

Blanca Cecilia Gómez Lozano

**“FESTIVALIAR, TIGRIAR E GRAVAR”
ARTISTAS E SONORIDADES NO *PIEDEMONT*E DOS LLANOS
ORIENTALES DA COLÔMBIA**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Mestre em Antropologia Social.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Eugênia Dominguez

Florianópolis 2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Lozano, Blanca Cecilia Gómez
"FESTIVALIAR, TIGRIAR E GRAVAR" ARTISTAS E SONORIDADES NO
PIEDEMONTTE DOS LLANOS ORIENTALES DA COLÔMBIA / Blanca
Cecilia Gómez Lozano ; orientadora, Maria Eugênia
Dominguez - Florianópolis, SC, 2015.
130 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa
de Pós-Graduação em Antropologia Social.

Inclui referências

1. Antropologia Social. 2. Antropologia Social. 3.
Música llanera. 4. Artistas llaneros. 5. Procesos de
legitimação. I. Dominguez, Maria Eugênia . II. Universidade
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em
Antropologia Social. III. Título.

Blanca Cecilia Gómez Lozano

**“FESTIVALIAR, TIGRIAR E GRAVAR”
ARTISTAS E SONORIDADES NO *PIEDEMONT*E DOS LLANOS
ORIENTALES DA COLÔMBIA**

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de Mestre em Antropologia Social, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.

Florianópolis, 17 de dezembro de 2015.

Prof.^a Dr.^a Edviges Marta Ioris Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Maria Eugênia Dominguez Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Viviane Vedana Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Rita de Cácia Oenning da Silva

AGRADECIMENTOS

Se eu for procurar uma única palavra para definir este trabalho acho que seria solidariedade. Foi graças à solidariedade e apoio de meus amigos, minha família, meus interlocutores de pesquisa e o meu namorado que consegui fazer esta dissertação. Ainda que correndo o risco de acabar num desabafo emocional, acho importante mencionar aqui as pessoas, os lugares e todos aqueles que me ajudaram, acompanharam e encorajaram, não só a escrever a dissertação, mas em todo o processo do curso de mestrado.

Agradeço profundamente a David Gómez Manrique. Meu parceiro. Sem ele, nem mesmo o projeto de ir para o Brasil fazer o mestrado teria sido possível. Ele tem me acompanhado em todo o processo. Leu atentamente o projeto de pesquisa, foi meu companheiro de campo, meu fotógrafo e bebeu toda a cerveja que eu não consegui na hora de falar com os artistas. Leu atentamente cada avanço na escrita, foi meu mais forte crítico na metodologia, na aproximação teórica, e finalmente, corrigiu até a diagramação do texto. Ao longo de todo este tempo tem sido meu apoio emocional, acadêmico e até econômico. Além de ser uma pessoa calma, tranquila e carinhosa, é um antropólogo brilhante e comprometido. Em muitos sentidos temos sido um o mestre do outro. Obrigada mesmo meu amor.

Não posso deixar de agradecer a minha Morita, minha cachorra. Minha companheira na pesquisa de campo (sim, levei junto), de escrita, e também de vida. Obrigada pelas caminhadas que não deixaram entortar tanto meu corpo, por me obrigar a respirar e mexer, e pelas longas horas ao meu lado enquanto ia concretando o texto. Em parte dedico este trabalho a ela, e sei que ela sabe o porquê.

Agradeço a Aurora Lozano, minha mãe, a David Gómez Aristizabal, meu pai, e aos meus irmãos Diana, Julian e Crisitian. Eles têm me apoiado tanto como possível. Além disso, têm me brindado com carinho e muita paciência, ao longo deste tempo em que tenho estado ausente. Serei sempre grata a vocês. Este trabalho não teria se concretizado sem a ajuda da minha avó, Cecilia Suarez, minha tia Arcelia, meu tio Pablo e demais tios e primos que ainda moram nos Llanos. Eles, minha família materna, sempre foram minha referência nessa região e me ensinaram a olhar para os Llanos. Obrigada mesmo por me ajudar sempre a reconstruir a nossa memória, a encontrar as pessoas indicadas em campo, por me abrigar, alimentar e cuidar de mim.

Agradeço também à família Gómez Manrique e especialmente a Luisa Gómez Manrique, quem me abrigou, junto com minha Morita,

assim que retornei do Brasil, quando não tinha grana, nem moradia e me achava muito sozinha e confusa. Na sua casa, ao “calor” do sol bogotano, dos cafezinhos e docinhos, escrevi as primeiras páginas desta dissertação. Não tenho como te agradecer por isso.

Às minhas amigas e amigos com quem iniciei a aventura antropológica na graduação na *Universidad Nacional de Colombia* e se tornaram companheiros de vida, viagens e projetos. Obrigada Claudia Olmos, Rocio Contento, Sara Wiederkehr, Yvonne Ramirez, Pilar Paez, Catalina Pardo e Tomas Guzman, por ser meu apoio emocional e minha companhia, mesmo estando em lugares tão distantes e diferentes.

Agradeço a Maria Eugenia Dominguez, minha orientadora, que sempre teve muita paciência e respeito pelo meu trabalho. Sua atitude compreensiva e crítica foram fundamentais para concretizar esta dissertação. Além disso, acho que a vida sempre me coloca diante de mulheres fortes, admiráveis e eloquentes. Tenho aprendido muito com você, e não só antropologia. *!Gracias;*

Aos professores do PPGAS/UFSC, especialmente ao Rafael Menezes Bastos, que foi leitor do meu projeto e cujos comentários foram fundamentais no desenvolvimento da pesquisa. Agradeço também aos professores Rafael Devos, Gabriel Coutinho e Edviges Ioris. Suas aulas foram muito estimulantes e esclarecedoras. *Gracias.* Fizeram valer a pena a ida para o Brasil. Aos meus companheiros do MUSA pelas sessões nas que compartilhávamos nossos interesses. Esses espaços de troca foram fundamentais para entender as possibilidades da pesquisa sobre músicas e orientaram meu próprio trabalho.

Tenho que agradecer também a Neusa María Locatelli, minha mãe brasileira. Ela foi uma excelente anfitriã enquanto morei na sua casa, sempre disposta a me ajudar, acompanhar e ensinar, nunca se cansou das minhas perguntas tipo criança e me acolheu na sua casa como a sua própria filha. Muito obrigada, você e os meus companheiros de turma foram minha família no Brasil. E aqui vai a turma do mestrado PPGAS-UFSC 2013. *Todes* foram meus professores. Obrigada mesmo pelas discussões em sala de aula, pelas cervejas, pelas *papitas* após aula de teoria, pelas praias, pelos almoços. Pela amizade, a parceria e o respeito, *gracias totales.*

Agradeço especialmente a Fabiana Estringi Severo que me ofereceu moradia na minha volta para o Brasil após a pesquisa de campo. Sem a sua ajuda a Lays e eu teríamos enlouquecido. Ao Arthur Maccdonal e a Gabriela Prado. Vocês são pessoas muito lindas e generosas. Obrigada por estar sempre dispostos a me ajudar. A Magali

López e Alexander Cordovés, meu *parche* latino-americano. A língua nos aproximou, mas foram os gestos de amizade e companheirismo os que nos juntaram. À Magali tenho que agradecer por sua amizade despreocupada e por me forçar a quebrar meus próprios preconceitos, com certeza você já é uma grande antropóloga, espero que a vida nos dê a oportunidade de nos reencontrarmos sempre. A Lays Cruz Conceição, muito obrigada por dividir o “apê” comigo e com o Arthur, e por estar sempre disposta a compartilhar seus conhecimentos. Obrigada pelos chás, os almoços, as conversas, as pizzas e os filmes. Nesses meses você foi um apoio e uma companhia muito importante. Ao Arthur Leonardo da Costa Novo, muita gratidão e muita saudade. Sua energia calma e sossegada, junto com a sua capacidade analítica e prática fazem de você uma pessoa excepcional. Agradeço por ter compartilhado com a gente aquele momento transformador da sua vida, foi um aprendizado muito importante.

É preciso agradecer a todos os meus interlocutores em campo. Espero que este trabalho dê conta das boas histórias e reflexões que compartilharam comigo. Agradeço especialmente aos membros da fundação *Cumare de Oro – COCUMA* – e ao seu presidente Meyer Beltran, por me permitirem acessar ao *Festival Internacional del Cumare*, e por sua disponibilidade para me guiar no universo da música *llanera*. Agradeço também a Darío Robayo Sanabria, que além de ser um grande harpista é um excelente mestre, sempre esteve disposto a me ajudar e me ensinar, você tem toda a minha admiração. Agradeço a John Moreno, que até o último momento da escrita me ajudou a esclarecer dúvidas e compartilhou comigo os progressos e impressões das suas próprias pesquisas. Aos mestres do projeto *Sembrando joropo* em Casanare: Andrés Ánzola, Clemente Mérida, Felix Riaches e José Satoba, obrigada mesmo por ter compartilhado comigo seus conhecimentos e o seu amor pelo ensino da música *llanera*. A Carlos – Cachi – Ortegón por permitir acessar sua biblioteca pessoal e por sua hospitalidade durante minha estadia em Yopal. Finalmente agradeço a todos e cada um dos cantores, cantoras, instrumentistas, funcionários, gestores culturais, e especialmente aos folcloristas do município de San Martín, Meta. Sem a sua generosidade e solidariedade não teria sido possível escrever este trabalho.

Agradeço ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social que sem restrições me aceitou e tem tido muita paciência frente as minhas demoras. O PPGAS tem sido um espaço muito importante na minha formação acadêmica e ficarei sempre grata da abertura que tem para com o pessoal estrangeiro. Acho que esta é uma das suas grandes

fortalezas. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior – CAPES – pela bolsa de mestrado que tornou viável não só o desenvolvimento do meu projeto de pesquisa de mestrado, mas a continuação da minha formação acadêmica.

Por último, agradeço aos Llanos e sua música. Sua beleza e a infinita saudade que sinto dessa terra que inspirou e inspiram meu trabalho.

RESUMO

Os Llanos Orientales são uma região da Colômbia que, junto com os *Llanos* da Venezuela, é conhecida, dentre outras coisas, por ser o “berço” da música *llanera*. Esta dissertação trata dos processos de construção dos artistas *llaneros* e das formas em que se legitimam seus trabalhos artísticos. Para isso, descreve-se as trajetórias de alguns artistas, identificando as razões que guiam sua participação nos diferentes contextos de performance da música *llanera* e quais são as características que distinguem suas atuações. Nas falas dos artistas, a atuação nesses diferentes contextos é referida através de diferentes verbos: *festivaliar* – para se referir à participação em festivais e concursos; *tigriar*¹– para se referir ao trabalho em churrascarias e botecos; e *gravar*– para se referir não apenas à produção e gravação de discos, mas também ao processo de inserção em cenários internacionais. Compreendo a música *llanera* como um campo que se organiza hierarquicamente a partir das diferentes posições que ocupam os artistas e as relações que estabelecem entre eles e com outros agentes. Pode-se dizer que, em parte, essas diferentes posições se relacionam com as participações diferenciais nos contextos acima mencionados. A partir do trabalho de campo realizado na região do *Piedemonte llanero*, que incluiu a participação em festivais de música *llanera*, shows e apresentações, assim como a realização de entrevistas com cantores, instrumentistas, gestores culturais, funcionários públicos do setor cultural e mestres de música, procurei mapear as relações que organizam e legitimam o trabalho artístico no campo da música *llanera*, bem como descrever o domínio de habilidades sonoras que permitem aos artistas se identificarem como artistas *llaneros*.

Palavras-chaves: música *llanera*, artistas *llaneros*, processos de legitimação, *campo*.

¹ Os termos *festivaliar* e *tigriar*, assim como outras expressões, são explicados mais profundamente no glossário, ao final do trabalho.

RESUMEN

Los Llanos Orientales son una región de Colombia, que junto con los Llanos de Venezuela, es conocida, entre otras cosas, por ser “cuna” de la música llanera. Esta disertación trata de los procesos de construcción de los artistas llaneros y de la forma en que se legitiman sus trabajos artísticos. Para ello se describen las trayectorias de algunos artistas identificando las razones que guían su participación en diferentes contextos de performance de la música llanera. Así mismo se identifican las características que distinguen su participación en cada uno de ellos. Muchos de estos artistas se refieren a su actuación en estos contextos a través de verbos como *festivaliar*, para referir a la participación en festivales y concursos, *tigriar* para referirse al trabajo en asaderos y bares de música llanera, e *gravar*, para referirse no solo a la grabación y producción de discos, sino también a la participación en escenarios internacionales. Comprendo la música llanera como un campo que se organiza jerárquicamente a partir de las diferentes posiciones que ocupan los artistas y las relaciones que establecen entre ellos y con otros agentes. En parte esas diferentes posiciones se relacionan con la participación diferenciada en los contextos antes señalados. A partir de trabajo de campo realizado en la región del Piedemonte llanero, que incluyó la participación en festivales de música llanera, shows y diversas presentaciones, así como la realización de entrevistas con cantantes, instrumentistas, gestores culturales, funcionarios públicos del sector cultural y maestros de música, procuré mapear las relaciones que organizan y legitiman el trabajo artístico en el campo de la música llanera, así como describir el dominio de habilidades sonoras que permiten a los artistas identificarse como artistas llaneros.

Palabras clave: música llanera, artistas llaneros, procesos de legitimación, *campo*.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Modalidades de concurso 7º Festival internacional del cumare.....	32
Tabela 2 - Modalidades de concurso 46º Torneo internacional del joropo	39
Tabela 3 - Critérios de avaliação e pontuação, modalidade copleros, 46º Torneo internacional del joropo	101
Tabela 4 - Critérios de avaliação e pontuação, modalidade voz feminina, 46º Torneo internacional del joropo.....	102

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1- Região dos Llanos Orientales	23
Imagem 2 - Conjunto tradicional llanero. Agrupação ganhadora na categoria de grupo tradicional no 46o Torneo internacional del joropo	36
Imagem 3- Conjunto ensamble nuevos formatos.	36
Imagem 4 - Principais locais de pesquisa.....	41
Imagem 5 - Tañido. Concorrente voz recia feminina, Festival internacional del Cumare 2014.....	50
Imagem 6 - Tutor-aprendiz. Aula de harpa projeto Sembrando joropo	91
Tabela 3 - Critérios de avaliação e pontuação, modalidade copleros, 46° Torneo internacional del joropo.	101
Imagem 7 - Daniel Gualdrón antes de subir ao palco do Festival Internacional del Cumare.	103
Imagem 8 - Show de Orlando Cholo Valderrama no Festival Internacional Folclórico e Turístico del Llano, no município de San Martín-Meta (2013).....	104

LISTA DE SIGLAS E ABREVIACÕES

CD – *Compact Disc*

CIRPA – *Círculo de Interpretes del Arpa y su Música*

COCUMA – *Corporación Cumare de oro*

COLCIENCIAS – Departamento Administrativo de *Ciencia, Tecnología e Innovación*

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

CNPQ – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

DANE – Departamento Administrativo Nacional de *Estadística*

INIDEF – Instituto Interamericano de *Etnomusicología y Folklore* INAF – Instituto Nacional de *Folklore*

LP – *Long-Play*

OEA – Organização de Estados Americanos

OSSBV – *Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela*

PCI – Patrimônio Cultural Imaterial

PES – Planos Especiais de Salvaguarda

PNMC - *Plan Nacional de Músicas para la Convivencia*

RCN – *Radio Cadena Nacional*

UNESCO – Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura.

TCC – Trabalho de Conclusão de Curso

VIP – *Very Importante Person*

SUMÁRIO

1.	APRESENTAÇÃO.....	21
1.1.	A REGIÃO DOS LLANOS ORIENTALES.....	22
2.	CONCURSOS E FESTIVAIS DE MÚSICA <i>LLANERA</i> : A ENTRADA NO CAMPO.....	27
2.1.	A PESQUISA DE <i>CAMPO</i>	40
2.2.	“TODOS FAZEMOS <i>JOROPO</i> , MAS HÁ DIFERENÇAS”: O <i>JOROPO</i> COMO GÊNERO.....	46
3.	A MÚSICA <i>LLANERA</i> NAS PESQUISAS MUSICAIS NA COLÔMBIA.....	52
3.1.	PRINCIPAIS PERSPECTIVAS DE PESQUISAS SOBRE MÚSICAS NA COLÔMBIA.....	54
3.1.1.	História da música/ história das pesquisas musicais.....	54
3.1.2.	A construção dos imaginários de Nação. Dos Andes ao Caribe.....	60
3.2.	FOLKLORE E PESQUISAS MUSICAIS NOS <i>LLANOS ORIENTALES</i>	73
4.	A PERFORMANCE DA MÚSICA <i>LLANERA</i> E OS PROCESSOS DE LEGITIMAÇÃO DOS ARTISTAS <i>LLANEROS</i> ...	84
4.1.	A MÚSICA <i>LLANERA</i> COMO <i>CAMPO</i>	84
4.2.	FAZER-SE ARTISTA <i>LLANERO</i>	85
4.2.1.	Processos de aprendizado: da rádio, do disco e de artistas empíricos.....	85
4.2.2.	Entrando na rede.....	91
4.3.	CONTEXTOS DA PERFORMANCE, ESPAÇOS DE LEGITIMAÇÃO.....	109
4.3.1.	<i>Tigres</i> , churrascarias e bares.....	109
4.3.2.	<i>Festivaliar</i> . Do concurso ao convite.....	112
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	117
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	119
	GLOSSÁRIO.....	127

1. APRESENTAÇÃO

Esta dissertação trata dos processos de legitimação e construção dos artistas *llaneros*, bem como da exploração de diferentes contextos de performance da música *llanera* e das trajetórias de alguns artistas no interior de tais contextos. A partir de pesquisa de campo realizada principalmente na sub-região do *Piedemonte llanero*, procurei mapear as relações e disputas pela legitimidade e reconhecimento dos artistas e os seus projetos musicais no interior do *campo* da música *llanera*.

No primeiro capítulo apresento o universo de pesquisa a partir do contexto dos festivais de música *llanera* – um dos cenários de legitimação e participação no *campo* mais importantes para os artistas – e desde o qual, inicialmente, me aproximei da música *llanera*. Posteriormente, apresento o percurso que teve o trabalho de campo e as diversas formas nas quais fui construindo o meu próprio universo de pesquisa a partir da interação com os artistas em espaços diversos, como churrascarias, concursos de música *llanera*, e de entrevistas e encontros para dialogar. Finalmente, no primeiro capítulo, abordo algumas características gerais da música *llanera* e do *joropo* como categoria genérica para se referir às músicas dos *Llanos* na Colômbia.

O segundo capítulo procura oferecer uma visão ampla das pesquisas musicais na Colômbia, bem como o lugar que tem sido dado nessa área às músicas *llaneras*. A escrita deste capítulo foi se tornando necessária com o decorrer das minhas indagações, posto que, de um modo geral, há na Colômbia um vazio muito grande nas pesquisas de Ciências Sociais na região, principalmente que tenha como foco os estudos musicais.

No terceiro e último capítulo, procurei articular as narrativas das trajetórias dos artistas com os processos de legitimação no interior do *campo* da música *llanera*. Aqui discuto sobre os processos de formação e inserção no *campo*, a participação em festivais e concursos de música *llanera*, o trabalho em churrascarias e bares, a entrada em cenários internacionais como a *world music*, a produção e gravação de discos, e em geral, a inserção em mercados distintos do regional. A participação nesses contextos também faz parte de uma forma de vivenciar a região e o território a partir do campo artístico. Sendo assim,

a legitimação dos artistas também passa pelo domínio de habilidades sonoras que lhes permitem se identificar como artistas *llaneros*.

Muitas das indagações feitas nesta pesquisa só resultaram em novas perguntas, e com o decorrer da mesma fui achando novos caminhos para explorar. Espero conseguir percorrer alguns desses novos caminhos e continuar explorando um universo e um território que ainda é muito fascinante para mim.

1.1. A REGIÃO DOS LLANOS ORIENTALES

“Alicia nos saludó con tono cordial y ánimo limpio: ¿Ya quiere salir el sol?

-Tarda todavía: el carrito de estrellas apenas va llegando a la loma.

Y nos señaló don Rafo la cordillera diciendo:

-Despidámonos de ella, porque no la volveremos a ver.

Sólo quedan llanos, llanos y llanos”.

(RIVERA, [1924] 1946: 20).

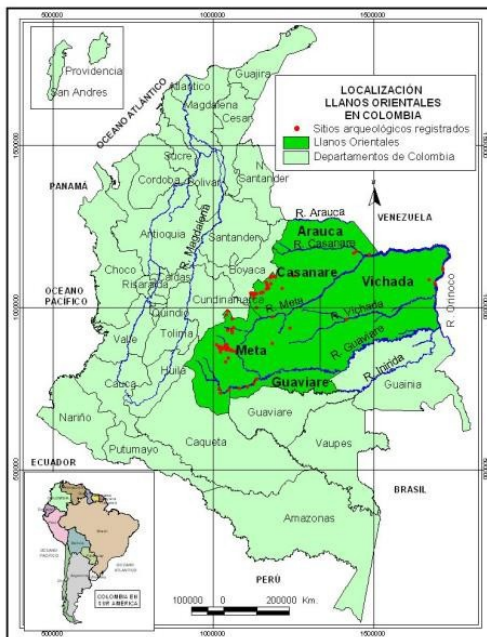
“[cuando] oí hablar por primera vez del Llano, me sonó como una tierra lejanísima, como un país donde cada cual hacía su suerte, donde no había patronos porque era tierra del que llegara. Me entusiasmó su fama y comencé a soñar con Villavicencio. Era el año cuarenta. La carretera estaba nueva, pero aun así duramos 18 horas en avistar, desde Buenavista, el Llano. Cuando lo vi por primera vez eran las cinco y media de la mañana. Dije: << hombre, este es el mar >>. El sol apenas apuntaba. Sentí esa mezcla de tristeza y alegría que da cuando se madruga en una tierra extraña a la que uno llega para quedarse”. (MOLANO A. , [1989] 2006: 26)

Os *Llanos Orientales* ou *Orinoquia* designam uma região de cerca de 253.000 km² que vai da Cordilheira Oriental até o rio Arauca e a fronteira com a Venezuela no norte. No sul, é limitada pelos rios Guaviare e Orinoco. A região em geral é irrigada por pequenos afluentes dos rios Meta, Orinoco e Casanare. Na Venezuela estendem-

se outros 300.000 km² e são conhecidos junto à porção colombiana como os *Llanos Colombo-venezuelanos* (RAUSCH J., 2003).

Administrativamente, a região está inscrita nos Departamentos²² de Meta, Arauca, Casanare e Vichada, na sua totalidade, e por parte dos departamentos de Guaviare e Guania, considerados savanas de transição entre os *Llanos* e a Amazônia.

Imagem 1- Região dos Llanos Orientales



Fonte ICAHN (Instituto Colombiano de Antropología e Historia). Disponível em <www.icanh.gov.co> Acesso em setembro de 2013.

Conforme dados do censo de 2005, elaborado pelo *Departamento Administrativo Nacional de Estadística* (DANE)³, a

² Administrativamente a Colômbia é composta por 32 (trinta e dois) Departamentos que operam de forma semelhante aos Estados, no caso do Brasil. É importante lembrar que a Colômbia não é uma república federativa, portanto os ditos departamentos dependem, em muitos aspectos, do Governo Central, e conseqüentemente da capital do país, Bogotá.

³ Fonte DANE (Departamento Administrativo Nacional de Estadística). Disponível em: <www.dane.gov.co/index.php/poblacion-y>

Orinoquia equivale a 30% do total do território colombiano e conta com 1.578.500 habitantes, que, por sua vez, representam 3,5% da população total do país, concentrada em sua maioria na zona do *Piedemonte llanero*. Os *Llanos Orientales* apresentam as taxas mais baixas de densidade populacional na Colômbia.

Segundo Carolina Jiménez (2012), em 2002, enquanto a densidade média do país foi de 38,4 habitantes/Km², nos *Llanos* este índice foi de 5,6 habitantes/Km². Por outro lado, é importante destacar que as áreas inundáveis dos *Llanos* têm sido ocupadas historicamente por populações indígenas, que hoje “representam 3,8 % da população regional” (JIMÉNEZ, 2012, p. 155), o que também têm contribuído para as fortes disputas interétnicas pelo território na região. Nesse sentido, um dos aspectos-chave no processo de conformação dos *Llanos* são os constantes ciclos de colonização. Estes têm sido um dos elementos que contribuem para configurá-la como uma região periférica nos sentidos econômico, social e étnico, entre outros.

No que diz respeito aos processos de ocupação nos *Llanos Orientales*, autores como Jean Rausch (2003) e Augusto Gómez (1991) propõem diversas etapas que procuram dar conta, de modo geral, das diferentes tentativas de colonização do território. Um dos primeiros projetos de ocupação da região, deu-se durante a conquista, com a busca do El Dorado⁴. Posteriormente, ao longo dos séculos XVII e XVIII, as missões jesuíticas implantaram o modelo de pecuária extensiva, gerando transformações decisivas na configuração social, econômica e cultural da região.

Ao longo dos séculos XIX e XX, ocorreram intensas disputas entre colonos e indígenas pelo uso e acesso ao território, causadas por incentivos por parte do Estado colombiano para a ocupação de *baldios*. Mesmo assim, como assinalado por Jiménez (2012), desde meados do século XX, houve profundas transformações nos *Llanos*, relacionadas a

demografia/censos.> Acesso em outubro de 2013.

⁴ Uma das possíveis origens da lenda de “*El Dorado*” na Colômbia deu-se graças a um ritual *Muisca*, que consistia em fazer oferendas de ouro e outros elementos suntuários, os quais eram jogados numa lagoa (*Laguna de Guatavita*). Posteriormente, essa lenda deu origem à crença, entre os europeus, da existência de uma cidade de ouro com incomensuráveis riquezas, fato que incentivou múltiplas expedições a diversas regiões do país em sua busca.

diversas etapas colonizadoras como a migração de camponeses provenientes do interior do país até o sul do departamento do Meta e o período de confrontação política conhecido como *La Violencia* (1948 e 1953). Houve também a configuração de uma economia mafiosa ao final dos anos 1970 – e que ainda se mantém – associada a plantios de coca no sudeste de Meta e norte de Guaviare. Por fim, nas décadas de 1980 e 1990, teve início o movimento colonizador promovido pela exploração de petróleo, que estimulou a criação de pequenos centros urbanos fornecedores de serviços e de mão de obra para as atividades de exploração dos campos petrolíferos nos departamentos de Arauca e Casanare.

Finalmente, para compreender o contexto atual da região, é necessário levar em conta a introdução do agronegócio em 1930, ainda mais fortemente a partir de 1960. A entrada de monocultivos de palma de óleo, entre outros, representa um importante elemento que Carolina Jiménez denomina como a nova geografia produtiva dos Llanos.

Los cultivos de palma en la cuenca [del Orinoco] han presentado un crecimiento significativo en el presente siglo. En las dos décadas anteriores pasamos de 10 mil a cincuenta mil nuevas ha en producción y desarrollo y en lo corrido del presente siglo ya se completan las 115 mil. Pese a que las cifras muestran un crecimiento sostenido e importante, lo realmente significativo son las proyecciones de completar un millón de ha en solo palma para la producción de biodiesel en los próximos 10 años y alcanzar los seis millones en los años siguientes. Estaríamos hablando de un crecimiento del 800% en el área cultivada (JIMÉNEZ, 2012:170).

Em síntese, a região tem atravessado constantes processos históricos de mudança econômica, social e cultural. Ainda assim, muitos dos imaginários da região encontram-se associados ao sistema produtivo tradicional, baseado na criação de gado e na pecuária extensiva. Esses imaginários são constantemente reproduzidos e construídos nas músicas. Esse cenário, muitas vezes paradoxal, entre a “tradição” e as mudanças econômicas, foi minha primeira aproximação

nesse universo de estudo. Com o decorrer da pesquisa, deparei-me com um universo artístico e musical bastante diverso, no qual as noções sobre lugar e território são construídas a partir da própria prática musical. Os apelos ao passado, à memória e à história do território são parte fundamental da construção de muitos artistas, mas também os novos cenários urbanos os mercados extra e suprarregionais, se organizam como novas experiências da região, que acabam sendo parte fundamental do “ser um artista *llanero*”.

2. CONCURSOS E FESTIVAIS DE MÚSICA LLANERA: A ENTRADA NO CAMPO.

Uno se tiene que definir, o usted es recio o usted es pasajista. Yo canto las dos, yo canto joropo, todos cantamos joropo, y todos cantamos pasaje, lo que pasa es que por ejemplo, el estilo es un estilo recio. [El cantador recio] es el que canta joropo gritado, son los festivaleros, yo también canto joropo recio, pero a mi estilo, a mi manera. Yo siempre he dicho, y no solamente yo, se dice que el cantar no es gritar, pero por ejemplo, en los concursos de música llanera el que canta joropo en Re es el Rey. En Re mayor, o sea, ese es el tono máximo, hay algunos cantantes, hay algunos hombres, muy pocos, que cantan en Mi mayor, en el tono de las mujeres, ¡imagínese! pero el que canta joropo en Re es el que tiene más opciones de ganar, (...) esos son como dicen en el llano, son unos toros pa` pitar, si, son el pito, a eso le llama un pito

(BELTRAN em GÓMEZ LOZANO B.C, 2014).

Durante três dias, diversos artistas, entre cantores, *copleros* e dançarinos, se encontraram para competir no concurso de música *llanera* que ocorreu durante o 7º *Festival internacional del Cumare*⁵, em Cumaral. Esta cidade está localizada na região oeste do departamento de Meta, no *Piedemonte llanero*, zona de transição entre a cordilheira oriental e as savanas dos *Llanos Orientales* da Colômbia.

Como outros municípios ao longo do *Piedemonte*, Cumaral foi uma das pousadas *ganaderas* que servia de passagem aos vaqueiros que, até aproximadamente a década de 1970⁶, traziam gado a pé de lugares –*Llano adentro* – como Arauca, Casanare e Vichada, procurando locais

⁵O 7º *Festival Internacional del Cumare* ocorreu entre os dias 30 de maio e primeiro de junho de 2014, sendo um dos três festivais que presencie durante a pesquisa de campo.

⁶Cf. *Ministerio de Cultura de Colombia*, 2013.

de descanso e provisões nessas pousadas. Desde o início do século XVIII⁷, o município configurou-se em torno da atividade pecuária, da qual ainda hoje se encontram alguns rastros, como pequenas fazendas de gado, lojas de artigos em couro para o trabalho nos sítios, montaria de cavalos, entre outros.

Graças à proximidade entre Cumaral e Villavicencio, capital do departamento de Meta, o município é atualmente um dos pontos turísticos da região do *Piedemonte*, cujo atrativo principal são os restaurantes de venda de carne assada em varas – carne *a la llanera*, como é localmente conhecido o prato. Na entrada do município, nas margens da estrada, encontram-se várias churrascarias que oferecem essa carne e outros pratos “típicos” da região. A maioria desses lugares toca música *llanera* nos aparelhos de som. Também é comum a decoração com móveis rústicos de madeira e enfeitar as paredes com selas e outros objetos associados aos ofícios pecuários – *trabajo de llano* –, base da construção do imaginário bucólico sobre os *llanos* e dos *llaneros* como “vaqueiros românticos” (RAUSH, 2008).

Após atravessar as primeiras ruas da cidade, agitadas pela presença de vendedores de bebidas, comidas e brinquedos de feira, assim como pela chegada e saída constante de ônibus que traziam e levavam pessoas entre Villavicencio e Cumaral, era possível encontrar algumas ruas tranquilas rodeadas pelas casas dos moradores do lugar. Perto dali está a *Casa de la cultura*, onde normalmente são oferecidas aulas de interpretação de *cuatro*, harpa, maracás, canto e dança. No muro da entrada, enxerga-se um quadro de pedra gravada alusiva ao Centauro Quíron. Na gravura são exaltadas as “virtudes dos homens *llaneros*” simbolicamente representados por Quíron, centauro justo, inteligente, amante e mestre das artes – distinto dos seus congêneres brutais e violentos – e que consegue se elevar sobre sua natureza selvagem. A *Casa de la cultura* estava mais calma do que eu esperava, mesmo assim, na sala do fundo, eu podia escutar o ensaio de um dos grupos musicais que provavelmente iriam se apresentar naquela noite, no concurso de música *llanera* do *Festival Internacional del Cumare*.

No caminho até o local onde se apresentariam os artistas, encontrei alguns dos participantes do concurso, podendo reconhecê-los

⁷ Utilizo como referência a data de fundação do primeiro assentamento com o nome de Cumaral. Fonte: Alcaldía de Cumaral – Meta. Disponível em: <www.cumaral-meta.gov.co>. Acesso em outubro de 2014.

por suas roupas. Os homens de *Liqui Liqui* e chapéu, e as mulheres com vestidos de tons alegres e coloridos, com desenhos de flores. Para completar o vestuário, levavam uma flor de tecido presa aos cabelos recolhidos e o rosto maquiado. Pude reconhecer que eles eram os concorrentes, posto que, fora eles, as outras pessoas estavam vestidas com roupas de uso cotidiano, embora muitos homens levassem o que me parecia ser seu melhor chapéu.

Finalmente cheguei ao local onde estava instalado o palco do festival. Era uma antiga feira pecuária cujo solo estava coberto por uma areia grossa, mas que ainda assim permitia ver o tablado de exibição de cavalos passo fino. Atrás da feira havia alguns currais com os bois que provavelmente “participariam” no encontro de *vaquería*, que também é realizado durante os dias do festival. Próximo a esse lugar, havia também alguns bares e barracas instaladas temporariamente para a venda de cerveja e aguardente, entre outras bebidas. Nessas barracas se escutava música *tropical* e *norteña* – como são comumente denominados na Colômbia uma grande variedade de gêneros de música popular⁸. Em geral, o público do festival circulava entre a plateia, as barracas de comida e os bares.

O palco disposto para as apresentações media em torno de 50 m² e era composto por um tablado e uma armação de aço elevado, com uma bateria de luzes e duas colunas de som de cada lado. Do lado do palco encontrava-se o *som* – como é denominada a mesa usada para o controle e distribuição do som pelo local. Esse tipo de equipamento e seus modos de operação é frequentemente um tema de disputa entre os artistas e os organizadores dos festivais. Segundo alguns interlocutores⁹, há poucos engenheiros de som que conseguem amplificar realmente

⁸ Como assinalado por Ochoa (2003:14), na América Latina o termo não se refere a uma fronteira nítida entre as músicas chamadas de folclóricas e músicas urbanas, especialmente desde os debates em torno da ideia de culturas populares que aconteceram na América Latina a partir dos anos 1970.

⁹ Utilizo o termo interlocutores para me referir, em geral, aos sujeitos com quem interagi no decorrer da pesquisa. Incluo nessa categoria não só os artistas, mas também dançarinos, gestores culturais, funcionários públicos, produtores, jornalistas, pesquisadores, entre outros atores presentes no universo da música *llanera*. Do mesmo modo, utilizo o termo artistas para me referir a instrumentistas e cantores conjuntamente, e o termo músico para fazer referência aos instrumentistas, no sentido nativo. Quando for necessário, o papel de cada um será especificado no texto.

bem a música *llanera*, devido as suas particularidades e também porque poucos técnicos têm experiência suficiente em festivais e eventos focados nesse tipo de música. Tais eventos são pouco comuns fora da região e muitas vezes esse tipo de trabalho especializado deve ser procurado em cidades como Bogotá, onde se encontra mais facilmente profissionais especializados. Segundo os artistas, um *som* ruim pode atrapalhar não apenas eles mesmos, mas todo o festival, mudando drasticamente os resultados do concurso. Percebi que o engenheiro que coordenava o ajuste dos aparelhos no *Festival Internacional del Cumare* era o mesmo que estava em outro festival que estive presente um mês antes.

Atrás do palco havia uma pequena escada de acesso e um reduzido espaço reservado para que os artistas se preparassem antes de subir ao tablado. Havia muita agitação no lugar, os organizadores do festival passavam constantemente por ali dando instruções aos participantes, e se sentia o nervosismo dos artistas que em breve estariam no palco competindo. Os músicos do *grupo base*, que acompanhariam as apresentações de todos os concorrentes, arrumavam os instrumentos enquanto procuravam sua posição no palco. Circulava de vez em quando um pequeno copo de aguardente que os cantores bebiam apressadamente para “clarear e aquecer sua voz”.

Em frente ao palco foi colocada a mesa que posteriormente seria composta por três júris para canto, um para dança e um para *copleros*. Ao lado, se encontrava a mesa técnica, formada por membros da organização do festival e que se encarregavam de calcular a pontuação acumulada pelos participantes, estabelecer a ordem das apresentações, e vigiar o cumprimento das *bases do concurso*, previamente estabelecidas, sob as quais os concorrentes deveriam preparar sua performance.

A plateia estava dividida em duas áreas. Não era necessário pagar pelo ingresso e a maior parte do local estava liberada para o acesso ao público. Junto às escadarias de concreto que faziam parte da antiga feira pecuária, haviam arquibancadas de aço para aumentar as cadeiras para o público. Perto do tablado, tinha uma área restrita, separada do resto da plateia por barreiras metálicas de aproximadamente 1,50 m. Nessa área, havia algumas cadeiras reservadas para que os participantes pudessem e instalar antes e depois de se apresentar, e para alguns representantes da prefeitura e do governo do departamento, jornalistas e outras pessoas “próximas” da organização do festival. Consegui acessar a área restrita por ter conhecido, anos atrás, um dos organizadores do evento. Um

reconhecido harpista com quem tinha trabalhado em pesquisas sobre patrimônio musical na região e que se tornou um dos meus principais interlocutores de pesquisa, sendo que foi ele quem me apresentou para os outros membros da Cocuma¹⁰ (*Corporación Cumare de oro*), encarregada de organizar o festival.

Quando cheguei ao local, procurei a mesa técnica, onde entregaram para mim – e para meu parceiro que me acompanhava – um crachá que nos identificava como “parte” do festival. A partir de então, consegui ficar perto do palco e interagir com os participantes, júris e músicos que iam chegando aos poucos para acompanhar os “artistas convidados” ou “*nomina*”, como também era denominada a lista de cantores que faziam shows de noite, após as rodadas do concurso. Os artistas convidados eram um dos principais “atrativos” do festival, tanto que o fluxo de pessoas no local aumentava quando começavam seus shows. Nesse sentido, a *nomina* devia ser composta por cantores de reconhecida trajetória na música *llanera*, ou seja, cantores com espaço já conquistado dentro deste universo. Desse modo, concursar e ganhar festivais – *festivaliar* – é um elemento importante no processo de legitimação dentro do *campo*¹¹. Em geral, os artistas convidados já não concorrem mais em festivais de música *llanera*, mas se trata de uma etapa que muitos deles já experienciaram, sendo seu sucesso em tais concursos parte fundamental para que sejam vistos como artistas consagrados.

¹⁰ Fundação encarregada da gestão e organização do *Festival internacional del Cumare*. É composta por diversos instrumentistas, cantores e gestores culturais que nasceram no município de Cumaral e que há oito anos promovem a organização deste festival.

¹¹ A partir das ideias de Pierre Bourdieu (2000; 2007), entendo o universo de pesquisa como um campo de disputas e relações entre diversos agentes e as posições que estes ocupam dentro do campo. Como colocado pelo autor, essas posições não são fixas e as dinâmicas dentro do campo são determinadas pelas lutas pela tomada de posições, pela legitimidade e pelo prestígio no interior do mesmo.

Tabela 1 - Modalidades de concurso 7º Festival internacional del cumare.

MODALIDADES DE CONCURSO <i>FESTIVAL INTERNACIONAL DEL CUMARE</i>	
Vozes (<i>recia e pasaje</i>)	Voz feminina
	Voz Masculina
Baile criollo	
<i>Copleros</i> (concurso de <i>contrapunteo</i>)	

A noite em Cumaral começava muito cedo, a partir das cinco da tarde tinham início as apresentações dos participantes, que se estendiam até pouco antes da meia-noite. Cada etapa do concurso era eliminatória, assim toda noite se fazia uma rodada em público, de cada uma das modalidades, e durante o dia eram feitas rodadas restritas aos júris. Quem conseguia avançar se apresentava novamente de noite, de forma que na última noite só se apresentavam os finalistas de cada uma das modalidades. O tempo no palco dividia-se entre o concurso, as apresentações dos artistas convidados e shows de *vallenato*, *reggaeton*, *ranchera*, *salsa*, entre outros gêneros de música popular.

Enquanto o concurso acontecia, ficavam na plateia principalmente os outros concorrentes, artistas que não estavam concorrendo, jornalistas, funcionários de instituições do setor cultural, gestores culturais, entre outros atores próximos da *cena* musical *llanera*. O conceito de *cena musical* tem sido amplamente discutido nos estudos de música popular. Considero aqui uma definição geral desse termo como um grupo de pessoas, entre as quais se incluem artistas, produtores, jornalistas e audiências (fãs), que compartilham gostos e práticas musicais, associadas a um ou vários gêneros – ou estilos – musicais (BENNETT & PETERSON, 2004; TARASSI, 2011). Nesse sentido, é possível dizer que os concursos de música *llanera* são um espaço privilegiado para se compreender as principais dinâmicas dentro da(s) *cena(s)* musical *llanera* e a rede de relações entre os agentes ali presentes. Esta rede ultrapassa os festivais em termos de tempo e lugar, e, dependendo do espaço e do momento, os agentes podem ocupar posições diferentes dentro da *cena*.

Após terminada a rodada do concurso, a partir das onze horas da noite até a madrugada, aconteciam os shows dos artistas convidados. Em termos gerais, os artistas convidados agregam um público muito diverso, sendo sua imagem utilizada para promover o festival. A presença desses cantores, que gozam de reconhecimento e sucesso

comercial, é indicador da “qualidade” do festival tanto em termos da quantidade de público mobilizada, quanto musicalmente. Esses artistas são reconhecidos também por trabalharem com músicos que possuem prestígio dentro do campo, sendo que a parceria entre cantores e músicos é uma relação de mão dupla no processo de legitimação tanto de uns quanto de outros. Portanto, os shows desses artistas podiam se estender por toda a madrugada e ocupavam a maior parte da programação do evento. Normalmente, o investimento para garantir sua presença era um dos itens mais caros no orçamento do festival.

Algumas noites a música *llanera* era alternada com shows de música popular que se iniciavam após o término das apresentações dos artistas *llaneros* e seguiam até o encerramento da jornada, nas primeiras horas da manhã. Segundo os organizadores do *Festival internacional del Cumare*, esses shows, diferentemente da música *llanera*, eram feitos a pedido de um tipo de público composto por turistas e moradores do lugar, que se encontrariam mais “afastados” da música *llanera*. Muitos dos interlocutores desta pesquisa ressaltavam as diferenças entre um público “mais próximo” e com mais “conhecimento” da música *llanera* e um público “pouco conhecedor” do “folclore *llanero*”. Este público não especializado, por assim dizer, era tido como composto por pessoas de “fora”. Trata-se de pessoas que recentemente haviam migrado para região em razão da necessidade de mão de obra para a exploração petroleira, cultivos da palma de óleo e as mudanças econômicas e sociais em geral na região nos últimos trinta anos. Essa diferenciação não se restringe à participação desses “novos habitantes” na música, mas atravessa muitas das relações entre os moradores da região. Nesse contexto, se dão discursos conservadores e excludentes a respeito de um ideal de “identidade” *llanera*, nos quais elementos do “folclore”, como a música, são centrais na reafirmação desta identidade. Assim, por exemplo, a categoria *criollo* adquire o sentido de “nativo” dos *llanos*, e até mesmo de “próprio” e “autêntico”. Esses sentidos são também expressados quando essa categoria é pensada no contexto musical, em termos de estilo, som, formas de execução dos instrumentos e características da performance em geral.

Porém, os festivais têm também um caráter turístico e por trás da sua organização há uma ideia de promover o turismo na região através de atividades como amostras gastronômicas, cavalgadas, concursos de *vaquería*, vendas de artesanato e concursos femininos de beleza. Nesse sentido, a música torna-se um elemento central nas estratégias que procuram oferecer aos turistas uma experiência

“autêntica” sobre os Llanos. Além dos shows no palco, as churrascarias e alguns bares procuram garantir a presença da música *llanera*, tanto nos aparelhos de som, quanto com música ao vivo.

No terceiro dia de festival aconteceram as últimas rodadas do concurso. Os ganhadores foram anunciados e seus nomes começaram a circular como possíveis competidores do *Torneo internacional del joropo*. O *Festival Internacional del Cumare* é uma forma de se preparar para a próxima competição, o *Torneo*, uma das mais concorridas e prestigiadas na música *llanera*.

Um mês depois aconteceu o 46° *Torneo internacional del joropo* na cidade de Villavicencio, o maior núcleo urbano da Orinoquia Colombiana e uma importante zona de trânsito desde finais do século XVIII, quando se constituiu no principal cruzamento de caminhos para o transporte de gado entre os Llanos e o interior do país através da Cordilheira oriental (RAUSCH J. , 2003).

O *Torneo internacional del joropo* é um dos eventos de música *llanera* mais esperados na Colômbia e na Venezuela. Nas falas dos artistas, ganhar o *Torneo* constitui um passo central na carreira musical, já que representa um importante elemento de legitimação dentro do *campo*, por ser este um dos festivais mais antigos de música *llanera* – criado em 1965 – e também em razão do “nível” musical que sempre apresentou. Nas palavras do harpista Darío Robayo:

[...]*[el Torneo es un] evento con una gran proyección por ser una música binacional, con un alto poder de convocatoria de públicos de la Orinoquía y del centro del país, el más representativo de la cultura llanera de la Orinoquía colombiana y venezolana, con una extensa programación oficial que atiende no sólo a seguidores de la tradición llanera, sino también a públicos seguidores de otros géneros musicales, constituyéndose en el punto de encuentro de músicos llaneros, cantadores y bailadores, en la meca del joropo* (ROBAYO SANABRIA, 2012:82).

O *Torneo* tem uma ênfase instrumental importante, fornecendo premiações para os intérpretes de cada instrumento, assim como uma categoria única dentro dos concursos de música *llanera*: *Ensembles nuevos formatos*. Através dessa categoria, é permitido utilizar recursos sonoros de outros gêneros, bem como uma variedade de formatos

instrumentais além de harpa, *cuatro*, maracás e baixo elétrico, afastando-se do que muitas vezes é tido como “tradicional”. A importância do *Torneo*, além do tamanho do evento e do investimento público que requer, consiste no fato de que este é mais aberto a novas propostas, se configurando como um espaço para conquistar novas sonoridades, novos estilos, novos públicos e assim por diante.

Imagem 2 - Conjunto tradicional llanero. Agrupação ganhadora na categoria de grupo tradicional no 46o Torneo internacional del joropo



Foto Blanca GómezLozano

Imagem 3- Conjunto ensamble nuevos formatos.



Foto Blanca Gómez Lozano

O *Torneo* é organizado pelo *Instituto departamental de cultura del Meta* e o *Instituto departamental de turismo del Meta*, entidades públicas do governo departamental, que, por sua vez, concentram a maior parte da oferta pública para os artistas nesse departamento. Assim, “estar” no *Torneo* passa pelo fato de estabelecer conexões no nível político-institucional. O processo seletivo para a escolha dos participantes se faz através de convocatória pública, na qual os concorrentes enviam as peças que vão levar ao concurso, em formato de áudio e vídeo, e posteriormente são selecionadas por um júri formado pelo próprio *Instituto de cultura*. É esta entidade que se encarrega das atividades “culturais” do *Torneo*, entre as quais se incluem o concurso de música, os eventos de dança e o *joropo acadêmico*¹².

Devido ao tamanho do evento, as suas dimensões políticas e a grande quantidade de artistas e público que convoca, o *Torneo* é muito “mais fechado” se comparado com o *Festival Internacional del Cumare* ou com festivais de outros municípios da região. Sendo assim, o acesso aos funcionários públicos das instituições organizadoras, à equipe técnica, e mesmo aos artistas, foi limitado. Além disso, as atividades eram mais dispersas, já que aconteciam em vários palcos distribuídos pela cidade, nos quais se realizavam férias gastronômicas, artesanais e concursos de beleza. Além do concurso de música, a dança tinha um lugar central durante o *Torneo*, no espaço conhecido como *joropodromo*, uma das maiores competições de dança de *joropo* a céu aberto da região. Nessa competição, os dançarinos fazem um circuito pelas ruas da cidade e conseguem convocar uma média de 1.600 (mil e seiscentos) casais de dança de diferentes lugares da Orinoquia colombovenezuelana¹³.

O concurso de música *llanera*, bem como os shows dos artistas convidados e demais shows musicais, aconteciam num coliseu esportivo cujo ingresso era adquirido através da sua compra na lotérica. A plateia

¹² O *joropo acadêmico* é um encontro em que se procura discutir aspectos da música e da dança *llanera*, a partir de uma perspectiva conceitual. Em 2014, a temática do encontro foram os *Cantos de trabajo de llano*, declarados patrimônio cultural imaterial da Colômbia em 2013 e postulados pela Lista de salvaguarda urgente da UNESCO.

¹³ De acordo com informações disponíveis no site do Instituto de Turismo del Meta. Disponível em: <www.turismometa.gov.co/documentación>. Acesso em setembro de 2013.

estava dividida em espaços cujo acesso era diferenciado. Por exemplo, na plateia baixa, de frente ao palco, estavam localizadas a mesa do júri e uma área *VIP* para representantes do governo nacional e local, onde não pude entrar, pois era proibido o acesso inclusive aos artistas. Neste sentido, o *Torneo* se mostrou um espaço interessante para mapear as diversas relações e hierarquias dentro do campo da música *llanera*, e também as ligações com outros campos, como o político e o econômico. O evento tem se configurado como uma plataforma política para os artistas, para seus promotores e para as pessoas a frente das instituições organizadoras. É ainda um indicador da gestão cultural e institucional no departamento, sendo que o investimento público para sua realização ultrapassa dois milhões de dólares. Esta conexão “arte-política-cultura” não é exclusiva do contexto da música *llanera* e se encontra profundamente relacionada à cultura política na Colômbia (OCHOA GAUTIER, 2003). Desse modo, aspectos como as dinâmicas proselitistas, as redes de favores políticos, a imperativa necessidade de se envolver em questões políticas (em termos eleitorais) – forma que os artistas são impelidos para que consigam acessar espaços-chave para se legitimar dentro da música *llanera* – foram gritantes dentro da pesquisa e são parte fundamental das redes de relações construídas pelos artistas para participar desse universo.

Ainda no que se refere ao concurso, este se desenvolve em diversas etapas eliminatórias que começam desde o momento em que os artistas enviam os *demos* e os vídeos para serem pré-selecionados pelo júri. Das propostas recebidas – da Colômbia e Venezuela – são escolhidos cinco participantes para cada uma das modalidades e que disputarão o concurso no palco. O processo eliminatório tem continuidade com apresentações em sessões privadas com o júri e no palco, em rodadas compostas por blocos de participantes de cada uma das modalidades, as quais são alternadas com apresentações de artistas convidados. Na última noite do *Torneo*, acontece a rodada final de *copleiros* e os ganhadores de cada uma das modalidades se apresentam. Esta noite recebe o nome de *Noche de ganadores* e é transmitida ao vivo pela RCN internacional¹⁴, entre outros meios de comunicação regionais.

Sendo assim, o *Torneo* pode ser considerado uma importante

¹⁴ RCN é uma das duas redes de meios de comunicação da Colômbia, tem cobertura a nível nacional e sinal internacional.

vitrine não apenas para os artistas, mas também para o departamento, que ganha visibilidade turística e em termos de gestão.

Tabela 2 - Modalidades de concurso 46° Torneo internacional del joropo

MODALIDADES DO CONCURSO 46° TORNEO INTERNACIONAL <i>DEL JOROPO</i>		
Interpretação	Instrumentistas	Melhor instrumentista <i>bandola llanera</i>
		Melhor instrumentista <i>harpa llanera</i>
		Melhor instrumentista <i>cuatro llanero</i>
		Melhor instrumentista <i>maracás llaneras</i>
		Melhor instrumentista baixo ou contra baixo elétrico
	Vozes	<i>Copteros</i> (concurso de contrapunteo)
		Voz feminina
		Voz Masculina
	Dança	<i>Pareja de baile</i>
Composição	Instrumentistas	<i>Ensembles nuevos formatos</i>
		Harpa llanera solista
		<i>Bandola llanera solista</i>
	Vozes	Poema inédito
	Poema	Poema inédito
	Golpe	<i>Golpe</i> inédito

2.1. A PESQUISA DE CAMPO

Ao longo da pesquisa de *campo* participei de três festivais de música *llanera*, dos quais o *Festival Internacional del Cumare* e o *Torneo internacional del joropo* foram importantes para compreender as particularidades da performance da música *llanera* no contexto dos concursos¹⁵. Nota-se que os festivais são espaços propícios para entender as dinâmicas de conformação do *campo* da música *llanera*, os processos de legitimação dos agentes, a configuração do mercado e o estabelecimento de redes de prática. Por isso, grande parte desta dissertação retoma os concursos e festivais para tentar compreender os processos de valorização de artistas e músicas, bem como as relações que, a partir da música, se tecem entre os agentes no interior do *campo*.

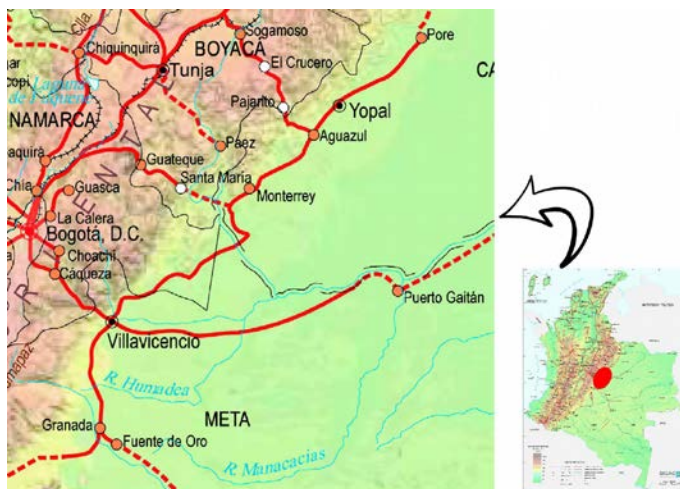
Além dos festivais, durante a pesquisa de campo frequentei outros espaços, como escolas de música tradicional, shows em bares, churrascarias, shoppings e teatros, entre outros contextos de interação mais íntimos com os interlocutores. Entendo esses espaços como diferentes contextos da performance da música *llanera*¹⁶, já que para os artistas representam também contextos de práticas particulares. A alta mobilidade dos artistas entre tais espaços – e pelo território – sugere uma ampla rede de relações distribuída pela região e que extrapola o cenário local e nacional. Assim, por exemplo, as constantes trocas entre os artistas da Colômbia e Venezuela de músicas, gravações, etc., são fundamentais para compreender a configuração desta rede. Da mesma forma, cidades como Bogotá, Villavicencio e Yopal (capital do departamento de Casanare) atuam como nós, ou seja, pontos mais ou menos fixos dentro da rede, devido à disponibilidade de estúdios de gravação, recursos públicos e espaços de escuta da música *llanera* que asseguram uma maior demanda de artistas, como *asaderos* (churrascarias), shows particulares, entidades públicas, entre outros.

¹⁵ O terceiro festival que participei foi o *Manacacias festival de verano 2014*, em Puerto Gaitán-Meta, entre os dias 21 e 23 de março de 2014. Este festival tem uma ênfase turística, razão pela qual não tem concurso de música *llanera*. Não obstante, há um palco exclusivo para apresentações “folclóricas”.

¹⁶ Os artistas acadêmicos distinguem pelo menos três contextos diferentes da performance da música *llanera*: os festivais, as escolas de música e demais shows (churrascarias, bares, festas privadas, etc).

Visto que meu objetivo inicial era acompanhar os músicos, no começo não defini um lugar específico, em termos geográficos, para desenvolver a pesquisa. Entretanto, com o decorrer do trabalho, as cidades de Villavicencio e Bogotá emergiram como pontos importantes pelas características acima mencionadas. Além dessas duas cidades, outros pontos relevantes foram os municípios de Cumaral e San Martín, no departamento de Meta. Este último foi imprescindível para a pesquisa, pois desde 2008 tenho estabelecido relações com os artistas e gestores culturais do lugar, pessoas fundamentais como apoio e entrada a campo. Sendo assim, me instalei em San Martín durante quatro meses, entre março e julho de 2014, período em que busquei acompanhar as atividades dos artistas do município, tais como shows, festas e aulas na escola municipal de música tradicional. De San Martín me deslocava para os outros municípios, planejando com antecedência entrevistas com artistas e participação em shows, festivais e outros eventos que eu conseguisse convite. Por fim, fiz uma viagem à cidade de Yopal, no departamento de Casanare, onde também realizei pequenas visitas a escolas de música na área rural da cidade e dos municípios de Aguazul e Tauramena, no mesmo departamento.

Imagem 4 - Principais locais de pesquisa



Fonte: Instituto Geográfico Agustín Codazzi. Disponível em: www.icanh.gov.co. Acesso em julho de 2014.

Gostaria de assinalar que, se bem no projeto de pesquisa eu não havia pensado a entrevista como uma metodologia central para este trabalho, com o decorrer da pesquisa de campo, esta se tornou uma ferramenta muito eficaz como entrada para falar com os artistas, ao mesmo tempo em que permitia que eu me “colocasse” no campo. Para muitos deles não era fácil compreender qual era meu papel, o que eu estava procurando ou como ia acessar a seu universo se eu não toco nenhum instrumento nem sou cantora. Com o desenvolvimento da pesquisa, eu mesma percebi que a entrevista é um contexto de comunicação familiar para eles. Eram justamente essas primeiras respostas, um pouco “prontas”, que informavam como eles queriam ser vistos, qual imagem desejavam projetar de sua carreira e sua posição dentro do *campo*, do estilo a partir do qual queriam ser ouvidos e como gostariam que sua trajetória fosse reconhecida pelos outros artistas. Para ultrapassar esse nível de “respostas prontas” foi necessário, algumas vezes, realizar várias entrevistas curtas com o mesmo interlocutor e procurar distintos espaços e momentos para falar com eles, como sua própria casa, a sala de aula na escola de música onde ensinavam, os instantes antes de subir ao palco e depois das apresentações, nos festivais onde estavam como espectadores ou simplesmente num café no centro de Villavicencio onde costumavam se reunir os artistas e gestores culturais.

As entrevistas foram feitas com o propósito de indagar a respeito da *trajetória*¹⁷ dos artistas e de compreender como constroem a si mesmos como *artistas llaneros*, pelo menos em dois sentidos: social e sonoro. O sentido social é atravessado por mecanismos de legitimação dentro do *campo*, como a participação durante uma etapa mais ou menos prolongada nos concursos de música *llanera – festivaliar –*, o trabalho em churrascarias e bares – *tigriar*¹⁸ – e a participação em

¹⁷ Entendo *trajetória* como colocado por Pierre Bourdieu. Para o autor, este conceito só pode ser compreendido através da análise do *campo* e das relações e posições dentro do mesmo, bem como do *habitus* que possibilita a estruturação desse *campo* num momento determinado (BOURDIEU P., 2007).

¹⁸ O termo *tigriar* é exclusivo do contexto da música *llanera*. Muitos interlocutores o relacionam com uma prática muito comum, que teve início em meados da década de 1950, que consistia em sair para caçar tigres, entre outros animais selvagens, para a venda de peles e penas. As *tigriadas* ou *tigrilladas* começaram como uma alternativa econômica frente a crise da

gravações e produções discográficas. Também são levados em consideração aspectos como integrar o grupo de um cantor reconhecido, gravar como artista líder, fazer viagens e *tours* internacionais e até conseguir nomeações aos *Latin Grammy*. Assim, por exemplo, nas falas dos artistas, *festivaliar* é descrito como uma etapa de formação e profundo aprendizado em termos técnicos, cênicos e vocais. Nas suas próprias palavras, “é uma escola”. *Festivaliar* e *tigriar* foram momentos sempre mencionados pelos artistas como “obrigatórios” no caminho para ganhar reconhecimento, adquirir habilidades no cenário, e sobretudo, se inserir na rede de relações que configura o universo da música *llanera*, pelo menos localmente.

A legitimação dos artistas dentro do campo também se relaciona com o domínio de um amplo leque de habilidades em termos sonoros, no qual são valorizados aspectos como a voz, sua “agressividade”, “força” e “intensidade”. Na interpretação dos instrumentos são avaliadas a “técnica”, o “estilo” e a “força” – o *sabor* em termos nativos. Essas características se relacionam com a produção de um som que permite identificar um artista como *llanero*. Por exemplo, muitos artistas recorrem a uma origem rural como elemento que os identifica como artistas *llaneros*, integrando tal apelo nas narrativas sobre suas trajetórias. As relações com o território são construídas também através do som, de suas experiências musicais e de vivenciar o lugar a partir da música. Portanto, o que entendo como dimensões social e sonora desse processo de construção artístico não são independentes, mas pelo contrário, são aspectos interligados no que diz respeito à experiência, ao fazer musical e à interação dos agentes nos diversos contextos e práticas da música *llanera*, possibilitando a legitimação/construção dos artistas em diversos sentidos. Refiro-me aos aspectos sociológicos e sonoros como distintos para fins analíticos, visto que na experiência dos artistas eles são indissociáveis.

As habilidades sonoras desenvolvidas no projeto¹⁹ adotado por cada artista são descritas pelos interlocutores através de diversas

borracha, para centenas de camponeses que tinham se deslocado às regiões dos Llanos e de Guaviare nessa década (MOLANO A., 1988).

¹⁹ Entendo o termo no sentido apontado por Sherry Ortner (2007:66), em que a agência é vista da perspectiva dos projetos, ou seja, “é definida [...] pela lógica local do bom e do desejável” e dos mecanismos para conseguir a realização de um determinado projeto (cultural).

categorias como *criollo*, *recio*, *estilizado*, *urbano*, *acadêmico*, entre outras, que fazem referência a diferenças no estilo e na interpretação. Isso, por sua vez, coloca os artistas em diversos pontos de um leque de possibilidades, que os define segundo sua proximidade com um ideal do “ser *llanero*” mais próximo da lida com o gado, forte e hipermasculinizado. Aqui, categorias como *criollo* e *recio*, representariam um estilo e um tipo de som mais “próprio” ou “autêntico”, e *estilizado*, *urbano* e *acadêmico* fariam referência a sons mais “afastados” deste ideal. Cabe assinalar que o sucesso comercial dos artistas não depende do estilo interpretado, embora tais diferenças sejam relevantes para os próprios artistas na hora de mapear o campo.

Um último elemento que acho importante para compreender a música *llanera* passa também pelas relações assimétricas de gênero no interior do campo. Este fato me chamou atenção em razão da minha própria experiência como pesquisadora mulher. Algumas vezes tive que desistir de realizar entrevistas e frequentar alguns espaços, devido ao assédio que sofri por parte de alguns dos meus interlocutores homens. Percebi também que há uma ideia generalizada, entre homens e mulheres, de que espaços como as festas dos músicos e cantores após os shows, e ainda os festivais, não são espaços para mulheres que não estejam na “companhia” e “cuidado” de um homem²⁰. Ao longo da pesquisa me questioneei constantemente sobre o papel atribuído às mulheres tanto dentro quanto fora do campo musical, e percebi que as ideias socialmente determinadas sobre a mulher no contexto cultural mais amplo, também determinam sua participação dentro do campo da música *llanera*, representando desafios para inserção em redes de trabalho e para a continuidade da formação e da carreira artística das mulheres.

Neste sentido, grande parte da interação em *campo* foi com artistas homens, já que em geral são mais numerosos e ocupam uma maior diversidade de postos, como instrumentistas, cantores, gestores, professores. As mulheres com quem pude conversar atuam principalmente como cantoras. Houve poucas ocasiões nas quais pude observar grupos musicais com presença de instrumentistas mulheres ou desafios cantados com participação feminina. Nas escolas de música que frequentei, pude observar que o número de mulheres em sala de aula diminui à medida em que se aumenta a idade das turmas. Segundo

²⁰ Por este motivo solicitei que meu companheiro me acompanhasse neste tipo de atividades.

um dos professores de harpa com quem tratei o assunto, é comum que as meninas ajudem as suas mães a cuidar dos seus irmãos mais novos e nos officios de casa, o que dificulta sua frequência em sala de aula. Desse modo, as mulheres, ao “começar suas famílias”, tem que se ocupar das crianças e do cuidado dos seus próprios filhos, o que prejudica a continuação de sua carreira musical. De fato, muitas das parceiras dos artistas com quem conversei também tinham “passado” pela música, mas uma vez que tiveram filhos, a carreira do homem continuou enquanto a mulher teve que assumir os trabalhos no lar.

A autora Alejandra Quintana-Martinez, em seu estudo sobre a equidade de gênero no *Plan nacional de músicas para la convivência (PNMC)*²¹, adverte que “o papel reprodutivo exercido pelas mulheres, que permite e facilita o exercício da música por parte dos homens, impede ao mesmo tempo sua participação no campo musical” (2012:69, tradução minha).

Em sua obra, a autora analisa diversos contextos de ensino das músicas tradicionais, corais e bandas na Colômbia e encontra diversas razões pelas quais as assimetrias de gênero se perpetuam em tais contextos. Assim, por exemplo, as ideias social e culturalmente construídas sobre os corpos de homens e mulheres, a *generização* dos instrumentos – madeiras feminino, metais masculino –, os papéis socialmente determinados dentro da prática musical – os homens tocam, as mulheres cantam –, entre outros dispositivos de poder, representam obstáculos para as mulheres, impedindo-as de se sentir identificadas e exercer a música em condições de equidade (QUINTANA MARTINEZ, 2012: 84).

Considerando esses dispositivos de poder, é possível observar que o contexto da música *llanera* se apresenta como um espaço de construção das masculinidades, através de características como “força”, “potência” e “agressividade” – na voz, na forma de interpretação dos instrumentos e na capacidade de improvisação na hora do enfrentamento nos desafios cantados –, consideradas habilidades masculinas. Essas

²¹ O PNMC é uma política nacional do governo da Colômbia de criação de escolas de música tradicional e fornecimento de instrumentos para a rede pública de escolas de música. Durante a pesquisa de campo visitei três escolas que fazem parte desse plano, no departamento de Meta, e uma escola privada que funcionava com apoio de uma companhia petrolífera no departamento de Casanare.

características são valorizadas em diversos contextos para além da música e muitas vezes são assinaladas como constitutivas do “homem *llanero*”.

Sobre esse último ponto, acho importante assinalar que foi minha própria experiência e confronto com o campo que me levou a pensar nessa discussão. Da mesma forma, todas as interações que se deram no processo de pesquisa, os espaços que escolhi – ou que me escolheram – para desenvolver a etnografia e, em geral, todas as “apostas” etnográficas que fiz, encontram-se igualmente determinadas pela minha própria experiência como etnógrafa. Nessa experiência, as relações de gênero, o fato de eu não ser música ou cantora e minha ligação familiar com o campo, foram determinantes nas negociações com os interlocutores. Seguindo Sarah Pink (2013:35), entendo a etnografia como:

A process of creating and representing knowledge or ways of knowing that are based on ethnographers' own experiences and the ways these intersect with persons, places and things encountered during that process. Therefore [...] ethnography, [...] does not claim to produce an objective or truthful account of reality, but should aim to offer versions of ethnographers' experiences of reality that are as loyal as possible to the context, the embodied, sensory and affective experiences, and the negotiations and intersubjectivities through which the knowledge was produced (PINK,2013:35).

2.2. “TODOS FAZEMOS *JOROPO*, MAS HÁ DIFERENÇAS”: O *JOROPO* COMO GÊNERO.

Na Colômbia, o termo *joropo* é comumente utilizado como categoria genérica para se referir à música *llanera*, diferentemente da Venezuela, onde denomina uma ampla variedade de músicas regionais. Mesmo assim, durante a pesquisa de campo, encontrei diferentes significados do termo associado a diversos contextos. Por exemplo, a dança da música *llanera* também recebe o nome de *joropo*, mas igualmente pode ser um evento social ou uma festa. Esta última acepção – como evento festivo – é pouco utilizada na atualidade visto que, com

exceção dos festivais, é cada vez menos frequente os encontros para escutar e dançar *loropo*.

Muitos interlocutores de pesquisa apontaram que a música *llanera* pode ser entendida como um “sistema musical”, composto por *golpes*, *pasajes* e *tonadas*²². Nesse sentido, o termo *loropo* também é o modo de designar o conjunto de *golpes* e *pasajes* que devido à sua difusão e comercialização, passaram a denominar a música *llanera* de uma forma geral (ROJAS, 1990).

Os *golpes* podem ser definidos como círculos rítmico-harmônicos sobre os quais os instrumentistas fazem diversos arranjos e novas canções.

Cuando hablamos de golpes, estamos hablando de estructuras rítmico-armónicas. Son vueltas que se miden en compases, y lo que tiene que ver es como la extensión de la vuelta, los golpes más complejos tienen vueltas muy largas y modulan la mitad en diferentes tonos. (...) Es una cantidad de compases que forma una estructura y que se repiten siempre iguales (...) en cuanto a acordes y en cuanto a ritmos, pero la melodía siempre va cambiando, la melodía es la superficie de lo que tu escuchas ¿verdad?, cuando uno habla de estructura es lo que está debajo, que es lo que está formado por maracas, bajo, y acordes en el cuatro. (...) el ritmo va en el cuatro, en las maracas igual, pero lo que cambia ahí es la estructura rítmico-armónica que sería el golpe [que] está definido como dominante, subdominante, tónica, dominante...

(...) Por ejemplo, la estructura de un pajarillo son 4 compases, es una de las estructuras más simples que hay pero no más fáciles de tocar, porque la dificultad radica en el manejo rítmico que se le da a la melodía después con relación a esa base, entonces como es tan sencilla tú tienes que conocer muy bien el estilo

²² Para cada uma destas categorias poderia se identificar um tema de referência que pode funcionar como protótipo da categoria – e que tem servido como ponto de partida para muitos arranjos, versões e gravações.

para poder improvisar e innovar sobre eso (MORENO em GÓMEZ LOZANO BC, 2014).

Eventualmente um artista pode criar um *golpe*, mas este só é configurado como tal se reconhecido socialmente dentro do âmbito da música *llanera*.

(...) Crear un golpe no es simplemente inventarse una estructura nueva, un golpe es una estructura nueva pero está fundamentado por la aceptación del público, porque los golpes nacen es así. Por ejemplo tu creas una canción que tiene una vuelta armónica, una vuelta de acordes determinada que tú te la inventaste y resulta que esa canción pega muchísimo y gusta mucho, entonces hay otra persona que le hace una letra encima de esa misma estructura diferente y es otra canción, y entonces empiezan a hacer canciones, y a hacer canciones... y ya se populariza la forma como suena ese golpe y es como se vuelve un golpe. (...) Es una cosa aceptada socialmente. (MORENO em GÓMEZ LOZANO BC, 2014).

Sendo assim, muitos dos golpes recebem os nomes dos seus criadores, nomes de animais, ou também podem ser uma metáfora que faça alusão à forma pelo qual se deve interpretá-lo ou à complexidade para executá-lo.

Usualmente los golpes tienen el nombre de la primera canción que llevaron, por ejemplo, una quirpa es un golpe que se institucionalizó dentro del folclor pero porque se hizo una vez una canción que contaba una leyenda de un tipo que se llamaba Quirpa, que lo mataron y que era un caudillo, y por eso se llamó quirpa, y las quirpas hoy en día hablan de amor hablan de cualquier otra cosa que no tiene que ver con Quirpa, o [a veces también] llevan nombres de animales como la guacharaca, el perro de agua... (MORENO em GÓMEZ LOZANO BC, 2014).

O conceito de *golpe* também era utilizado para falar da técnica de execução dos instrumentos, no que se refere aos movimentos das

mãos para produzir uma diversidade de sons através da vibração das cordas sobre a caixa de ressonância do instrumento.

Mesmo que exista uma ampla variedade de *golpes*, há alguns que são reconhecidos como representativos ou “fundacionais” da música *llanera*, como o *pajarillo*²³, o *gaván*, o *seis* e o *numeroao*²⁴, além do *pasaje* que tem sido fortemente divulgado, sobretudo nas versões mais românticas da música *llanera*. Pode-se dizer que esses *golpes* atuam como *protótipo* da música *llanera*. A partir de postulados de teorias cognitivas sobre a categorização, o musicólogo Ruben López Cano (2006:7) aponta que “um gênero musical se constrói em torno a um protótipo, ou seja, ao exemplar (peça, canção) que representa melhor que outros ao próprio gênero. As outras peças que pertencem ao gênero são aquelas que estabelecem parecidos de família com ele”(tradução minha). Nessa perspectiva, o gênero não é definido por qualidades intrínsecas, próprias ou inerentes ao “objeto musical”, mas por processos de significação por parte dos sujeitos envolvidos na prática musical, sejam estes artistas, pesquisadores, público ou o mercado.

Segundo López Cano (2006:10), nos processos de postulação do gênero, mais de um exemplar pode disputar o lugar como protótipo. Em ocasiões diversas, esses diferentes exemplares podem dialogar, negociar, brigar ou mesmo aparecer de forma intermitente. No meu caso, ao escutar os primeiros acordes de um *pajarillo* na harpa posso identificar que se trata de um *joropo*, já que é um dos *golpes* mais utilizados nas competições de canto, *contrapunteo* e dança nos festivais, contexto onde aprendi a escutar música *llanera*. O *pajarillo* também se distingue porque inicia com o “grito característico” da interpretação vocal da música *llanera*, o *tañido*. Este deve ser um grito longo e sem dubitações, sendo a demonstração da força e qualidade de uma voz *recia*.

²³ Vídeo: Pajarillo- Joropo. Exemplo de *pajarillo* “tradicional”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NdeT4AZ5gWM>. Acesso em novembro de 2013.

²⁴ Nas suas pesquisas com alguns dos harpistas *llaneros* mais reconhecidos na atualidade, tanto na Colômbia quanto na Venezuela, a fundação do *Circulo de interpretes del arpa y su música* (CIRPA) tem afirmado que estes quatro *golpes* são considerados os mais representativos da música *llanera* (Comunicação pessoal com o pesquisador John Moreno, em 2 de novembro de 2015).

Imagem 5 - Tañido. Concorrente voz recia feminina, Festival internacional del Cumare 2014.



Foto: David GómezManrique

Geralmente, quando um artista que se dedica a outro gênero quer fazer um *joropo*, recorre a um *pajarillo*. Por exemplo, a *Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela (OSSBV)* conta no seu repertório com várias peças de música *llanera*, entre as quais se destaca *Alma llanera* e *Pajarillo con fuga*²⁵. Da mesma forma, o grupo de rock colombiano *Aterciopelados* tem a sua própria versão de um *pajarillo*²⁶. Quando comento com meus amigos que estou pesquisando sobre música *llanera*, muitos me questionam se já escutei o *joropo* que fez esta banda. Assim como o *pajarillo*, há outras peças que podem atuar como

²⁵ Vídeo: Fuga con Pajarillo - Aldemaro Romero. SJVSB - Sinfónica de la Juventud Venezolana Simón Bolívar. Arranjo da OSSBV (o *pajarillo* inicia a partir do minuto 2'16). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BGPn-QJLEIU>> .Acesso em setembro de 2015.

²⁶ Vídeo: La culpable – Aterciopelados. Joropo feito pelo grupo de rock Aterciopelados. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KPbsA0vuqFU>>. Acesso em setembro de 2015.

protótipo da música *llanera*. No caso dos *pasajes* são prototípicas as interpretações de Julio Miranda²⁷ e Reynaldo Armas. Ambos influenciaram fortemente a comercialização da música *llanera* no interior do país aproximando-a de linguagens como a *balada* e a *ranchera*. Mesmo assim, a *Tonada de luna llena*²⁸ de Simón Díaz se tornou representativa das *tonadas*.

Os exemplos aqui apresentados não esgotam a discussão sobre o *joropo* como gênero, ou se pelo contrário, existem vários gêneros na música *llanera*. Como será argumentado no capítulo seguinte, as pesquisas musicológicas e antropológicas sobre as músicas dos Llanos são muito incipientes, portanto este é um questionamento que deve ser ampliado à luz de novas pesquisas de campo e com pressupostos teóricos que por enquanto escapam da presente dissertação.

²⁷ Vídeo: Ella Fue - Julio Miranda. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6-ByznXNYNY>>. Acesso em setembro de 2015.

²⁸ Vídeo: Tonada de Luna Llena - Simón Díaz. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2Xt6CHJrRJo>>. Acesso em setembro de 2015.

3. A MÚSICA LLANERA NAS PESQUISAS MUSICAIS NA COLÔMBIA

O presente capítulo procura estabelecer diálogos com outras pesquisas sobre músicas na Colômbia e tentar responder à escassez de referências sobre pesquisas musicais nos Llanos orientais. Vários autores – como Pardo Rojas (2009), Santamaria Delgado (2009), Ospina (2013) – apontam que no país não há muitos trabalhos nesta área, embora identifiquem pesquisas originadas de esforços individuais de pesquisadores, que muitas vezes atuam de forma independente.

Neste sentido, há poucos programas de pós-graduação focados na música colombiana, sendo referência o mestrado em musicologia da *Universidad Nacional de Colombia*. Da mesma forma, são escassos os grupos de pesquisa na área registrados no COLCIENCIAS²⁹. Em uma procura simples pelo site da instituição, aplicando critérios de busca como “músicas populares”, “história da música” e “musicologia em Colômbia”, são encontrados menos de vinte grupos. Neste sentido, nota-se que as publicações acadêmicas especializadas na temática são limitadas³⁰ e quando existentes, aparecem em publicações sobre patrimônio cultural, folclore ou cultura popular.

Deve-se acrescentar também que muitas das pesquisas sobre músicas realizadas no país dão maior ênfase em certas regiões, como o Caribe e a Andina, o que pode ser explicado pelo fato de que, inicialmente, músicas Andinas – como o *bambuco* e o *pasillo* –, e, posteriormente, músicas do Caribe – como a *cumbia*, o *porro* e o *vallenato* –, têm articulado discursos de construção da identidade nacional. De outra parte, na Amazônia as pesquisas antropológicas têm contribuído na exploração das músicas indígenas. Sendo assim, os *Llanos* é a região onde se observa o maior vazio nas pesquisas musicais.

Para compreender esses fenômenos, é necessário examinar as principais perspectivas nas pesquisas musicais na Colômbia, quais são os debates realizados nesses trabalhos e como estes se articulam com o

²⁹ *Departamento administrativo de ciencia, tecnología e innovación*. Órgão homologado às agências financiadoras e promotoras de pesquisa no Brasil como a CAPES ou o CNPQ.

³⁰ Destaca-se a revista *A contratiempo. Revista de música en la cultura*, editada desde 1987 até o presente.

contexto político e social do país. Da mesma forma, é importante questionar como as pesquisas que correspondem com o desenvolvimento do paradigma folclorista no país e na América Latina – elaboradas aproximadamente entre as décadas de 1930 e 1980 –, e as que foram realizadas mais recentemente – no marco das políticas do patrimônio cultural imaterial –, contribuíram na promoção de discursos em torno da identidade nacional e regional, favorecendo certas músicas e excluindo outras do cenário das indústrias culturais.

Não pretendo neste trabalho fazer uma revisão exaustiva de fontes sobre a pesquisa musical na Colômbia, mas sim articular algumas referências que permitam elucidar qual tem sido o lugar das músicas dos *Llanos* no panorama acadêmico do país e qual é o lugar conferido pelas ciências sociais à pesquisa musical, com ênfase nas músicas populares.

As fontes revisadas abarcam diversos períodos e disciplinas, sendo assim, com o desenvolvimento da revisão bibliográfica tive que estabelecer meus próprios critérios de busca. A princípio, procurei pesquisas relacionadas especificamente com o campo da antropologia e as músicas dos *Llanos*, mas esta resultou infrutuosa, devido à pouca disponibilidade de fontes. Posteriormente, utilizei novos critérios de busca para músicas regionais e procurei por textos que ajudassem a compreender os principais debates na área das pesquisas musicais na Colômbia. Do mesmo modo, refleti como as músicas dos *Llanos* foram excluídas no processo de produção acadêmica e na consolidação das músicas populares nos meios massivos de comunicação.

Em termos gerais, os textos que faço referência podem ser agrupados em três temáticas. Primeiro, compilações e estados da arte sobre a pesquisa musical na Colômbia, produzidos de forma dispersa e com pouca sistematização das fontes sobre o tema. Segundo, alguns textos que traçam o debate sobre a identidade nacional, étnica e regional em torno de músicas andinas e caribenhas. E terceiro, pesquisas desenvolvidas pontualmente nos *Llanos* Orientais, incluindo algumas pesquisas folclóricas feitas tanto na Colômbia quanto na Venezuela, bem como alguns trabalhos produzidos desde o âmbito das ciências sociais e da pedagogia musical em anos recentes.

3.1. PRINCIPAIS PERSPECTIVAS DE PESQUISAS SOBRE MÚSICAS NA COLÔMBIA

3.1.1. História da música/ história das pesquisas musicais

Um grupo importante das referências bibliográficas encontradas se preocupam com história da música na Colômbia e, mais ainda, destacam a historiografia das músicas populares. Como explicado anteriormente, o material produzido na área encontra-se disperso entre diversas disciplinas e os pesquisadores que se ocupam do tema têm atuado, muitas vezes, fora de plataformas institucionais, como grupos de pesquisa ou programas universitários. Mesmo assim, nota-se a preocupação de vários autores em fazer compilações e elaborar estados da arte que permitam compreender o panorama das pesquisas musicais na Colômbia.

Entre tais compilações, destacam-se os trabalhos de Sergio Ospina (2013), Carolina Santamaria Delgado (2009), várias das publicações do musicólogo Egberto Bermúdez (1999, 2006 e 2011) e, finalmente, os artigos publicados pelo antropólogo Carlos Miñana Blasco (2000, 2009), os quais incorporam preocupações próprias da pesquisa etnográfica e etnomusicologia, mais do que da história.

Sergio Ospina (2013) propõe uma periodização nos estudos histórico-musicais, baseada nas aberturas disciplinares que se deram desde a primeira metade do século XX nessa área de estudos. O autor identifica três etapas, sendo que a primeira está marcada por uma ênfase anedótica, na qual, de acordo com ele, o rigor acadêmico tinha pouca importância para os autores. Posteriormente, aponta que a influência da musicologia e da história musical trouxeram novos enfoques aos trabalhos produzidos entre as décadas de 1960 e 1980. Finalmente, o autor afirma que as pesquisas feitas desde a década de 1980 até o presente, têm combinado o método etnográfico, a teoria antropológica e a sociologia da música – além dos estudos culturais, eu agregaria. Neste último período, as trocas disciplinares produziram uma variedade de pesquisas, cujos resultados conseguem dar conta de um leque mais amplo de questões relacionadas com as práticas musicais, relações entre música e sociedade, entre outras questões.

Ospina faz um percurso por publicações desde finais do século XIX até meados do XX, no que ressalta a preocupação dos autores em classificar e definir o caráter nacional de algumas músicas populares consideradas de origem hispânica. Nesse período, muitos autores

procuram coletar *aires* musicais “representativos” de algumas regiões e *cancioneiros* populares, nos quais predominavam análises de músicas Andinas, sendo raramente destacadas as músicas dos *Llanos*, e também músicas negras e indígenas. Ospina enfatiza que as publicações desta época estão construídas a partir de uma visão positivista e eurocêntrica da história, além de reproduzir histórias dos “grandes músicos”, equiparando suas biografias com a própria história da música (OSPINA, 2013, pp. 311-317). Sendo assim, no período em pauta, os historiadores da música se encarregaram de produzir discursos em torno da identidade nacional, centrados nas músicas Andinas, região onde se estabeleceu o centro do poder político no país.

Finalmente, Sergio Ospina faz menção à importância dos trabalhos que surgiram desde o *Instituto de investigaciones Estéticas* da *Universidad Nacional de Colombia*, com contribuições de professores como Egberto Bermúdez, Ellie Anne Duque, Carlos Miñana e Jaime Cortés, onde se iniciou um processo de transformação metodológica e epistemológica nas pesquisas musicais e na história da música na Colômbia. Essas pesquisas, além de examinar o papel de trabalhos anteriores na conformação dos ideais de nação, se preocupam em compreender outros processos associados às práticas musicais e à produção sonora. Os trabalhos de alguns desses autores serão retomados no decorrer desta dissertação.

O texto de Ospina, apesar de oferecer um bom panorama histórico das pesquisas musicais na Colômbia e tentar mostrar como as aberturas disciplinares contribuíram para os estudos musicais no país, ainda tem suas referências limitadas aos campos da musicologia e história da música. Sendo assim, deixa de lado algumas pesquisas de outras áreas, como antropologia e os estudos culturais, as quais poderiam ter enriquecido ainda mais seu próprio panorama. Da mesma forma o autor, apoiado em Carolina Santamaria (2009), aponta que a proximidade entre a antropologia e a história da música popular é constitutiva da área, o que ele explica em parte “pela predominância de fontes mais próximas à oralidade do que à escrita” (2013: 308, tradução minha).

Ospina parte ainda de uma concepção da história atrelada aos documentos escritos, deixando de lado outras fontes, como as orais e as sonoras. Esta posição do autor poderia explicar, em parte, a ausência de análises da música *llanera*, posto que esta é reconhecida – tanto por

artistas empíricos como acadêmicos³¹ – como uma música “oral”, ou seja, sua escrita é pouco comum, havendo apenas alguns exemplos de transcrições no âmbito de pesquisas elaboradas por artistas acadêmicos.

Outra importante compilação sobre a historiografia da música na Colômbia, é o texto elaborado por Carolina Santamaria Delgado como parte do projeto “*Sistema de información bibliográfica sobre la investigación musical en Colombia*”, publicado pela Faculdade de Artes da *Universidad Javeriana*. É importante assinalar que Santamaria adere à definição anglo-saxã de música popular, utilizando o termo para fazer referência às músicas de produção massiva. Como afirma a autora, “o critério usado para considerar um estilo como ‘popular’ é seu vínculo com a modernidade, entendida como o acesso do repertório à mediação das indústrias culturais [como] a radiodifusão, a indústria fonográfica, a indústria cinematográfica e a televisão” (SANTAMARIA DELGADO, 2009:88, tradução minha). Santamaria se ocupa das pesquisas feitas desde a década de 1950 até o presente e ressalta o aumento da produção bibliográfica na área nos últimos dez anos. Mesmo assim, assinala que a produção sobre alguns gêneros como a *salsa*, o *vallenato*, e as músicas do Caribe em geral, receberam maior atenção neste último período.

Segundo a autora, o início das pesquisas sobre música popular deu-se de forma mais ou menos simultânea com o surgimento da indústria fonográfica no país. Como uma das obras “pioneiras”, ela destaca a compilação feita por Jorge Áñez em 1951, chamada “*Canciones y recuerdos*”, na qual o autor procura dar conta do “desenvolvimento” do *bambuco*, dada sua transição para a indústria fonográfica e rádio. Para Santamaria, o interesse por trás do estudo deste gênero era recontextualizá-lo através da escrita e consequentemente branqueá-lo pelo mesmo ato de textualização (*branqueamento epistêmico*) (Ibid: 90).

No mesmo sentido do trabalho de Áñez, entre 1950 e 1970 foram produzidos diversos textos que reforçavam a ideia do *bambuco* como uma música nacional de origem europeia, negando quaisquer raízes africanas ou indígenas. O enfoque das pesquisas de meados do século XX é contrastante com o processo de popularização do *vallenato* e outras músicas caribenhas, que se encontram claramente associadas ao

³¹ Esta diferenciação é uma forma de classificação nativa dos artistas e se refere a diferenças nos processos de formação. Este tema será melhor explorado no seguinte capítulo.

fazer musical das populações afro-caribenhas e aos gêneros musicais mais ouvidos nas suas performances. Assim, desde finais de 1970, há um aumento importante no número de pesquisas sobre as músicas da região Caribe a partir de perspectivas folclóricas, iniciando um processo de legitimação, dado a midiática e industrialização destas músicas (Ibid: 91).

Carolina Santamaria identifica um novo interesse nos pesquisadores das músicas populares desde começos da década de 1990 por gêneros como a *salsa*, entre outros, comumente agrupados sob a categoria de gêneros tropicais ou *bailables*. A partir dessas pesquisas foi possível traçar conexões com músicas populares de outros países, como Cuba e Venezuela. No mesmo sentido, a década de 2000 inicia com duas importantes pesquisas que conseguem reunir diversos métodos e perspectivas teóricas de disciplinas como a antropologia e a história. O trabalho de Peter Wade “*Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*” (2002) e a pesquisa da canadense Lise Wexler “*The city of musical memory. Salsa, Record Grooves and Popular Culture in Cali, Colombia*” (2002). Esta examina a maneira com que Cali se converteu na “capital mundial da salsa”, a partir da chegada desse gênero na cidade, bem como sua posterior apropriação pelas classes populares através da dança.

Nas conclusões do estado da arte elaborado por Santamaria, são assinalados diversos caminhos que a autora considera importantes e ainda pouco explorados nos estudos musicais na Colômbia. Por exemplo, aponta para a falta de pesquisas sobre o desenvolvimento do *rock* e o *pop* no país, os quais permitiram o surgimento de figuras transnacionais como Shakira, Juanes e Carlos Vives³². Da mesma forma, Santamaria assinala a importância de explorar o papel de algumas gravadoras, como *Discos Fuentes*, na popularização e internacionalização da música popular colombiana, bem como de examinar o papel da indústria fonográfica na massificação de músicas populares e locais no país. Também faz menção à necessidade de pesquisar músicas que se mobilizam em mercados pequenos, como a *carranga*, entre outros gêneros “camponeses”.

³² A respeito da trajetória de Carlos Vives, no final do ano passado foi publicado o livro “*Travesías por la tierra del olvido: modernidad y comunidad en la música de Carlos Vives y La Provincia*”. (SEVILLA, OCHOA, SANTAMARIA DELGADO, & CATAÑO ARANGO, 2014).

Ainda que a autora não faça referência à música *llanera* especificamente, temas como o papel da fonografia nos processos de ensino e aprendizado, o surgimento de figuras transnacionais ou a entrada de algumas agrupações e artistas a categorias de mercado globais – como a *world music* –, são caminhos ainda pouco explorados para o caso das músicas dos *Llanos*. Também as dinâmicas de mercado entre a Colômbia e a Venezuela, junto a importância dos festivais nestes intercâmbios, são aspectos da música *llanera* ainda pouco questionados. Neste sentido, meu trabalho contribui para o debate de algumas destas temáticas, visto que o foco desta pesquisa foram as atividades dos músicos e seus processos de construção/legitimação como artistas *llaneros*.

Vale destacar o trabalho do antropólogo Carlos Miñana (2009), que em suas publicações reflete sobre o estado das pesquisas sobre músicas indígenas na Colômbia, no período de 1980 a 2009. Como ponto de partida, Miñana assinala a importância das músicas indígenas como estratégia cultural e de luta política dos povos indígenas, após a Constituição de 1991. Da mesma forma, o autor problematiza a categoria “músicas indígenas” devido aos limites difusos entre a língua, expressões sonoras, música instrumental eritual.

Por questões analíticas, o autor diferencia os trabalhos realizados por regiões como Amazônia, Orinoquia, Pacífico, Caribe, Andes e *Valles interandinos*. Em relação às pesquisas musicais na Orinoquia, Miñana remete aos trabalhos realizados por Maria Eugenia Romero na década de 1980. Apesar da autora não ter como eixo central das suas pesquisas as músicas da região, em seus textos ela inclui diversos aspectos sonoros e musicais como parte da descrição etnográfica e procura fazer transcrições de cantos principalmente das etnias Sikuani, Sáliva, Guahibo e Piapoco. Carlos Miñana assinala que as transcrições feitas por Romero,

[...] adolecen de rigurosidad y de elementos técnicos básicos que ya se encuentran magistralmente en los pioneros de la musicología comparada de finales del XIX y comienzos del XX. No obstante, [...] es necesario reconocer el interés de esta antropóloga – pionera para el caso colombiano- por abordar el fenómeno musical y sonoro en casi todas sus investigaciones, como un elemento más de la

descripción etnográfica (MIÑANA BLASCO, 2009: 30).

Dos diversos trabalhos revisados por Miñana, fica claro que, no caso das pesquisas sobre músicas indígenas na Orinoquia, talvez as mais exploradas sejam as músicas do povo Sikani, havendo aproximações das disciplinas de linguística, musicologia e antropologia. A esse respeito, Miñana resenha o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do antropólogo Arturo Monje Uscategui, intitulado “*Resignificación de la música en los Sikuani*”. A partir do trabalho de campo desenvolvido entre 2004 e 2005, nos *resguardos*³³ de Puerto Gaitán (Wacoyo e Corozal Tapaojo), no departamento de Meta e Cumaribo (Aiwa e Cumariana) no departamento de Vichada, Monje Uscategui, faz uma importante observação sobre a adoção das músicas *llaneras* entre esta etnia:

Algunos de los cantos y bailes colectivos –sin instrumentos – se siguen realizando como mecanismo de identificación cultural frente a los no-sikuani y en contextos escolares bajo la dirección de los maestros. Los cantos amorosos (banacubo) han sido reemplazados por el pasaje llanero acompañado por el cuatro, y los golpes recios llaneros (como el seis) han reemplazado a los yarake o “cantos de estar contentos”, como el cachipichipi y el jalekuma (MONJE USCATEGUI *apud* MIÑANA BLASCO, 2009: 31).

Finalmente, Carlos Miñana aponta que as pesquisas sobre os Sikuaní esgotaram-se na década de 1980 e, desde então, não tem havido continuidade nos estudos musicológicos na região dos *Llanos Orientales*. Mesmo assim, assinala que os melhores trabalhos na musicologia sobre os povos da Orinoquia correspondem às pesquisas promovidas pelo *Instituto interamericano de etnomusicología y folklore*– INIDEF³⁴ – que também é referência para as pesquisas sobre músicas populares na região, tanto na Colômbia quanto na Venezuela.

³³ Terras indígenas.

³⁴ Instituto financiado pelo Governo da Venezuela e pela Organização de Estados Americanos (OEA).

Uma importante contribuição de Carlos Miñana é que, frente a ausência de estudos musicológicos e etnomusicológicos propriamente ditos, ele explora trabalhos antropológicos e linguísticos, estudos sobre tradição oral e ainda áreas como a engenharia do som. Neste sentido, o autor amplia as pesquisas sobre músicas indígenas, ao mesmo tempo que resgata os aspectos relacionados à análise sonora e musical de cada um dos trabalhos resenhados.

Nas compilações antes revisadas é possível identificar que desde muito cedo nas pesquisas musicais na Colômbia estabeleceram-se diferenças entre o que é considerado música popular – mais próxima de expressões musicais camponesas que passaram por processos de urbanização –, e música tradicional – associada a músicas indígenas e negras. Nos trabalhos compilatórios apresentados, com exceção dos textos de Carlos Miñana, não são feitas referências específicas às músicas dos Llanos, sendo que grande parte das revisões ocupam-se de debates em torno de músicas do Caribe e dos Andes.

Neste mesmo sentido, os textos apontam que a partir dos anos 1980, muitos dos estudos sobre músicas populares no país procuraram refletir sobre os processos de apropriação simbólica das músicas em torno de ideais de identidade nacional, regional e étnica. Esta discussão é talvez a mais amplamente abordada na área, com a consequente exclusão das músicas do Llanos, dado que os processos de mobilização da identidade nacional e do nacionalismo deram-se através das músicas andina – até meados do século XX –, e depois em torno das músicas da região Caribe. Sendo assim, é importante assinalar que as pesquisas acadêmicas também têm contribuído na construção de categorias como “música nacional”, “música popular” etc., já que o fazer acadêmico e a produção de conhecimento “especializado” se dá em diálogo com os processos sociais e políticos do país e de cada contexto.

3.1.2. A construção dos imaginários de Nação. Dos Andes ao Caribe.

Assim como em outros países da América Latina, os estudos sobre músicas populares na Colômbia passaram por diferentes momentos em que, entre outras coisas, se procurava definir o caráter nacional e regional das músicas populares. Nesses contextos, as abordagens do folclore têm consequências na valorização, hierarquização e territorialização dessas músicas. Como afirma Ana María Ochoa,

[El] marco ideológico [del folclore] contribuye a un proceso de naturalización de la relación músicas locales-región / nación-identidad, en donde se identifica un giro musical con un lugar y con una esencia cultural y sonora (2001: 9).

Na Colômbia, esses processos de articulação de identidades em torno de diferenças culturais regionais, encontram-se atravessados por fortes tensões nas relações centro-periferia/ centro-regiões. Essas tensões tornam-se mais complexas dado que as regiões no país não estão definidas a partir de núcleos claros, mas funcionam como blocos regionais transnacionais. Por exemplo, a Amazônia, o Caribe e os *Llanos Orientales* não são apenas microrregiões no mapa da Colômbia, mas são também macrorregiões do norte da América Latina e do Caribe (Ibid. 2001:50).

Essa tensão entre o centro de poder político – os Andes –, e as “regiões”, encontra-se claramente expressa no processo de consolidação do *bambuco* e do *pasillo* como a música nacional, a partir de finais do século XVIII e começo do XIX. A respeito desse debate, o musicólogo Jaime Cortés Polania (2004) examina a coleção de partituras e resenhas musicais publicadas pelo jornal bogotano *Mundo al día*, entre 1924 e 1938. Tal publicação “assumiu o ambicioso projeto de divulgar um repertório que afirmasse uma tradição musical de índole nacional” (CORTÉS POLANIA, 2004: 12, tradução minha). Segundo o autor, a importância está no fato de que o conjunto de peças publicadas pelo jornal é a amostra musical mais extensa e de maior circulação no país. Um dos critérios editoriais de *Mundo al día*, foi a publicação e defesa de uma música nacional. Assim, muitas das partituras publicadas correspondem a *pasillos* e *bambucos*, que foram apresentados como representativos do “sentir” nacional³⁵.

Graças ao minucioso trabalho editorial feito pelo periódico, muitas das composições e arranjos publicados pelo jornal tornaram-se peças de coleção para os músicos da época. Segundo Cortés, após serem publicadas em *Mundo al día*, muitas das obras foram interpretadas pelas

³⁵ Por exemplo, o subtítulo da segunda partitura publicada pelo jornal, afirmava que “a última obra do mestre Eliseo Hernández é um *bambuco* que copia nitidamente a alma nacional” (CORTÉS POLANIA, 2004:35).

agrupações e bandas musicais nos salões de dança de Bogotá, formando-se assim um importante material pedagógico para a época.

Tanto Jaime Cortés Polania (2004) quanto Carolina Santamaría Delgado (2007) assinalam que por trás do processo de aceitação do *bambuco* como uma música de caráter nacional, deram-se fortes disputas entre a academia – representada pelo *Conservatorio Nacional* –, os meios de comunicação de massa – como a rádio e a imprensa escrita –, e músicos – cuja formação havia se dado fora dos círculos acadêmicos, muito restritos no país para o momento. Segundo esses autores, o que posicionou o *bambuco* como uma música de caráter nacional foram, especialmente, os meios de comunicação. Além disso, para Santamaría (2007:8), o processo de “adaptação” do *bambuco* à linguagem escrita permitiu a aceitação progressiva destas músicas por parte da academia, sendo a textualização um passo fundamental na sua conversão num tipo de conhecimento “civilizado”.

Cortés aponta também que o final dos anos 1920 e início de 1930 foi o período de maior difusão do repertório de *bambucos*, *pasillos* e *danzas*. Não obstante, nessa mesma época, tais músicas começaram a compartilhar espaços com músicas cubanas, que abriram caminho para a penetração das músicas do Caribe no repertório da música nacional.

Em meados do século XX, as músicas do Caribe – ditas tropicais – começaram a ter muita aceitação entre diferentes círculos no país, graças à indústria fonográfica e à radiodifusão. Esse processo encontra-se apoiado também em novas noções de identidade nacional e regional, promovidas a partir das pesquisas folclóricas, que visibilizaram a variedade de expressões locais como elementos constitutivos da nação. Por sua vez, tais pesquisas amparavam-se no ideal de uma nação mestiça, na qual não deixam de operar diversas hierarquias raciais, de classe e de gênero.

Uma das pesquisas que melhor elabora a questão da adoção das músicas caribenhas como representativas da identidade nacional é o trabalho de Peter Wade, *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia* (2002). Ao longo do trabalho, o autor busca responder,

Cómo y por qué, a mediados del siglo xx, ciertos ritmos musicales, originalmente folclóricos" y surgidos en la región del Caribe colombiano, una región relativamente "negra" y marginal en el contexto nacional, se convirtieron en la corriente musical colombiana de mayor éxito comercial y de mayor reconocimiento

internacional (WADE, 2002: 2).

Apoiado no conceito de hegemonia³⁶, Wade mostra como foi possível que as músicas do Caribe, claramente identificadas com raízes africanas, se posicionassem no cenário nacional a partir de um ideal de nação diversa, em consonância com discursos transnacionais de diversidade e multiculturalidade. O autor aponta que, apesar de um traço comum nos processos de construção da identidade nacional na América Latina ser a negação ou minimização das raízes africanas por parte das elites, no caso colombiano,

La negritud es construida en forma simultánea y activa por élites nacionalistas, aunque sea para asignarle una posición inferior (...) [haciendo evidente] un proyecto nacionalista [que] más que negar, suprimir o canalizar, busca reconstruir activamente una diversidad agreste (Ibid:8-9).

Para o autor, esse processo é possível porque um projeto nacionalista permite articular elementos de diferentes procedências – raça, classe, gênero – e atribuir-lhes coerência num contexto hegemônico, ainda que sem fixar seu significado por completo.

Segundo Wade, neste contexto geram-se leituras ambivalentes e diversas da negritude, pois, se por um lado, é possível atribuir-lhe significados negativos para reafirmar a hegemonia da branca, por outro lado, o mercado pode ter uma leitura positiva na hora de promovê-la como “sensual” ou para reivindicar a posição do Caribe colombiano no contexto nacional e internacional. A origem rural e negra da música pode ser interpretada como negativa, mas também pode ser reconhecida como um traço de autenticidade da identidade colombiana. Da mesma forma, a modernização das músicas pode representar progresso e prestígio, mas também pode ser compreendida como nociva ao contrastar com ideais de tradição. Segundo o autor, essas múltiplas

³⁶ À luz das ideias de Gramsci, Peter Wade define hegemonia como “uma constelação histórica específica de múltiplas forças sociais, sobre a base de um amplo consenso de classes e segmentos de classes aliados, e que conta com um profundo e amplo grau de autoridade moral e social” (WADE, 2002:12, tradução minha).

leituras e significados coexistem e se relacionam com “lutas ideológicas que se estruturaram em torno de valores hegemônicos de brancura e modernidade” (Ibid:14, tradução minha), bem como em torno de hierarquias raciais e processos de mudança econômica na região do Caribe e no país em geral.

Apesar de construir sua análise a partir do conceito de hegemonia, entre outras categorias próprias da teoria marxista, Wade reconhece que a hegemonia não é total e que os processos de apropriação e difusão das músicas caribenhas foram obra de diversos agentes. Sendo assim, muitos músicos do Caribe eram pessoas provenientes da extração obreira ou classe média rural, e os empresários e promotores das músicas tropicais procuravam lucros, mais do que estabelecer um discurso em relação à identidade nacional, embora suas atividades se nutrissem desses discursos. A música *costeña*³⁷ foi – e ainda é – consumida e produzida por uma ampla variedade de agentes, inseridos em diversas classes sociais, permitindo que a música popular e a própria identidade nacional colombiana se transformassem ao longo de várias décadas, passando de estereótipos “*eurófilos*” a tropicais. Não obstante, “a *tropicalidade* foi apropriada e rearticulada em formas particulares que mantiveram certos aspectos da identidade colombiana como ‘não muito negra’ e como atrelada tanto à tradição, quanto ao progressivo e moderno” (Ibid:15, tradução minha).

Dentro das diversas categorias exploradas por Wade nos processos de construção da identidade nacional colombiana a partir do Caribe, as noções de corpo, gênero, sexualidade e racialidade³⁸ adquirem um papel central, dada sua transformação em termos regionais- geográficos e corporais. O autor insiste em que o projeto de construção de nação na Colômbia tem se dado a partir de uma forte ambivalência entre homogeneidade e heterogeneidade, mediada por um discurso de integração nacional desenvolvimentista, bem como pela exaltação da diversidade regional. Essas tensões expressam-se a partir

³⁷ O *costeño*, neste caso, faz referência específica à Costa Caribe colombiana, excluindo ainda as regiões insulares do Caribe e a costa Pacífica.

³⁸ O autor usa o conceito de *identificações raciais* mais do que o conceito de raça, posto que entende este último como “um processo de racialização e naturalização das identidades” (WADE, 2002,.: 19, tradução minha). Segundo ele, a partir da sua própria experiência na América Latina, pôde notar que aqui “as identidades raciais são com frequência mais ambíguas e dependentes do contexto que em outras regiões” (Ibid: 19).

de um “imaginário racial e sexual ligado a determinadas regiões [onde, por exemplo,] a região Caribe é percebida como quente, e a região dos Andes como fria” (Ibid. p. 27), tanto em termos geográficos quanto corporais.

Neste sentido, no imaginário nacional, o Caribe – o negro – é associado com uma sexualidade mais explícita e com uma moral mais “frouxa”, ao passo que os Andes são tidos como católicos, reservados na sua corporeidade e representariam valores morais mais exacerbados, produto do controle eclesiástico sobre o corpo e as maneiras de se relacionar entre os sujeitos. Apesar de tais percepções se manterem no imaginário de muitos colombianos, devido à construção dos ideais de nação a partir do Caribe, também tem havido uma aceitação progressiva de novas percepções do corpo e da sensualidade. O país tem-se “aquecido”, passando assim de melancólicos, tristes e frios a *rumberos*³⁹ e alegres.

Segundo o antropólogo Darío Blanco Arboleda (2009), a identidade nacional contemporânea na Colômbia consolidou-se, em parte, sob a performatividade da vivência coletiva da música caribenha. Seguindo Goffman⁴⁰, o autor afirma que “a vivência coletiva e as múltiplas mensagens emitidas pela música e o imaginário do caribe, influem nos participantes [das performances do Caribe], construindo-se assim a identidade e o estereótipo do colombiano alegre e *rumbero*” (BLANCO ARBOLEDA, 2009: 109, tradução minha). Para Blanco Arboleda, não é coincidência que os imaginários da nação do interior para o Caribe tenha mudado justamente após a década de 1950, quando a Colômbia viveu um dos episódios mais violentos da sua história e que transformou radicalmente o país. Foram nas regiões de Tolima, Huila, Santander, Antioquia (nos Andes) e nos Llanos – esta última com um protagonismo especial – os cenários onde ocorreu o confronto conhecido como *La Violencia*⁴¹. O antropólogo assinala que a

³⁹ Darío Blanco Arboleda entende a *rumba* “como um conceito central para Colômbia, onde se gestiona o tempo livre e o dinheiro. Refere-se à festa, à dança e em geral à vida noturna [urbana]” (BLANCO ARBOLEDA, 2009: 104).

⁴⁰ O autor segue o conceito de performance de Goffman, que o define como “uma atividade total de um participante dado em uma ocasião dada, que serve para influir de algum modo sobre os outros participantes” (GOFFMAN apud BLANCO ARBOLEDA, 2009: 109).

⁴¹ Período de confrontação bipartidária – entre o partido *Conservador* e o

associação do país com o Caribe, em meados do século XX, foi uma tentativa de relocalizar os imaginários da nação e afastá-los das imagens de guerra e crueldade associadas ao conflito mencionado.

Segundo o autor, é paradoxal que na Colômbia haja uma percepção generalizada de alegria e bem-estar⁴², apesar de viver numa permanente situação de conflito armado. Para Blanco Arboleda, as músicas do Caribe têm um papel central na construção de noções de alegria e *rumba* no imaginário e na identidade coletiva da nação. Assim, por exemplo, afirma que no começo da década de 1990, com a proposta de Carlos Vives e seu grupo musical *La Provincia*, imprime-se uma nova transformação nas músicas do Caribe. Em síntese, Vives estabelece diálogos entre a música caribenha, o *rock* e o *pop*, ao tempo que incorpora alguns elementos de músicas indígenas da região através dos sons de *gaita* presentes nas suas músicas⁴³.

Dez anos depois, uma nova tendência musical fez sucesso na Colômbia: o *tropipop*. Para Dário Blanco Arboleda, entre outros críticos, o *tropipop* é a retomada da proposta de Vives com uma clara associação de classe, ao ser produzido e consumido por jovens universitários de classe média-alta do interior do país. Para o autor, esta música carente de crítica social, se encaixaria com os interesses das elites políticas do país e com os ideais de alegria promovidos como “marca”⁴⁴ identitária da nação colombiana por parte do Estado. Para o antropólogo, enquanto o *tropipop* recebeu impulso nos meios massivos de comunicação e por parte das elites colombianas do norte do país e do Caribe – que têm se fortalecido no domínio da cena musical *vallenata* através do controle do

partido *liberal* – que teve como consequência um conflito civil que se estendeu entre 1945 e 1950.

⁴² O autor cita estudos que medem a percepção de bem-estar nos países como o “Registro contínuo da pesquisa científica sobre a apreciação subjetiva da vida” (2008) e o estudo que mede o “grau de bem-estar subjetivo”, elaborado pelo *Instituto de pesquisas social* da Universidade de Michigan.

⁴³ O CD “*Clásicos de la provincia*” (1993) marcou a proposta de Vives a nível nacional e internacional. Ver vídeo “Clásicos de la Provincia - Carlos Vives 1.993”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fh1LcfEf3Bg>. Acesso 22 de novembro de 2015. Para ampliar a discussão sobre a influência de Vives na sonoridade das músicas colombianas veja-se Sevilla, Ochoa, Santamaria Delgado e Cataño Arango (2014).

⁴⁴ Por exemplo, é muito conhecida a campanha “*Colombia es Pasión*”, que exalta diversos valores da “colombianidade” associados às músicas, entre outros elementos “culturais” da nação.

Festival de la Leyenda Vallenata –, as músicas mais contestadoras ou “rebeldes”, como o *rock*, foram desestimuladas e receberam pouco patrocínio por parte do Estado e da indústria cultural local. Como conclusão, para Darío Blanco Arboleda, a adoção de uma identidade nacional, articulada nas músicas caribenhas, tem sido utilizada por parte das elites do país como uma forma de disfarçar no imaginário da alegria e do “sabor” tropical, as desigualdades, os conflitos sociais e os efeitos do conflito armado.

Cabe assinalar que a análise de Arboleda não explica porque as músicas alegres não poderiam ser também contestadoras e esquece que Carlos Vives também contou com fortes conexões políticas como fator determinante para impulsionar sua carreira musical, dado seu próprio pertencimento às elites caribenhas⁴⁵. Sendo assim, a figura de Carlos Vives, no seu momento, também pôde ter operado graças à legitimidade política que tinha. É necessário também explorar com maior profundidade as noções de alegria, *rumba* e melancolia, às quais se apela nos casos das músicas do Caribe e dos Andes, e como nessas noções, as músicas do Pacífico, dos Llanos e de outras regiões, ficam excluídas do suposto “sentir nacional”.

A partir de uma perspectiva mais próxima da psicologia da música e dos estudos culturais, Oscar Hernández Salgar (2014), também examina as noções de melancolia e alegria nos processos de construção da identidade nacional a partir das músicas dos Andes e do Caribe Colombiano. O objetivo de Hernández é realizar uma genealogia das construções enunciadas por autores como Peter Wade (2002) e Darío Blanco Arboleda (2009) sobre a alegria na música da Costa Atlântica e a melancolia na música da região andina. Hernández assinala tais caracterizações como as representações mais importantes nas músicas nacionais, e por sua vez, aponta que autores como Wade e Blanco, têm construído diferentes visões da discussão. Ele considera essa classificação como uma dicotomia persistente nas pesquisas realizadas

⁴⁵ Segundo Oscar Hernández Salgar, “o projeto pelo qual tinham trabalhado com tanta força, entre outros, Alfonso Lòpez Michelsen, os Araujo e Enrique Santos Calderón, [alguns dos principais nomes das elites caribenhas], conseguiu a conquista do mercado na década de 1990 através das experimentações “*tecnomacondianas*”, feitas pelo filho das elites do Magdalena, Carlos Vives, e depois pela instauração do prêmio *Grammy vallenato* em 2007” (HERNÁNDEZ SALGAR, 2014:233, tradução minha).

sobre as relações entre as emoções, o poder e a música popular, bem como nas pesquisas sobre o papel das músicas populares na construção de uma identidade nacional colombiana na primeira metade do século XX.

Deste modo, a leitura de Hernández resume o debate em duas posições opostas: por um lado, exemplifica com as contribuições de Blanco Arboleda “a ideia de que a música é um instrumento utilizado por um setor hegemônico para disfarçar a realidade social do país e produzir uma alienação funcional aos interesses da classe média dominante” (HERNÁNDEZ SALGAR, 2014: 7, tradução minha). Por outro lado, retoma Wade para expressar “a ideia de que a música alegre constitui uma espécie de tábua de salvação emocional perante a violência estrutural em que vivem os colombianos” (Ibid: 8). Hernández coloca sua própria pesquisa no meio-termo entre essas duas posições e procura preencher três vazios fundamentais encontrados nas discussões estabelecidas até agora: a falta de clareza sobre os tipos de sons, práticas e discursos que constituem as chamadas músicas “andina” e “*costeña*”; as formas com que estes elementos se articulam com emoções específicas como a alegria e a melancolia; e, por último, a relação entre “as emoções expressadas ou induzidas pelas músicas e as relações de poder que atravessam o espaço social” (Ibid:10, tradução minha).

Hernández assinala a origem desses vazios no enfoque dos pesquisadores no fenômeno “desde as categorias construídas pelos [interlocutores] em campo, desde o senso comum, ou desde a própria experiência musical de quem pesquisa”. Desse modo, por um lado, o autor ressalta a necessidade de utilizar categorias e ferramentas de análise específicas, que “permitam entrar no som musical e sua relação com as práticas sociais que estão em volta”; e por outro lado, a necessidade de “mecanismos que permitam articular o fenômeno musical com relações de poder” (Idem). Hernández coloca seu trabalho como uma revisão centrada na análise dos materiais sonoros à luz do estudo da significação musical a partir de disciplinas como a psicologia da música, a semiótica e a musicologia, procurando ressaltar a dimensão política da música e o seu papel na construção de identidades no período compreendido entre 1930 e 1960.

O autor propõe dois conceitos que lhe permitem articular o poder e as emoções: a *thymo-política* e os *mundos de sentido*. A primeira é concebida como uma tecnologia que consiste “no uso de diferentes recursos para a modulação das emoções, com o fim de orientar a ação

de um grupo social” (Ibid: 255). Definida a partir do conceito grego de *thymos*, segundo Platão e Aristóteles, que atribuem, em termos gerais, às emoções um lugar como equilibrador do *logos* e à música popular “a função de tematizar, favorecer e ainda induzir umas determinadas emoções em prejuízo de outras, com a finalidade de orientar e guiar a ação humana em função de umas relações de poder” (Ibid: 40). Essa tecnologia permitiria modular as emoções de um grupo social gerando uma coesão emocional, que leva à criação de um “mundo de sentido”. Ou seja, seria “um modo complexo de significação através do qual as relações de poder se concretizam, se atualizam, se naturalizam e se reproduzem na vida cotidiana” (Ibid: 255).

Neste sentido, para Oscar Hernández “as músicas populares colombianas têm sido usadas para simular, expressar e tematizar emoções específicas, construindo *mundos de sentido*, que têm ajudado a naturalizar diferentes discursos sobre a identidade nacional” (idem). Em consequência, o passo mítico do “melancólico” ao “*costeño*” faz parte de uma mudança *thymo-política*, “na medida em que a alegria, o sossego e a sensualidade, progressivamente deixaram de serem vistos como uma ameaça para a ordem social, e viraram, cada vez mais, um valor intrinsecamente positivo” (Ibid.: 148). Segundo o autor, essa mudança, entendida como o “imperativo da alegria”, é funcional aos interesses econômicos dos anos 1940 e 1950, como um efeito dos *mundos de sentido* que “associavam as músicas afro-caribenhas com o gozo do consumo capitalista e com as possibilidades de ascensão social através da ligação emocional da alegria” (Ibid:257, traduções minhas) ainda vigente na funcionalidade das músicas populares colombianas.

Outro trabalho que surge a partir da pesquisa de Peter Wade é o da canadense Lise Waxer, “*The City of Musical Memory: Salsa, Record Grooves and Popular Culture in Cali, Colombia*”, publicado em 2002. O texto é resultado de trabalho de campo realizado no final dos anos 1990 e início dos anos 2000 e procura estabelecer as relações entre memória e música, e as articulações em torno das gravações musicais. O objetivo de Waxer é explorar a forma em que os *caleños* (habitantes de Cali) têm formado uma cultura musical baseada nas gravações e lembranças construídas a partir destas. Para a pesquisadora, essa tem sido uma maneira de enfrentar a rápida urbanização, além de outras mudanças próprias da modernidade das cidades latino-americanas do século XX.

O interesse da autora está principalmente nas interações entre as formas de música dos meios de comunicação de massa (discos, rádio

e filmes) e as práticas culturais e memória popular, bem como nas formas em que esses elementos ajudam a constituir “a experiência subjetiva e a identidade popular da cidade de Cali” (WAXER, 2002:3, tradução minha). Neste sentido, a pesquisa se desenvolve a partir de dois eixos interligados ao redor da origem e fluxo transnacional da *salsa*: por um lado, a história da *salsa* em Cali⁴⁶ e a forma com que esta música, com raízes no Caribe, foi localizada na cultura popular da cidade até fazer de Cali “a capital mundial da *salsa*”, de acordo com o imaginário *caleño*. Por outro lado, explora as formas em que esta localização de uma música transnacional permite desenvolver uma série de processos econômicos, forças políticas e culturais, que afetam aos *caleños* em diferentes níveis. Para Waxer, a relação entre essas duas linhas permitem entender como as práticas de dançar, escutar, coletar as gravações e tocar ao vivo a *salsa*, têm sido fundamentais para o desenvolvimento de uma cultura urbana contemporânea e cosmopolita em Cali (Ibid: 5).

Para a autora, centrar-se num caso urbano na América Latina, contribuiu também para superar os estudos concentrados em Nova York, Cuba e Porto Rico, e que segundo ela, representavam os principais focos de estudos acadêmicos da *salsa*. No nível teórico, Waxer se apoia em parte no trabalho realizado por Peter Wade (*Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*, 2002), propondo sua própria pesquisa em Cali como um contraponto ao feito por este autor sobre a cultura e a música afro-colombiana no contexto nacional. Além dos eixos já assinalados, a autora estabelece cinco categorias teóricas sobre as quais desenvolve sua análise: gravações e música popular; cultura cosmopolita e globalização; subjetividade e identidade popular em Cali; raça, etnicidade e classe em Cali; e por último, gênero e geração em Cali.

Waxer conclui que os discos e gravações de música *salsa* têm um lugar preponderante na formação da cultura e da identidade popular dessa cidade. Neste sentido, a ênfase na materialidade – os discos — é especialmente evidente nas primeiras três categorias. Tal fato faz com que Waxer proponha a existência em Cali de uma cultura popular centrada na *salsa*, bem como de práticas culturais focadas nos discos,

⁴⁶ Aqui é importante assinalar que Cali encontra-se no sudoeste do país, sendo a maior cidade dessa região e principal centro de ligação das mercadorias que entram no país através de Buenaventura, principal porto no Pacífico Colombiano, e uma das áreas com maior concentração de população afro-colombiana.

que permitiram aos *caleños* negociar as transições de uma pequena cidade “provincial” a um dos maiores centros urbanos do país. Nesta pesquisa, os discos constituíram uma ligação que conecta a música com a memória, mantendo velhas lembranças, e impulsionando novas associações que têm contribuído para construir a comunidade e relações sociais através de práticas como reuniões para dançar, coleções de discos, sessões de escuta, trocas e conversas, que tinham lugar ao redor das gravações. Essas práticas têm sido promovidas principalmente pelas classes operárias da cidade, de origem mestiça, e em tensão com as classes média e alta da sociedade *caleña*.

O fluxo das gravações também tem conectado Cali aos mercados globais – Waxer destaca a entrada de discos na década de 1960 desde as Antilhas, através do porto de Buenaventura – e ao contexto nacional, num processo de localização de um “estilo” transnacional, que além do musical, cruza-se com os mercados do café, açúcar e cocaína, entre outras mercadorias de circulação global. Portanto, os discos converteram-se em verdadeiros ícones, cujo poder simbólico permite toda uma série de performances sociais que permitiram aos *caleños* participar de uma experiência coletiva de cidade e, de algum modo, controlar o fluxo de significados sagrados contidos no ícone⁴⁷.

Um aspecto de interesse para meu próprio trabalho é a metodologia proposta por Waxer, focando-se nas práticas dos músicos⁴⁸, fãs e colecionadores de discos. Apesar do universo musical em Cali, descrito por Waxer, ser muito diferente ao da música *llanera*, acredito que os contextos que a autora analisa cruzam-se com os observados por mim, no caso da música *llanera*. Também me concentrei nas atividades dos músicos, ainda que, à diferença de Waxer, eu não dominasse nenhum instrumento. Da mesma forma, no tempo em que estive estabelecida na região, consegui observar o consumo da música *llanera* em bares, restaurantes, serviço de transporte público e a presença em geral dessa música no cotidiano de vários dos habitantes dos municípios que frequentei. Por exemplo, em muitas das festividades do município onde morei durante o período de campo, tocava música *llanera*:

⁴⁷ Ver ALEXANDER & BARTMANSKI, 2012.

⁴⁸ Graças aos seus próprios conhecimentos em piano para *jazz*, Waxer consegue se inserir com certa facilidade na *cena* musical *caleña*, participando das “orquestras femininas”, bem como nas trocas de discos e em sessões de escuta que se deram nos ensaios da orquestra que ela mesma participava.

comemorações na igreja, festas de aniversário, comemorações familiares, eventos de proselitismo político. Além disso, propagandas políticas e publicidades de todo tipo de produtos eram acompanhadas por música *llanera*, sem esquecer que a maioria dos municípios conta com algum tipo de festival ou concurso, cujo foco principal é a dança e a música *llanera*.

Sobre a materialidade dos discos, a circulação de cópias (às vezes piratas) é bastante comum entre os artistas, principalmente como uma forma de avaliação entre eles mesmos. A partir do trabalho de Waxer, percebo mais ainda a necessidade de explorar o papel da fonografia na vinculação e posterior afastamento entre as músicas *llaneras* da Venezuela e da Colômbia. Por um lado, como será discutido no próximo capítulo, a discografia venezuelana teve um papel determinante na formação dos músicos colombianos; por outro, a produção de discos concentrava-se na Venezuela, dada a escassez de estúdios de gravação nos Llanos colombianos, obrigando assim os artistas a procurar os estúdios de Bogotá. Assim, resultava em maior êxito a procura de gravadoras venezuelanas graças à experiência que tinham – e que ainda têm – na produção de músicas *llaneras*. Essa situação modificou-se nas últimas décadas, e na atualidade é possível encontrar estúdios de gravação independentes nas principais cidades dos Llanos colombianos, assim como estúdios menores em quase todos os municípios, pelo menos na região de *Piedemonte*, onde desenvolvi meu trabalho de campo. Ainda que haja uma grande disponibilidade de espaços e tecnologias de gravação no interior da região, graças à desvalorização da moeda venezuelana, o que provoca a redução dos custos de produção dos discos, este mercado continua muito atrativo para os artistas colombianos. Sendo assim, a produção de CDs muitas vezes é feita do “lado colombiano” e do “lado venezuelano”, simultaneamente.

Como se pode ver até aqui, as principais discussões sobre músicas populares na Colômbia têm se dado em torno das músicas andinas e caribenhas (num sentido mais amplo, músicas tropicais), graças aos processos de apropriação como músicas nacionais. Nesse cenário, gêneros como a *cumbia* são tidos como representativos da nação colombiana, ajudando a configurar os ideais de nação no contexto das relações internacionais e processos políticos internos. Soma-se o fato de que o *joropo* – categoria genérica sob a qual se identifica a música *llanera* na Colômbia – tem sido apropriado como a música nacional da Venezuela, configurando as relações musicais entre os dois países.

Sendo assim, a música *llanera* feita na Colômbia fica restrita ao

plano regional, pois como destaca Maria Eugenia Dominguez,

uma vez identificado, porém, como pertencente a uma nação, catalogado nos inventários de bens culturais que integram o patrimônio nacional e entendido como expressão do ‘modo de ser’ de um povo em particular – que em tese deve ser diferente daqueles de seus vizinhos – , dificilmente um gênero poderá ser reivindicado como próprio em outro país sem controvérsias (DOMINGUEZ, 2009:95).

A autora entende este processo à luz da “força dos gêneros da música popular moderna como discursos estratégicos na articulação de identificações nacionais” (Ibid: 95). Cabe ressaltar também que a dita condição “regional” do *joropo* na Colômbia é um fenômeno aceito devido à condição “fronteiriça” e periférica dos *Llanos Orientales* no contexto político e econômico do país, e consequentemente visto como uma música folclórica, tradicional e local.

3.2. FOLKLORE E PESQUISAS MUSICAIS NOS *LLANOS ORIENTALES*

Como dito antes, as pesquisas folclóricas no país, de maneira semelhante a outros países da América Latina, cumpriram um importante papel nos registros sobre músicas populares, a partir dos quais foram elaborados compêndios, dicionários e manuais que, em geral, estabeleceram cânones do que “é” a música popular e as expressões que conformam o “valor” da diversidade cultural nacional. No caso das pesquisas folclóricas nos *Llanos Orientales*, essas representam grande parte da produção escrita e dos registros das músicas populares da região. Neste sentido, essas pesquisas também foram determinantes na construção de ideias sobre “o que é a música *llanera*”, que têm sido amplamente reproduzidas em publicações locais e tomadas como base para elaborar os parâmetros de festivais e concursos musicais.

Devido ao caráter nacional das diversas “variáveis” regionais do *joropo* na Venezuela, pelo menos desde meados do século XX, a maior parte da produção escrita sobre as músicas *llaneras* encontra-se naquele país. Ressalta-se os trabalhos elaborados no *Instituto interamericano de folclore* – INIDEF – que foi um dos maiores centros de pesquisa e documentação musical da América Latina.

El INIDEF de Venezuela ([...] fundado en 1970 y financiado parcialmente por la OEA) concentró durante la segunda mitad del siglo XX los recursos para investigación en música en la región, y la formación en etnomusicología, aunque inicialmente marcada por el folklorismo, y siempre con una preocupación musicológica (centrada en el fenómeno sonoro y en la transcripción en partitura de los materiales). Hay que anotar que los procedimientos de registro de información fueron siempre muy sistemáticos y cuidadosos con las tecnologías de la época. El centro de documentación del INIDEF –junto con el de Indiana en Estados Unidos– es probablemente el archivo más importante del continente en cuanto a música popular tradicional latinoamericana. Sin embargo, de las 33 misiones de 3 meses de duración cada una, que se realizaron para recoger material de campo en casi todos los países latinoamericanos, sólo dos se realizaron en Colombia, concretamente en la Sierra Nevada de Santa Marta (...) y otra en la que se realizaron unas breves grabaciones en Guapi y en Guambía⁴⁹ [...]” (MIÑANA BLASCO, 2009:26)

O INIDEF foi co-criado e dirigido pela musicóloga argentina Isabel Aretz, que junto ao seu esposo venezuelano Luis Felipe Ramón y Rivera, realizaram várias pesquisas folclóricas na América Latina e nos Llanos venezuelanos. Nas suas numerosas publicações são abordados temas como a música, dança, tradição oral, entre outros. Essas temáticas geralmente são apresentadas em forma de longas listas relacionando algumas características dessas “manifestações”, mas as análises são muito limitadas e não se encontram relacionadas a contextos específicos. Por exemplo, no livro *Manual de folklore* (1972), Aretz apresenta uma classificação que inclui a música dentro do que ela denomina “folclore espiritual-mental” ou “manifestações do espírito”, definindo como expressão intangível do folclore. Junto com a música, nesta categoria são incluídas a literatura popular, instrumentos musicais, *parrandas* ou comparsas, danças, artes plásticas, “crendices e ritos tais como devoções populares, magia ou superstições, entre outros aspectos do

⁴⁹ Costa Pacífica e sul do país.

saber popular” (ARETZ, 1972:161). Dentro da categoria “folclore social” inclui a “linguagem”, festas, cerimônias e ritos, entre outras “manifestações”. Nessa classificação, é possível observar que os elementos que a autora propõe encontram-se relacionados, mas ao serem estabelecidos em categorias independentes, se perde a possibilidade de fazer conexões e relações entre os mesmos. Isso evidencia algumas das problemáticas características das pesquisas folclóricas, como as excessivas classificações e abordagens através de taxonomias fixas, que ofereciam definições fechadas sobre a música, a dança, etc.

Seguindo a mesma lógica, Aretz classifica as músicas folclóricas venezuelanas entre músicas para dançar e músicas para cantar. Entre as músicas para dançar, destaca-se as músicas para dançar *joropo* e as distingue entre diversas “espécies” como o *corrido*, o *galerón*, o *pasaje* e o *golpe* – neste último, inclui os ritmos mais comuns na Venezuela, como a *chipola*, a *refalosa*, o *camalión* e o *carneval*. Cabe mencionar que na literatura consultada, faz-se referência ao *joropo* como uma música presente em diversas regiões da Venezuela, como nos Llanos, região Central, Centro-ocidental e Oriental, “diferenciando-se entre si pelos instrumentos usados, as variantes musicais [...] e as coreografias da dança” (DUQUE apud PEÑÍN & GUIDO, 1998: 70, tradução minha).

Sendo assim, nem todas as menções ao *joropo* referem-se ao *joropo llanero*, de forma que torna-se ainda mais difícil estabelecer quais das pesquisas de Aretz e de outros pesquisadores focam nas músicas dos Llanos. Para a autora, o *joropo* não parece ser uma categoria que esteja em discussão, e além de apontar algumas diferenças gerais, ele é tomado como um todo que representa a música nacional venezuelana.

Por sua vez, Luis Felipe Ramón y Rivera (1953) no livro *El joropo, baile nacional de Venezuela*, o identifica como composto por “várias espécies”, atendendo à ampla diversidade regional das músicas comumente denominadas sob esta categoria. Cabe ressaltar que tanto as tentativas por definir os principais aspectos do *joropo*, bem como suas classificações, encontram-se sempre associadas à dança e à festa. Tanto Aretz como Ramón y Rivera apontam que o termo *joropo*, além da música, também denomina a festa e os encontros domésticos para dançar. Estas concepções também foram usadas recorrentemente pelos meus interlocutores, embora a festa estivesse mais associada a comemorações públicas (como festivais e concursos de música *llanera*), do que domésticas.

Paralelamente a criação do INIDEF, em 1971, o até então *Instituto de Folklore* da Venezuela, foi convertido no *Instituto Nacional de Folklore* (INAF) e também foi fundado o *Museo Nacional de Folklore*. Estas três instituições produziram um vasto material sobre as músicas populares da Venezuela, mas trabalharam de maneira independente (CASTILLO D'IMPERO, [s. d.]), de forma que o material produzido encontra-se disperso e não é possível consultá-lo *online*. Tal condição representou uma dificuldade para mim, dado que não tive acesso às publicações e resultados das pesquisas dessas instituições.

No âmbito nacional, destaca-se o livro publicado por Miguel Ángel Martín, em 1978, *Del folclor llanero*. Martín é um dos folcloristas⁵⁰ mais lembrados de Villavicencio. Foi criador do *Festival de la canción colombiana* em 1962, a partir do qual surgiu o *Torneo internacional del joropo*, em 1965, graças ao protagonismo que sempre tiveram as músicas *llaneras* neste festival. Martín também fundou a primeira escola de música *llanera* em Villavicencio e no departamento de Meta. Segundo o harpista Darío Robayo (2012), a escola fundada por Miguel Ángel Martín é a primeira a formar harpistas profissionais no departamento, difundindo assim o *joropo* de harpas tanto no Meta quanto nos Llanos colombianos.

As conexões com a elite local das que gozava Miguel Ángel Martín, somadas aos seus conhecimentos musicais e sua capacidade de gestão a nível local e nacional, lhe outorgaram um importante grau de legitimidade no interior do *campo* da música *llanera*. Sendo assim, seu livro foi bem recebido no âmbito do folclore colombiano, e ainda hoje muitas das definições elaboradas no seu trabalho são utilizadas para o estabelecimento de parâmetros para avaliação dos artistas em alguns concursos musicais. Por exemplo, algumas das descrições elaboradas por Miguel Ángel Martín sobre o vestuário, a instrumentação, a dança, entre outras, são ainda recorrentes nas bases dos concursos e geralmente tidas como exigências para a realização das performances dos artistas. Tal como outros livros de folclore, o trabalho de Miguel Ángel Martín não aprofunda nos temas apresentados e a seleção dos mesmos não parece obedecer a nenhuma ordem ou processo de sistematização em particular. Finalmente e graças às constantes reedições do livro feitas

⁵⁰ Os artistas, promotores de festivais, produtores musicais e pesquisadores, entre outros agentes, são chamados de folcloristas, no interior do *campo* da música *llanera*.

por sua família, *Del folklore llanero* conta com uma ampla distribuição, sendo um material de consulta escolar na região, e frequentemente citado nos trabalhos que lhe sucederam.

O harpista Carlos Rojas ocupa-se do capítulo concernente às músicas no livro *Cantan los alcaravanes*, publicado em 1990 pela *Asociación Cravo Norte* e a *Occidental de Colombia*⁵¹ (*Occidental Petroleum Corporation*). O trabalho de Carlos Rojas é um exemplo mais da “colaboração” entre pesquisadores, artistas, governos locais e empresas petroleiras que operam na região. Através dessas empresas, se têm financiado a publicação de numerosos livros sobre “folclore” *llanero*, a produção de CDs – quase sempre compilatórios dos “grandes clássicos” – bem como a organização de festivais e o funcionamento de escolas de músicas tradicionais, tanto públicas quanto privadas.

O conteúdo do trabalho de Rojas é produto de suas próprias vivências como músico e de sua interação com músicos rurais, principalmente trabalhadores de alguns *hatos* que o harpista percorreu na década de 1980, de acordo com as datas das entrevistas que acompanham o texto. Rojas tinha como intuito conhecer sonoridades, formas de execução dos instrumentos, particularidades regionais, entre outros elementos que têm nutrido sua própria proposta musical, hoje concretizada no grupo *Cimarron Music*. Entretanto, a riqueza do trabalho de campo realizado pelo autor não se reflete no texto. Ainda assim, seu trabalho representa um esforço interessante em propor uma classificação das músicas *llaneras*, com muita vigência no interior do *campo* da música *llanera*, principalmente entre os artistas acadêmicos.

Assim como Aretz e Ramón y Rivera, Carlos Rojas não discute a origem hispânica das músicas *llaneras*, que teriam “adotado” – e adaptado – contribuições locais, principalmente indígenas, como a maracá. Segundo o autor, as músicas *llaneras* podem ser classificadas em cantos de gado, músicas de santo e músicas de *parrando*.

Os cantos de gado estariam associados às atividades relacionadas com a produção pecuária, como a criação, o transporte e o ordenho do gado. Segundo Rojas, “os cantos de gado são uma das vertentes configuradoras dos *sones de parranda*, uma das expressões musicais mais conhecidas e difundidas nos *llanos* colombiano-venezuelanos” (ROJAS, 1990: 69). O autor define as músicas de santo

⁵¹ Companhia norte-americana que, desde 1983, explora o principal campopetrolífero do departamento de Arauca (Caño limón).

como músicas de origem religiosa, ou seja, que servem para acompanhar festividades religiosas como o Natal, as novenas ao menino Jesus e a Páscoa, bem como rituais de agradecimento pelas jornadas laborais e os ciclos de pesca e de colheita – como as festas de *San Pascual bailón e San Rafael el pescador* –, além de alguns eventos fúnebres – como os cantos de velório e os velórios de *angelitos*, estes executados quando morre uma criança. Segundo Rojas, tanto os cantos de gado como as músicas de santo têm perdido sua vigência devido aos processos de modernização dos Llanos, bem como à comercialização da música *llanera*, principalmente das músicas de *parrando*.

Por último, o autor se detém na música de *parrando* ou *sones de parranda*, como as denomina indistintamente. Segundo Carlos Rojas, sob os *sones de parranda* encontram-se a variedade de *golpes* e *pasajes*, que têm sido agrupados sob a categoria genérica de *zoropo* “e que se constituíram como a música *llanera* por antonomásia” (Ibid:101, traduções minhas), ao mesmo tempo que se estabeleceu como cânone instrumental a harpa, o *cuatro* e as maracás⁵². O autor não aprofunda muito mais nesta classificação, mas faz uma descrição dos diversos instrumentos, principalmente de corda, que têm acompanhado a música *llanera*, como o *tiple*, a *bandola*, o *guitarro*, entre outros, que teriam sido substituídos pela harpa *llanera* a meados do século XX, graças à influência dos discos e gravações venezuelanas que começaram a chegar na Colômbia através da rádio.

O texto de Carlos Rojas encontra-se num ponto intermédio entre o folclore e a musicologia. Se bem as análises propostas pelo autor são ainda pouco profundas, posto que não questiona muitos dos postulados elaborados desde as pesquisas folclóricas em décadas anteriores, nem confrontam seus dados com a produção bibliográfica sobre estudos de música popular do âmbito acadêmico nacional e internacional, esse trabalho constitui um esforço importante em cruzar referências a fontes históricas, fontes orais e a própria experiência do autor no interior do *campo* da música *llanera*.

Os textos aqui resenhados não esgotam a grande quantidade de publicações feitas na perspectiva do folclore sobre as músicas *llaneras*. Cabe ressaltar que os trabalhos de Aretz e Ramón y Rivera estimularam

⁵² É interessante que o autor ainda não inclua neste modelo instrumental o baixo elétrico, o qual já era comum nas agrupações de música *llanera* na época que desenvolveu sua pesquisa.

a produção de muitos textos na Colômbia e na Venezuela, embora muitas vezes só repitam o proposto por esses autores. Em geral, muitas das pesquisas e publicações locais se focam nas experiências pessoais dos autores nas músicas *llaneras*, ou mesmo em lembranças de infância e juventude, nas quais a música ativa diversas memórias sobre a vida nos *hatos* e trabalho com o gado. Outros trabalhos tentam um processo de distanciamento a partir de modelos classificatórios ou ainda a partir de uma linguagem menos pessoal e anedótica. Ainda assim nos escritos sobre as músicas *llaneras* persiste o tom bucólico e saudoso sobre os Llanos, que, entre outras coisas, clama pelo resgate e conservação das “tradições” e, mais ainda, das “verdadeiras” músicas *llaneras*.

Nesse sentido, outro espaço de produção de pesquisas sobre as músicas populares colombianas é a política de Patrimônio Cultural Imaterial (PCI), que estabelece a elaboração de Planos Especiais de Salvaguarda (PES) como parte do procedimento para a inclusão das “manifestações culturais” em listas representativas de patrimônio de diversos âmbitos a nível político-regional, concebidas de maneira análoga às feitas pela UNESCO. Os planos são documentos elaborados quase sempre com a assessoria de antropólogos, entre outros profissionais das ciências sociais, com certo nível de participação dos artistas e diversos agentes do campo musical. Ainda que sob categorias fechadas como “línguas e tradição oral”, “artes populares”, “atos festivos e lúdicos de caráter coletivo”, “conhecimentos sobre a natureza e o universo”, para nomear só algumas, e sob a premissa de conservar e resgatar, as pesquisas feitas no marco das políticas do patrimônio cultural, representam um espaço importante de abordagem das músicas populares e tradicionais no país.

Entre 2012 e 2014 foi elaborado o *Plan especial de salvaguardia de caracter urgente de los Cantos de trabajo de Llano*⁵³, com o qual estes cantos foram incluídos na *Lista representativa de patrimonio cultural inmaterial del ambito nacional*, devido ao “eminente risco de desaparecimento em que se encontram”. Para além do ato político que representa o processo de patrimonialização, o documento

⁵³ A pesquisa de campo se realizou de forma interrompida ao longo de três anos e contou com a participação de três fundações privadas diferentes de pesquisa cultural e com três grupos de trabalho diferentes compostos por músicos, antropólogos, pedagogos musicais e realizadores audiovisuais. Por isso, os processos de coleta e análise da informação são muito fragmentados e pouco sistemáticos.

elaborado, junto às peças de divulgação que o complementam, é um importante registro desses cantos e de algumas das suas transformações, bem como das condições atuais da prática. Em termos gerais, os cantos de trabalho são definidos a partir de uma dupla dimensão prática e expressiva da “identidade *llanera*”. Segundo o documento, dada essa dimensão expressiva dos cantos, estes não são considerados unicamente como uma expressão musical. Tal afirmação não é explicada com clareza, mas a meu ver alude ao fato de considerar a música como um produto da cultura, ou como expressão da identidade, e não como cultura ou identidade em si mesma.

Na sua dimensão prática, é destacada a “função” dos cantos como uma forma de interação com o gado no contexto do *trabajo de llano*, no qual os cantos adquirem sentido,

[no sistema de] *aprovechamiento, transformación y uso del territorio y sus recursos. (...) [En este sentido] ueden entenderse (...) como herramienta de trabajo que les ha permitido a los pobladores de esta región “domesticar” su entorno y entablar relaciones de familiaridad con los animales, [y como] una técnica para acostumar el ganado a la presencia humana [y] facilitar su dominio y conducción* (MINISTERIO DE CULTURA DE COLOMBIA, 2013: 12).

Na sua dimensão “expressiva”, os cantos de gado são entendidos como uma forma de “afirmação do espírito *llanero*” caracterizado como “orgulhoso e amante do seu território, da natureza e dos animais que cuida e que guia” (Ibid:13). Ao que parece, essa dimensão expressiva dos cantos é associada com as formas de narrar os acontecimentos no território e de se narrar como *llaneros*. Aqui a “expressividade musical produto dos cantos” seria,

vehículo de transmisión, expresión y comunicación (...) resultado de una forma particular de entender y relacionarse con su entorno, creando relaciones espaciales y simbólicas que se expresan a partir del lenguaje oral y la musicalidad (Ibid:13).

Ao longo do texto, são constantes as alusões aos cantos de gado e sua musicalidade como produto do território, do lugar e da presença humana neste território, ou como expressão da “identidade” e do “sentir do *llanero*”. Nesse sentido, as mudanças econômicas e sociais da região, que se têm dado num longo processo histórico e social, teriam posto em crise o sistema produtivo “tradicional” – associado à produção pecuária e seriam a causa do desuso desses cantos. Sendo assim, diante da iminente desaparecimento do sistema produtivo, também desapareceriam os cantos. Apesar das transformações econômicas na região terem causado um forte impacto nas atividades pecuárias, a perspectiva de risco e, sobretudo a ideia dos cantos e da música em geral como reflexo do lugar, desconsideram os cantos e o seu lugar na construção da sonoridade da música *llanera* associada a outros contextos, – como o comercial –, ao mesmo tempo que encerra a possibilidade de compreender o território a partir dos cantos e da música.

Assim, os processos de comercialização da música *llanera* e os diferentes contextos da performance da mesma não são levados em consideração na análise dos cantos de gado, já que as “correntes” mais comerciais são vistas como possíveis fatores que têm desestimulado a interpretação dos cantos, na sua condição de uma (não) música tradicional. Assim, por exemplo, quando são feitas alusões à música *llanera* comercial, é assinalado o “risco” de standardização pela influência dos cantos gravados⁵⁴. Essa posição é resultado da ideia de que as músicas tradicionais e comerciais são mutuamente excludentes, e que o mercado é uma ameaça às tradições, que deveriam permanecer puras e intocadas no seu estado “natural”.

Finalmente, há algumas pesquisas feitas na antropologia e na pedagogia musical, estas últimas estimuladas pela profissionalização de artistas empíricos, impulsionada pelo Ministério da Cultura e pelo *Plan nacional de músicas para la convivencia* (PNMC), nas quais músicos da região têm cursado programas de graduação em pedagogia ou licenciatura musical. Como parte dos seus projetos de formação, muitos desses artistas produzem Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC) que exploram metodologias de ensino e aprendizado da música *llanera*, bem como processos de transformação nas formas de execução e na

⁵⁴ Quase sempre se faz alusão ao *canto de cabrestero* gravado por Orlando Cholo Valderrama como introdução da música *Llanero si soy llanero*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Uq8fEpgZFi0> (acesso em novembro de 2015).

linguagem musical de determinados instrumentos. Tal é o caso do trabalho do harpista Darío Robayo Sanabria (2012), *La transformación del lenguaje del arpa en el torneo internacional del joropo 2000- 2012*. De fato, um estado da arte desses trabalhos e a análise das diversas metodologias propostas nesses trabalhos poderia constituir uma pesquisa por si mesma. Cabe ressaltar que o acesso a tais documentos é limitado, e como grande parte é de produção recente, ainda não se encontram sistematizados nem têm sido incorporados nas bases de dados dos programas acadêmicos.

Na área das ciências sociais, encontra-se o trabalho apresentado ao Departamento de antropologia da Universidad Nacional de Colombia por Doris Arbeláez Doncel⁵⁵, *La guafa en contextos urbanos y de mercantilización. Contrapunteo entre las memorias y el presente de los músicos llaneros* (2005). A partir de trabalho de campo realizado no final dos anos de 1990 e da sua própria trajetória no campo da música *llanera*, Doris Arbeláez aborda os processos de “redefinição, convivência e exclusão da identidade *llanera*” enfocando na interação do *joropo* em contextos urbanos, particularmente na cidade de Bogotá (ARBELÁEZ DONCEL, 2005). A autora analisa diversos contextos de performance da música *llanera*, como as churrascarias em Bogotá e os festivais e concursos de música *llanera* na região, nos quais ela mesma participou por muito tempo. Sendo assim, Arbeláez diferencia o contexto regional do contexto urbano e procura mostrar como a sonoridade da música *llanera* tem se transformado a partir dos diálogos – muitas vezes desiguais – entre esses dois espaços de produção musical.

Nesse sentido, muitas das discussões propostas no trabalho de Arbeláez são ainda vigentes, como por exemplo, as assimetrias de gênero no interior do campo, os processos de ensino e aprendizado associados à observação e repetição, que a autora critica como uma limitação e uma falta de exploração de métodos de ensino da música *llanera*. Da mesma forma, Arbeláez se propõe a analisar o papel das escolas de música na reprodução de certos repertórios e técnicas de execução. A autora ainda analisa algumas dinâmicas associadas aos processos de comercialização da música *llanera* e as tensões entre artistas conservadores, – que se opoiam à comercialização e

⁵⁵ Doris Arbeláez é harpista profissional e integrante do grupo *Mayelé-joropo urbano*. Atualmente cursa o programa de mestrado em musicologia da Universidad Nacional de Colombia.

apropriação das músicas “tradicionais” por parte de artistas não *llaneros* – , e artistas que procuram sons que os aproximem de linguagens mais comerciais – como a balada e a *ranchera*. Desde uma perspectiva crítica, a partir do seu próprio processo de aprendizado e inserção no *campo*, Arbeláez discute as tensões entre artistas da região e artistas bogotanos – ou *guates* como são denominados pejorativamente – formados em escolas de música *llanera*, fundadas por migrantes *llaneros* em Bogotá. Segundo a autora, a música *llanera* opera no contexto urbano como espaço de reprodução da identidade dos *llaneros* na cidade e como forma de interação com os sujeitos urbanos.

O trabalho de Doris Arbeláez é um dos poucos que realizam uma abordagem antropológica e consegue traçar alguns dos debates mais representativos na música *llanera*, sendo uma das poucas etnografias feitas no interior do próprio campo musical. Neste sentido, meu próprio trabalho contribui na análise da música *llanera*, a partir de uma perspectiva etnográfica, e que procura focar nas experiências dos artistas e nas suas trajetórias, e como através destas constroem e são construídos pelas interações no interior do *campo*. Nesse sentido, analiso diversos contextos da performance musical associados aos processos de legitimação e construção como artistas *llaneros*. Esses contextos também operam como espaços de apropriação por parte do público e assim constituem também o próprio mercado musical.

Outro elemento importante no meu trabalho foi a observação de processos de ensino e aprendizado da música, fundamentais na construção da trajetória dos artistas e na sua posterior inserção no *campo* da música *llanera*. Ainda assim, considero que este é um tema que deve ser explorado com maior profundidade e que demandaria uma análise mais específica da política pública de educação musical, bem como um processo de observação sistemático nas escolas de música *llanera*. Cabe assinalar que uma pesquisa focada no aprendizado e ensino da música *llanera* seria provavelmente interessante para muitos artistas, que também são professores de música e para quem a discussão sobre os processos de escrita da música *llanera* como metodologia de ensino teria muita importância, dada sua preocupação em explorar estratégias criativas de ensino que não representem uma imposição ou limitação a criatividade dos aprendizes, mas que permitam a difusão da música *llanera* e a criação de registros que contribuam para seu estudo por músicos acadêmicos ou externos.

4. A PERFORMANCE DA MÚSICA *LLANERA* E OS PROCESSOS DE LEGITIMAÇÃO DOS ARTISTAS *LLANEROS*

4.1. A MÚSICA *LLANERA* COMO *CAMPO*

No início da pesquisa de campo – e na própria elaboração do projeto –, fui guiada pelos discursos das letras das canções, onde muitas vezes se estabelece um ideal do “ser *llanero*”, intimamente relacionado ao sistema produtivo tradicional da região, que deve ser interpretado pelos cantores na sua performance. Ao me aproximar da música *llanera*, deparei-me com um universo bastante profissionalizado e diverso, no qual para participar era necessário vivenciar processos de legitimação que iam além da origem dos artistas e das ligações com a região que inicialmente identificava nas letras das canções. Encontrei então diferentes formas através das quais eles se construíam como artistas *llaneros* e comecei a compreender o universo de estudo como um *campo* de disputas e de relações entre diversas posições, e como os agentes se mobilizam no interior desse *campo* buscando conquistar tais posições (BOURDIEU, 2000; 2007).

Como colocado por Maria Eugenia Dominguez (2009), compreender o universo de estudo como um *campo*, no sentido assinalado por Bourdieu, permite levar em conta a configuração de uma trama de diversas redes, que se organizam hierarquicamente e operam nos processos de definição e valoração dos artistas e das músicas. Considerando as hierarquias no interior do *campo*, proponho analisar como diversos aspectos sociológicos afetam as experiências musicais dos artistas, assim como as sonoridades do seu fazer musical e, ao mesmo tempo, observarei como as experiências musicais e as sonoridades elaboradas por eles, por sua vez, têm efeitos sociológicos.

Como aspectos sociológicos entendo os processos de inserção em certas redes de prática, a participação e sucesso em concursos de música *llanera*, as gravações, a circulação por palcos nacionais e internacionais, assim como a necessidade de atuar e se manter vigente em festivais – em diversas posições – e outros espaços que compõem o *campo* da música *llanera* como churrascarias, bares, instituições “culturais” e escolas de música.

No presente capítulo, articularei as narrativas das trajetórias dos artistas com a análise sobre os processos de legitimação na música

llanera, nesse “nível” de construção social como *artistas llaneros*. Ou seja, a experiência mesma dos agentes dentro do campo informará sobre o processo de construção do mesmo. Há, portanto, duas categorias em jogo: *artistas llaneros* e *música llanera*. Nesse sentido, entendo a música como feita por agentes, ao mesmo tempo em que reconheço a agência da música na construção dos artistas.

As narrativas aqui apresentadas foram obtidas em entrevistas feitas ao longo do trabalho de campo, complementadas com a participação em festivais (entre outros eventos) e pela revisão de discografia e de alguns sites de músicos, agrupações e cantores. “Após o trabalho de campo”, continuei acompanhando através do *Facebook* o trabalho dos artistas com quem tive mais interlocução durante a pesquisa. Seguir suas interações nesta rede social me permitiu continuar mapeando as redes que vão conformando, os espaços que frequentam, o calendário de festivais que seguem, os eventos que participam, etc.

4.2. FAZER-SE ARTISTA LLANERO

4.2.1. Processos de aprendizado: da rádio, do disco e de artistas empíricos.

Conheci Darío Robayo Sanabria como intérprete de harpa *llanera* nos palcos de festivais em San Martín, que frequento com minha família desde a infância. Anos depois, como antropóloga, trabalhamos juntos no processo de patrimonialização dos *Cantos de Trabajo de Llano*, quando atuei como assessora de patrimônio imaterial no Ministério da Cultura da Colômbia e ali o conheci como pesquisador e mestre de músicas tradicionais. Em uma entrevista na cidade de Cumaral, sentada na mesa da sua casa tomando café, notei várias folhas com anotações sobre diversos aspectos das músicas dos Llanos, além de vários nomes de artistas que são referências nas experiências musicais de Darío. No meio da conversa sobre as múltiplas referências, nomes e anedotas contadas por ele, ficou mais clara para mim a importância de conhecer a própria trajetória dos artistas para se compreender o universo da música *llanera*. Foi assim que comecei a questioná-lo sobre sua própria experiência como músico.

Darío⁵⁶ iniciou seu relato a partir de 1959, na *finca San Luis*,

⁵⁶ Os dados biográficos do harpista Darío Robayo Sanabria são tomados na entrevista feita em 5 de abril de 2014. Agradeço a Darío por sua

propriedade de seus pais na área rural do município de Cumaral. Ele a descreveu como uma pequena fazenda de vocação agrícola, pecuária em menor medida, cuja vizinhança estava composta pelas *fincas* de seus tios e primos paternos, já “iniciados” na música, e que foram suas primeiras influências. Seu pai e tios foram intérpretes de *tiple* e *bandola*, enquanto seus irmãos e primos tocavam músicas com violão. Segundo ele, o principal meio de entretenimento e lazer naquele contexto era a música, elemento presente no seu cotidiano desde a infância.

Um acontecimento foi decisivo para que Darío Robayo se iniciasse como intérprete de harpa. Seu irmão mais velho construiu uma harpa com um tipo de madeira leve, conhecida como *balso*⁵⁷, imitando o modelo das harpas paraguaias que foram utilizadas em algumas gravações de música *llanera* nos anos 1960⁵⁸. Com este instrumento, feito rudimentarmente pelo seu irmão, Darío começou a interpretar as primeiras melodias de música *llanera*. Através da rádio venezuelana, e de algumas faixas dedicadas à música *llanera* nas emissoras colombianas, começou um longo processo de aprendizado. Assim como ele, muitos interlocutores de pesquisa formados nas décadas de 1960, 1970 e parte de 1980, asseguram que seus primeiros contatos com a música *llanera* foram através da rádio e discos venezuelanos.

Yo lo que hice fue empezar a jugar en el arpa, a jugar en el sentido de sacar melodías, a tratar de imitar lo que yo escuchaba en la radio, en las emisoras. En la finca había un tocadiscos, un tornamesa, entonces se ponían discos de música

hospitalidade e ajuda no decorrer da pesquisa de campo, bem como sua disposição para me ensinar e compartilhar comigo seus conhecimentos musicais, sobretudo sobre os Llanos.

⁵⁷ *Ochroma pyramidale*. Fonte: Universidad de Antioquia. Disponível em: <http://aprendeenlinea.udea.edu.co>. Acesso em novembro de 2015.

⁵⁸ Segundo muitos interlocutores da pesquisa, a harpa *llanera* começou a se popularizar no departamento de Meta a partir dos anos 1960, com a chegada de harpistas araucanos (e venezuelanos) na cidade de Villavicencio no final da década de 1950. Exemplo das gravações com harpa paraguaia são as executadas pelos “harpistas Oswaldo Gaona y Ramón Taboada, na segunda versão de *Carmentea* (1956) *track 1* do disco *Luis Ariel Rey La Voz del Llano*, LP 153” (ROBAYO SANABRIA, 2012:72).

llanera y digamos que para mí uno de los factores importantes fue la discografía (...) venezolana, que era la que más se escuchaba. Esas señales que yo recibí de la música llanera a través de la radio y del disco ahí en la finca, que yo tenga uso de razón, [fueron] por ahí en el año 65-66. (...) Había franjas [en las emisoras] ¿y sabe a qué horas eran? Como a las 5 de la mañana ¿y sabe que es lo más importante? Que a las 5 mis hermanas prendían fogón para hacer el café y de una vez [prendían] el radio y el programa que estaba ahí era Joropo, donde uno escuchaba fácilmente a Juan Vicente Torrealba, que ahora recuerdo que era él, al Indio Figueredo, tal vez a Ángel Custodio Loyola, y empecé a escuchar los primeros discos que grabó David Parales que eran muy bonitos, o sea muy bien hechos (ROBAYO SANABRIA em GÓMEZ LOZANO B.C., 2014).

Podemos pensar diversos fatores que determinaram a influência da rádio venezuelana na Orinoquia colombiana, alcançando zonas tão afastadas da fronteira como o departamento de Meta e a região do *Piedemonte*.

Por um lado, os *Llanos Orientales* historicamente têm se configurado como uma região periférica e como uma fronteira interna em relação ao “interior” do país. A região assume esse caráter desde o processo de conformação da república centralista (LEÓN LINARES, 1992) (RAUSCH J., 2003), cujo centro de poder se erige nos Andes, pontualmente em Bogotá. Neste processo, não só os Llanos, mas também a Amazônia, a costa Pacífica e, em menor medida, o Caribe, adquirem esse caráter periférico. Tal situação acentua-se após *La Violencia* dos anos 1950, quando a Orinoquia passa a receber a população deslocada pelo conflito, vinda de departamentos como Tolima, Huila e Cundinamarca, e se configura como foco da resistência liberal que, posteriormente, alimentou parte dos movimentos insurgentes surgidos na década de 1960. Tais condições explicam a escassa presença de projetos do Estado colombiano para a

radiodifusão⁵⁹, construção de vias e infraestrutura, etc., além do pouco protagonismo da região nos discursos de identidade nacional.

Por outro lado, por volta dos anos 1960 e 1970, a Venezuela encontrava-se num auge econômico graças ao aumento internacional dos preços do petróleo (ÁLVAREZ DE FLORES, 2004). Nesse período, a Venezuela representava uma importante influência cultural e econômica na América Latina, sobretudo para os países fronteiriços.

É importante ressaltar também que, no fim do século XIX, o missionário dominicano Fray José de Calazans Vela (1988) apontava a forte influência venezuelana sobre as populações que habitavam desde a Orinoquia colombiana até a região do Rio Guaviare, na zona de transição entre os Llanos e a Amazônia colombiana. Supõe-se que as fronteiras impostas na região pelo processo de conformação dos dois países como Estados-nação, não implicariam o rompimento das relações sociais e culturais, as quais se mantêm vigentes até o presente, graças às trocas constantes que se dão em diversos contextos, especialmente no musical.

[...] el trato de aquellos buenos indios afable y bondadoso nos producía distracción y contento, no por esto dejaban de llegar a nuestra imaginación las ideas de una marcada influencia venezolana que ya se hace sentir entre los indígenas que habitan todo el bajo Guaviare; prestan obediencia a capitanes nombrado por el prefecto de San Fernando⁶⁰, se creen venezolanos de nacimiento, y la poca civilización que poseen les ha venido de aquel pueblo que no duerme para establecer derechos aquende el Orinoco. El ojo del gobierno de Caracas tiende su mirada hasta las lejanas regiones que moran en las riberas del Río Guaviare, al paso que las

⁵⁹ Cabe assinalar que a radiodifusão na Colômbia é contemporânea à Venezuela e o resto da América Latina (finais da década de 1920). Entretanto, os primeiros registros de emissoras em Villavicencio são já dos anos 1940 (CREDENCIAL HISTORIA, 2005). Em 1961, é fundada *La voz del Llano*, em Villavicencio, e em 1968, *La voz del cinaruco*, em Arauca.

⁶⁰ Capital do Estado de Apure, Venezuela.

de nuestro gobierno apenas alcanzan las hoyas del Ariari y Guayabero, asiento de los Mituas, a pesar de quedar a una corta distancia de Bogotá (CALAZANS VELA O.P, 1988:68).

Cabe destacar o papel da rádio e dos discos venezuelanos nos processos de formação dos artistas colombianos, bem como na difusão da música *llanera* feita com harpa *cuatro* e maracás. Esse formato instrumental é explorado por Juan Vicente Torrealba na década de 1950, momento em que o *joropo* – e o próprio Torrealba, com seu grupo *Os Torrealberos* – é impulsionado pela ditadura do venezuelano Marcos Pérez Jiménez (GONZÁLEZ ORDOSGOITTI, 1997), que incorpora a música *llanera* aos discursos nacionalistas e esta passa então a ser ouvida como a “música da Venezuela”⁶¹.

Sobre o papel da rádio nos processos de difusão das músicas populares na América Latina, Peter Wade (2002), seguindo Jesus Martín-Barbero, assinala que,

Desde 1930 hasta la década de 1950 las élites se concentraron en la construcción de culturas nacionales utilizando nuevas tecnologías como la radio para dirigir un discurso de modernización y compromiso populista hacia las crecientes masas urbanas [populares] (WADE, 2002:37).

Tal seria o caso venezuelano com a música *llanera*, projeto que alcançou os Llanos colombianos.

Muitos dos processos de formação dos artistas contemporâneos, não apenas de Darío, mas também de gerações anteriores e atuais, deram-se com a ajuda de familiares, principalmente por imitação das gravações e das músicas ao vivo que escutavam em festas e reuniões familiares, ou mesmo em sessões de prática com outros instrumentistas, onde geralmente o mais experiente guiava o processo. De acordo com Ingold (2010 [2001]), esse contexto de aprendizado pode ser entendido

⁶¹ Não obstante, há referências ao *joropo* como uma das músicas mais populares nas principais cidades venezuelanas desde finais do século XIX, e como a música mais amplamente disseminada no interior da Venezuela no final da década de 1920 (APONTE, 2008:178).

como um campo de práticas (*taskscape*), cuja experiência no interior do mesmo, as relações que se estabelecem entre os artistas e sua agência no próprio processo formativo, lhes permitem adquirir as habilidades para desempenhar-se dentro do campo.

Os artistas que experienciaram este tipo de processos formativos se definem como “empíricos”, ou seja, não frequentaram escolas ou programas formais de música. Esta categoria costuma ser explicada em diálogo – ou oposição – com a categoria “artistas acadêmicos”, ou seja, aqueles que frequentaram espaços formais de ensino de música, como escolas de formação musical, programas universitários ou conservatórios de música – mais comuns em contextos urbanos como Bogotá, Villavicencio e Tunja⁶². Muitos dos artistas que inicialmente tiveram uma formação “empírica”, iniciaram processos de formação acadêmica através de programas de profissionalização para artistas promovidos pelo Ministério da Cultura⁶³, como foi o caso do próprio Darío.

O aprendizado empírico, mais do que a transmissão de conteúdos, pode ser pensado como um *redescobrimiento dirigido* (Ibid:21). Como afirma Ingold, há uma cota de *imitação* e outra de *improvisação*. Esse processo de aprendizado é definido pelo autor como *educação da atenção*, no qual o tutor – o artista mais experiente – cria situações nas quais o aprendiz é instruído a cuidar de certos elementos tais como escuta, movimentos, pausas, encaixe do corpo com o instrumento, etc., buscando “o ajuste rítmico entre percepção e ação” a fim de alcançar um desempenho fluente dentro do campo (INGOLD, 2010 [2001], p. 21).

⁶² Capital do departamento de Boyacá.

⁶³ Um dos componentes principais do *Plan Nacional de Músicas para la Convivencia*, do Ministério da Cultura, é a criação de escolas de música tradicional – em todo o país – e a “qualificação” dos mestres através de programas acadêmicos em pedagogia musical.

Imagem 6 - Tutor-aprendiz. Aula de harpa projeto Sembrando joropo



Foto: Blanca Gómez Lozano

4.2.2. Entrando na rede.

Nesse contexto de aprendizado, Darío formou as primeiras agrupações com jovens que vinham de diversos locais da Orinoquia para estudar no internato onde cursou o ensino médio. Junto com seus companheiros, participou em programas de rádio fazendo música ao vivo e, na prática conjunta, fortaleceu suas habilidades na interpretação da harpa. Em 1977, iniciou sua carreira profissional, assinou contratos para participar de diversos shows e gravou o primeiro LP. A partir desse trabalho, começou sua carreira como harpista de estudo, atividade que realizava simultaneamente com a participação em festivais, trabalho em churrascarias e, posteriormente, acompanhando cantores que faziam sucesso comercial na época, como Juan Farfán, Amin Castellanos,

Alfonso Niño, entre outros.

En 1977 me conoce la farándula llanera en Villavicencio... Los músicos que tocaban con David Parales, con Mario Tineo, con Jaime Castro, con René Debía, los duros, los duros del paseo me conocieron allá en Villavicencio en diciembre, en una clausura de un programa de radio que se llamaba “Leyenda Colpa y Sabana”. Conocí a Hugo Mantilla, que era cantante y compositor, conocí a Jota Echenique, cantante, todos llaneros, eran de Arauca y Casanare. Conocí a Ulpiano Sanabria, compositor también, conocí a Alfredo Pereira que era un costeño que cantaba joropo ¿y sabe que es lo más bueno? Que ese día nos emparrandamos toda la noche. Yo tenía 17, 18 años y yo ya tocaba bien, yo recuerdo que los tipos quedaron con la boca abierta porque [me preguntaban] ¿bueno hermano y usted con quien aprendió? -No a mí no me enseñó nadie, yo aprendí solo- [y me decían] pero hermano eso es imposible. Digamos que esa fue una impresión que ellos se llevaron, y yo también, porque pues tocar con ellos, eso no era cualquier cosa (ROBAYO SANABRIA em GÓMEZ LOZANO B.C. 2014).

No relato de Darío Robayo, é possível observar vários elementos-chave para a compreensão dos processos de legitimação na música *llanera*. Na narrativa sobre sua trajetória, destaca-se a sua inserção na rede composta pelos músicos mais prestigiados no momento como determinante no início da sua carreira. Esse processo de inserção lhe permite começar a adquirir uma posição a partir da qual se mobiliza no interior do campo, e então, do seu próprio trânsito dentro dessa rede, começa um processo pessoal de construção como artista e da conquista de uma posição como *artista llanero*.

Darío ressalta suas habilidades na interpretação da harpa, que lhe permitiram estabelecer diálogos com os outros artistas. Na época que Darío inicia sua carreira, os harpistas David Parales e Mario Tineo eram referências na interpretação da harpa na Orinoquia colombiana e

alguns dos primeiros intérpretes da harpa *llanera* que chegaram de Arauca no departamento de Meta no final dos anos 1950. Assim como outros harpistas venezuelanos e colombianos, tais músicos são referências de um tipo de sonoridade definida pela “pouca profissionalização” no campo musical, onde os artistas eram, ao mesmo tempo, trabalhadores rurais. Sua técnica de execução procurava “um registro de grande volume e uma pulsação pesada e contundente, [...] apropriada para acompanhar aos dançarinos” (ROBAYO SANABRIA, 2012: 49, tradução minha), sobretudo em contextos festivos, como os *parrandos* feitos nos *hatos* para comemorar os ciclos produtivos associados ao trabalho com o gado.

Esse estilo de interpretação é conhecido como *criollo* e sua sonoridade continua sendo uma referência importante no interior do *campo*. Por muito tempo os artistas *criollos* eram os músicos “a vencer” nos concursos de música *llanera*⁶⁴. A sonoridade procurada pelos artistas *llaneros* estava marcada pelo estilo e a forma de execução desse grupo de músicos e cantores, que se identificavam como *criollos*, apelando para uma origem rural como âmbito de definição do seu fazer musical.

Pode-se dizer que o domínio do estilo *criollo* contribuiu para a inserção de Darío Robayo no universo da música *llanera*. Apesar de hoje Darío ser reconhecido como um dos instrumentistas que se aproximaram da academia como uma forma de diversificar a sua linguagem musical, ele mesmo se define como um harpista *criollo*.

É importante assinalar que a ideia de uma origem rural como o lugar a partir do qual se define o artista, também pode ser entendido como um fenômeno geracional. Por exemplo, os interlocutores de pesquisa pertencentes às gerações de 1950, 60, 70 e ainda 80, ressaltam

⁶⁴ Os concursos mais antigos da região surgiram na década de 60. Tal é o caso do *Torneo internacional del joropo* de Villavicencio criado em 1965, e do *Festival Internacional folclórico y turístico del Llano*, realizado em San Martín Meta e criado em 1966. Ana María Ochoa destaca o papel da rádio no surgimento dos festivais de música na Colômbia. Segundo a autora, estes festivais emergiram “umas décadas depois do ingresso da rádio no país e de algumas músicas regionais às emissoras. Essa primeira virtualização do objeto sonoro foi o que permitiu pensar “as canções” (e não necessariamente a festa como evento) como o objeto principal do folclore regional, preparando o terreno para o seu traslado ao palco” (OCHOA GAUTIER, 2003: 102, tradução minha).

com mais ênfase a ideia de um estilo e sonoridade ligada com o trabalho no *hato*. Ou seja, as diferentes atividades de trabalho no *hato* e a prática musical eram parte de uma mesma experiência. Nesse sentido, existem opiniões diversas sobre a importância da “ligação” com o Llano para o desenvolvimento de uma sonoridade própria dos artistas *llaneros*. Enquanto muitos artistas valorizam os recursos para inovar e explorar diferentes possibilidades na música (como o próprio caso de Darío), para outros artistas, cujo discurso ainda é atrelado ao lugar, o contato com este seria quase uma condição para se definir como artistas *llaneros*.

Por exemplo, a cantora Virginia Rocha se define como uma mulher camponesa. Seus recursos de composição, estilo de interpretação e características da sua voz estão marcados pelas suas experiências nos Llanos, os quais ela considera fundamentais nos processos criativos e na identificação/construção dos artistas.

La música llanera es folclórica, por lo tanto la música llanera tiene que ir muy “acoyundada” de las costumbres llaneras, de las costumbres campesinas, entonces si el cantante no se crió en el campo, no es llanero, sino viene de Bogotá, viene de la costa o viene del Valle [del Cauca] ¡hombre pues no va a saber!, vuelvo y le repito, no va a saber por ejemplo, [a que se refiere] el “tayonazo del rejo” en una letra (...). Entonces ahí si quiere tratar de escribir una canción no la puede escribir porque no sabe que es el “tayonazo de un rejo” por ejemplo. (...) Por eso la música estilizada se dedica es a eso a cantar al amor y al despecho, mas nada, porque la música criolla criolla, si le canta a la sabana, le canta al caballo, le canta al ganado, le canta a las costumbres a las vivencias, porque ese cantante si las vivió ¿me entiende? Si mira la diferencia entre lo criollo, lo folclórico, lo autóctono, y el cantante de ciudad que no puede cantarle a la sabana porque no sabe qué es eso, o si lo canta, lo canta pero la composición es de otra persona, o a veces lo cantan y ni siquiera saben que es lo que están cantando ¿me entiende?, esa es la diferencia (ROCHA em GÓMEZ LOZANO B.C. 2014).

Não obstante, devido aos processos de urbanização e de migração campo-cidade e às fortes mudanças econômicas e sociais na região, o espaço rural relacionado à produção pecuária, de onde se definem muitos desses artistas *criollos*, transformou-se radicalmente. A origem e formação de músicos e cantores diversificaram-se ao ritmo das mudanças na região. Hoje, o universo da música *llanera* também é formado por artistas que nasceram nos Llanos e migraram cedo para cidades como Bogotá, bem como por artistas bogotanos que se formaram em academias de música *llanera* fundadas por migrantes da Orinoquia na capital. Algumas dessas escolas são o *Centro cultural llanero* – fundada em 1982 e dirigido pelo mestre Gustavo Rodríguez Martínez –, e a *Academia Llano y joropo* – fundada em 1988 e dirigida pelo mestre Hildo Ariel Aguirre Daza.

Outros músicos e cantores formaram-se em universidades ou academias que oferecem programas de educação não-formal em músicas “folclóricas”. Por exemplo, o programa de músicas populares da *Academia Luis A. Calvo*, hoje parte da faculdade de artes da Universidade Distrital Francisco José de Caldas. E ainda, o departamento de música da *Academia superior de artes de Bogotá*,

[que] surge, en parte, porque músicos bogotanos herederos de tradiciones musicales locales o músicos inmigrantes de diferentes regiones del país que han realizado licenciaturas en música, buscan mediar entre su tradición heredada y cultivada y las nuevas tramas educativas a las que tienen acceso gracias a espacios clásicos de la modernidad como la universidad (OCHOA GAUTIER, 2001:52).

Alguns se formam ainda através do contato com artistas *llaneros* que migraram a diferentes cidades – especialmente Bogotá – para trabalhar em churrascarias que oferecem pratos “típicos” e música ao vivo. Do mesmo modo, departamentos como Boyacá e Cundinamarca, guardam uma estreita relação com os Llanos, através dos fluxos de pessoas por zonas de transição como o *Piedemonte*. Centros urbanos como Yopal em Casanare e Villavicencio no Meta, são locais por onde transitam artistas *llaneros* e se constituíram em importantes pontos de troca entre os Llanos e o interior do país.

Ainda que o local de nascimento dos artistas não seja o único

fator de legitimação na música *llanera*, a origem acaba representando um espaço de definição para eles em termos de estilo, formação, inserção no campo e construção da sua trajetória. Por exemplo, aqueles artistas que se formam em contextos como Bogotá ou Tunja, têm que enfrentar o desafio de conseguir um som audível para a região, aproximando-se dos ideais de autenticidade definidos muitas vezes pelos artistas *criollos*, ou por aqueles que contam com a legitimidade para declarar o que “*suenan*” ou não como os *Llanos*.

Este é o caso do baixista bogotano Carlos López, que acompanha Darío Robayo em shows e gravações instrumentais, além de ser baixista do cantor Walter Silva⁶⁵ e de *Palo cruzado*, grupo que atua principalmente em Bogotá. Carlos lembra a maneira com que sua iniciação à música *llanera* esteve marcada por sua origem “urbana”, sentindo-se muitas vezes excluído por parte de alguns músicos da região, que se identificam com um som mais “rural” ou *criollo*.

*Fernando Torres*⁶⁶: (...) *Pero sobretodo creo que más a Cálaho [Carlos] le dieron duro ¿le dieron palo en qué sentido?, aquí en el llano por el solo hecho de ser rolo*⁶⁷, *de Bogotá tocando música llanera*

Blanca: *¿si? Les dan duro por ser...*

Carlos López: *por ser bogotanos tocando música llanera*

Fernando: *bueno ya lo estigmatizan a uno, bueno [dicen] ese man ni siquiera es llanero, ni siquiera le gusta esta música, no toca bien esta música, o sea el llanero dice...*

Carlos: *si, son regionalistas y discriminan dependiendo de la experiencia si, esa es la*

⁶⁵ Junto com Orlando “Cholo” Valderrama, Walter Silva e Reynaldo Armas são na atualidade os cantores mais prestigiados na música *llanera*, graças ao sucesso comercial que têm logrado se identificando como artistas *criollos*. Seus shows são os mais caros e sua presença assegura o sucesso dos festivais e demais eventos nos que são convidados, contam com os melhores registros de vendas e fazem parte do reduzido grupo de cantores indicados e ganhadores dos *Latin Grammy*.

⁶⁶ Fernando Torres atua como *maraquero* do grupo de Walter Silva e também é bogotano.

⁶⁷ Termo comumente usado para denominar as pessoas de Bogotá.

verdad.

Fernando: Y si digamos si tiene la autoridad para decir no ese no toca bien ¡humm!

Carlos: si, si alguien importante dice eso, entonces... Ahí eso es como cuando alguien empieza a chiflar a un artista, los demás chiflan porque [alguien más] chifló.

Blanca: ¿entonces a usted le tocó duro en el comienzo?

Carlos: si, me tocó duro, me tocó hacerme un espacio en el folclor.

Fernando: si, lo criticaron mucho, pero ahora es el bajista más famoso que hay sobre la faz (risas)... sobre la faz del Llano (LÓPEZ & TORRES em GÓMEZ LOZANO B.C. 2014).

Cabe ressaltar que a oposição urbano/rural se dá a nível analítico, posto que não é possível estabelecer um limite rígido ou infranqueável entre os dois contextos, ainda que no interior do *campo* musical haja categorias para diferenciá-los. Sendo assim, os processos de exclusão e diferenciação entre artistas “urbanos” e “rurais” se expressam em oposições tais como *criollos*/urbanos ou *criollos*/estilizados e empíricos/acadêmicos. Essas oposições dependem do local onde o artista se define – e é definido pelos outros – em termos de origem, estilo, trajetória, formação e, sobretudo, o tipo de sonoridade procurada no seu projeto musical.

A categoria *criollo*, por exemplo, gera muita controvérsia, pois conota uma ideia de autenticidade, com maior referência ao lugar e região de origem. Essa categoria é usada para se referir às pessoas nativas da Orinoquia, como característica geral de um povoado ou uma cidade que “conserva” os “costumes” *llaneros*. A categoria está relacionada também com ideias de identidade, tradição e, como mencionado anteriormente, com autenticidade, inclusive em contextos que vão além do musical. Sendo assim, ainda que artistas bogotanos ou *boyacenses* possam fazer música *criolla* – ou assim ser identificada por outros e por eles mesmos –, são muitas vezes tratados pelos artistas da região com o termo pejorativo de *guate*, ou seja, que vêm do interior⁶⁸

⁶⁸ Esta é uma categoria relacional, mas de forma geral se refere à região andina da Colômbia

do país. O dito termo questiona as possibilidades desses artistas de atingirem as habilidades que os fariam músicos legitimamente *llaneros*.

A antropóloga Doris Arbelaéz, refletindo sobre seu próprio processo de aprendizado e inserção na música *llanera*, aponta que sua dupla condição de *guate* – ou *guata* – e de mulher, foram fatores de exclusão e que trouxeram dificuldades para sua inserção no campo.

Carlos Rojas⁶⁹ tenía una actitud distinta frente a la música y al proceso pedagógico en la enseñanza del joropo, y no solamente se concentraba en aspectos técnicos de ejecución sino que se preocupaba por dar a conocer con mucha profundidad los elementos tradicionales de la música llanera. Sin embargo, allí también se sentía una fuerte exclusión hacia los alumnos del interior, ya que se nos insistía constantemente que el "sabor" o el "viaje", -como se le llama a la expresividad musical producto de un pleno conocimiento del lenguaje sonoro y del sentir cultural-, era algo muy difícil de alcanzar por un guate. Y si se trataba de una guata, tocar con sabor sería algo muy cercano a lo imposible (ARBELÁEZ DONCEL, 2005:10)

Os artistas que constroem suas trajetórias nas cidades nem sempre definem a si mesmos como urbanos, mas reconhecem que seus recursos criativos, contextos e experiências musicais que orientam o seu estilo, são diferentes daqueles que apelam ao espaço rural para defini-lo. Desse modo, os artistas “urbanos” não apelam ao âmbito rural, mas sim à própria sonoridade, como fator que os coloca em um ou outro âmbito, considerando ainda diversos pontos intermediários entre estes. O relato de Omar Fandiño – diretor do grupo *Palo cruzá'o e maraquero* dos grupos de Darío Robayo e Reynaldo Armas – evidencia alguns dos

⁶⁹ Carlos Rojas é um reconhecido harpista da geração de Darío Robayo, hoje diretor da agrupação *Cimarron Music*, um dos principais expoentes da música *llanera* no âmbito da *world music* e a primeira indicada aos prêmios *Grammy anglo* por uma das suas produções feitas em parceria com o Smithsonian Institution.

elementos que diferenciam a produção do som no contexto urbano, sem abrir mão do caráter tradicional da música feita pelo grupo que dirige.

El arpista que trabaja con Palo cruza ó [Mauricio], es un artista, es boyacense, pero muy criado en la academia, o sea muy diferente a lo que toca Carlos Quintero⁷⁰, el polo opuesto a la ejecución de Carlos, y que Palo cruza ó maneja un poco más la influencia de lo citadino. Yo no puedo decir que me desperté con el canto de un alcaraván o con el sonido de... aquí con el ruido del transmilenio⁷¹ y las manifestaciones ahí en la plaza de bolívar... nosotros manejamos repertorio tradicional, pero con influencia incluso de otras músicas. Los arreglos a veces no suenan ni tan llaneros, en algunas cosas, pero hay unos formatos de algunas cosas que los manejamos absolutamente tradicionales. Es más como por el sonido que tú le encuentras a lo que tu escuchas en ese momento, tú dices “oiga yo escuché un joropo tocado por Carlos Quintero y lo escucho diferente a como lo toca Mauricio ¿por qué?” precisamente por la influencia, claro, él es un arpista de ahí [del Llano], Mauricio no, luego lo que suena de este lado y de este lado, se le siente su diferencia. Yo no me he vendido tanto como en ese, digamos como con ese concepto de joropo urbano, a mí no me gusta que a Palo cruza ó lo encasillen, sobretodo porque Palo cruza ó no le ha incluido y pienso que no va a incluir nunca un instrumento que no tenga que ver con el Llano (RODRÍGUEZ MORA, FANDIÑO, QUINTERO, & MELO em GÓMEZ LOZANO B.C, 2014).

No caso dos artistas “urbanos”, o estilo é uma categoria

⁷⁰ Harpista casanareño de estilo *criollo* que também participava na conversação.

⁷¹ Sistema de transporte massivo de Bogotá.

definida pela produção de uma sonoridade associada a uma técnica de execução do instrumento – incluindo a voz –, que remete a elementos construídos no percurso das suas trajetórias no interior do campo da música *llanera*. Ou seja, apesar de suas experiências não se relacionarem com a lida do gado e o trabalho no *hato*, suas trajetórias no interior do *campo* e suas experiências na música, lhes permitem construir seus próprios ideais sobre o *criollo*, sobre o lugar e sobre os próprios Llanos. Pensar o estilo como produto da experiência no interior do campo musical permite superar a ideia de que só aqueles que nascem na região – em contato com o imaginário sobre os Llanos baseado na produção pecuária–, poderiam desenvolver uma sonoridade própria da música *llanera*. Levando em consideração a afirmação de Adrienne Kaepler (2013:92), de que o estilo é “a forma de executar [*to perform*] – ou seja, de realizar ou incorporar a estrutura”, pode-se pensar que na música *llanera*, a experiência tanto nos Llanos – o lugar –, quanto no interior do *campo* musical, operam como âmbitos a partir dos quais os artistas se incorporam a tal estrutura.

Há ainda outros aspectos da performance musical que também intervêm na construção do estilo. Como destaca Seeger ([1990] 2008: 256), a performance musical “possui aspectos fisiológicos, emocionais, estéticos e cosmológicos (...) [envolvidos] no por quê pessoas fazem e apreciam certas tradições musicais”. Sendo assim, as roupas, a produção do cenário, a presença de dançarinos no palco, o formato instrumental, entre outros, são parte fundamental na identificação dos artistas como *criollos*, *estilizados*, urbanos ou acadêmicos.

Muitos artistas optam pelo uso do chapéu, botas de couro – tipo *cowboy* – ou roupas tidas como tradicionais (*liqui liqui* e vestidos com tecido florido), segundo sua intenção de se identificar com um estilo ou outro. Uma boa fonte para compreender alguns dos “parâmetros” que estabelecem uma performance *criolla*, são as bases dos concursos de música *llanera* (a seguir, tabelas 3 e 4), onde geralmente é “avaliado” o desempenho dos artistas. Por se tratar de um estilo tido como “tradicional”, os concursos focam nas diversas formas de interpretação, nos quesitos voz, instrumental e dança. Alguns dos critérios considerados são os conhecimentos da “tradição musical *llanera*”, através dos *golpes tradicionais* (no caso dos instrumentistas), do uso do vestuário “tradicional” e, para a voz, do domínio da afinação,

do *fraseo* e, em ocasiões mais raras, dos *cantos de trabajo*⁷², pouco comuns na discografia atual. Esses critérios geralmente são definidos pelos organizadores de cada festival e variam de um para outro.

Tabela 3 - Critérios de avaliação e pontuação, modalidade copleros, 46° Torneo internacional del joropo.

CONCEPTO	PUNTUACIÓN
<i>Técnica: Afinación, medida, acoplamiento.</i>	30%
<i>Interpretación: Originalidad, estilo, expresión, fraseo, y articulación</i>	25%
<i>Puesta en escena: manejo de escenario y proyección al público. (No aplica para la etapa de preselección).</i>	15%
<i>Vestuario: Blusa y falCotiza negra sin accesorios, adorno o flor en el cabello.da floreada o vestido enterizo.</i>	10%
<i>Conocimiento de la tradición llanera a partir de los cantos de labor: Conocimiento de los cantos de trabajo de llano.</i>	20%
Total	100%

Fonte: (INSTITUTO DEPARTAMENTAL DE CULTURA DEL META, 2014 :20).Grifos meus.

⁷² Este critério foi incluído na versão número 46 do *Torneo internacional del joropo*, em ocasião da inclusão de tais cantos na lista representativa de patrimônio cultural imaterial da Colômbia.

Tabela 4 - Critérios de avaliação e pontuação, modalidade voz feminina, 46° Torneo internacional del joropo

CONCEPTO	TUACIÓN
Aspectos literarios: Capacidad de improvisación, entendida como un adecuado manejo, articulación y coherencia de tema, verso y rima.	50%
Aspectos musicales e interpretativos: Afinación, medida, creatividad melódica, vocalización y fraseo.	30%
Puesta en escena: manejo de escenario y proyección al público.	10%
Vestuario: <u>Uso obligatorio del sombrero bien hormado de fieltro (sombrero llanero) pantalón y camisa o liqui-liqui en diseño y colores tradicionales (blanco, gris, azul, negro y beige). Cotiza negra sin accesorios.</u>	10%
Total	100%

Fonte (INSTITUTO DEPARTAMENTAL DE CULTURA DEL META, 2014:18). Grifos meus.

Muitos artistas procuram elementos que diferenciem sua performance da dos outros, o que geralmente é reconhecido como uma busca pessoal de um estilo. É justamente isso que contribui para os processos de atualização e ressignificação da música *llanera* em diversos contextos. Esta busca de um estilo e a construção de um projeto musical pessoal são processos abertos e dinâmicos, que se relacionam com as próprias transformações do campo em termos sonoros e sociais. Por exemplo, o cantor Daniel Gualdrón inclui diversos elementos no palco dos seus shows, como casais de dança, efeitos de iluminação e fogos de artifício. Em geral, nas performances *criollas*, os artistas optam por propostas “mais simples”, nas que atuam o cantor e o grupo base formado por executantes de harpa, *cuatro*, maracás e baixo elétrico. A inserção de instrumentação diferente da mencionada ou de outros elementos no palco, quase sempre é vista como uma forma de *estilizar* a música *llanera*, aproximando os artistas a um estilo mais *estilizado*, urbano ou acadêmico, segundo suas escolhas.

Imagem 7 - Daniel Gualdrón antes de subir ao palco do Festival Internacional del Cumare.



Foto: David Gómez Manrique.

No caso de Darío Robayo, a partir dos anos 1990 ele iniciou projetos como artista líder, explorando possibilidades como concertista de harpa, mas sobretudo, procurando diversas possibilidades em termos sonoros para a interpretação do instrumento. Entre 1990 e 1996, ele gravou várias produções nas quais, além do repertório “tradicional” de música *llanera*, incluiu músicas de outras regiões do país, obras internacionais e composições próprias. Dessa forma, Darío tentou deslocar-se dos repertórios para harpa atrelados ao *zoropo*, procurando um estilo e uma linguagem pessoal.

A instrumentação e a voz se conjugam para definir o estilo de uma performance, permitindo a presença de diversos elementos a nível vocal, instrumental e visual. Por exemplo, o cantor Orlando Cholo Valderrama – amplamente reconhecido dentro do campo da música *llanera* por sua extensa carreira musical de mais de 30 anos e pelo sucesso comercial alcançado por se identificar como um artista *criollo* – também integra elementos acadêmicos e urbanos nas suas

performances. O grupo *Bordón libre*, que tem acompanhado Valderrama nos últimos dez anos, é dirigido pelo violonista John Harvey Ubaque, que possui formação acadêmica e é o encarregado pelos arranjos dos shows e gravações. Já o harpista do grupo, Juan Pablo Rodríguez, é uma das referências do *zoropo* “urbano”. Juan Pablo possui uma linguagem artística tida como “virtuosa”, explosiva, com mudanças súbitas de tempo e silêncios repentinos, caracterizada pelo uso de recursos de outros gêneros musicais, como o *rock* e o *metal* (ROBAYO SANABRIA, 2012). Segundo Darío Robayo (2012), tal linguagem vem se desenvolvendo desde os anos 1990, graças à proposta do harpista venezuelano Carlos Orozco, que exerceu grande influência nas gerações dos anos 1990 e 2000, através dos discos e participações nos festivais de música *llanera*, sendo hoje a forma predominante na interpretação da harpa na música *llanera*.

Imagem 8 - Show de Orlando Cholo Valderrama no Festival Internacional Folclórico e Turístico del Llano, no município de San Martín-Meta (2013).



Foto: David Gómez Manrique

Como mencionado anteriormente, ainda que o sucesso comercial não dependa completamente da identificação com um estilo

ou outro, para muitos interlocutores o *joropo estilizado* e urbano tem se desenvolvido a procura de linguagens mais “universais”, que permitam a comercialização da música *llanera*. O primeiro movimento neste sentido é a introdução do contrabaixo e posteriormente do baixo elétrico. O primeiro, parece ter sido introduzido por Juan Vicente Torrealba, na década de 1950, para conseguir a aceitação da música *llanera* em alguns círculos sociais e políticos de Caracas⁷³. Num estudo publicado ao final dos anos 1990, a pianista Claudia Calderón assegura que o baixo elétrico foi incorporado “recentemente”. Para ela, o instrumento corresponde a uma nova etapa de transformação do conjunto *llanero*, a partir da introdução do conceito de “base rítmica”, ultrapassando o modelo de grupo integrado, relacionado a uma etapa “camponesa” na interpretação da música *llanera* e oferecendo maior liberdade na interpretação individual de cada instrumento (CALDERÓN, 1998).

Na década de 1980, começam a tomar força propostas de cantores venezuelanos como Reynaldo Armas e Julio Miranda, que buscam “sair” do contexto regional⁷⁴ e se aproximam de linguagens da *balada romântica*, *bolero* e *ranchera* (ARBELÁEZ DONCEL, 2005). Apesar das críticas iniciais, por terem se afastado do *joropo criollo-tradicional* – incorporando novas sonoridades e incluindo temáticas românticas e de despeito, o que foi considerado uma banalização da música *llanera* –, na atualidade o cantor Reynaldo Armas é reconhecido como um dos intérpretes de maior importância no campo, graças a sua contribuição na difusão da música *llanera* e à visibilidade que mantém, sobretudo internacional.

Álvaro Melo: (...) el tipo que instala la música más allá del contexto regional llanero es Reynaldo Armas. Finalizando los 70 y arrancan los 80 en Bogotá empiezan a pedir canciones de Reynaldo, y eso hace que la gente empiece a conocer más la música del llano. (...) Es decir, Reynaldo no se inventa el asunto,

⁷³ Disponível em: < www.el-carabobeño-com >. Acesso em maio de 2015.

⁷⁴ Aqui é importante observar que o “contexto regional” compreende tanto a Orinoquia colombiana quanto venezuelana, ou seja, trata-se de um contexto regional binacional.

pero Reynaldo es un tipo que socializa de una manera más urbana la música llanera, la pone en este contexto urbano, el tipo arranca tocando en corbata ¿me entiende? entonces rompe con la tradición (...). Imagínese un mundo absolutamente agrario, campesino, llanerísimo, ensombrerados... (...) Reynaldo dice “bueno para vender esto yo tengo que vestirme como la gente de allá”, pero a su vez es una mentalidad internacional de vender música, y Reynaldo si usted mira toda la década del 80 al 90 es de él, absolutamente es de él. (...) los 80 son vitales por Reynaldo. Reynaldo es un tipo que le pone corbata, corbatín, “frac” a la música llanera y en esa medida su lenguaje es un lenguaje mucho menos llanero, es un lenguaje más universal, que usted mira lamusicógrafa del tipo el canta [canciones como] “15 años” y eso de llanero no tiene nada, “A usted”... (RODRÍGUEZ MORA, FANDIÑO, QUINTERO, & MELO em GÓMEZ LOZANO B.C 2014).

A introdução do contrabaixo nos anos 1950, do baixo elétrico nos 1980 e a adoção de recursos da *balada*, *ranchera* e *bolero* no mesmo período, têm sido fundamentais na construção, por um lado, de diálogos entre o *joropo* e outros gêneros populares no país e no mundo, e por outro, da música *llanera* como um gênero da música “popular”⁷⁵ tradicional”.

Esse movimento no sentido da comercialização, inseriu a música *llanera* no plano das músicas populares mais expressivas na Colômbia. Enquanto a música *llanera* tinha permanecido no contexto dito regional – ou seja, ainda não tinha conquistado mercados como o Bogotano ou o mercado internacional – ela ainda era considerada uma

⁷⁵ Nas palavras de Menezes Bastos, “o que se usa chamar de música *popular* na realidade é o terceiro *universal* musical do Ocidente, cuja consolidação se dá nos anos 30-60 do presente século em torno do eixo *jazz-rock*. Este universal aplica-se a um sistema mundial planetário, onde a indústria do entretenimento e o *show business* são peças fundamentais” (MENEZES BASTOS, 1997:23).

música tradicional ou folclórica pela indústria cultural, pelos meios massivos de comunicação e pelos mesmos artistas. Nesse sentido, ainda hoje, há muita reticência no interior do campo em chamar a música *llanera* de popular, sendo que, quando usado, o termo sempre se encontra associado à categoria tradicional. Da mesma forma, as escolas nos municípios, públicas ou privadas, são constituídas como escolas de música tradicional. Do mesmo modo, muitos dos festivais são folclóricos e as modalidades em concurso raramente escapam das propostas tradicionais, “havendo uma clara distinção entre o âmbito do mercado discográfico e o contexto regional dos festivais [folclóricos]” (ARBELÁEZ DONCEL, 2005: 15).

Nos anos 1990, inicia-se um processo de internacionalização da música *llanera*, com sua entrada em categorias de mercado como a *World Music* (OCHOA GAUTIER, 2003), apelando ao seu caráter folclórico e tradicional. Um exemplo disso é a agrupação *Cimarron Music*, que trabalha com um empresário inglês, grava nos Estados Unidos, e cuja presença nos palcos nacionais é escassa, tendo como prioridade shows em festivais e palcos internacionais.

Pues Cimarrón [Music] es el ejemplo más fundamental en este momento en la música llanera en “world music”, y yo hablaba justamente de eso hace dos días con [Carlos] “Cuco” Rojas, es chistoso porque él me decía “claro lo que nosotros hacemos no es lo que a mí más me gusta, nosotros tenemos que proponer algo y queremos dar a conocer esta música, si la queremos dar a conocer no podemos seguir siendo el grupo criollo porque eso no se consume”. La gente lo escucha como algo exótico, pero si no hay un enganche que lo haga cercano a lo que tú conoces y a lo que te es familiar, difícilmente lo vas a querer seguir oyendo. Es como si tú vas y ves un concierto de indígenas con unos instrumentos que tú nunca has visto y con una música que suena desafinada para tu cultura occidental porque no está atemperada, porque no estás acostumbrada a ritmos irregulares, tú vas y las escuchas y te parece como ¡woow! que interesante, pero no vas a volver a darle “play” a un disco de esos

en tu casa y decirle a otro oiga mire esto tan bueno, lo ves como un objeto de análisis de pronto, pero más allá de eso no, entonces ahí se viene a negociar eso, que es como la producción y el consumo, y bueno también que tienen que vivir de algo, entonces cimarrón lo que busca, según lo que me dijo [Carlos], pues es también una parte comercial sin salirse de lo que quieren, pues que es hacer joropo, pero están vendiendo un show, no están proponiendo nada a nivel de joropo sino a nivel de show ¿si me entiendes? Porque realmente no están proponiendo nada a nivel de joropo, están haciendo joropo común y corriente, lo que pasa es que están (...) proponiendo una puesta en escena que puede estar incluso ligada al rock, están poniendo una cosa importante que es el tema del “beat”, digamos la percusión, que es algo de lo que carece la música llanera con respecto a las músicas negras (MORENO em GÓMEZ LOZANO B.C 2014)⁷⁶.

Para Ana María Ochoa (2003), o ingresso das músicas chamadas de folclóricas, étnicas ou tradicionais às categorias de mercado globais como a *world music*, se relaciona justamente com os processos de reconfiguração territorial das músicas locais – advertindo, porém, que esse “ingresso” dá-se num contexto de relações desiguais–coloniais, onde a indústria cultural do “primeiro mundo” qualifica o que pode entrar ou não na categoria. Como afirma a autora, com o surgimento da categoria *world music*, no final dos 80, “seu fim primordial foi criar nichos para shows e para o mercado no primeiro mundo, para músicos que vinham dos países do terceiro mundo” (OCHOA GAUTIER, 2003: 32, tradução minha). Daí a importância para os artistas *llaneros* se inserirem na cena internacional da *world music* através das indicações aos prêmios *Grammy*, trabalhos com empresários “de fora” e, sobretudo, tornar-se “ouvível” para o outro.

⁷⁶ Show da agrupação *Cimarron Music* no Festival *Rio Loco*, na cidade de Toulouse na França. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PN0Q7xaM5bc>. Acesso em maio de 2015.

4.3. CONTEXTOS DA PERFORMANCE, ESPAÇOS DE LEGITIMAÇÃO

Apesar da valorização da presença no contexto internacional, no âmbito local e nacional, há diversos espaços considerados fundamentais na formação e consolidação da trajetória dos artistas. Nesse sentido, as formas e níveis de circulação no interior do campo, e também geograficamente, são muito diversos e dinâmicos. Em termos geográfico-políticos, os espaços de circulação podem definir-se a partir do âmbito municipal, departamental, regional, nacional e internacional. Esses âmbitos encontram-se relacionados entre si, já que estão em constante retroalimentação e processo de avaliação. Os artistas que atuam nos níveis mais “amplos” operam também como referências para aqueles que se encontram mais focados no nível municipal, departamental, e assim por diante.

4.3.1. *Tigres, churrascarias e bares*

Em termos gerais, as churrascarias encontram-se nos municípios com maior recepção de turistas na Orinoquia – ao longo do *Piedemonte* – e em Bogotá, onde representam um dos principais espaços de inserção dos músicos bogotanos e de encontro dos músicos *llaneros* nesta cidade. Esses lugares tentam evocar a experiência de “estar” nos Llanos através da comida, dos móveis e, sobretudo, da música. Esses elementos buscam uma ideia de lugar que remete ao imaginário sobre a região em torno do sistema produtivo associado à pecuária extensiva, cuja base de reprodução é o *hato* e o trabalho com o gado. David Grazian (2004: 34), no seu estudo sobre a cena *blues* em Chicago, propõe que “a procura pela autenticidade (...) depende do que os consumidores de um entorno social determinado imaginam que devem ser os símbolos da dita autenticidade”. Nesse contexto, a música e os artistas são parte da construção da ideia para o público bogotano e para os turistas que visitam a região.

A percepção dos artistas *llaneros* é que o repertório exigido pelo público nesses lugares – na sua “condição” de público não-especializado – é muito limitado à reprodução dos “clássicos” da música *llanera*, associados a um estilo interpretativo “mais comercial” e “muito adaptado ao gosto do interior, difundido [desde a década de 1960] por Luis Ariel Rey, através do mercado discográfico”

(ARBELÁEZ DONCEL, 2005:8). Como afirma Dominguez (2009), sem aderir a ideia de que apenas a audiência no território ‘original’ do gênero decifra os significados ‘autênticos’ das obras, “nem de que algumas audiências possam ser mais ‘autênticas’ que outras, é inegável que existem distintos ‘pontos de escuta” (ULHÓA e OCHOA, 2005 apud DOMINGUEZ, 2009:97) e que eles se organizam hierarquicamente. No âmbito da música popular existem grupos que, com base em seu conhecimento, experiência e engajamento com os gêneros, se auto-conferem – e muitas vezes lhes é conferida – autoridade para emitir juízos de valor estético sobre determinados gêneros” (FRITH, 1996 apud DOMINGUEZ, 2009:97).

Segundo a antropóloga Doris Arbeláez, na década de 1980 eram poucos os locais de música *llanera* em Bogotá, mas, ainda assim, nesses lugares difundia-se a música de Reynaldo Armas e Julio Miranda, que na época “monopolizavam o mercado discográfico” (Ibid: 14). Condições como as limitações de repertório, apresentar-se para um público pouco especializado e as diferenças do contexto bogotano frente ao contexto regional, representariam dificuldades para os artistas para desenvolver e conquistar um projeto pessoal, tendo que se adaptar às exigências dos empresários e donos dos estabelecimentos.

Ainda assim as churrascarias são importantes pontos de encontro, tanto para aqueles artistas que migram dos Llanos a Bogotá – devido a oferta de programas educativos, estudos de gravação e locais para trabalhar – , quanto para os bogotanos, que a partir dali começam processos de inserção no campo. Por exemplo, os artistas Omar Fandiño, Diana Rodríguez e Álvaro Melo, que são de Bogotá, Meta e Caquetá⁷⁷ respectivamente, iniciaram ou fizeram parte da sua carreira nas churrascarias bogotanas. Para eles, o aspecto mais importante desses lugares é a possibilidade de encontro, bem como a alta circulação e mobilidade dos artistas entre tais locais.

Omar Fandiño: Prácticamente mis inicios fueron en establecimientos de música llanera, de hecho yo en un solo sitio duré 13 años, bueno y claro yo me hice ahí, pero por ese sitio pasaron muchísimos artistas.

Álvaro Melo: es que esos sitios aquí sirven como

⁷⁷ Departamento pertencente à região amazônica colombiana.

puntos de encuentro del movimiento que habla Omar, y son sitios donde usted se conoce con todos los músicos, todos los músicos nos conocemos, mejor dicho hay un gremio. Así como están los mariachis, los vallenateros, nosotros tenemos esos sitios que es donde cantamos los fines de semana. Si llegan aquí 20 músicos, todos nos saludamos con todos, porque se trabaja en eso, y a su vez digamos unos se van incorporando, otros van saliendo, se va renovando, y la historia es particular en el sentido que yo conocí el joropo acá en Bogotá, porque en Caquetá no escuchamos música llanera. [Conocí] el joropo en esos sitios puntualmente, porque es que esos sitios son puntos de encuentro, la gente va a comer, digamos el bogotano normal va y come y se va, pero esos puntos son como todo un referente cultural para el llanero [en Bogotá] (RODRÍGUEZ MORA, FANDIÑO, QUINTERO, & MELO em GÓMEZ LOZANO B.C. 2014).

Aqueles que optam pela música profissional, em geral procuram envolver-se com esses lugares, já que se trata de um meio de garantir um ingresso econômico constante, quando contratado como parte do grupo base ou como cantor principal. Apesar das limitações de repertório, os artistas asseguram que este é um espaço de aprendizado em termos cênicos e musicais, ou seja, de adquirir ferramentas para se desenvolver no palco em diversos contextos.

O trabalho nas churrascarias é feito junto com apresentações em bares, shoppings, festas privadas, eventos de campanha política, entre outros. Em geral, essas apresentações que não estão relacionadas com instituições culturais, festivais ou eventos internacionais, são denominados como *tigriar*. Estas atividades, além de ser uma fonte de ingressos econômicos, têm a ver com as diversas formas de participação dos artistas nos distintos espaços que compõem o campo da música *llanera*. Os músicos tentam fazer parte de grupos de cantores reconhecidos – seja por sua trajetória ou sucesso comercial no momento –, mas também buscam formar novos grupos que representam projetos mais pessoais e lhes permitam *tigriar*, ou seja, circular e se mobilizar

por diversos espaços e músicas. Os grupos são formados, dissolvidos e se reagrupam constantemente a procura de espaços, projetos e formas de “viver” da música. Sendo assim, as práticas musicais são “mantidas através de uma série de *caminhos*⁷⁸ socialmente reconhecidos, que desembocam (...) em uma ampla variedade de contextos e instituições” (FINNEGAN, 2001: 440, traduções minhas), como concursos, festivais, escolas de música, churrascarias, bares e eventos culturais.

No texto “*Senderos en la vida urbana*” Ruth Finnegan (2001) propõe o conceito de *caminhos* para descrever um universo no qual as relações sociais são construídas a partir da própria prática musical. Ainda que a autora esteja se referindo a um universo urbano, no qual a música não era tida como uma prática profissional, o conceito de *caminhos* expressa uma forma de encontro na música através de pontos mais o menos fixos, que por sua vez informa sobre as formas de viver o território a partir da prática. No caso da música *llanera*, esses *caminhos* são traçados na própria prática musical – na ação – e o seu percurso se relaciona com os mecanismos de legitimação e participação no *campo*.

4.3.2. Festivaliar. Do concurso ao convite.

Como dito anteriormente, os concursos de música *llanera* representam um espaço fundamental para a legitimação e construção dos artistas dentro do *campo*. Em geral, ao perguntar para os artistas sobre sua trajetória, a maioria destaca os festivais que tem participado – e ganhado – como passos fundamentais na consolidação da sua carreira artística. Assim como *tigriar*, *festivaliar* é um espaço onde se adquirem diversas habilidades sonoras. Porém, diferente dos shows independentes (as *tigriadas*), ao participar de um festival, as habilidades na interpretação vocal e instrumental, bem como a capacidade para criar e fazer uma proposta pessoal, são postas à prova, devido à própria dinâmica do concurso, que exige marcar pontos de diferença ou de destaque frente aos outros concorrentes.

Na região dos Llanos, os festivais e concursos são muito comuns. Pelo menos um concurso acontece a cada final de semana, num ponto diferente do território. Essa grande variedade de eventos faz com que existam alguns percursos que os concorrentes procuram fazer e por meio dos quais vão acumulando prêmios – e prestígio –, que os levam a ser convidados aos concursos que geram maior reconhecimento, e assim

⁷⁸ *Senderos*, no original em espanhol.

por diante. Alguns festivais, como o *Torneo internacional del joropo* de Villavicencio, o *Festival internacional folclórico y turístico del Llano de San Martín* (Meta), o *Festival del retorno* em Acacias (Meta), o *Cimarrón de oro*, em Yopal, além de alguns festivais na Venezuela (como o *Silbón*), são os mais cobiçados pelos artistas e fazem parte do percurso “obrigatório” de participação nos festivais.

Meyer Beltrán: Yo siempre soñé con ganarme el Torneo internacional del joropo que se hace aquí en Villavicencio, siempre soñé eso. (...) En el 99 unos amigos de Bogotá estaban armando la delegación para venir, me llamaron para que viniera y yo no quería venir, me insistieron, me insistieron y a lo último me vine (...). Éramos la primera delegación. Yo a las 10 de la noche ya estaba en el hotel durmiendo, el otro día a las 10 de la mañana que era sábado estábamos en la ronda en privado y salí de mi concurso y ya no tenía más nada que hacer, esperar el veredicto hasta el domingo y gané. Todos los premios para uno son importantes pero ese era el que yo quería ganarme. Y me gané el Torneo del joropo como la mejor voz pasaje entre 12 participantes.

Blanca: ¿y por qué anhelaba tanto el Torneo?

Meyer: Por el nombre del Torneo. Este es uno de los festivales más completos que tiene la música llanera de Colombia y Venezuela, uno de los más grandes. Entonces anhelaba ganarme ese festival por eso. (...) Todos, todos quieren ganarse el torneo por prestigio, por economía, porque pagaba bien (BELTRAN, em GÓMEZ LOZANO B.C. 2014).

Ganhar de concorrentes venezuelanos ou colombianos que já têm uma trajetória reconhecida no *campo*, é visto como um elemento de prestígio – embora a confrontação com os artistas venezuelanos seja cada vez mais equilibrada, já que, segundo muitos interlocutores de pesquisa, o “nível” musical dos dois países tem se aproximado muito nas últimas décadas. É importante também que a participação nos festivais não se estenda por muito tempo, já que ficar só nos festivais também é visto como um estancamento no sentido social e musical, ainda que seja uma etapa “obrigatória” na carreira musical e um passo

necessário nos processos de inserção no *campo*. Os *festivaleros* podem perder o reconhecimento acumulado após terem conquistado os principais concursos e começar a perder frente a concorrentes novos.

Essa situação é mais evidente no caso dos cantores, já que os instrumentistas podem participar como membros de grupos diferentes, em diferentes momentos da sua carreira artística.

Uma vez realizado o percurso pelos festivais mais importantes, o próximo passo é gravar e alcançar espaço nos meios de comunicação, principalmente a rádio. O reconhecimento midiático permite que os organizadores dos festivais optem por incluir um artista na lista central de um evento.

Los muchachos que trabajan en los asaderos algunos son los mismos festivaleros, los mismos participantes. A veces muchos muchachos que están todavía concursando y que no han grabado y que quieren que los organizadores de los festivales los lleven como invitados especiales [se les pregunta] - ¿hermano pero cuál es el éxito suyo? Una canción suya que diga ¡uy! a la gente le gusta la canción que canta fulano de tal, por esa canción lo vamos a llevar, como lo vamos a llevar, si, no-[Para ser invitado tiene que grabar] (...) y tiene que estar sonando, obligatoriamente tiene que estar sonando, a no ser que de pronto el alcalde del municipio que organice diga -vamos a darle a fulano de tal un despeguito, le vamos a dar 500 mil pesos y que cante 2, 3 canciones- (...) pero ya un artista invitado que aparezca en un cartel es porque está sonando, debe tener éxito, mínimo unas 2, 3, 4 canciones pegadas (BELTRAN em GÓMEZ LOZANO B.C. 2014).

Participar como artista convidado, e não só como concorrente nos festivais, seria o “último” passo no processo de legitimação no nível local, ou mesmo nacional. Viver dos festivais e dos shows como convidado representa a posição “ideal” dentro do campo, em termos sociais e econômicos, já que, com o tempo, e na medida em que se vá ganhando reconhecimento entre o público e os artistas, os pagamentos pelos convites vão aumentando. De fato, quando começam a participar nos festivais como convidados, muitos artistas param de *tigriar* e de

concorrer nos concursos de música *llanera*. Quando fazem uma apresentação numa churrascaria ou num show privado, sempre é na presença de outros artistas que gozem do mesmo reconhecimento ou como “atração principal” da noite.

Um último elemento que apareceu fortemente ao longo da pesquisa, e que interfere na consolidação da carreira dos artistas e nas possibilidades de participar no universo da música *llanera*, principalmente como artistas convidados nos festivais, são suas capacidades para interagir com a política local, no sentido eleitoral e partidário. A participação na campanha eleitoral também é apresentada aos artistas como obrigatória, sob o risco de serem excluídos dos palcos caso não manifestem seu apoio aos candidatos com mais chances de ocupar cargos públicos nas prefeituras e governos dos departamentos da região.

Desafortunadamente no solo aquí en el Meta ocurre. Si usted no está con el candidato y si ese candidato gana y usted no está con él, lo dejan por fuera de todo. Entonces aquí así a uno no le guste la política le toca meterse y tiene uno que ser muy cuidadoso y saber con quién se va a ir porque si uno se “pela” un poquito son cuatro años por fuera (...) aquí [le dicen] -vaya que el candidato va a estar en Granada, le toca estar allá a las 3 pm- (...) Si usted no tiene plata hermano saque prestado porque si el “man” va y gana y usted no fue ahí lo van..., aquí tienen una lista, aquí a usted lo apuntan, cuantas presentaciones hizo usted en la campaña, todo eso le cuentan, eso es, la política es lo más cochino que hay (BELTRAN em GÓMEZ LOZANO B.C. 2014).

A intervenção da “política”, como se referem os interlocutores ao controle sobre os recursos, shows, apresentações e organização dos festivais, por parte de funcionários públicos, prefeitos e governadores, cria fortes disputas entre os artistas, além de gerar dúvidas e questionamentos sobre as capacidades de quem consegue contratos graças a suas conexões com a gestão pública. Foram muito recorrentes os relatos sobre artistas reconhecidos que acabaram sendo marginalizados da cena musical, devido a interesses políticos. Há uma rejeição generalizada a esse tipo de controle, mas, ao mesmo tempo,

muitos dos artistas preferem “jogar o jogo” do que se excluir dos palcos, correndo o risco de perder a visibilidade e vigencia no contexto dos festivais.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação tentou mostrar como os processos de construção dos artistas *llaneros* se relacionam com a participação dos artistas em diferentes contextos da performance da música *llanera* – festivais, churrascarias, cenários internacionais, meios de comunicação – e com o desenvolvimento de habilidades sonoras, que permitem sua identificação como artistas *llaneros*. Explorou-se também o modo com que as experiências musicais e os percursos dos artistas no interior do *campo* da música *llanera* informa sobre a construção dos ideais de região e do “ser *llanero*”, os quais se encontram muito atrelados com o próprio ideal de “ser artista *llanero*”.

A minha pergunta inicial sobre a maneira com que se relacionavam o âmbito artístico e a construção do território a partir da música, me levou por percursos que revelaram a música *llanera* como um universo muito diverso, no qual os discursos dos artistas, e sobretudo seu fazer musical, não só se relacionam com o território em termos de origem, mas também de estilo. Aqui, categorias como sonoridade, habilidades musicais, “virtuosismo”, o *sabor* e o viver *na* música *llanera* são fundamentais para compreender os processos de formação e inserção dos artistas no *campo*.

Os processos diferenciados de inserção no *campo*, as constantes disputas pela legitimidade – que se relacionam justamente com os percursos nos diferentes contextos da performance da música *llanera* –, assim como com as habilidades e capacidades para desenvolver um projeto artístico pessoal, me permitiram compreender as hierarquias no interior da música *llanera* e como estas se relacionam também com a valorização dos artistas e das músicas. Ao final da pesquisa de campo, comecei também a me aproximar das relações dos artistas com as músicas venezuelanas e sua influência na sonoridade desejada. Nesse sentido, muitos artistas se referem à Venezuela como o espaço de construção histórica da música *llanera*, sendo este último elemento um dos principais questionamentos que restaram e que possibilita o desenvolvimento de pesquisas no futuro.

A escassez de pesquisas sobre as músicas dos Llanos na Colômbia, levou-me também a procurar pesquisas musicológicas e folclóricas venezuelanas. Apesar de grande parte da produção bibliográfica se encontrar no país vizinho, existe pouca disponibilidade do material *online*, fazendo-se necessário também realizar uma revisão

minuciosa da produção bibliográfica sobre as músicas dos Llanos na Venezuela e repensar o *joropo* como categoria genérica, dada a sua construção diferenciada nos dois países.

No que diz respeito aos debates sobre pesquisas musicais na Colômbia, o vazio nas pesquisas sobre músicas dos Llanos fez-se evidente no percurso das minhas indagações. Os principais debates sobre músicas na Colômbia têm-se dado em torno das músicas andinas e do Caribe, devido aos processos de construção de discursos de identidade nacional acerca de gêneros como o *bambuco* e a *cumbia*. Nessa perspectiva, as músicas de regiões como a Amazônia, a Orinoquia e o Pacífico foram sendo excluídas dos debates acadêmicos e políticos do país. Entretanto, desde começo dos anos 2000, tem emergido uma grande variedade de pesquisas e publicações em torno de músicas populares como a *salsa*, a *champeta*, entre outras, que têm mostrado outros caminhos possíveis para a pesquisa musical na Colômbia, embora seja ainda uma área de estudos pouco desenvolvida, se comparada com outras áreas das ciências sociais e humanas no país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACADEMIA LLANO Y JOROPO. Disponível em:
<www.academiallanoyjoropo.com>. (s.d.). Acesso em março de 2015
- ALEXANDER , J., & BARTMANSKI, D. (2012). *Materiality and Meaning in Social Life: Toward an Iconic Turn in Cultural Sociology*. In: J. ALEXANDER, D. BARTMANSKI, & B. GIESEN, *Iconic power: Materiality and meaning in social life* (pp. 1-12). New York: Palgrave Macmillan.
- ÁLVAREZ DE FLORES, R. (2004). La dinámica migratoria colombo-venezolana: evolución y perspectiva actual. *Geoenseñanzas*, 9(2), 192-202.
- ARBELÁEZ DONCEL, D. (2005). *La Guafa en contextos urbanos y de mercantilización*. Contrapunteo entre las memorias y el presente de los músicos llaneros. Bogotá: Trabajo de conclusao de curso (Graduação em Antropología) Universidade Nacional de Colômbia.
- ARETZ, I. (1972). *Manual de folklore*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores.
- BELTRAN, M. (2 de maio de 2014). (B. C. LOZANO, Entrevistador)
- BENNETT, A., & PETERSON, R. (2004). *Music scenes: local, translocal & virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- BERMÚDEZ, E. (Diciembre de 1999). *Credencial Historia*. Acesso em 20 de julio de 2015, disponível em Biblioteca virtual. Biblioteca Luis Ángel Arango: <http://www.banrepcultural.org/node/32439>
- _____, E. (2006). La Universidad Nacional y la investigación musical en Colombia: tres momentos. In: S. M. Durán, *Miradas a la Universidad Nacional de Colombia* (pp. 7-83). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Centro nacional de divulgación cultural.
- _____, E. (2011). Panamericanismo a contratiempo.

Musicología en Colombia, 1950-70. In: C. Aharonián, *Musica/musicología y colonialismo* (pp. 101-158). Montevideo: Centro nacional de investigación musical Lauro Ayestarán.

BLANCO ARBOLEDA, D. (2009). De melancólicos a rumberos... de los Andes a la Costa. La identidad colombiana y la música caribeña. *Boletín de antropología*, 23(40), 102-128.

BOURDIEU, P. (2000). *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa.

_____, P. (2007). *A economia das trocas simbólicas*. Sao Paulo: Perspectiva.

CALAZANS VELA O.P, F. J. (1988). Memoria de un viaje por los ríos Guaviare y Orinoco hecho en 1889. In: A. MOLANO, & F. J. CALAZANS VELA O.P, *Dos viajes por la Orinoquia colombiana 1889-1988* (pp. 19-180). Bogotá: Fondo Cultural Cafetero.

CALDERÓN, C. (1998). *Evolución y transformación del joropo llanero desde 1948 hasta 1998. De Ignacio Indio Figueredo a Carlos Orozco, con ejemplares musicales*. Acceso em 23 de maio de 2015, disponível em http://www.pianollanero.com/Articulos/historia_joropo.html

CASTILLO D'IMPERO, O. (s.d). *Un centro de investigación cultural: el Instituto nacional de folklore. (... De los tiempos de Juan Bimba al de los zorros y camaleones)*. Acceso em 11 de agosto de 2015, disponível em www.ivic.gob.ve

CENTRO CULTURAL LLANERO. *Disponible em:* <www.centroculturalllanero.org.co> (s.d.). Acceso em março de 2015

CORTÉS POLANIA, J. (2004). La música nacional popular colombiana en la colección Mund al día. Bogotá: Unibiblos. Universidad Nacional de Colombia.

CREDENCIAL HISTORIA. (2005). *Emisoras comerciales que funcionaban en 1944*. Acceso em 16 de 2 de 2015, disponível em Biblioteca Virtual Biblioteca Luis Ángel Arango: <http://www.banrepcultural.org/blaaavirtual/revistas/credencial/ju>

nio2005/emisoras.htm

DOMINGUEZ, M. E. (2009). *Suena el Río. Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires*. Florianópolis: Tese (Doutorado em Antropologia) Universidades Federal de Santa Catarina, Santa Catarina.

DUQUE, E. A. (1984). Paradigmas de lo nacional en la música. Colombia 1900-1950. In: E. BERMÚDEZ, *El nacionalismo en el arte* (pp. 41-45). Bogotá: Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional de Colombia.

EL CARABOBEÑO (site). Disponível em: www.el-carabobeño-com. (s.d.). Acesso em 23 de maio de 2015, disponível em Juan Vicente Torrealba, el premiado más longevo en Latin Grammy: <http://www.el-carabobeno.com/articulo/articulo/93073/juan-vicente-torrealba-el-premiado-ms-longevo-en-latin-gramm>

FINNEGAN, R. (2001). Senderos en la vida urbana. In: F. CRUCES, *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* (pp. 435- 474). Madrid: Trotta.

FUNDACIÓN BIGOTT. (1998). *Enciclopedia de la música de Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott.

GÓMEZ LÓPEZ, A. J. (1991). *Indios, colonos y conflictos: una historia regional de los Llanos Orientales, 1870-1970*. Bogotá: Siglo XXI Editores.

GONZÁLEZ ORDOSGOITTI, E. (1997). *Diez ensayos de cultura venezolana*. Caracas: Fondo editorial Tropikos. Asociación centro de investigaciones de Venezuela.

GRAZIAN, D. (2004). The symbolic economy of authenticity in the Chicago blues scene. In: A. BENNETT, & R. PETERSON, *Music scenes. Local, translocal, and virtual* (pp. 31-47). Nashville: Vanderbilt University Press.

HERNÁNDEZ SALGAR, Ó. (2014). *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930- 1960*.

Bogotá, Colombia: Tesis de doctorado (Ciencias sociales y humanas) Pontificia Universidad Javeriana.

HERNANDEZ, H., ROMERO, A., & ARIZA, A. (31 de maio de 2014). (B. C. GÓMEZ LOZANO, Entrevistador)

INGOLD, T. (2010 [2001]). Da transmissão de representações à educação da atenção. *Educação*, 33(1), 6-25.

INSTITUTO DEPARTAMENTAL DE CULTURA DEL META. (2014). Convocatoria 46° Torno Internacional del Joropo. Villavicencio, Meta, Colômbia.

JIMÉNEZ, C. (Enero-junio de 2012). Valorización capitalista de la Orinoquia colombiana. División territorial del trabajo e inserción en la acumulación transnacional. *Ciencia Política* (13), 150-180.

KAEPPLER, A. (2013). Dança e o conceito de estilo. In: G. G. CAMARGO, *ANTROPOLOGÍA DA DANÇA I* (pp. 87-96). Florianópolis SC: Insular.

LEÓN LINARES, G. (1992). *Las instituciones y la legalidad en los Llanos Orientales de Colombia. La colonia y la república*. Acesso em 15 de 02 de 2015, disponível em Biblioteca virtual. Biblioteca Luis Ángel Arango: <http://admin.banrepultural.org/node/19949>

LÓPEZ CANO, R. (2006). "Asomate por debajo de la pista": timba cubana, estrategias musico-sociales y construcción de géneros en la música popular. *VII congreso de la Asociación internacional para el estudio de la música popular. Rama latinoamericana, IASPM-AL*. La Habana, Cuba.

LÓPEZ, C., & TORRES, F. (1 de junho de 2014). (B. C. GÓMEZ LOZANO, Entrevistador)

MARTÍN, M. Á. ([1978] 2011). *Del folclor llanero*. Bogotá: Fundeorinoquia.

MENEZES BASTOS, R. J. (1997). Músicas Latino-Americanas, hoje:

musicalidade e novas fronteiras. *Música popular en América Latina. Actas del II congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM)*, (pp. 16-39). Santiago de Chile.

MIÑANA BLASCO, C. (2000). Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. *A contratiempo. Revista de música en la cultura*(11).

_____, C. (2009 b.). Investigación sobre músicas indígenas en Colombia. Primera parte: Un panorama regional. *A contratiempo. Revista de música en la cultura*(13).

MIÑANA BLASCO, C. (2009). Investigación sobre músicas indígenas en Colombia. Segunda parte: campos disciplinares, institucionalización e investigación aplicada. *A contratiempo. Revista de música en la cultura* (14).

MINISTERIO DE CULTURA DE COLOMBIA. (2013). *Plan especial de salvaguardia de caracter urgente. Cantos de trabajo de Llano*. Bogotá.

MOLANO, A. ([1989] 2006). *Siguiendo el corte. Relatos de guerras y de tierras*. Bogotá: El Áncora Editores.

MOLANO, A. (1988). Aguas abajo: memoria de un viaje por los rios Guaviare y Vichada hecho en 1988, en honor del padre José de Calazans Vela O.P. In: A. MOLANO, & F. J. CALAZANS VELA, *Dos viajes por la orinoquía colombiana 1889-1988* (pp. 181-241). Bogotá: Fondo Cultural Cafetero.

MORENO, J. (30 de maio de 2014). (B. C. GÓMEZ LOZANO, Entrevistador)

OCHOA GAUTIER, A. M. (2001). El sentido de los estudios de músicas populares en Colombia. In: A. M. OCHOA GAUTIER, & A. CRAGNOLINI, *Cuadernos de nación. Músicas en transición* (pp. 45-56). Bogotá: Ministerio de Cultura.

_____, A. M. (2003). *Entre los deseos y los derechos. Un ensayo crítico sobre políticas culturales*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

_____, A. M. (2003 b.). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

ORTNER, S. (2007). Poder e projetos: reflexões sobre a agência. *Conferências e diálogos: saberes e práticas antropológicas* (pp. 45-81). Goiânia: Nova Letra.

OSPINA, S. (2013). Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario. *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*, 40(1), 299-336.

PARDO ROJAS, M. (2009). *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.

PEÑÍN, J., & GUIDO, W. (1998). *Enciclopedia de la música de Venezuela* (Vols. I-II). Caracas: Fundación Bigott.

PINK, S. (2013). *Doing visual ethnography*. London: SAGE.

QUINTANA MARTINEZ, A. (2012). ¿Música para la convivencia? Inequidad de género en la educación y práctica musical: el caso del Plan nacional de músicas para la convivencia (PNMC). In C. Millan de Benavides, & A. Quintana Martinez, *Mujeres en la música en Colombia. El género de los géneros* (pp. 61-100). Bogotá : Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

RAMÓN Y RIVERA, L. F. (1953). *El joropo, baile nacional de Venezuela*. Caracas: Ministerio de Educación. Dirección de cultura y bellas artes.

RAUSCH, J. (2003). *Colombia: el gobierno territorial y la región fronteriza de los Llanos*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

_____, J. (2003.b). *Colombia: el gobierno territorial y la región fronteriza de los Llanos*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

_____, J. (2008). "Vaqueros Románticos", "Tierra del Futuro" o "Devoradora de Hombres": La frontera de los Llanos en la formación del nacionalismo colombiano. *Historia y Sociedad*(14), 23-44.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA. (s.d.). Acceso em 15 de 11 de 2015, disponível em www.rae.es

RIVERA, J. E. ([1924] 1946). *La Voragine*. Bogotá: Editorial ABC.

ROBAYO SANABRIA, D. (2012). *Las transformaciones del lenguaje del arpa en el Torneo internacional del joropo, 2000-2012*. Bogotá: Monografía de investigación (Licenciatura en música), Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.

ROBAYO SANABRIA, D. (05 de Abril de 2014). (B. C. GÓMEZ LOZANO, Entrevistador) Cumaral.

ROCHA, V. (26 de maio de 2014). (B. C. GÓMEZ LOZANO, Entrevistador)

RODRÍGUEZ MORA, D. I., FANDIÑO, O., QUINTERO, C., & MELO, A. (06 de maio de 2014). (B. C. Gómez Lozano, Entrevistador)

ROJAS, C. (1990). Llanura, sogá y corrio . In: A. C. NORTE, *Cantan los alcaravanes* (pp. 67-157). Bogotá: Empresa colombiana de petroleos.

SANTAMARIA DELGADO, C. (2007). El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios de musicales latinoamericanos. *Latin Amerca music review*, 28(1).

_____, C. (2009). Estado del arte de los inicios de la historiografía de la música popular en Colombia.

Memoria y sociedad, 13(26), 87-103.

SEEGER, A. ([1990] 2008). Etnografía da música. *Cadernos de Campo*(17), 237-260.

SEVILLA, M., OCHOA, J. S., SANTAMARIA DELGADO, C., & CATAÑO ARANGO, C. E. (2014). *Travesías por la tierra del olvido: modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

TARASSI, S. (2011). Music scenes, music worlds, music networks? Different ways of approaching the independent live music in Milan. *IAMCR Conference - Cities, Creativity, Connectivity*. Istanbul: IAMCR.

WADE, P. (2002). *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Bogotá : Vicepresidencia de la República.

WAXER, L. (2002). *The city of musical memory. Salsa, Record Grooves and Popular Culture in Cali, Colombia*. Middletown: Wesleyan University Press.

GLOSSÁRIO⁷⁹

Arreo/arriar: Conduzir o gado a pé dos *hatos* de criação até os lugares de engorda. Na atualidade esta prática é muito restrita devido a introdução de vias e meios de transporte, como o caminhão.

Asadero: Churrascaria. *Bailable*: Para dançar. *Baldios*: Terras devolutas.

Bandola: Instrumento musical de corda, com forma de pera e fundo achatado, com quatro cordas duplas que fazem soar com um plectro⁸⁰.

Bogotano: Nativo de Bogotá.

Boyacense: Nativo do departamento de Boyocá.

Camino ganadero: Rede de trilhas espalhadas pela região para o transporte de gado a pé. Desde o século XVIII o *camino ganadero* conectava os Llanos com o interior do país.

Cantos de trabajo: Cantos executados principalmente durante o trabalho nos *hatos* ou durante o transporte de gado a pé. Hoje a prática destes cantos encontra-se muito restringida, mas, ainda assim, na discografia é possível encontrar gravações que incluem pequenos trechos destes cantos. Dentre elas, as gravações feitas por Simon Diaz e a introdução da música “*Llanero si soy llanero*” interpretada pelo cantor Orlando Cholo Valderrama⁸¹.

Carranga: Gênero da música popular associado à região andina,

⁷⁹ As definições contidas neste glossário foram feitas respeitando o sentido nativo dos termos. Nas ocasiões que foram consultados dicionários, ou outras fontes bibliográficas, faz-se referência em nota de rodapé.

⁸⁰ Real Academia Española . Disponível em: <<http://www.rae.es/>>. Acesso em novembro de 2015.

⁸¹ Vídeo: *LLANERO SI SOY LLANERO*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SNUoZgQU0mo>>. Acesso em novembro de 2015.

especialmente Boyacá.

Coleo: Esporte que consiste em derrubar uma rês puxando-a pelo rabo, montado em um cavalo.

Contrapunteo: Desafios cantados na música *llanera*.

Copleros: Compositores de coplas. No contexto dos concursos, refere-se a quem se enfrenta em desafios cantados.

Costeña/costeño: Nativo dos departamentos da Costa Caribe.

Cotizas: Alpargatas de couro para dançar *joropo*. Também fazem parte das roupas de uso cotidiano de alguns moradores da região dos *Llanos*.

Cuatro: Instrumento de quatro cordas conhecido também como *cuatro venezolano* ou *cuatro llanero*.

Festivaliar: Período de participação dos artistas nos festivais de música *llanera*. Em um sentido geral, também se refere a participar de um festival, seja como artista ou como público.

Finca: Pequena fazenda destinada a atividades agrícolas e pecuárias.

Fraseo: Forma na que se constroem as frases dentro de uma música ou copla.

Ganadero: Cidades ou pessoas cujo propósito ou vocação principal é a atividade pecuária.

Golpe: Círculo rítmico-harmônicos sobre o qual os instrumentistas fazem diversos arranjos para compor as músicas.

Guafa/guafazo: Termo com que os artistas se referem á música *llanera*⁸².

⁸² (ARBELÁEZ DONCEL, 2005:13-14)

Guate: Termo pejorativo usado pelas pessoas nativas dos *Llanos* para se referir às pessoas do interior do país.

Hato: Unidade produtiva tradicional dos *Llanos Orientales* colombiano-venezuelanos, de caráter latifundiário, cujo modelo de exploração principal é a pecuária extensiva.

Joropo: Na Colômbia opera como categoria genérica para se referir às músicas dos *llanos*. Também denomina a dança da música *llanera*. Em certas ocasiões o termo pode ser usado para fazer menção a um evento social ou uma festa.

Liqui liqui: Roupas masculinas usadas principalmente no palco dos festivais.

Maraquero: Intérprete de maracás.

Parrando/parranda/parrandiar: Festa, festival ou evento social com música *llanera*.

Piedemonte: Entende-se por *Piedemonte llanero* a zona de transição (morro-savana) entre a cordilheira oriental e o ocidente dos departamentos de Meta, Casanare e Arauca. Historicamente esta tem sido a área de maior colonização na região, concentrando uma grande porcentagem da população dos *Llanos*.

Recio: Termo polissêmico cujo significado varia segundo o contexto a ele associado. Geralmente se refere a algo/alguém forte ou potente. No contexto da música *llanera* pode ser usado para descrever um tipo específico de voz ou um estilo de interpretação instrumental.

Rokola: Aparelho de som controlado por um computador que reproduz as músicas por demanda inserindo uma moeda.

Rolo: Termo coloquial para se referir às pessoas de Bogotá.

Rumba: Cena noturna e espaços de lazer e dança, principalmente nos

centros urbanos.

Rumbero: Pessoa que gosta da *rumba*.

Tañido: Grito inicial que acompanha algumas canções. A tradução mais próxima para o português seria tangido.

Tigriar: Forma na qual os artistas se referem aos shows em festas privadas, churrascarias ou botecos. Em geral, pode ser qualquer atividade que implique em rendimentos como músicos, além dos festivais ou gravações.

Tiple: Instrumento musical de 12 cordas (4 grupos de 3), executado por pulsação. Na Colômbia é um instrumento identificado com tradições musicais dos Andes.

Trabajo de llano: Atividades produtivas associadas ao trabalho com o gado.

Tropipop: Gênero da música popular que “mistura” o vallenato com o pop, entre outros gêneros.

Vaquería: Transporte de gado a pé das fazendas de criação – *hatos* – até os sítios de ceva. Atualmente também é usado para nomear as competições de esportes pecuários como a enlaçada e o *coleo*.

Vallenato: Gênero de música popular associado à região da Costa Caribe.

Vela/velar: Cuidar do gado durante a noite, enquanto é transportado de um lugar a outro, para que não fuja.