

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA
SOCIAL**

ANDREA MARCELA PINILLA BAHAMÓN

**A *BULLA* NA CIDADE.
Uma etnografia da apropriação do bullerengue por músicos da
cidade de Bogotá.**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal de Santa Catarina, para a obtenção do grau de Mestre em Antropologia Social.
Orientador: Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos

Florianópolis
2010

ANEXO 3
Material audiovisual (DVD)

- “*Bullerengue: baile cantado*” – 17 min.
- “*La Bogotana*” – 5 min.
- Videoclip “*La Sombra*”, do grupo La Rueda.

ANEXO 4
Músicas (CD)

- “El manduco” – Totó *La Momposina*
- “La ceiba” – Totó *La Momposina*
- “La vida vale la pena” – Petrona Martínez
- “Playo Torres” – Totó *La Momposina*
- “Así lo grita Totó” – Totó *La Momposina*
- “Aguacero de Mayo” – Totó *La Momposina*
- “Por qué me pega” – Ale Kuma (Etelvina Maldonado)
- “Ron café” – Etelvina Maldonado
- “Así” – Etelvina Maldonado
- “Dejala dí” – Etelvina Maldonado
- “Camisola” – Etelvina Maldonado
- “A pilá el arró” – Etelvina Maldonado
- “Mez” – Etelvina Maldonado
- “Dámela mano prima” – Etelvina Maldonado
- “Llorando” – Etelvina Maldonado
- “Salga pa la calle” – La Rueda
- “La sombra” – La Rueda
- “Mi amor se va a acabar” – La Rueda
- “Me llama y yo voy” (edit) – La Rueda

Para mi amado Amarú, quien sin duda participó
en la escritura de este texto.

ANEXO 2**Lista das pessoas protagonistas desta dissertação e os grupos dos quais são parte**

Rocío Medina (La Bogotana, La Rueda)
 Emilsen Pacheco (Grupo Tradicional de Bullerengue de San Juan de Urabá)
 María José Salgado (La Bogotana, Curupira)
 Etelvina Maldonado
 Juan Sebastián Rojas (La Rueda)
 Andrea Jaramillo, Andreita. (La Bogotana, La Rueda)
 Isavasia (Beso de Negra)
 Daianna Mutis (La Rueda)
 Janni Benavides (La Rueda)
 Andrea (La Rueda)
 Andrés “Turu” (La Rueda)
 Javier (La Rueda)
 Urián Sarmiento (Curupira)
 Jorge (Grupo Tradicional de Bullerengue Las Palmeras de Urabá)
 Liliana (La Bogotana, La Rueda)
 Zoraida Rojas (Sones de Guarimaco)
 Daniela Serna (Aguasalá)
 Emilse Cortés (Grupo Nuevo Palenque)
 Petrona Martínez
 Dona Delfina Coba (Grupo Tradicional Orgullo de Arboletes)
 Fredy Suárez (Grupo Tradicional Orgullo de Arboletes)
 Alejandra Díaz (Aguasalá)
 Viviana Fajardo (Aguasalá)
 Victoria (Aguasalá)
 Giovanna Mogollón (Aguasalá)
 Adriana Vásquez (La Bogotana)
 Érica “Estrellita”.

“*Quite*”: vem do verbo “quitar” em português “tirar”, é uma parte essencial das rodas de *bullerengue*. Consiste em que qualquer um que esteja dentro da roda pode roubar em qualquer momento o verso do *cantador* ou *cantadora*, pegar os tambores ou tirar o *bailador* ou a *bailadora*. Quem foi tirado deve simplesmente sair e dar seu lugar à pessoa que está entrando.

Reáspero: é uma gíria bogotana de uso recente, aproximadamente 15 anos, por isso está associada a gerações mais jovens. *Reáspero* é uma expressão composta pelo prefixo *re* que sugere intensificação de algo e a palavra *áspero*. Esta expressão é usada para falar de uma situação forte, intensa, geralmente em sentido positivo.

Reengomado: gíria bogotana de uso recente. *Reengomado* é uma expressão composta pelo prefixo *re* que sugere intensificação de algo e a palavra *engomado*, de “empolgado”. Esta expressão sugere o estado de alguém que está cismado, obstinado

Severo: é usado no mesmo sentido de *áspero*, como uma coisa muito boa.

Septimazo: Espaço lúdico organizado pela prefeitura da cidade que existe faz aproximadamente cinco anos e consiste no fechamento da avenida sétima no centro da cidade, da rua vinte e seis até a Plaza de Bolívar (lugar onde fica o Palácio Presidencial, o Congresso da República, a Prefeitura de Bogotá e a Catedral Primada de Colômbia). O fechamento se faz todas as sextas a partir das seis da tarde. Ao longo da rua é possível encontrar diversos eventos culturais como shows de músicas tradicionais, Hip-Hop, grupos cristãos, mostras de artesanato, teatro de rua, malabares, shows de dança, etc. Em distintos pontos da rua, a prefeitura organiza eventos especiais a cada sexta, colocando palcos para grupos musicais convidados. Considero que este espaço tem o mesmo nível de importância que a Universidade Nacional e o Park Way, podendo ser considerado como uma *mancha* do circuito de *bullerengue* na cidade com.

Tamborear: ou “Dar uma tamboreadita”. Tocar tambor.

“*Una nota*”: expressão que sugere uma coisa legal

Vaina: Assunto

Yagé: Nome popular da ayahuasca na Colômbia

Agradecimentos

Minha especial gratidão e admiração aos protagonistas desta etnografia que permitiram minha aproximação aos seus mundos *bullerengueros*.

Ao Carlos pelo amor e pelo apoio incondicional nos meus dois partos: o do nosso Amarú e o desta pesquisa, sem ele não teria sido tão divertido conseguir nenhum dos dois.

Para minha família, meus pais e meus irmãos, porque sempre estiveram muito perto dando força e amor, obrigada sempre.

Ao Rafael, meu orientador, por motivar e inspirar, obrigada por investir com o coração em um sonho alheio. Agradeço a todos os professores e professoras do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, e especialmente aos integrantes do MUSA. A Adriana e a Karla pela sua importante colaboração.

A CAPES e CNPq pelos diversos apoios para a realização desta pesquisa nas melhores condições possíveis, tanto com bolsa de estudos quanto com apoio financeiro para o trabalho de campo.

A Luz e Byron, pela cumplicidade culinária e pela solidariedade infinita, embora não gostem da palavrinha. Especialmente a Byron por nutrir este texto. A Luz pelo carinho nos momentos mais difíceis. A Tati pela palavra certa no momento certo: obrigada nega!. Ao Izomar e Laura, os nossos padrinhos brasileiros. A Alejo, Fer, Vladimir, Diana, Jose e Mónica por alegrar a vida, por nossos inesquecíveis encontros terapêutico-musicais. A América e Carlos (e a Félix também!) por receber-nos com os braços abertos e nos apresentar Floripa. A Juan Manuel e Juliana pelo carinho.

A Taty Jacques pela revisão solidária do português do texto. Ao Kaio, Carolina, Tatiane, Ari, Anelise, Larissa e todos os colegas de aventuras para além das trocas intelectuais.

A Niña, onde quer que ela esteja.

ANEXO 1

Glossário

A la lata: expressão que sugere “muito”

Alvorada: No contexto dos festivais de bullerengue, a alvorada é o primeiro amanhecer e o primeiro evento da programação do festival. É um encontro entre os músicos que participam do festival e as pessoas que assistem a ele, acontece às 4 da manhã, para receber o amanhecer desfilando e tocando *bullerengue* por toda a vila ao calor do rum. Depois do desfile geralmente se forma uma roda de *bullerengue* que dura até que os músicos continuem com forças para tocar e até que continue a haver rum.

Arrechera: fogsidade.

Breve: simples.

Bulla: Bulha em português, mas *bulla* é uma forma através da qual se denomina o *bullerengue* de maneira carinhosa.

Cachaco: era uma forma usada antigamente para se referir aos nativos da cidade de Bogotá e que apresentavam características culturais específicas, evidenciadas principalmente na sua forma de falar e de vestir. Agora é um termo usado principalmente por pessoas de outras regiões para se referir às pessoas de Bogotá. *Chévere*: Muito legal

Chimba: é uma expressão que muda de significado dependendo do contexto onde esteja inserida, muitas vezes apontando para uma coisa legal demais.

Chimbear: Perder o tempo, fazer bobagens.

Del putas: expressão que sugere algo muito legal.

Gomelo: pode ser traduzido como “Mauricinho”

Guapitear: Dar um grito específico com o qual se anima os músicos, às vezes corresponde exatamente a gritar “guipi” com mais duração na última sílaba, dizendo várias vezes seguidas a palavra.

Jodida: Uma coisa difícil.

A “*Nacho*”: É uma forma carinhosa muito usada para se referir à Universidade Nacional de Colômbia em Bogotá.

Mamón ou mamoma: Coisa chata demais.

Paila: expressão que se refere a alguma coisa ruim, ou a dizer “sinto muito, mas...”

Parche: pode ser traduzido como “galera”, é uma palavra de gíria da rua, agora muito usada.

Pillar: Olhar

ROSALDO, Renato. **Cultura y verdad. Nueva propuesta de análisis social.** México: Grijalbo, 1989.

SARLO, B. Abundancia y pobreza. In: **Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina.** Buenos Aires: Ariel, 1997 (1994).

VEGA, Carlos. Mesomúsica: Un ensayo sobre la música de todos. **Revista musical chilena**, jul. 1997, vol.51, no.188, p.75-96. 1997.

VELÁSQUEZ, Fuentes Carmen. **Los bailes cantados de Fandango o Bullerengue en la Isla de Barú (departamento de Bolívar).** Monografía de grado Departamento de Antropología Universidad Nacional de Colombia.. Bogotá, 1985.

WADE, Peter. **Blackness and race mixture: the dynamics of racial identity in Colombia.** Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993.

----- The cultural politics of blackness in Colombia. **American Ethnologist**, vol. 22, no. 2, p. 342-358, 1995.

----- **Música, Raza y Nación: Música Tropical en Colombia.** Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia, 2002.

----- Compreendendo a "África" e a "negritude" na Colômbia: a música e a política da cultura. **Revista Estudos Afro-asiáticos**, v.25, no.1, 2003.

RESUMO

Esta é uma aproximação etnográfica ao recente processo de apropriação feito por músicos da cidade de Bogotá do bullerengue, um gênero reconhecido no senso comum colombiano como “música tradicional afro”, elemento que até faz recentemente foi motivo suficiente para ser um gênero rejeitado. A presente pesquisa, faz parte de uma Antropologia da Música, apoiada na idéia de que os processos musicais informam sobre outros fenômenos da sociedade, expõe como dito fenômeno está mediado pelo que eles denominam como uma procura de raízes, tensões entre o feminino e o masculino, e a procura dos seus efeitos terapêuticos.

Palavras chave: apropriação, música, bullerengue, Colômbia.

ABSTRACT

This is an ethnographic approach to the recent process by which musicians in Bogotá are appropriating bullerengue, a musical genre commonly referred to as "afro traditional music", an aspect that was reason enough for it to be rejected until recently.

The present work, which is part of an Anthropology of music, based on the idea that musical processes offer information about other phenomena of society, exposes how such an appropriation process is mediated by what they refer to as a "search for roots", by male - female tensions and by the search of its therapeutic effects.

Key words: appropriation, music, bullerengue, Colombia.

Memorias del Encuentros para la porción y difusión del patrimonio folclórico de los países andinos. Bogotá, 2000b.

OCHOA, Ana María. **Músicas locales en tiempos de globalización.** Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2003.

OLIVEIRA, Allan de Paula. **Miguilim foi pra cidade ser cantor. Uma antropologia da música sertaneja.** Tese apresentada como requisito parcial para o doutoramento em Antropologia Social. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. UFSC, Florianópolis, 2009.

PÁRAMO, Carlos. La consagración de la casa: Raza, cultura y nación en la primera década de la Radiodifusora Nacional. In: **Medios y Nación Historia de los medios de comunicación en Colombia.** Mémoires de la VII Cátedra Anual de Historia: `Ernesto Restrepo Tirado`. Bogotá: Ministerio de Cultura, CERLALC, Fundación Beatriz Osorio Sierra, p. 318-337, 2003.

QUINTANA, Martínez Alejandra. Festivales de música de gaitas en Ovejas y San Jacinto, una tradición de exclusión hacia las mujeres. In: PARDO, Rojas Mauricio. (org.). **Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones.** Bogotá: Escuela de Ciencias Humanas, Editorial Universidad del Rosario, 2009.

------. “Si no está en juego la vida, sólo es cosa de folclor”. Las decimas de Mery Suescúm. **A Contratiempo**, No. 14, 2010.

ROJAS, Juan Sebastián. **Ahora hay más gaiteros en Bogotá que en San Jacinto” la tradición y las identidades en Bogotá en tiempos de globalización a través de la música tradicional de gaita.** Monografía para aspirar al título de antropólogo. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 2005.

------. Los gaiteros de Bogotá. Una perspectiva sobre el trasplante musical de la gaita a la capital In: PARDO, Rojas Mauricio (org.). **Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones.** Bogotá: Escuela de Ciencias Humanas, Editorial Universidad del Rosario, 2009.

- Etnomusicologia no Brasil: Algumas tendências hoje. **Antropologia em Primeira Mão**, No. 67, 2004.
- Les Batutas, 1922: Uma Antropologia da Noite Parisiense”, **Revista Brasileira de Ciências Sociais** 20 (58), p. 177-196, 2005.
- Brazil. In: SHEPHERD, J.; Horn, D.; LAING, D. (orgs.). **The Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World [vol. 3: Latin America and the Caribbean]**. Londres: The Continuum International Publishing Group, p. 212-248, 2005b.
- As Contribuições da Música Popular Brasileira às Músicas Populares do Mundo: Diálogos Transatlânticos Brasil/Europa/África (Primeira Parte) **Antropologia em Primeira Mão**, No. 96, 2007a.
- Para uma Antropologia Histórica das Relações Musicais Brasil/Portugal/África: O Caso do Fado e de sua Pertinência ao Sistema de Transformações Lundu-Modinha-Fado. **Antropologia em Primeira Mão**, No. 102, 2007b.
- MERRIAM, Alan P. 1977. Definiciones de “Musicología comparada” y “Etnomusicología”: Una perspectiva histórico teórica. In: CRUCES, Francisco et al.. **Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología**. Madrid: Editorial Trotta, 2001.
- MINSKI, Samuel et al. **Cantadoras Afrocolombianas de Bullerengue**. Barranquilla: Editorial La Iguana Ciega, 2008.
- MIÑANA, Blasco Carlos. Los caminos del bambuco. **A contratiempo**, No 9, 1997.
- Entre el folclore y la etnomusicología. **A contratiempo**, No. 11, 2000a.
- **La investigación sobre la música popular tradicional colombiana: entre el folclore y la etnomusicología**. In:

SUMÁRIO

Introdução	p. 1
Capítulo 1 O bullerengue, do litoral para o interior	p. 9
Capítulo 2 Onde está a “bulla” em Bogotá?	p. 35
Capítulo 3 Por que o bullerengue? Sobre gostos e desgostos	p. 79
Capítulo 4 Caminhos da apropriação	p. 123
Considerações Finais	p. 159
Bibliografia	p. 165
Anexos	p. 173

http://www.musa.ufsc.br/docs/america_artigo_musa_23_04_2010.pdf

LIST, George. El conjunto de gaitas de Colombia: la herencia de tres culturas. **Revista Musical Chilena**, p. 123-124, 1973.

----- **Música y poesía en un pueblo colombiano. Una herencia Tri-Cultural.** Colegio Máximo de las Academias colombianas. Patronato de Artes y Ciencias Junta Nacional de Folclor, 1994.

LOSONCZY, Anne-Marie. **Les saints et la forêt: rituel, société et figures de l'échange entre noirs et indiens Emberá (Chocó, Colombie).** Paris: L'Harmattan, 1997.

MAGNANI, C. José Guilherme. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 17, No 49, junho 2002.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. **Anuário Antropológico/93**, 1995.

----- A "Origem do Samba" como Invenção do Brasil (Por que as Canções Têm Música?). **Revista Brasileira de Ciências Sociais** 31, p. 156-177, 1996.

----- Músicas Latino-Americanas, hoje: musicalidades e novas fronteiras. **Antropologia em Primeira Mão**, No. 29, 1998a.

----- Ritual, história e política no Alto-Xingu : observação a partir dos Kamayura e da festa da Jaguatirica (Yawari). **Antropologia em Primeira Mão**, No. 27, 1998b.

----- **A musicológica Kamayurá. Para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu.** Florianópolis: Editora UFSC, 1999.

GARZÓN, Lucía Esperanza. Mañe Mendoza, gaitero. **A Contratiempo**. No. 1, Junio, p. 85-89, 1987a.

------. Gaitas y Tambores de San Jacinto. **Nueva Revista Colombiana de Folklor**. Vol. 1, No. 2, 1987b.

GOLDMAN, Marcio. Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia. **Revista de Antropologia**, v. 46, no. 2, 2003.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. Rio de Janeiro: UCAM (Universidade Candido Mendes. Centro de Estudos Afro-Asiáticos), Editora 34, 2001.

HALL, Stuart. Quién necesita de la identidad? In: Stuart HALL, Stuart; DU GAY, Paul (orgs.). **Cuestiones de Identidad**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, p. 13-39, 2003 (1996).

HALL, Stuart. Identidad cultural y diáspora. In: CASTRO, Santiago; GUARDIOLA, Oscar; MILLAN, de Benavides Carmen (orgs.). **Pensar en los intersticios: Teoría y práctica de la crítica poscolonial**. Bogotá: Universidad Javeriana, p. 132-145. 1999.

HOBSBAWM, Eric. A Invenção das tradições. In: HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence (orgs.) **A Invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 9-23, 1997.

JACQUES, Tatyana de Alencar. **“Comunidade rock e bandas independentes de Florianópolis: uma etnografia sobre socialidade e concepções musicais”** Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. UFSC. Florianópolis, Santa Catarina, 2007.

LARRAÍN, América. **O “negócio” da arte e da cultura: para uma antropologia do festival de dança de Joinville**. Dissertação apresentada para obtenção do grau de Mestre em Antropologia Social Universidade Federal de Santa Catarina. UFSC. Florianópolis, Santa Catarina, 2008

------. **"El sombrero vueltiao y las paradojas de la producción artesanal indígena en Colombia"**. 2010. Disponível em:

Introdução

Quando penso no Festival de *Bullerengue* de Puerto Escondido de 2004, lembro uma semana de tambores. Escutei tambores desde o amanhecer até adormecer, tambores ao longe, tambores próximos. Os grupos ensaiavam seu repertório, praticavam sós, trocavam toques e repiques de tambor com outros músicos. Não eram só tambores, é claro, também estavam as *gaitas* e os *maracones*¹ dos grupos de *cumbia*, o saxofone levado por uma das músicas bogotanas, e, claro, as vozes, as palmas, o corpo todo. Não eram só tambores, mas os tambores sempre estavam.

Agora, penso que na verdade acabei indo para o festival de *bullerengue* por acaso. Não reconhecia com precisão o *bullerengue*, não o diferenciava de outros gêneros como a *cumbia*, o *mapalé*, a *tambora*, sabia que era uma música do litoral do caribe colombiano e que tinha tambores. Minha amiga Rocío, nessa época estudante de percussão da Universidade Javeriana, me convidou para ir ao festival, pois ela iria com um dos grupos com que tocava naquele momento. Ela sabia que eu tinha conhecimentos de vídeo e fotografia, e as integrantes do grupo, todas mulheres, estavam precisando de alguém para filmar sua participação no festival. Além do grupo integrado por sete mulheres, iam dois amigos delas e eu, todos músicos, menos eu. Embora entre eles houvesse dois estudantes de Antropologia, durante o festival eles se apresentaram basicamente como músicos.

Acompanhei, sempre com a câmera na mão, as jornadas extenuantes das atividades do grupo, convencida de que não estava participando como música nem dançarina, só como *camera-woman*, vivendo as coisas de outra maneira. O filtro da filmadora servia para me relacionar com as outras pessoas, nem bom nem mau, simplesmente um filtro que marcava uma distância maior, mas que, até agora percebo, nunca vai garantir não ser afetado.

Ainda que a mulherada do grupo tenha me convidado para fazer parte dos coros, não me animei a vestir a saia de *bullerenguera*; em parte, por timidez decidi ser somente sua cinegrafista durante a viagem.

Depois das saias coloridas, penteados, flores, rum, maquiagem, palmas, rum, tambores, cantos, dança e rum, fiquei com a sensação de que o festival é uma troca entre muitas pessoas, no qual o mais importante acontece fora do palco.

¹ Espécie de maraca maior que é usada para tocar *cumbia*, *gaitas* e alguns *bailes cantados* como a *tambora*.

Uma coisa chamou especialmente a minha atenção: ver aquelas mulheres bogotanas não apenas mergulhadas num mundo completamente diferente do vivenciado em Bogotá, mas fazendo isto com a fluidez com que faziam. Sem dúvida, entre os olhares dos músicos tradicionais percebi a desconfiança em ver aquelas mulheres brancas (sua cor de pele efetivamente se destacava naquele contexto) curtindo sua música. Era um acontecimento ver as *cachacas* (a forma como se chama em outros lugares do país as pessoas de Bogotá) se esforçando por cantar, dançar e tocar o tambor como eles, mas sobretudo ver uma mulher branca “com um tambor no meio das coxas”² sobre o palco e nas rodas, bem como pendurado em sua cabeça quando atravessava a vila, como o fazia Andreita, a *tamborera* do grupo.

Apesar de ter me desligado do grupo de músicos com que viajei, tempo depois soube por Rocío que, após o festival, eles continuaram se reunindo para fazer *bullerengue*. Uma vez me encontrei por acaso num ônibus com um dos músicos, que me contou que seguiam fazendo *bullerengue*, que seguiam assistindo aos festivais, e que cada vez mais havia pessoas interessadas em aprendê-lo.

Daquela experiência, surge esta pesquisa, pois foi impactante para mim ver a música viva – porque acho que essa foi a impressão com que fiquei depois do festival –, ver uma música que mobiliza não só pessoas de um lugar ou outro, mas ordens sociais e culturais diferentes, naquele contraste de mundos entre os músicos bogotanos e o que eles chamam de “músicos tradicionais” de *bullerengue*.

Contando com as notícias distantes que me chegavam sobre o mundo do *bullerengue* em Bogotá, propus uma pesquisa que explorasse as características daquela acolhida que estava fazendo um determinado grupo de músicos na cidade, acolhida que denominei como apropriação. Olhar esses músicos mais de perto me permitiu identificar questões importantes, sobre *quem, onde, como*, e as particularidades desta apropriação.

Para entender as dinâmicas de dita apropriação, tomo emprestada a noção de circuito proposta por Magnani (2002), que a define como um princípio que classifica práticas de utilização do espaço, mas que vão além dele, possibilitando, por conseguinte, o exercício da sociabilidade por meio de encontros, da comunicação, do manejo de códigos, etc. Ainda que, até menos de dez anos atrás, o *bullerengue* tenha sido considerado como gênero “originário” e quase exclusivamente

DE ROSE, Santana Isabel. **De longe ou de perto? A experiência pessoal na antropologia dos estados modificados de consciência.** Ensaio escrito para a prova de qualificação do PPGAS/UFSC. 2007.

----- “**Tata Ndereko - Fogo Sagrado: Encontros entre os Guarani, a ayahuasca e o Caminho Vermelho**” Tese apresentada como requisito parcial para o doutoramento em Antropologia Social. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. UFSC, Florianópolis, 2010.

DOMÍNGUEZ, Maria Eugenia. **Suena el Río. Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires.** Tese apresentada como requisito parcial para o doutoramento em Antropologia Social. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. UFSC, Florianópolis, 2009.

DUQUE, Ellie Anne. El Estudio de la Música. Instituciones musicales. In: **Historia de la Música en Santa Fe de Bogotá (1538-1938).** Bogotá: Fundación de Música. 2000.

EVANS-PRITCHARD, E. E. **Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978 (1951).

FAVRET-SAADA, Jeanne. “Être Affecté”. Tradução de Paula Siqueira, revisão Tânia Stolze Lima. **Cadernos de Campo.** No 13, 2005.

FRIEDEMANN, Nina de. "Estudios de negros en la antropología colombiana". In: AROCHA, Jaime; e FRIEDEMANN, Nina de (orgs.). **Un siglo de investigación social: antropología en Colombia.** Bogotá: Etno, p. 507-572, 1984.

-----; AROCHA, Jaime. **De sol a sol: génesis, transformación y presencia de los negros en Colombia.** Bogotá: Planeta, 1986.

----- **La saga del negro: presencia africana en Colombia.** Bogotá: Instituto de Genética Humana, Pontificia Universidad Javeriana, 1993.

² Frase pronunciada por um dos apresentadores do festival quando fazia a introdução do grupo antes de um de seus toques, referindo-se à imagem da *tamborera* bogotana Andrea Jaramillo.

-----, Un siglo de música en Colombia. ¿Entre nacionalismo y universalismo? **Revista Credencial Historia**. No. 120, Diciembre 1999.

-----, ¿Qué es el vallenato? Una aproximación musicológica. In: **Ensayos. Historia y Teoría del Arte**. Vol. IX, No. 9, 21 gráficas, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004.

-----, Entretenimiento, industria discográfica y radiodifusión. In: **Historia de la Música en Santa Fe de Bogotá (1538-1938)**. Bogotá: Fundación de Música, 2000.

BLACKING, John. **Hay música en el hombre?**. (How musical is Man? 1973). Traducción al español por Francisco Cruces Villalobos. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2006.

CASTELLS, Alicia N.G. de. Vida cotidiana sob a lente do pesquisador: o valor heurístico da imagem. **Antropologia em Primeira Mão**, Vol. 38, 1999.

CHARTIER, Roger. El mundo como representación. In: CHARTIER, Roger. **El Mundo como representación. Historia Cultural: entre práctica y representación**. Barcelona: Editorial Gedisa, p. 45-62, 1992.

CONTRERAS, Juan Vicente. Carlos Vives and Colombian Vallenato Music. In: LOZA, Steven. **Musical Culture of Latin America. Global Effects, Past and Present**. University of California. 2003.

CORTÉS, Polania Jaime. 2004. **La música nacional y popular colombiana en la colección Mundo al día (1924-1938)**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Unibiblos, 2004.

CORTÉS, Rodas Francisco; MONSALVE, Solorzano Alfonso. **Multiculturalismo. Los derechos de las minorías culturales**. Medellín: Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia, 1999.

CUNIN, Elisabeth. **El negro, de una invisibilidad a otra: permanencia de un racismo que no quiere decir su nombre**. In: Palobra, Universidad de Cartagena, n° 5, agosto 2003

reproduzido por comunidades rurais do litoral caribenho colombiano³, considero que as dinâmicas atuais permitem pensar em um circuito principal do *bullerengue* que inclui dois circuitos derivados. O primeiro é o circuito de *bullerengue* tradicional⁴, e o segundo é o circuito de *bullerengue* da cidade de Bogotá, mantendo-se entre os dois contatos, vínculos e trocas constituintes.

Embora esta etnografia se limite ao recorte do circuito de músicos de *bullerengue* da cidade de Bogotá, o circuito de *bullerengue* na cidade inclui também outros atores sociais, tais como os donos dos bares para os quais são contratados, os funcionários públicos que realizam as convocatórias e avaliam as propostas destes músicos para serem contratados por espaços culturais da cidade, os professores das universidades, responsáveis pelos contatos iniciais de muitos dos primeiros músicos que começaram a se interessar pelo *bullerengue*, entre outros. Assim, esta pesquisa se focou especificamente no recorte do circuito dos músicos que estão fazendo *bullerengue* em Bogotá, e tangencialmente fará referência a outros atores do circuito.

Abordo de forma similar – mas diferente – o *circuito de bullerengue tradicional*, mais especificamente os que são considerados parte do *circuito de músicos tradicionais de bullerengue*. Similar, porque, não sendo o foco da pesquisa, o *circuito de bullerengue tradicional* tem um papel secundário no texto. Porém, diferente, porque, mesmo não sendo o eixo da pesquisa, o papel desempenhado por alguns integrantes do *circuito de músicos tradicionais de bullerengue* nas dinâmicas da apropriação desvendou a estreita relação entre os dois circuitos de músicos. Em outras palavras, percebo que, mesmo mantendo o foco nos músicos na cidade, o circuito dos músicos tradicionais assume um lugar importante nas análises das dinâmicas da apropriação.

³ Especificamente, dos departamentos de Antioquia, Atlântico, Bolívar, Córdoba e Sucre.

⁴ Neste texto, farei referência a *circuito de bullerengue tradicional* para me referir àqueles atores sociais implicados na reprodução histórica do *bullerengue* nas comunidades rurais do litoral caribenho colombiano, de onde se considera que o gênero é originário. A idéia de circuito de *bullerengue* tradicional deriva das categorias nativas de *músicos tradicionais de bullerengue*, *bullerengueiros tradicionais* ou *grupos tradicionais de bullerengue*, usadas pelos músicos em Bogotá para se diferenciar daqueles músicos que são considerados “depositários” de tradições, devido ao conhecimento do gênero e aos seus vínculos históricos com ele. Assim, um ponto relevante para os músicos em Bogotá, que ampara a autoridade dos músicos tradicionais, é considerar que o interesse e a aprendizagem do gênero por parte destes músicos vêm de um conhecimento herdado de geração em geração, em contraste com as suas trajetórias como músicos da cidade, marcadas pela iniciativa própria em conhecer o *bullerengue*.

Em termos gerais, este trabalho é uma reflexão sobre os usos e significados de uma música do litoral caribenho colombiano, o gênero musical conhecido como *bullerengue*, num contexto urbano do interior do país. Ele segue os rastros dos caminhos percorridos pelos músicos acerca de sua escolha, conhecimento, aprendizagem, difusão, transmissão e ressignificação recente. Desta maneira, não é o *bullerengue* como gênero musical o que é considerado como objeto de estudo; o foco desta etnografia é o universo pouco conhecido de sua apropriação por parte dos músicos na cidade. Trata-se de uma ideia de apropriação entendida não como uma posição passiva de recepção nem como uma usurpação de algo alheio, mas antes, nas palavras de Chartier (1992), como um movimento ativo de leitura de um texto escrito por um *outro*. Isto é, um movimento que introduz a reinvenção e, portanto, a criação de um texto renovado com cada nova leitura dos sujeitos, neste caso, dos músicos em Bogotá.

Inscrita na perspectiva da Antropologia da música, esta dissertação dá continuidade aos trabalhos realizados no âmbito do Núcleo de Estudos Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe, MUSA, somando-se às tentativas de superação da antinomização das abordagens da música como sistema que separam o fonológico-gramatical (a “música”) e o semântico (a “cultura musical”) (MENEZES BASTOS, 1999). Assim, nesta pesquisa não se propõe “o estudo da música na cultura” (MERRIAM, 1977), proposição que desarticula as duas categorias que abarca, mas o estudo da música como cultura, que informa sobre outros sistemas da vida sociocultural (MENEZES BASTOS, 1995). Nesta etnografia, a música será entendida “[...] como qualquer universo cultural, por princípio aqui é sempre tomada como congenitamente ligada à corrente infinita de domínios da sociabilidade [...]” (MENEZES BASTOS, 2004, p.7). Note-se, deste modo, que tomar as construções musicais como processos sociais e culturais implica na articulação da categoria analítica música para tratar de dinâmicas que, além da música no sentido estrito, falam de outros fenômenos na sociedade bogotana (ibid.,1995).

A pesquisa que deu lugar a esta etnografia se caracteriza por uma metodologia qualitativa que fundamenta-se principalmente nas relações estabelecidas pela pesquisadora no trabalho de campo, não se tratando de uma coleta de dados isolados ou neutros num contexto determinado. Neste sentido, foi a partir da observação e da subsequente descrição e análise do *bullerengue* na cidade que eu consegui me aproximar das dinâmicas de apropriação.

BIBLIOGRAFIA

ABADÍA MORALES, Guillermo. **Compendio General del Folclore Colombiano**. 3ed. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, Biblioteca Básica de Colombia, Vol. 24, 1977.

-----.. **ABC Del folclore colombiano**. Bogotá: Panamericana Ed. 1997(1995).

AROCHA, Jaime. "Los negros y la Nueva Constitución Colombiana de 1991". **América Negra**, nº 3, pp. 39-54. 1992.

------. "Afrogénesis, eurogénesis y convivencia interétnica". In: ESCOBAR, Arturo; PEDROSA, Alvaro (orgs.), **Pacífico: ¿desarrollo o biodiversidad? Estado, capital y movimientos sociales en el Pacífico colombiano**. Bogotá: CEREC, 1996.

AUGÉ, Marc. *Os lugares antropológicos; Dos lugares aos não-lugares*. In: AUGÉ, Marc. **Não lugares. Introdução a uma Antropologia da supermodernidade**. Campinas, SP: Papirus. 1994.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC, p. 277-326, 1987.

BENÍTEZ F., Edgar. **Bullerengue: Baile Cantao del norte de Bolívar. Un Acercamiento a la Dinámica de Transformación de las Músicas Tradicionales en el Caribe Colombiano**. Tesis de grado en Antropología, Departamento de Antropología Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. 2008.

BERMÚDEZ, Egberto. **Los instrumentos musicales en Colombia**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1985.

----- Música Indígena Colombiana. **Maguaré, Revista del Departamento de Antropología, Universidad Nacional de Colombia**. No. 5, p. 85-98. 1987.

Inicialmente, me guiei por um mapeamento dos grupos musicais que estavam fazendo *bullerengue* na cidade. Após esta primeira aproximação, fiz o acompanhamento das atividades nas quais o *bullerengue* é executado e socializado, tais como ensaios, apresentações e festas. O acompanhamento foi feito especialmente através da observação participante e da coleta de narrativas⁵. Ineri-me nas experiências e vivências dos músicos (em Bogotá) em torno do *bullerengue*.

Também fiz um levantamento de alguns materiais visuais que me permitiram identificar as formas como se representam estes grupos, tais como material de divulgação e notícias dos espetáculos nos jornais, cartazes, folhetos, desenhos dos CDs, páginas web e assim por diante. Considerando a extensão deste trabalho, incluo apenas uma análise reduzida e parcial deste material, deixando uma análise mais detalhada e extensa para trabalhos futuros. É importante assinalar que o material audiovisual feito anteriormente por mim⁶ foi uma chave de entrada para o trabalho de campo, permitindo-me conhecer dinâmicas dificilmente atingíveis de outras formas, como as mencionadas no final do Capítulo 4.

É importante ressaltar que todas as conversas foram realizadas em espanhol e traduzidas por mim, e que optei por deixar alguns elementos narrativos das falas originais para preservar seu tom. Pensando no leitor, incluí em notas de rodapé uma definição das palavras originais usadas, que foram incluídas no glossário anexo. Com o fim de não tornar cansativos os esclarecimentos sobre a linguagem, coloquei a definição dos termos apenas quando aparecem pela primeira vez, em notas de rodapé. Como reflexão sobre as apropriações do *bullerengue* por músicos na cidade de Bogotá, a presente etnografia está dividida em quatro capítulos. O primeiro pretende olhar o contexto musical bogotano a partir de um sucinto percurso histórico dos últimos

⁵ Apoiei-me na proposta de Rosaldo (1989), que aponta a especial pertinência das narrativas para aqueles estudos que tratam de questões da identidade e das intenções dos agentes sociais. Este autor propõe o conceito de “sujeito situado”, de acordo com o qual todas as narrativas e interpretações são provisórias na medida em que são realizadas por indivíduos posicionados em certas áreas da cultura, preparados para saber certas coisas, e outras não. Da mesma forma, o autor acha que a importância das narrativas não só está relacionada ao fato de elas informarem sobre o que os sujeitos pensam de determinadas situações, mas antes no fato de elas construírem estas percepções.

⁶ Vídeos feitos com filmagens de 2004 durante a participação do grupo La Bogotana no Festival de Bullerengue de Puerto Escondido e alguns registros feitos no ano 2009. “*Bullerengue: baile cantado*” – 17 min., e “*La Bogotana*” – 5 min. Anexo a este documento, a cópia destes vídeos.

anos para entender as particularidades da apropriação recente do *bullerengue* na cidade. O objetivo do capítulo, além de contextualizar, é o de expor como as mudanças musicais na cidade mostram elementos que vão além da música no sentido estrito.

O segundo capítulo visa localizar o microcosmo do *bullerengue* no contexto espacial, social e cultural dos últimos anos em Bogotá, identificando as rotas, os referentes espaciais e as redes sociais nas quais tem se realizado a apropriação do gênero. Neste capítulo sigo as práticas e as narrativas dos músicos com respeito aos seus trajetos nos últimos anos, e especialmente tendo como fio condutor a trajetória do grupo bogotano La Rueda⁷, escolha relacionada a duas razões: de um lado La Rueda é um dos primeiros grupos a fazerem *bullerengue* e um dos que têm uma trajetória mais longa com o gênero na cidade; de outro, está o fato de que alguns dos músicos através dos quais conheci o *bullerengue* são ou foram integrantes do grupo. Assim, seguindo o percurso deste grupo pude ver que a apropriação do *bullerengue* na cidade se transforma permanentemente, bem como que está relacionada com a forma com que os músicos e os grupos se representam e constroem a si mesmos.

O terceiro capítulo traça o percurso do processo de apropriação do *bullerengue* e de sua relação com a construção de gostos e emoções por parte destes músicos. Assim, se evidencia como, apesar das diferenças e particularidades entre os músicos, existem motivações comuns para fazer *bullerengue* e relações entre os interesses que eles compartilham. Em termos gerais, o capítulo almeja evidenciar a complexidade e a ambigüidade presentes na apropriação, mostrando que, longe de ser um processo homogêneo e acabado, as tensões e os diálogos com outras músicas e temas que vão além da música são constitutivos desta.

O último capítulo apresenta uma reflexão sobre os diferentes caminhos transitados e validados pelos músicos para o aprendizado e a prática do *bullerengue* na cidade, nos quais se estabelecem valorações e normas tácitas que até certo ponto marcam hierarquias e são princípios de autoridade entre os músicos em Bogotá. Por sua vez, a localização destes caminhos continua aprofundando a visão da organização interna do circuito de músicos de *bullerengue* na cidade, desvendando a estruturação das relações (de autoridade e subordinação, distância e proximidade, complementaridade e antagonismo) que vigoram em determinado momento. O capítulo se encerra com os apontamentos

aproximação do fenômeno da apropriação do *bullerengue* na cidade de Bogotá, que almeja contribuir a futuras aproximações interessadas em aprofundar estudos sobre processos que, de forma simplificada, podem ser vistos como modas passageiras.

Neste sentido, esta pesquisa procurou se enquadrar num interesse geral sobre processos socioculturais atuais na América Latina a partir do enfoque de um fenômeno musical, entendendo a música como um processo enquadrado num universo sociocultural específico, que não é só produto, mas também gerador de processos de identidade. Entender os processos de apropriação e resignificação destas músicas é falar também sobre processos sociais e culturais maiores presentes na América Latina, ultrapassando as fronteiras da música, e que desvendam a reflexão sobre processos identitários mais amplos, que não são construídos isoladamente, mas que fazem parte das tensões existentes entre o local, o regional, o nacional e o global.

⁷ Anexo a este documento, um CD que inclui músicas do grupo La Rueda.

de maneira diferenciada por cada um dos músicos, dependendo de seus interesses e posições pessoais.

E, por fim, acompanhando os músicos consegui identificar os processos de aprendizagem através dos quais se torna possível a apropriação. Como falei anteriormente, o papel dos festivais se localiza como um tempo-espaço significativo de socialização e de aprendizagem. No entanto, é nas dinâmicas dos músicos na cidade que se estabelecem pautas para a difusão diferenciada do conhecimento, a legitimidade dos percursos de aprendizagem e, derivada desta, a definição das posições dos músicos no circuito do *bullerengue* na cidade. Entre estes percursos, a improvisação e saber improvisar foram colocados como um passo significativo capaz de gerar, além das competências musicais, competências integrais que implicam também o conhecimento de seu plano semântico. A autoridade dos músicos no circuito de *bullerengue* na cidade está diretamente relacionada com estas competências na improvisação, sobre os outros caminhos percorridos como a imitação e a composição.

Da mesma forma, este trabalho trouxe à tona, apenas a guisa de apontamento, um elemento pouco explorado no *bullerengue*, que é sua relação com a feitiçaria. Conforme afirmei no capítulo quatro, a dificuldade em falar abertamente do tema faz com que sua exploração seja um caminho ainda por percorrer, dita dificuldade longe de ser exclusiva desta pesquisa está ligada à complexidade de um tema que é tabu na maioria das culturas. Através da descrição e análise de eventos específicos, este trabalho apenas apontou para alguns elementos desta relação e, especificamente, para o que considero sua introdução no circuito de músicos de *bullerengue* na cidade como mais um caminho da apropriação a partir da afeição. No entanto, considero que trabalhos profundos e detalhados sobre esta dimensão no circuito do *bullerengue* tradicional e sua apropriação no circuito de *bullerengue* da cidade ainda estão por ser feitos.

Este trabalho procurou explorar as dinâmicas e características do processo de apropriação de um gênero musical específico, o *bullerengue*, por músicos em Bogotá a partir das perguntas gerais sobre *onde*, *quem* e *como*. No entanto, considero que, no próprio recorte da pesquisa, deixo de fora outros elementos do circuito de *bullerengue* na cidade que vão além dos músicos e que é preciso explorar em futuras pesquisas. Mesmo assim, a pesquisa mostrou que as apropriações feitas pelos músicos apresentam um grau de complexidade que exige um maior desenvolvimento de cada uma das questões levantadas por esta etnografia. Assim, considero que este trabalho é uma primeira

sobre a apropriação a partir da afeição, deixando aberta a possibilidade de aprofundar-me posteriormente em torno deste tema pouco conhecido dentro do mundo, também pouco pesquisado, do *bullerengue*.

Se a *música de gaitas* é relacionada a um ancestral indígena, a idéia de raiz procurada no *bullerengue* está ligada à relação deste gênero com a África. No entanto, antes que explorar o que se poderia chamar de traços ou rastros de uma herança africana no gênero, o interesse foi ver as representações que os músicos estão fazendo do *bullerengue* relacionado a este continente. Neste sentido, se revelou que, entre os músicos em Bogotá, se articulam indistintamente os termos de *afro*, *negro* e *cimarrón* para falar de algumas raízes ancestrais do *bullerengue*, entrelaçando-os com elementos que eram considerados indicadores desta relação. Tais indicadores remetiam ao pertencimento racial dos músicos tradicionais como negros ou com ascendência negra, à presença do sentimento de melancolia do gênero ligado a um passado de escravidão e, por sua vez, a elementos de sua estrutura musical. Musicalmente, a referência à África foi definida a partir do que é considerado como uma estrutura musical simples com preeminência dos tambores como instrumentos principais e mantendo o formato do canto responsorial. Também o diálogo inseparável entre dança, tambor e vozes, característico das rodas de *bullerengue*, foi relacionado a uma ordem ritual associada a um contexto africano ancestral.

Uma segunda tensão identificada em relação à *música de gaitas* coloca o foco na relação deste gênero musical com o masculino, e do *bullerengue* com o feminino. Longe de procurar estabelecer uma redução que simplifique de maneira essencialista que o primeiro é definido pelo masculino e o segundo pelo feminino, consegui perceber que as valorações feitas pelos músicos em Bogotá de determinados elementos de cada um dos dois gêneros são colocadas nestes termos. A partir dos seus relacionamentos particulares com o *bullerengue*, da história de chegada do gênero à cidade ou por associações e valorações das emoções com que este é associado, salientava o elemento feminino do *bullerengue* para se localizar como parte das motivações e da forma como são construídos os gostos de alguns destes músicos por este gênero musical.

Paralelamente ao estabelecimento destas tensões constitutivas, pude observar que, para estes músicos, fazer *bullerengue* encadeia a emoção, o corporal e o espiritual como parte de uma mesma unidade, mas estabelecendo diferenciações para cada um destes aspectos. Isto se acha ligado com o que identifiquei como a construção do gosto pelo *bullerengue* relacionado com o fascínio por experiências de estados modificados de consciência ligados a processos terapêuticos, nos quais o terapêutico é entendido como a procura de um bem-estar que é colocado

onde se conhecem elementos que não era possível identificar a partir dos processos de formação na cidade, nem através de processos autodidatas de aprendizagem feitos com o material disponível das gravações.

Porém, com o reconhecimento geral de referentes espaciais e de pontos de contato e de encontro de redes sociais, seguindo as trajetórias dos grupos e dos músicos, foi possível observar como tanto os grupos quanto os músicos mudam, o que acontece paralelamente às mudanças decorrentes do próprio processo de apropriação.

Uma das principais características identificadas durante a pesquisa foi a de que a apropriação, longe de ser um exercício estático, homogêneo e acabado, é um processo permanente, heterogêneo e em constante recriação. Assim, o caso do grupo La Rueda, um dos grupos que vem fazendo há mais tempo *bullerengue* na cidade, exemplifica estas mudanças. O interesse inicial do grupo em constituir um grupo de estudos sobre o *bullerengue*, depois, se transforma em interesse em tocar o gênero nas ruas, e, no momento do meu trabalho de campo, está apontando para a prática do gênero nos espaços fechados e íntimos dos músicos. Estes movimentos, além de determinarem os espaços físicos onde se faz *bullerengue* na cidade, estão ligados às mudanças nas intenções e motivações que estes músicos têm para fazer o gênero em determinado momento. Este caráter dinâmico da apropriação tem ainda um elemento importante, que está marcado por processos de conflito vivenciados no interior dos grupos que operam como impulsores e detonadores da mudança permanente. Por sua vez, estas mudanças estão conectadas com a forma com que estes coletivos se auto-constroem como grupos musicais e os sujeitos se definem como músicos.

A determinação da posição do *bullerengue* na cidade está dada, em grande medida, pelos gostos e motivações dos músicos que guiam e definem a sua procura pelo *bullerengue* e a maneira como se constroem em torno deste gênero musical. Visar a estas motivações e gostos foi possível através de um quadro contrastivo que se focou no diálogo destes músicos com outros gêneros, especificamente com a *música de gaitas*. Assim, apontar para este diálogo permitiu ver que o ponto central da apropriação não está no fato de ser isolada, mas sim de ter características particulares que só foram desvendadas em contraste com outras apropriações musicais com as quais o *bullerengue* mantém jogos de tensões.

Uma primeira tensão da apropriação do *bullerengue* com respeito à *música de gaitas* está emoldurada no tema amplo da procura de raízes, que aponta para um exercício de construção de identidades a partir da busca por um passado que remete a um futuro potencial.

CAPÍTULO 1 O *BULLERENGUE*, DO LITORAL PARA O INTERIOR

Bogotá, permanências e mudanças para além da música

Durante o Festival de *Bullerengue* em Necoclí⁸ de 2009, conversando com Emilsen Pacheco, *tamborero* do grupo Grupo Tradicional de Bullerengue de San Juan de Urabá, e um dos personagens-chave para a entrada do *bullerengue* em Bogotá, a respeito de sua opinião sobre o recente interesse no gênero por parte de músicos na cidade, chamaram-me a atenção alguns elementos citados em sua fala,

[...] que o *bullerengue* chegue a Bogotá, onde a maioria das pessoas são brancas, pessoas que antes só ouviam *música clássica*, *música andina* e o *bullerengue* chegar a Bogotá... A gente se sente feliz, os *costeños*⁹ ficamos contentes porque isso quer dizer que nossa cultura está se expandindo...

Chamaram a minha atenção porque, como detalhado por Wade (2002), há mais de cinquenta anos, a entrada nas cidades do interior do país de alguns gêneros musicais do litoral caribenho colombiano tem um papel importante na construção de Estado-nação. No entanto, os elementos citados por Emilsen, além de darem a idéia de que o processo de apropriação das músicas do litoral caribenho é um assunto recente, remetem à forma como é pensada por ele a sociedade bogotana, definida pelo racial: “branca”, com gostos musicais específicos: “música clássica, música andina”.

Entender as particularidades do fenômeno de apropriação do *bullerengue* em Bogotá exige um olhar para a trajetória musical da cidade nos últimos tempos. Assim, partindo de um rápido e sucinto percurso histórico, tentarei fazer neste capítulo um exercício de contextualização do fenômeno. Sob esta perspectiva, tentarei frisar como as mudanças musicais na cidade mostram elementos que vão além da música no sentido estrito.

Apesar de chamar minha atenção, tendo em vista a forma com que até pouco tempo atrás a nacionalidade colombiana era percebida,

⁸ Município do Departamento de Antioquia, ao noroeste do país.

⁹ Pessoas do litoral caribenho.

não é de se estranhar a surpresa expressa por Emilsen no que diz respeito à apropriação e aceitação do *bullerengue* na cidade.

Na Constituição Política de 1886, que regeu as leis do país até a Reforma Constitucional de 1991, a nacionalidade colombiana era definida como uma associação de cidadãos que compartilhavam uma identidade comum a partir de três elementos: a sociedade *branca*, a moralidade católica, o espanhol como língua oficial¹⁰. Bogotá, na qualidade de capital do país, foi durante muito tempo não apenas seu centro político, mas a sede da maioria de suas elites e dirigentes políticos. Nesse sentido, as decisões que definiam o rumo do país, além de serem tomadas na cidade, eram em grande medida desenhadas segundo os interesses das elites bogotanas.

De acordo com Duque (2000), o centralismo administrativo da capital que caracterizou – e caracteriza – o Estado colombiano faz com que as práticas musicais de Bogotá reverberem significativamente no resto do país. Seguindo os referentes de definição da nacionalidade colombiana, as preferências musicais das elites bogotanas foram também traçadas a partir de modelos europeus, emolduradas em uma política de mestiçagem direcionada para o branqueamento. Neste processo, Duque aponta que a música consumida nos eventos sociais e aceita como “música” na cidade no final do século XIX consistia na ópera italiana, na valsa e na *contradanza*, gêneros conhecidos como *peças de salão* (ibid.). No entanto, a partir de um levantamento histórico das dinâmicas musicais da cidade e do país que reconheça a diversidade de suas práticas musicais não é difícil perceber que dita aceitação do que era considerado música correspondia antes a uma posição oficial, não sendo homogênea e não abarcando as negociações dos sujeitos da população acerca do posicionamento desse discurso oficial em seu cotidiano e na construção de seus gostos. Por outro lado, a autora faz notar como a criação de instituições musicais no país durante os séculos XIX e XX se concentrou principalmente na capital, seguindo os esquemas de instituições e procedimentos de ensino europeus¹¹, e, aliás, efetivando contratações de professores daqueles lugares (ibid.).

No senso comum colombiano, a caracterização da música européia como *música clássica* ou *erudita* é muito difundida. Sob esta lógica, poderia ser entendida a relação que estabelece Emilsen, ao definir alguns gostos musicais bogotanos. No entanto, quando fala em *música andina*, a relação é menos equívoca, e está se remetendo

Considerações Finais

Esta etnografia procurou descrever as dinâmicas de apropriação do *bullerengue*, gênero reproduzido historicamente no litoral caribenho colombiano, por músicos da cidade de Bogotá. A apropriação foi entendida como uma posição ativa e cambiante feita por parte dos músicos, o que implica um exercício de criação e reinvenção do gênero e dos músicos em si mesmos. O tema teve como recorte o circuito dos músicos que estão fazendo *bullerengue* em Bogotá. As características e particularidades da apropriação fizeram com que a referência ao circuito dos músicos tradicionais de *bullerengue* fosse uma constante ao longo do texto.

A partir de um breve balanço do contexto histórico musical na cidade de Bogotá, pretendi dar uma idéia geral da apropriação de outros gêneros do litoral caribenho colombiano, o que vem acontecendo há mais de cinquenta anos no país e que aponta para a definição de uma identidade nacional. Longe de ser um processo novo, a apropriação de gêneros do litoral caribenho tem se caracterizado como um projeto político de Estado-nação. No entanto, a partir deste balanço, pretendi fornecer elementos gerais para facilitar a identificação ao longo da etnografia das diferenças na apropriação que vem sendo feita recentemente do *bullerengue* na cidade de Bogotá em contraste com a apropriação de outros gêneros caribenhos desde a década de 1930.

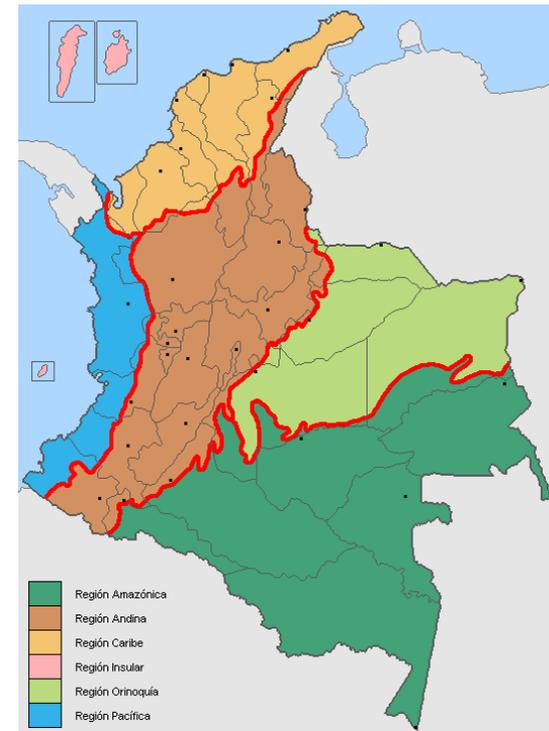
O *bullerengue* na cidade, conforme foi descrito, está localizado em eixos espaciais e redes sociais estreitamente ligados entre si, nos quais os processos formais e informais de educação têm um papel fundamental, sobressaindo o papel de algumas universidades. Dentre estes referentes espaciais e sociais, sobressai a Universidad Nacional de Colombia, e dentro desta, especificamente, a Faculdade de Ciências Humanas, o que se encontra diretamente ligado às trajetórias e aos gostos dos músicos interessados em fazer *bullerengue* na cidade.

Por outro lado, é interessante observar a importância dos festivais nacionais de *bullerengue* na construção destas redes sociais, reconhecendo o festival como um espaço-tempo que ultrapassa os limites da cidade. Assim, foi possível perceber como os festivais são espaços de socialização dos músicos da cidade com os músicos reconhecidos por eles como *músicos tradicionais* e com outros músicos da cidade, levando ao fortalecimento das redes do *bullerengue* em Bogotá. Por sua vez, os festivais são considerados como os espaços que permitem o contato com o *bullerengue* feito no circuito tradicional e

¹⁰ URIBE, María Teresa, In: CORTÉS, Rodas Francisco (1999).

¹¹ Como os dos conservatórios de Londres, Paris, Leipzig, Bruxelas, Madri e Frankfurt.

especificamente a alguns gêneros musicais específicos do *interior do país*¹².



Mapa da divisão por regiões da Colômbia

¹² A idéia de interior do país se refere às cidades localizadas na Região Andina. É preciso estabelecer com clareza que a Colômbia se divide historicamente em regiões que, além de implicarem em uma simples classificação do território nacional em fronteiras físicas e divisões político-administrativas arbitrárias, constituem espaços de poder marcando relações hierarquizadas entre si. No que diz respeito à Região Andina, esta tem sido construída historicamente pelas elites e planos de governo como o centro de poder do país há mais de um século. No entanto, se é verdade que o discurso oficial que tem construído a região Andina como centro de poder do país tem tido efeitos na sua posição privilegiada no desenho de políticas e nas dinâmicas de centralismo, também é verdade que, para além de dita construção, as outras regiões negociam posições de poder acerca de aspectos que não fazem parte do discurso oficial.

A construção e a difusão do *bambuco* e do *pasillo*¹³ por parte das elites bogotanas os situaram como “*as*” músicas nacionais até pouco antes de meados do século XX.

Neste sentido, Bermúdez (1999) mostra como, no começo do século XX, os dois gêneros eram os preferidos nos círculos intelectuais e nas elites de Bogotá, se constituindo aos poucos como “*as*” músicas do país, embora continuassem tendo um lugar secundário diante do consumo de um repertório internacional de música européia, no qual sobressaíam compositores como Fauré, Grieg, Debussy, Lalo, Wagner, Glinka, dentre outros. Para Duque (2000), a definição mesma do *pasillo* e o *bambuco* como *música de salão* vem do conceito europeu de *peças de salão* do século XIX. Por sua vez, Wade (2002) assinala que o *bambuco* estava associado às idéias de brancura e mestiçagem, e exatamente a uma herança espanhola, mais do que demonstrada, almejada.

Na sua pesquisa sobre o papel das categorias de raça, cultura e nação na construção da Radiodifusora Nacional de Colombia, uma das primeiras emissoras do país, Páramo (2003) expõe como o *bambuco* foi, até a metade do século XX, reivindicado como o gênero musical da nação.

¹³ Gêneros musicais da Região Andina do país nos quais os três instrumentos predominantes são de corda: a *viola*, o *tiple* e a *bandola*. Os dois primeiros, tocados com os dedos, e o terceiro, com palheta. Segundo Duque (2000), o *pasillo* aparece no final do século XIX e corresponde a uma imitação do *Vals Vienés* europeu. Ambos os gêneros têm sido associados a uma herança espanhola, embora existam discussões em torno das contribuições de elementos da música afro nos dois. Neste sentido, Miñana (1997) estabelece que o *bambuco* foi inicialmente uma música de origens camponesas, apresentando variações dentro de todo o território nacional incluindo em alguns casos tambores e flautas, em contraste com a idéia homogeneizante e elitista que posteriormente fez dele símbolo nacional.

podemos narrar a experiência; no momento em que a narramos não podemos compreendê-la. O tempo da análise virá mais tarde. (FAVRET-SAADA, 2005, p. 160)

Minha percepção é que os músicos em Bogotá que me transmitiram estas experiências não estão interessados em sua análise nem em sua compreensão, pois não estão tentando transformá-las em objetos de ciência. Minha percepção é que estas experiências, para os músicos de Bogotá, simplesmente começam a fazer parte de seu mundo de músicos que fazem *bullerengue* e, embora correndo o risco de ser redundante, de seu mundo em geral. Nos termos de Evans-Pritchard, começa a ser parte do seu mundo ordinário.

sentido, considero importante pensar, para futuras pesquisas, até que ponto, além das experiências de afeição que vivenciam os músicos bogotanos e que falam da aceitação de ocupar um lugar no sistema da feitiçaria do *bullerengue* tradicional, se está apropriando ou construindo um sistema de feitiçaria entre os músicos bogotanos que estão fazendo *bullerengue*. Pensar nesta direção, a de pesquisar sobre um sistema de feitiçaria entre os músicos bogotanos, exige assumir outra perspectiva que vá mais longe e na qual se reflita, no sentido proposto por Evans-Pritchard (1978), sobre a possibilidade de considerar as situações que envolvem a feitiçaria no *bullerengue* como uma forma de expressar e descarregar tensões dentro do seu mundo social particular.

Seguindo alguns dos elementos assinalados por Evans-Pritchard no seu trabalho com os azande, identifiquei pontos interessantes que lançam luz sobre o lugar da feitiçaria no *bullerengue*. A respeito do caso dos acontecimentos assinalados por Jorge em Necoclí durante a nossa conversa sobre a feitiçaria e a sua prática entre os músicos tradicionais, e também da experiência entre Diana Hernández e a cantora bogotana, poderia se pensar num primeiro momento que a feitiçaria desempenha um papel importante na resolução de conflitos, no meio de relações competitivas e de fricções entre os músicos. No entanto, falar da lógica e eficácia da feitiçaria como influência estabilizadora do sistema sócio-moral nos circuitos do *bullerengue* tradicional e do *bullerengue* de Bogotá, seguindo as propostas de Evans-Pritchard, não apenas clama, senão exorta, o desenvolvimento de uma pesquisa mais detalhada sobre o tema, o que por enquanto transborda as intenções deste texto.

Por outro lado, a relação da doença da cantora bogotana depois do acontecimento com Diana Hernández, foi explicada a partir das idéias de feitiçaria. No seu trabalho com os azande, Evans-Pritchard identifica que as idéias de bruxaria e feitiçaria agem como explicação de infortúnios seguindo, geralmente, uma lógica local específica. Desvendar as lógicas específicas da forma como operam juntos a feitiçaria e o *bullerengue* (protagonistas, características, situações, locais, acionar, etc.), bem como o sistema de valores que regula dita lógica, sem dúvida também são questões pertinentes para futuras pesquisas.

Pensando na maneira de transformar estas experiências de ser afetado em objetos de ciência, Favret-Saada diz:

As operações de conhecimento acham-se estendidas no tempo e separadas umas das outras: no momento em que somos mais afetados, não



Cartaz de Lucho Bermúdez e sua orquestra.

Fundación Lucho Bermúdez, Bogotá

Ele era associado aos ideais da superioridade racial “branca” e “mestiça”, em contraste com o “índio” e o “negro”, e ao símbolo de “alta cultura”, em contraposição às músicas dos litorais caribenho e pacífico, rotuladas de “negras” e descritas como selvagens. Vale a pena assinalar que as músicas indígenas praticamente eram ignoradas.

Embora o *bambuco* tivesse o lugar privilegiado de símbolo identitário colombiano desde quase finais do século XIX, a partir de 1930 começou a ser deslocado desta posição por formas musicais veiculadas através de *jazz bands* de sonoridade norte-americana que usavam elementos de alguns gêneros do litoral caribenho colombiano.

Segundo Wade (2002), a introdução no país do disco de vinil na década de 1920 difunde músicas vindas de fora (principalmente a cubana, a mexicana, a norte-americana e a argentina). A escuta de música estrangeira foi rejeitada a princípio pelas elites do interior do país, sendo mais amplamente acolhida pelos setores populares.

Ao contrário da elite do interior, as elites e outros setores do litoral caribenho, mais abertos às idéias de modernidade, percebendo uma opção de liderar mudanças sociais, tomaram como desafio a construção de uma música própria que pudesse competir no mercado global. Assim, começaram a surgir orquestras locais¹⁴ que misturavam elementos das *jazz band* com gêneros tidos como tradicionais na região caribenha.

O autor reconhece um processo de adaptação destes gêneros, que chama de “branqueamento” e que diz respeito justamente a seleção e a estilização de alguns de seus elementos para garantir seu consumo pelas elites nas cidades do interior. A “*costeñización*”¹⁵ da Colômbia em meados do século XX, de que fala Wade, é um processo no qual alguns gêneros musicais procedentes do litoral caribenho¹⁶, associados, depois do processo de “branqueamento”, a uma cultura “negra” e marginal no contexto nacional, não somente chegam a ter um grau significativo de aceitação em cidades do interior, contexto marcado por fortes pautas de segregação racista e classista, mas transformam-se nas correntes musicais de maior reconhecimento do país no âmbito internacional, constituindo-se como símbolos da identidade nacional (ibid.).¹⁷

Como mencionado por Bermúdez (1999) e Duque (2000), essa introdução foi precedida e acompanhada por uma longa polêmica entre as elites acadêmicas musicais bogotanas, que foi emoldurada pela discussão sobre o nacionalismo e na qual era possível identificar duas posições: uma que defendia a introdução desses novos gêneros, valorizando positivamente o que era considerado moderno; outra que rejeitava tal introdução por considerá-la vulgar e contrária aos princípios morais da sociedade colombiana da época. Para os defensores desta última posição, a música nacional deveria se desenvolver a partir dos gêneros da *música andina*, a única música colombiana reconhecida por eles (Duque, 2000).

¹⁴ Sendo as mais reconhecidas as de Anastasio Bolívar e Ernesto Boada, e posteriormente as de Lucho Bermúdez e Pacho Galán.

¹⁵ Forma como o autor chama este processo de apropriação e ressignificação musical, tendo em conta que o litoral caribenho colombiano é citado nacionalmente como “La costa”.

¹⁶ Sobressaindo o *porro*, a *cumbia* e, em anos mais recentes, o *vallenato*.

¹⁷ Resulta interessante salientar que seguindo o trabalho de Menezes Bastos (2005b) é possível ver que a idéia de embranquecimento está presente também em muitos estudos sobre o samba brasileiro como Rodrigues (1984), Lopes (1981) e Tinhorão (1990). No entanto o trabalho de Sandroni (1996), ‘Transformations de la samba à Rio de Janeiro: 1917--1933’, mostra uma leitura diferente no caso da passagem do samba de primeiro tipo para o de segundo. Segundo Menezes Bastos, Sandroni evidencia que a passagem ao segundo tipo tem um caráter analiticamente “mais africano”, contradizendo as teses do embranquecimento destes autores e apontando para o que poderia ser antes considerado como um processo de empretocimento.

Segundo o relato do evento, nas conversas durante o festival entre os músicos tradicionais e os músicos vindos de Bogotá se tornaram explícitos os desacordos sobre a relação de Diana Hernández com o *bullerengue* e com os *bullerengüeros*. A maioria das *cantadoras* tradicionais assumia um tom de fazer queixas aos músicos bogotanos. Assim foi que, durante o fórum do festival, espaço destinado a falar e expor inquietudes com os convidados especiais de cada ano, uma das *cantadoras* de um grupo bogotano lançou questionamentos a Diana Hernández, baseados nos seus desacordos e no que foi expresso pelas *cantadoras* tradicionais. A partir destes questionamentos, se desatou no fórum uma polêmica entre Diana Hernández e a cantora que a estava confrontando²⁴¹. Uma das pessoas que me falou do confronto relatou como, durante o confronto verbal entre as duas cantadoras, um dos *tamboreros* do grupo da cantora bogotana se aproximou dela para lhe dizer que tomasse cuidado, pois Diana Hernández lhe estava fazendo “*pases*”²⁴², de feitiçaria com as mãos embaixo da mesa enquanto respondia aos questionamentos. O mesmo *tamborero* aproveitou para lhe ensinar outros para se proteger enquanto Diana falava. A mesma pessoa me dizia que, embora ele tenha dado esses “*pases*” de proteção para a cantora, ela tinha ficado doente pelo resto do festival, suas pernas incharam, e ela não conseguiu dançar, o que, para os integrantes do grupo, estava relacionado diretamente com a feitiçaria feita por Diana.

O que chama a atenção neste acontecimento é ver como o evento que envolve feitiçaria se dá entre duas mulheres da cidade que fazem *bullerengue* e que não pertencem ao circuito tradicional. Neste

de *bullerengue* quanto pelo circuito bogotano. Ainda que se fizessem questionamentos a respeito de se o *bullerengue* cantado e composto por ela podia ser considerado estritamente tradicional, são evidentes seu reconhecimento no mundo do *bullerengue* e suas qualidades como *cantadora*. Mesmo que as outras duas sejam alvo de agudas críticas, como falei anteriormente, o sucesso musical recente de Diana Hernández a colocou no foco destas. Com respeito a Totó *La Momposina*, são inúmeras as críticas relacionadas ao fato de ter sido uma mulher da região que, depois de ter conseguido sucesso nacional e internacional a partir da música tradicional, esqueceu de seus mestres e de dar a eles seus devidos reconhecimentos.

²⁴¹ O que soube é que Diana Hernández respondeu ao confronto da cantora bogotana dizendo que esses questionamentos eram infundados, pois as referidas cantadoras não conheciam os detalhes de seus relacionamentos com os seus mestres. As pessoas que me falaram da situação salientavam com indignação que nenhum dos *bullerengüeros* tradicionais e em especial das cantadoras que tinham feito queixas antes falou uma palavra durante o confronto público. Quando acabou o fórum, algumas das cantadoras tradicionais acabaram abraçadas cantando com Diana Hernández, e ficou a idéia de que os questionamentos da cantora bogotana estavam guiados pela inveja.

²⁴² Movimentos com as mãos.

Conhecer e vivenciar aquelas “coisas estranhas e misteriosas em torno do *bullerengue*” por palavras de Urián poderia ser visto como mais uma fase que faz parte do percurso de apropriação entre alguns dos músicos em Bogotá. Ditas experiências fazem parte de uma fase iniciática ao mundo do *bullerengue*, no entanto, como no caso dos processos de aprendizagem (“fuzilar”, “improvisar”, “compôr”), nem todos os músicos que fazem *bullerengue* em Bogotá estão na mesma fase, nem durante o seu percurso passam pelas mesmas fases.

É importante considerar que, para os músicos com os quais falei em Bogotá, estas experiências que de um determinado ponto de vista podem ser chamadas de místicas são nomeadas de estranhas na medida em que não fazem parte do repertório de imagens familiares deles como músicos da cidade, diferentemente do que percebi com os músicos tradicionais, que simplesmente não as rotulam, mesmo que não se aprofundem nelas e o tema seja eludido. No entanto, para os músicos bogotanos que há mais tempo fazem *bullerengue*, estas situações são normais, inseridas no mundo do *bullerengue*. Considero que aceitar o duplo caráter destas experiências, de um lado como estranhas e de outro como normais, fala da posição destes músicos no circuito do *bullerengue* como pontes comunicativas entre mundos diferentes. Ser afetado por aquelas experiências permite a alguns destes músicos abrir uma comunicação específica com seus mestres que os aproxima de lugares do mundo do *bullerengue* que vão além de um conhecimento exclusivamente sonoro para o seu plano de sentido, e que muitos deles consideram como uma aproximação ao gênero de forma mais integral.

Por outro lado, acho que uma situação particular fala como essas afecções, entendidas como disposições de ocupar uma posição no mundo do *bullerengue*, vão além das relações estabelecidas com os músicos do circuito tradicional e abrem perguntas sobre as características da apropriação deste gênero.

Como me foi mencionado por alguns dos músicos, ao Festival de *Bullerengue* de Puerto Escondido do ano de 2007 foram como convidadas especiais três *cantadoras*, que atualmente são reconhecidas como as principais figuras midiáticas das assinaladas *músicas tradicionais* do litoral caribenho, especificamente do *bullerengue*: Etelvina Maldonado, Totó *La Momposina* e Diana Hernández, do grupo *María Mulata*²⁴⁰.

²⁴⁰ Pelo que percebi, Etelvina Maldonado era a única das três que foi reconhecida respeitosamente como *cantadora* de *bullerengue* tanto pelos circuitos de músicos tradicionais

Neste sentido, Menezes Bastos (1996) assinala a convergência de processos similares em diferentes países da América Latina, nos quais, a partir de 1930, se configuraram alguns gêneros¹⁸ que se constituíam dentro de projetos políticos de Estado-nações, como símbolos identitários, reconhecidos dentro e fora dos territórios nacionais.

No caso da Colômbia, Wade (2002) identifica que o projeto de criar uma música nacional e a partir dele definir uma proposta de identidade nacional não foi desenhado como um plano de governo, mas liderado pelas elites, um setor localizado da classe dirigente do país e a indústria musical. Além disso, tanto Bermúdez quanto Duque salientam a importância do papel da indústria discográfica nesta transformação do panorama musical do país¹⁹, no qual, após a aceitação da música do litoral caribenho na décadas de 1930 e 40 por uma elite do interior, ela ganha sucesso nacional na décadas do 1950 e 60, consagrando, a partir do rótulo genérico de *música tropical*, a música *costeña* como o estilo musical colombiano.

As mudanças musicais deste período, segundo Wade, responderam às exigências do mercado de consumo. Além da simplificação dos gêneros – no sentido de seu branqueamento²⁰ – operada pelos grupos musicais, rapidamente apareceram novas combinações dirigidas ao consumo de uma classe média urbana, nas quais elementos de diferentes gêneros do Caribe eram misturados a instrumentos elétricos que, então, eram introduzidos. Isto favoreceu a projeção internacional destes novos ritmos na década de 1960, que se inseriram em processos maiores de consumo musical.

Nos anos 1970, a partir de um processo complexo que levou mais de trinta anos, o *vallenato*, até então consumido exclusivamente no litoral caribenho, começou a ser difundido e escutado amplamente no interior do país e a ser percebido como símbolo nacional²¹.

¹⁸ Como o samba no Brasil, o tango na Argentina e o *porro* e a *cumbia* na Colômbia.

¹⁹ Bermúdez (1999) se refere especialmente ao surgimento do selo discográfico *Discos Fuentes* na cidade de Cartagena e sua combinação com uma orquestra e uma emissora de rádio, seguindo o modelo norte-americano, as quais, para ele, não só influenciaram, mas impulsionaram a aceitação destas novas músicas em Bogotá.

²⁰ É o caso de figuras como Lucho Bermúdez, que, embora tenham adquirido reconhecimento internacional através do *porro*, o gênero passa a um lugar secundário e em pouco tempo é relacionado com um consumo elitista e “velho” para as exigências de uma modernidade

²¹ Segundo Bermúdez (2004), hoje o *vallenato* é considerado o gênero mais representativo do país, mais do que a *cumbia*. O seu aspecto mais característico é o uso do acordeão de botões como instrumento principal. Além disso, sua origem estaria nas cidades de Valledupar e Santa Marta, no litoral caribenho, no entanto foi somente na década de 1940 que o gênero ganhou o nome de *vallenato* (*gentílico das pessoas de Valledupar*). As primeiras adaptações do *vallenato*

Sob este panorama, é possível ver que as dinâmicas de apropriação, além de serem recentes, têm sido um elemento constitutivo da música colombiana desde o século XIX. O que, entretanto, não é característica exclusiva da Colômbia.

Vega (1997) afirma que é difícil pensar as dinâmicas musicais fora dos processos de contato; no caso particular da América Latina, o autor considera que a inter-relação histórica entre diferentes gêneros é anterior à formação das nações modernas, situando-se como processo constituinte de suas músicas. São vários os trabalhos que expõem a necessidade de refletir acerca destas dinâmicas, não como processos novos, mas sim como fenômenos que se apresentam cada vez mais aceleradamente, relacionados ao papel da mídia, especialmente da indústria discográfica do sistema mundial atual. Domínguez (2009) explora as práticas de músicos em Buenos Aires que se dedicam aos gêneros rio-platenses, mostrando como a apropriação de gêneros “locais” e “tradicionais”, longe de ser recente, é, desde o século XIX, uma característica dominante na música popular do “eixo Buenos Aires – Montevideú”.

Oliveira (2009), no seu estudo sobre as descontinuidades e continuidades no interior da música sertaneja no Brasil, mostra como estas dinâmicas estão ligadas à sua relação intensa e misturada com determinados gêneros musicais internacionais.

No caso colombiano, Wade mostra de forma interessante como o processo de “*costeñización*” da Colômbia, iniciado antes da metade do século XX, longe de ser um processo no qual tudo era apropriado sem distinção, foi feito seletivamente para manter diferenças, assegurando hierarquias de classe e culturais.

Neste sentido, a escolha seletiva de alguns gêneros deixou de fora outros, como os agrupados nas hoje chamadas *músicas tradicionais*²².

para um público do interior se remetem principalmente às mudanças nas temáticas das suas letras, que são construídas para serem mais inteligíveis para ouvintes não familiarizados com a região caribenha, colocando em foco questões românticas similares às da música “brega” brasileira. No entanto, nas cidades do interior o gênero foi inicialmente consumido pelas classes populares e operária. Neste sentido, a respeito de sua recente configuração como símbolo nacional, tanto Wade (2002) quanto Contreras (2003) apontam o importante papel do ator de novelas e cantor Carlos Vives. É com o papel de protagonista desta figura da mídia colombiana, numa novela-musical sobre o compositor de *vallenato* Rafael Escalona, que o gênero conseguiu atingir uma nova audiência ligada às classes média e alta das cidades do interior do país.

²² Nesta pesquisa, usarei a noção de *músicas tradicionais* como uma categoria nativa que é referida para posicionar determinados gêneros musicais que são considerados depositários de tradições, o que se avalia como resultado do mínimo e recente contato entre as localidades onde eles têm sido historicamente reproduzidos e o mundo exterior. Para uma compreensão

Falando sobre o processo de aprendizagem do *bullerengue*, Urián me explicava como, para ele, o fato de aprender *bullerengue* com os músicos tradicionais vai além do que permite um processo de aprendizagem marcado por uma transação comercial, como se faz na maioria das escolas de música das cidades. Neste sentido, para ele, aprender o *bullerengue* vai além da *técnica musical*, porque, nas suas palavras, no *bullerengue*, sob a *técnica* de tocar um instrumento estão outras coisas. Falando de um encontro com seu maestro Emilsen Pacheco, dizia:

Porque ele, sim, que sabe disso, de coisas estranhas e misteriosas em torno do *bullerengue*. Uma vez, enquanto Emilsen me falava, eu fiquei com sono e comecei a cochilar, isso às duas da manhã. Ele estava me falando umas coisas muito abstratas, que eu não entendia... E essa noite, eu tive um sonho pavoroso na casa dele. Ele falava de todas essas histórias, e eu estava adormecendo, e ele continuava me falando, e eu dormindo, então era como uma espécie de *hipnopedía*²³⁸. Deitado na rede, comecei a me balançar para que o sono não me pegasse, me balançar, me balançar, empurrando a parede com a mão. Em um momento, caí em um sono profundo, mas continuei me balançando e entrei no sonho nessa mesma situação, estando na casa de Emilsen me balançando, então em um momento se acabou a parede e estiquei a mão e peguei uma coisa... peguei uma coisa..., nossa!! *La mano peluda*²³⁹, literalmente. Toquei um ser... peludo, eu gritei. Levei um susto, *el hijueputa*. Acordei, e a rede estava quieta, o Emilsen já tinha ido embora, e eu estava quieto na rede... Mas alguma coisa, eu tinha tocado, uma mão com umas unhas, toquei alguma coisa, eu não sei o que... Ainda tenho a sensação e fico arrepiado. No dia seguinte, eu contei a Emilsen, ele não disse nada, ficou calado, escutou toda minha história, mas não falou nada, só me escutou.

²³⁸ Processo de aprendizagem através do sono.

²³⁹ “*La mano peluda*” é um relato de medo muito comum na Colômbia, que fala de uma mão que foi mutilada, tem vida própria e aparece para assustar as pessoas.

tradicional do *bullerengue*. Como diz Goldman, a questão não consiste em que aquelas pessoas acreditem nessa outra dimensão do *bullerengue* – elas simplesmente vivenciam esse aspecto como um daqueles inerentes ao fato mesmo de fazer *bullerengue* (GOLDMAN, 2003, p. 449). As conversas nas quais surgia de maneira esporádica e efêmera o tema da feitiçaria estavam articuladas com falas sobre os toques de tambor, os cantos, a dança, as formas antigas e novas de fazer *bullerengue*, as letras das canções, a participação nos festivais, e assim por diante. Isto é, o tema da feitiçaria aparecia inserido com familiaridade entre outros temas relacionados com o *bullerengue*.

Mas o fato que eu pretendo destacar tem a ver com a relação dos músicos da cidade de Bogotá com estas experiências. Como mencionei antes, alguns músicos me contaram experiências similares durante sua participação nos festivais ou no contato com músicos tradicionais. Falando com Juan Sebastián sobre a experiência com Liliana no dia posterior ao festival de Puerto Escondido em 2004, ele me disse que, depois de ter assistido desde então a quase todos os festivais, o raro é que não aconteça alguma coisa estranha durante o festival, referindo-se ao que se poderia considerar como experiências místicas.

Um caso muito significativo – por ser uma história recorrente entre os músicos com os quais falei – estava relacionado com a experiência de uma das mulheres que fazem *bullerengue* em Bogotá. Depois de assistir várias vezes aos festivais, decidi se tornar freira e deixar a música. Uma das músicas com quem conversei, surpresa pela situação, falou que não podia acreditar no que tinha acontecido, até que, por acaso, se encontrou com ela na rua e a viu vestida de freira.

Eu lhe perguntei como estava, e ela me falou que muito contente e que tinha descoberto que ser freira era o que realmente a vida tinha destinado para ela. Falou que estava muito feliz trabalhando num residencial geriátrico em uma favela de Bogotá, que tinha largado a música e o único que agora fazia era tocar a viola quando os idosos pediam para ela.

As pessoas que falavam dela ficavam surpresas, salientavam que era reconhecida como uma música prodigiosa, e várias coincidiam em dizer que a decisão de se tornar freira estava ligada, entre outras coisas, à intensidade de suas experiências com o *bullerengue*.

Entre estes, se sobressaem no litoral caribenho os chamados *bailes cantados*, dos quais fazem parte o *bullerengue*, a *música de gaitas* e a quase totalidade dos gêneros do litoral pacífico, os quais até há menos de dez anos continuaram se mantendo quase exclusivamente nos locais onde tinham sido historicamente reproduzidos.

Tanto Bermúdez (1999) quanto Ochoa (2003) apontam que é só com o auge da *World Music*, na década de 1980, que estes gêneros são valorizados, junto com outros da música indígena e camponesa, e inseridos no mercado musical a partir do discurso da reconstrução de um passado musical ou de raízes musicais. Wade coloca o foco no que, aparentemente, é o convite da indústria ao fortalecimento das tradições, num contexto global no qual o percebido como autêntico, o local e a recuperação das raízes são as bases da modernidade.

Em Bogotá, a entrada dos gêneros agrupados sob o rótulo de *músicas tradicionais* data de pouco menos de 15 anos. Destaca-se entre estes gêneros a *música de gaitas* do litoral caribenho. No entanto, como menciona Rojas (2009), embora desde a segunda metade do século XX se tenha notícia da presença de grupos de *música de gaitas* e, em menor medida, de outras *músicas tradicionais* do litoral caribenho, é apenas no começo do século XXI que alguns destes gêneros ganham um espaço importante na vida cultural e despertam o interesse dos músicos da cidade. No caso dos gêneros do litoral pacífico, sua chegada e reconhecimento são ainda mais recentes, datando dos últimos cinco anos.

É importante salientar que a *música de gaitas* tem um papel central na entrada destas *músicas tradicionais* na cidade, por vários motivos. Este gênero surge junto com outros gêneros do litoral caribenho como a *cumbia* e o *porro* na metade do século XX. Entretanto, não assume a estilização e modificação exigidas pela difusão massiva, fato que o joga às margens do consumo das elites do interior. Por outro lado é incluído como parte de um projeto de uma companhia folclórica do litoral caribenho dirigida pelo escritor e historiador Manuel Zapata Olivella e por sua irmã Delia Zapata Olivella. Um dos shows centrais da companhia é o do grupo Los Gaiteros de San Jacinto que, apesar de ser quase totalmente desconhecido no âmbito nacional, fez

mais aprofundada da definição, pertinência e tensões dos usos da categoria *música tradicional* nos estudos de antropologia da música, sugiro a leitura dos trabalhos de Menezes Bastos (1996, 1998a, 2005), Ochoa (1999, 2003), Nettle (1985), bem como a revisão da noção de tradição como invenção tal como proposta por Hobsbawm (1997).

uma turnê internacional que incluiu países da América Latina, Europa e Ásia (ROJAS, 2009).

Após representar a Colômbia nas Olimpíadas Culturales de México em 1968, com o apoio da CBS, o grupo constituiu-se como um fenômeno discográfico, gravando, em dez anos, mais de dez discos (GARZÓN, 1987b). Apesar do reconhecimento da indústria fonográfica, o gênero se projeta no país e no exterior apenas até a década de 1980, quando contava com a colaboração de Totó *La Momposina*²³ e Carlos Vives²⁴, dois artistas reconhecidos que introduziram elementos da música de gaitas nos seus shows. Com o sucesso desses artistas, os músicos dos grupos de gaitas da região de San Jacinto que migraram para Bogotá atraíram a atenção de um público mais amplo e de outros músicos, que se interessaram em aprender a tocar o gênero.

A moda de *música de gaitas* e de sua aprendizagem foi apontada por alguns dos músicos com os quais trabalhei como elemento que motivou a procura por outros gêneros das *músicas tradicionais* do litoral caribenho e mais recentemente do litoral pacífico. No entanto, atrevo-me a dizer que, na maioria dos casos, a passagem pela *música de gaitas* foi percebida como um passo quase obrigatório na direção da prática dos gêneros das chamadas *músicas tradicionais*, entre esses o *bullerengue*.

Como disse acima, desde muito cedo, o contato e a apropriação musical se definem como fenômenos constitutivos da música colombiana. Contudo, a entrada recente das músicas tradicionais em Bogotá determina mudanças na dinâmica de apropriações que caracteriza essa música. Entre estes, poder-se-ia identificar o fato de que, diferentemente da “costeñización” do país e do processo de “branqueamento” de que nos fala Wade (2002), que acompanha a introdução destes gêneros, a entrada das músicas tradicionais tem implicado em um movimento no qual, simultaneamente, os músicos da

²³ Totó *La Momposina* é reconhecida como a primeira cantora de músicas tradicionais do litoral caribenho a introduzir esses gêneros em formato de show e a divulgá-los tanto nacional como internacionalmente. A cantora, da cidade de Mompos, no Departamento de Bolívar no litoral caribenho, tem sido ao mesmo tempo considerada a “Máxima expoente da música tradicional colombiana” e criticada por ser uma mulher da região que usa os conhecimentos musicais populares para benefício individual. No entanto, como se mostrará ao longo do texto, ela tem sido referência para muitos dos músicos que começaram a fazer músicas tradicionais e especificamente *bullerengue*. Seus discos estão entre os primeiros materiais gravados cuja consulta é acessível aos músicos na cidade.

²⁴ Como mencionei acima, Vives é um dos personagens-chave para a aceitação do *vallenato* por uma nova audiência ligada às classes média e alta das cidades do interior. Desde a gravação de seu primeiro disco, *Los clásicos de la provincia*, Vives introduz elementos da *música de gaitas* nas canções *vallenatas*, o que populariza estes sons e tem relação com a difusão alcançada por esse gênero.

De outro lado, a socialização da experiência me possibilita saber da existência de dita dimensão da feitiçaria no *bullerengue* e do papel da afeição no processo de apropriação do *bullerengue* por músicos em Bogotá.

Dando a mensagem de Fredy para os músicos com os quais eu trabalhei em Bogotá, e com quem ele me pediu para falar, acabei contando para muitos deles como aconteceu o nosso contato. Para a maioria deles, era estranho que eu tivesse conseguido falar com Fredy se ele não estava no país e se eu só o tinha visto uma vez fazia quase cinco anos. Quando eu contava como foi que ele me deu a mensagem, uns olhavam com desconfiança e só anotavam o telefone dele. Outros escutavam e ficavam surpresos pelo acaso da situação. Mas também foi graças à socialização de minha experiência que eu consegui saber de experiências similares de alguns dos músicos de Bogotá com os quais fiz a pesquisa. Falar de minha experiência fez com que muito dos músicos se abrissem para contar experiências parecidas. Saber destas experiências me permitiu pensar em outra dimensão da apropriação musical do *bullerengue* relacionada com o fato de ser afetado, seguindo Favret-Saada. Embora a autora coloque o fato de ser afetado como uma posição do etnógrafo que diz respeito a questões de ordem metodológica e epistemológica para a produção de conhecimento antropológico, minha proposta aqui almeja pensar o fato de ser afetado mais como uma posição a partir da qual alguns dos meus nativos vivenciam a apropriação do *bullerengue*.

Por outro lado, considero que a dimensão desvendada da feitiçaria no circuito tradicional do *bullerengue* me permitiu encontrar dita dimensão presente também no circuito dos músicos em Bogotá. Neste sentido identifiquei que dita dimensão está relacionada com o forte aspecto iniciático do *bullerengue*. Como mencionei antes, se aproximar do que é compreendido como *intenção* do *bullerengue* não é uma questão de ganhar competências exclusivamente musicais. Neste mesmo sentido, a proximidade de enxergar dita *intenção* parece estar mais perto das pessoas que conseguem experimentar também a dimensão da feitiçaria no *bullerengue*.

Lembrando as conversas com vários dos músicos tradicionais nas quais aparecia o tema da feitiçaria, e considerando a dificuldade para explorar este tema, entre todas as perguntas que ficaram em aberto, uma coisa ficou clara: a existência de uma relação, da qual conheço poucos detalhes, entre a feitiçaria, as bruxas e os *zánganos* no circuito

eles pudessem reunir algum dinheiro para me mandar, porque eu estou muito doente e estou precisando dessa ajuda. Por favor, Marcela, dê essa mensagem para eles, você pode?

Eu respondi que, com certeza, eu daria a mensagem. Depois, ele me deu seu número de telefone e disse o país onde ele estava. Acabou a conversa dizendo que abençoava meu trabalho e que desejava que a gente pudesse se encontrar de novo. Depois de nos despedirmos, eu dei o celular para dona Delfina, e ela foi embora para a cozinha. Ever não falou nada sobre a ligação, e retomou sua fala, no ponto da conversa em que estava antes da dona Delfina entrar com o celular na mão.

Quando cheguei à casa de meu amigo Edgar Benítez, em Cartagena, que também vem pesquisando sobre *bullerengue*, contei o acontecido. Ele achava que tanta coincidência era uma mensagem de que eu tinha que falar do tema da feitiçaria na minha etnografia. Mas, além da obrigação de falar do tema ou de fazer uma espécie de catarse com a exposição do que pareciam experiências místicas, retomo novamente o que diz Goldman (2003), a importância destas experiências está na capacidade de articulá-las com o tema da minha pesquisa.

Agora, considerando em retrospectiva as visões dos dias depois do Festival de Puerto Escondido (2004) e do Festival de *Bullerengue* de Necoclí (2009), e o acaso da comunicação com Fredy Suárez, eu posso ler ditas experiências de um ângulo específico.

De um lado, o primeiro é aceitar que fui afetada, entendendo ser afetado, como o estabelecimento de um tipo de comunicação – verbal ou não –, como proposto por Favret-Saada (2005). Para além de minha idéia de participar e me envolver no circuito do *bullerengue* tradicional, acho que aquelas experiências foram uma comunicação com uma dimensão do *bullerengue* que, para mim, era até havia pouco tempo desconhecida. Experiências que não estavam ligadas ao estabelecimento de uma proximidade dos músicos por empatia, nem a uma questão de acreditar nessa dimensão, pois simplesmente eu a desconhecia.

Nessa ordem de idéias, é importante considerar que, durante o festival em Necoclí, foi a partir da projeção do vídeo que eu estabeleci, num primeiro momento, uma comunicação com a família de Fredy Suarez, e daí se desdobra uma comunicação com ele. Neste segundo momento, vou ocupar o lugar de transmissora de uma mensagem específica entre sujeitos dos dois circuitos de músicos que fazem *bullerengue*.

cidade, defendem o que é definido como formatos “tradicionalis” e propõem caminhos de fusão musical²⁵.

Por outro lado, sobressae-se também a proximidade que caracteriza os relacionamentos entre os músicos da cidade e os músicos reconhecidos como *tradicionalis*, que em alguns casos estabelecem relações de amizade e apadrinhamento.

Como terceiro elemento, considero relevante assinalar a presença não só destas *músicas tradicionalis* na cidade, mas também, seguindo a categoria nativa, dos *músicos tradicionalis*. É este um dos elementos que percebo marcar uma das mais importantes diferenças com relação ao processo descrito por Wade (2003), segundo quem a aceitação da música “*costeña*” no interior do país durante o século XX não implicaria necessariamente na aceitação dos “*costeños*”. Ao contrário, noto que a aceitação recente das músicas tradicionais em Bogotá tem incluído a acolhida na cidade destes músicos considerados tradicionais.

Considero que os elementos mencionados são apenas alguns dos fatores que definem as mudanças nas dinâmicas de apropriação e contato musical no país. Note-se que cada um dos gêneros apresenta suas próprias particularidades de apropriação, dependendo não só do contexto histórico, mas também dos seus protagonistas. Neste sentido, a presente etnografia pretende desvendar as particularidades destas dinâmicas focalizando o caso do *bullerengue* na cidade de Bogotá.

A entrada do *bullerengue*

²⁵ Neste sentido considero que o trabalho de Sandroni (1996), comentado por Menezes Bastos (2005b), pode ser uma ferramenta analítica para pensar as características do processo de entrada das músicas tradicionais na cidade. Sob esta perspectiva poderia se avaliar até que ponto o processo recente das músicas tradicionais pode ser considerado como um empretecimento da música na cidade em contraste ao embraquecimento referido por Wade (2002).

Então, comecei a me falar das histórias que giram ao redor de Fredy. Lembrou especialmente de uma vez que fizeram o desenterro dos ossos de um familiar de um músico no cemitério de Necoclí enquanto tocavam *bullerengue*. O desenterro tinha sido um pedido da família do morto que queria guardar as cinzas dos ossos em casa. Jorge demonstrou ter ficado muito impressionado com o fato de que naquela ocasião, Fredy pegara os ossos, nas suas palavras, com as “*manos limpias*”, isto é, sem luvas. “A maioria dos músicos desmaiou, até eu, mas o único que continuava cantando sem parar, e com a mesma força, até levar os ossos à casa dos familiares foi Fredy”.

Para mim, tudo aquilo foi uma surpresa, pois não conhecia essa face do *bullerengue* nem de Fredy Suárez, até esse momento ele era só uma das pessoas mais brilhantes que eu já tinha visto tocando tambor, cantando e, especialmente, dançando *bullerengue*.

Na noite do dia seguinte, tive um sonho no qual estava deitada na cama e via a silhueta de uma pessoa parada olhando para mim. Olhando fixamente, comecei a ver a pessoa detalhadamente, era um velhinho negro, com umas sobranceiras muito grossas e um bebê nas mãos, ele ficou olhando para mim e sorriu, mas eu senti muito medo e gritei. Então, aquela figura saiu flutuando através da porta, que estava aberta. Eu achei que tinha acordado todas as pessoas da casa, mas ninguém acordou. Quando acordei no outro dia, estava tão impressionada por aquela imagem que contei a Erica e Andreita assim que elas acordaram, elas apenas riram pois achavam que eram efeitos do calor e da ressaca do rum bebido durante o festival.

Na última noite em Necoclí, Andreita tinha planejado uma entrevista com Manuelita, uma das cantadoras de *bullerengue* mais velhas de Necoclí. Erica e eu a acompanhamos, enquanto fazia a entrevista. A filha da cantadora, uma mulher de aproximadamente quarenta anos, esteve todo o tempo presente. Andreita perguntava uma coisa para ela, e a filha respondia ao mesmo tempo falando para Erica e para mim, o que sem dúvida era uma situação muito incômoda. Apesar de tentar persuadi-la a não interromper a fala de sua mãe, não foi possível manter apenas uma conversa, pois a filha queria participar. Em um momento, Manuelita estava falando de como se formavam as rodas de *bullerengue* quando ela era nova e explicava que, quando as pessoas não estavam perto, sabiam da roda ouvindo os tambores ao longe, mas que o risco estava em que podiam ser bruxas e *zánegos*. Nesse momento, a filha de Manuelita ficou olhando para mim nos olhos, dizendo enquanto me olhava:

batendo palmas. Os músicos percebem nossa chegada, e o cantor introduz versos que fazem referência a nós. O coro dizia: “*Llora tú, llora tú, llora tú que yo no puedo*”, então, o cantor diz: “*Le decía a la bogotana, que yo soy san jacintero*”, ²⁸, *le decía a la bogotana que yo soy san jacintero... ”*.

No centro do círculo, um casal dançando, ela com uma saia comprida até os tornozelos, ele vestido com calça *jeans*. De repente, entra outra mulher com calça *jeans* e chinelos, no rosto tem farinha, parece bêbada. A mulher que estava dançando sai e deixa o homem com a recém-chegada, que entra girando com as mãos na cintura e olhando para ele por cima do ombro, enquanto faz gritos de animação “*Je!, je!*”. Chama-me a atenção a sutileza do movimento dos pés, é um deslocamento feito quase sem descolá-los do chão. Em contraste o quadril desenha círculos com força. O homem se aproxima dela, tira o seu chapéu e vai detrás com aquele mesmo movimento imperceptível dos pés, tentando ganhar a sua atenção, mas a mulher vai dançando, decidida, para onde está um dos dois *tamboreros*, o do tambor maior. O *tamborero*, olhando para a mulher, toca com mais força, olha na cara dela, ela olha fixamente para ele e grita provocando-o: “*Quiero oír ese tambor, tamborero!*” ²⁹. Ele bate, bate com força, faz uma série de toques rápidos que percebo como uma demonstração de virtuosismo musical. Ela toca a pele do tambor com o seu pé direito e o tira rapidamente sem parar de dançar. As pessoas ficam emocionadas, a voz do cantor é substituída pela de uma mulher que começa a cantar sobre o verso que estava começando o *cantador*. A voz da mulher entra com força, tenho a sensação de que os coros também cantam mais alto, e na cena entra outro bailador. Os focos se deslocam permanentemente, desta vez é para o canto que faz a *cantadora*, não tem letra, só repete “*alalelalelale*”, os coros mantêm a resposta que leva mais de cinco minutos “*Dame la mano prima, no puedo prima, porque la tengo enferma y después me la lastima*” ³⁰, e ela continua cantando “*lelalelalelalelale*”, fico comovida de ver o sentimento com que aquela mulher repete aquelas sílabas.

À tarde, fica difícil reconhecer as mesmas pessoas que estavam de manhã na roda. Prontos para subir no palco, todas as mulheres estão penteadas com o cabelo preso, umas levam turbante, outras uma flor vermelha no lado direito da cabeça. Algumas estão maquiadas. Os integrantes de cada grupo, uniformizados, as saias compridas de muitas

²⁸ Do município de San Jacinto, Departamento de Bolívar.

²⁹ Quero ouvir esse tambor, *tamborero!*

³⁰ Dá-me tua mão, prima, não posso, prima, porque está doente e depois a machuca.

cores fazem jogo com as camisas dos homens, em outros casos a blusa das mulheres é do mesmo tecido da camisa deles. Os homens usam chapéu. Poderia dizer que o caos e o deslocamento dos protagonistas na roda da manhã contrastam com a homogeneização dos uniformes e dos penteados. Quando é a sua vez de subir, os grupos esperam no lado esquerdo do palco, misturados com parte do público, os integrantes brincam, dançam e afinam as vozes e os tambores ao calor do rum e da *aguardiente*³¹. O som amplificado do palco faz com que o barulho de cada um dos grupos não interfira no grupo que está se apresentando.



Grupo Palmeras de Urabá no palco durante o XXI Festival de *Bullerengue* em Necoclí no ano 2009.

³¹ Aguardente, cachaça, muito comum na Colômbia.

em seu celular. Um de seus filhos respondeu e começou a gritar, pois era Fredy do outro lado da linha. Nesse momento, ela saiu para receber a ligação, falando: “*Hijo!, Hijo!*, estamos assistindo a um vídeo no qual você aparece dançando!”. Enquanto isso, se formou uma comoção na sala, todas as pessoas começaram a falar emocionadas. Várias das mulheres do grupo se aproximaram de mim e disseram: “Você invocou Fredy com esse vídeo, você o atraiu com o vídeo”.

Quando dona Delfina acabou de falar pelo celular, me abraçou, agradeceu de novo e falou que fazia mais ou menos três meses que Fredy não ligava, e que ela pensava que ele tinha “sentido” que estávamos assistindo ao vídeo. Como eles tinham que viajar quase imediatamente, me convidaram à sua casa na vila de Arboletes para falar com mais calma a respeito de minha pesquisa.

Essa noite era a última do festival, e embora esperássemos que se formasse uma roda de *bullerengue*, não houve, como também não houve o dia da alvorada. Chamava-me a atenção que naquele último dia, entre as pessoas mais insistentes para formar a roda, estavam as duas bogotanas com as quais fui. Andreita, a integrante de La Bogotana e de La Rueda, que estava no festival adiantando parte de seu trabalho de campo para a sua pesquisa sobre *bullerengue*, a qual não estava ainda definida, e Erica, estudante de Sociologia que queria pesquisar o papel do *bullerengue* nos processos de socialização em Necoclí. As duas eram estudantes da Universidad Nacional. Alguns dos músicos dos grupos tradicionais as procuravam para convocar as pessoas e combinar detalhes do lugar e hora da roda. Mesmo havendo vários músicos mobilizando-se para organizar a roda, a tentativa fracassou, pois em pouco tempo as pessoas se empolgaram com a festa de fechamento do festival que tinha sido preparada pelo comitê organizador deste. Essa noite, a *salsa*, o *vallenato*, o *merengue* e o *reggaeton* deslocaram o *bullerengue*, que tinha soado nos amplificadores durante todo o final de semana.

Eu dediquei uma boa parte da noite a falar com Jorge, um dos *cantadores* e *tamborero* do grupo de *bullerengue* de Necoclí Las Palmeras de Urabá. Ele estava muito interessado em minha pesquisa porque, fazia poucos meses, tinha começado a estudar Licenciatura em Educação com ênfase em Educação Musical. Na conversa, apareceu o tema do vídeo, e contar sobre a ligação de Fredy quando assistíamos ao vídeo na escola, o que eu considerava uma coincidência, foi inevitável. Daí, Jorge falou: “Você pode ter certeza de que nada do que acontece com Fredy Suárez é coincidência, ele é uma pessoa muito poderosa”.

como parte de meu projeto de mestrado²³⁶. No entanto, foi complicado achar um bom lugar para fazer a projeção. Por isso, decidi mostrar só para algumas das pessoas que apareciam nele.

Sem conhecer bem os relacionamentos entre os músicos tradicionais que apareciam nos vídeos, encontrei uma das mulheres que aparece dançando ao final destes com o *bailador, cantador e tamborero* Fredy Suárez. O rosto e o cabelo da dona Delfina falavam da passagem do tempo. Ela não se lembrava de mim, mas ficou muito emocionada por estar em alguns vídeos que foram apresentados no Brasil e nos quais ela aparecia com Fredy Suárez, seu filho, informação que só soube naquele momento. A emoção era maior pelo fato de que ela não via Fredy fazia três anos, pois ele tinha saído do país de repente, por questões de segurança.

Fomos juntas à sala da escola onde o grupo ficava. Lá estava a maior parte dos seus integrantes fazendo as malas, pois viajavam em uma hora, iam perder o último dia do festival porque tinham um *toque*, que seria pago, em outra vila. Como me falou dona Delfina, tinham sido contratados em um bar para fazer uma apresentação, o que acontece durante os festivais, com alguns grupos tradicionais mais reconhecidos, geralmente aqueles que ganham alguma das categorias de premiação. Estas contratações são feitas geralmente em vilas ou cidades que não têm uma tradição de fazer *bullerengue*. Nessas apresentações, os grupos seguem basicamente a proposta de palco que se faz no festival.

Quando entramos na sala, dona Delfina explicou para o grupo que eu ia mostrar um vídeo no qual ela aparecia dançando com seu filho Fredy Suárez. As pessoas ficaram muito interessadas e se reuniram ao redor do laptop para assistir ao vídeo. No momento em que ela apareceu dançando com Fredy, foi muito emocionante, ela começou a chorar e quase gritando dizia: “*Mi hijo, mi hijo!!! Miren a mi hijo!*”. Colocava o dedo na tela do laptop sobre a imagem do filho e chorava. Seus filhos mais novos a xingavam, dizendo: “*Mamá!*, vai estragar o computador!”, e ela falava, chorando: “Me deixa, *es mi hijo*, e eu tenho direito de me emocionar!”, emocionada abraçou-me e disse: “Muito obrigada, muito obrigada por trazer este vídeo!”.

Eu não esperava essa reação, mas foi realmente comovente para mim. Quando o vídeo ainda não tinha acabado, ela recebeu uma ligação

²³⁶ Vídeos feitos com filmagens de 2004, durante a participação do grupo La Bogotana no Festival de *Bullerengue* de Puerto Escondido, e alguns registros feitos em 2009. “*Bullerengue: baile cantado*” – 17 min., e “*La Bogotana*” – 5 min. Anexo a este documento a cópia destes vídeos.



Bailadora do Grupo Infantil de Bullerengue Tradicional de Necoclí.

Apesar de seguir com o protocolo do vestido das mulheres: saias compridas, cabelos presos, o grupo com o qual estou se distingue dos outros: só mulheres novas, todas de rostos brancos, que sem dúvida contrastam com as peles negras da maioria dos integrantes dos grupos tradicionais. Um homem negro, muito alto, com uma camisa de flores, se aproxima da gente e pergunta em tom de dúvida: “Vocês gostam mesmo do *bullerengue*?”. Com toda a convicção, María José, uma das *tamboreras* do grupo, diz: “A gente gosta muito, achamos belíssimo”. Ele olha para ela, levanta o dedo indicador de sua mão direita evidenciando o efeito do rum e diz em tom de ênfase: “Eu sou do grupo de *bullerengue* tradicional de María La Baja³², o *bullerengue* é típico de nossa região, único de María La Baja, vizinho de Palenque³³ ... Assim, se vocês... Bem, podem pegar isto, peguem o melhor do *bullerengue* e

³² Município de María La Baja, Departamento de Bolívar.

³³ San Basilio de Palenque, vila do Departamento de Bolívar.

façam sua história de María La Baja também”. O homem fica em silêncio olhando para nós e vai embora.

Nesta proposta, o *bullerengue* será abordado como um gênero musical, seguindo Menezes Bastos (1998a, 2007a, 2007b), que se inspira na adaptação que faz Piedade da noção bakhtiniana de gênero de discurso para o campo musical. Segundo esta idéia de gênero, a natureza da música não é isolada ou individual, mas sempre interativa, tanto com outras músicas quanto com outros domínios discursivos. Nesta interação entre expressões musicais, se constitui um gênero

[...] na medida em que adquira estabilidade temática, estilística e composicional (fato da consciência, porém, e, não, simplesmente empírico). Dentro dessa perspectiva, um gênero pode não ter rótulo, podendo um rótulo não recobrir um gênero propriamente dito (conforme a leitura feita por Piedade [1999], de Todorov e Ducrot [1972]). (1998a,p. 6).

O *bullerengue* atualmente é incluído no grupo de gêneros musicais do litoral caribenho reconhecidos como *bailes cantados*, o que aponta para a importância da dança e da performance como elementos de sua interpretação e na sua unidade semiótica (BENÍTEZ, 2008). O gênero é considerado “originário” de comunidades rurais do litoral caribenho colombiano³⁴, e é reconhecido como uma música que não existe sem sua dança, sendo a execução musical considerada uma conversa estabelecida basicamente entre o tambor *alegre*, a “cantadora” e os *bailadores*³⁵. Esta comunicação pode ser descrita como uma cadeia intersemiótica, no sentido proposto por Menezes Bastos (1998b) quando trata do ritual xinguano. O autor emprega a expressão para referir-se ao diálogo entre as diferentes manifestações presentes no ritual (a dança, a plumária, o sistema de adereços), que, sob uma perspectiva semiótica, são entendidas como discursos que se comunicam entre si, formando uma unidade. Sob esta perspectiva, apesar de existir uma relação semântica interdependente entre os discursos componentes da cadeia, cada componente “diz” coisas diferentes.

Dentro do *bullerengue*, existem três variáveis do gênero, o *bullerengue sentado*, que se caracteriza pelas frases longas dos

gosto pelo *bullerengue* desde criança, entre outras razões, ela dizia: “Uma vez, lá em Necoclí, estava com meu marido, umas bruxas estavam nos levando. A gente estava sentado na porta da rua, eram mais ou menos oito horas da noite, quando sentimos de repente o tambor, de repente o toque de tambor”. Daí, Etelvina fazia com sua voz o toque do tambor, e continuava:

Eu disse: “Olha, Humberto, hoje é *bullerengue* para soar, hoje é *bullerengue* para soar e vem para cá”. E quanto mais se aproximava, os dois fomos parando e íamos atingir o *bullerengue*, e quando a gente se deu conta, já estávamos entrando no mar. Não tinha *bullerengue*, mas as bruxas! As bruxas que estavam nos puxando!, por isso é que o *bullerengue* é chamado de “*bullerengue de bruxa*”.

Daí eu perguntei porque o *bullerengue* era chamado de “*bullerengue de bruxa*”, e ela respondeu: “Eu não sei, será porque a gente canta à noite...porque a gente cantava nas casas, chegava a uma casa e cantava, chegava a casa dos outros, e assim... a gente era feliz cantando em todas as casas”. “Mas porque aquela relação com as bruxas” insisti, Etelvina simplesmente deu uma risada e começou a falar de outra coisa.

O mesmo aconteceu com várias pessoas com as quais falei, falavam da presença de bruxas e *zánganos* no *bullerengue* tradicional, da feitiçaria que se fazia “antes” e daquela que faziam “outros”, sempre outros diferentes dos que estavam narrando as experiências, levando-me a pensar que o esquecimento de nomes estaria relacionado ao intuito de proteger as identidades destes personagens. Este elemento narrativo, no qual se falava de personagens alheias, é importante a se considerar, pois, embora se falasse da feitiçaria, geralmente se contavam histórias de um terceiro, mas em nenhuma das conversas alguém falou ou se assumiu como bruxa ou *zángano*.

Durante o trabalho de campo, eu decidi assistir ao Festival de *Bullerengue* de Necoclí, Antioquia, com o intuito de ver as interações dos músicos que iam de Bogotá a estes espaços. Um de meus objetivos era conseguir um lugar para projetar publicamente os vídeos que fiz

³⁴ Especificamente, dos departamentos de Antioquia, Atlántico, Bolívar, Córdoba e Sucre.

³⁵ Juan Carlos Puello, *El Chongo, tamborero cartagenero* do grupo María Mulata. Entrevista realizada em fevereiro de 2009.

experiências mais recentes que eu posso dar àquela história um sentido para além do que poderia parecer uma história “mística”.

Neste sentido, acho necessário me apoiar no princípio de “conferir dignidade à história”, de que fala Goldman (2003), e para isso me guio pela idéia de que o ponto pertinente não está relacionado com seu possível caráter místico, mas com o fato de reconhecer que fui afetada por aquela experiência no sentido proposto por Favret-Saada (2005). Seguindo Goldman, concordo com que, para dar dignidade à história, para além deste reconhecimento, preciso conseguir articulá-la com minha pesquisa, isto é, com a apropriação do *bullerengue* pelo circuito de músicos em Bogotá, mas, para além disto, é preciso principalmente articulá-la com o universo de sentidos dos músicos que fazem *bullerengue* em Bogotá.

Para isso, é necessário, antes, abordar uma dimensão do *bullerengue*, no seu circuito tradicional, da qual não se fala nas pesquisas existentes sobre o tema: é sua relação com a feitiçaria²³⁴.

Durante as conversas com vários músicos tradicionais, o tema da feitiçaria apareceu por acaso. Segundo minha experiência pessoal, encontrei que, quanto maior interesse demonstrasse pelo tema, menos informação a respeito era compartilhada. Porém, o tema da feitiçaria, das bruxas e dos *zánganos*²³⁵ saiu espontaneamente em várias conversas como um componente do *bullerengue* tradicional quando fiz perguntas a respeito, com o escopo de aprofundar as informações, as conversas eram dirigidas para temas diferentes, e as perguntas não eram respondidas.

Esse foi o caso da conversa com a cantora de *bullerengue* tradicional Etelvina Maldonado. Conversando com Etelvina sobre seu

²³⁴ Alguns autores como Evans- Pritchard (1978) estabelecem a diferenciação analítica entre as categorias de bruxaria e feitiçaria, na qual a primeira faz referência aos seres sobrenaturais e a segunda aos usos de poções e encantamentos. Neste texto falo de feitiçaria considerando as características e os poucos elementos que consegui identificar nas falas das pessoas que mencionavam o tema, apesar da ausência desta dimensão nos estudos sobre o *bullerengue*. É importante salientar que a respeito dos estudos sobre o *bullerengue* identifiquei a ausência desta dimensão por duas razões principais. De um lado, está a dificuldade de explorar o tema específico, pois circula de uma forma muito fechada entre os músicos tradicionais. De outro, está o temor que pode suscitar pesquisar sobre este tema pelos “efeitos” –“afecções”? – que possa ter na vida do pesquisador. Considero que pesquisas futuras nas quais se consiga explorar com maior profundidade o tema permitirão estabelecer com maior clareza se dita dimensão do *bullerengue* pode ser abrangida como feitiçaria exclusivamente, ou se também inclui a dimensão da bruxaria.

²³⁵ *Zánganos* é a forma que usavam várias pessoas que falaram sobre o tema da feitiçaria no *bullerengue* para se referir aos feiteiros homens. Embora a definição de *zángano* em espanhol corresponda à mesma de zangão em português, o macho da abelha, quando perguntei sobre a relação da palavra com aquele significado as pessoas falavam não saber.

cantadores e pelos temas cantados melancólicos ou tristes. O *fandango*, uma variação mais rápida do que o *bullerengue sentao*, na qual as cantadoras ou cantadores usam mais onomatopéias, os conhecidos “*leleos*”, do que letras textuais. E a terceira variável, a *chalupa*, a mais rápida e festiva, na qual se sobressai o tambor alegre, e os cantadores têm um papel menos importante, embora seu canto seja mais enérgico do que nas outras duas variáveis. No *fandango* e na *chalupa*, as destrezas dos bailadores procuram se destacar mais do que no *bullerengue sentao*.

No circuito tradicional, os grupos de *bullerengue* são formados por aproximadamente doze pessoas, conformadas assim: uma voz líder feita pelo *cantador* ou *cantadora*³⁶, um coro de várias pessoas que responde aos estribilhos e bate palmas ou/e as *tablitas*³⁷ ou /e a *totuma*³⁸. Dois *tamboreros*³⁹ – um tambor maior, o *alegre*⁴⁰, que é o puxador, e outro do *llamador*⁴¹, e os *bailadores*⁴² que geralmente também cantam ou tocam um dos tambores (ibid.)⁴³.

³⁶ O *cantador* pode ser mulher ou homem, encarregado de ser a voz líder de cada canção. A palavra *cantador* é uma categoria usada pelos músicos de *bullerengue* tanto no seu circuito tradicional quanto na cidade. Embora a palavra mais usada em espanhol seja *cantante* (cantor, em português), a palavra *cantador* é aceita pela língua espanhola (*Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua – ERA –*, 2005) mas é empregada para falar de pessoas que se dedicam a cantar especificamente música popular. Mais do que um assunto exclusivamente semântico, considero que valeria a pena investigar a relação entre o uso ou escolha desta definição e a apropriação histórica e usos desta categoria pelos músicos de *bullerengue*. No texto, utilizo os termos *cantadores*, *cantadora* ou *cantador* para me referir aos cantores do *bullerengue*.

³⁷ As *tablitas* são duas pequenas tábuas de madeira que substituem as palmas e que muitos grupos de *bullerengue* preferem, porque oferece maior sonoridade.

³⁸ A *totuma* é um instrumento em forma de tigela, feito da metade de uma cabaça seca com pedaços de cerâmica dentro. Assim como as *tablitas*, a *totuma* não é incluída por todos os grupos de *bullerengue*.

³⁹ Ao longo do texto, vou falar de *tamborero* para me referir aos intérpretes de tambor no *bullerengue*. Apesar de que no idioma espanhol a palavra aceita linguisticamente para falar de uma pessoa que toca tambor seja *tamborilero* (em português, tamborilheiro) ou *percussionista*, *tamborero* é uma categoria nativa para denominar os músicos que tocam tambor no *bullerengue*, estabelecendo uma diferenciação com o tipo de tambor e de música que tocaria um tamborilheiro ou um percussionista.

⁴⁰ O *alegre* é um tambor feito com tronco da árvore e couro de gado, bode ou carneiro. De forma cônica, sua altura é de mais ou menos 70 cm, e a pele tem uma dimensão de uns 30 cm. Sua percussão é manual, de fundo aberto e de sistema de tensão de cunhas de madeira (BERMÚDEZ, 1985) feitas das árvores *ceiba roja*, *guásimo* e *bejuco de malibú* (MINSKI, 2008). Seguindo pautas básicas da percussão do gênero, este tambor é livre para fazer variações durante as canções.

⁴¹ O tambor *llamador* é menor que o *alegre* e possui forma cônica, feito também com tronco de árvore e couro de gado, mede aproximadamente 40 cm de altura. Sua pele é formada por duas membranas de 20 cm de diâmetro tensionadas por um sistema de aros (BERMÚDEZ, 1985).



Cantadoras e coros do Grupo Tradicional de Bullerengue de Chigorodó Antioquia. No centro o maior é o tambor *alegre*, o menor o *llamador*. A primeira mulher à esquerda com as *tablitas* nas suas mãos.

O *llamador* é o encarregado de tocar o padrão fixo da canção fora do tempo, é tocado manualmente ou com uma baqueta.

⁴² De forma similar às palavras *cantador* e *tamborero*, a palavra *bailador* é uma categoria nativa para se referir aos dançarinos (homens e mulheres) de *bullerengue*. Apesar de que a palavra *bailador* seja aceita na língua espanhola, a palavra *bailarín* é mais utilizada. Da mesma forma que com a palavra *cantador*, valeria a pena pesquisar sobre até que ponto a apropriação e o uso da palavra *bailador* pelos músicos que fazem *bullerengue* têm relação com a definição do *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua* (RAE, 2005), no qual esta designa um dançarino que pratica danças populares na Espanha.

⁴³ No *bullerengue* tradicional do litoral caribenho, as *cantadoras* são, em sua maioria, e preferivelmente, mulheres, os *tamboreros* eram até pouco tempo exclusivamente homens; assim, uma das mudanças significativas introduzidas pelos músicos do interior são as mulheres *tamboreras*.

tinham janelas no rancho. Olhei várias vezes, tentando entender o jogo de reflexos.

Mais tarde, durante a noite, acordei quando todas as pessoas já estavam deitadas, as velas já tinham se consumido, não se enxergava nada, só se ouviam ruídos de passos dentro do quarto, achei que era a Liliana caminhando pelo rancho. De manhã, mal amanheceu, a maioria de nós pulamos da cama, literalmente, combinamos de ir tomar o café da manhã, mas ninguém falou do episódio até sair do rancho. Sentados no restaurante, alguém sugeriu que Liliana viajasse de avião, pois não era saudável para ela nem para ninguém do grupo pensar em uma viagem de vinte e três horas de ônibus até Bogotá nesse estado. Falaram com seu tio, um reconhecido músico bogotano, que esteve no festival, mas que então já tinha viajado para outra cidade, e se combinou que ele a pegaria em Montería.

No carro, de caminho a Montería, ela estava mais tranqüila, mas ainda falava coisas em um tom nervoso. Era incômodo, pois a maioria de nós agia com temor, e ela sentia vergonha pelo acontecido. Depois que o tio da Liliana a pegou, o resto do grupo foi almoçar num restaurante em frente ao terminal rodoviário de Montería, só então falamos em detalhe do episódio da noite anterior. Alguém mencionou que achava que o que tinha acontecido com Liliana não era uma questão de caráter psiquiátrico, mas das “energias” que giravam em torno do *bullerengue* e se despertavam nas rodas, pois, afinal de contas, dizia: “O *bullerengue* é um lamento dos escravos, e tem muito sofrimento de muitas gerações por trás”. Eu imediatamente lembrei a imagem da mulher que tinha visto no quiosque e falei, surpresa de só me lembrar nesse momento. Enquanto contava minha visão, Rocío começou a chorar, falando assustada que ela também tinha visto aquela imagem, mas embaixo do beliche.

Aquela experiência foi tão impressionante para mim naquele momento, que eu falei para Rocío que não queria saber mais de *bullerengue* algum, e as lembranças do festival, num primeiro momento ficaram marcadas por essa noite. Embora “superada”, ou ao menos tomando distância do susto dessa noite, as outras experiências do festival apareceram aos poucos com o fascínio desses dias. O *bullerengue* virou parte de um interesse pouco claro para mim que, para além do gosto pela própria música, tinha a ver com as trocas entre os músicos de distintos mundos sociais. No entanto, são várias as coisas que se apresentaram no trabalho de campo desta pesquisa que me levaram a relembrar aquela experiência, pois acho que é só à luz de

parou na porta e disse: “Então, meninas, o assunto é esse: antes de entrar, têm que saber que devem estar muito calmas e ter muita paciência com a Liliana, pois ela está passando mal”. Nós não entendemos nada, mas soou como algo sério.

Quando entramos no rancho, o filme de terror continuou, mas era outra cena. Todo mundo sentado na cama, iluminados com a luz das velas, e a Liliana no centro do quarto fazendo uma espécie de monólogo iracundo em que questionava uma das pessoas do grupo. A idéia era entrar no quarto tentando ser o mais silenciosas possíveis, mas a Liliana percebeu e interrompeu sua diatribe perguntando para nós: “Onde é que vocês estavam?!”. Rocío respondeu temerosa dizendo que estávamos jantando, e ela, xingando-nos, disse ironicamente: “Ah!, *muy bien!*, vocês comendo, e a gente aqui falando!”. Imediatamente depois, perguntou: “Onde está Marcela?”, e eu respondi, com medo, sim: “Aqui”, e falou: “*Muy bien, muy bien*”.

Enquanto a gente procurava uma cama para se sentar, a Liliana começou a falar lembrando, em um tom de recriminação, um incidente que tinha acontecido com Rocío dias antes em uma farmácia na cidade de Montería, de caminho para Puerto Escondido. O assunto, segundo Liliana, se resumia a que Rocío queria tirar proveito da compra de um sabão que combinaram comprar para as duas. Rocío tentou explicar para Liliana, mas ela não lhe permitia falar, só sublinhava a avareza de seu comportamento ao tentar tirar proveito e pensar que ela não tinha percebido nada. Rocío ficou calada, se sentou na cama de outra garota do grupo e começou a chorar. A cena era terrível, pois o confronto foi com várias pessoas por questões diferentes, mas de repente ela começava um monólogo sobre lembranças de sua vida em outro país onde tinha morado, chorava e depois ria, e às vezes dizia, desesperada: “Parem de tocar os tambores! Não suporto mais os tambores!”. Ninguém no rancho conseguia ouvir os tambores dos quais Liliana falava.

Eu estava sentada na cama de cima do beliche onde estavam Rocío e Adriana. De cima, eu via a cena como um quadro assustador: a luz das velas, a Liliana caminhando por todo o quarto, e todas sentadas em silêncio. Em um momento, olhei à altura do beliche e vi o reflexo de uma mulher olhando para baixo, uma mulher negra com um tipo de turbante na cabeça. Não entendi. Eu olhava para trás de mim, pois parecia um reflexo num vidro de uma pessoa que devia estar mais ou menos à mesma altura do que eu, pois era possível ver a parede atrás dela. Ela estava de perfil, olhei para trás de mim procurando uma janela, pensando que aquela mulher estivesse parada fora do quarto, mas não



Alfredina, do Grupo de Bullerengue Tradicional de San Juan de Urabá com a totuma embaixo do braço.

Segundo alguns dos músicos do circuito tradicional e da cidade, os contextos considerados como tradicionais para a execução do *bullerengue* seriam relacionados às festas ou à intenção de promover uma festa nas ruas dos povoados. Nestes espaços, o *bullerengue* era – hoje, em menor proporção, mas ainda é – interpretado em rodas nas quais os músicos alternavam os instrumentos e a voz. Nas rodas, não existe diferenciação entre assistentes e grupo, todos fazem parte de uma coletividade de participantes que toca instrumentos, canta, bate palmas, constitui os coros e dança. As pessoas presentes na roda e menos familiarizadas com os instrumentos, com o canto e com a dança, geralmente participam batendo palmas e apoiando os coros. Nos últimos trinta anos, a introdução do *bullerengue* em festivais e shows locais e nacionais vem gerando mudanças no seu formato de execução. O surgimento de apresentações de palco implica em adaptações das dinâmicas das rodas, notadamente no que concerne à diferenciação entre um público assistente e o grupo de músicos e *bailadores* (BENÍTEZ, 2008).

Seguindo a noção de gênero musical mencionada acima, especificamente no que diz respeito à idéia de que a sua constituição como tal não implica necessariamente no fato de que um mesmo rótulo

– no caso *bullerengue*- se refira sempre às mesmas características musicais. Percebi que, o que hoje se conhece como *bullerengue* não foi sempre chamado desta maneira, o que pude constatar tanto em meu trabalho de campo quanto quando consultei a literatura sobre música.

No caso da literatura que consultei, tanto Bermúdez (1985) quanto Velásquez (1985) apontam que anteriormente, dependendo da região do litoral caribenho, o *bullerengue* era conhecido como *chandé* ou *tambora*. No entanto, chama a atenção o fato de que, para as pessoas com as quais falei, estes dois gêneros são claramente diferenciados do *bullerengue*, entre outros motivos porque incluem o tambor conhecido como *tambora*. List (1994) faz uma descrição do *bullerengue* em Evitar, povoado do departamento de Bolívar, e cita os mesmos instrumentos, elementos musicais, da dança e contextuais que me foram enumerados pelos músicos de Bogotá com os quais trabalhei. Em uma pesquisa mais recente, Minski (2008) considera o *bullerengue* uma variante rítmica do grupo de 16 gêneros conhecidos como *fandangos de lengua*.

Em conversa com a *cantadora* Etelvina Maldonado, ela lembrava que, quando criança, o *bullerengue* era chamado de *porro*, ganhando o nome de *bullerengue* nos últimos trinta anos⁴⁴.

Sobre as variações de emprego do rótulo *bullerengue*, note-se ainda a divergência entre as descrições que encontrei em algumas fontes bibliográficas e o que pude observar em campo. Neste sentido, vale a pena se deter na definição de *bullerengue* de Abadía Morales (1977), uma vez que muitos dos músicos que acompanhei em Bogotá fizeram referência ao fato de que, antes de assistirem aos festivais, tinham uma idéia do *bullerengue* relacionada à proposta deste folclorista. Segundo este autor, o *bullerengue* é um gênero musical criado por mulheres escravas grávidas que, por sua condição, não podiam participar das

⁴⁴ Conversação na cidade de Cartagena em novembro de 2009. Etelvina Maldonado foi uma das poucas cantadoras que, sendo parte do mundo do *bullerengue tradicional*, entrou no mundo do mercado cultural da música nacional. Nos últimos dez anos, Etelvina começou a ser uma cantadora reconhecida nacionalmente a partir da gravação do disco “*Cantadoras*” com o grupo Ale Kuma, e, posteriormente, com seu disco *Etelvina Maldonado* como solista. Com os dois trabalhos, a cantadora fez várias turnês internacionais. Foi nomeada em alguns círculos do mercado cultural do país como a “Rainha do *bullerengue*”. Sua morte recente em 26 de janeiro de 2010, aos setenta e cinco anos, foi assinalada nos principais jornais do país como uma perda para o folclore nacional e, especificamente, para o folclore “*costeño*”. Para mais informações, vejam-se as manchetes sobre sua morte nos dois jornais mais lidos na Colômbia:

Jornal El Espectador: <http://www.elespectador.com/articulo184208-murio-etelvina-maldonado-reina-del-fandango>, consultado em 26 de janeiro de 2010.

Jornal El Tiempo: http://www.eltiempo.com/culturayocio/musica_in/ARTICULO-WEB-PLANTILLA_NOTA_INTERIOR-7045171.html, consultado em 30 de março de 2010.

Quando abri os olhos já de manhã, a Liliana, uma das coristas do grupo, estava parada na minha frente, olhando-me fixamente. Já não havia mais música, e estava frio. Assustou-me vê-la frente a mim, mas seu rosto de angústia me levou a perguntar-lhe o que tinha acontecido. Ela, parada na minha frente, sem dar maiores explicações, me falou que não agüentava mais a tensão e que ia explodir. Eu só consegui lhe dizer que ficasse calma, que era possível que fosse efeito do desgaste do festival, rum demais, festa demais. Ela foi embora para sua rede.

Depois da conversa com Liliana, acordei aos poucos, um momento depois acordaram os outros. A ressaca da maioria fez com que o dia fosse lento. Surpreendentemente, depois do calor de toda a semana, aquele dia amanheceu bastante nublado e frio. Alguns de nós fomos tomar o café da manhã em um dos restaurantes da vila e combinamos ir à tarde aos poços termais de lodo que ficam perto. Mergulhados no lodo, falamos das histórias do festival, das apresentações, dos grupos, mas aos poucos se evidenciou que Liliana estava muito alterada, lembro que era muito agressiva quando falava, ficava olhando nos olhos das pessoas, procurando enfrentá-las. Ninguém respondeu a seus ataques, evitando os choques, mas no ambiente se cruzavam os olhares interrogadores sobre a situação.

Depois de sair dos poços junto com Rocío, corista do grupo e a amiga que me pediu que filmasse a participação do grupo no festival, decidimos ir jantar em um restaurante da vila. Durante a janta, falamos de minha preocupação em estar com dengue, pois foi inacreditável que não conseguisse acordar na noite anterior e ainda, enquanto falava com ela, sentia um pouco de mal-estar de gripe. Ela me falou de como a roda fora emocionante, e de como fora arrepiante ver as *cantadoras* chorando enquanto cantavam. Até hoje, não posso deixar de sentir um pouco de frustração de ter perdido aquele momento.

Ao acabar a janta, já tinha anoitecido e começado um tornado que ameaçou todo o dia nublado. Ficamos nos protegendo da chuva no restaurante umas duas horas, mas não só não parou de chover como, depois de um trovão, houve blecaute em toda a vila. A dona do restaurante fechou o local, e nós não tivemos outra opção se não caminhar sem luz e sob o tornado até o rancho. Não me lembro de ter estado em uma cena mais próxima de um filme de terror, ao menos dos de Hollywood. Após dez minutos de caminhada, Rocío conseguiu ver o rancho, que estava iluminado a partir de dentro com uma luz de vela. Chegamos até ele com uma sensação de alívio depois da travessia pelo centro da vila através da escuridão absoluta. Antes de entrar, Andreita

me falou da apresentação desta composição no festival de Puerto Escondido, ela percebeu a tensão do ambiente:

A gente vai aos festivais, quando acabam, a gente vai embora dos povoados. Isso aí dá a liberdade para a gente, sendo da cidade, de falar coisas que as pessoas de lá não podem falar porque têm que ficar sob a ameaça dos agentes armados²³³. A gente tem que aproveitar a posição de músico da cidade para denunciar.

Apontamentos sobre a apropriação a partir da afeição

No último dia do festival de Puerto Escondido em 2004, La Bogotana e as pessoas que a estavam acompanhando decidiram ir para uma espécie de rancho que ficava mais perto do palco do que a escola onde tínhamos passado o resto da semana. O rancho era um quarto com uns seis beliches e ficava no pátio de uma casa de frente para o mar. Nesse último dia, estávamos muito cansados, jantamos e fomos descansar nas redes uma hora antes de a roda de *bullerengue* começar. Eu estava preocupada porque tinha apenas uma fita de uma hora para filmar a roda e até então somente tinha registrado a roda da alvorada. Na verdade, não houve outras rodas, então era preciso filmar a de despedida, que, segundo diziam, era a mais importante de qualquer festival, pois, livre da concorrência dos grupos e da eleição da rainha, os músicos usavam toda a intensidade da emoção de compartilhar o *bullerengue* antes de voltar para suas vilas e cidades.

A roda ia ser a uns dez metros de onde estava a minha rede, deitei-me nela dando as costas para o lugar e pensando que, poucos minutos depois, acordaria com novas forças para fazer a filmagem. Com a filmadora pronta, a fita posta, o microfone ligado, dormi com ela nas mãos. Acordei não sei quanto tempo depois. Tentei me levantar da rede, pois a roda já tinha começado. Levantei a cabeça da rede, olhando para trás, onde estava a roda, e vi muitas pessoas cantando e dançando. Porém, não consegui me levantar. Sentia-me cansada demais, sonolenta, e, primeiro *knock out* da noite: dormi de novo. Ao todo, foram três tentativas frustradas de acordar.

²³³ Nas falas cotidianas, por agentes armados se identificam basicamente os guerrilheiros, os paramilitares e o exército colombiano, embora no discurso oficial do governo e dos meios de comunicação o exército não seja considerado como agente armado participante do conflito armado colombiano.

celebrações das festas populares e inventaram uma música e uma dança sossegadas, que eram praticadas nos quintais das casas. Muitos dos músicos em Bogotá me falaram que, antes de conhecer e participar das rodas de *bullerengue*, pensavam que este era um gênero exclusivamente feito por mulheres, alguns o relacionavam à gravidez; outros, à virgindade⁴⁵.

No entanto, a despeito das divergências em relação ao nome, durante o trabalho de campo consegui identificar que, quando se falava de *bullerengue*, se reconhecia a unidade temática, estilística e composicional do gênero proposta por Bakhtin. Isto é, se falava de *bullerengue* para se referir especificamente a um dos *bailes cantados*, definido por três características gerais que se articulam entre si funcionando como unidade. Estas características podem ser assinaladas em três planos: a do canto, a dos instrumentos e a da dança. O primeiro aponta para o formato responsorial (canto/resposta), no qual o chamado está a cargo do *cantador* ou *cantadora* e a resposta é responsabilidade do coro, o qual também bate palmas. No segundo plano estão *os dois tamboreros* (um do tambor *alegre* e outro do tambor *llamador*) e as *tablitas* ou */e a totuma*. No terceiro estão a presença de dois *bailadores* homens e mulheres⁴⁶.

Um elemento importante a se ter em conta é que, paralelamente às mudanças dos espaços de execução e difusão do *bullerengue* salientadas antes, estão as mudanças dos músicos que o interpretam. Neste sentido, pode-se pensar o fenômeno de apropriação por músicos da cidade de Bogotá, seguindo Blacking (2006), quando ele afirma que o motivo que torna possível uma atividade musical se encontra além dela. A partir do trabalho de campo, identifiquei a importância dos

⁴⁵ É importante ver, neste ponto, que a idéia de *bullerengue* de muitos dos músicos com os quais falei estava determinada pelo que foi ensinado a eles nos espaços de educação formal (programas das universidades, cursos de extensão, etc.) sobre o gênero e sobre as músicas tradicionais em geral, até há pouco tempo definidas exclusivamente pelos livros de folclore e pelas escassas fontes bibliográficas existentes. A esse respeito, Miñana (2000a, 2000b) faz uma análise que, mais do que mostrar o papel destes textos “educativos” como criadores de imaginários da música colombiana, desvenda sua repercussão na definição e regulamentação das pautas e bases dos festivais e dos concursos folclóricos do país, os quais foram estabelecidos pelas políticas culturais nacionais e locais desenhadas longe dos espaços cotidianos onde se faziam estas músicas.

⁴⁶ Vale a pena esclarecer que o elemento da dança e dos *bailadores* são os que apresentam mais mudanças pelos grupos que estão fazendo *bullerengue* em Bogotá em comparação ao *bullerengue* feito pelos grupos tradicionais. Este ponto se explorará com maior profundidade ao longo da etnografia.

festivais⁴⁷ e das apresentações na cidade como meios de conhecimento do *bullerengue* por parte dos músicos de Bogotá. É possível que, sem a proposta de novos formatos, o *bullerengue* não tivesse tido a difusão que tornou possível o interesse de muitos destes músicos.

Atualmente, existem três festivais de *bullerengue* no país, em Puerto Escondido (Córdoba), Necoclí (Antioquia) e María La Baja (Bolívar). O foco destes eventos é a apresentação daqueles que são considerados grupos tradicionais de *bullerengue*. À exceção do Festival de Necoclí, nos outros dois festivais os grupos, além da apresentar-se, também concorrem por prêmios em distintas categorias (melhor grupo tradicional, grupo de projeção, melhor *tamborero*, melhor *cantadora*, melhores *bailadores*, etc.). Nesses dois também é realizado o *reinado*, que consiste na eleição de uma rainha do festival escolhida entre as distintas representantes que cada grupo deve levar⁴⁸.

A importância dos festivais dentro do circuito das pessoas que estão pesquisando *bullerengue* na Colômbia não está só no fato de ser um espaço-tempo de aprendizagem dos músicos que vão às cidades, nem de encontro com os músicos tradicionais que adquirem o caráter de mestres. Os festivais também são os lugares onde confluem e se descobrem interesses comuns entre os músicos da cidade. Ali concorrem músicos que compartilham espaços sociais comuns, mas que nem sempre se conhecem. Assim, é neste espaço-tempo do festival onde se tecem redes, e especificamente no caso do *bullerengue*, o espaço-tempo do Festival de Puerto Escondido é um ponto de encontro, não só entre pessoas da cidade e do circuito tradicional do *bullerengue*, mas também entre músicos que vão juntos ao evento sem ter relações muito próximas.

⁴⁷ Guiando-me pela pesquisa de Larraín sobre o Festival de Dança de Joinville (2008), identifico que os festivais de *bullerengue* na Colômbia podem ser vistos como espaços institucionalizados onde se constroem e legitimam discursos sobre música, identidade e cultura, e nos quais se dá uma troca de bens simbólicos entre seus participante e assistentes. A idéia destes espaços como eventos culturais é construída e reforçada principalmente pelos seus organizadores, a maioria das vezes prefeitos e outras figuras políticas das cidades, com o investimento de orçamento público destinado para o fomento cultural e às vezes pequenas contribuições de fundações culturais não governamentais.

⁴⁸ Este último elemento é muito comum nos diferentes e variados festivais do país, nos quais geralmente o encerramento está marcado pela escolha da rainha. No entanto, sendo muito comum, é também muito criticado, pois se considera que o foco temático dos festivais é deslocado pela escolha da rainha, e, por outro lado, os prêmios fornecidos a elas não têm comparação com os reconhecimentos oferecidos aos grupos musicais, o que, se pensa, trivializa o motivo de encontro dos festivais.

Urián Sarmiento inclusive acreditava que o papel dos músicos não só devia se esgotar no fato de encontrar a intenção do *bullerengue*. Ele argumentava que, sendo músicos da cidade, era preciso criar coisas experimentais, longe de tentar reproduzir rodas de *bullerengue* e canções de *bullerengue* no seu formato tradicional. Assim, o caminho proposto por ele estava relacionado com a criação a partir da fusão, na qual se pode pensar uma apropriação que, por suas palavras, supera a idéia de “se disfarçar de *bullerengueros*” para aceitar que são músicos da cidade usando elementos do *bullerengue*.

No entanto, como mencionei antes, apesar de a composição não ser valorizada em si mesma como um elemento que garanta a autoridade no circuito do *bullerengue* na cidade, percebo que a autoridade conseguida com o exercício da improvisação respalda a confiança dos músicos para compor, e até certo ponto fornece a validade dessas composições tanto no circuito dos músicos de *bullerengue* tradicional quanto dos músicos em Bogotá.

Ainda que o assunto da composição de *bullerengues* pelos músicos em Bogotá seja polêmico e não se reduza à criação de letras, gostaria de mencionar dois elementos a respeito deste ponto para futuras pesquisas que aprofundem estas questões. O primeiro elemento que identifiquei é que a maioria das letras das novas composições é feita, geralmente, pelas mulheres integrantes dos grupos. O segundo elemento, que sem dúvida está relacionado com o fato anterior, tem a ver com as temáticas das letras. Assim, identifiquei que a maioria destas letras fala de situações amorosas e, por outro lado, de assuntos que não podem ser nomeados nos contextos tradicionais, como o tema do conflito armado.

Só para citar alguns exemplos, estão as canções *Día Gris*²³⁰, de Giovanna, do grupo Aguasalá, e *Lloralo otra vez*²³¹, de Emilse, do grupo Nuevo Palenque, que falam de rupturas em relacionamentos amorosos. Situações que são mencionadas também nas canções tradicionais de *bullerengue*, mas em termos mais metafóricos, não explícitos, como são colocadas nas composições da cidade. Por outro lado, a canção de *bullerengue ¿Qué caminos?*, composta por Zoraida, do grupo Sones de Guariamaco, fala da tragédia de um deslocado pelo conflito armado, um tema que não é tocado, pelo menos diretamente, nas canções tradicionais²³². Neste ponto, é importante salientar que, quando Zoraida

²³⁰ Dia cinza.

²³¹ Chorá-lo de novo.

Neste ponto, aparece de novo o assunto da *intenção*. Lembrando da composição própria de *bullerengue* com que participou em 2004 com La Bogotana, Daianna sentia vergonha de ter apresentado a sua canção *Luna*.

É o *bullerengue* mais *gallego*²²⁹ da história. Agora, o acho tão engraçado... Uma coisa muito *pop*, “*Ay! Luna, Lunita...*”, não! Engraçado demais. Essa canção aí não tem a intenção do *bullerengue*, eu não sei explicar a questão da intenção, sabe? Porque o *bullerengue* pode ser romântico ou jocoso, burlesco, ou ser um lamento, ou fofo. Não é o tema da letra nem a estrutura musical, vai além disso, é a *intenção* mesmo... Não sei como explicar isso...

Muitos dos músicos que fazem ou fizeram *bullerengue* na cidade têm composições de *bullerengues* próprios, que seguem o que é considerado sua estrutura fonológico-gramatical básica. No entanto, a *composição* não é considerada como um capital que respalde a autoridade dos músicos da cidade, pois, segundo os que vêm fazendo *bullerengue* há mais tempo, existe a idéia, entre os iniciantes, de que o *bullerengue* é tão simples que qualquer um pode compor.

Neste sentido, compor vai além de seguir as pautas da estrutura musical básica que o caracteriza, procurando atingir a sua *intenção*. Sob este olhar, eu me arrisco a dizer que esta *intenção* do *bullerengue* parece estar mais relacionada com a efetividade de conseguir gerar em quem o vivencia aquela unidade que encadeia a emoção, o corporal e o espiritual, e os elementos que integram cada um destes componentes mencionados no capítulo anterior.

Isto é, considero que, para estes músicos, a dificuldade de definir a *intenção* do *bullerengue* está ligada ao fato de que não é só um elemento o que a define, mas uma serie de elementos fonológico-gramaticais junto aos elementos do mundo do sentido que são pesquisados no contexto tradicional e apropriados pelos músicos da cidade. Lembrando que, quando trato de apropriação, estou me referindo a uma construção própria, dinâmica e ativa feita a partir da leitura particular do gênero musical (CHARTIER, 1992)

²²⁹ *Gallego* é uma palavra usada coloquialmente com o significado de algo que é de mau gosto pelo seu caráter adocicado e ordinário



Para muitos destes músicos, é depois das experiências vividas durante o evento que coincidem interesses musicais e os relacionamentos entre eles ganham maior proximidade⁴⁹.

⁴⁹ Valeria a pena explorar, em outro momento, um contraste comparativo entre as viagens empreendidas pelos músicos aos festivais, na procura de novos conhecimentos a partir das trocas musicais, sociais e culturais desses eventos, com as viagens do trabalho de campo dos antropólogos. Considero que o fato de a maioria dos músicos empreender estas idas ao “campo” coletivamente marca uma distinção importante, além das óbvias (as características do conhecimento que se procura), com o trabalho de campo em Antropologia. Contudo, é interessante pensar nas convergências dos interesses, como nos casos em que o músico é também antropólogo, ou viceversa.

TALLER DE BULLERENGUE

canto, danza y percusión



Maestro

Freddy
Suárez Coa
(Arboletes)

**Maestro bullerenguero
con amplísima
experiencia.
Director del grupo
Orgullo de Antioquia de
Arboletes.
Ha ganado
innumerables premios
como cantante y
bailarín.**

Invitan:
La Rueda
La Distritofónica

16 y 17 de noviembre de 2006. 2 a 5 pm.
Costo: \$15.000 dos sesiones.
Fundación Cultural Cayena
Cll. 39 No. 20-30. Tel: 570-6891

**Cartaz de uma oficina de *bullerengue* com o *tamborero*, *bailador* e *cantador*
 Freddy Suárez do Grupo de *Bullerengue* Tradicional de Arboletes,
 Antioquia.**

Além de ficarem mais próximos entre si, durante os festivais, os músicos vindos da cidade ainda constroem relações de amizade com os músicos tradicionais, que têm influído diretamente na chegada de muitos deste músicos em posição de mestres a espaços de educação formal, como universidades, e espaços de educação informal, como oficinas e encontros de entrada livre.

No entanto, se poderia dizer que o auge da assistência aos festivais, mesmo sendo uma assistência baixa, é precedido pelas apresentações na cidade de alguns personagens reconhecidos como músicos tradicionais como Totó *La Momposina*, Petrona Martínez⁵⁰, o *tamborero* Batata e sua irmã Graciela Salgado. Junto a estas, foi chave a comercialização de alguns discos para o conhecimento do *bullerengue* na cidade, dentre os quais se destacam *Totó La Momposina* y sus

⁵⁰ Anexo a este documento, um CD que inclui músicas de Totó *La Momposina* e Petrona Martínez.

forma, os músicos que a criticavam argumentavam que a maioria das canções gravadas no seu disco *Itinerário de tambores* (2007) são canções de *bullerengue*, e se o que ela procurava era o reconhecimento destas, deveria privilegiar o papel protagônico dos músicos tradicionais, antes do seu. “Porque, se os *bullerengueros* que ela está interpretando estão vivos, existem: faça o disco deles! Deixe que sejam vistos eles antes do que ela!”, me disse indignado um dos músicos com que falei.

Por sua vez, apesar de que o prêmio foi ganho com um *bullerengue* próprio, composto junto com Leonardo Gómez, integrante, diretor e *manager* do grupo, o lugar da composição no circuito de *bullerengue* na cidade precisa ser explorado em detalhe.

Novos diálogos a partir da composição

Así, pues, el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar. Yo he oído decir a un viejo maestro guitarrista: “El duende no está en la garganta; el duende sube por dentro desde la planta de los pies”. Es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto.

[...] Todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza y en la poesía hablada, ya que estas necesitan un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alzan sus contornos sobre un presente exacto.

Federico García Lorca²²⁸

A composição de canções de *bullerengue* é um tema bastante espinhoso entre os músicos de Bogotá. Se bem que seja verdade que a maioria daqueles que têm participado dos festivais têm levado composições próprias, isto não é um elemento que seja valorizado na cidade como a conquista de competências avançadas e integrais no *bullerengue*.

²²⁸ *Teoría y juego del duende*. Federico García Lorca, Conferencia en Buenos Aires. Madrid, 1933, in <http://homepage.mac.com/eeskenazi/duende.htm>



Cartão do grupo María Mulata. Na foto, Diana Hernández sobre um tambor alegre.

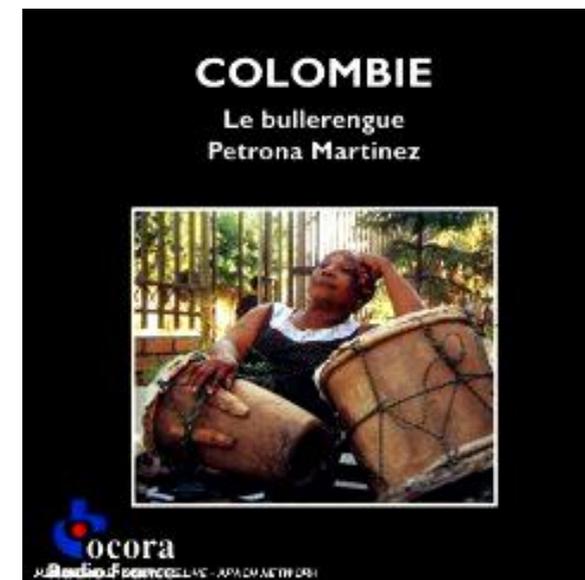
Assim, identificando a importância dos processos de aprendizagem na configuração das posições dos músicos no circuito de *bullerengue* em Bogotá, é possível fazer uma leitura da situação conflituosa com esta cantora. Apesar de ser uma mulher da cidade, música de profissão, que prioriza relacionamentos com os *bullerengueros* tradicionais à maneira de aulas particulares pagas e que marca desde o princípio uma rejeição dos músicos que fazem *bullerengue* em Bogotá, é sobretudo a falta de competência no processo de improvisação o que concorre para a sua exclusão do rol de autoridades no *bullerengue*, em contraste com o seu reconhecimento midiático e no mercado musical do país.

As críticas neste sentido estavam relacionadas com o fato de não terem visto nem participado com Diana Hernández em rodas de *bullerengue* com os *bullerengueros* tradicionais nem com os *bullerengueros* da cidade. De outro lado, a crítica por ter conseguido sucesso no mercado musical a partir da gravação especialmente de adaptações de *bullerengues* tradicionais a coloca muito perto de ter adquirido sucesso estando ainda na etapa de *fuzilamento*, o que, segundo muitos músicos, é um caminho não só fácil, mas condenável. Desta

Tambores e *La Candela Viva* de Totó La Momposina e *Le Bullerengue* de Petrona Martínez.

Neste sentido, é fundamental perceber que, entre essas, duas foram gravações feitas por selos estrangeiros. No caso de Totó, foi a fundação do músico e produtor inglês Peter Gabriel que a convidou a gravar com o selo Real World seu disco *La Candela Viva* no ano de 1993.

No caso de Petrona Martínez, seu primeiro disco gravado, *Le bullerengue* (1998), surge a partir do interesse do selo francês Cocora, após a filmagem do documentário *Lloro Yo, El Lamento del Bullerengue*, feito pela francesa Lizzete Lemoine⁵¹.



Capa do disco. Na imagem Petrona Martínez com um tambor Llamador e uma taborra, este último instrumento não faz parte do bullerengue.

Estas particularidades da entrada do *bullerengue* na cidade se situam no que Menezes Bastos chama de “quadro inclusivo/contrastivo” entre o nacional e o internacional (1996, 2005, 2007b). O autor trata especificamente da construção de gêneros na primeira metade do século XX. Entretanto, identifiquei dinâmicas semelhantes, nas quais a esfera

⁵¹ Conversa com Petrona Martínez, janeiro de 2009.

internacional tem um papel fundamental nas relações musicais, na construção do processo de apropriação recente do *bullerengue* em Bogotá. Este movimento entre o internacional e o nacional, no caso do *bullerengue*, é percebido especificamente a partir do papel da mídia e da indústria discográfica. Isso equivale a dizer que não é por acaso que os primeiros discos das duas *cantadoras* de *bullerengue* mais reconhecidas nacionalmente tenham sido feitos por selos estrangeiros. Por outro lado, tampouco posso deixar de mencionar o fato de que isso também foi graças às turnês internacionais daquelas duas cantadoras, e mais recentemente de Etelvina Maldonado e Diana Hernández, do grupo María Mulata, que em grande medida estão relacionadas à aquisição de prestígio como *cantadoras* no mercado cultural do país. Neste sentido, considero que a dinâmica do *bullerengue* coincide com a proposta de Menezes Bastos (2005, 2007b), que evidencia o papel fundamental da esfera internacional nas relações musicais, no caso da música popular brasileira no século XIX, bem como a convergência de processos similares em outros países da América Latina. Mais do que coincidências, o autor aponta para relações sistemáticas no interior de um sistema internacional, e evidencia o papel constitutivo da dimensão internacional nas músicas populares do mundo tanto quanto da dimensão nacional.

A recente apropriação do *bullerengue* em Bogotá apresenta características similares – apesar de também apresentar discontinuidades – àquelas que, conforme Wade (2002), em meados do século XX, marcam o processo de “*costeñización*”. O autor expõe como apenas na medida em que a *cumbia* e o *porro* se difundiram em espaços internacionais, foi que começaram a ganhar projeção como símbolo da identidade “*costeña*” e nacional na micropolítica da vida cotidiana e na mídia colombiana. Isto é, esses gêneros precisaram viajar para os centros de poder nacional (o interior, especificamente as cidades de Bogotá, Medellín e Cali), e depois para os que eram considerados centros do poder internacional (o mercado latino-americano e o norte-americano), para voltar ao país se legitimados como símbolos nacionais.

No entanto, vale a pena assinalar que, apesar da recente apropriação do *bullerengue*, este gênero não é reconhecido como símbolo nacional e nem tem a difusão que tiveram a *cumbia* e o *porro*, e atualmente, o *vallenato*.

relacionado com o fenômeno do grupo María Mulata²²⁶, especificamente com a sua cantora Diana Hernández²²⁷. No momento de realização do meu trabalho de campo, Diana foi alvo de fortes críticas, tanto dos poucos *bullerengueiros* tradicionais com os quais falei quanto dos músicos bogotanos.

As críticas dos primeiros estavam relacionadas ao fato de que muitos deles, seus mestres de voz e dança, consideravam que, após ganhar reconhecimento e dinheiro com o prêmio Gaviota de Plata, a partir de uma canção de *bullerengue*, Diana não fez o suficiente para reconhecer seus créditos com os mestres e compositores, nem para lhes fazer uma retribuição econômica. Por sua vez, a maioria dos músicos em Bogotá condenava, em primeira instância, esta mesma situação, por considerar que o interesse de Diana era basicamente o de conseguir sucesso lucrativo individual. Segundo eles, a posição de Diana foi evidenciada na hierarquização do reconhecimento econômico dos integrantes de seu grupo após o prêmio, pois, como me disseram, nem todos os músicos de seu grupo ganharam o mesmo pagamento, sendo privilegiados os que tinham uma formação universitária sobre aqueles que não tinham o título, além de considerar que inclusive o reconhecimento para estes últimos não era proporcional à quantidade do prêmio.

Mas, sobretudo, criticavam enfaticamente as relações dela com os músicos tradicionais e a forma em que aconteceu o seu processo de aprendizagem do *bullerengue*, o que era referenciado basicamente como uma troca mercantil.

²²⁶ O grupo é formado por Diana Hernández, diretora e voz líder, Leonardo Gómez no contrabaixo, Juan Carlos Puello, *El Chongo*, no tambor *alegre*, Wilmer Guzmán na *tambora*, Ernesto Teto Ocampo na guitarra elétrica, Daniela Hernández na percussão, dança e coros, Fabián Hernández na *gaita* e nos coros, e Gabriela Ospino nos coros e dançando.

²²⁷ O que consegui perceber é que as críticas são encaminhadas diretamente a Diana Hernández, não tanto por ser a figura central do grupo, mas porque, diferentemente dos outros integrantes, o reconhecimento e a trajetória dela como música não eram tão claros antes de ter ganho o prêmio Gaviota de Plata no Festival Internacional de la Canción Viña del Mar, no Chile, com o *bullerengue* – especificamente, um *fandango* – “*Me duele el alma*”, composta por Leonardo Gómez.

Eu aprendi com Pacheco, Pacheco é meu mestre. Eu comecei a ir a casa dele ou a gente se via nos festivais, ele me lançava provocações e provocações, cantando: “A *cachaca* tem medo, ela não quer cantar, os *cachacos* não sabem...”, sei lá. E eu, com essa raiva, da raiva eu criava um verso e lhe respondia na metade de uma roda, e aprendi que o *bullerengue* é assim... Esses duelos não são para esmagar o outro, mas para tirar as coisas dele, porque assim é Pacheco, ele gosta de apaixonar a gente para depois começar a lançar provocações.

No mesmo sentido, Urián se lembrava de várias vezes em que ele estava tocando, e de repente a cantora acabava a canção e exigia mudar de *tamborero* para seguir cantando.

Me lembro quando veio essa senhora Delfina Cobo²²⁴ que é *bravísima*, ela é uma beleza, mas é de um temperamento que vem gritar na frente do tambor, então você reage. Sim, é uma coisa do momento, uma briga, na qual você tem que estar *pilas*²²⁵ e também jogar e receber...

Segundo estes músicos, a provocação pública exige sair à cena nos mesmos espaços junto com os músicos tradicionais, e é só assim que se pode chegar a alcançar um determinado conhecimento do *bullerengue* que vai além do *fuzilamento*. Esta provocação feita pelos músicos tradicionais exige adquirir habilidades de improvisação, responder satisfatoriamente, no ato, às distintas situações que se apresentam nas rodas. Neste sentido, a improvisação é reconhecida como um passo à frente da imitação, passo que fala mais da execução de experiências de vida específicas do que de competências musicais.

Por outro lado, não há dúvida de que o processo de aprendizagem em que se dão estes desafios implica um relacionamento próximo com os *bullerengueros* tradicionais e marca uma espécie de apadrinhamento ou amadrinhamento por parte deles, o que é visto com respeito pelos músicos em Bogotá.

Neste ponto, não posso deixar de me referir a um tema bastante conflituoso que se apresentou durante todo o trabalho de campo e está

²²⁴ Cantadora e bailadora do grupo Orgullo de Antioquia, de Arboletes.

²²⁵ *Estar pilas* pode ser traduzido como estar alerta ou atento.

CAPÍTULO 2

ONDE ESTÁ A “*BULLA*”⁵² EM BOGOTÁ?

Redes do *bullerengue* na cidade

Uma semana depois de chegar a Bogotá, recebo informação pela internet de um show de um grupo que está fazendo *bullerengue*. Falando com algumas das músicas com quem estive em Puerto Escondido, disseram-me que já há muito tempo que não acontecem muitos shows de *bullerengue* na cidade. Assim, a primeira idéia que passou por minha cabeça, não sei se em um tom fatalista ou sensato, foi de que não poderia fazer um trabalho de campo com um objeto de estudos ausente. O grupo que ia fazer o show era o *Aguasalá*⁵³, pelo que pude ver no convite que chegou a meu *e-mail*, era um grupo integrado só por mulheres. A mensagem convidava ao espaço “*Noche de Tambores*” de todas as quintas-feiras na Fundação Cultural Gilberto Alzate Avendaño, no centro da cidade, e dizia: “Desta vez, o convidado é o grupo *Aguasalá*, integrado por seis mulheres bogotanas, expoentes do folclore do Caribe colombiano, especialmente do gênero conhecido como bailes cantados”.

Assim que cheguei à cidade peguei uma gripe infernal. Apesar de tomar todos os remédios possíveis para melhorar e poder assistir ao show, não consegui estar em condições de ir. Assim, fiquei com a preocupação de não ter aproveitado um acontecimento importante, considerando o que me disseram as pessoas com quem tinha falado até aquele momento.

A primeira pessoa que encontrei pessoalmente depois de minha chegada foi Juan Sebastián, um dos dois músicos homens com os quais estive no Festival de *bullerengue* de Puerto Escondido em 2004. Aquele era seu primeiro festival de *bullerengue*, ele ia como *tamborero*

⁵² *Bulla* significa barulho (bulha), mas *bulha* também é uma forma carinhosa como os *bullerengueros* tradicionais e alguns músicos em Bogotá denominavam o *bullerengue*, durante o trabalho de campo. O *bullerengueros* tradicional Emilsen Pacheco definia o *bullerengue* como uma “*bulha de alegría*”. No entanto, em outra conversa ele se referia à relação inicial do *bullerengue* com o termo “bulha” ou “barulho” como uma forma pela qual antes o *bullerengue* era chamado pejorativamente pelas populações brancas e mestiças que não o faziam: “Eles diziam: escuta o barulho dos negros”, falava Emilsen. Isso tem elementos comuns com a análise feita por Domínguez (2009) das avaliações ético-estéticas marcadas por preconceitos que se faz sobre as *murgas* na cidade de Buenos Aires, onde são associadas com o termo de barulho, negando seu direito a serem chamadas de música ou de arte.

⁵³ Abreviação de “*Agua salada*”, água salgada.

acompanhante do grupo *La Bogotana*, embora as *taboreras* formais do grupo fossem Andreita e María José. Sei que Juan vem sendo um dos personagens importantes do *bullerengue* em Bogotá, e, praticamente desde 2004, a gente não se via, pois embora o tenha visto por acaso em um ônibus, devido à situação, não pudemos falar à vontade. O tempo tinha passado, sem dúvida, e muitas coisas aconteceram em cinco anos. Durante o festival, tenho a lembrança de Juan como uma pessoa quieta, mas que registrava em um gravador, permanentemente, os grupos. Desta vez, encontramos-nos na casa dele para falar. Um apartamento perto do Park Way – uma rua que é referência em Bogotá por ter um parque na sua calçada central e por estar perto da Universidade Nacional⁵⁴. Sua sala estava cheia de tambores, um *alegre*, um *llamador*, uma *tambora*⁵⁵, uma *marimba* de *chonta*, um *cununo*⁵⁶. Ele pega o *alegre* e senta para conversar com este no meio das pernas, como se fosse tocar. Pergunto-me se ele iria pegar o *cununo*, se falaríamos sobre *currulao*, ou se definitivamente seu parceiro de conversa seria o *alegre*. Ele me disse: “Cara, depois desse festival...”, fica pensando, bate o tambor fazendo um toque básico de *bullerengue* por uns dez segundos, como uma frase a mais na conversa. No resto da nossa conversa Juan faz isto varias vezes, o que percebi como uma inclusão da voz do tambor na nossa fala. No entanto, também sinto isso como uma forma pela qual Juan se liga com os seus próprios pensamentos e lembranças, o tambor como um dispositivo do pensamento do *taborero*.

⁵⁴ Seguindo a proposta de Magnani (2002), percebo que este eixo espacial da universidade pode ser considerado uma *mancha* no circuito de *bullerengue* dos músicos na cidade. A *mancha* é definida pelo autor como um referente espacial aglutinado em torno de um ou mais estabelecimentos, mas que, ao contrário da noção de *pedaço*, apresenta uma implantação mais estável tanto na paisagem como no imaginário. Diferentemente do *pedaço*, a *mancha* propicia e oferece uma série de atividades como resultado de uma multiplicidade de relações entre seus equipamentos, edificações e vias de acesso, o que garante uma maior continuidade, transformando-a, assim, em ponto de referência físico, visível e público para um número mais amplo de usuários. Entre suas características, está o fato de possibilitar cruzamentos não previstos, para encontros até certo ponto inesperados.

⁵⁵ Tambor de forma cilíndrica de duas membranas, tocado com baquetas em outros gêneros de *bailes cantados*, como a *tambora* e o *chandé*, e na *música de gaitas*.

⁵⁶ A *marimba* de *chonta* e o *cununo* são dois instrumentos de percussão da música do litoral pacífico colombiano, especificamente dos gêneros *música de marimba* e *chirimía*. A primeira é um xilofone feito de lâminas de madeira de *chonta*, e é interpretado com duas baquetas. O segundo é um tambor em forma de barril, interpretado manualmente.

e aprender a música de forma diferente daquela ensinada nas academias de música. Urián Sarmiento, percussionista, me explicava a impossibilidade de aprender *bullerengue* seguindo os métodos tradicionais de ensino.

Não há uma forma, na verdade não há uma forma que se possa pôr em um método. Você pode fazer deduções, sim. Você pode fazer análise e dizer o que mais ou menos tem visto nas gravações e nas entrevistas com *tal y pascual*²²¹, que mais ou menos quando a voz sobe, o tambor pode fazer umas variações ou... Sei lá. Você pode explicar coisas, mas não tem uma regra, você não pode pôr uma partitura e não tem uma chave que lhe diga quando pode fazer os *revuelos*²²². É uma coisa do momento de estar tocando e do que vai acontecendo no momento, da emoção do momento. Às vezes, quando você vê o Emilsen Pacheco *endiablado*²²³, é uma coisa que ele não pode explicar para você depois, aqui falando, porque ele não pode se transportar até esse momento de emoção e tirar tudo isso que é algo que lhe sai de lá dentro, quando o grito o transportou até lá. É muito difícil colocar isso em um papel, se chega um músico que não conhece o *bullerengue*, eu não posso pô-lo em um papel, como posso pô-lo para que toque *salsa*, ou *jazz*... Eu posso explicar muita coisa e introduzir as pessoas, mas isso de fazer e de não fazer é uma incógnita ainda, eu não posso explicá-lo, mas sei que já posso tocá-lo.

No caminho de se soltar, muitos dos músicos em Bogotá falavam da repercussão dos processos de aprendizagem com os músicos tradicionais, salientando a importância das provocações feitas por estes últimos. No caso de Daianna, ela contava que as provocações que lhe faz seu mestre Emilsen Pacheco são geralmente no meio da performance do *bullerengue*.

²²¹ “Fulano e beltrano”.

²²² Os “*revuelos*”, revôos no tambor, são os toques nos quais sobressai a rapidez dos repiques.

²²³ Endiablado, para se referir ao momento em que o músico está no clímax.

de Daianna chamado *Luna*. Daí, Daianna colocou a mão no rosto e falou com vergonha: “Não! Não me lembre disso, por favor...”.

Quando lhe perguntei por que sentia vergonha daquilo, tentou explicar-me que aquelas canções não tinham a verdadeira *intenção* do *bullerengue*, pois, para ela, além de aprender de memória as letras das canções e o lugar dos *leleos*, a *intenção* era mais importante. Essa era a razão pela qual ela tinha vergonha da sua primeira participação no festival de Puerto Escondido, pois, mesmo sabendo de memória *Juanita La Remendona*, ela considerava aquilo como uma simples imitação de Etelvina, que, aliás, todos os *bullerengueros* presentes como público no festival estavam percebendo.

Neste sentido, fazer *bullerengue* – e no caso concreto de Isavasia e Daianna, cantá-lo – implica encontrá-lo dentro de si mesmo. Isto é, fazer *bullerengue* explorando e reconhecendo seu próprio potencial musical, sem imitar outras pessoas, inclusive aqueles que são reconhecidos como mestres. Segundo vários dos músicos com quem falei, este é um elemento salientado pelos músicos tradicionais quando ensinam *bullerengue* para alguém.

Porém, essa não é uma procura fácil, pois encontrar o estilo próprio implica perder os referentes, pelo menos em termos de referentes a imitar, para atingir o que eles chamam de “essência” do *bullerengue*. Neste sentido, se poderia pensar que achar a essência da qual estes músicos falam se aproxima de encontrar a diferença através da qual cada um pode contribuir com as suas próprias particularidades. A essência para Daianna é “a *intenção*”, mas ela não conseguiu explicar ao que se referia quando falava de *intenção*, disse-me que justamente aprender essa *intenção* não pode se dar de forma exclusivamente racional, nem se pode explicar em palavras.

Foi no segundo ou terceiro festival de Puerto Escondido que eu fiz esse clique. Eram por volta de quatro horas da manhã, a gente estava a noite toda na roda bebendo rum, mas aí foi que eu senti o clique, e por fim consegui me soltar e pensei: “isso aqui é fazer *bullerengue*”.

Percebo que a equivalência entre o *clique* e *soltar-se* expressa muito acertadamente o que me falaram vários dos músicos que vinham há mais tempo fazendo *bullerengue*, referindo-se a esse “abrir mão” de pensar só em alcançar competências musicais. Por uma parte tudo isto implica em que o *bullerengue* tem um forte aspecto iniciático. Exige ver



Depois de fazer a frase no toque do tambor, Juan continua:

Depois desse festival, aconteceram muitas coisas, para ti, para mim também, para todos!, para todos os que estivemos no festival foi uma coisa *reaspera*⁵⁷! Depois disso, a gente começou a ir a todos os festivais de *bullerengue*. Estar lá pela primeira vez foi muito chocante, ver aqueles caras dançando dessa maneira, descobrir que o *bullerengue* é uma dança também, ritual, que não é só a música, mas inevitavelmente isso tem a ver também com a dança, porque o tambor vai com quem faz o *bailador*, é uma coisa que é integral e é um ritual que tem umas normas superclaras, básicas, tácitas, mas que todo mundo sabe e respeita, e sim, sim... Tem uma ordem muito clara na roda de *bullerengue*. O fato de que tivesse essa

⁵⁷ *Reáspero* é uma gíria bogotana de uso recente, aproximadamente de há 15 anos, por isso está associada a gerações mais novas. *Reáspero* é uma expressão composta pelo prefixo *re*, que sugere intensificação de algo, e a palavra *áspero*. Esta expressão é usada para falar de uma situação forte, intensa, mas geralmente em um senso positivo.

simbologia, eu achei *del putas*⁵⁸, achei muito complexo... No meio do simples, é muito *jodido*⁵⁹. Encontrei *una nota*⁶⁰ aquele transe depois de quatro dias de ouvir o *llamador*: *kunkt- kunkt-kunkt* [fazendo com a voz o que Juan considera é o toque do *llamador*].

E nesse festival tivemos a oportunidade de compartilhar com grandes mestres, esse foi o último festival de La Yaya⁶¹, porque ela morreu no ano passado, mas ela não voltou a mais festivais depois de 2004. Então, ter a possibilidade de compartilhar com uma senhora como ela, assim tão especial, conhecer Fredy Suárez, Ever Suárez, muita gente de lá, né? Tê-los em uma roda tocando com a gente e quase exclusivamente para a gente me pareceu bellissimo e me tocou muito. Eu pensei: *que chimba*⁶² *esto!*, Senti muita vontade de fazer *bullerengue*, e eu cheguei a isso, eu cheguei a Bogotá para fazer um grupo de *bullerengue*.

O que soube por Juan Sebastián e por outras pessoas é que, depois do festival de Puerto Escondido de 2004, ele se encarregou de arrumar um grupo, procurando os músicos com os quais foi ao festival e outros que estavam fazendo *bullerengue* na cidade, e outros que ainda não faziam, mas estavam interessados em fazer *bullerengue*.

Porém, como observei no campo, identifiquei que os grupos constituídos para os festivais não são necessariamente os grupos constituídos no contexto da cidade. Este foi o caso de La Bogotana em 2004, como soube quando voltei a falar com vários dos músicos que haviam ido lá. A princípio, o grupo que foi ao festival de Puerto Escondido em 2004 não era o grupo La Bogotana, embora algumas das pessoas fossem integrantes deste. Para evitar conflitos com as

⁵⁸ Legal.

⁵⁹ *Jodido*, neste contexto, significa difícil.

⁶⁰ *Una nota*: uma coisa legal.

⁶¹ Eulalia La Yaya González, cantadora da vila María La Baja, perto da cidade de Cartagena. La Yaya era uma das cantadoras mais velhas e respeitadas no circuito do *bullerengue* tradicional, motivo de várias homenagens durante os festivais de *bullerengue*. Faleceu de 89 anos de idade em 2008.

⁶² *Chimba* é uma expressão que muda de significado dependendo do contexto onde estiver inserida, neste caso sugere uma coisa legal demais.

embora tivesse sido seduzida pela voz de uma cantora bogotana, foi quando assistiu Fredy Suárez ao vivo que considerou ter encontrado a essência do *bullerengue*.

Eu derramava lágrimas de vê-lo cantar, o *man*²¹⁹ me penetrava a alma, eu chorava e chorava. Ele me falou: “*Alégrese!, ¿por qué llora?* Então, melhor não vou cantar!”. Quando o vi de novo, lhe falei: “Quero ser sua aluna, ensine-me”. E comecei a praticar com ele, e praticar, até que um dia ele me xingou, lembro-me muito bem, me disse: “Eu não quero ver a Etelvina Maldonado cantando! Eu quero ver a Isavasia cantando! Você canta e imita a Etelvina, e assim nunca vai ser uma *cantadora*. Nunca vai ser *cantadora* se você continuar desse jeito”. Então, eu comecei a chorar... Agora, penso que foi muito engraçado que eu chorasse, porque era verdade.

Há dois elementos na fala da Isavasia que quero salientar porque acho que expressam a mudança na forma de se apropriar do *bullerengue* e estão diretamente ligados ao processo de aprendizagem. De um lado, está o fato de ser “penetrada” pelo *bullerengue*. Falar de “ser penetrado” implica vivenciar o *bullerengue* de uma maneira que envolve a emocionalidade e a corporalidade, seguindo com o elemento explorado no capítulo anterior a respeito da unidade entre o corporal (relacionado ao sexual), a emoção e o espiritual identificado pelos músicos no fato de fazer *bullerengue*.

Mas, para quem está interessado não só em curtir o *bullerengue* de fora, mas antes em fazê-lo, *ser penetrado* exige uma procura para além das competências exclusivamente fonológico-gramaticais referentes à música.

Daianna, cantadora de La Rueda, me falava que, na primeira vez que foi ao Festival de Puerto Escondido em 2004, ela chegou sem ter idéia do que era um *bullerengue*. Mas, durante a nossa conversa, eu lembrei a ela que ela cantou *Juanita La Remendona*²²⁰ da cantadora Etelvina Maldonado, e que o grupo se apresentou com um *bullerengue*

²¹⁹ A palavra *man*, homem em inglês, é muito usada coloquialmente no contexto bogotano para se referir aos homens.

²²⁰ Juanita, A costureira.

principalmente a cantar, sejam como *cantadoras* principais, sejam nos coros, o *fuzilamento* pode começar de maneira mais simples a partir de gravações. Neste caso, entre a maioria dos músicos que estão começando a cantar *bullerengue*, há uma tendência a seguir a pauta marcada pelas vozes das gravações, imitando as vozes das *cantadoras* e dos *cantadores* que estão estudando.

No caso dos *tamboreros*, especificamente do *alegre*, um primeiro exercício de aprendizagem implica reproduzir uma estrutura básica, e, conforme se ganha confiança, começam a introduzir pequenas variações. O caso do *llamador* é diferente, porque ele não apresenta variações em toda a canção, sua função é levar o *contratiempo*²¹⁸, começar a canção e manter a concentração durante toda a execução. Identifiquei que, diferentemente dos *cantadores*, a maioria dos *tamboreros* que faziam *bullerengue* antes de ter ido a um festival tinham feito uma aprendizagem de tambor, formal ou informalmente. Isto é, em disciplinas de programas de música nas universidades, em oficinas ou aulas, bem como em encontros esporádicos com outros *tamboreros*.

Por outro lado, como referi acima, aprender a dançar implica um contato com o circuito dos músicos tradicionais no contexto das rodas e dos festivais. Desta forma, não é estranho que os grupos iniciantes no *bullerengue* não incluam a dança no começo. No caso do Aguasalá, há outro motivo que dificulta: o fato de ser um grupo formado exclusivamente por mulheres.

No que tange à execução musical especificamente, o contato com o circuito dos músicos tradicionais é um elemento-chave para conhecer a importância do diálogo entre os distintos elementos participantes do *bullerengue* como unidade. Apesar de que a aprendizagem autodidata e individual do *bullerengue* permite alcançar algumas competências iniciais na execução, o contato com os músicos tradicionais permite conhecer a relevância da cadeia inter-semiótica (MENEZES BASTOS, 1998) do *bullerengue* tradicional.

Por sua vez, o contato com esses músicos do circuito tradicional de *bullerengue* traz vários elementos importantes a considerar que marcam o processo e o posicionamento no circuito de *bullerengue* da cidade. Além de ser uma questão de repertório, o contato com aqueles músicos impõe pensar o processo de aprendizagem do *bullerengue* de outra maneira. Isavasia contou-me, por exemplo, que, quando ela escutou pela primeira vez o *cantador*, *tamborero* e *bailador*, Fredy Suárez, entendeu o chamado “sentimento” do *bullerengue*, porque,

integrantes do grupo ausentes, as que foram decidiram tocar sob o nome Lllamarada⁶³. Andreita, a *tamborera* do *alegre* no grupo, comenta:

Chegamos ao festival e nos chamamos Lllamarada, mas quando estávamos lá, viram que éramos três mulheres de La Bogotana, então nos chamaram o tempo todo de La Bogotana. Muito engraçado, a gente ia pensando em ser Lllamarada, mas quando chegamos lá todo mundo: “Ei!, La Bogotana!”, e Lllamarada ficou só no papel, na inscrição. De resto, diziam: “Aqui está La Bogotana, o grupo que nos acompanha há mais um ano! De novo! Agora, sim, vêm “*con todos los fierros*”⁶⁴, com mais pessoas e mais força, La Bogotana reforçada!”. E a gente pensou: “bom, fiquemos como La Bogotana”.

Apesar de que o caso de La Bogotana daquela vez era excepcional, pois, segundo Andreita, a decisão de não usar o nome tinha a ver com brigas que estavam acontecendo no interior do grupo, de forma geral consegui ver que os grupos de *bullerengue* parecem constituídos pelo que se poderia chamar de uma formação fixa de músicos e outra mais variável, conformada por músicos que circulam entre os diferentes grupos. Aqueles músicos que circulam entre os diferentes grupos, ou de formação variável, por sua vez fazem parte da formação fixa de alguns grupos, e não necessariamente são de *bullerengue*. Igualmente, os músicos que fazem parte da formação fixa não pertencem exclusivamente à formação fixa de grupos de *bullerengue*, mas, como vou expor em outro capítulo, circulam entre gêneros musicais, e formações fixas e variáveis destes outros gêneros. A conformação dos grupos muda no tempo, porém é comum que a formação fixa destes esteja relacionada a uma estabilidade que se pode relacionar à constância dos músicos que fazem parte dela. É fundamental perceber que, no caso dos grupos de *bullerengue*, os músicos que fazem parte da formação fixa geralmente são os *tamboreros* (de *alegre*) e a *cantadora* ou *cantador* líder. É possível que

⁶³ Labareda.

⁶⁴ *Fierro* é traduzido textualmente ao português como ferro, mas na Colômbia, quando se diz a expressão “*Con todos los fierros*”, se está dizendo que se está “Com todas as armas”, armado, fortalecido.

²¹⁸ Fora do tempo.

isto tenha relação com o fato de que tanto o *alegre* quanto a voz líder são os encarregados de fazer as variações nas canções, enquanto o *llamador*, as palmas e os coros têm padrões fixos. Por isso que tocar *alegre* e cantar exige um maior conhecimento do instrumento e da voz no *bullerengue* do que podem exigir os outros instrumentos e papéis no grupo. As variações no toque do tambor alegre e no canto estão relacionadas ao fato de que os dois são os que lideram os exercícios de improvisação durante os toques. Assim, nos dois casos é preciso conhecer as regras básicas de cada um no *bullerengue* para a partir de então poder improvisar sem sair das características musicais que definem o gênero.

Segundo Juan Sebastián, ele procurou alguns dos músicos com os quais esteve no festival, mas também estabeleceu contato com outros músicos que estavam pesquisando o *bullerengue* em outros espaços da cidade. Isavasia, cantora de *hip-hop* desde os sete anos, foi uma das cantadoras com as quais Juan Sebastián falou-me que tinha estabelecido um primeiro contato. Ela me disse:

A primeira vez que eu vi o *bullerengue* com o grupo de Delia Zapata, eu não gostei dele, porque tudo era muito branco, as mulheres dançando olhando para o chão, os braços esticados e o quadril para diante e para trás... Uma imagem muito virginal da mulher, que eu não gostei, porque, na verdade, eu sou negra e eu acho que negra que se respeite tem seu toque de *arrecherà*⁶⁵. Então, eu pensei: “não, o *bullerengue* é muito chato”. Eu deixei passar o tempo, interessei-me pelo *rap*, pela música *hindu*. Mas às vezes eu ia para a *Nacho*⁶⁶, de festa, porque na verdade eu não estudava lá, mas eu gostava muito dos malabaristas, de viajar, fazer outras coisas, e esse *parche*⁶⁷ da *Nacho* éramos hippies... E lá eu conheci uma garota que se chama Verónica Atehortúa, ela canta com Ailin Calderón. Eu a vi cantando e gostei muito de como ela cantava, e quando ela cantou um *bullerengue*, eu disse: “Ay!, *qué lindo!*”. Então, vi outra face do *bullerengue*,

⁶⁵ *Arrecherà* pode ser traduzido como “fogosidade”.

⁶⁶ É uma forma carinhosa muito usada de se referir à Universidad Nacional de Colômbia, em Bogotá.

⁶⁷ *Parche* pode ser traduzido como “galera”. É uma palavra de uma gíria de rua que agora é muito usada.

coisa²¹⁵. No contexto dos músicos com que trabalhei, remete à idéia de um exercício de repetição. Sob esta idéia, se poderia pensar que, se existe uma apropriação feita de uma forma mais ou menos estática, seria no *fuzilamento*, entendendo-o como um exercício de repetição com uma mínima incidência de criatividade própria. Assim, o objetivo de *fuzilar* é ganhar competências musicais básicas dentro do mundo musical estudado.

Muitos dos músicos com os quais falei fizeram este *fuzilamento* antes de ter tido a oportunidade de assistir a um festival, a partir do *bullerengue* comercial que circulava nos discos gravados. Em menor medida, esse *fuzilamento* foi feito a partir das escassas e precárias gravações de *bullerengue* que se conseguiam nas bibliotecas e nos centros de documentação musical da cidade²¹⁶. Mas, como mencionei no primeiro capítulo, principalmente foram os discos de Totó *La Momposina*, Petrona Martínez e, mais recentemente, os de Etelvina Maldonado e María Mulata os materiais mais consultados pelos músicos antes do auge da sua participação nos festivais.

Contudo, quase todos os músicos com os quais falei, inclusive aqueles que sublinhavam não conhecer o *bullerengue* antes de ter assistido a algum festival, já tinham algum contato com o *bullerengue* vendido nas lojas de discos²¹⁷, o qual é considerado por eles como *bullerengue comercial*. No entanto, depois de assistir aos festivais, a sensação da maioria deles era a de não ter conhecido realmente até então o que era o *bullerengue*. Para isso, salientavam dois fatores: de um lado, a ignorância da relação inseparável entre a música e a dança e, por outro, das dinâmicas de roda, elementos impossíveis de conhecer através das gravações em áudio.

O exercício de *fuzilar* implica uma repetição do material estudado, para depois começar o jogo de pequenas variações a partir deste material. Marcar as entradas e saídas de cada canção se torna muito importante. É preciso ver que *fuzilar* faz exigências diferentes dependendo do papel do músico dentro de um grupo. O que consegui perceber é que, para a maioria das pessoas que se dedicam

²¹⁵ É comum encontrar em algumas das gírias usadas na Colômbia palavras que se remetem a uma linguagem relacionada com um contexto de violência, como neste caso, *fuzilar*; no entanto, a relação destas palavras não pode ser simplificada, e considero que encontrar e aprofundar as características desta relação exige uma pesquisa detalhada.

²¹⁶ Essencialmente na Biblioteca Luis Ángel Arango e no Centro de Documentación Musical.

²¹⁷ Principalmente os discos de Totó *La Momposina*, Petrona Martínez e, mais recentemente, os de Etelvina Maldonado e María Mulata. Anexo a este documento, um CD que inclui músicas de Totó *La Momposina*, Petrona Martínez e Etelvina Maldonado.

Nesse momento, Alejandra faz o chamado para continuar com o ensaio, e Daniela pergunta: “¿Cuál echamos²¹⁰?”, e Alejandra responde: “Eu quero *Carambantua*²¹¹, que faz muito tempo que *no la echamos*”. Victoria, então, propõe: “Não, bem melhor *El Hueso*²¹²”, e Daniela diz: “Vocês não conhecem aquela que diz *Parece que va a llover... y el agua nos va a mojar...?*”. “De quem é isso?”, pergunta Victoria, e Viviana responde: “Acho que é do grupo de *bullerengue* tradicional de Arboletes²¹³, mas não tenho certeza”. Giovanna replica: “Não é de Arboletes, não”, e daí Alejandra começa a cantar, mas Victoria a interrompe: “Não, a melodia não é assim, não. É *menor*, e você trocou por *maior*”, e começa a cantá-la, enquanto Viviana bate o *llamador* e pergunta: “Mas como é o resto da letra? Ninguém sabe... Então, vamos com *Carambantua*”, e Alejandra começa a cantar.

No meio da canção, Alejandra improvisa, animando a *tamborera*, e diz em tom duvidoso: “*Toca el tambor, tamborera... que para eso es tuyo*”²¹⁴. Todas olham surpresas para Alejandra, ela ri timidamente. Imediatamente, todas param dando gargalhadas, e Daniela pergunta para Alejandra em tom preocupado: “O que foi aquilo tão engraçado que você fez?”, e Aleja diz: “Eu não sei, queria improvisar, mas saiu horrível, não é?”. Mais risos. “Horrível, mesmo!”, falam todas. “Tenho uma idéia”, fala Alejandra: “Chamemos aqueles que estão dançando ali”, apontando para o casal que está ensaiando *cumbia*, “e vamos pedir a eles o favor de dançarem um pouquinho ao som da música que a gente está cantando”. Daí, Giovanna vai falar com eles, o casal se aproxima e começa a dançar uma espécie de *cumbia* estilizada, de movimentos refinados, parece que os bailarinos são estudantes de dança. Enquanto eles dançam, elas continuam ensaiando.

Ao final do ensaio, combinam se encontrar no próximo domingo, pois acham que já está finalizando o ano e ainda não viram o material que filmaram no seu primeiro festival de Puerto Escondido em junho de 2009.

Na Colômbia, *fuzilar* é uma expressão muito usada cotidianamente e se remete à idéia de copiar parcialmente alguma

²¹⁰ Qual tocamos?

²¹¹ *Carambantua* é uma canção de *bullerengue* tradicional que se popularizou depois da comercialização do disco *Cantadoras*, do grupo musical Alé Kumá, integrado na sua primeira versão por músicos de Bogotá nos instrumentos e cantadoras de diferentes partes do país.

²¹² *El Hueso* é uma canção da cantora Petrona Martínez de seu disco *Petrona. Bonito que canta*.

²¹³ Município de Arboletes, Departamento de Antioquia.

²¹⁴ “Bate o tambor, *tamborera*, que para isso é que o tambor é seu”.

uma face estranha... Porque comparada à *La verdolaga* e a *Dolores tiene un piano, bullerengues* de Totó *La Momposina*, que era o único que eu tinha ouvido, era estranha para mim. Então, daí eu comecei minha procura pelo *bullerengue*, e achei a Petronita Martínez, comecei a me apaixonar por aquela música, mas de uma maneira terrível, era uma paixão quase como uma obsessão. Então, por aquela época eram as audições para os estudantes do maestro Orlando Yepés na *Nacional*, e eu disse: “Eu vou entrar de penetra, eu quero estudar”. Daí, entrei e conheci Juan Sebastián Rojas e falei para ele: “Vem! Vamos tocar *bullerengue!*”, e ele falou: “*Uy! Sí!, severo*”⁶⁸!

E, na verdade, o material que eu tinha era muito pouco, o mais comercial, *Le Bullerengue*⁶⁹, da Biblioteca Luis Angel⁷⁰, então eu ia e escutava, e dizia: “Não! Esta é a música...”. Quando Petrona cantava aqueles *bullerengues sentados*, não os de *guacherna*⁷¹, mas os *sentados*, sentia umas coisas... Então, eu disse: “Eu tenho que pesquisar mais sobre isto”. Pesquisei e pesquisei, depois de um tempo eu me encontrei de novo com Juan Sebastián e lhe disse: “*quiubo*”⁷²!, Vamos fazer o grupo de *bullerengue*”, e ele falou: “vamos!”.

Isavasia toca neste depoimento em vários elementos importantes, entre esses os mencionados no primeiro capítulo a respeito da entrada do *bullerengue* na cidade, do contraste do *bullerengue* ensinado pelo grupo Folclórico de Delia Zapata Olivella, no qual o gênero se define como uma música feita para ser dançada e cantada só por mulheres, com o *bullerengue* praticado pelos grupos que acompanhei. Por outro lado, faz referência a um primeiro contato com o *bullerengue* a partir dos discos de Totó *La Momposina* e Petrona Martínez.

⁶⁸ A palavra *severo* é usada no mesmo sentido de *áspero*, como uma coisa muito boa.

⁶⁹ *Le bullerengue* (1998), de Petrona Martínez, com o selo francês *Cocora*.

⁷⁰ A Biblioteca Luis Ángel Arango é a maior biblioteca pública da cidade, fica no centro.

⁷¹ Os *bullerengues sentados* são aqueles que são mais lentos e têm um tom de nostalgia ou tristeza na sua letra. Os de *guacherna* são aqueles mais rápidos e alegres.

⁷² *Quiubo?* é a abreviação do cumprimento “¿*Qué hubo?*” que se pode traduzir ao português como “O que houve?”.

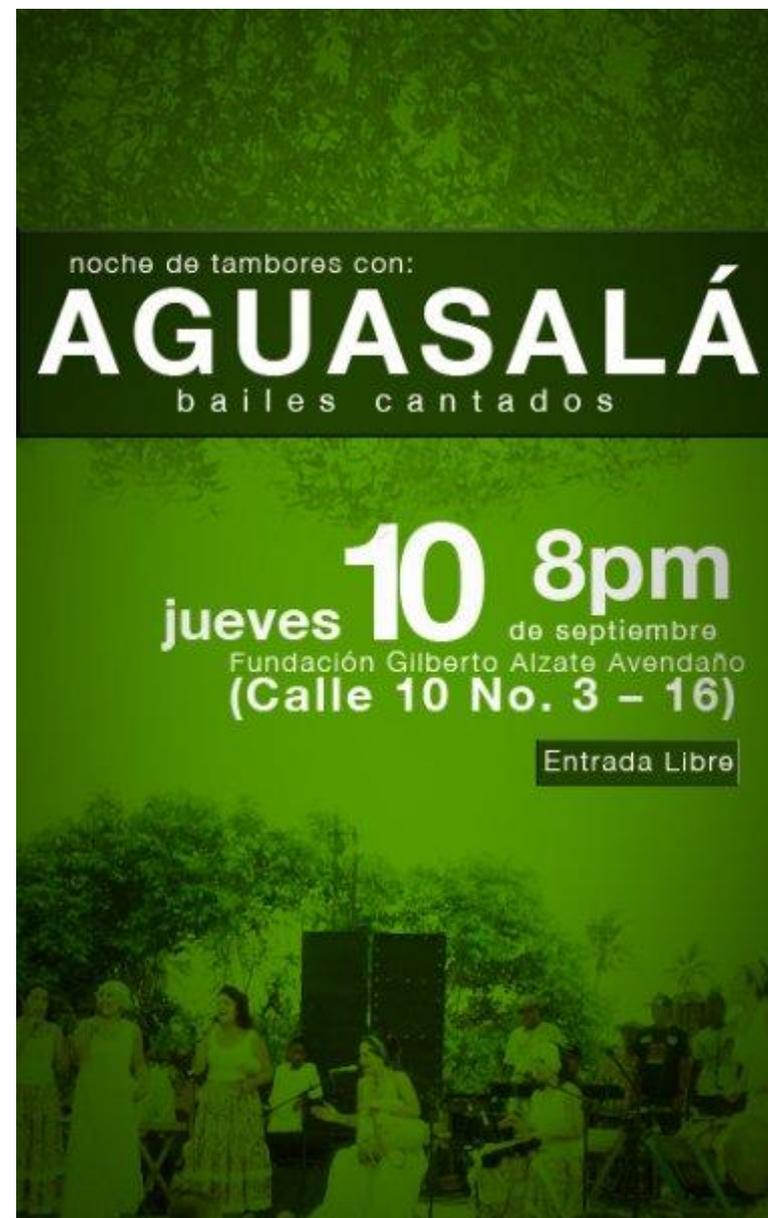
É também significativo, em sua fala, o papel da Universidade Nacional como referência espacial para conhecer um *bullerengue* mais próximo do *bullerengue* no seu formato de roda. A Universidade Nacional, como assinaléi acima, poderia ser considerada como uma *mancha* (MAGNANI, 2002) para o circuito de músicos que fazem *bullerengue* em Bogotá. De um lado, ela abre cursos de extensão, relacionados com o que se conhece como músicas tradicionais dos litorais atlântico e pacífico, oferecendo oficinas de instrumentos de percussão, voz e danças, principalmente. Apesar de estes cursos serem oferecidos de preferência para estudantes da universidade, são também aproveitados por pessoas de fora, como no caso de Isavasia.

Apesar de existirem outras universidades públicas e privadas em Bogotá que também oferecem estes cursos, a Universidade Nacional foi durante muito tempo um lugar-chave por ser um ponto de encontro das pessoas interessadas nestas músicas. Esses cursos, contudo, não eram vinculados a um curso de extensão em particular e nem todos seus frequentadores eram estudantes formais da universidade. Isso está relacionado a várias razões, uma delas é o fato de que, desde há pelo menos vinte anos, é comum ver em alguns espaços abertos da universidade grupos tocando músicas tradicionais, seja à maneira de ensaios, seja simplesmente como encontros esporádicos. Um espaço referencial desse tipo de encontros é em frente à Faculdade de Ciências Humanas, no parque conhecido como El Freud ou Jardín de Freud⁷³. A localização destes espaços não é por acaso e tem relação direta com os interesses e as trajetórias dos músicos interessados nestas músicas, o que explorarei no capítulo três.

É de sublinhar que aqueles músicos que começaram indo aos festivais e que têm mais tempo de pesquisa do *bullerengue* têm aberto recentemente espaços muito significativos de educação formal, nas universidades, e informal, oficinas organizadas sem o apoio de nenhuma instituição educativa.

Neste ponto, considero relevante esclarecer o que estou entendendo por estes músicos pesquisadores, me guiando pela proposta de Oliveira (2009), quando estabelece uma diferenciação entre “pesquisadores” e “acadêmicos”. No seu estudo sobre a música sertaneja no Brasil, o autor propõe a categoria de “pesquisadores” para

⁷³ No entanto, é importante salientar que a privatização gradual das universidades públicas no país, além dos efeitos na educação pública, tem gerado no cotidiano da Universidade Nacional uma maior restrição de ingresso ao *campus* universitário e de um aumento no controle de segurança de seus espaços. Pelo que me falaram alguns dos músicos, isso vem afetando negativamente seus encontros na universidade.



Cartaz de um show do grupo.

Enquanto canta, Alejandra se aproxima de Luz, que está grávida, e lhe coloca a mão na barriga. Victoria canta de novo, seguindo a ordem da canção original. Chama-me a atenção que, na maioria dos *bullerengues* que elas fazem, seguem fielmente a música e a letra como nas versões gravadas com entradas, saídas e cortes marcados, fazendo poucas improvisações e *leleos*²⁰⁵.

Daí, Daniela fala que quer fazer um corte na metade da canção, e o mostra tocando o tambor. Todas concordam. Continuam tocando a canção, e ao final Daniela fala que pensou em fazer uma saída com o tambor que implicaria uma variação da sua versão original. O grupo se divide, pois algumas consideram que não vale a pena mudar a canção, mas no final fica a variação que propôs Daniela. “Pode ser uma variação *chévere*”, diz Alejandra.

O ensaio é uma espécie de caos risonho no qual se entremeiam as canções com as brincadeiras, as conversações, as críticas mútuas e os respectivos atos de defesa. Daniela fala para Victoria: “Você me tem *mamada*²⁰⁶ com sua desarmonia”, Victoria se ruboriza, e todas dão risadas. É um chamado de atenção sincero, sem rodeios nem protocolos. Dão risadas, e alguém diz para Viviana que ela está tocando o tambor *alegre* muito bem neste dia, e em tom de brincadeira pedem para ela usar com maior frequência o casaco amarelo que usa. Daí, Alejandra pergunta: “E como é que você sabe que é o casaco que lhe dá sorte, e não as calcinhas que usa?”. Viviana se ruboriza e fica séria, enquanto as outras riem. Alejandra senta na grama e tira os seus tênis, pois fala que tem muita dor nos pés, de jogar futebol. Giovanna pergunta quem vai ser o grupo que vai abrir o show de *Calle 13*²⁰⁷, Daniela diz: “vai ser Bomba Estéreo, mas vão tocar muitas pessoas, porque vai ser *redenso*²⁰⁸, vai ser uma festa *Pink-Halloween*, na qual vai ter muitos *niños gomelos*²⁰⁹ de Bogotá que consomem muito *éxtasis*”.

²⁰⁵ Ver nota 118.

²⁰⁶ Esgotada.

²⁰⁷ Calle 13 é um grupo de Porto Rico, que mistura gêneros urbanos como o *reggaeton* e o *hip-hop* com elementos de músicas tradicionais da América Latina como o tango, a *cumbia*, entre outros. Além de ter muitos seguidores na Colômbia nos últimos dois anos, o repúdio público de *Residente* – o cantor do grupo – às bases militares estadunidenses no país fez aumentar o número, tanto de seus seguidores como de seus detratores, sendo os seguidores principalmente das gerações mais jovens.

²⁰⁸ *Redenso* se remete à idéia de um ambiente pesado de drogas.

²⁰⁹ *Gomelo* pode ser traduzido como “Mauricinho”.

se referir a pessoas com grande inserção no universo da música sertaneja (como fãs, radialistas, produtores, músicos), no qual o tom de seu discurso passa pelo “eu sou de lá”, e daí vem sua autoridade discursiva. Entretanto, os “acadêmicos” são definidos por ele como aquelas pessoas que se aproximam do universo estudado com o intuito de realizar uma pesquisa voltada para a universidade, fazendo uso de diversas teorias e estabelecendo sua autoridade discursiva como “eu estive lá”.

Neste sentido, identifico que, apesar de que vários dos músicos que estão fazendo *bullerengue* também fazem parte de universidades, assumem prioritariamente o papel de “pesquisadores” antes do que de “acadêmicos”, tendo em vista as características de sua inserção no mundo do *bullerengue*, que apontam para a construção de uma autoridade discursiva relacionada ao “eu sou de lá”. No entanto, é fundamental perceber que, nas dinâmicas do *bullerengue* em Bogotá, esta diferenciação não é tão rígida, se pensarmos que é a partir de seu jogo nas duas posições, de “pesquisadores” e de “acadêmicos”, que estes músicos têm se situado como professores dentro das academias formais de música e têm se posicionado como diplomatas entre as instituições educativas e os músicos tradicionais. Isto tem aberto a possibilidade de levar até Bogotá, nos últimos anos, um importante número dos que são reconhecidos por eles como músicos tradicionais no papel de professores.

Por outro lado, entre os espaços mais informais que se abrem estão os de oficinas em fundações culturais, diversos lugares de encontro como bares, parques e até as próprias casas dos músicos pesquisadores, que são os anfitriões dos *bullerengueros* tradicionais.

A percepção dos músicos que vêm abrindo esses espaços é que sua promoção do *bullerengue* e de outras *músicas tradicionais* está gerando um maior reconhecimento destas na academia tanto quanto seu estudo mais sistemático. Por outro lado, isso também tem representado uma maior difusão delas entre as novas gerações de estudantes de música e dos interessados em geral.

Outros pontos de encontro públicos nas redes do *bullerengue* em Bogotá são os botecos e eventos culturais que acontecem em espaços abertos da cidade. Mas, como falei antes, uma das ameaças a esta pesquisa estava relacionada à escassez desses encontros durante a temporada de meu trabalho de campo, o que interpretei a princípio como a inexistência do *bullerengue* na cidade. Por outro lado, o fato de que nenhum dos músicos ou grupos com que falei estava fazendo exclusivamente *bullerengue* me fez pensar na necessidade de reformular

o tema de pesquisa e abri-lo para outros gêneros dos *bailes cantados*. No entanto, elementos do trabalho de campo me mostraram que o *bullerengue* está na cidade, mas não onde eu o estava procurando, e que a particularidade das relações dos músicos com este gênero fazia com que valesse a pena seguir mantendo o foco nele.

As rodas nas ruas

É vinte e três de outubro do ano 2009, sexta-feira, e há ensaio de La Rueda. O ensaio é para preparar o show de domingo, para o qual foram contratados, com motivo do fechamento da semana cultural de Chía, uma pequena cidade na periferia de Bogotá⁷⁴. Daianna, a cantora principal do grupo, me fala que a apresentação foi viabilizada por um amigo dela, que estava na organização do evento. Vários dos organizadores queriam contratar o grupo María Mulata, mas o amigo dela os convenceu a contratar La Rueda. Embora eu não saiba quanto foi o pagamento pela atuação, Andreita me falou que o que receberam ia servir para pagar a dívida do ônibus contratado para viajar ao último festival de Puerto Escondido. Segundo Andreita, geralmente o pagamento total era dividido entre todos os músicos em partes iguais.

O ensaio é na casa de Juan Sebastián. As primeiras a chegar são Daianna e Janni. Janni tira de uma sacola as saias recém-consertadas. Me conta que antes estavam mais justas, apropriadas para dançar outros *bailes cantados* diferentes do *bullerengue*. Elas são de um tecido verde e amarelo intenso. Pouco depois de Janni tirá-las da sacola, as duas as colocam sobre as calças *jeans* que usam e começam a experimentá-las na dança, parecem duas crianças brincando, enquanto Juan Sebastián está praticando a *marimba*.

Depois, chega Turu com Andrea, sua namorada, e Javier. Cada um se situa em um espaço da pequena sala do apartamento de Juan Sebastián, completando uma roda entre todos. Javier entra, cumprimenta cada um, pega a *tambora* e começa a tocar. Turu pega o *alegre* e vai para o fundo da sala, perto da janela e do computador, sua namorada veste a saia, fica perto dele e começa a dançar enquanto lhe acaricia a cabeça, dura uns minutos mexendo energicamente o quadril para frente e para trás para provar o movimento da nova saia. Juan Sebastián está

⁷⁴ Bogotá, a capital do país, é uma cidade central de um região metropolitana composta também por outras cidades pequenas que antigamente eram povoados fora da cidade, mas que agora são considerados bairros desta, devido ao seu crescimento das últimas décadas.

ensaia uma dança sem música, parece *cumbia*, mas não é claro. Outros simplesmente estão sentados a falar, e, no ar, o cheiro de maconha misturado com o dos gases dos ônibus.

Aguasalá são seis mulheres que se autodefinem como um grupo de *bailes cantados*. Olhar para seus rostos, seus penteados e roupas é ver os indícios de outra geração de músicos que estão fazendo *bullerengue*, escutá-las falar é ter a certeza de que são parte de uma geração mais nova.

O ensaio começa espontaneamente, sem nenhuma formalidade: “Então, por qual vamos começar?”, pergunta Alejandra, uma das duas cantoras do grupo. Depois de dez minutos e de lembrar como ficou no último ensaio o arranjo de um dos *bullerengues*, Victoria começa a cantar:

*Ayer el amo me dio,
Ay! Un fuerte latigazo...
Quién me quita este dolor?
Que me lleva a campo santo...*²⁰¹

Todas respondem: “A pedirle a mi Dios he venido yo...”²⁰². Giovanna toca o *llamador*. Me chama a atenção a tatuagem de seu dedo como se fosse um anel. Victoria canta os primeiros três versos da canção original. Quando acaba o terceiro, Alejandra pergunta a ela, em voz baixa, se pode continuar. Alejandra fica calada para não interromper a canção. Victoria faz alguns gestos explicando-lhe que entra no próximo, daí Alejandra entra cantando dois versos da canção original e no terceiro improvisa:

*Yo quiero cantar este verso,
A Lucecita²⁰³ querida,
Que el frijol que lleva dentro
Será luz de nuestra vida*²⁰⁴

²⁰¹ Ontem o patrão me deu
Ai! Uma forte chicotada...
Quem me tira esta dor?
Que me leva até o campo-santo...

²⁰² A pedir a meu Deus eu vim.

²⁰³ Diminutivo do nome de mulher Luz.

²⁰⁴ Eu quero cantar este verso
Para Lucecita querida,
Que o feijão que leva dentro
Será a luz de nossa vida

Apesar de que, para os músicos em Bogotá, existem competências musicais de base, elas não garantem uma formação integral em *bullerengue*. Inclusive, eu diria que, mesmo sendo importantes, não ocupam o lugar central, que estaria relacionado diretamente com as buscas, as descobertas e o sentido com que estes músicos praticam o gênero. Isso, por sua vez, está fortemente conectado com as trajetórias, os gostos e interesses dos músicos.

Em virtude destas características, poder-se-ia dizer que, mesmo sem ter a consciência teórica de estar nessa posição, muitos desses músicos têm uma visão muito próxima daquela que abrangeria uma antropologia da música, segundo a proposta de Menezes Bastos, que propõe que, para entender um fenômeno musical, é preciso ver o contexto social e cultural em que este se desenvolve (MENEZES BASTOS, 1995). Assim, se por um lado a inserção nos sistemas da vida sociocultural permite conhecer a música em um sentido mais integral, os músicos em Bogotá, a partir de sua posição, dissolvem a separação entre a parte sonora da música e seu plano semântico ou de sentido (MENEZES BASTOS, 1999).

“Fuzilar”, “improvisar”, “compór”: percursos da apropriação

O grupo Aguasalá ensaia na Academia Superior de Artes de Bogotá – ASAB, a Faculdade de Artes da Universidad Distrital¹⁹⁹, universidade em que estudam Música todas as suas integrantes, menos Viviana, uma das *tamboreras*, que estudou Filologia na Universidade Nacional. Quando cheguei, estavam no pátio do prédio onde fica a faculdade, no Palacio de la Merced, um antigo convento, hoje monumento nacional. A faculdade fica perto de um dos lugares mais perigosos da cidade, o bairro San Victorino, na Avenida Jiménez, entre as avenidas Treze e Caracas. Desta última, apenas a separa uma grade que limita o pátio, uma grade que separa e ao mesmo tempo integra a faculdade ao cotidiano da Avenida Caracas: habitantes de rua, prostitutas, transeuntes, o desfile dos ônibus vermelhos de Transmilenio²⁰⁰ e a sua esteira de fumaça.

Deste lado da grade, o pátio, cheio de estudantes praticando seus instrumentos. O som de um trompete retumba no espaço, um casal

¹⁹⁹ Assim como a Universidad Nacional, considero que a ASAB (Academia Superior de Artes de Bogotá), que é a Faculdade de Artes da Universidad Distrital, pode ser considerada sob a noção de *mancha*, para o circuito de *bullerengue* na cidade.

²⁰⁰ Sistema de transporte coletivo que atravessa a cidade.

parado tocando a marimba, e ao seu lado Janni olha e mexe a saia com as mãos, girando, curtindo seu movimento. Janni tem uma filhinha de três anos, a Julia, e um dia me disse: “Uma das primeiras coisas que eu fiz para a Julia foi sua própria saia, para que ela aprendesse a dançar, comprei o tecido e fiz para ela. A Julia já sabe dançar, quando a gente está ensaiando ou tocamos na nossa casa, ela pede que lhe coloque a saia, adora dançar com a gente”.

Ao lado de Janni, está Daianna, sentada em um sofá, com um turbante verde, os olhos fechados. Tem o semblante de alguém muito concentrado, marcando com uma *maraca*⁷⁵ o ritmo da música que eles estão tocando.

Eu os observo em silêncio, e Janni pega duas baquetas que estão sobre uma mesa e me diz: “Você não pode ficar aí sem fazer nada, pega isso aqui para marcar o tempo”. Pego as baquetas e começo a marcar o tempo, timidamente, pois tenho medo de fazê-los errar.

Depois de levar uns dez minutos esquentando com os instrumentos e dançando, Juan Sebastián faz o chamado para começar com o ensaio: “*Bueno, va!*”, faz um solo de marimba e diz: “Lembram como era a entrada deste tema?”. Começa de novo, e todos entram, o *alegre*, a *tambora*, Janni, Andrea e Daianna tocando os *guasas*⁷⁶. Juan Sebastián para de tocar e diz: “Não, vocês entram na segunda frase da *marimba*”. Todos param, risos. Daí é Turu que faz o chamado: “*A ver, hágale!*”. Juan Sebastián toca a marimba de novo, entra o resto dos instrumentos, e Daianna começa a cantar um *arrullo*⁷⁷:

Anoche a la una
 Todos no coro: *Se perdió*
Mi Gallito Pinto
Se perdió
Él que más quería
*Se perdió...*⁷⁸

⁷⁵ Idiofone de sementes.

⁷⁶ O *guasá* é um chocalho cilíndrico de madeira, cheio de sementes, que é usado em alguns gêneros musicais do litoral pacífico.

⁷⁷ Gênero musical do litoral pacífico colombiano.

⁷⁸ *Ontem à noite, a uma*

Se perdeu

Meu galo manchado

Se perdeu

O que eu mais queria

Se perdeu

A voz de Andrea destoa, está mais alta do que o resto do coro, fazendo perder sua unidade. Daianna olha para Janni apontando Andrea com o dedo enquanto continua cantando. Janni põe ênfase na voz olhando para Andrea, e Andrea muda o tom. Toca o celular de Javier, é Andreita Jaramillo, ele fala: “Andreita, estamos esperando você... Como assim, que você está procurando o endereço?!... Andreita, o que está havendo com você? Você consumiu alguma coisa estranha?”. Todos dão risadas.

Javi dá o endereço e lhe diz: “Lembre que é atrás do *Carulla*⁷⁹”. Em dez minutos, chega Andreita, dando risadas e se desculpando pela demora. Todos zombam dela, e ela tira da mochila uma garrafa de rum, oferecendo para quem quiser. Javi diz: “Agora sim, isto *se prendió!*⁸⁰”.

Juan me falou que, depois de voltar do Festival de Puerto Escondido, formou um grupo de estudo de *bullerengue*, no qual a idéia principal era aprender o repertório que tinham gravado e reviver a sensação de uma roda de *bullerengue*, o que tinham vivido durante o festival. “Transmitir e compartilhar as sensações de uma roda”, nas palavras de Juan. Segundo ele, lentamente o grupo começa a se formalizar, e escolhem um nome para ele: La Rueda. Para Juan, a formalização do grupo é simultânea à aquisição de alguns conhecimentos básicos no *bullerengue* e à intenção de levá-lo às ruas de Bogotá. Isso lhes exige incluir atividades que, como grupo de estudos, não tinham feito, como dançar e fazer um vestuário “tradicional”.

Entre os espaços nos quais começam a fazer as rodas de *bullerengue* nas ruas, estão a *ciclovía*⁸¹, o Mercado de Las Pulgas em Usaquén⁸², e um lugar assinalado como particularmente importante, o

⁷⁹ *Carulla* é uma rede de supermercados, e existe um no *Park Way*.

⁸⁰ Em um contexto de festa, com consumo de álcool, falar que o ambiente “*se prendió*” (*se acendeu*) significa que já “esquentou”.

⁸¹ A *ciclovía* é um espaço recreativo organizado pela prefeitura de Bogotá há mais de vinte anos e corresponde a um circuito de ruas que atravessam a cidade e são fechadas para o trânsito de carros e ônibus aos domingos e dias feriados de manhã. As ruas ficam abertas para serem usadas exclusivamente por bicicletas, patins ou a pé, e têm se convertido em um espaço muito concorrido pelos bogotanos. Em alguns pontos-chave deste circuito de ruas, se realizam atividades culturais e eventos esportivos organizados pela prefeitura ou, como no caso das rodas de *bullerengue*, de caráter esporádico por diversos grupos culturais da cidade.

⁸² Em Bogotá, há dois *Mercados de las pulgas*: o mais antigo fica em pleno centro da cidade, entre a Avenida Sétima e a Rua Vinte e Seis e; o outro fica no bairro Usaquén, no norte da cidade. A população que freqüenta um e o outro é muito diferente. Enquanto o *mercado* do centro é um espaço mais popular, freqüentado por pessoas de toda a cidade, o de Usaquén fica num setor nobre da cidade, e ali os visitantes são pessoas que moram no norte de Bogotá, de classe alta e média-alta.

CAPÍTULO 4 CAMINHOS DA APROPRIAÇÃO

Fuzilar, improvisar, compor

Embora muitos músicos considerem que, além das oficinas e dos cursos nas universidades, a circulação do conhecimento e dos materiais gravados durante os festivais de *bullerengue* seja compartilhada livremente, pude perceber que esta circulação é feita de maneira diferenciada. Isto é, dentro do circuito de músicos que estão fazendo *bullerengue* em Bogotá, existem distinções que poderiam se definir, num primeiro momento, como marcadas por relações sociais próximas e distantes. Essas distâncias, entretanto, vão além de relações de amizade e estão marcadas também por outras variáveis relacionadas às relações de poder entre os músicos do circuito na cidade.

Como disse antes, o processo de apropriação do *bullerengue* muda com o tempo, assim como a leitura de um mesmo livro não é igual às anteriores, os focos variam, e a posição do leitor também. Os músicos que vêm fazendo *bullerengue* em Bogotá são diferentes, entre outras coisas, pelo momento que estão vivendo no seu percurso pelo mundo do *bullerengue*. Embora tenha identificado alguns trechos gerais deste percurso, é importante esclarecer que nem todos os músicos, nem todos os grupos, passam necessariamente por eles. Isto é, eles são aqui identificados apenas como pistas para poder dar conta do processo de apropriação. Não procuro estabelecer estes trechos como uma via de mão única, sem outros percursos possíveis.

É fundamental perceber que esses momentos estão diretamente relacionados com o processo de aprendizagem do *bullerengue*, que para a maioria dos músicos vai além de uma aprendizagem exclusivamente sonoro-musical, sendo, por outro lado, um processo que não tem um ponto final facilmente identificável. Fazendo uso de categorias nativas, consegui situar três fases gerais ou trechos do caminho de apropriação, o que me permite fazer uma análise das posições dos músicos no circuito do *bullerengue* em Bogotá. Coloco estas fases entre aspas para salientar que são categorias nativas.

Uma primeira é o “fuzilar”, uma segunda se refere a “versar” ou “improvisar”, e uma terceira se remete a “compor”. Minha intenção é explorar as particularidades de cada uma delas. Proponho aqui que a forma de transitar por esses trechos marca de maneira importante a posição dos músicos dentro do circuito na cidade.

Park Way. Em tom de saudade, relembrando aqueles momentos, Daianna me diz:

Eu sinto que com o *bullerengue*, aconteceu uma coisa *muy chévere*⁸³ com os *cachacos*⁸⁴, e é que, quando a gente saiu com a idéia de “organizar rodas”, parecia um pouco fictício, dava para pensar: “Estas pessoas aqui de brincadeira, achando que o *bullerengue* é cotidiano em Bogotá?” No entanto, a gente leva muito tempo fazendo rodas aqui no Park Way, e tornou-se um momento para nos dizermos as coisas, para que aquele que estivesse triste, ou que estivesse bravo, [é um momento] de verdade para desabafar, para aquele que estivesse deprimido, ou contente, ou para comemorar. E começamos a cantar tudo, e o *bullerengue* é assim, permite isso, então uma vez chegou... Sei lá, não me lembro quem, perguntando... A Verónica, ou alguém que tinha sua filha doente... “Ay! *¿Qué es bueno para la gripa?*”, e mais alguém começou cantar...

(Daí, Daianna começa a cantar):

*“hágale un baño
con agua de eucalipto”*

e saiu esse *bullerengue*:

*“hágale un baño con agua de eucalipto,
si le duele el corazón,
si le duele...,
hágale un baño...”*⁸⁵

⁸³ Muito legal.

⁸⁴ *Cachaco* era uma forma usada antigamente para se referir aos nativos da cidade de Bogotá e que apresentavam algumas características culturais específicas, evidenciadas principalmente por sua forma de falar e de vestir. Agora, é um termo utilizado principalmente por pessoas de outras regiões para se referir a pessoas de Bogotá.

⁸⁵ *“Dê-lhe um banho com água de eucalipto,
Se dói o coração,
Se dói ...,
Dê-lhe um banho ...”*

É verdade, viramos um *parche bullerengüero*... Que começou a reconhecer que o *bullerengue* é... Isto é, musicalmente é... Mas, por outras palavras, não é ver se a gente canta bonito ou feio, ou dança bem ou não, mas que essa parte musical é uma desculpa para outra coisa. Olha, é que, quando La Rueda se organizou, durante muito tempo as rodas no Park Way eram abertas para todo mundo, e as pessoas chegavam... Esta é a hora na qual ainda a gente vai ao Carulla e as pessoas se lembram, e falam: “E vocês não tocaram de novo, não é? E por quê? O que aconteceu?”. As pessoas gostavam das rodas, gostavam mesmo, saíam com as crianças, e as crianças dançavam.

Sair às ruas para fazer rodas é uma atividade que exige que os músicos que estavam pesquisando o *bullerengue* comecem a improvisar tocando, indo para além da reprodução das músicas que conhecem e que registraram com os seus gravadores e câmeras de vídeo durante os festivais. Transmitir e compartilhar o sentido das rodas de *bullerengue*, com a intenção de mostrar como são vividas no festival, implica desabafar, pôr para fora as emoções que envolvem os músicos, e para isso é preciso falar de coisas cotidianas deles. Mas o exercício de transmitir a intenção do *bullerengue* também pretende envolver os transeuntes que param para assistir, para que percamos seu caráter de público e possam ser participantes ativos cantando, dançando e batendo palmas. Com esse objetivo, Daianna me conta que tentavam convidar as pessoas para dançar, tentavam fazer as pessoas cantarem, improvisarem, “mas você já sabe, aqui em Bogotá as pessoas têm muita vergonha de tudo. Às vezes, chegavam *costeños* e eles, sim, entravam e dançavam, às vezes alguns *cachacos* que dançavam incrível, e se formava a farra”.

Embora a maioria dos músicos tenha me falado da qualidade terapêutica do *bullerengue* nas suas vidas, chamou-me a atenção o caso de Zoraida Rojas, *cantadora* do grupo Sones de Guariamacó, que me explicava que o poder do *bullerengue* ultrapassava processos de cura nas pessoas que o faziam: “A gente estava fazendo uma apresentação de *bailes cantados* em uma escola de Paris, fazíamos uma roda com as crianças, os professores e os pais, e eu lembro que ouvia um menino gritando, mas não prestei muita atenção”. Zoraida começa a chorar, e me confessa que não pode lembrar o acontecimento sem chorar, quando se acalma continua:

Ao final, quando acabamos a canção, uma das mães se aproximou de mim, e abraçou-me chorando, falava coisas em francês, mas eu não entendia nada... Até que chegou a tradutora, me disse que a mãe queria saber qual era essa última música que eu tinha cantado, pois seu filho era autista e nunca tinha escutado sua voz até então, quando começou a gritar. Para mim, é isso aí, o *bullerengue* tira para fora o de dentro para que nasçam coisas novas.

apontam mais uma faceta do que os músicos encontram no *bullerengue*. Considero que a construção do gosto pelo *bullerengue* está relacionada também com o fascínio por experiências de estados modificados de consciência ligados a processos terapêuticos.

No entanto, os processos terapêuticos nem sempre são colocados nos termos de espiritualidade, como no caso de Juan Sebastián, *tamborero* de La Rueda. Para Juan, o processo curativo do *bullerengue* estaria relacionado diretamente com as suas dinâmicas de roda nas quais se exige do participante, nas suas palavras, um “despojar-se do ego”. Despojar-se do ego era entendido como um caminho no qual se abandona a procura pelo protagonismo individual que, segundo Juan Sebastián, é um dos principais investimentos que se faz nas academias formais de música.

Neste sentido, Juan achava que as rodas de *bullerengue* nas quais os participantes alternam permanentemente os instrumentos, o canto e a dança, através da dinâmica do *quite*, que implica que qualquer um pode entrar tirando o músico ou *bailador* que esteja na cena para ocupar seu lugar sem que o primeiro não tenha outra possibilidade senão a de aceitar sair, exige que os músicos se construam de uma maneira particular. A posição de aceitar sair sem questionar o grau de competência da pessoa que entra é considerada como um ato de humildade no qual se devem abandonar as valorizações de bom e mau, melhor e pior, e reconhecer que todos têm direito de participar. Aquilo para Juan implica pensar em termos de coletividade antes do que em individualidade, e exige um caminho de crescimento dos músicos, que segundo ele, nem todos estão dispostos a aceitar.

Neste sentido, “despojar-se do ego” é visto como caminho para alcançar a humildade, a qual é valorizada positivamente porquanto é considerada a via de achar conhecimentos mais profundos de si mesmo através da música. Apesar de que Juan não menciona o assunto em termos espirituais, pode ser entendido que o crescimento ao qual está se referindo vai além de competências simplesmente musicais.

O fazer *bullerengue* com fins terapêuticos relacionados a um caminho de crescimento espiritual apresenta um grau de complexidade evidente, no qual, embora essa motivação para fazer *bullerengue* seja frequente, cada músico tem sua própria filosofia de como é definido o terapêutico e quais são os seus benefícios concretos. Percebo que é essa diversidade de razões pelas quais o *bullerengue* seria terapêutico que permite a observação das diferenças e convergências na apropriação de cada músico.



La Rueda na Ciclovía⁸⁶.

Por outro lado, as atividades que apontam para o que se poderia perceber como uma nova etapa do grupo estão conectadas a relacionamentos mais próximos travados não somente nos festivais, mas também na cidade, entre os músicos em Bogotá e os músicos reconhecidos por eles como tradicionais. Em 2005, a Universidad Nacional fez o Primeiro Festival Nacional de Percussão e convidou vários músicos tradicionais do país, entre eles os *bullerengueros* Ever Suárez, de Arboletes (Antióquia), e Emilsen Pacheco, de San Juan de Urabá (Antióquia). Reconhecendo o trabalho de La Rueda, contratam Juan Sebastián para formar o *backing band* deles.

Além de sair às ruas e do contato com os músicos tradicionais em Bogotá, há um acontecimento que é muito importante para La Rueda como grupo: ter ganhado o prêmio de Melhor Grupo de Projeção no Festival Nacional de *Bullerengue* de Puerto Escondido em 2005. Nesse ano, pude identificar no festival vários fatores que apontam significativamente para a incidência dos músicos vindos de Bogotá no circuito do *bullerengue*.

De um lado, nesta versão do festival aparece uma diferenciação entre duas categorias de premiação: uma para grupos de tradição e outra,

⁸⁶ Fotografia do grupo La Rueda.

que é nova, para grupos de projeção⁸⁷. A categoria de grupos de tradição é aquela na qual geralmente concorrem aqueles grupos que têm uma trajetória reconhecida no festival e que são relativamente antigos. Em contraste, a categoria dos grupos de projeção dirigia-se para aqueles grupos que estavam começando e não eram necessariamente da região. O interessante é que a categorização estabelecida nesse ano permitiu que entrassem na concorrência os grupos *cachacos* La Bogotana e La Rueda.

Outro evento relevante tem a ver com o convite de Andrea Echeverri, vocalista bogotana do grupo de rock colombiano Los Aterciopelados, para ser integrante do júri do festival. Lembro que, nesse mesmo ano, Rocío, corista de La Bogotana e a amiga que me levou ao festival do ano anterior, me falou indignada deste fato. Na verdade, não deixava de ser estranho que uma cantora de rock fosse membro do júri do festival.⁸⁸ No entanto, como soube depois, a presença de uma figura como Andrea Echeverri tornou possível que, pela primeira vez, o festival aparecesse na primeira página do principal jornal do departamento de Córdoba, e não em um dos cantos de uma de suas páginas interiores, como de costume.

O festival promoveu uma maior proximidade entre os músicos *cachacos* e os *bullerengeros* tradicionais, o que, para Juan Sebastián, suscitou maior confiança para o grupo La Rueda. Desta forma, a experiência permitiu ao grupo voltar para Bogotá com um entusiasmo incrementado e novas idéias.

Note-se como isso aponta para aspectos importantes do processo que estou descrevendo. Seguindo a trajetória dos músicos, e especificamente da história do grupo La Rueda, percebi que o que estou chamando de apropriação se caracteriza pela vitalidade, entendida como a capacidade de mudar constantemente o sentido com que se faz

⁸⁷ Esta nova categoria, segundo me falaram só existiu no festival daquele ano.

⁸⁸ Para Andrea Jaramillo, integrante de La Bogotana e uma das pessoas que têm assistido a todos os festivais desde 2004, esta não é uma coisa extraordinária. Para ela, a negligência na escolha dos jurados acontece em todos os festivais, os jurados poucas vezes correspondem a pessoas que tenham uma trajetória no *bullerengue*. Sua escolha está diretamente relacionada ao dinheiro que gira em torno do cargo e das decisões dos jurados. Percebido sob a lógica de um negócio que se movimenta ao redor das rainhas, e não dos grupos de *bullerengue*, no festival os grupos de *bullerengue* acabam sendo um elemento acessório, para os organizadores. Isto fica evidente quando se observam as condições precárias sob as quais os grupos são alojados. Os organizadores se limitam a facilitar a infra-estrutura das escolas, dependendo dos músicos a iniciativa de levarem redes ou dormirem no chão. Os organizadores também contribuem com as três refeições do dia e com o rum ou a aguardente de cada grupo. Os prêmios normalmente são um troféu ou uma medalha, nenhum reconhecimento monetário. O contraste fica evidente pelo fato de que as rainhas e os jurados geralmente são hospedados em hotéis e recebem quantias de dinheiro significativas por participarem do festival.

alimenta tudo o que está dentro dele. Como aqueles mantras que se repetem, transportando a gente a outras dimensões.

Como Janni, o caráter atribuído às rodas de *bullerengue* é relacionado com a possibilidade de conseguir estados modificados de consciência, e salientando esse movimento referenciado por outros músicos de um *para dentro*.

Como parte do que ela identificava como um processo de cura pela ruptura de seu relacionamento, Emilse decidiu compor um *bullerengue*.

Porque, para mim, o *bullerengue* é um lamento. Um lamento que circula, que vira uma onda circular dentro de você, e vai transformando a energia, uma onda que cura você. Ay! Eu canto um *bullerengue* [Suspira]. Ay! Eu acabo com uma leveza. Uma sensação de leveza e de serenidade. Assim, o *bullerengue* que eu escrevi é um lamento de amor, um amor que acabou, mas ao mesmo tempo é alegre, sabe? Isto é, não é aquela dor de chorar, de ficar agoniado, mas é a tristeza que se transforma em alegria, por isso é que a gente não para de fazer *bullerengue*, porque finalmente... Exorciza, limpa, sara...

Considerando os termos nos quais são colocadas as experiências de fazer *bullerengue*, acho que valeria a pena se perguntar até que ponto a procura por algumas *raízes*, desenvolvida no começo do capítulo, ultrapassa a questão da procura pela identidade cultural para ser pensada também como o interesse na procura de estados modificados de consciência, que são vistos como formas “alternativas” de espiritualidade. Assim, fazer *bullerengue* seria um caminho para alcançar estes estados na procura de benefícios, colocados por estes músicos nos termos de conseguir uma cura espiritual ligada a uma tranquilidade emocional.

No começo do capítulo, descrevi uma situação na qual se evidenciava a participação de vários dos músicos em experiências relacionadas a estados modificados de consciência. Apesar de que o elemento que salientei nessa primeira parte tenha sido como algumas daquelas experiências – assim como a prática do *bullerengue* – apontavam na direção da procura de raízes, estas experiências também

eletrônico. O tambor é uma coisa real: é o couro mais o tronco de uma árvore, é muito terreno, chama energias, espíritos... Para mim, essa é a razão pela qual o *bullerengue* me leva a outros estados de consciência, ele me chama, o *bullerengue* me chama, e eu não posso passar muito tempo sem participar em uma roda porque sinto muita falta dele.

É interessante que, na sua fala, Janni vincula as origens dos materiais do tambor com uma ligação ao físico, ao corporal, mas que levam para uma dimensão espiritual. A partir de seu ponto de vista, Janni estabelece a existência de seres, “energias”, “espíritos” conectados com o *bullerengue*, quase dando um caráter ao *bullerengue* de uma entidade capaz de atuar com vontade própria, de chamá-la.¹⁹⁸

Emilse, mais conhecida como *La Negra Emilse, cantadora, tamborera e bailadora* do grupo bogotano Nuevo Palenque, me contava que estava passando por um momento muito difícil na sua vida, pois recentemente tinha acabado o seu relacionamento depois de dezesseis anos juntos. Apesar de ter começado a estudar Filologia na Faculdade de Ciências Humanas da Universidad Nacional de Colombia, Emilse se dedicou à música e foi uma das primeiras pessoas que começou a pesquisar *bailes cantados* na cidade. Vale a pena assinalar que, durante o meu trabalho de campo, ela foi uma referência das primeiras pesquisadoras destes gêneros para a maioria dos músicos com os quais falei. Embora o seu grupo faça *música de gaitas* e alguns dos gêneros dos *bailes cantados*, ela me dizia que o *bullerengue* é feito por eles só nos espaços com amigos, nos espaços íntimos, e não nas apresentações ou shows nos quais se faziam os outros gêneros.

Porque o *bullerengue* é uma música com a qual você se desloca. Para mim, é como um mantra, começando só pelo fato de que se faz em roda, né? O movimento em um círculo é a energia que vem para dentro. Um círculo fechado, não fechado como uma coisa excludente, mas como a figura em si mesma. A figura do círculo que

¹⁹⁸ Resulta interessante apontar que seguindo a fala de Janni poderia se pensar que as duas dimensões que ela identifica sugerem ser valoradas por ela como patamares ontológicos, pois ela identifica uma primeira dimensão do *bullerengue* como algo físico, material, que leva para uma dimensão espiritual. Neste sentido a segunda dimensão pareceria estar em um patamar mais elevado do que a primeira.

bullerengue e a representação de si mesmos dos grupos e dos músicos. A apropriação é um processo ativo no qual os sujeitos protagonistas estão se movimentando entre diferentes mundos musicais, entre formações fixas e variáveis dos grupos, entre momentos específicos da apropriação.

Nesta pesquisa, o conceito de apropriação é pensado não em sentido estático, como a simples reprodução de algumas músicas ou como uma atividade de recepção passiva, mas seguindo as pistas da proposta que faz Chartier (1992), quando trata da apropriação de construções narrativas. Sob esta proposta, a apropriação é vista como uma construção de sentidos que pode ser analisada nas práticas através das quais os indivíduos realizam o processo e a partir dos discursos que constroem em torno dele. Assim, analisando as narrativas das experiências, percebo que os músicos evidenciam que o que começa como um grupo de estudo para aprender *bullerengue* se transforma mais adiante em um grupo que pretende levar para as ruas bogotanas a intenção das rodas de *bullerengue*. Isto é, transmitir as vivências da música de seu contexto tradicional para o contexto bogotano.

Chartier considera que a leitura de um mesmo texto, o que no caso seria a leitura do *bullerengue* por diferentes músicos, é construída de maneiras diversas, de acordo com as disposições que distinguem as comunidades de leitores, suas tradições de leitura, as posições individuais nesta comunidade, bem como os hábitos, esperanças e interesses com os quais se faz a leitura. Esta leitura muda não só de leitor para leitor, mas também no mesmo leitor através do tempo, na medida em que, sendo inserido em novas dinâmicas de contato com o contexto e as músicas urbanas, o *bullerengue* é reinventado e ressignificado, a partir do exercício de apropriação.

A construção de sentidos, segundo este autor, está ligada diretamente à constituição de identidades, as quais são entendidas não como construções permanentes, mas como rotas e posições traçadas pelos sujeitos e ligadas ao plano das representações (HALL, 1999, 2003). Ser um grupo de estudo é diferente de ser um grupo que leva para as ruas o *bullerengue*, exige pressupostos diferentes. Da mesma forma, ter o reconhecimento de um prêmio no festival, uma maior proximidade com os músicos tradicionais e, além disso, procurar se inserir em dinâmicas do mercado musical dos grupos exige adaptações na forma de fazer *bullerengue*.

Depois de voltar do Festival de *Bullerengue* de Puerto Escondido em 2005, para alguns integrantes de La Rueda fica evidente aquela

formação fixa e variável de músicos no grupo que mencionei acima no começo do capítulo. Apesar de que um dos pontos que eles sublinham, quanto ao auge da apropriação do *bullerengue* em Bogotá, seja a considerável quantidade de músicos interessados e fazendo *bullerengue*, alguns deles me falaram que nem todos estavam engajados da mesma maneira com o *bullerengue*, o que se torna evidente no tempo de dedicação para estudar o gênero e para fazer as rodas nas ruas. Então, aqueles músicos que figuram na formação fixa de La Rueda propõem a possibilidade de fechar o grupo e fazer modificações no formato de roda, considerando as exigências feitas para se inserir em outros espaços onde eram pagos por seus shows.

Daianna me fala da realização de rodas de *bullerengue* nos *septimazos*⁸⁹, que mantém o formato que tenta envolver os transeuntes. Depois, começam a ser formalmente contratados pela prefeitura para subir nos palcos:

Então, dizíamos para as pessoas: “o *bullerengue* canta tudo, o que vocês querem que a gente cante?”. E as pessoas diziam: “sei lá, *llamadas*, *llamadas*”⁹⁰, e aí começávamos a cantar:

*Llamada, llamada, llamada,
¿quién me presta el celular?
Llamada, llamada, llamada
¿quién me presta el celular?*⁹¹

E as pessoas, felizes. Tentamos que as pessoas cantassem, fizeram versos, mas era muito difícil,

⁸⁹ O *Septimazo* é um espaço lúdico organizado pela prefeitura da cidade que existe faz aproximadamente cinco anos. Ele consiste no fechamento da Avenida Séptima, no centro da cidade, da Rua Vinte e Seis até a Plaza de Bolívar (lugar onde fica o Palácio Presidencial, o Congresso da República, a Prefeitura de Bogotá e a Catedral Primada de Colômbia). O fechamento se faz todas as sextas a partir das seis da tarde. Ao longo da rua é possível encontrar diversos eventos culturais que vão de shows de músicas tradicionais, *hip-hop*, grupos cristãos, mostras de artesanato, teatro de rua, malabaristas, shows de dança, etc. Em distintos pontos da rua, a prefeitura organiza eventos especiais cada sexta, colocando palcos para grupos musicais convidados. Considero que como a Universidade Nacional e o Park Way, esse espaço também pode ser considerado uma *mancha* do circuito de *bullerengue* na cidade.

⁹⁰ “Ligações, ligações!”. Em Bogotá, é comum o oferecimento de serviço de celular, tanto em pequenas lojas de todo tipo, quanto por pessoas que na rua oferecem o serviço com celulares de distintos operadores para ligar. A maioria destas pessoas que oferecem o serviço grita permanentemente “*Llamadas, Llamadas*”..

⁹¹ *Ligações, ligações, ligações/*

Quem poderia me emprestar o seu celular?

Ligações, ligações, ligações

Quem poderia me emprestar o seu celular?

chamado, resposta, durante tanto tempo, é um *mantra* mesmo. Eu o comparo com minhas experiências no hinduísmo, com minhas meditações. Mas tem uma diferença, e é que, quando eu meditava com um mantra, era como se me ausentasse do mundo, me concentrasse mais em mim mesma. Com o *bullerengue*, acontece uma coisa diferente, e é que não me ausento de mim mesma, mas me adentro em mim mesma... É como se tirasse para fora o mais oculto que tenho dentro, é como tirá-lo e expô-lo... Dá para ver o alegre que sou, ou o odiosa também, o venenosa ou o humilde. Fico nua, mas tanto o *bullerengue* quanto o *hip-hop* têm a capacidade de me curar.

Merece ser destacado que Isavasia estabelece esta relação entre o corporal e o espiritual, na qual se misturam as sensações físicas com um processo de *se adentrar*. Este mesmo elemento foi assinalado antes quando se mencionou o fato de que, para alguns músicos, o *bullerengue*, em contraste com a *música de gaitas*, era visto como um processo para dentro em duas dimensões. Uma para dentro da pessoa e outra para dentro da coletividade participante na dinâmica proposta pela roda de *bullerengue*.

Embora Isavasia estabeleça um paralelo entre fazer *bullerengue* e a meditação feita no hinduísmo, também indica uma diferenciação entre ambos. Seguindo a idéia colocada por ela, no caso do *bullerengue* este teria a particularidade de um *se encontrar* antes do que um *se ausentar*, o qual é valorizado por ela como um passo adiante do simples fato de *se ausentar* fornecido pela meditação.

Chamou-me a atenção que, apesar de não ter uma trajetória pelo hinduísmo diretamente, como no caso de Isavasia, outros músicos também fizeram a analogia do canto do *bullerengue* com um mantra e a vinculação do corporal com o espiritual.

Janni, corista e cantadora de La Rueda, estudante de Engenharia de Som na Universidad Javeriana, argumentava que o fato de que os tambores sejam feitos de couro animal tem algumas implicações para além do sexual:

Eu acho que o couro dos tambores no *bullerengue* faz que o assunto seja muito físico, muito animal, porque o couro é muito forte, é uma coisa orgânica, não é a mesma coisa que um teclado

vontade de urinar. Você canta *bullerengue* e é como se saísse aquela última gota de urina, sabe?”. Abre os olhos, em silêncio olha para mim e dá um suspiro com um gesto de alívio no seu rosto. Continua:

É como um descanso no estômago, como quando você vai no ônibus, e o ônibus pega um buraco... Você já sentiu isso aí? Como quando você vai beijar o seu guri pela primeira vez, e você sente, está quase, quase... Sei lá, eu sinto que o corpo fica arrepiado tudo, sinto vontade de chorar, vontade de rir...

A descrição feita por Isavasia de seu sentimento ao fazer *bullerengue* tem elementos comuns com as de outros músicos. Fazer *bullerengue* tem uma referência para além do corporal a uma função excretora que pode ser relacionada a desabafar. A uma sensação física que encadeia a emoção, o corporal e o espiritual como parte de uma mesma unidade, mas estabelecendo diferenciações para cada um destes aspectos. Apesar de as referências entre os músicos mudarem, identifiquei que esta localização do *bullerengue* no corporal está relacionada com o sexual. No caso da fala de Isavasia, ela menciona não só o fato de “urinar” como uma analogia física de desabafar, mas a sensação de excitação antes de beijar.

Daianna, cantora de La Rueda, estabelecia uma relação entre o *bullerengue* e o “chakra sexual”, colocando a questão nos termos de uma filosofia oriental que integra o espiritual e o corporal. Segundo ela, o *bullerengue* tinha o poder de se conectar com este chakra, ela relacionava essa conexão a uma valorização do *bullerengue* como uma música primitiva equiparada ao não-racional. “Nas rodas de *bullerengue*, você sente a *arrechera*¹⁹⁷, tudo é uma *arrechera*, uma *arrechera* musical, no canto, na dança, todo vira uma *arrechera*”.

Depois de se referir às sensações corporais experimentadas ao fazer *bullerengue*, Isavasia explica que foi só ao ter estado em uma roda de *bullerengue* que conseguiu ver com maior clareza como estas sensações estavam ligadas às dinâmicas do *bullerengue*.

Quando fui ao festival de Puerto Escondido, estando nas rodas, compreendi que fazer *bullerengue* era como praticar um *mantra*, porque aquilo de chamado, resposta, chamado, resposta,

embora, sim, dançassem e participassem dos coros. Porém, esse trabalho se perdeu, porque uma vez não quisemos fazer o show no palco, e os da prefeitura: “Vocês têm que subir no palco”, e a gente, “não, não gostamos do palco, porque queremos estar com as pessoas”, e eles, “Não!, tem que ser no palco porque para isso se está pagando”. Então, a gente falou: “então, melhor não contratarem o palco”. O fato é que, ao final, falaram: “Tudo bem”, e a gente tocou embaixo, mas não nos chamaram de novo, porque éramos muito problemáticos, ... Dito de outro modo, acharam ruim, porque esse palco custava muito dinheiro...

¹⁹⁷ Fogosidade.



La Rueda em pleno show.⁹²Daianna dançando, Andres Turu no tambor alegre, Juan Sebastián cantando na tela.

O bullerengue como show

As intenções de restringir o grupo La Rueda a alguns de seus músicos e de ensaiar de portas fechadas coincidiam com a idéia de inserção em outros espaços que tornassem lucrativo fazer *bullerengue*. O formato de “show”, além de exigir “subir aos palcos” implicava em uma relação diferente com o público. Vários elementos mudam por causa da introdução do grupo nas dinâmicas do mercado musical.

De um lado, está o repertório, pois, para os músicos que fazem *bullerengue* em Bogotá, é um fato quase inquestionável que não há a

⁹² Fotografia de La Rueda.

dentro? Celia Cruz com El Gran Combo de Puerto Rico¹⁹⁴, estão almoçando... Vamos, lá minha filha, para que você a conheça!”, Eu sentia muita vergonha, e dizia: “Não quero, pai”, mas ele insistiu. Daí, chegou à mesa daquelas pessoas, se apresentou e falou para Celia: “Dona Celia, ela é minha filha e canta todas as suas músicas, e o sonho dela”– porque era a verdade – “é cantar com você. Por favor, eu lhe peço que cante uma canção só com minha filha, uma só”.

Ela olhou para mim, eu estava morrendo do medo. Mas aquela senhora, você não acredita, era tão humilde, ela era uma *cantadora*, não uma cantora, uma *cantadora*,... falou: “Claro que sí!”. Daí, chamou alguns dos músicos de seu grupo e cantamos “El Yerberito”¹⁹⁵, *yo estaba tan feliz, yo estaba muy feliz!* Quando a gente acabou a canção, as pessoas do bar não paravam de bater palmas, daí ela olhou para baixo, porque ela era uma negra grandona, gigante! Olho para mim e disse: “Você vai ser uma grande cantora”. Nos momentos mais difíceis, eu sempre me lembro daquelas palavras...

Isavasia me falou que, após ter passado por uma grande depressão, só fazia *hip-hop* para expressar os seus sentimentos, parando de fazer os shows com o seu pai. Logo depois, entra no movimento *Hare-Krihsna*, no qual, me diz rindo, se propõe a fazer *hip-hop Krihsna* e consegue que sua proposta seja aceita pelos mestres espirituais. Enquanto estuda no Centro de Estudios Védicos de Bogotá, começa a frequentar a Universidad Nacional e conhece algumas músicas tradicionais. “Mas fiquei apaixonada pelo *bullerengue*. Por que, sabe?, eu descobri que o *bullerengue* é para expressar coisas, quando você faz *bullerengue*, canta *bullerengue*, é como quando você *freestyle*¹⁹⁶. Na primeira vez que eu cantei *bullerengue*, eu senti uma coisa muito forte, aqui”. Isavasia coloca a sua mão no seu ventre, me diz de novo: “Aqui, é aqui mesmo”. Deixa sua mão sobre o ventre, fecha os olhos e continua falando: “É como quando você tem vontade de urinar, muita, muita

¹⁹⁴ Um dos grupos de salsa de Porto Rico mais conhecidos no mundo da salsa.

¹⁹⁵ *El Yerberito Moderno*.

¹⁹⁶ “*Freestyle*” como uma adaptação verbal ao espanhol da palavra em inglês *freestyle*. Fazer *freestyle* se refere à capacidade de improvisação e criação no *hip-hop*.

É sexta à noite, em pleno *septimazo* bogotano. Centenas de pessoas caminham pela Rua Sétima do centro da cidade, que vira um espaço no qual se combinam múltiplos eventos culturais dos mais variados tipos: mostras de *hip-hop*, *música de gaitas*, malabarismos circenses, palhaços, um casal de dançarinos de tango, venda de artesanato para todos os gostos, mímicos, para citar só alguns deles.

Na esquina da Avenida Dezenove com Rua Sétima, estamos paradas falando com Isavasia, enquanto o grupo de seu marido toca *música de gaitas*, e esperamos que cheguem algumas das integrantes de seu grupo Beso de Negra para tocar alguns *bullerengues* antes que acabe o *septimazo*.

Isavasia é seu nome *Hare Krishna*, como ela me disse, foi o nome dado pelo seu guru¹⁹¹ como parte do processo de renascimento espiritual que começou aos seus 16 anos quando ingressou no movimento *Krishna* da cidade. “Só na minha família, sabem de meu antigo nome, para os músicos com os quais trabalho e para os meus amigos, eu sou Isavasia, o outro nome é coisa do passado.”

Quando falamos de seu gosto pelo *bullerengue*, Isavasia se remete aos começos da música com o seu pai Blaky¹⁹². Fala-me do que ela considera que foi seu início precoce como cantora de *hip-hop* aos sete anos de idade, “precoce”, diz ela, considerando que teria desejado ter tido mais tempo para estudar na escola.

Todos na minha família faziam música, eu tinha cinco irmãos homens, e meu pai trabalhava com eles fazendo um show de *hip-hop* de dança nas ruas. Eu era a caçula, me chamavam de Cutuca, e nunca me levavam às suas turnês pelo país. Então, um dia cantei para meu pai, ele ficou surpreso com minha voz. Daí, começamos a fazer shows juntos, eu cantava *hip-hop* e salsa, e meu pai tocava a guitarra e me acompanhava cantando. Eu sabia todas as músicas de Celia Cruz. Lembro-me um dia que a gente estava em um bar em Cajicá¹⁹³, onde trabalhava meu pai, e ele diz para mim: “Cutuca, você não imagina quem está aí

¹⁹¹ Mestre espiritual no movimento Hare Krishna.

¹⁹² Blaky é uma figura legendária em Bogotá. Músico das ruas do centro da cidade, convocava o seu público improvisando letras nas quais zombava dos transeuntes acompanhado do toque de sua viola de cordas incompletas.

¹⁹³ Município do Departamento de Cundinamarca, perto de Bogotá.

possibilidade de fazer exclusivamente *bullerengue* no formato de palco. As canções de *bullerengue*, que podem conter mais de meia hora de improvisação em uma roda, resultariam muito tediosas para os espectadores. “A roda, *se la goza* quem está dentro”, me falou um dia Juan, “quem está afora não entende nada”. E se a idéia é fazer um show, a prioridade é o auditório, sob essa lógica, os de fora são os que mais importam.

Pensar no entretenimento de um “público” demanda introduzir um repertório mais variado, diferente do *bullerengue*. O que se torna mais crítico em alguns contextos do que em outros, como em determinados bares da cidade. Andreita, integrante de La Bogotana, e agora música convidada de La Rueda, me contou como nos Bares de la 93⁹³, as pessoas não suportam mais de uma canção de *bullerengue* durante a noite: “Se você vai levar *bullerengue* lá, tem que levar o mais conhecido e pronto, isto é, os de Totó *La Momposina*, os do *Carnaval de Barranquilla*⁹⁴ ou os que gravou Joe Arroyo⁹⁵ com sua orquestra como *Rosa* ou *El Lobo*, mas lá é o básico e pronto...”

Espacialmente falando, a roda tem que se abrir, o círculo se quebra. Daianna me dizia: “Fazendo apresentações em El Planetario, no auditório Oriol Rángel, *bullerengue* após *bullerengue*, não... Não rola, e as pessoas não entendem que a gente dê as costas para dançar com o tambor”.

Deste modo, existem duas mudanças drásticas respondendo às novas exigências. A primeira é que, com a quebra do círculo, se rompe

⁹³ Um setor de bares ao norte da cidade, que fica ao redor do parque da “93”, entre as Ruas Noventa e Um e Noventa e Três, e as Avenidas Onze e Quinze. O lugar corresponde a um dos setores mais caros e luxuosos de Bogotá, no qual predominam serviços privados de segurança, mesmo nos espaços públicos, que são contratados pelos habitantes do setor e donos dos bares.

⁹⁴ Valeria a pena pesquisar mais adiante esta interessante questão, pois, segundo Andrea, através do Carnaval de Barranquilla, uma das festas mais tradicionais e importantes do país (a ponto de ter sido declarada como Patrimônio cultural da nação pelo Congresso nacional, e Obra-prima oral e imaterial da humanidade pela UNESCO), algumas músicas de *bullerengue* se tornaram populares para as elites de Barranquilla. Isto adquire uma importância significativa, considerando a crescente chegada, em Bogotá, de estudantes universitários *costeños*, procedentes das classes altas do litoral caribenho às principais universidades privadas da capital. Esta população, cada vez mais numerosa, vem influenciando diretamente no sucesso de certas expressões culturais em Bogotá, entre elas a música, como é o caso do chamado *Vallenato Nueva Ola*, muito na moda atualmente.

⁹⁵ Cantor e compositor *cartagenero* que ganhou o reconhecimento como um dos músicos mais importantes da Colômbia nos últimos tempos. Entre suas produções, estão várias homenagens a distintos autores e compositores do Caribe colombiano, como a feita à cantora *bullerenguera* Irene Martínez.

até certo ponto o diálogo *tamboreros-cantadores-bailarines-coros*⁹⁶. Esta é uma modificação que afeta diretamente o caráter terapêutico que vários dos músicos do circuito em Bogotá percebem no fazer *bullerengue*, e que será analisado no capítulo três.

Antes de continuar com a segunda mudança, vale a pena assinalar que a primeira mudança aponta para o que Menezes Bastos (1996, 2005b) identifica como uma das características da passagem da música tradicional para a música popular. Sob esta proposta Menezes Bastos argumenta que a partir dos finais do século XIX a fonografia captura os mundos musicais (erudito, folclórico e, mesmo, primitivo), constituindo-os e construindo-os, evidenciando seu papel para além de ser um veículo, sendo um processo constituinte.

A segunda mudança que acompanhou o formato de show foi a introdução de outros gêneros, inicialmente a *música de gaitas* e outros *bailes cantados* como a *tambora* e a *cumbia*, e mais recentemente gêneros do litoral pacífico. Muitos dos músicos de La Rueda que estavam fazendo *bullerengue* já conheciam e tocavam estes gêneros, assim a novidade, como no caso da *música de gaita*, não foi aprendê-los, mas incluí-los no repertório de suas apresentações, revezando-os com o *bullerengue*. A introdução do novo repertório implicava também fazer arranjos das canções, sair das formas tradicionais e misturar gêneros.

No caso de La Bogotana, Andreita me contava que aconteceu algo parecido, embora suas integrantes nunca tenham definido o grupo como exclusivamente de *bullerengue*, o gênero sempre foi um elemento central de sua proposta. Mas quando chegaram de sua primeira participação no Festival de Puerto Escondido em 2003, considerando que já têm um maior repertório e conhecimento do *bullerengue*, decidiram introduzir dois formatos para seus shows. Um que interpreta os *bullerengues* na sua forma considerada tradicional e outro que inclui aquilo que os artistas vêm como variações e fusões, o que explicavam abertamente para o seu auditório: “Bom, este aqui é o *bullerengue* de La Bogotana”, os quais eram *bullerengues* com viola, trechos de rap, oboé.

Fazíamos um coro diferente, então já não cantávamos o coro como na canção original:

*Negros...
en mis noches negras...*

⁹⁶ Questão que não só acontece com os grupos em Bogotá, pois os festivais têm instaurado este novo formato de “palco” para os *bullerengues* tradicionais também.

e a influência dos grupos bogotanos nas dinâmicas dos grupos tradicionais é considerado um ganho, evidenciando a existência de um diálogo entre os músicos dos dois circuitos de *bullerengue*.

Neste sentido, a tensão por mim salientada deve ser bem entendida. O que quero assinalar aqui não é a definição de uma espécie de essência feminina ou masculina de cada um dos dois gêneros. O importante é notar a valorização de feminino e do masculino que alguns dos músicos em Bogotá fazem no *bullerengue* e na *música de gaitas*, seja pelas particularidades de seus relacionamentos com o *bullerengue*, da história de chegada do *bullerengue* à cidade, seja pelas valorizações das emoções com que as quais este é associado. Neste sentido, o que vi foi como esse contraste pode ser contemplado para se aproximar da forma como são construídos os gostos de alguns desses músicos por este gênero musical.

O *bullerengue* como caminho terapêutico

*Pacho Simancá no me llores
Arrorro mamá...
Pacho Simancá tú no llores
Arrorro mamá...
Cuando yo estaba pequeña
Arrorro mamá...
No me supieron cuidar
Arrorro mamá...
Por eso cántame mamá
Arrorro mamá...
Que yo me quiero aliviar...¹⁹⁰*

Bullerengue tradicional

¹⁹⁰ Pacho Simancá, não chore por mim.

*Arrorro mamá...
Pacho Simancá, não chore
Arrorro mamá...
Quando eu era criança
Arrorro mamá...
Não souberam cuidar de mim
Arrorro mamá...
Por isso, canta para mim mamãe
Arrorro mamá...
Que eu quero me aliviar...*

ele merece?!”. Quando assistimos com Andreita ao vídeo que fiz sobre aquele festival, Andreita lembrou aquele momento e em tom indignado me falou: “Olha só... *Toda la vaina*¹⁸⁷ que implica isso aí para o *man*¹⁸⁸, fazer esse comentário é uma coisa muito machista...”.

Neste sentido, percebo que, assim como no circuito da *música de gaitas* tradicional se tem identificado a existência de uma exclusão das mulheres, no circuito do *bullerengue* tradicional também se pode identificar uma exclusão, mas com outras dinâmicas.



No primeiro plano, Emilsen Pacheco de camisa amarela ao seu lado Estefanía, tamborera de alegre do Grupo Tradicional de Bullerengue de Chigorodó, Antioquia, no Festival de Bullerengue de Necoclí, Antioquia, 2009.

Daianna, *cantadora* de La Rueda, me falava em tom de orgulho que, pouco depois das primeiras participações dos grupos bogotanos de *bullerengue*, Emilsen Pacheco, o mestre de muitos desses músicos, abre um *semillero musical*¹⁸⁹ para meninas interessadas em tocar tambor alegre e *llamador* em seu povoado, San Juan de Urabá. O tom de orgulho na fala de Daianna é interessante porque mostra como o contato

¹⁸⁷ Todo o significado.

¹⁸⁸ *Man*: homem.

¹⁸⁹ A palavra *Semillero* pode ser traduzida ao português como Viveiros. Os *Semilleros* são projetos de formação musical autogerenciados nos quais se procura estimular a aprendizagem musical nas crianças de diferentes idades.

Mas fazíamos um toque de tambor [Andreita faz o que ela considera que é o toque com a voz] “*tran can trunn, pa ca tra tuuun, tu tu praaaan...*”, metemos na viola uma parte melódica, e tirávamos o coro original e repetíamos “*Negro mirar*”, era algo com muita influência cubana, porque Carolina, uma das integrantes do grupo, estudou em Cuba. Mas porque também a gente pensa: “Bom, tudo bem, a gente pode perfeitamente estar três dias tocando e escutando *bullerengue* tradicional, que é monótono para um ouvido que não esteja acostumado”, você já sabe como é que é, o *llamador* fazendo o tempo tudo [Fazendo de novo o som com a voz]: “*TunK, tunK, tunK, tunK*” e o mesmo coro até o final, é facilmente a canção pode durar uma hora e... É claro, de qualquer maneira a questão monetária... Então, é assim... Se você pretende sobreviver ou... manter-se como músico, você tem que vender algo, vender sua música, vender seu show, vender alguma coisa... Então, daí você tem que inventar coisas que colem...

No caso de La Rueda, o conceito do grupo como “show” requer o desenho de uma imagem informativa e sua movimentação. Isto pode ser pensado como uma procura de estabelecer um canal comunicativo visual privilegiado, considerando a importância da comunicação visual e o uso da imagem nas cidades contemporâneas (AUGÉ, 1994; CASTELLS, 1999; SARLO, 1997) e, especificamente, nas dinâmicas de mercado em que se estava inserindo o grupo. Pelo que percebi nos materiais de publicidade (cartazes, folhetos, *videoclips* e convites) para os shows facilitados por Juan Sebastián, a construção da imagem informativa promocional do grupo se faz preferivelmente através de elementos gráficos, verbo-visuais e auditivos. Alguns dos elementos presentes nestes materiais falam da forma como eles mesmos estavam querendo se representar naquele momento.

Juan Sebastián me diz que, quando ele fez o primeiro desenho do logo, procurava salientar elementos da cidade. No desenho do logo, apenas se sugerem de maneira geral alguns dos elementos dos *bailes cantados* como os vestidos, os tambores, a dança, o casal (referindo-se a suas danças de cortejo), traços que deixam em aberto de qual *baile*

cantado será o show oferecido, pois não enfocam especificamente um deles. Mas o elemento que mais chamou a minha atenção tem a ver com a localização do *baile cantado* no contexto urbano. Os prédios desenhados, sobre um destes uma antena, e a fotografia de Bogotá ao fundo corresponde à intenção de estabelecer o contexto urbano como base para o grupo. A proposta visual de uma Bogotá em preto e branco e os desenhos coloridos insinuam a proposta de La Rueda como um show “colorido” que pretende levar ao “frio cinza” da cidade o calor da música dos bailes cantados.



O Desenho do logotipo do grupo quando começa a ser pensado como um show.

fontes da literatura existente sobre *bullerengue*, se reforça esta idéia, inclusive na mais recente¹⁸⁴. É importante ter em conta que, mesmo em termos dos instrumentos, em cada um dos dois gêneros existe referência ao que se poderia chamar de masculino e feminino.

No caso da *música de gaitas*, a *gaita hembra*¹⁸⁵, por exemplo, é a encarregada de estabelecer as variações e manter a melodia do tema, e a *gaita macho*, de manter um padrão fixo durante as canções. Para o caso tanto da *música de gaitas* quanto do *bullerengue*, o tambor *alegre* também é conhecido como *tambor hembra*, e nos dois gêneros há a liberdade de fazer variações e improvisações, estabelecendo diálogo com o resto dos instrumentos e das vozes. No entanto, tradicionalmente, estes instrumentos são interpretados por homens. Assim, no caso da *música de gaitas*, como se falou acima, os grupos eram formados tradicionalmente só por homens. Embora no caso do *bullerengue* a presença de mulheres nos grupos tenha sido um elemento referenciado como constitutivo deste gênero musical, segundo muitos dos músicos com os quais falei, os papéis dos músicos foram diferenciados historicamente entre homens e mulheres, sendo até há pouco tempo exclusividade dos homens tocar os tambores, e os principais papéis das mulheres são *cantadoras*, *coros* e *bailadoras*.

Considerando o anteriormente dito, merece ser destacado, além disso, que a chegada de La Bogotana ao Festival de Puerto Escondido marca um momento importante, porque, além da participação de mulheres da cidade fazendo *bullerengue*, é, sobretudo, a presença de *tamboreras* o que gera maior comoção. No segundo festival de Puerto Escondido no qual participou La Bogotana no ano de 2004, é interessante salientar o preâmbulo ao grupo que o apresentador oficial do festival fez no palco enquanto as suas integrantes colocavam os instrumentos: “[...] e agora, temos a participação de umas lindas *rolas*¹⁸⁶ que vêm pela segunda vez ao festival”. Enquanto Andreita se ajeitava para tocar o *alegre*, o apresentador ficou olhando para ela e, em um tom de surpresa, perguntou como parte da apresentação para os assistentes: “Venha menina, venha aqui... Quem ensinou a você arregaçar a calça desse jeito, para meter-se um tambor no meio das pernas e tocá-lo como

¹⁸⁴“Podría decirse que el escenario sonoro del *bullerengue* es un diálogo de mujeres para mujeres, si nos atenemos que la conformación estructural es de cantadora, tambor hembra y un coro que se compone de mujeres respondonas” (MINSKI, 2008, p.18).

¹⁸⁵ A *gaita hembra* tem cinco orifícios e é tocada com as duas mãos, entretanto a *gaita macho* tem um ou dois orifícios e é tocada com uma mão, enquanto com a outra mão se toca o *maracón*.

¹⁸⁶Como *cachaco*, *rolo* é outra forma de se referir aos bogotanos.

que eu diga que os homens não sentem, não é isso, não, mas é como uma essência.

Para Daniela, o *bullerengue* tem uma essência dramática que é associada ao feminino, em contraste com uma essência masculina da *música de gaitas*, que ela associava ao festivo. Por sua vez, na nossa conversa ela fazia uma análise particular das características das pessoas que fazem *bullerengue* e das que fazem *gaita* nos seus circuitos tradicionais, pensando nas suas experiências nos festivais. Ela caracterizava as pessoas que fazem *gaitas* como extrovertidas, o que, segundo ela, tinha a ver diretamente com o caráter da *música de gaitas* como um processo mais “para fora” interessado em mostrar um virtuosismo e de marcar mais claramente um limite entre público assistente e grupo.

Por outro lado, identificava os *bullerengueros* como pessoas sossegadas e caladas, que procuram fazer *bullerengue* para eles mesmos, antes que pensar em um auditório. Nesse sentido, segundo Daniela, os limites difusos entre público e músicos em uma roda de *bullerengue* reiteravam um convite “para adentro”.

Embora o assunto do feminino não tenha sido citado diretamente pelos músicos homens com os quais falei, o ar de melancolia, sim, foi um elemento referenciado e associado com a presença de mulheres no *bullerengue*. Por exemplo, Urián Sarmiento, refletindo sobre os motivos do seu gosto pelo *bullerengue*, se remetia à importância do que para ele é a “melancolia” no *bullerengue*:

O canto concreto do *bullerengue*, na situação que seja, é melancólico e ainda mais cantado por aquelas senhoras que o têm vivido e que estão cantando sua vivência... Eu escuto isso e fico arrepiado... A primeira vez que escutei aquelas senhoras em Bogotá foi em um concerto e fiquei “colado à cadeira”, sem ar..., foi muito forte.

Na sua fala, Urián estabelece uma relação do ar de melancolia do *bullerengue* escutado pela primeira vez ao vivo e salientando o papel das mulheres nesta apresentação.

No entanto, como assinala Daniela, considero que a tensão não pode ser simplesmente reduzida à fórmula de que o *bullerengue* é feminino, e a *gaita*, masculina, apesar de que achei que, em várias



Cartaz de um dos shows no qual aparece uma fotografia do grupo participando no Festival de Puerto Escondido.

No entanto, nos cartazes o grupo brinca com sua imagem como um grupo tradicional e explicita verbalmente ser um grupo da cidade. O grupo introduz outros gêneros musicais, porém mantém a ideia de “roda” de *bullerengue*.

Do mesmo modo, no *videoclip* da canção de *bullerengue* “*La Sombra*”⁹⁷, o grupo faz uma referência permanente à cidade. O jogo de imagens do vídeo pula de uma cena com o *tamborero* tradicional Emilsen Pacheco na praia para pontos referenciais significativos do centro de Bogotá, como o cerro de Monserrate⁹⁸, a Avenida Sétima com Rua Vinte Seis, a Avenida Jiménez, entre outros.

⁹⁷ Anexo uma cópia do *videoclip* para facilitar a observação daqueles elementos aos quais estou me referindo.

⁹⁸ O morro de Monserrate é um dos principais pontos referenciais da cidade, não só geograficamente falando, mas também como símbolo do *cachaco*. É um dos principais pontos turísticos da cidade e um lugar concorrido, entre outros motivos, pela peregrinação que ali se faz pedindo ou agradecendo favores concedidos pelo patrono da sua igreja, o *Señor Caído de Monserrate*.

Neste jogo de imagens, os músicos aparecem vestidos como *bullerengueros* tradicionais tocando, dançando e fazendo rodas de *bullerengue* na rua. Assim, incluem-se imagens que remetem à cotidianidade do centro de Bogotá: ônibus, semáforos, habitantes de rua, transeuntes curiosos, transeuntes indiferentes. O final do vídeo acaba com a chegada às portas de um dos principais e mais antigos teatros da cidade, o Teatro Municipal Jorge Eliecer Gaitán, onde se vê o anúncio do show de Alfredo Gutierrez e Eliseo Herrera, dois músicos significativos para o desenvolvimento do *vallenato* nos últimos trinta anos.



... cantos y tambores urbanos ...

GALERÍA CAFE Y LIBRO
Cra 15a No. 46-38
Tel: 2858318
Hora: 9 pm.
Entrada: 5 mil pesos

... SÁBADO 7 DE OCTUBRE ...

www.ladistritoferico.com/la rueda.html

Musicalmente, no vídeo chama a atenção que a canção, um *bullerengue* tradicional, inclui instrumentos que não são do *bullerengue*, como a *marimba de chonta*. Na música, não se percebem outros instrumentos, porém no vídeo aparece um músico tocando uma *guacharaca*⁹⁹.

Convite La Rueda, cantos e tambores urbanos.

Neste sentido, acho que isto poderia ser considerado um elemento significativo ao estabelecer um paralelo com o *bullerengue*, pois, pensando neste nos termos de um formato tradicional, como estabelecido atualmente nos festivais, os grupos de *bullerengue* não só incluem, mas exigem a presença de mulheres.

Na sua pesquisa, Quintana toca em outro elemento importante: a participação de grupos de mulheres da cidade nos festivais de *música de gaitas*. Em contraste com o que aconteceu com o grupo La Bogotana no Festival de *Bullerengue* em Puerto Escondido em 2003, segundo a autora, os grupos de mulheres nos festivais de *música de gaitas* não têm tido acolhida. A autora menciona, entre outros, o caso concreto do grupo bogotano Caña Pan, que foi quase expulso do palco pelos assistentes durante sua apresentação (QUINTANA, 2009).

No entanto, outras mulheres com as quais falei não localizavam uma razão tão específica relacionada com o caráter masculino da *música de gaitas* e simplesmente manifestaram que não sentiam a mesma profundidade e intensidade ao fazê-la, o que, pelo contrário, acontecia quando faziam *bullerengue*.

Acho que é interessante também considerar o caso de mulheres que se sentem à vontade fazendo tanto *música de gaitas* quanto *bullerengue*, como o caso de Daniela, *tamborera* do grupo Aguasalá. Um dia, conversando com Daniela antes de um jogo de futebol com seu time no campeonato de futebol feminino da universidade onde estuda, ela me manifestava que gostava de fazer os dois gêneros musicais, tanto a *música de gaitas* quanto o *bullerengue*, mas que achava diferenças no que ela chamava como a “essência” de cada um:

As duas são músicas que me produzem prazer ao fazê-las, são espaços de desenvolvimento, de se conectar com a terra, com o país... Mas eu sinto que o *bullerengue* é mais ritual, sem tirar o mérito da *gaita*... O *bullerengue* é mais dramático, é óbvio que ele também tem seu espaço festeiro, mas mesmo assim é um lamento.

Sabe? Tem que ver com a essência. Eu acho que não é uma coisa para generalizar nem simplificar, porque você encontra homens fazendo *bullerengue* e, mesmo que poucas, mulheres fazendo *gaita*, mas... Eu acho que a essência do *bullerengue* é como pensar em uma mulher, que tudo a afeta... Que tudo é muito sentido... Não é

⁹⁹ A *guacharaca* é um instrumento de vários gêneros do litoral caribenho, entre esses o *vallenato*. Há diversos tipos, mas em termos gerais é um idiofone tubular.

específicos que as distingue e as posiciona dentro do circuito de músicos que estavam pesquisando e fazendo *músicas tradicionales* em Bogotá, no seu começo majoritariamente composto de homens. Como Andreita me falou, depois do festival elas são procuradas como referências de músicas que fazem *bullerengue* na cidade e colocam o foco de suas apresentações neste gênero. Poderia se dizer que é só naquele momento que o *bullerengue* entra com força no pacote das *músicas tradicionales* na cidade como gênero diferenciado da *música de gaitas*.

Por outro lado, é um grupo de mulheres que abre a entrada dos conjuntos de *cachacos* no circuito de *bullerengue* tradicional, mais do que como público, como músicos pesquisadores. Embora, como mencionei antes, já haja algumas pessoas, como o namorado de Zaida, que marcavam presença nos festivais, La Bogotana marca a chegada dos grupos de Bogotá aos festivais de *bullerengue*.

Mais além do que se poderia considerar como o papel significativo de um grupo de mulheres na entrada do *bullerengue* na cidade, também consegui identificar outros elementos interessantes neste sentido que marcam o gosto pelo *bullerengue* em contraste com a *música de gaitas*.

Muitas das mulheres músicas que faziam *bullerengue* antes de saber que era isso o que tocavam, começaram a pesquisar as *músicas tradicionales* a partir da *música de gaitas*. No entanto, várias delas me falaram sobre a sensação de não “se encontrar” totalmente na *música de gaitas*, referindo-se a uma dificuldade para se sentirem satisfeitas fazendo este gênero. Uma das primeiras razões mencionadas para esse descontentamento tinha a ver com o fato de achar que as canções da *música de gaitas* eram cantadas e interpretadas nas suas versões tradicionais *por homens e para homens*.

Embora nenhuma das mulheres músicas com as quais falei tenham mencionado explicitamente sentir uma discriminação por sua condição de mulher, é importante assinalar que, segundo Quintana (2009, 2010), há uma exclusão das mulheres nos festivais de *música de gaitas* que se reflete nas grandes dificuldades e escassas motivações de fazer esta música pelas mulheres, tanto no seu circuito tradicional quanto no circuito da cidade. Segundo a autora, além das condições de exclusão da mulher dos âmbitos públicos nos quais se faz a *música de gaitas* no seu circuito local e dos obstáculos para que elas possam aceder ao conhecimento deste gênero, existe uma forte defesa da tradição estreitamente ligada a manter o formato grupal de seis integrantes homens.



LA RUEDA DE BULLERENGUE
Museo Nacional-Marzo de 2007

!!!QUE RUEDA LA RUEDA!!!
cantos y tambores afro-cachacos

El grupo La Rueda ofrece un show en el que se resaltan la alegría de la fiesta y el calor vibrante de las músicas con raíz. A través de un espectáculo en el que se incluyen el vértigo de las danzas Afrocolombianas, hermosas melodias de Gaitas, sonos de acordeón, multitud de voces y el sustento firme y caliente de los tambores, La Rueda lo transporta a otra dimensión, donde usted olvidará que se encuentra 2600 metros sobre el nivel del mar.

Música, fotos y video www.myspace.com/lanuedabullerengue

NOTAS DE PRENSA
El tiempo.com
http://www.eltiempo.com/vidadehoy/educacion/codigodeacceso/ca_musi/home/ARTICULO-WEB-NOTA_INTERIOR-3486148.html
Canal City TV
<http://www.eltiempo.com/cultura/2007-04-02/index.html>

CONTACTENOS
lanuedabullerengue@yahoo.com
lanuedabullerengue@cablenet.net.co
Tel. 244-8857
cel. 312-8335-999
Juan Sebastian Rojas/ Director

Multimídia promocional do grupo.

Da conjunção destas mudanças, foi inevitável que as dinâmicas dos encontros entre os músicos se transformassem, gerando várias situações conflituosas que levaram alguns deles a se questionarem sobre o sentido mesmo de fazer *bullerengue*. Basicamente, consegui identificar a mudança de dinâmica em duas dimensões gerais, uma espacial e outra temporal.

O que em La Rueda inicialmente foram sessões de estudo e posteriormente se transformou na idéia de tirar as rodas das ruas sob a nova proposta de “show”, transforma-se formalmente em ensaio fechado em um duplo sentido.

Um primeiro sentido no qual o círculo da roda de *bullerengue* se quebra e adquire a forma de meia lua, marcando com maior clareza um “nós” (o grupo) e os “outros” (os assistentes). Os ensaios nas ruas excluem as pessoas que não são formalmente do grupo, o grupo se fecha, pois, ainda que nunca se proíba de cantar ou tocar, a dinâmica já não procura envolver as pessoas que estão interessadas.

O segundo sentido está diretamente relacionado aos lugares de ensaio, pois, perdendo as intenções de envolver qualquer um, os espaços fechados resultam mais proveitosos, e isso se transforma em um abandono gradual das ruas.

Somou-se a esta situação o fato de que a introdução de um repertório mais variado implicou pensar no “tempo”.

De uma parte, se delimitou a duração das canções de *bullerengue* pensando no resto do repertório e no formato de palco. A delimitação das canções se relaciona com o mencionado antes a respeito da proposta de Menezes Bastos (1996), quando evidencia a fonografia como determinante na passagem da música tradicional para a popular. Pensar em termos de fonografia exige pensar a duração da música em tempos mais curtos.

Além disso, a duração dos ensaios deveria ser otimizada ao máximo. Coordenar tempos, datas, horários, implicou um compromisso diante de uma situação não tão prazerosa como as rodas. Pelo que me contaram alguns dos músicos, o constante descumprimento (ausência nos ensaios, e chegadas tardias), por parte de alguns deles, gerou a criação de medidas punitivas lideradas por alguns integrantes do grupo. Ditas penalidades foram estabelecidas como cobranças em dinheiro com tarifas estabelecidas dependendo do caráter da falta. Isto, por sua vez, gerou uma dinâmica de transgressão, a necessidade de mentir com o fim de evitar as cobranças e, por sua vez, de delatar e acusar entre si.

Então, dão para mim o tambor *alegre...*, começo tocar, eles dançando quase sobre o tambor, e eu lembro alguns que apenas olhavam e diziam indignados para nós: “*Estas mulheres, quem estão pensando que são?*”. E outros felizes, diziam: “*Isso aí, cachaca!, Isso aí, mulher! Bate esse tambor!!*”.

Andreita diz ter chegado com alguns conhecimentos do *bullerengue* que aprenderam nos espaços formais de educação da cidade, e era uma coisa distante do *bullerengue* vivenciado no circuito dos músicos tradicionais. No entanto, me falava que alguns dos mais críticos foram os que depois viraram seus mestres. Um deles é Emilsen Pacheco, que três dias após a Alvorada as convida para sua casa dizendo que vai ensinar para elas o que é *bullerengue* de verdade. “Então, nós dizíamos: ‘Emilsen, louvado Emilsen!’”, falava ela rindo.

Depois disso, em outra roda Emilsen improvisou uma canção na que dizia “*Se acabó el machismo, llegó La Bogotana, y en el bullerengue se acabó el machismo, ya llegó La Bogotana, se acabó el machismo.*”

Na rua, as pessoas gritavam para nós “*Que vivan las cachacas!*”. Porque eles não acreditavam que umas mulheres de Bogotá quisessem fazer *bullerengue*. Embora recebêssemos muitas críticas duras sobre a maneira de cantar, de tocar, de vestir, de dançar... Mas isso foi muito bom para nós porque aprendemos coisas que ninguém conhecia em Bogotá. Então, quando voltamos, nos procuravam porque éramos nós que sabíamos de *bullerengue*, e a gente começou fazer *bullerengue* mais do que *música de gaitas*.

Há vários elementos importantes na fala de Andreita. Por um lado, considero que, no caso de La Bogotana, o *bullerengue* dá a identidade e a diferenciação que suas integrantes estavam procurando, evidenciadas no próprio momento da escolha do nome, ao negar-se a se chamar Las Sirenitas Fritas, por ser um nome mais do que ligado a La Mojarrá Eléctrica, derivado dele considerando que a mojarra é um peixe a a sirena, seria a versão feminina da mesma idéia. Depois de sua experiência no festival, o *bullerengue* vira um capital de conhecimentos

emergência no último momento para a primeira apresentação que tiveram como grupo¹⁸⁰.

Zaida Forero, outra das integrantes, vai ao Festival de *Bullerengue* de María La Baja¹⁸¹, acompanhando seu namorado, que tinha sido convidado como jurado do festival. Através desse festival, ela conhece o Festival de Puerto Escondido e faz a proposta a La Bogotana para participar dele. Embora o grupo tenha proposto ir como concorrente, não é aceito, porque é preciso que os grupos tenham um mínimo de dez integrantes, e, como me falou Andreita, elas eram só seis. No entanto, são aceitas para se apresentar sob a categoria de *Muestra Folclórica*¹⁸².

A gente chegou com os *bullerengues* que tinha aprendido em Bogotá, escutando Totó *La Momposina*, que você já sabe, é uma outra coisa..., isso aí é um espetáculo que não tem muito a ver com o *bullerengue* que se faz nos festivais, com o *bullerengue* tradicional. Chegamos com umas saias brancas, todas vestidas de branco, pensando naquele *bullerengue* que ensinam aqui em Bogotá nas escolas, aquele que ensina o Ballet de Sonia Osorio¹⁸³, com saia branca, blusa branca, flor na cabeça, mas as costas descobertas, muito sensuais... Que engraçado! Parecíamos uma mosca na sopa! Chegamos tarde à Alvorada, só estavam Emilsen Pacheco, os de Arboletes, Ever Suárez e Freddy Suárez, os mestres!, quase ninguém!, Chegamos fazendo barulho, mas quando estávamos perto da roda, paramos e começamos a tentar a ver o que estava acontecendo, ficávamos na ponta dos pés tentando ver aquilo. Eles nos viram e nos convidaram a tocar, desafiando-nos: “*Dejen tocar a las cachacas, dejen tocar a las bogotanas.*” E eu com medo, dizia “não, obrigada, não precisa não...”.

¹⁸⁰ Embora ninguém tenha mencionado uma relação entre os dois fatos, acho que vale a pena assinalar que existe uma canção de *música de gaitas* chamada “La Bogotana”, composta pelo *gaitero* Toño Fernández, da primeira geração do grupo Los Gaiteros de San Jacinto.

¹⁸¹ Município do Departamento de Bolívar.

¹⁸² Mostra Folclórica.

¹⁸³ O Ballet de Sonia Osorio é uma companhia-escola de ballet e danças folclóricas que tem se auto-atribuído o papel de difundir as danças folclóricas do país, a partir do que poderia ser considerada como uma estilização de diversas danças e músicas locais, numa mistura com elementos do ballet clássico, adaptadas a um formato de espetáculo.

Janni me dizia que isso gerou conflitos emocionais para ela, pois seu interesse pelo *bullerengue* estava relacionado ao fato de que as rodas ofereciam um espaço para ela expressar o que sentia. Com essas mudanças, o grupo já não podia oferecer isto:

Com os ensaios virou uma coisa... *Mamona*¹⁰⁰, era muito *mamón* ir ensaiar, porque começaram muitos ciúmes entre nós, porque muitas cantávamos... Então, era ver quem cantava mais temas, outra pessoa dirigindo e pondo a ordem... Todos estressados, muito corte nas canções. *La vaina*¹⁰¹ não fluía, então a gente podia ficar um ensaio inteiro em uma canção só. Parando quando alguém errava, e começando de novo. Dá para imaginar: um só ensaio cantando uma canção só!

Eu ficava muito estressada, tínhamos muitos problemas, muitos conflitos entre todos, e disse: “chega!”. Porque realmente eu ficava magoada porque há um apreço, e está o *bullerengue* no meio, porque de qualquer maneira sempre fazíamos rodas e aí a gente cria amizade com as pessoas, então eu decidi falar com Juan Sebastián e disse para ele: “*paila*¹⁰², não vou mais”, e ele falou: “Tudo bem”.

Porque, sabe? Eu sinto que a música, que qualquer tipo de música se aprende tocando, a música é um estado do corpo e da mente que você tem que praticar, então quanto mais tempo você estiver nesse estado, vai ser muito melhor, vai ter melhor acesso a essa linguagem, melhor você vai conseguir se expressar. Mas então quando o negócio vira de parar e repetir, parar e repetir, então esse estado que é meditativo que é uma coisa cíclica que você consegue durante muito tempo de estar tocando, quando a gente já se relaxa e alcança uma linguagem, isso já não estávamos conseguindo em La Rueda. Já era uma *vaina* muito mais... Não era *chévere*, de qualquer

¹⁰⁰ *Mamona* é uma coisa chata demais.

¹⁰¹ O assunto.

¹⁰² *Paila* é uma expressão que se refere a alguma coisa ruim ou a dizer “sinto muito, mas...”

jeito não era nada *chévere*, já não era uma roda de *bullerengue*, mas virou um grupo... Eu não sei como explicar... Que cada um tinha sua canção, e a idéia era arranjar sua canção e pronto.

A idéia do show implica em uma noção diferente de grupo, uma nova dinâmica em que cada músico procura seu próprio protagonismo e sucesso. Acho que, ainda que, em uma primeira instância, poder-se-ia pensar que a nova dinâmica delimitou com maior clareza os papéis de cada músico, não era aquilo o que sucedia, pois, apesar da mobilidade que caracteriza a dinâmica de uma roda de *bullerengue*, os papéis dos músicos tendem a estar definidos, não correspondem a um só, mas a vários delimitados, sendo o mais delimitado o do *tamborero*, especialmente do *alegre*. À maneira de exemplo, no caso de Janni, ela cantava, dançava, batia palmas, fazia coros, tocava o *llamador*, mas não tocava o *alegre*.

A mudança na qual os músicos estão mais engajados com uma idéia de protagonismo se choca diretamente com a dinâmica de roda de *bullerengue* do “*quite*”¹⁰³. O ensaio estabelece uma idéia de algo planejado, em que a improvisação e a espontaneidade da roda ficavam de fora, e a humildade que exige o “*quite*” também.

As rodas de “portas a dentro”

Parece que a chegada tardia de Andreita ao ensaio antes do show do domingo vinte e cinco de outubro em Chía fica desculpada com o oferecimento da garrafa de rum que rola entre os músicos dando um novo ar mais animado ao ensaio. Depois que acaba uma canção, Daianna fala que vai comprar umas *tablitas* para o grupo, pois sente que estão em falta. Andreita conta que ela tinha comprado umas quando esteve em um dos festivais, mas que as enviou pelo correio junto com umas *maracas* e nunca chegaram. Com a mudança de gênero, alternam-se os instrumentos, e não o lugar em que está cada um dos músicos. Juan Sebastián troca a *marimba* pela *tambora*, Javi, a *tambora* pelo *maracón*, Janni, o *guasá* pela *totuma*; Daianna larga o *guasá* e continua na voz líder, e as duas Andreas deixam os *guasas* e ficam com as vozes

¹⁰³ O “quite” vem do verbo “quitar” (em português, “tirar”), e é uma parte essencial das rodas de *bullerengue*. Consiste em que qualquer um que estiver dentro da roda pode “roubar” em qualquer momento o verso do *cantador* ou *cantadora*, pegar os tambores ou tirar o *bailador* ou a *bailadora*. Quem for “tirado” deverá simplesmente sair e dar seu lugar à pessoa que está entrando.

eram as *nenas*¹⁷⁵ dos *mojarros*¹⁷⁶, embora nem todas fossem suas namoradas.

Segundo Andreita, foi por sugestão dos músicos de La Mojarrá Eléctrica que elas decidiram organizar um grupo de *gaitas* só de mulheres. No entanto, várias delas também eram músicas, algumas tinham participado nos coros do disco de uma das gerações mais novas de Los Gaiteros de San Jacinto, Gaitas y Tambores de San Jacinto que estavam morando em Bogotá¹⁷⁷. Uma delas, María José Salgado, era integrante do grupo Curupira e aprendiz do reconhecido *tamborero* tradicional Encarnación Tovar, *El Diablo*¹⁷⁸.

Andreita me dizia que, pensando em conformar o grupo, precisavam de uma *tamborera* e souberam que ela estava aprendendo tambor. Para María José Salgado, outra de suas integrantes, o grupo aparece no começo como uma reunião de amigas, um *aquejarre*¹⁷⁹, me diz, enquanto ri, no qual podiam tocar música sem sentir que os homens estavam monopolizando os tambores, como acontecia quando tocavam com seus amigos de La Mojarrá.

Embora o grupo tenha começado com a proposta de fazer música de *gaitas*, também tocavam alguns *bullerengues* de Totó *La Momposina* e de Petrona Martínez.

É interessante observar que a escolha do nome foi um assunto polêmico entre suas integrantes, pois, inicialmente, nenhuma delas queria se chamar Las Sirenitas Fritas, nome sugerido pelos integrantes, naquela época, de La Mojarrá Frita. Depois de procurar um nome do qual todas gostassem, La Bogotana aparece como uma proposta de

¹⁷⁵ *Nena* pode ser traduzida ao português como “guria”.

¹⁷⁶ *Mojarros*, como adaptação masculina e plural da palavra *mojarra*.

¹⁷⁷ Segundo Rojas (2005), a meados dos anos 1990 começa uma migração massiva de *gaiteros* de San Jacinto junto com suas famílias para a cidade de Bogotá, tendo como razão principal a falta de reconhecimento econômico e de prestígio na sua região. A migração massiva gera um aumento gradual de grupos de *músicas de gaitas* na cidade, alguns integrados exclusivamente por músicos da região *san jacintera* e em outros casos por eles e músicos bogotanos. Na época de sua pesquisa, Rojas identifica cinco grupos profissionais de Gaita San Jacintera em Bogotá: Bajeros de la Montaña, Gaitas y Tambores de San Jacinto, Sigi Bunci, Herencia Gaitera e Sabor a Gaita.

¹⁷⁸ *Tamborero cartagenero* que faleceu no ano 2000 e é reconhecido no meio musical tradicional do litoral caribenho colombiano como um dos melhores *tamboreros* e mestres de percussão dos bailes cantados.

¹⁷⁹ *Aquejarres*: reuniões de bruxas.

uma presença esporádica de músicos de Bogotá nos festivais de *bullerengue*, foi só com La Bogotana que foi pela primeira vez um grupo de *bullerengue* da cidade e como participante.

Andreita, integrante de La Bogotana a partir de 2003, me falava que, quando começou a aprender tambor nas oficinas e cursos de extensão da Universidad Nacional, o que se ensinava era basicamente *música de gaitas*, e não se fazia a diferenciação com outros gêneros tradicionais do litoral caribenho. Como parte de uma viagem para o litoral com alguns amigos, ela decide viajar sozinha para San Jacinto¹⁶⁹, com o objetivo de comprar tambores e gaitas, e conhecer pessoalmente alguns dos integrantes do grupo Los Gaiteros de San Jacinto. Sua viagem durou várias semanas, vivendo na casa de Juan “Chuchita” Fernández¹⁷⁰, aprendendo a tocar tambor e gaita.

Então, quando cheguei a Bogotá, a fofoca já tinha se espalhado entre as pessoas que faziam *música de gaitas*. No dia seguinte à minha chegada, ligaram para mim as integrantes de La Bogotana, que naquele momento não tinham nome..., acho que nem eram um grupo de música... Só era um grupo de mulheres que eram muito amigas dos homens integrantes de La Mojarrá Eléctrica¹⁷¹, que naquela época não era La Mojarrá Eléctrica, mas La Mojarrá frita. Eles tocavam *gaitas* na rua, na Rua Dezenove esquina com Avenida Sétima¹⁷², colocavam um chapéu no chão para pegar grana, daí vem o verbo *mojarrear*¹⁷³. Elas, as amigas deles, eram chamadas Las Sirenitás¹⁷⁴, porque

¹⁶⁹ Município do Departamento de Bolívar, no litoral caribenho colombiano, onde, se considera, se acham os melhores grupos de *música de gaitas* da região, que são indiferenciadamente identificados como Los Gaiteros de San Jacinto.

¹⁷⁰ Um dos músicos que atualmente é considerado como mestre e faz parte de uma terceira geração de Los Gaiteros de San Jacinto.

¹⁷¹ La Mojarrá Eléctrica foi um dos primeiros grupos de Bogotá que começou a fazer fusão com elementos de músicas tradicionais do litoral caribenho, especialmente da *música de gaitas*, do rock e do jazz. Recentemente, tem incluído outros elementos de outras músicas tradicionais do litoral caribenho como o *bullerengue*, e do litoral pacífico como La Chirimia, Aguabajo e o Currulao. Seu nome vem do peixe *mojarra*, sendo a *mojarra frita* uma comida muito típica do litoral caribenho colombiano.

¹⁷² Um local muito concorrido no centro de Bogotá.

¹⁷³ *Mojarrear* é um verbo usado pelos músicos para falar de sair, tocar na rua e conseguir “grana”.

¹⁷⁴ As pequenas sereias.

e as palmas. Turu segue no *alegre*, os coros são responsabilidade de todos.

Juan pergunta: “quais são as *tamboras*?”. Turú responde: “*Se va cayendo pa’trás*¹⁰⁴ e *Sombrerito Blanco*, façamos *Se va cayendo pa’trás* que é uma *chimba*”. Daí Juan Sebastián diz, falando para Turu: “mas, *pille*¹⁰⁵, quando você faz seu solo no *alegre*, eu vou assim [Juan Sebastián toca a *tambora*], e quando você acaba seu solo, eu faço isso aqui” [muda o toque]. Turu fala: “Certo”.

Juan Sebastián diz: “*Entonces, va, un, dos, tres, cua...*”, entram todos os instrumentos, as palmas, o Turu *guapitea*¹⁰⁶, e daí Andrea *guapitea* também, e a Daianna entra:

Ay, que se cae, que se cae...

[Todos no coro:] *Se va cayendo pa’ tras, se va cayendo pa’ tras, se va cayendo pa’ tras.*

Que pa’ tras va la situación

Se va cayendo pa’ tras

Que pa’ tras va la situación

Se va cayendo pa’ tras

Que pa’ tras va la gobernación

Se va cayendo pa’ tras

Ay, que se cae, que se cae...

O ensaio se anima cada vez mais, é evidente que todos gostam muito desta canção, todos dançam, e os que estão sentados se mexem. Depois de passados uns minutos, Daianna para e diz: “Não, não é assim. É que na segunda estrofe, quando se diz *que se cae*, a voz efetivamente tem que cair”. Todos param de tocar, e começa uma discussão de como é a canção. Andrea propõe que seja mais pausada a frase e dá um exemplo, Javier zomba com a proposta dela, e Turu faz o chamado de atenção a Javier para se concentrar. Janni diz: “*No, no, marica*, não é assim devagar, a frase se faz rápido” e canta a frase rápido: “*Se va cayendo pa’ tras*”. Depois de discutir mais ou menos dez minutos, se decide a maneira de cantá-la, o consenso é que a “queda” da frase é na intensidade, e começam a canção de novo, acabam e todos concordam em que saiu bem. Juan Sebastián diz: “Do *bullerengue*, queremos

¹⁰⁴ “Vai caindo para trás”.

¹⁰⁵ *Pille*: olha.

¹⁰⁶ *Guapitear* é dar um grito específico como o que anima os músicos; às vezes, corresponde a uma onomatopéia, pois o grito é exatamente dizendo “*guipi!*” ou “*guipiti*” com uma duração maior na última sílaba, ou dizendo várias vezes seguidas a palavra.

repassar alguma coisa?”, Janni responde: “Os coros da canção *Mar de Leva*¹⁰⁷”. “Sim, pelo menos os coros”, diz Javier, enquanto pega o *llamador*.

Juan Sebastián começa a cantar: “... *So*¹⁰⁸ *jue así...* e Turu fala, “Não, é: *Eso fue así*, eu acho que é *Eso*”. Juan Sebastián, diz: “*Noño, noño*”, e Andrea, em tom desapontado, “Chega! Vocês nunca vão se pôr de acordo com isso”. Juan Sebastián diz: “a letra “*E*” é imaginária”, e Turu diz: “Mas existe, você tem que pensar nela para cantar essa frase”. “Sim, há que pensá-la, mas o que você pronuncia é desde o esse”, responde Juan Sebastián.

Turu canta a frase várias vezes, seguindo a proposta de Juan Sebastián como se querendo convencer-se a si mesmo. Juan Sebastián começa a tocar o *alegre*, Daianna fica de pé com a *totuma* nas mãos. Desta vez, é Javier que pergunta: “*estamos listos?*”. Juan Sebastián responde que sim, e Janni pergunta: “começam os tambores ou...?”. Juan Sebastián diz: “sim, como você quiser, esse começo é *chévere*”. Daianna: “Não, eu acho mais *chévere* que comece você sozinha, essa entrada de você cantando é *chévere*”, e Janni concorda. Começa o ensaio do primeiro *bullerengue* do repertório para o show do domingo.

Eu os vejo particularmente concentrados quando ensaiam o *bullerengue*, não sei se concentrados é a palavra certa, pois é uma espécie de recolhimento. Juan Sebastián fecha os olhos tocando o *alegre*, Andrea começa a dançar, e imediatamente entra Turu para dançar com ela. Andrea vai para o tambor, e dança olhando não para Juan Sebastián, o *tamborero*, mas para o tambor. Turu entra dançando procurando-a, tentando se interpor entre ela e o tambor, ela sai da frente do tambor fazendo o drible de ficar com Turu, e quando ele dá as costas para ela, ela imediatamente volta, como escapando, para dançar de novo diante do tambor. Turu continua dançando, mas distanciando-se de Andrea. Ela vai procurá-lo, e ele volta, se colocando entre ela e o tambor. Andrea fica com Turu. A canção acaba, sem interrupção.

É interessante que estas dinâmicas de flerte na dança fazem parte das rodas do *bullerengue*. Apesar de ser namorada de Turu, nesse caso é com o *alegre* que Andrea paquera. Em uma ocasião, perguntei para Daianna se estes relacionamentos durante as rodas não geravam conflitos ou namoros entre eles posteriormente, ao que Daianna me respondeu que geralmente o que se fazia nas rodas ficava nas rodas.

¹⁰⁷ Ressaca do mar.

¹⁰⁸ “*So*” como abreviação de “*eso*”, “isso”, e “*jue*” como pronunciado por alguns *bullerengueros* tradicionais do verbo “*fue*”, “foi”.

Andreita deu para mim o *llamador*, eu fiquei surpresa e com a timidez de me achar no meio de músicos, rejeitei o oferecimento, mas ela e vários dos que estavam na roda insistiram. Peguei, então, o *llamador* e comecei a batê-lo marcando-o fora de tempo, como deve ser, e começou mais um *bullerengue*. Sentia-me nervosa enquanto tocava, não sei quanto tempo tinha passado, mas de uma hora para outra me confundi e marquei o tempo. Imediatamente, senti todos os olhares sobre mim, ninguém parou: o *alegre* continuou tocando, as vozes e as palmas seguiam soando, no entanto os olhares foram suficientes para saber que tinha algo errado. Turu olhou para mim e me fez um “não” com o movimento da cabeça. Andreita em seguida pegou minha mão e corrigiu o tempo. Daí, eu falei com vergonha: “Pegue-o, continue você”. E ela falou em tom compreensivo: “Não, não... Acabe a canção”. Senti aquele comportamento de todos em geral como muito amável depois de ter percebido durante toda a tarde no toque de Paíto uma execução mais rigorosa de cada instrumento. Foram mais ou menos quarenta minutos fazendo *bullerengue*, nos quais se alternaram os instrumentos e o canto entre vários dos músicos presentes, alguns dos quais não tinham pegado durante toda a tarde os instrumentos.

De repente, enquanto batia palmas, pude perceber um ambiente de tensão. Notei que Paíto, os músicos que o acompanhavam e os músicos de Bogotá que não se integravam ao toque de *bullerengue*, entre esses Urián, estavam calados e muito sérios. Chamou-me a atenção que, se bem que Urián era um dos músicos que fazia *bullerengue* na cidade, nesse espaço não quis participar. Alguém falou: “Bom gente, e aí?, convidamos Paíto... Deixemos que ele continue tocando”. Naquele momento, a roda de *bullerengue* parou, no entanto Paíto agradeceu formalmente o convite e mencionou que já estava esgotado e preferia ir embora descansar. A oficina acabou, eram por volta das nove da noite.

Há um elemento muito importante na chegada do *bullerengue* a Bogotá e tem a ver com o papel das mulheres na sua introdução e difusão. Como já mencionei, meu primeiro contato com o *bullerengue* foi a partir do acompanhamento do grupo de mulheres La Bogotana no Festival de *Bullerengue* de Puerto Escondido no ano de 2004. No entanto, essa era a segunda vez que o grupo participava, pois, como soube por algumas de suas integrantes e de outros músicos com os quais falei, a presença de La Bogotana no festival do ano 2003 marcou um momento notável não só na entrada do *bullerengue* na cidade, mas também na presença de Bogotá neste festival. Ainda que já tivesse tido

de San Jacinto, Sixto Silgado, mais conhecido como *Paíto*, que estava em Bogotá por aqueles dias. A entrada para a oficina custava dez mil pesos¹⁶⁶, o rum e a cerveja eram incluídos. A idéia era assistir à apresentação de Paíto e ficar à vontade para tocar um instrumento (tambor *alegre*, tambor *llamador*, *tambora*, *gaita macho* e *maracón*) ou dançar enquanto ele tocava a *gaita fêmea*. Muitos dos participantes da oficina-apresentação eram músicos que faziam *bullerengue* em Bogotá, outros eram músicos que, segundo o que me falaram, se dedicavam mais à *música de gaitas*. Havia também alguns amigos e familiares dos músicos, e várias crianças que foram para curtir a apresentação.

A casa de Janni é uma casa campestre que fica em San José de Bavaria, um dos bairros mais abastados ao norte da cidade. A oficina começou às duas da tarde no pátio, aproveitando o dia ensolarado. Enquanto Paíto tocava, os outros instrumentos eram alternados entre os músicos mais habituados e uma ou outra criança que se sentia à vontade e livre das censuras para participar. Apesar da informalidade e da intencionalidade de integração do convite, percebi que a oficina tinha a diferenciação clara entre um grupo de participantes e outro de assistentes, mas não era a mesma diferenciação entre músicos e não músicos, pois muitos dos músicos presentes ocupavam o papel de assistentes também. Por volta das seis da tarde, Janni tirou várias saias compridas de seu guarda-roupa e nos entregou para que as mulheres que não estavam tocando nenhum instrumento dançassem.

Quando já tinha anoitecido, o frio e a escuridão fizeram com que a apresentação continuasse na sala da casa de Janni. Depois de levar quase cinco horas tocando, Paíto e alguns dos músicos que o estavam acompanhando pararam para descansar. A maioria dos participantes e assistentes aproveitou aquele momento mais descontraído para conversar, mas apenas passados uns minutos Janni, a anfitriã, perguntou: “Então, gente, vamos tocar uns *bullerenguitos*¹⁶⁷?”. Turu e Andreita apoiaram a proposta junto com outros dos músicos que estavam presentes. Nesse momento, Janni começou a cantar um *bullerengue*: “*Pacho Simancá, no me llores...*”. Andreita pegou o *llamador*, Turu, o *alegre*, e começaram a tocar, vários dos assistentes apoiados com as palmas e os coros: “*Mamá... arrorró*¹⁶⁸”.

No sofá da sala, Paíto e outros músicos com os quais vinha de San Jacinto, sentados, simplesmente olhavam. Na troca de canção,

Embora ela me confessasse que adorava paquerar algum dos músicos durante as rodas, depois não existia este tipo de relacionamento, e cada um tinha a clareza de que era uma situação gerada durante o toque de *bullerengue*.

Assim que acabou o ensaio da primeira canção de *bullerengue*, todos começam a falar de novo. Andrea diz: “*Bien, bien*”, e Turu bate palmas como comemorando. Daianna faz o chamado com pressa: “Façamos o *fandango*¹⁰⁹, façamos o *fandango*”. Chama-me a atenção ver que, diferentemente do resto de canções, os *bullerengues* não têm tanta repetição nem correção, é como se fluíssem mais.

Depois de ensaiar o fandango *Cada uno, cada cual*, Daianna fala: “Pronto, acabamos”. Andreita pergunta: “esses são os temas principais?”. Daianna responde: “Esses são para domingo. Mas para sábado, é roda de *bullerengue*”, e Juan diz: “Sim, o de sábado é *breve*¹¹⁰, é simplesmente contagiar todo esse pessoal, sim? Formar a farra com o *bullerengue* vai ser muito gostoso”. “Isso, isso, toquemos um pouquinho de *bullerengue* antes de ir embora”, diz Daianna, e Andreita fala em tom mimado para Juan Sebastián, que tem o *alegre* entre as pernas¹¹¹: “E aí, Juan, me deixe uma *tamboreadita*¹¹², eu quero uma *tamboreadita*”. Juan levanta e dá o *alegre* para ela, enquanto zomba do tom mimado dela. Ela ri e diz: “Juan, cante, cante um *bullerengue*”. Daianna está brincando, dança exageradamente e fala: “Isso aqui é dançar como Alfredina, a irmã do Emilsen¹¹³”, e deixa o tronco exageradamente fixo, enquanto mexe o quadril e diz para Andreita, fingindo a voz de uma velha: “Toca, toca esse tambor, para curar as minhas costas”. Todos damos risadas.

¹⁰⁹ Uma das três variantes do gênero, mais rápida. Nela as cantadoras ou cantadores usam mais a onomatopéia conhecida como “*leleos*” do que letras textuais. Os *leleos* no *bullerengue* são um elemento muito importante, correspondem a partes cantadas que não têm letra, as quais são improvisadas e que implicam um tom de lamento, geralmente usam a onomatopéia *ele*, mas nem sempre, necessariamente, são feitas com estas sílabas.

¹¹⁰ Simples.

¹¹¹ A diferença do tambor *llamador* que é sustentado sobre as pernas com uma mão enquanto é tocado com a outra, o *alegre* é tocado com as duas mãos, o músico sentado e o tambor entre as pernas. O fato de ter o tambor entre as pernas poderia estar relacionado à associação que se faz de tocar tambor como uma atividade máscula, o tambor como símbolo fálico. Neste sentido, como será explorado mais adiante, segundo os músicos em Bogotá uma das situações mais impactantes para os músicos tradicionais era ver mulheres tocando tambor.

¹¹² Tocar tambor.

¹¹³ Emilsen Pacheco, *tamborero*, *cantador* e *bailador* de San Juan de Urabá, Antioquia, é um dos *bullerengueros* tradicionais reconhecidos como mestre pela maioria dos músicos bogotanos.

¹⁶⁶ Equivalente aproximadamente a dez reais.

¹⁶⁷ Diminutivo e plural da palavra *bullerengue*.

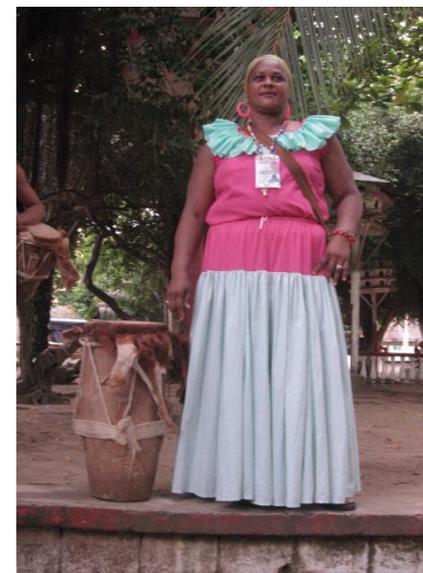
¹⁶⁸ *Arrorró* é uma expressão usada para fazer adormecer as crianças nas canções de ninar.

O ânimo muda, todos já estão mais relaxados, rindo. Juan Sebastián começa a cantar: “*Juicio, sin calzón, juicio*”¹¹⁴, um dos *bullerengues* ensinados por Emilsen. Todos respondem: “*Sin calzón*”. Janni dança para o *alegre*, todos cantam com mais entusiasmo, dando risadas, roubam o verso entre si. Eu me sinto mais à vontade de participar, pois o ensaio oficial já acabou, os vejo tão desinibidos que já não tenho a preocupação de fazê-los errar como ao começo do ensaio, quando Janni deu as baquetas para mim. Canto e bato palmas, Turu pega a *totuma* e me diz: “assim”, me mostra como agitá-la e dá para mim: “o importante é que o barulho seja forte”. Quando perco o ritmo, Turu imediatamente olha para a *totuma* e faz o movimento, com a cabeça, do ritmo certo, não fala nada, só fica olhando a *totuma*, fazendo o movimento com a cabeça até que pego de novo o ritmo. Cantam uns três *bullerengues* mais entre risadas e improvisações, e Daianna fala, em tom triste, que tem que ir embora porque deve ir pegar seu filhinho.

Durante meu trabalho de campo, houve poucas apresentações de *bullerengue* em espaços públicos e, como falei antes, em vários momentos, isso me fez pensar na necessidade de reformular o tema da pesquisa. Entretanto, estando com os músicos e falando com eles percebi que o *bullerengue* continuava sendo vivenciado por eles, mas em outros espaços e momentos. Como no caso do ensaio descrito acima, chamou-me a atenção que, quando acabaram de ensaiar o que queriam tocar, depois de terminado formalmente o ensaio, naquilo que se poderia pensar como o momento de “recreio”, era *bullerengue*. Se bem que, no que identifiquei ainda como ensaio, se ensaiam canções de *bullerengue*, quando este acaba formalmente, o momento de relaxamento e desinibição é acompanhado pelo *bullerengue*. Até certo ponto, considero que, para o grupo, o *bullerengue* marca uma diferenciação entre os dois tipos de atividades: o ensaio e o recreio. No recreio, é o *bullerengue* o gênero que impera. O descomprometimento percebido por mim no momento de tocar *bullerengue* é similar ao que Jacques (2007) menciona como um elemento central no universo do rock, onde tocar por prazer é o que realmente importa. Neste sentido Jacques mostra, como as bandas de rock se constituem a partir do compartilhamento de uma ética e de uma estética ligadas a uma visão de mundo hedonista. Sob esta mesma perspectiva identifico que o *bullerengue* é o gênero configurado nos ensaios de La Rueda como o momento de lazer.

¹¹⁴ “Juízo, sem calcinha”.

músicas tradicionais e especificamente do *bullerengue* no país, ela me falasse em tom irritado que rejeitava o uso de acessórios com os quais se vestiam recentemente algumas *cantadoras* tradicionais e as mulheres da cidade que estavam fazendo *bullerengue*, referindo-se especificamente ao uso dos turbantes. Com o tom de convicção de quem se acha no direito de falar da tradição como algo seu, Petrona exprimia que o uso de turbantes era uma moda africana importada recentemente e que as “verdadeiras *bullerengueras* tradicionais”, por suas palavras textuais, nunca tinham usado este acessório. Assim, ela considerava que o uso de turbantes estava relacionado com a construção da imagem atual do *bullerengue*, mais do que com um assunto de tradição.



Cantadora do Grupo de Bullerengue Tradicional de Chigorodó, Antioquia¹⁶⁴.

Diálogos entre o masculino e o feminino, segunda dimensão da tensão

Durante o trabalho de campo, fui convidada por Janni, cantadora de La Rueda, à sua casa para um *Toque-taller*¹⁶⁵ de um de Los Gaiteros

¹⁶⁴ Fotografia tirada no Festival Nacional de Bullerengue de Necoclí, Antioquia, 2009.

¹⁶⁵ Oficina-apresentação.



Neste, aparece a imagem de duas caravelas com o sinal da cruz cristã chegando ao que pode ser entendido como as praias de Necoclí, e em termos gerais à América. O texto¹⁶² do cartaz faz referência à chegada dos escravos africanos. Apesar de que, nas pesquisas de *bullerengue* preocupadas por rastrear sua ascendência africana, se fala das dificuldades de estabelecer uma origem localizada, no cartaz se fala do *bullerengue* como uma música trazida pelos *Yorubas*¹⁶³, construindo a idéia do gênero como continuidade do africano no tempo e no espaço.

Embora a maioria dos músicos tradicionais com os quais falei reivindique a origem do *bullerengue* na África e se considerem herdeiros dessa tradição, também ouvi alguns deles que simplesmente falavam que o *bullerengue* era sua tradição, sem rotulá-la de nenhuma forma. Inclusive, me lembro de uma conversa com Mayo, cantora do Grupo de *Bullerengue* Tradicional de María La Baja, na qual ela me dizia que o *bullerengue* era uma tradição da região de María La Baja e que ela simplesmente era de “*raza bullerenguera*”.

Neste sentido, era paradoxal que, na conversa com Petrona Martínez, cantora e uma das principais figuras mediáticas das

¹⁶² A tradução ao português do texto do cartaz diz:

“Há 500 anos, grandes navios desembarcaram nos nossos litorais trazendo consigo uma raça de homens diferentes, homens de pele negra e de corpos atléticos, homens de culturas muito distintas, eles eram os Iorubás da Nigéria. Eles trouxeram entre a sua cultura um ritmo que os brancos avaliavam como barulho, e que era para aqueles homens seu estímulo de vida. Hoje, nós o chamamos de *Bullerengue*, e nesta versão do festival comemoramos a sua chegada à América e nossos primeiros 500 anos batendo tambor...”

¹⁶³ Etnia localizada no oeste da África.

Falando com Juan Sebastián sobre as minhas dúvidas sobre a possibilidade de manter o *bullerengue* como foco da pesquisa, ele me perguntava sobre minhas razões para pensar em mudar de tema. Eu lhe falei sobre a dificuldade de encontrar espaços públicos ou shows nos quais se estivesse fazendo *bullerengue*, o que me levava a pensar na inexistência do *bullerengue* na cidade no momento. Além disso, eu percebia que, na verdade, nenhum músico estava fazendo exclusivamente *bullerengue*, pois todos faziam outras músicas também. Idéia que, agora, vejo como uma mistura de ingenuidade e ignorância das dinâmicas dos músicos na Colômbia, e possivelmente em todo lugar, pois, a partir de meu trabalho de campo, identifiquei que nenhum músico, seja considerado como tradicional, sejam os músicos da cidade, se dedica com exclusividade a um gênero. Neste sentido, pude perceber que são os espaços, situações e “intenções” dos músicos que mudam de acordo com o gênero que é interpretado.

Nessas primeiras semanas de estadia em Bogotá, assisti a um show de músicas do litoral pacífico, em que iam tocar os grupos La Revuelta e La Balsámica Chirimía, este último sendo aquele onde Juan Sebastián toca a marimba. Já tinha conhecimento do grupo La Revuelta, através de alguns amigos meus na cidade que tinham me falado sobre a recente moda de alguns gêneros musicais do litoral pacífico, que se difundiu a partir do ano de 2008, ano em que viajei para fazer meu mestrado no Brasil. Quando acabou o show, fui embora. Juan Sebastián me disse:

Ontem à noite, eu estava nessa *Fiesta del pacífico*, lembra? Ao final, quando já tinha acabado e estava só a desordem dos músicos, tinha poucas pessoas, já estavam fumando dentro, acabando o *viche*¹¹⁵, eu fui ao camarim, acho que fui falar com alguém... E lá, vi um tambor *alegre*, então o peguei e comecei a tocar um pouco. Daí, chegou *El Chongo* e começou cantar. Daí a Giovanna, que estava organizando a festa, ela também canta. Dá para perceber? De repente, do nada, como que há um tambor, e aparece o *bullerengue* com esses músicos que gostam dele, como *El Chongo*, como Giovanna e como eu. A primeira coisa que sai é um *bullerengue*. Daí, cantamos, tocamos uns vinte

¹¹⁵ Bebida alcoólica do litoral pacífico colombiano, à base de aguardente de cana-de-açúcar e ervas.

minutos. Éramos quatro tocando leve, mas dá para perceber? É o que está aí à flor da pele.

A maioria dos músicos com que falei fazem outras músicas, mas fazem *bullerengue* porque gostam do *bullerengue*. Isto não quer dizer que não gostem desses outros gêneros, mas identifiquei que a diferença está em que a maioria deles – sejam os que levam quase seis anos ou mais fazendo *bullerengue*, sejam os mais “novos” – reconhece a dificuldade de inserir o *bullerengue* em certos espaços comerciais¹¹⁶. Nesse sentido, percebi que o *bullerengue* não é abandonado, mas é feito para eles mesmos nos espaços mais íntimos dos músicos.

Depois de me falar sobre a crise de La Rueda, quando tentaram dar prioridade ao formato do show, Janni me contou que ela e muitos outros dos músicos decidiram sair do grupo, mas que era muito difícil não fazer *bullerengue*.

Eu decidi sair do grupo, mas sentia muita falta do *bullerengue*, então alguns dos que estávamos antes no grupo começamos a falar: “Hei!, vamos fazer *bullerengue!*”, e ficamos realmente os *bullerengueros*... Então, começamos a falar de novo, e eu disse: “eu faço *bullerengue*, mas se é roda, se não vamos ensaiar cortes nem nada disso... Ou seja, como uma roda, que qualquer um joga o verso e o outro pode *quitar*, e pronto”. Então, todos falamos de comum acordo, “certo: roda”, e desde então tem sido só roda com o *bullerengue*. Então, assim é *chévere*, assim funciona perfeito.

Daianna falava da mesma mudança fazendo uma analogia. Ela dizia que agora o grupo era como um relacionamento como de “*amigos con derechos*”¹¹⁷, comparado com o momento da crise, em que eram “namorados chatos”. É interessante esta analogia, porque, de alguma maneira, define o que aconteceu no caso de La Rueda com o *bullerengue*. A intenção de começar como grupo de estudo e

¹¹⁶ Esta é uma questão que os inquieta enquanto músicos em Bogotá que fazem *bullerengue*, pois figuras como Petrona Martínez, que fazem uma adaptação do *bullerengue* aos palcos, têm tido bastante sucesso.

¹¹⁷ “*Amigos con derechos*”, amigos com direitos, é uma expressão muito usada na Colômbia para falar de um relacionamento de casal no qual não existe nenhum compromisso formal.

necessidade de retomar a África no discurso corresponde a uma forma de legitimar um gênero que não precisaria ser legitimado neste sentido. Para ele, a importância de um gênero como o *bullerengue* não está relacionado com sua relação com a África, mas sim com o que ele é musical e culturalmente no seu contexto local. Nas palavras dele, dizer que estas músicas são africanas ou não é pensar na África de uma maneira abstrata demais, pois, para ele, falar da África é tão amplo que não diz nada concretamente. Sua importância está em pensar que o *bullerengue* foi feito na Colômbia, mesmo que a partir de elementos trazidos pelos escravos vindos do continente africano, mas desenvolvidos através de séculos no país. Neste sentido, a argumentação de alguns músicos no sentido de justificar a procura do *bullerengue* por seus elementos africanos é considerada por Urián desnecessária e, sob seu ponto de vista, corresponde à influência de uma moda global atual na qual se simplifica: “se tem tambores, então é africano”.

Embora se possa pensar que a consideração do *bullerengue* como uma herança africana feita por muitos destes músicos em Bogotá tenha uma correspondência com o que os músicos tradicionais reivindicam no seu discurso como uma ascendência africana, consegui perceber, no entanto, que o tema do africano é também muito polêmico, mesmo no circuito tradicional dos músicos.

Vale sublinhar que é especialmente na informação institucional que circula a respeito dos festivais e dos grupos de *bullerengue*, que dito gênero é reivindicado como uma herança dos escravos vindos da África, misturando assim categorias étnico-raciais para defender tal afirmação.

Isto pode ser exemplificado na construção visual e no texto presente no cartaz do XXI Festival Nacional de *Bullerengue* em Necoclí¹⁶¹, ao qual assisti.

¹⁶¹ Realizado no município de Necoclí, Departamento de Antioquia, dias 9, 10 e 11 de outubro de 2009.

alternância entre um chamado feito por uma voz líder e uma resposta feita pelos coros, foi referenciado como uma forma naturalista de fazer música, nas palavras de Daniela, *tamborera* do grupo *Aguasalá*: “O cantar é mais orgânico para qualquer ser humano, afinal todos temos voz”. Neste mesmo sentido, era colocado o papel das palmas.

Por sua vez, as dinâmicas de roda do *bullerengue* tradicional, nas quais se dá um diálogo inseparável entre dança, tambor e vozes, e nas quais se mantém uma estrutura musical básica, mesmo que os músicos se alternem permanentemente, são relacionadas a uma ordem ritual associada a um contexto africano ancestral.

Assim como no caso da *música de gaitas*, no caso do *bullerengue* é referenciada a coexistência entre a simplicidade e a complexidade. Como falei acima, a complexidade na *música de gaitas* se remete principalmente ao nível de exigência que implica tocar as *gaitas*, e tendo em conta que estas, como flautas, são consideradas o traço indígena inequívoco, se poderia pensar que a complexidade é relacionada à ligação com o indígena.

No caso do *bullerengue* a complexidade é referida ao desenvolvimento de códigos musicais e corporais que permitem manter o diálogo permanente entre os participantes da roda como uma unidade por períodos prolongados de tempo na duração de cada canção e das rodas em geral. Por outro lado, dita complexidade é também referida pelo contraste, já que, apesar de sua simplicidade musical, se considera que o *bullerengue* tem o poder de gerar um grau de intensidade emocional entre as pessoas que participam nas rodas independentemente de seu papel. Esta questão chamava a atenção, porque explicar ou procurar as razões desta intensidade emocional, como me disseram explicitamente alguns dos músicos, era até certo ponto inviável verbalmente. Embora eles considerassem que qualquer música tem a capacidade de gerar emoções, se atribuía ao *bullerengue* a capacidade de superar esta intensidade emocional em comparação com outras músicas. Este fato era considerado como mais uma razão para vincular o *bullerengue* com um elemento primitivo, não racional, ligado a raízes que vão além de questões étnicas, pois alguns me falavam de partes do cerebelo que se ativavam fazendo *bullerengue* e que não correspondiam a um pensamento racional.

No entanto, considero que o tema da representação da África no *bullerengue* atravessa o tema mais amplo da procura pelas raízes, mas é um assunto polêmico entre os músicos.

Urián, por exemplo, faz uma crítica aberta ao que ele chama de o “afã” de muitos de *africanizar* todo este processo. Ele considera que a

posteriormente de levar a roda às ruas estava relacionada com certa flexibilidade na intenção de fazer *bullerengue*. Nesse momento, os objetivos primordiais eram aprender e transmitir e não havia exigência para além de participar sempre que as pessoas pudessem. Quando o *bullerengue* é pensado a partir da lógica de show, com o fim de beneficiar-se economicamente, entra-se em uma disciplina que quebra a fluidez do grupo e contradiz a própria idéia de fazê-lo.

É que fazer *bullerengue* agora é legal porque é verdadeiramente fazer música, porque a gente, quando é músico de profissão, começa a achar que o importante é ensaiar, fazer a montagem, aprender o tema... E o *bullerengue* é uma outra coisa, ou seja, aí você pode ficar o tempo sem pensar nisso...

Eu estou tocando com várias pessoas, com *Chigualito*, com um grupo que se chama Bateria Brasil e trabalha com crianças, mas minha farra favorita é com *bullerengue*. Por exemplo, faz pouco tempo foi meu aniversário, e eu fiz uma farra com os que eu sei que gostam do *bullerengue*, tocamos *bullerengue* até as quatro da manhã, *bullerengue* e rum, sem colocar um disco só de outra música, *bullerengue* toda a noite, *es una nota!* É que às vezes a gente tem uma sede de *bullerengue*.

Consegui perceber uma coisa similar com músicos que fazem *bullerengue*, mas não estão ligados a um grupo especificamente. É o caso de Urián Sarmiento, ele foi um dos primeiros músicos em Bogotá que começou a pesquisar sobre o *bullerengue*, entre outras músicas tradicionais do litoral caribenho. A trajetória de Urián é interessante, porque começou aprendendo percussão desde criança, depois fez percussões em grupos de punk como La Pestilencia, e “rock fusão” como María Sabina, Las 1280 Almas e, mais recentemente, com Los Aterciopelados, mas ele mesmo aceitava que só foi quando viajou à Índia para estudar percussão que se interessou por pesquisar a percussão dos gêneros tradicionais propriamente colombianos. Urián é um dos músicos que leva mais tempo fazendo *bullerengue*, mas confessava que realmente ele toca *bullerengue* em Bogotá só nas festas com os amigos,

quando alguém organiza um *sancocho*¹¹⁸ com roda de *bullerengue* ou quando vai a algum dos mestres tradicionais de *bullerengue*, nunca em apresentações públicas. Porém, as únicas vezes em que ele tinha tocado *bullerengue* sobre um palco haviam sido nos festivais, quando era convidado pelos grupos tradicionais, o que ele considerava como os momentos gratificantes na sua vida, coincidindo com o que pensavam outros músicos.



Andreita, a primeira à direita, tocando as *tablitas* no palco com o Grupo Tradicional de Bullerengue de San Juan de Urabá no XI Festival de Necocli do 2009.

Outro grupo que soube que estava fazendo *bullerengue* recentemente na cidade foi Beso de Negra. Embora eu tenha tentado me comunicar com eles várias vezes, só consegui falar com a sua *cantadora* líder, Isavasia. Quando falei com ela sobre minha pesquisa, ela me disse: “Então..., agora a gente não tem show de *bullerengue*, mas eu estou grávida e vou fazer meu *baby shower*¹¹⁹, a verdade é que eu estou

¹¹⁸ O *sancocho* é uma comida típica colombiana, mas, dependendo do contexto, “*Hacer un sancocho*” implica fazer uma reunião, um encontro de amigos ou da família.

¹¹⁹ O *baby shower* é a forma mais comum, há poucos anos, de se referir na Colômbia aos “chás de bebês”, eventos organizados para uma mulher que está grávida nos quais os convidados levam presentes para o bebê.

considero que são também minhas raízes, porque é só pelo fato de saber que nosso *Homo Sapiens-Sapiens* vem da África, então eu já posso dizer que eu sou afrodescendente. Mal comecei a tocar tambor, eu também comecei procurar se na minha família tinha alguma raiz negra. Então, quando eu achei o tambor, o *bullerengue*, eu falei: “eu já sei que vou me ancorar, não só com o tambor, mas com todas essas tradições, essas raízes, dos ancestrais”.

Falar em música *cimarrona* traz à tona a escravidão como parte da equação na qual são homologados o afro e o negro. Este foi um elemento mencionado por vários dos músicos que relacionavam o que se considerava como uma essência de “lamento” ou “melancolia” do *bullerengue* com o sofrimento dos escravos¹⁶⁰. Nesse sentido, a procura do *bullerengue* colocada nos termos de raiz pelos meus nativos pode ser vista, em um primeiro momento, relacionada às raízes africanas explicitamente. Sob este discurso, a África é vista como negra e ancestral, uma África que chegou ao país com a escravidão.

Por outro lado, na fala de Andreita é clara a relação estabelecida com a África como ancestral que, inclusive, ela coloca em termos de ancestral da espécie humana, referindo-se ao que poderia ser considerado como o mito da evolução que mostra uma origem comum do homem na África.

Além de o *bullerengue* ser remetido à África por estes músicos em Bogotá pensando também no pertencimento racial dos músicos tradicionais como negros ou com de ascendência negra, é também nos elementos de sua música que se identificam algumas características específicas de sua relação com o que é considerado africano.

Musicalmente, a referência à África é definida, por um lado, a partir do que é considerado uma estrutura musical simples, ainda mais do que a da *música de gaitas*. A simplicidade era explicada pela quantidade dos instrumentos (tambor *llamador*, tambor *alegre*, as *tablitas* e, às vezes, a *totuma*) e as características de sua interpretação, pois se considerava que, à exceção do tambor *alegre*, nenhum dos outros instrumentos exigiria maior destreza e conhecimentos para ser tocado. Além disso, o formato de antífona do canto responsorial, definido pela

¹⁶⁰ Este elemento é explorado por Gilroy (2001) quando menciona que os traços residuais da expressão dolorosa da escravidão são elementos fundamentais das criações culturais afro-atlânticas, e especificamente de suas músicas.



Andreita antes de sair para tocar as tablitas convidada pelo Grupo Tradicional de Bullerengue de San Juan de Urabá durante o Festival de Necocli 2009.

Assim como Juan Sebastián ligava o *bullerengue* a um ancestral negro ou afro sem fazer a diferenciação entre as duas categorias, Andreita me dizia no ônibus, quando íamos a caminho do Festival de *Bullerengue* de Necocli do 2009: “Que legal! Agora, vamos nos encontrar com todos esses *niches*!¹⁵⁹”, referindo-se aos integrantes dos grupos tradicionais de *bullerengue*, e pulando do termo *niches* para *cimarrón*, quando imediatamente me explicava que ela considerava o *bullerengue* como uma música *cimarrona*.

Porque, para mim, o *bullerengue* tem muito daquele ancestral negro, recém-fugido, recém-liberto. Mas eu acho que toda essa procura de raízes é uma onda global atual. Eu estou caminhando e contribuindo a partir do *bullerengue*, mas isso é global, procurar as raízes. Aquele sentimento de procurar as raízes, que eu

¹⁵⁹ *Niche* é uma forma coloquial de se referir a uma pessoa negra.

querendo fazer um *showerengue*¹²⁰, porque o que eu quero fazer é uma roda de *bullerengue* para esse dia, se você quiser vir, seria muito legal”. Falei com Juan Sebastián da originalidade da proposta, e ele me falou que era uma coisa muito comum entre as mulheres que fazem *bullerengue* em Bogotá.

O *showerengue* de Isavasia foi em uma casa no centro da cidade onde funciona um estúdio de gravação. O ambiente era bastante sóbrio. Como a futura mãe não podia beber álcool, só estavam oferecendo suco, alguns petiscos e vinho. O companheiro de Isavasia trouxe um *laptop* e colocou reggae. Entre os convidados, estavam vários dos músicos com os quais ela faz *hip-hop* e também alguns integrantes de seu grupo Beso de Negra. Alguns dos presentes começaram a pedir que se fizesse a roda de *bullerengue*, mas Isavasia falou que estávamos esperando o seu *tamborero* de *alegre*, que estava atrasado pelo tráfego de Bogotá, pois eram sete horas da noite, um dos horários mais críticos dos engarrafamentos na cidade. Assim que ele chegou, as pessoas bateram palmas, Isavasia falou para ele: “vamos tocar, *mi amor*”. Ele tirou seu casaco e pegou o *alegre*. “Mas quem vai tocar o *llamador*?”, perguntou alguém, e outra pessoa respondeu que não tinha *llamador* na sala. Daí Isavasia falou; “vamos improvisar o *llamador* com aquela *tambora*, porque senão vamos ficar toda a noite e não vamos tocar nada”. O seu *tamborero* começou a tocar o *alegre*. Várias pessoas começaram a bater palmas imediatamente, outras foram entrando mais devagar, Isavasia começou a cantar. Enquanto cantava, dançava para o *alegre*, mas ninguém mais entrava na roda, dava a sensação de que Isavasia, no seu estado de gravidez, tinha o privilégio de estar com o *verso* e com a dança sem que ninguém se atrevesse a fazer o *quite*. Depois de três canções, ela pediu para algumas das mulheres substituírem-la, pois estava cansada. Embora as pessoas estivessem animadas, chamou-me a atenção a sobriedade da roda e do toque, talvez porque dentro da roda estavam dois bebês engatinhando enquanto a gente cantava.

Depois de tocar quase duas horas, uma das pessoas que estava encarregada da casa foi procurar Isavasia para dizer que já tínhamos que sair, pois ele tinha que fecha-la. Ela concordou, nos informou da situação, ninguém prestou atenção, e o toque continuou. Uns minutos depois, a mesma pessoa voltou irritada, pedindo que saíssemos da casa, porque tinham que fechar, salientando que ele tinha falado para Isavasia antes que o toque não podia demorar. Isavasia pediu desculpas e

¹²⁰ Palavra composta pelo jogo de palavras *shower* e *bullerengue*: *showerengue*.

lamentou que o toque tivesse começado tão tarde, mas agradeceu a todos os presentes e salientou que podia ir tranqüila, pois tinha conseguido “*echarse sus buenos bullerengues*”.

Considero que fazer o *bullerengue* em espaços mais íntimos implica em várias questões. Uma delas é a maneira particular como estes músicos se representam, mas, apesar de que muitos dos músicos que fazem *bullerengue* atualmente o estejam fazendo para si mesmos, esta representação não é homogênea.

No caso dos integrantes de La Rueda que continuam fazendo *bullerengue*, escutei várias vezes se chamarem a si mesmos como “*bullerengueros cachacos*” “*bullerengueros da cidade*”. Juan Sebastián falava abertamente disso, dizendo que, embora tivessem começado como grupo de estudos, depois como simplesmente querendo fazer *bullerengue*, depois como show, agora ele podia dizer com clareza que eram *bullerengueros*.

A gente ainda toca *bullerengue* em festas nas quais somos contratados, em shows, mas já é claro que decidimos deixar de fazer arranjos, adaptações, a gente já decidiu não *chimbear*¹²¹ mais, não *mariquear*¹²² mais, o que gostamos é de fazer *bullerengue*,... Porque o *bullerengue* é *del putas*, é muito especial e não qualquer um pode entendê-lo... Afinal, é uma coisa que acaba sendo emocional, uma coisa como a arte, não é?... Finalmente, é uma música que chega ou não chega às pessoas, e a gente gostou dela, começamos a fazê-la, fazê-la, fazê-la e já praticamente somos *bullerengueros*, *si me entiendes? Bullerengueros cachacos, con toda, sí?*

Acho que definir-se como *bullerengueros cachacos* supõe vários elementos a considerar.

Um primeiro é o fato de reconhecer que, depois de vivenciar distintas formas de apropriação do *bullerengue*, atualmente muitos destes músicos aceitam que seu principal motivo para fazê-lo é para eles mesmos. Isto é, após avaliar a dificuldade de inserir um gênero como o *bullerengue* no mercado musical, ou pelo menos de inseri-lo à maneira

¹²¹ Perder tempo, fazer bobagens.

¹²² Idem.

cimarrón para falar do que eles assinalam como raízes do *bullerengue*¹⁵⁸.

A respeito das pesquisas sobre a apropriação atual de certas músicas e os processos culturais reconhecidos como “afro”, Wade (2003) propõe que busquemos não o que se poderiam considerar traços ou pegadas da África nestas músicas, mas as representações que se fazem deste continente e da questão da “negritude” nas músicas em contextos global e nacional. Seguindo esta proposta, meu interesse aqui, antes de fazer uma análise das discussões a respeito das categorias étnico-raciais, é mostrar as representações referidas por Wade feitas sobre o *bullerengue* pelos músicos em Bogotá.

Apesar de que o reconhecimento do *bullerengue* como música *afro* ou *negra*, entre outros gêneros musicais, como se falou no primeiro capítulo, tenha sido motivo suficiente para que, até pouco tempo atrás, esse gênero fosse uma música rejeitada por alguns setores da sociedade bogotana (WADE, 2002), atualmente é este reconhecimento um dos fatores que a situam como uma música de interesse no circuito de músicos de *bullerengue* em Bogotá.

¹⁵⁸ Acho necessário salientar que eu não aprofundi a indagação acerca dos sentidos étnico-raciais que os músicos atribuíam a essas categorias, pois achei que esta indagação poderia, em muitos momentos, desviar o foco da pesquisa, e como mencionei antes, apesar de que esta foi uma das perguntas com as quais comecei meu projeto de mestrado, decidi manter o foco nas dinâmicas da apropriação, mais do que na construção destas categorias em relação ao *bullerengue*. Para fazer um balanço das discussões ao redor das categorias de “afro”, “negro” e “*cimarrón*” na Colômbia, assim como a sua inter-relação, diferenciação e indiferenciação no tempo e nos diferentes contextos do país, sugiro a leitura dos seguintes autores: Jaime Arocha (1992, 1996); Nina de Friedemann (1984, 1996, 1993); Anne-Marie Losonczy (1997); Peter Wade (1993, 1995, 2002, 2003) e Elizabeth Cunin (2003).



Fotografia da notícia do prêmio ganho por Los Gaiteros de San Jacinto do jornal colombiano *El Espectador*. No lado esquerdo, os gaiteros Toño García e Juancho Fernández; de branco, quatro indígenas arhuacos.¹⁵⁶

Assim como era mencionada a vinculação da música de *gaitas* com raízes indígenas, foram assinaladas também suas simplicidade e complexidade coexistentes. A primeira remetendo-se ao formato de poucos instrumentos, e a segunda referindo-se à exigência que implica interpretar as *gaitas* e, como no caso de Juan Sebastián, estabelecendo um contraste com o *bullerengue*, que era considerado “ainda mais simples”.

Mas, ao mesmo tempo em que alguns dos músicos com que falei assinalavam o seu gosto pela música de *gaitas*, referindo-se à sua beleza relacionada às raízes indígenas, o gosto pelo *bullerengue* era referenciado pelas suas raízes afro, negra e, em alguns casos, *cimarrona*,¹⁵⁷. É importante olhar em retrospectiva e lembrar que uma das perguntas com as quais comecei minha pesquisa tinha a ver com a inquietação acerca da apropriação de um gênero musical nomeado atualmente no senso comum colombiano como “música tradicional afro”. No entanto, através do trabalho de campo, percebi que entre os músicos em Bogotá se articulam indistintamente os termos *afro*, *negro* e

¹⁵⁶ Fonte: <http://www.elespectador.com/especiales/imagen-ono-garcia-y-juancho-fernandez>, consultada em 22 de julho de 2010.

¹⁵⁷ Os *cimarrones* eram os escravos fugitivos, e os *palenques* eram os quilombos formados por estas populações.

de roda, os músicos acham que fazer *bullerengue* até certo ponto deve se desconectar da procura de fins lucrativos.

Ser *bullerenguero cachaco* implica perguntar o que é ser *bullerenguero*. Para os músicos que fazem *bullerengue* em Bogotá, a imagem que se tem dos *bullerengueros* tradicionais é de músicos que vivenciam a música de uma maneira diferente, por várias razões. De um lado, porque consideram que a maioria deles não a desliga de seu cotidiano, mas também não estão procurando viver dela em termos econômicos. Embora recentemente se reconheça o papel de figuras como Petrona Martínez e Etelvina Maldonado, estes casos são mencionados como exceções e se questiona até que ponto podem ser considerados ou seguem sendo “tradicionais”.

Por outro lado, ser *bullerenguero* remete a uma forma de sentir esta música. Ainda se identificando como *bullerengueros cachacos*, Juan Sebastián estabelecia diferenças claras com os *bullerengueros tradicionais*: “A gente não é como eles... Porque eles o levam no sangue, eles o tocam de forma incomparável... Mas a gente gosta de tocá-lo do nosso jeito e compartilhá-lo”.

O “sangue” no depoimento de Juan Sebastián, além da referência ao aspecto fisiológico, remete a uma espécie de herança, como uma forma de valor inato que explica uma mistura de força, destreza e fluência para fazer *bullerengue*. No entanto, se há o reconhecimento da diferenciação com esses *outros*, os *bullerengueros* tradicionais, os mestres, por sua vez, reconhecem as proximidades, principalmente o fato de compartilhar um sentimento ao fazer *bullerengue*. O sangue como elemento diferenciador e o sentimento como elemento que une uns e outros.

Isavasia me manifestava que ela sentia como um insulto contra os músicos tradicionais, e falava especificamente do caso das *cantadoras* e dos *cantadores*, quando escutava que alguns dos músicos em Bogotá que estavam tocando *bullerengue* se consideravam desta forma:

O que faz um *bullerenguero* ou o que faz o *bullerengue* à pessoa não é o ritmo em si, é a pessoa, o que ela está dando para si mesmo e para os demais. Nesse momento é que se dá o *bullerengue*. Eu posso fazer *bullerengue* totalmente musical, vozes afinadas... Mas nunca se vai ouvir com a mesma força e a mesma intensidade que tem algo da alma, *si me entiendes?* Isso é uma coisa que você não aprende

facilmente, e eu ainda estou tentando aprender, agora eu estou tentando, procurando ser... Não *cantadora*, porém uma boa intérprete de *bullerengue*, *sí?*, para que em minha velhice me chamem de *matrona cantadora*, nesse momento, sim, pode ser. Porque ser *cantador* não é como muitas dizem por aqui... “Eu sou *cantadora*... Eu sou *cantadora* do Pacífico”, sabendo que nasceram aqui... Que nunca na sua vida cozinham um “*pusandao*”¹²³, que nunca em sua vida lavaram roupas no rio, nem comeram *mierda* do marido machista... Dizer “*yo soy cantador*” é levar algo mais atrás, é uma herança, é uma coisa ancestral, chamar-se a si mesmo *cantador* neste momento, sem ter tido aquele processo, é uma zombaria...”

Embora marque a distância com os músicos tradicionais, Isavasia o faz mais em termos de uma história de vida, de uma situação social específica. Ela estabelece uma diferenciação entre *tocar bullerengue* e *fazer bullerengue*, entendendo a primeira como o ganho de competências exclusivamente gramaticais do gênero e a segunda como uma questão de sentir e transmitir a música a partir de um processo musical que implica uma integralidade em relação a outros aspectos da vida.

Apesar das diferenças entre as falas de Juan Sebastián e de Isavasia, encontro similitudes também. Falar de ser *bullerengueros cachacos* e se pensar como *cantadora bullerenguera* em um futuro aponta para processos de construção de sentido situados social, cultural e historicamente, sob os quais se constroem as identidades. Neste ponto, me apoio na noção de identidade segundo a proposta de Hall (2003), para quem esta são processos construídos permanentemente, articulados às relações dos sujeitos e suas práticas discursivas – a identidade, antes de propor a pergunta *quem somos?* ou *de onde viemos?*, se coloca como uma questão projetada para um futuro potencial: *que poderíamos ser?*, *Como nos representaram?* *Como poderíamos representar-nos?*. A identidade como construção que se relaciona mais do que com uma tradição fixa, com nossas rotas possíveis (GILROY, 1994 *apud* HALL, 2003). Acho que pensar nesse “*que poderíamos ser?*” estabelece a forma como se desenvolvem os processos de apropriação do

¹²³ Prato típico do pacífico.



Los Bajeros de la Montaña¹⁵⁴.

Neste mesmo sentido, acho interessante me referir a um evento recente que considero significativo e expõe a relação deste gênero musical com o mundo indígena. O evento referido é o ato de premiação dos Prêmios Grammy Latinos, no qual o grupo Los Gaiteros de San Jacinto ganhou o prêmio de melhor álbum de folclore. Nas distintas imagens midiáticas do evento, o grupo aparece acompanhado por quatro indígenas arhuacos da Sierra Nevada de Santa Marta, que não são integrantes do grupo, mas que fazem parte da forma como se construiu a imagem deste durante e após o prêmio¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Fotografia do site oficial do grupo http://www.bajerosdelamontana.com/web/index.php?option=com_contact&view=contact&id=1&Itemid=59, consultado em 20 de maio do 2010.

¹⁵⁵ Além das fotografias, pode ser consultado o vídeo da apresentação ao vivo da canção *Pal Norte*, do grupo porto-riquenho Calle 13, no qual, como parte do show, aparecem, junto com outras figuras da música da América Latina, os *gaiteros* Toño García e Juancho Fernández ao lado dos quatro indígenas arhuacos que lhes acompanhavam. O vídeo pode ser consultado no link:

<http://www.youtube.com/watch?v=zXIjpnSjw&feature=related>

É importante assinalar que a viagem de Los Gaiteros de San Jacinto para receber o prêmio foi financiada na sua totalidade pelo grupo Calle 13, como me foi mencionado pelo *gaitero* do grupo Juan Chuchita Fernández.

Além disso, é possível identificar no vestuário dos grupos de *gaitas* referências a elementos visuais indígenas, o que pode ser exemplificado olhando a imagem mediática de dois dos grupos mais reconhecidos, Los Gaiteros de San Jacinto e Los Bajeros de la Montaña, na qual seu vestuário é acompanhado pelo uso do *sombrero vueltiao* e as *mochilas* indígenas Arhuacas, Koguis e Wayuu¹⁵³.



Contracapa do disco de Los Gaiteros de San Jacinto, da Sony. No lado esquerdo da imagem sobre o tambor *llamador*, uma *mochila arhuaca*; no lado direito, sobre a *tambora*, a baqueta, uma *mochila wayuu* e um *sombrero vueltiao*.

¹⁵³ Como o *sombrero vueltiao*, antes referido, as mochilas feitas pelos grupos indígenas Arhuaco e Kogui da Sierra Nevada de Santa Marta vêm sendo um tipo de artesanato que se tem posicionado recentemente como um símbolo da nacionalidade colombiana, embora sua menor difusão fale de um menor investimento nas políticas culturais em contraste com o do *sombrero vueltiao*. Apesar de que as mochilas dos indígenas Wayuu, do Departamento da Guajira, não tenham a difusão e o reconhecimento de um símbolo nacional, chama a atenção que sejam referenciadas em algumas imagens dos primeiros discos gravados por Los Gaiteros de San Jacinto, como na fotografia da contracapa.

bullerengue, os quais, como falei antes, têm como uma de suas características a mudança permanente.

Isavasia me falava preocupada de seu último encontro com sua avó, a quem ela definia como uma *cantadora* do Pacífico:

A gente estava falando, e daí ela me perguntou, “tu, porque cantas *bullerengue*, se eu canto pacífico?”. Foi muito difícil para mim esta confrontação. “Avó, gosto muito dele, eu não sei o que acontece com essa música, eu a sinto mais do que o *currulao*¹²⁴”. Daí, ela falou: “Mas não pode ser, você é minha única neta que pode cantar *currulao*, se você não cantar, se acaba a tradição na família”... Então, eu levo esse peso... Para mim, cantar *currulao* é uma coisa importante e gostosa, mas eu não chego a meu clímax, a meu orgasmo musical, não satisfaz minhas necessidades, eu o canto e o sinto muito, mas canto *bullerengue*, e acontece algo em mim que eu não posso te explicar.

¹²⁴ Gênero musical do litoral pacífico que entra na classificação de *música tradicional*.



Capa do disco *Un fuego de sangre pura*, de Los Gaiteros de San Jacinto.

Segundo Rojas (2005), a apropriação que se faz da *música de gaitas* em Bogotá tem se limitado à tradição dos grupos San Jacinteros¹⁵², desconhecendo outras variações do gênero como as do município de San Onofre e a da cidade de Cartagena, as quais ele categoriza como de estilo “negro”, e as dos grupos indígenas Kogi e Kankuamo, da Sierra Nevada de Santa Marta, e Zenú, das savanas de Sucre.

No entanto, a *música de gaitas* tem sido relacionada no senso comum bogotano como uma tradição com uma marcada ascendência indígena, especialmente pelas origens que são atribuídas a dois de seus instrumentos principais: às *gaitas* e ao *maracón*. Por sua vez, em algumas fontes bibliográficas se fala deste gênero como um encontro do indígena, do hispânico e do africano, no qual as *gaitas* são atribuídas ao indígena, os tambores, ao africano, e a estrutura musical, ao hispânico (ABADÍA, 1977; BERMÚDEZ, 1987, 1993; GARZÓN, 1987a, 1987b; LIST, 1973, 1994).

¹⁵² Do município de San Jacinto, Departamento de Bolívar.

das afinidades e simpatias pessoais de alguns dos músicos que o fazem em Bogotá.

Como explorei no Capítulo 1, o papel da *música de gaitas* tem precedido e até certo ponto impulsionado a chegada do *bullerengue* à cidade. Muitos dos músicos que fazem *bullerengue* começaram fazendo *música de gaitas*, outros ainda continuam praticando os dois gêneros, mas a diferenciação está nos espaços, nas condições e motivações nos quais e pelos quais cada um é tocado. A *música de gaitas* chegou a Bogotá no começo dos anos 1990, há quase vinte anos, e ainda segue tendo um importante número de músicos interessados nela¹⁵⁰. À diferença do *bullerengue*, parece que a *música de gaita* não se vê tão afetada por ser inserida em espaços mais comerciais como shows em bares da cidade e em auditórios.

Apesar de considerar que explorar esta tensão exigiria uma pesquisa mais aprofundada sobre as dinâmicas dos dois gêneros, pretendo aqui apenas deixar assinalados alguns elementos reconhecidos a partir do meu olhar para os músicos de *bullerengue* na cidade. Neste exercício, posso identificar duas dimensões desta tensão.

A primeira, relacionada com o que é considerado pelos meus nativos como uma ligação da *música de gaitas* com um ancestral índio e uma ligação do *bullerengue* com um ancestral afro¹⁵¹. A segunda dimensão se refere à relação entre cada um dos dois gêneros com aquilo que é considerado feminino e masculino.

A *música de gaitas* foi referida por vários dos músicos como um gênero com uma significativa influência indígena, em contraste com o *bullerengue*, que é relacionado com o afro.

¹⁵⁰ Uma questão que poderia ser explorada é o impacto do premio Grammy Latino que os Gaiteros de San Jacinto ganharam em 2007, na categoria de **Melhor álbum folclórico**, no interesse e na difusão da *música de gaitas* em Bogotá e no país em geral.

¹⁵¹ Acho fundamental reconhecer a colocação desta questão pelo meu orientador Rafael José de Menezes Bastos, que me revelou a possibilidade de ver a tensão nesta dimensão e abriu a perspectiva de investigar a questão mais profundamente em futuras pesquisas.

CAPÍTULO 3

POR QUE O *BULLERENGUE*? SOBRE GOSTOS E DESGOSTOS

*Cada uno, cada uno, cada uno cada cual es
Cada uno, cada uno, cada cual
Cada uno con lo suyo
Cada uno, cada uno, cada cual
Cada uno con lo suyo
Cada uno, cada uno, cada cual
Cada uno con lo suyo hace lo que viene en gana
Cada uno, cada uno cada cual
De mi pecho hago una torre y de mi boca una campana.*

Bullerengue tradicional

Procurando raízes

Hoje, 25 de outubro do 2009, La Rueda tem apresentação no fechamento da semana cultural em Chía¹²⁵, o grupo contratou um ônibus para chegar até lá e levar os instrumentos. Pegam-me às cinco horas da tarde na ponte da Rua Cento Setenta com a Autopista Norte. Subo ao ônibus e sento nas cadeiras da parte de trás com Javier, Turu, Andrea, sua namorada, Andreita, Ailin e Janni. Na frente, vão Juan Sebastián e Daianna, do lado do motorista, dando instruções de como chegar ao lugar do show, na praça central do povoado.

Durante o percurso, Andreita lembra que conheceu Turu antes de começar a tocar *bullerengue*, quando estavam no Camino Rojo¹²⁶, em

¹²⁵ Chía é um município do Departamento de Cundinamarca, que fica muito perto de Bogotá e é considerado como mais um bairro da cidade.

¹²⁶ Segundo o que falei com algumas pessoas que participaram do *Camino Rojo* (em português, o Caminho Vermelho), este é um movimento espiritual inspirado no que se considera como o legado espiritual e medicinal dos povos indígenas da América do Norte e da América Central. A filosofia deste movimento está baseada no que é chamado como “a procura das raízes ancestrais” através de determinadas práticas nas quais a Terra é considerada como uma entidade espiritual e o eixo das diferentes práticas. De Rose (2007) o define como um grupo que pratica diferentes rituais originários de diversas etnias indígenas do continente americano, especialmente dos grupos indígenas norte-americanos, e que pode ser pensado como a “criação de uma espécie de religião pan-indígena essencialista”, seguindo o proposto por Beatriz Labate (2004, p. 356). Uma maior exploração a respeito deste tema pode ser visto em De Rose (2010).

uma cerimônia de Temazcal¹²⁷. Daí, começa uma troca de relatos de experiências sobre estados modificados de consciência entre todos os que estamos na parte de trás do ônibus: *yagé*¹²⁸, *San Pedrito*¹²⁹, cerimônias de *inipis* ou *temazcal*, cogumelos... As visões de cada um, as particularidades, as diferenças, as similitudes de cada experiência. Quando passamos pela igreja La Valvanera¹³⁰, Turu lembrou que quase o mataram perto Dalí, quando estava sob os efeitos dos cogumelos. “Já era tarde, no meio da noite, eu estava sozinho olhando o fogaréu que tinha feito, quando alguém do mato disparou, eu não vi quem foi, só senti a dor na barriga e olhei o sangue no meu corpo, daí comecei a caminhar, e no outro dia uns camponeses me acharam e me curaram”. Todos ficamos muito impressionados com a história, mas ele a contava em tom de orgulho, como quem fala de uma ferida de guerra, “Quase morro, mas eu estava protegido pelos cogumelos”, falou Turu.

Chegamos à praça central de Chía às sete horas da noite. O frio amedrontava. Do ônibus, se escutava uma música de Piazzolla¹³¹ no palco. Ficamos curiosos de ver o grupo e especialmente a pessoa que estava tocando o *bandoneón*. Quando descemos do ônibus e vimos que não havia *bandoneón*, ficamos surpresas, pois o som daquele instrumento era substituído por uma espécie de *charango*¹³². A noite na verdade estava muito fria, por isso, alguém se queixou da temperatura, e Daianna e Juan Sebastián nos disseram para subir de novo no ônibus, enquanto eles procuravam os encarregados e arrumavam a hora e o lugar onde o grupo teria que estar pronto para o show. Subimos no ônibus, e Javier começou a brincar que se sentia como quando era criança e os seus pais o deixavam sozinho no carro. Andreita começou a fazer a performance de ser uma criança berrando desconsolada olhando para Juan e Daianna através da janela, enquanto eles se afastavam do ônibus, todos rimos.

¹²⁷ O *temazcal* é uma prática terapêutica que vem sendo difundida há aproximadamente sete anos na Colômbia. No senso comum, se fala que é uma prática ritual indígena antiga dos povos da América Central, e que procura a cura e a limpeza física e espiritual da pessoa que o faz. A partir de uma espécie de sauna a altas temperaturas dentro de um iglu feito por pedras, os praticantes ficam presos por uns minutos. Além de seus pretensos benefícios terapêuticos, muitos procuram a terapia como forma de entrar em um estado modificado de consciência.

¹²⁸ Nome popular da *ayahuasca* na Colômbia.

¹²⁹ Um cacto alucinógeno muito parecido com o *peyote* mexicano.

¹³⁰ Capela que fica sobre um morro no caminho para Chía.

¹³¹ Astor Piazzolla, compositor e *bandoneonista* argentino.

¹³² Instrumento de corda próprio de vários gêneros da música andina.

música. Em um momento, Andrea desceu do palco para dançar com alguns deles. Depois da terceira canção, enquanto começava a quarta, Juan Sebastián pegou uns dos microfones e falou em um tom que quase xingava o público: “Isso aqui é música colombiana para que a gente curta o que é nosso e pare já de consumir tanta coisa de fora!, Porque aqui temos suficiente até a gente morrer!”. O público, emocionado, bateu palmas.

Acho interessante observar que as distintas alocações durante o show, tanto as do apresentador quanto as de Daianna e Juan Sebastián, salientam a importância do show como exaltação da música colombiana.

Falando especificamente do *bullerengue*, Juan Sebastián me manifestava emocionado que uma das coisas que mais chamaram sua atenção quando assistiu ao primeiro festival de *bullerengue* e conheceu o que era uma roda de *bullerengue* foi sentir que aquilo era música negra ou africana. Vale a pena esclarecer que esta ausência de diferenciação entre o *afro* e o *negro* feita por Juan Sebastián foi um elemento freqüente nas falas dos músicos, nas quais não se estabelecia uma distinção entre a categoria étnica e a categoria racial, sendo estas homologadas entre si.

A respeito do *bullerengue* Juan Sebastián me falava:

Conhecer aquela música tão simples e ao mesmo tempo tão complexas, ainda mais simples do que a *música de gaitas*, o *bullerengue* feito praticamente só de cantos e tambores me fez dizer: “Isso aqui é o mais ancestral que temos, o mais ancestral da música negra, o mais ancestral da África que temos no país”.

Antes de olhar mais de perto o elemento da música negra ou ancestral afro do *bullerengue* presente na fala de Juan Sebastián, há outro ponto que gostaria de assinalar.

Durante o trabalho de campo, identifiquei freqüentemente uma referência à *música de gaitas*, seja pela importância do seu papel na chegada de outras músicas consideradas tradicionais do litoral caribenho e do pacífico a Bogotá, como salientei no primeiro capítulo, seja pelo gosto e pela prática deste gênero por parte dos músicos com os quais estive. No entanto, a forma com a qual se colocava esta referência foi percebida por mim como o estabelecimento de um contraste entre os dois gêneros, evidenciando uma tensão entre eles que, pelo menos no caso do *bullerengue*, identifiquei como um elemento importante que fala

um turbante do mesmo tecido da saia. Ailin, com o cabelo solto, põe uma flor vermelha no lado esquerdo da cabeça. Janni se coloca um turbante vermelho; Daianna, um verde, e Andreita, um branco. Todas as mulheres usam uma camiseta ou um casaco branco. Apesar de caprichar no resto do vestuário e nos penteados, tanto os homens como as mulheres do grupo usam os mesmos calçados com que chegaram, na sua maioria tênis.

A organizadora do show entra no salão e avisa a eles que é a hora de sair. Todos saem e caminham para o palco em silêncio, Turu é o único que fala dizendo para todos: “Então, gente, *mucha mierda*¹⁴⁹ para todos nós”. Enquanto sobem no palco e arrumam os instrumentos, o apresentador do show, com sua voz de locutor de rádio, diz: “Hoje, temos para o fechamento da semana cultural o grupo La Rueda, que nos traza música das *cantadoras*. Quando falamos de *cantadoras*, falamos de Petrona Martínez, Totó *La Momposina*, e... a *Negra Grande*..., que o fazia tão bem na sua época... Falamos de todas essas grandes artistas representantes da música colombiana”.

Lembro do silêncio do apresentador depois de nomear Petrona e Totó, ele não sabia que outros nomes dizer e demorou antes de nomear a *Negra Grande*. É importante salientar que as três mulheres das quais ele fala são mulheres negras consideradas *cantadoras* do litoral caribenho.

Antes que o grupo começasse a tocar, Daianna faz uma introdução ao público:

Bom, algumas destas músicas são músicas que na sua cotidianidade são feitas em rodas, daí nosso nome La Rueda. Porque, antes de ser um grupo, para a gente era um plano, “o que vamos fazer hoje? Vamos de roda”. E assim foi que nasceu La Rueda, e assim é que vamos tentando mostrar um pouquinho de tantas músicas bonitas que temos no nosso país...

O repertório do show era composto por *bullerengues*, *tamboras* e *currulaos*. Apesar do frio, o público estava muito empolgado com a

trabalho de campo, não identifiquei como parte da indumentária usada pelos *bullerengues* tradicionais o *sombrero vueltiao*, no entanto é preciso reiterar que o show que estou descrevendo incluía outros gêneros musicais dos litorais caribenho e pacífico colombiano, além do *bullerengue*.

¹⁴⁹ *Mucha mierda*, traduzido ao português como “muita merda”, é uma expressão usada no meio artístico para dar força especialmente nos momentos nos quais se tem uma apresentação ou se vai entrar em cena.

Quentinhas no ônibus, Andreita retomou a conversa das experiências com alucinógenos, Javier diz: “Ah, claro!, é que, como para os estudantes da Faculdade de Ciências Humanas, *Alucinógenos I e II* são disciplinas obrigatórias”. Risos cúmplices, mas daí Turu esclarece: “Não só para os estudantes de Ciências Humanas, não. Para os de Música, também”. Andreita lembra, falando em um tom de sinceridade, que ela se aproximou das músicas tradicionais, antes de entrar nelas diretamente, a partir do Caminho Vermelho.

Embora, quando eu estava estudando Antropologia, o Freud era frequentado por alguns músicos da nova geração de Los Gaiteros de San Jacinto, como Orlando Yepes e Francis Lara, e eles tocavam lá com Curupira¹³³, eu os escutava, mas não atrevia-me a pedir a eles que me ensinassem. Eu naquela época estava metida no *parche*, que eu denomino como “*parche pachamámico*¹³⁴”, que fazia *inipis*, *temazcales*... Isto é, o Caminho Vermelho da sabedoria indígena, como o chamam os “Avôs do norte”, os indígenas do norte. O caminho vermelho do retorno à terra que é o caminho do tabaco. Então, eu estava naquele *parche* e passava muito tempo semeando no *resguardo*¹³⁵ de Cota¹³⁶. E na verdade eu me meti na música sem querer. Sem querer, porque uma vez foram María José e Andrés, que eram *gaiteros* de Curupira, ela tocava

¹³³ Curupira é um dos primeiros grupos musicais de Bogotá, atualmente um dos mais reconhecidos no país, que começa a fazer música de fusão a partir do jazz, do rock, do rap e do funk com elementos de músicas tradicionais do litoral caribenho e pacífico colombiano, da *música llanera* (dos Llanos Orientais da Colômbia) e elementos das músicas indígenas de alguns grupos do Amazonas. Também introduz elementos da música indígena. O nome do grupo, Curupira, vem da palavra indígena tucuna que significa “espírito da selva”.

¹³⁴ Referindo-se à idéia de *Pachamama*, a “mãe-terra” para alguns grupos indígenas dos povos andinos da América do Sul.

¹³⁵ Os *resguardos* na Colômbia, atualmente, são os territórios indígenas coletivos e comunitários reconhecidos legalmente pelo Estado, com autonomia e legislação própria. A origem da instituição vem da colônia espanhola, tendo como princípio a organização dos indígenas para a cobrança do tributo.

¹³⁶ Cota é um município do Departamento de Cundinamarca, fica entre Chía e Bogotá, mas, devido à sua crescente urbanização, é cada vez mais considerado como uma zona rural periférica de Bogotá. Recentemente, foi reconhecido um de seus morros, o Majuy, como *resguardo* indígena e território ancestral dos Muiscas, que ocupavam quase todo o território dos departamentos de Cundinamarca e Boyacá.

o *llamador* e às vezes a *gaita hembra*, e ele tocava a *gaita hembra* e às vezes a *gaita macho*. Eu comecei a falar com eles lá, e comecei com muita vontade de aprender *música de tambores*, porque naquela época a gente não distinguia entre *bullerengue* e *gaitas*, a gente simplesmente dizia “*gaitas*”. Mas um dia Francis, o *gaitero* de San Jacinto, me falou: “Isso aqui não é *gaita*, é *bullerengue*, isso se canta assim, e só leva canto e tambor”, e eu só falei: “Aahhh!”.

Andreita, percussionista e *tamborera* do grupo La Bogotana e recentemente corista de La Rueda, é estudante de graduação em Antropologia da Universidad Nacional de Colombia, mas afirmava querer se dedicar totalmente a fazer música. Como ela mencionou, seus primeiros passos como música estiveram precedidos e, até certo ponto determinados, pela sua participação no Caminho Vermelho.

Como referi no Capítulo 2, a localização dos espaços nos quais se fazia e se faz *bullerengue* em Bogotá, longe de estar estabelecida pelo acaso, tem uma relação direta com os interesses e trajetórias dos músicos inseridos no circuito de *bullerengue* da cidade. A maioria dos músicos que fazem *bullerengue* são pessoas que têm relação direta ou indireta com programas das Faculdades de Ciências Humanas e Sociais e de Música das universidades. Embora alguns deles conhecessem o *bullerengue* sendo estudantes formais das universidades, outros não eram estudantes formais, mas tinham proximidade com estas redes, seja como estudantes informais, seja simplesmente pertencendo às redes sociais estabelecidas dentro e fora destes espaços.

Identifiquei que, apesar das diferenças e particularidades de cada um dos músicos, existe uma relação entre os gostos que eles compartilham e nos quais se envolvem uma trajetória de circulação de pessoas, músicas, práticas, imagens, idéias e estéticas particulares. Deste modo, a conversa na qual aparecem as experiências sobre os estados alterados de consciência evidencia, para além destas, algumas trajetórias, preferências e eleições.

Andreita me contava que, antes de participar do Caminho Vermelho e de querer fazer música, ela era *metalera* na escola. Ela lembrava que, quando criança, tinha crescido escutando o que sua mãe, bogotana, chamava de “música colombiana”, que eram *bambucos*, *pasillos* e *guabinas* do interior do país. Do litoral caribenho, lembrava que o máximo que sua mãe escutava eram os *porros* de Lucho

conhecimentos ligados a um passado e a uma autenticidade, ele o faz nos termos de conhecimentos “antigos” e “primitivos”¹⁴⁷.

Acho interessante ver que, no caso de Andreita, sua formação como antropóloga e o seu discurso atual em torno das razões que a levaram a aprender estas músicas têm a ver com perguntas sobre a identidade, recuperação de raízes e conhecimentos ancestrais. No caso de Urián, músico de formação, a questão da identidade não aparece explicitamente, mas ele fala que foi sua experiência por achar conhecimentos “antigos” e “primitivos” na Índia o que o levou a se perguntar por esses conhecimentos no seu próprio país. Considero que a procura de Urián pode ser pensada sob os termos que Andreita assinala como raízes, pois ele fala de conhecimentos “antigos” e “primitivos”, mais próximos ao que ele é, ou melhor, nos termos de Hall, ao que ele poderia chegar a ser.

Vale a pena esclarecer que a categoria de raízes aparece na minha pesquisa como categoria nativa que explica o interesse dos músicos pelo *bullerengue*. No entanto, seguindo a questão das raízes como parte do discurso nativo, surge a pergunta: procurando raízes exatamente de quê?

Tensões entre a música de gaitas e o bullerengue. Entre o índio e o negro

Passados uns minutos depois que Juan Sebastián e Daianna deixam a gente no ônibus, voltam para nos levar a um salão e nos resguardar do frio daquela noite de domingo em Chía. Tiramos os instrumentos do ônibus e vamos para o salão que fica em uma das casas do centrinho do povoado, perto do palco onde vai ser o show. Dentro do salão, cada um veste o que vai ser usado na apresentação.

Os homens do grupo usam uma camisa do mesmo tecido verde e amarelo das saias das mulheres, uma calça branca e um chapéu. Cada um tem um chapéu diferente, mas o comum dos três é que todos são chapéus artesanais característicos de habitantes rurais do litoral caribenho colombiano¹⁴⁸. Turu penteia Andrea, coloca na cabeça dela

¹⁴⁷ Coloco os termos em aspas por serem categorias nativas usadas por Urián.

¹⁴⁸ O chapéu de Juan Sebastián era um *sombrero vueltiao*, os outros dois eram chapéus do litoral caribenho, mas da cor natural da fibra, bege claro. A pesquisa que vem sendo desenvolvida por Larraín (2010) mostra como o *sombrero vueltiao*, que durante várias décadas tem distinguido os habitantes rurais do litoral caribenho colombiano, vem sendo recentemente construído como um objeto da pretendidamente nova nação multicultural colombiana, evidenciado no seu reconhecimento legal como símbolo cultural nacional e o reconhecimento dos indígenas Zenú como os seus fabricantes. É importante assinalar que, ao longo de meu

Urián, percussionista e *tamborero* de *bullerengue*, nasceu em Bogotá e estudou música desde criança. Atualmente, toca em vários grupos, mas, segundo ele, a sua prioridade é o grupo Curupira, no qual trabalha faz dez anos. Urián me falava que fez seu ensino fundamental em uma escola onde davam aulas de percussão do litoral caribenho e do litoral pacífico colombiano. A escola era um projeto de um poeta *cartagenero*¹⁴², e a maioria dos professores, por suas palavras, eram literatos, filósofos, pedagogos e músicos. Segundo Urián, descobrir o rock aos 14 anos fez com que se interessasse por tocar e estudar bateria, e que perdesse o interesse pela percussão tradicional que tinha aprendido na escola. Apesar de ter começado a estudar música na Universidad Javeriana¹⁴³, não acabou o curso. No entanto, Urián me contava que uma viagem à Índia para aprender percussão foi, nas suas palavras, o *detonador* para se interessar de novo por aprender e pesquisar sobre as músicas tradicionais na Colômbia.

No ano 1998, fui à Índia com Juan Sebastián Monsalve¹⁴⁴. Ele esteve estudando *sitar*¹⁴⁵, eu estive estudando *tabla*¹⁴⁶, e foi a causa dessa viagem que despertou meu interesse, porque eu pensei: “Isso de ir lá, tão longe, para encontrar conhecimentos tão antigos, de uma origem tão primitiva, sem ter a ver com o desenvolvimento de uma música no Ocidente, tão alheios da música do Ocidente”. Então, isso fez com que eu pensasse em retomar o que eu tinha vivido na minha infância, fiquei pensando: “Se a gente foi tão longe..., porque não fazer isso mesmo, mas aqui na Colômbia?”. Ir diretamente às zonas, procurar, conhecer... e a partir daí foi que comecei viajar, percorrer e, paralelamente, fazer uma aprendizagem.

Embora Urián não tenha falado explicitamente em raízes, como Andreita, entendendo esta categoria nativa como a existência de

¹⁴² Nativo de Cartagena.

¹⁴³ A Pontificia Universidad Javeriana é uma das maiores e mais antigas universidades privadas de Bogotá.

¹⁴⁴ Outro integrante do grupo Curupira.

¹⁴⁵ Instrumento musical de corda próprio de alguns gêneros musicais da Índia.

¹⁴⁶ Instrumento de percussão da música do norte da Índia.

Bermúdez. Por outro lado, seu pai, de origem *paisa*¹³⁷, que tinha morado em Cuba e em Venezuela, adorava a *salsa*, a *música antilhana* e o *tango*. Quando adolescente, ela conheceu o rock metal através de seu irmão maior, e, nas suas palavras, virou uma *metalera* das mais radicais, escutando *black metal* e *death metal*, se vestindo totalmente de preto, embora, esclarece para mim em tom de confissão, nunca tenha conseguido deixar de escutar *salsa*.

Conversando sobre o começo de seu interesse por tocar tambor, Andreita me disse que começar a fazer música foi a resposta a várias questões que ela estava se perguntando e tentando responder através de sua participação no Caminho Vermelho e da Antropologia.

Daí, ela ficou em silêncio uns segundos, pensativa olhando para mim e me perguntou em tom preocupado: “Você nunca sentiu essa carência de algo identitário?” Eu fiquei surpresa tentando esclarecer minhas idéias, pois aquela pergunta faz parte do tipo de questões que podem entreter um antropólogo em discussões intermináveis. Tentando ser o mais sincera possível, respondi que supunha que sim, mas que não tinha clareza daquele momento, como uma experiência transcendental. Daí, ela continuou com uma sucessão de perguntas: “Qual é sua identificação a respeito de todas estas músicas? A respeito de tudo isso aqui? Como é que você me vê neste processo? Como você me vê *identitariamente* neste processo no qual eu vou? E você, qual é a sua posição?”.

Bombardeada por todas aquelas questões, pensei por um segundo na justificativa de meu projeto de mestrado, mas achei que devia olhar a partir da emoção, era isso o que identifiquei no fundo das perguntas de Andreita para além do jargão antropológico destas. Daí, eu lembrei e relatei o começo de meu interesse pelo *bullerengue* a partir do Festival em Puerto Escondido em 2004 e de como tinha sido o meu percurso até aquele momento.

Escutando atenta minha resposta, Andreita retomou as questões:

Mas... Qual é sua identidade aqui em Bogotá? Você é de Bogotá, não é? Sua família, também... E daí, você nunca quis se *ancorar*¹³⁸? Como é que eu posso perguntar isso... Você nunca sentiu falta

¹³⁷ *Paisa* se diz das pessoas nascidas no departamento de Antioquia, principalmente em Medellín.

¹³⁸ O grifo é meu.

de algo, de uma coisa para se agarrar? Por outras palavras, você, comparando-se com uma pessoa do litoral, não sentiu nunca uma carência de algo *identitário*?

Andreita ficava preocupada quando eu falava que não me lembrava de ter pensado nesses termos.

Mas, Marcela, daí... Escutando uma *champeta*¹³⁹, um *bullerengue*, sei lá... Você nunca falou: “*Uy! Eso es lo mío! Me siento completa*”¹⁴⁰. Nunca fez você pensar: “Isso é meu, mas na verdade não é meu? Porque na minha região, no meu povoado... nunca...” Isto é, isso não é da gente, porque a gente não nasceu com um tambor ao lado.

Todas aquelas perguntas que Andreita fez para mim, os seus questionamentos, disseram-me muito de sua construção de sentido em torno desta música, falavam da importância que tem para ela a procura de uma identidade ligada, nas suas palavras, a certas raízes, nos termos de “se ancorar”, pensando este “se ancorar” como a forma de ter determinados vínculos fixos relacionados a um passado e a partir daí se deslocar para outros lugares. Para ela, sua participação no Caminho Vermelho estava apoiada na idéia de se encontrar através de determinadas práticas que são definidas como ancestrais. Neste sentido, se encontrar não é outra coisa que se posicionar, a partir de olhar para trás, mas pensando para frente.

Quando Andreita me perguntou sobre minha procura identitária, o fazia buscando questionar qual era o meu lugar, minha posição com respeito a estas músicas, mas também estava me perguntando pela maneira como eu estou me definindo. Neste sentido, retomo a questão referida por Hall, quando diz que a procura da identidade, além de ser uma procura do passado, é um exercício de decidir o que eu quero ser (HALL, 2003). Segundo sua proposta, as identidades são processos construídos permanentemente pela articulação do passado com um futuro potencial. Neste sentido, a identidade é vista como construção que se relaciona, mais do que com a tradição, com a invenção da

¹³⁹ Gênero musical do litoral caribenho colombiano, especialmente da cidade de Cartagena e seus arredores.

¹⁴⁰ Isso é meu, sinto-me completa.

tradição¹⁴¹, mostrando as rotas possíveis (GILROY, 1994 *apud* HALL, 2003).

Por sua vez, identifiquei um elemento bastante interessante na fala de Andreita, quando diz: “Isso é meu, mas na verdade não é”, e é a ambigüidade de pensar nessa música como algo próprio pelo que a faz sentir, mas como algo alheio na medida em que não é uma prática comum de seu local de origem. No Festival de *bullerengue* de Puerto Escondido no ano de 2004, no qual conheci Andreita, perguntei para ela por que algumas mulheres bogotanas faziam *bullerengue*. Naquele momento, cinco anos antes deste trabalho de campo, Andreita me disse:

Porque... Teve uma explosão de tradições, então partículas dessas tradições caíram longe do seu ponto de origem, assim aquelas partículas têm se reproduzido em outros contextos, como um germe. E então a gente é um campo onde essas tradições de outros locais têm podido germinar... E... Bom... Simplesmente, porque gostamos disso, né? Eu, porque gosto, porque o sinto!

Ao contrastar a fala de Andreita de cinco anos atrás com a de agora, é notável que, embora haja diferenças na sua explicação, esta ambigüidade se mantenha. Considero que, apesar de que sua fala de há cinco anos é feita em termos mais metafóricos, remetendo-se a uma espécie de *teoria da criação* – explosão de partículas, pontos de origem, reprodução, germinação, territórios novos e férteis –, e na qual ela se posiciona como um território fértil no qual podem germinar criações artísticas alheias, a ambigüidade nesse depoimento também está presente. A idéia de partículas de tradições que vêm de outro lugar para possivelmente germinar nela evidencia a consciência de um processo de apropriação de uma expressão alheia, pelo menos na sua origem. Embora nas duas falas ela tenha mencionado uma espécie de restrição, a qual se poderia pensar como um direito nativo sobre esta música, ao mesmo tempo salienta o fato de que *o sentir* marca outro tipo de direito sobre a música. Seguindo sua metáfora, vale a pena perguntar-se até que ponto o sentir poderia se pensar como o “adubo” de sua fertilidade.

¹⁴¹ Seguindo aqui a proposta de Hobsbawm (1997), quando ele fala em “tradição inventada”, referindo-se a complexos simbólicos e rituais construídos como parte de um projeto político, visando a inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, em continuidade em relação a um passado histórico apropriado.