UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO - USP
FACULDADE DE FILOSOFIA CIÊNCIAS E LETRAS DE RIBEIRÃO PRETO
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA

Laís Galo Vanzella

A memória individual e coletiva colombiana na performance de um
gênero musical – o *vallenato*

Ribeirão Preto

2018

LAÍS GALO VANZELLA

A memória individual e coletiva colombiana na performance de um gênero musical – o *vallenato*

Dissertação apresentada à
Faculdade de Filosofia, Ciências e
Letras de Ribeirão Preto
da Universidade de São Paulo para obter
o título de Mestre em Ciências

Área: Psicologia: Processos Culturais e Subjetivação.

Orientadora: Profa. Dra. Francirosy Campos Barbosa

Ribeirão Preto
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Vanzella, Laís Galo

A memória individual e coletiva colombiana na performance de um gênero musical – o *vallenato*. Ribeirão Preto, 2018.

229 p. : il. ; 30 cm

Dissertação de Mestrado, apresentada à Faculdade de Psicologia de Ribeirão Preto/USP. Área de concentração: Processos Culturais e Subjetivação

Orientador: Barbosa, Francirosy Campos.

1. Vallenato. 2. Memória Coletiva. 3. Carlos Vives. 4. Colômbia. 5. Música

Nome: Laís Galo Vanzella

Título: A memória individual e coletiva colombiana na performance de um gênero musical- o *vallenato*

Dissertação apresentada à Faculdade de
Filosofia Ciências e Letras de Ribeirão Preto
da Universidade de São Paulo para obter
o título de Mestre em Ciências

Banca Examinadora

Aprovado em: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus amigos colombianos:

Diana, por ser tão presente e carinhosa, os dias na sua casa em Bogotá (2009) foram uns dos melhores da minha vida. Sentia falta de ar, não sabia se era pela altitude ou de tanto que dançamos e andamos pelas *calles* e *carreras* numeradas.

Nati por ter sido minha colega de flat, de coreografias e ter me levado para conhecer Santa Marta, onde pela primeira vez dormi na areia, depois da maior caminhada da minha vida (No Parque Nacional Tayrona).

Felipe e Leo por terem me hospedado e me ajudado sempre que precisei, por seu carinho e amor pelo Brasil.

Lucas, obrigada por ter me ajudado a conseguir as entrevistas de 2016, muito, muito obrigada!

E um agradecimento enorme à colombiana que a vida surpreendentemente colocou para viver na minha cidade, partilhar do mesmo curso, trabalho e orientadora que eu: Isabel! Um obrigada infinito por toda ajuda acadêmica que tem me dado. Além disso, obrigada por ser uma amiga conselheira e presente nos meus dias. Luana, você faz parte desse combo! Conhecer vocês duas me fez ver que podemos sim fazer amizades verdadeiras depois dos 25! Obrigada pelos conselhos sábios...

E no núcleo brasileiro da vida, agradeço a minha família, que tinha medo que eu me mudasse para a Colômbia, ao meu namorado, à Edilamar, minha primeira orientadora e à Franci, que aceitou desde o primeiro contato me orientar e tem me acompanhado nestes últimos três anos.

Obrigada a todos

RESUMO

Laís, G. V. (2018).

A memória individual e coletiva colombiana na performance de um gênero musical- o *vallenato* (Dissertação de Mestrado). Departamento de Psicologia, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto

Esta investigação busca compreender, através de um estudo histórico e uma análise interpretativa das letras e performances de algumas canções, a participação do gênero musical colombiano *vallenato* em uma das grandes lutas da Colômbia, que envolve a seleção e a construção de memórias coletivas, a fim de melhorar sua imagem dentro e fora do país. Dentro da elite da Costa caribenha colombiana, intelectuais como Consuelo Araújo Noguera, Alfonso López Michelsen e Gabriel García Márquez sempre defenderam a ideia de que o gênero musical *vallenato* teria se originado na cidade de Valledupar, porém, teorias mais atuais afirmam que ele surgiu como um dos principais pilares da construção de uma identidade nacional colombiana. A partir dos conceitos de Memória coletiva e individual explorados por Maurice Halbwachs e Ecléa Bosi e por meio das teorias elaboradas pela Antropologia da performance, este trabalho tem como objetivo compreender de que forma o *vallenato* possibilita o acesso a alguns elementos desta memória coletiva/individual colombiana. O recorte de tempo deste trabalho abrange desde o fim da década de 40 até os anos 2000, principalmente após as hibridações feitas pelo cantor Carlos Vives, na década de 90. A análise das letras e performances se apoia no método da Antropologia Interpretativa/Hermenêutica nos moldes de Geertz (2008). Através da análise de alguns elementos históricos e líricos do *vallenato* e de entrevistas realizadas na Colômbia durante os anos de pesquisa conclui-se que, de fato, existiram campanhas e incentivos tanto governamentais quanto não - governamentais para a exaltação de certas memórias através da música (principalmente a *vallenata*) e após décadas, o país parece estar conseguindo construir uma imagem mais positiva dentro e fora de suas fronteiras.

Palavras --- Chave: Vallenato. Memória Coletiva. Carlos Vives. Colômbia. Música.

ABSTRACT

Laís, G. V. (2018).

The Colombian individual and collective memory in the performance of a musical genre – the *vallenato*

(Dissertação de Mestrado). Departamento de

Psicologia, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto

This research seeks to understand, through a historical study and an interpretative analysis of the lyrics and performances of some songs, the participation of the Colombian musical genre *vallenato* in one of the great fights of Colombia which involves the selection and construction of collective memories in order to improve their image both inside and outside the country. Within the elite of the Colombian Caribbean coast, intellectuals like Consuelo Araújo Noguera, Alfonso López Michelsen and Gabriel García Márquez have always defended the idea that the musical genre *vallenato* originated in the city of Valledupar, however, more current theories affirm that it appeared as one of the main pillars of the construction of a Colombian national identity. From the concepts of collective and individual memory explored by Maurice Halbwachs and Ecléa Bosi and through the theories elaborated by performance anthropology, this work aims to understand how *vallenato* allows access to some elements of this Colombian collective / individual memory. The time cut of this work ranges from the late 1940s through the 2000s, mainly after the hybrids made by singer Carlos Vives, in the 90's. The analysis of letters and performances is based on the method of Interpretive Anthropology / Hermeneutics in the manner of Geertz (2008). Through the analysis of some historical and lyrical elements of *vallenato* and interviews conducted in Colombia during the years of research, it was concluded that, in fact, there were governmental and non-governmental campaigns and incentives for the exaltation of certain memories through music (mainly *vallenata*) and after decades, the country seems to be able to build a more positive image inside and outside its borders.

Keywords: Vallenato. Collective Memory. Carlos Vives. Colombia. Music.

SUMÁRIO

Memórias	9
Introdução	21
1. “El riesgo es que te quieras quedar”	26
1.1 Notas sobre a terceira viagem – de volta ao <i>Gaira café cumbia house</i>	26
1.2 Histórico político colombiano	28
1.2.1 A campanha nacionalista de Uribe e o <i>vallenato</i>	31
2. Seleccionando memórias	42
3. A criação do <i>vallenato</i> e seu universo simbólico.	56
3.1 Reinado da música andina – o <i>bambuco</i>	56
3.2 A tropicalização da Colômbia	61
3.2.1 O que ouviam os <i>costeños</i> ?	63
3.2.2 <i>Vallenato</i> , uma construção ou um Realismo Mágico?	67
4. <i>Ay Hombe!</i> Primeira metade do século XX	95
4.1 Canções de <i>Piquería</i>	95
4.2 Canções dos <i>Juglares</i>	134
4.3 <i>Vallenato</i> atrelado à política	152
5. Canções da segunda metade do século XX	159
5.1 O <i>vallenato</i> relacionado ao narcotráfico	159
5.2 O <i>vallenato</i> clássico	162
5.3 O <i>vallenato</i> como <i>world music</i> – décadas de 90 e 2000.	165
6. Considerações finais	216
ANEXOS	219

“O discurso patrimonial se baseia sobre o apelo à sobrevivência de uma tradição, uma identidade local, regional ou nacional”.

Joël Candau¹.

Tal como los musulmanes tienen la obligación religiosa de ir una vez al año a La Meca, santuário de Mahoma, para cumplir con un precepto que ellos consideran sagrado, los acordeoneros vallenatos más importantes cumplen la solemne obligación folclórica de asistir al festival que cada año, desde 1968, se realiza a finales de abril en la capital del Cesar.

Julio Oñate Martínez²

¹ Joël Candau, 2009/2010, p. 48

² Julio Oñate Martínez, 2013, p.107. Segue tradução nossa: Tal como os muçulmanos tem a obrigação religiosa de ir uma vez ao ano à Meca, santuário de Maomé, para cumprir com o preceito que consideram sagrado, os

² Julio Oñate Martínez, 2013, p.107. Segue tradução nossa: Tal como os muçulmanos tem a obrigação religiosa de ir uma vez ao ano à Meca, santuário de Maomé, para cumprir com o preceito que consideram sagrado, os acordeonistas *vallenatos* mais importantes cumprem com a solene obrigação folclórica de assistir ao festival que a cada ano, desde 1968, se realiza nos finais de abril na capital de Cesar.

Memórias

Eu poderia dizer, de forma sucinta, que a minha ligação com a Colômbia começou através dos colombianos que conheci em 2009, mas esse primeiro contato não teria o mesmo significado se não fosse de encontro com a minha história, com as memórias que já habitavam em mim.

Nesse sentido e considerando a importância que as memórias individuais e coletivas têm nessa pesquisa, é importante primeiramente contar um pouco das minhas, selecionando algumas das quais me permitiram estar aberta a essa nova cultura a qual me deparei e que me encantou, desde o primeiro contato.

La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla

Gabriel García Márquez³

Tenho uma ligação muito forte com a música, minha mãe sempre dançou e talvez esse seja o motivo pelo qual, desde as minhas primeiras lembranças, me vejo dançando. Aos seis anos pedi um rádio - gravador de presente de Natal para poder gravar, em fitas cassetes, as lambadas que tocavam na época e também os gêneros musicais como a salsa e o merengue, os quais, em 1993, eu ainda pensava que fossem lambadas cantadas em espanhol.

Existia em mim uma fascinação por esses gêneros, pelo entrosamento dos bailarinos, a batida vibrante, os movimentos de cabeça e o dançar a dois. Dançar em par era requisito de todos eles e é algo que foi desaparecendo ao longo dos anos no Brasil de uma tal maneira que, eu mesma só assisti pela TV durante a infância.

É também desde essa idade que tenho o “papel familiar” de lembrar. Eu seria uma espécie de guardiã das memórias da família, aquela responsável por guardar os momentos importantes que aconteceram na nossa história.

³ Gabriel García Márquez, 2007, p.8. Segue tradução nossa: A vida não é a que alguém viveu, mas sim, a que este alguém recorda e como recorda para contá-la.

Segundo Ecléa Bosi (1994) é importante ressaltar o papel da memória individual, já que é o indivíduo que recorda, é ele quem tem este trabalho, permeado pela sociedade em que vive e pelos interesses do grupo, mas que não deixa de ser própria do indivíduo esta ação de lembrar.

Recordar através dos cheiros e das músicas é, para mim, um prazer e a forma mais intensa de conexão com o fato lembrado.

A música é diferente das outras artes na forma de lembrança para nós, se assistimos a uma peça de teatro, não nos lembraremos de todas as falas, todos os termos utilizados pelos atores, mas do sentido, dos sentimentos e das ideias sim. No caso da conservação da lembrança e das obras musicais, não podemos fazer apelo às ideias e às imagens, quer dizer, à significação, pois uma sequência de sons não tem outra significação senão ela mesma. Por isso, devemos nos lembrar dela como ela é integralmente (Halbwachs, 2004).

Para o autor, dentre todas as músicas que escutamos, nos lembramos daquelas mais populares, ou seja, guardamos algumas sequências de sons e não outras porque delas entendemos de imediato o ritmo, não somente porque é simples, mas porque nosso ouvido encontra ali movimentos, um balanço que já conhece e que lhe é familiar (Halbwachs, 2004).

Mesmo tendo uma ligação mnemônica com a música, nunca nenhuma havia me deixado tão envolvida em sua performance como a colombiana, tanto dentro do contexto no qual eu me encontrava em São Paulo, quanto na minha primeira viagem ao país. E destaco exatamente esses dois momentos pois neles experimentei sensações catárticas, ali me vi imersa nas melodias e nas narrativas das músicas. Voltei à Colômbia mais duas vezes e algo havia mudado, as mesmas sensações não afloraram, talvez porque agora eu estava focada em fazer pesquisa, não tinha a intenção de desfrutar de forma turística e despreocupada, ou talvez simplesmente porque, ao passar pelos mesmos lugares e ter experiências semelhantes às de antes, só me restava mesmo a qualidade de lembrá-las. Não que os mesmos cantores já não existissem ou que os gêneros musicais tivessem mudado, é mais uma questão de como eles foram percebidos por mim.

Ecléa Bosi (1994) diz que quando passamos na mesma calçada, junto ao mesmo muro, o ruído das folhas nos desperta alguma coisa, mas a sensação pálida de agora é apenas uma reminiscência da alegria de outrora. A menor alteração no ambiente, atinge a qualidade íntima da memória (Halbwachs, 2004).

Conheci os primeiros colombianos da minha vida em 2009, durante o último ano da graduação em Publicidade e Propaganda em São Paulo, na FAAP.

Quando Diana entrou na sala e foi anunciada como uma estudante colombiana que iria cursar aquele último semestre fiquei muito entusiasmada com a ideia de poder todos os dias conversar em Espanhol e aprender alguma coisa sobre um país vizinho que eu não sabia praticamente nada. No último ano fomos apresentados às mesas redondas, nas quais poderíamos partilhar de um ambiente mais descontraído e íntimo com nossos colegas de sala, mas Diana estava sentada sozinha em uma das mesas, mesmo tendo chegado cedo como sempre chegava. Reparei que ela tinha traços indígenas, a pele morena clara e os cabelos enrolados (características inexistentes não só na minha sala, mas acredito que em quase toda a Universidade), vestia um moletom e levava uma bolsa de estilo indígena. A partir da segunda aula mudei de mesa e me sentei com Diana, conversamos muito e nesse mesmo dia fui convidada para almoçar em sua casa.

Cheguei em seu apartamento e vi que ela o dividia com mais três compatriotas, que estavam esperando ansiosamente e com muita cordialidade a primeira visita brasileira que teriam em casa (eu seria a primeira e a única durante seus seis meses no Brasil).

Assim nasceu nossa amizade e ali eu passei os meus seguintes meses provando comidas típicas colombianas e principalmente, dançando músicas de toda a América Latina. São Paulo é uma cidade enorme com tanta gente e tantas coisas para fazer e talvez exatamente por isso, quase ninguém tem tempo de querer saber sobre o outro. Eu adoro São Paulo e saí de Sertãozinho, interior do Estado, para viver nesta metrópole. Mas mesmo tendo criado muitas amizades por lá, muitas vezes eu passava a tarde toda sozinha. Ali, naquele emaranhado de prédios com infinitas possibilidades culturais, ninguém tem tempo para nada. Por isso, conhecer os colombianos preencheu de cultura e de alegria os meus dias.

As arepas recheadas com queijo passaram a ser, desde essa primeira semana, meu prato favorito. Há diversos tipos de arepa por toda a Colômbia e Venezuela e todas elas tem como base o milho, por isso a variedade fica por conta dos tipos de milho e de como são recheadas (queijo, frango, carne, etc.). Para mim, o gosto de uma arepa era um pouco parecido com o de uma polenta assada, mas ela também pode se tornar doce, se é elaborada com milho doce (*arepa de chocolate*).

Quase todas as noites nos reuníamos para dançar *salsa*, *cumbia*, *merengue* e qualquer outro gênero musical que, a essa altura, eu já sabia não se tratar de uma “lambada estrangeira”. Fui aprendendo a diferenciá-los e a saber os passos típicos e os países de origem de cada um.

As músicas que ouvíamos embalavam aquela minha alegria de estar ali, eram o pano de fundo de um novo estilo de vida que me agradava e no qual eu me sentia mais confortável

do que nunca, com pessoas que podiam me ensinar uma nova língua, preparar comidas diferentes e me mostrar um outro lado da Colômbia, diferente da imagem formada em minha mente, limitada pelo que a mídia internacional divulga.

De fato, o antropólogo colombiano Dário Blanco Arboleda (2005) argumenta que o discurso midiático hegemônico produz uma memória achatada da Colômbia, que passa a ser desenhada como um país perigoso e ligado ao narcotráfico (explicarei essa questão no primeiro capítulo).

Mas foi por conta das diversas experiências e memórias que os colombianos compartilharam comigo que me senti motivada e decidi visitar o país em 2009. Os comentários e ironias de pessoas que nunca haviam estado no país (aliás eu não conhecia ninguém que tivesse viajado à Colômbia, com exceção de um senhor que me revelou conhecer a trabalho) nunca me incomodaram, pelo contrário, me instigavam mais ainda. Meus amigos, colegas e desconhecidos passaram a condenar minhas férias e a dizer coisas como “vai começar a vender drogas lá?”, comentário seguido de risos, “o que você vai fazer lá?” nesse caso era mais um olhar de inconformismo e também havia a constatação de que “com o dinheiro que você vai pra lá, você iria pra qualquer lugar” seguido de um olhar de desprezo, porém a mais comum era: “seu pai deixou você ir?”, pergunta que, para as pessoas que conheciam meu pai e sabiam o quanto ele era preocupado com tudo, fazia muito sentido. E minha resposta era que não, ele nunca deixou, “saiba que não estou aprovando essa loucura” ele disse, enquanto me levava ao aeroporto.

Hoje, em 2018, nove anos depois da minha primeira visita à Colômbia, o país virou destino turístico de muitos brasileiros, inclusive de algumas pessoas que julgaram minha viagem em 2009. Vejo a Colômbia atingir uma imagem mais positiva pouco a pouco e isso me alegra muito, pois acompanhei essa transição através das campanhas de incentivo turístico desenvolvidas pelo governo e transmitidas pelos próprios colombianos, campanhas essas que exaltavam as belezas naturais e a alegria de sua população, acompanhadas sempre de muita música, como ficará esclarecido no decorrer deste trabalho.

Na minha primeira ida ao país fiz questão de conhecer todas as cidades nas quais eu tinha amigos: fui a Cali, Cartagena, Santa Marta, San Andres e Bogotá, minha preferida. Em Bogotá tive a sensação de que voltei a uma época que não vivi aqui no Brasil, exatamente aquela do início dos anos 90 em que eu gravava minhas fitas cassetes. Lá os homens aprendem desde pequenos a dançar e as músicas são feitas para se dançar a dois sempre: pais com filhos, casais, amigos, não importa, o importante é ter alguém para tal. Ninguém ficava parado por um segundo e eu percebia o sorriso no rosto de todos ali, vibrando e cantando as

letras de cada música e gênero musical diferente que tocava. Os joelhos dobravam e esticavam rapidamente para dançar o *merengue* e eu me sentia tonta de tanto girar nos passos da *salsa* (também pela altitude de 2.640 metros).

Foi em Bogotá que me levaram ao *Gaira café cumbia house*, “bar de um cantor famoso”, disseram meus amigos, lá eu escutaria *cumbia* e *vallenato*. Eu já havia ouvido falar da *cumbia*, mas me chamou atenção o gênero musical chamado *vallenato*, “nome estranho”, pensei, e “Carlos do que?” perguntava eu sobre o cantor mais famoso desse gênero e proprietário do bar, “Vives”, diziam eles, “se pronuncia Bibes”, e complementavam com uma explicação que não fazia sentido para mim: “mas ele é o único que adoramos dentro do *vallenato* moderno, os outros cantores não gostamos”.

Naquela noite, assistimos à performance do irmão de Carlos, Guillermo Vives, que também é cantor e sócio do local. Assim que o *show* começou, as pessoas se levantaram para dançar e percebi que, diferentemente de todos os outros gêneros musicais, esse se dançava sozinho, seus instrumentos e sons me soavam bem mais “colombianos” no sentido de que a *salsa*, o *merengue*, *reggaeton* e até a *cumbia*, eu sabia que existiam ou até eram originários de outros países, mas aquela dança, aqueles instrumentos indígenas e as letras das canções exprimiram, na minha percepção, um ar mais nacionalista do que tudo que eu já havia ouvido ali.

A maneira como eu olhava toda a performance ao meu redor e da mesma forma, a maneira como me olhavam dentro dela, foram únicas. E destaco essa reciprocidade de olhares pois ao mesmo tempo em que esse era meu primeiro contato com aquele universo de símbolos que rodeavam o *vallenato*, era também o primeiro contato de muitas pessoas ali com um brasileiro no local. Em todas as cidades que visitei, não ouvi uma única vez nossa língua pelas ruas, os taxistas relatavam clientes do Brasil a trabalho, mas nunca a turismo. O tratamento que tive no país foi sempre acompanhado de muitos sorrisos, agrados e perguntas sobre os motivos da minha visita, vista com inconformismo mesmo por eles. Acredito que todo esse estranhamento (no bom sentido da palavra) tenha sido o motivo pelo qual foi única a minha primeira viagem. A maneira como fui interpretada ali naquela noite e como interpretei aqueles símbolos recebidos na performance do Gaira, foi diferente das outras vezes que regressei ao bar e à Colômbia. A todo tempo, os garçons traziam comidas e bebidas típicas para que eu experimentasse e ficavam esperando pela minha resposta, tentavam falar português e demonstravam seu amor pelo Brasil. No palco escutei somente as canções do cantor Carlos Vives em uma espécie de homenagem ao proprietário do bar. Perguntei aos meus colegas os nomes dos instrumentos utilizados pela banda: havia a *caja vallenata*, *guacharaca*, acordeão,

guitarra, teclado, maracas e o que mais me fascinou: a *gaita hembra*. A inserção da gaita ali naquelas canções para mim foi perfeita, dava um ar tão indígena e suave à apresentação.

Desde o momento em que a banda subiu ao palco, todos se levantaram para dançar e não se sentaram mais até o fim da noite. Diferentemente de quando saímos para que eu conhecesse os outros gêneros musicais, dessa vez, cada um dançou sozinho em seu lugar, além disso, o público do Gaira começou a cantar em voz alta as letras como se fossem hinos do país, muitas vezes se abraçando para cantar juntos, olhando para a banda e de vez em quando para mim. Cada canção tinha, a meu ver, uma letra mais acelerada e mais difícil de entender do que a outra. Fiquei observando a paixão e empolgação com que cantavam e na hora ficou nítido o que aqueles olhares se direcionando a mim queriam dizer, era algo como “isso é Colômbia, viu?”, uma amiga chegou a me dizer que aquilo era o mais tradicional que eu podia encontrar em Bogotá e que todos adoravam essas músicas que representavam as coisas boas do país. Naquela noite, as pessoas presentes no Gaira (garçons, meus amigos, outros espectadores e os músicos) estavam orgulhosos de sua música e seu país e queriam que eu percebesse como era bom estar ali, como era bom ser colombiano.

Turner (1987) aponta que na performance ritualística é possível ter uma maior percepção dos laços que unem as pessoas, pois ela pode nos fazer entender muito sobre o que fica escondido, aquilo que não se mostra no cotidiano de um grupo social. As performances são únicas e repleta de símbolos, de classificações e também de contradições do processo cultural.

Quando regressei ao Brasil, encantada com a Colômbia, sua música e o *vallenato*, comecei a pesquisar mais sobre o gênero, sobre Carlos Vives e fiquei curiosa para entender a questão do *vallenato* moderno, sendo que nem mesmo do antigo eu havia ouvido falar.

Meus questionamentos demandavam um estudo profundo e encontrei a oportunidade de pesquisar mais sobre essas questões dois anos mais tarde, quando fazia minha Pós-graduação em Jornalismo Cultural, também na FAAP. A professora e coordenadora do curso me incentivou a mergulhar nesse assunto, a voltar à Colômbia. Eu percebia que ela se interessava muito pelo meu tema e sempre me perguntava como iam meus estudos. Foi ela, Edilamar Galvão, quem disse que eu deveria marcar uma entrevista com Carlos Vives, já que ele era tão citado pelos meus amigos e parecia ter grande importância no cenário musical do país. Logicamente, nem ela nem quase ninguém no Brasil sabia do nível de dificuldade para conseguir essa entrevista, Carlos realmente era um dos grandes representantes da “música colombiana” pelo mundo. Diante da sua proposta, eu já na hora lhe respondi que seria quase impossível, para que ela me indicasse um plano B, mas “Dila” pediu que primeiro eu tentasse.

Minhas amigas colombianas, as quais eu ainda mantinha contato, se surpreenderam com o pedido da professora, já que, nas palavras delas, seria como se elas viessem ao Brasil e dissessem “Vou sair daqui da Colômbia e vou sozinha para o Brasil tentar entrevistar a Ivete Sangalo, ok?” falavam as mais brincalhonas. Natália, minha amiga sempre mais séria e racional disse: “Lá, não tem como conseguir, de jeito nenhum, diga a ela que você vai fazer outra coisa, tudo bem?” “Nati” tem um jeito peculiar de falar, sempre com um português certinho e um ritmo devagar, quase didático, de quem está se esforçando para não errar.

Resolvi aceitar o desafio e depois de meses de tentativas frustradas de contato com os três empresários do cantor, um deles me respondeu. Eduardo Noguera disse que eu poderia viajar à Bogotá em março, que Carlos estaria em seu bar e que seria possível tentar um encaixe em sua agenda. Tudo muito incerto, mas eu estava disposta.

E lá fui eu, em 2011, dois anos após minha primeira visita, sem saber ao certo se conseguiria a entrevista, tentar falar com Carlos Vives.

Neste primeiro trabalho eu estava estudando não só o *vallenato*, mas também a *cumbia*. Minha monografia e documentário, ambos intitulados “Hibridação musical - o processo de modernização e internacionalização dos ritmos colombianos internacionais *cumbia* e *vallenato*” tinham como objetivo descobrir como sobrevivem na pós-modernidade os gêneros musicais tradicionais que antes pertenciam somente a determinadas localidades ou comunidades na Colômbia, no caso, a *cumbia* e o *vallenato*. Para tal, foi necessário descobrir como trabalham as forças a favor da modernização desses gêneros e se ainda existem forças contrárias a essas mudanças, com discursos e normas conservadoras.

Foi durante essa pesquisa que compreendi a questão do *vallenato* antigo, chamado pelos colombianos de *vallenato dos juglares* e o moderno dos anos 90 (que foi recebendo várias denominações com o passar do tempo, uma delas *vallenato romântico*). Muitos colombianos com os quais conversei pareciam rejeitar o *vallenato romântico* com exceção das músicas de Carlos Vives. Na busca por entender qual era o papel deste cantor na história do país, acabei descobrindo que ele foi realmente um divisor de águas dentro da música colombiana e durante o processo de escutar suas músicas, fiquei encantada com a letra e a melodia de “*La tierra del olvido*”, canção composta por ele em 1995 que fala com paixão sobre sua terra. Esta canção vallenata é considerada um hino, uma representação da Colômbia por muitos colombianos e por isso, sua letra será analisada no capítulo 5 deste trabalho.

Cheguei em Bogotá em março de 2011 em meio à chuva e frio e percebi já no voo para Bogotá alguns brasileiros que estavam indo a passeio para Cartagena e para a capital. Cheguei na casa de Felipe, meu amigo que me hospedaria (Diana estava morando na China

esta época) e o empresário de Carlos Vives me respondeu que eu poderia, já no dia seguinte, aparecer no bar para a possível entrevista. Dia seguinte acordei, comi minha tão esperada arepa com queijo, peguei meu caderno de anotações com perguntas em português traduzidas para o espanhol e fui caminhando até o Gaira café. Durante meu trajeto escutei algumas vezes brasileiros fazendo turismo pelas ruas.

Nesses meses de pesquisa anteriores à viagem pude perceber que na história do *vallenato* haviam muitas contradições sobre sua origem e suposta “pureza” e ficou evidente a necessidade de certos autores e intérpretes de que o gênero permanecesse “puro”, sem modernização ou fusão com outros mais internacionalizados.

Blanco (2005) relata que o *vallenato* surgiu de um conjunto de várias músicas de acordeão apreciadas pelos camponeses na Costa do Caribe no século XVIII que eram rejeitadas pelo interior (Bogotá, Medellín, etc.) pois as consideravam inferiores e chulas. Foi somente depois de nomeá-las “*vallenato*”, construir toda uma história repleta de símbolos por trás dessa música e atribuir a sua origem em um único local, que a população do país se identificou (a explicação sobre o gênero musical está no capítulo 3).

Mas por que há essa tendência pós-moderna de apropriar-se de músicas pertencentes à comunidades locais e transformá-las? E por quê esse resguardo pelo *vallenato* e as músicas tidas como folclóricas?

Ortiz (1996) argumenta que o “local” é o ambiente no qual nos sentimos protegidos do mundo porque nos é familiar e seguro, a cultura local seria, portanto, aquela que surge dentro das comunidades de uma nação, ali o indivíduo forma seus valores regionais, ali ele se reconhece.

Nada mais correto do que dizer que o folclore, que surge no seio das comunidades locais, também nos dá essa sensação de segurança. É nesse contexto que surge a valorização do folclore, não das culturas populares em toda a sua variedade, mas sim a busca seletiva de alguns fatos e alguns locais que pudessem representar todo o país (Cancilíni, 2001).

O *vallenato* é considerado parte do folclore da Colômbia, existem fóruns e encontros de folcloristas para sua preservação e o gênero musical foi inclusive declarado patrimônio cultural imaterial da humanidade pela UNESCO, em 2015 (a questão da tentativa de preservação do *vallenato* em sua forma considerada tradicional e folclórica será detalhada mais adiante neste trabalho).

Chovia novamente naquela manhã da minha entrevista. Cheguei ao Gaira, olhei em volta do ambiente e percebi como agora tudo estava diferente da outra vez que o visitei: não havia música, o palco estava fechado e alguns músicos conversavam baixinho sobre a

apresentação do dia seguinte. Como era de dia, consegui enxergar os detalhes da decoração, as homenagens aos cantores tanto do *vallenato* antigo quanto do moderno nos degraus das escadas, nos quadros e nas paredes. Pude ver com clareza que todo o ambiente era minimamente decorado, que o estabelecimento era muito maior (no sentido vertical) do que me pareceu da outra vez e que existia um último andar, o andar da sala dos músicos onde, naquele momento, Eduardo me guiou para entrar.

Eu estava muito apreensiva, com medo do meu “portunhol” e dos poucos 15 minutos que Eduardo havia cronometrado para minha entrevista, já que eu tinha tantas coisas para perguntar. Carlos recebeu a dois amigos meus e a mim de braços abertos, levei ambos para as possíveis funções de tradutores e câmeras. Vestindo um poncho e uma faixa na cabeça, o cantor pediu para que não tirássemos fotos naquele dia, já que ele não havia descansado ainda de sua chegada a Bogotá (ele vive em Miami). Disse que poderíamos gravar tranquilamente com fins acadêmicos e nos convidou para voltar no dia seguinte para as fotos e também para assistir um *show* pequeno, somente para família e amigos.

Muito humilde em sua forma de ser, característica apontada por todos artistas que o conhecem, ele conversou comigo durante mais ou menos duas horas, sem nem se preocupar com o tempo. Vives ficou surpreso que uma brasileira conhecesse tão bem seu trabalho, já que o Brasil era o único país da América Latina onde ele nunca havia feito *shows* e onde sabia que suas músicas não tocavam nas rádios.

Os autores e músicos dividem opiniões sobre Carlos Vives: alguns desaprovam suas fusões porque defendem que a tradição deve permanecer em forma de folclore, sem grandes alterações, outros o defendem, argumentando que a modernização no gênero realizada pelo cantor o teria valorizado, feito com que novas gerações passassem a conhecê-lo. É importante destacar o motivo pelo qual a música gera tantas discussões e tentativas de resguardo quando gêneros considerados tradicionais são modernizados. Por que há a necessidade de defender a tradição especificamente através da música? Segundo Martín Barbero e Ochoa Gautier, isso se deve ao fato de que na música, o emotivo da memória se encontra com o emotivo do sonoro, gerando campos extremamente defensivos e estáticos (2001). Ou seja, a partir do musical, é possível envolver simultaneamente várias esferas perceptivas e cognitivas do sujeito através da manipulação da multiplicidade de elementos sonoros que o constituem (ritmo, harmonia, timbre, vibrações de ultrassom, volume). Além disso, ela é, sem dúvida, o que mais intermedia todas as linguagens: da relação cara a cara até a manipulação eletrônica do DJ e o tempo dos videocliques, a música ultrapassa as fronteiras dos meios e reconstitui a relação entre desejo e corpo, convertendo-se assim em um terreno fértil para transladar os

velhos relatos da autenticidade e da memória aos novos espaços da cultura globalizada (Barbero & Ochoa Gautier, 2001).

Barbero e Ochoa Gautier afirmam que nas hibridações contemporâneas das músicas próprias de um “local”, há uma ruptura radical entre música e espaço e que esta ruptura, por sua vez, reformula radicalmente as políticas da memória (Barbero & Ochoa Gautier, 2001).

É por isso que, segundo os autores, a medida que Carlos Vives, em suas produções discográficas, se distanciou gradual e progressivamente do formato tradicional do *vallenato*, hibridando suas dimensões estilísticas com elementos musicais de outras fontes sonoras, gerou um progressivo desencanto entre os cultivadores tradicionais do gênero. Segundo eles, há uma deformação progressiva (Barbero & Ochoa Gautier, 2001).

Na enorme carga afetiva (e muitas vezes a consequente violência entre grupos opostos) que caracteriza as discussões sobre tradição e mudança e sobre a pureza e autenticidade dos gêneros musicais folclóricos, o que há de fundo é uma transformação radical do modo em que as estéticas mediam a memória e as emoções. E na música isso é particularmente forte pela maneira quase invisível em que o sonoro convoca a subjetividade (Barbero & Ochoa Gautier, 2001).

Se na opinião dos tais “cultivadores do gênero” (como nomeiam Barbero & Ochoa Gautier, 2001) houve uma deformação progressiva no *vallenato*, então que grupos defendem e estimulam essas modernizações de gêneros considerados tradicionais? Nas palavras do cantor Carlos Vives: “o público jovem e a indústria da música estavam buscando novos ‘sons’ naquela época (anos 1990), algo que pudesse mostrar para o mundo as tradições da Colômbia. Felizmente, cada vez mais, as minhas canções são elogiadas por todo tipo de público, de todas as idades.” (Carlos Vives, comunicação pessoal, março de 2011).⁴

Em 1990, a proposta de Carlos Vives e seus músicos transformaram o *vallenato* em duas vias contrapostas. Por um lado o “modernizaram” tanto na instrumentação com maior influência eletrônica, na mescla com gêneros como o *rock*, *pop*, *ska*, *reggae*, etc; e por outro lado, o tradicionalizaram, reincorporando instrumentos que haviam se “perdido” nos conjuntos caribenhos como a *gaita hembra*, instrumento indígena que foi substituído desde o princípio do século XX principalmente pelo acordeão (Blanco, 2009).

O perfil indígena foi de mais fácil comercialização que o *afro* na Colômbia, pois esta revalorização étnica encaixou de maneira evidente na indústria musical, de acordo com as diretrizes de categorias comerciais como a *world music*, uma categoria que surge da

⁴ Entrevista realizada por mim em Bogotá, dentro do Gaira Café com o cantor Carlos Vives como parte do Trabalho de Conclusão de Curso da Pós-Graduação em Jornalismo Cultural, FAAP, 2011.

necessidade de buscar um perfil mais comercial às diferentes músicas locais que não encaixavam nas grandes categorias da indústria.⁵ A *world music* se converte em um grande êxito de vendas e gera uma inércia de buscas e exotização dos sons do outro – do que vem de longe- para ser consumido pelo Ocidente (Blanco, 2009).

⁵ A categoria *world music* será explicada mais adiante neste trabalho.

Villa de Leyva - 2016

Introdução

O conceito de cultura que eu defendo, e cuja utilidade os ensaios abaixo tentam demonstrar, é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado. (Geertz, 2008, p. 4)

Esta investigação⁶ busca compreender, através de um estudo histórico e uma análise interpretativa (das letras e performances de algumas canções), a participação do gênero musical colombiano *vallenato* em uma das grandes lutas da Colômbia, que envolve a seleção e a construção de memórias coletivas, a fim de melhorar sua imagem dentro e fora do país.

É um caso singular o da Colômbia, por seu período de lutas internas e estereótipo criado. Os habitantes de um país dividido socialmente e politicamente teriam a necessidade de se sentirem unidos por alguns elementos que seriam parte da memória de um pequeno grupo, de um único local (Figueroa, 2007).

Houve uma campanha primeiramente regional e posteriormente nacional na Colômbia, que teve início nos anos 40 e que teria criado o gênero musical denominado *vallenato*. Desde seu surgimento, este gênero foi reivindicado pelos músicos e intelectuais tradicionalistas como parte do folclore nacional, fruto de um passado remoto e bucólico, repleto de símbolos orais, lendários e indígenas, totalmente fora da “impureza” da indústria musical. Os folcloristas defendem a ideia de que o gênero teria se originado na cidade de Valledupar, porém teorias mais atuais defendem que ele realmente surgiu como um dos principais pilares da construção de uma identidade nacional colombiana (Wade, 2000 a; Bermúdez, 2005; Figueroa, 2007).

O recorte de tempo deste trabalho abrange desde o fim da década de 40 até os anos 2000, a fim de perceber quais memórias foram selecionadas para perpetuarem e quais foram sendo “apagadas” com o passar do tempo nas letras e performances vallenatas, principalmente após as hibridações feitas por Carlos Vives, na década de 90. O *vallenato* se popularizou e internacionalizou na década de 90 através da Tradução musical (Hall, 2011) elaborada por

⁶ Em agosto de 2015 ingressei no mestrado em Psicologia da USP, Ribeirão Preto e comecei a fazer parte do grupo de pesquisa GIP (grupo de Imagem e Performance) coordenado pela minha orientadora, Francirosy Campos Barbosa. Meu projeto junto à USP foi intitulado *A memória individual e coletiva colombiana na performance de um gênero musical – o vallenato*.

Carlos Vives. É importante perceber os símbolos “escondidos” (Turner, 1987) os sistemas de dominação e os discursos hegemônicos que podem ter se mantido após essa hibridação musical, como: a honra masculina, a hierarquia de classes e raças, a candidatura de políticos, narrativas sobre “causos” das pequenas cidades, trajes e acessórios indígenas, lendas, mitos, etc.

Estudar a história deste gênero musical faz parte do processo de conhecimento do modo como os colombianos desejam ser vistos fora de seu território, a sua memória coletiva. Como argumenta Ana Mercês Bock, é fundamental analisar um fenômeno histórico e cultural como este considerando a “subjetividade, concebida como algo que se constitui na relação com o mundo material e social, mundo que só existe pela atividade humana” (2007, p.23).

O estudo da identidade e da performance musical também é o estudo da cultura de uma sociedade (Geertz, 2001). Por isso, é necessário entender a relevância das lembranças coletivas que existem e podem ser percebidas com atenção na performance, que habitam a construção da *colombianeidade* e fazem com que indivíduos de um meio social inicialmente carregado de diferenças culturais, sociais e políticas se sintam um pouco mais unidos através de símbolos em comum.

Este trabalho baseia-se na teoria da Memória Individual e Coletiva e na Antropologia da Performance como principais maneiras de compreender seu objeto de estudo. Considero importante uma perspectiva interdisciplinar entre Antropologia e Psicologia na medida em que os estudos consagrados por Bosi (1994) e Halbwachs (2004) sobre a memória, permitem o entendimento com relação à seleção proposital de certos elementos do passado, das lembranças de todo um grupo social dentro de cada canção performatizada no presente.

Ecléa Bosi (1994) e Halbwachs (2004) acreditam que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva. É o indivíduo que recorda, ele é o memorizador, ele seleciona dentro das camadas do passado a que tem acesso, os objetos que são para ele, significativos dentro de um tesouro comum.

Através da interpretação das letras e das performances de algumas canções *vallenatas*, busquei responder as seguintes perguntas norteadoras:

Quais os símbolos, discursos hegemônicos e sistemas de dominação permanecem nas letras das canções e performances *vallenatas* ao longo das últimas décadas e que podem dar indício de uma memória coletiva/individual, tendo em vista uma população tão aparentemente dividida socialmente e politicamente? Este gênero teve algum tipo de impacto na (re) construção da imagem internacional da Colômbia? Como ele impactou a memória da sociedade colombiana ao longo das décadas?

O objetivo deste trabalho é compreender de que forma o *vallenato* possibilita o acesso a alguns elementos desta memória coletiva/individual colombiana.

Dentro dos objetivos específicos desta pesquisa encontram-se: 1. Interpretar as performances e letras musicais mais populares da década de 90 do cantor Carlos Vives, para compará-las com algumas que se destacaram em décadas anteriores e outras que se destacam atualmente; 2. Buscar e interpretar as performances *vallenatas*, os elementos tidos como tradicionais e que se atualizam a partir da memória.

A análise das letras e performances se apoia no método da Antropologia Interpretativa/Hermenêutica nos moldes de Geertz (2008), principal expoente da Antropologia Contemporânea, no qual o comportamento é ação simbólica, tendo como preocupação analítica o significado. Para a análise das letras musicais será fundamental a busca do sentido semiótico, diferenciando, conforme afirma o autor, piscadelas de um tique nervoso⁷. O que devemos indagar é a importância do evento: o que está sendo transmitido com a sua ocorrência e através da sua agência. Para o autor, a cultura consiste em estruturas de significado socialmente construídas. Neste sentido, podemos também não só olhar para as letras, mas também analisar as performances musicais mais populares dentro do recorte da pesquisa.

O apoio na teoria de Geertz (2008) para a análise das letras⁸ e performances das canções significa deixar o objeto ser visto e interpretado por mim, somente assim os dados obtidos não serão a construção da construção de outras pessoas (como afirma o autor). Deixar-se levar por outras interpretações faz com que o acontecimento fique escondido. Além disso, ao invés de partir de observações para tentar ordená-las, este trabalho tem o intuito de estudar um conjunto de significantes para tentar compreendê-los de forma inteligível.

Segundo Geertz (2008) os significantes não são sintomas que devem ser diagnosticados, são atos simbólicos e o objetivo é a análise do discurso social.

No capítulo 1 deste trabalho narro brevemente como foi minha terceira viagem à Colômbia para pesquisar o *vallenato* e explico parte do histórico político do país, permitindo um melhor entendimento sobre a busca por uma imagem mais positiva em seu território e fora dele.

⁷ Geertz (2008) cita o exemplo de duas crianças piscando rapidamente o olho direito, o movimento é o mesmo, no entanto um pisca porque tem um tique involuntário e o outro pisca como um movimento conspiratório para um amigo. Portanto, um somente contraiu a pálpebra, o outro contraiu e piscou como uma partícula de comportamento, um sinal de cultura. Interpretar é entender estas diferenças dentro de cada cultura.

⁸ As letras serão analisadas no último capítulo deste trabalho. Tais canções podem ser encontradas no Youtube e no site <http://www.elvallenato.com>.

No capítulo 2 abordo as teorias da Memória Coletiva e Individual, a questão da Identidade Cultural e a importância desses conceitos para compreender minhas questões e objetivos.

No capítulo 3 explico a história do *vallenato*, desde seu nascimento na década de 40 e a defesa de suas raízes em um passado bucólico, a tentativa da (re) construção da identidade nacional através de símbolos como o *vallenato* na tropicalização do país e o gênero em sua versão moderna e internacional como *world music*.

Nos capítulos 4 e 5 vou fazer a divisão do século XX em duas partes, no capítulo 4 interpreto as canções vallenatas de *piqueria*, dos *juglares* e aquelas ligadas à política, majoritariamente compostas antes da metade do século XX, enquanto que no capítulo 5, analiso as canções compostas após a metade do século XX, atreladas ao narcotráfico, aquelas chamadas de clássicas dos anos 1980 e as que já estão dentro da categoria *world music*. Essa divisão tem períodos de transição que não são rígidos nem draconianos, por se tratarem de expressões culturais e subjetivas sempre em mudança.

Apesar de todas as citações deste trabalho em língua espanhola ou inglesa contarem com traduções nossas em notas de rodapé, as entrevistas realizadas durante os anos de pesquisa aparecem apenas na língua portuguesa, porque já foram traduzidas no momento em que foram realizadas. Além delas, as letras de músicas analisadas aparecem integralmente apenas em espanhol⁹, língua original das composições, porque com a tradução as letras podem perder seus aspectos líricos como o esquema de rimas, metáforas, a forma de versificação, expressões locais e com duplo sentido que fazem parte da cultura daquela sociedade, ou seja, a riqueza de seu sistema simbólico.

⁹ Com exceção de *La Gota Fría*, única canção que foi integralmente traduzida devido a sua importância para o folclore do país.

Juan Valdez Café – Bogotá

1. “El riesgo es que te quieras quedar”¹⁰

1.1 Notas sobre a terceira viagem – de volta ao *Gaira café cumbia house*

Depois das duas primeiras viagens em 2009 e 2011, em fevereiro de 2016, já durante o curso do mestrado, fiz a minha terceira viagem à Colômbia. Agora, já depois de anos estudando espanhol, me sentia mais segura para fazer as entrevistas no próprio idioma e compreender as informações relatadas. O foco agora era colher dados com estudiosos da música, como o autor de algumas das principais bibliografias utilizadas na minha pesquisa, Egberto Bermúdez, que escreveu artigos como: *Por dentro y por fuera – el vallenato, su musica y sus tradiciones canónicas*. Meu objetivo consistia em entender, desde uma perspectiva acadêmica, os símbolos, contextos históricos e perspectivas que permaneceram e quais deles se transformaram nas letras e nas performances das canções durante as últimas décadas.

Como nessa viagem eu estava com amigos brasileiros, tive que conciliar meu lado pesquisadora com o lado “guia turística” e regressei ao Gaira café duas vezes em uma mesma semana, além de ter voltado para Cartagena (onde encontrei mais brasileiros do que colombianos). Levei meus amigos ao Gaira Café para um almoço com comidas típicas do país e voltamos à noite para assistir um show de *vallenato*, dessa vez não com o irmão de Vives, mas com a própria banda da casa. Ali contabilizei uns quatro ou cinco brasileiros, além de nós, inclusive um agradecimento foi feito pelo cantor aos turistas do Brasil que estavam presentes.

Meus amigos ficaram encantados com o local e eu me diverti muito relembrando as músicas e os momentos daquela primeira noite em que estive ali em 2009. Pensei em como tantas coisas mudaram: Diana, que agora me hospedava em sua casa, não conseguiu nos acompanhar porque estava grávida de sua segunda filha, meus outros amigos fizeram questão de me encontrar pelo menos para alguma refeição e para conhecer meus amigos brasileiros, mas também não puderam ir esta noite. Já eu, não podia ficar até muito tarde, tinha que acordar cedo para minha primeira entrevista.

Em 2016, apesar de ter sido muito bem recebida na cidade, os garçons não me ofereceram comidas e bebidas típicas do país, também dessa vez, não percebi o público do bar

¹⁰ “O risco é que você queira ficar” (Tradução nossa). Frase de uma campanha publicitária famosa elaborada pelo Ministerio do Turismo da Colômbia que tinha a intenção de modificar sua imagem externa. Nela haviam relatos de viajantes do mundo todo que resolveram viver no país depois de conhece-lo melhor.

me observando enquanto dançavam e cantavam as canções. A inserção da gaita *hembra* e o chacoalhar das maracas não me impressionou mais, apesar do som do *vallenato* agradar aos meus ouvidos até hoje, eu já esperava pela utilização daqueles instrumentos no palco. As pessoas continuavam se abraçando e cantando com paixão todas as músicas. O que pude perceber é que a relação do público com o gênero era a mesma, o que havia mudado nesta segunda ida ao Gaira era o impacto que aquela performance “tão colombiana” podia causar em mim e a relação dos colombianos quando me viam inserida nela, relação essa que eu defino como uma preocupação menor em me impressionar, em me fazer perceber esse orgulho de ser colombiano.

No dia seguinte fui conversar com a musicista Sofia Elena Sanchez Messier¹¹, que concorreu ao Grammy Latino em 2015 na categoria *Melhor álbum latino para crianças* com o trabalho “de la cuna a la jungla”. Sofia é nascida em Santa Marta, cidade da Costa Caribenha colombiana que tem uma forte ligação com o *vallenato*, lugar no qual também nasceu o cantor Carlos Vives. A musicista mora há anos em Bogotá,

Sofia Elena me recebeu em sua casa para uma conversa junto a seus inúmeros violões e discos e foi muito detalhista nas informações sobre suas memórias de infância junto a seu pai, um músico que participava das reuniões dos cantores *vallenatos* tradicionais. Ela me contou qual era sua percepção sobre o *vallenato* na época em que vivia na Costa Caribenha e sobre *vallenato* mais moderno, desde Carlos Vives até os *hits* mais atuais.

Apesar de viver em Bogotá há anos, ela é uma transeunte, tanto na música como nos espaços, transita e vive entre a capital e o Caribe colombiano. Ela compreende de uma maneira muito particular os elementos simbólicos em comum e as divergências entre essas duas regiões que parecem duas Colômbias diferentes, mas que estão ligadas por pessoas como ela, que são pontes favorecedoras dos intercâmbios e trocas: um espírito de unidade no meio da avassaladora pluralidade.

Conversei também com Egberto Bermúdez, músico, professor de várias universidades da Colômbia e autor de diversos livros e artigos sobre música, inclusive sobre a criação do *vallenato* e seus mitos. Egberto me recebeu dentro da Universidade de los Andes, onde atualmente leciona, para um café e me explicou seus estudos sobre a criação do *vallenato* e sua percepção com relação às letras e às mudanças do gênero musical conforme o passar do tempo.

¹¹ Violonista profissional, professora, intérprete, compositora e radialista especializada em música colombiana e infantil.

Minha terceira entrevista foi dentro de um Juan Valdez, a rede mais famosa de café no país. Lá encontrei o acordeonista Nicolás de los Ríos, que tocou na cerimônia de homenagem à Gabriel García Márquez após seu falecimento. Para Nicolás eu não cheguei com perguntas prontas, ao invés disso, me propus a escutar suas memórias com relação ao *vallenato*.

Por fim, conversei com Jota Florez, radialista da Olímpica Estéreo, rádio especializada em músicas populares situada em Bogotá. Jota tem um blog sobre o *vallenato* há oito anos e há cinco trabalha na rádio. Pedi que ele me detalhasse suas preferências pessoais e as dos ouvintes com relação ao *vallenato* antigo e o moderno e as variações que existem dentro desses dois estilos. Ele também me ajudou a compreender as mudanças nos temas das letras com o passar das décadas.

Para todos os meus interlocutores perguntei sobre Carlos Vives, o que ele representaria para a música colombiana e dentro do *vallenato*. As respostas divergiram muito, mas ficou claro que, em torno de 50 anos depois, os símbolos e as imagens atreladas à memória do *vallenato* ainda sobrevivem e povoam a imaginação não só da população em geral, mas de músicos e intelectuais modernos.

1.2. Histórico político colombiano

Em 1717, sob domínio espanhol, Bogotá passa a ser a capital do novo vice-reinado de Nova Granada, que agregava os territórios correspondentes aos atuais Panamá, Equador, Venezuela e Colômbia. Em 1811, Simón Bolívar, militar e político, proclamou a independência da então Nova Granada. Devido à resistência dos espanhóis, somente em 1819 foi criada a República da Colômbia, foi promulgada a primeira constituição e Simón Bolívar foi declarado presidente. Em 1849, são formados os dois partidos políticos colombianos: o Liberal e o Conservador (Pacievitch, n.d).

O Partido Conservador estava mais forte, mais unido e acaba vencendo. Em Bogotá se centraliza o poder político, considerando a importância que esta cidade tinha naquele período, a partir daí e até os dias de hoje, todas as decisões do país são tomadas através de um governo central. Os departamentos (equivalentes aos estados) não podem ter leis próprias (Lozano, G. 2015).

Leon Rincon (2016) afirma que desde então, o país que acabava de sair de uma guerra, entrava em outro período de conflito armado, foram inúmeras batalhas entre ambos os partidos que se sucederam por décadas como aconteceu no caso da Guerra dos Mil Dias (de 1899 a 1902). O partido Conservador venceu também esta guerra, mais especificamente, os

conservadores vão governar de forma ininterrupta por 44 anos (de 1886 até 1930). A população que vivia longe do centro político, ou seja, nos litorais do país, se sentia marginalizada, esquecida perante as decisões do governo e tratada como inferior. Elas acabaram por criar sua própria cultura e alimentar uma rivalidade com o interior andino¹² (Bogotá e Medellín principalmente eram as cidades com maior poder político e social no interior).

A hegemonia do poder conservador acabou em 1930 quando eles perderam as eleições para o candidato liberal Enrique Herrera. O seguinte presidente, também liberal, Alfonso López Pumarejo, fez reformas na Constituição (como considerar pela primeira vez a mulher colombiana cidadã) e construiu a Universidade Nacional em Bogotá (Leon Rincon, 2016).

Porém os planos de reforma agrária do partido liberal elaborados por Jorge Eliécer Gaitán (advogado e político liberal visto como um líder pelos trabalhadores) não agradaram os conservadores, que tentaram sem sucesso dar um golpe de estado em 1944 (Dabène, 2003). O conservadorismo só retorna ao poder em 1946 quando o partido Liberal se divide lançando dois candidatos, fica enfraquecido e perde a eleição. Depois disso, a população que era a favor dos liberais se revolta e a cidade de Bogotá se torna um local cada vez mais perigoso. A violência vai se agravar em 1948 quando Gaitán é morto em praça pública no dia que ficou conhecido como *Bogotazo*, dando início ao período chamado *La Violencia*. Os liberais veem neste fato o fim da esperança de um país melhor e essa fase de mortes vai durar de 1948 até 1958 e teve de 200 a 300 mil mortos (¿Qué Fue El Bogotazo, 2017, Notimérica).

A guerra civil só consegue uma trégua no governo do ditador Gustavo Rojas Pinilla em 1953. Segundo a biografia deste ex- presidente, encontrada na biblioteca virtual do Banco da República da Colômbia, Pinilla era militar e chega ao poder mantendo relações com ambos os partidos, com ideias progressistas e populistas, é responsável pela construção de escolas, investimento na educação, combate à miséria, modernização das estradas, direitos às mulheres etc. O ditador, que chegou ao poder através de um golpe militar, consegue a paz com líderes liberais, que nesta época, já haviam se tornado extremistas. Ao mesmo tempo que investia em educação e combatia a violência, o presidente propunha acordos com os guerrilheiros, principalmente com aqueles que viviam no campo e estavam cada vez mais miseráveis (Ocampo López, n.d).

Em Marquetalia (departamento de Tolima) por exemplo, havia se constituído uma espécie de "república independente", formada por cerca de 50 homens que lutaram durante

¹² Mapa das regiões do país em anexo

"*La Violencia*" com suas famílias. À frente deste grupo estava Manuel Marulanda Vélez, um combatente treinado nas guerrilhas liberais dos anos 50, que se tornou o primeiro chefe das Farc em 1966 (Cosoy, 2016).

As Farc surgiram a partir dos conflitos entre liberais e conservadores e elas não foram apenas um produto da história colombiana, mas também do que estava acontecendo no mundo: surgem no contexto das lutas de libertação da América Latina, alimentadas pela tensão EUA - União Soviética na Guerra Fria. São um grupo guerrilheiro comunista, marxista-leninista de inspiração. E não são as únicas organizações comunistas de guerrilha nascidas a partir dessa época, pois quase simultaneamente, é formado o Exército de Libertação Nacional (ELN), inspirado pela Revolução Cubana e mais tarde, surge o M-19 (Cosoy, 2016).

O M-19 foi formado pelos apoiadores do governo ditatorial de Rojas Pinilla, que teria perdido por uma fraude as eleições de 19 de abril 1970, após essa data, eles consideraram esgotadas as possibilidades de vencer via eleitoral, o poder só viria através das armas (Ocampo López, n.d).

Su objetivo es combinar las armas con la política. No quiere estar aislada en el campo y distante de la gente como las Farc y el Eln. . . Se alejaron del marxismo-leninismo y de la revolución cubana para tomar una postura nacionalista y singular. Bateman, su fundador, cree que a la revolución hay que darle sabor de pachanga, hacerla con bambucos, vallenatos y cumbia y cantando el himno nacional. (M-19, una guerrilla sin precedentes, 2010, El Tiempo, parágrafos 1 e 3)¹³

Darío Blanco Arboleda (2005) aponta que a Colômbia, desde seu nascimento, enfrentou tantos conflitos armados que seus habitantes possuem, até hoje, uma incapacidade de se enxergarem como uma unidade para traçar propósitos comuns. A Colômbia seria, para ele, mais um conjunto de regiões do que uma unidade homogênea, onde cada localidade teria elaborado sua própria ideia de identidade. Devido aos conflitos político-sociais, os grupos guerrilheiros e a ligação com o narcotráfico, a Colômbia passa a ser evidenciada no discurso midiático sempre como um país perigoso. O sujeito colombiano além de sentir-se desunido dentro de seu próprio país, percebe que sua imagem externa foi negativamente influenciada.

¹³ Segue tradução nossa: Seu objetivo é combinar armas com a política. Não quer estar isolada no campo e distante das pessoas como as Farc e a Eln. . .Se afastaram do marxismo-leninismo e da Revolução Cubana para tomar uma postura nacionalista e singular. Bateman, seu fundador, acredita que a revolução tem que ter sabor de *pachanga*, fazê-la com *bambucos*, *vallenatos* e *cumbia* e cantando o hino nacional.

1.2.1 A campanha nacionalista de Uribe e o *vallenato*

Um artigo mais recente de Darío Blanco Arboleda (2009), publicado quando presidia ainda Álvaro Uribe Vélez (2002 - 2010) comenta que a violência na Colômbia não é derivada somente dos grupos guerrilheiros, é também reflexo do paramilitarismo¹⁴. Segundo ele, na Colômbia, faz anos se denuncia um paraestado, que cresceu desde os anos 90. Os processos e acusações sobre o uso da força paramilitar para matar e amedrontar a grupos dissidentes dos hegemônicos são múltiplos e envolvem altos oficiais do exército (Blanco, 2009).

Segundo Maria Teresa Ronderos, o paramilitarismo teria surgido já nos anos 80 e começado a expandir-se pelo território colombiano com o dinheiro do narcotráfico. Alguns grupos políticos e econômicos se beneficiaram dessa “máquina de poder”, eles acreditavam que financiar grupos privados era a maneira mais efetiva de sair da guerrilha, porém o que fizeram foi aprofundar a guerra: a medida que crescia o paramilitarismo, crescia a guerrilha. (Chaparro, 2017).

Blanco (2009) destaca a figura do então presidente, Álvaro Uribe Vélez, como um político brilhante, que percebeu o cansaço dos colombianos com relação à guerrilha e à imagem que tem no exterior. A campanha de Uribe baseava-se em separar aqueles que somos os nós (as pessoas de bem que estão cansadas de toda a violência) e que devem se unir por essa causa e os outros, que são os bandidos causadores de todos os males do país. No governo anterior, de Andrés Pastrana (1998-2002), foram dadas muitas liberdades a esses grupos através de uma política de paz e eles se aproveitaram negativamente disso, o que fez com que os colombianos se desiludissem com relação à uma saída negociada ao conflito armado. Esta plataforma de governo polarizante (nós e eles) foi tão exitosa que Uribe foi o único presidente reeleito desde Alfonso López Pumarejo (1934 - 1945). Ele foi um dos mais populares do mundo com níveis de aceitação de mais de 80% em 2008 e de 69% em 2009 quando a média do continente estava entre 44% e 55% (Blanco, 2009).

Javier Lafuente, em matéria para o site do *El País*, comenta que, nos anos noventa ser colombiano era considerado pior que uma desgraça. Significava viver em um país devastado por guerrilhas, paramilitares e cartéis do narcotráfico. A Colômbia não era tanto García Marquez, era mais Pablo Escobar e a cocaína, diz ele. Os colombianos conseguiram se livrar

¹⁴ Paramilitares são forças armadas da extrema direita que muitas vezes são aliados do próprio governo ou de senhores donos de terras e narcotraficantes, eles mesmos estão dentro do tráfico de drogas e são os maiores responsáveis pelas mortes no país, perseguem pessoas de esquerda como guerrilheiros, mas também professores e socialistas.

desta sensação e imagem negativa, em boa medida, graças à chegada de Álvaro Uribe Vélez ao poder, em 2002. Em meio à crise econômica galopante, e com os guerrilheiros das Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia (FARC) batendo às portas da capital, Uribe congregou todo o país ao redor da necessidade de maior segurança e de um sentimento que une os colombianos quase tanto quanto a seleção de futebol: a rejeição à guerrilha (Lafuente a, 2016).

Blanco (2009) descreve Álvaro Uribe Vélez como um político de extrema direita que tem a política de "segurança democrática" ou seja, as pessoas civis devem ajudar ao seu país, os informantes são recompensados quando denunciam um narcotraficante. Então essa necessidade das pessoas de se "sentirem colombianos" é trabalhada através de símbolos de felicidade. O então presidente estava sempre reforçando esse imaginário positivo para que assim os colombianos se sentissem orgulhosos de sua pátria, a imagem internacional do país melhorasse e consequentemente, os colombianos se sentissem mais unidos, mais bem-vistos, protegidos e principalmente, ajudassem a tornar o país um lugar mais seguro.

Qualquer manifestação que fosse contra o governo era tachada de guerrilheira, porque era o pior adjetivo que existia no país. O governo inclusive ajudou a organizar uma manifestação contra a guerrilha, a mídia cobriu o evento, já outra manifestação foi feita por pessoas para denunciar os abusos cometidos pelos paramilitares, esta não foi divulgada pela mídia. (Blanco, 2009).

Durante o segundo mandato de Álvaro Uribe Vélez, os escândalos que envolviam o ex- presidente com os grupos paramilitares deterioraram sua imagem e deixaram uma série de processos de crimes perpetrados pelo Estado sob seu comando (Blanco, 2009).

O *vallenato* moderno de Carlos Vives e o gênero denominado *tropipop* se encaixam perfeitamente neste patriotismo e políticas de extrema direita impulsionadas pelo Estado colombiano. Sobre o *tropipop*, o autor explica que depois dos anos 2000 se desenvolveu uma nova tendência como resultado da influência marcante das fusões e do som de Carlos Vives: este estilo musical emergiu recentemente como a nova sonoridade da Colômbia. É uma fusão de *rock* e *pop* com *cumbia*, *vallenato* e outros ritmos caribenhos. É a mesma fórmula de Vives, rejuvenescida musicalmente de maneira mínima (Blanco, 2009).

La gran crítica que les esgrimen a estos grupos de tropipop es ser clones, manteniendo una fórmula que se desarrolló hace ya más de trece años. La novedad aparece sobre todo estéticamente, el prototipo serían cantantes, mujeres y hombres, de clase social alta, con atractivo físico que vienen a otorgar nueva imagen a la ya antigua propuesta. Se busca atraer los siempre ascendentes y renovados públicos juveniles para quien Vives ya es un clásico, perteneciente a una generación anterior. Como es normativo en la industria de la música una sonoridad propositiva en 1990, se hace exitosa y la industria musical refina la "fórmula" y se dedica a impulsar múltiples grupos bajo la misma. Se estandariza el

sonido y el concepto, comercializando y normativizando lo que otrora fuera innovador y trasgresor convirtiéndolo en un lugar común. (Blanco, 2009, p. 113)¹⁵

Blanco (2009) afirma que tanto o *vallenato* quanto o *tropipop* são gêneros musicais que foram impulsionados pelo governo de Álvaro Uribe Vélez, pelos intelectuais e pela mídia colombiana pois suas letras não-contestadoras e a fuga para um passado supostamente autêntico e puro constroem uma imagem alegre para que a população não se preocupe com os reais problemas do governo e do país. Os grupos de rock colombiano que tem letras fortes, de contestação e denúncia social encontram mercado e público principalmente fora do país como México e Argentina. As sonoridades relacionadas com o folclore, que se distanciam das complexidades sociais atuais, são impulsionadas pelo Estado e suas agências como o Ministério da Cultura para espaços simbólicos alternativos. Estes dão orientação sobre onde se deve construir a sonoridade do país: os autênticos sons que nos representam - isto é, o que seria o folclore nacional, com suas possibilidades de estranhamento e distanciamento do presente, deixando fora as vozes e sonoridades atuais, dissidentes, contestatárias e com crítica social.

Alguns símbolos da pátria que remetem ao *vallenato*, ao *tropipop* e ao Caribe colombiano como um todo são divulgados nos meios massivos de comunicação como: mochilas *arhuacas*, pulseiras indígenas, ponchos (*ruanas*), muitas vestimentas e acessórios típicos da Costa Caribe e principalmente o *sombrero vueltiao*, símbolo escolhido como o maior representante da região (Blanco, 2009).

Em 2004 o Congresso da Colômbia decretou, mediante lei, que o *Sombrero Vueltiao*, chapéu artesanal fabricado pelos indígenas Zenú que habitam uma região do Caribe colombiano, seria o símbolo cultural da nação a partir daquele momento.¹⁶ América Larraín denomina “patrimonialização” a institucionalização de elementos, objetos, manifestações ou práticas por instâncias legitimadas como a UNESCO ou os ministérios de culturas de

¹⁵ Segue tradução nossa: A grande crítica feita a esses grupos de *tropipop* é de ser clones, mantendo uma fórmula que se desenvolveu já há mais de treze anos. A novidade aparece sobretudo esteticamente, o protótipo seriam cantores, mulheres e homens, de classe social alta, com atrativo físico que vem para dar nova imagem àquela já antiga proposta. Se busca atrair os sempre ascendentes e renovados públicos juvenis para quem Vives já é um clássico, pertencente a uma geração anterior. Como é normativo na indústria da música, uma sonoridade propositiva em 1990 se faz exitosa e a indústria musical refina a “fórmula” e se dedica a impulsionar múltiplos grupos sob a mesma. Se padroniza o som e o conceito, comercializando e normatizando o que um dia foi inovador e transgressor e o converte em um lugar comum.

¹⁶ Lei 908 de 2004, 8 de setembro. Diário Oficial n. 45.666, 9 de setembro de 2004.

diferentes países e suas atividades na esfera das políticas públicas (Larraín, 2009).

Nesse contexto de exaltação, incentivo e massificação do consumo de artesanato indígena colombiano, dentro e fora do país, é paradigmático o caso do *Sombrero Vueltiao*, já que na Colômbia não existe antecedente de escolha explícita de um símbolo cultural, menos ainda ligado a um grupo indígena. Assim, o caso do chapéu é peculiar, pois expõe uma série de vínculos e interesses políticos de grupos particulares (Larraín, 2009).

Consuelo Araújo Noguera, a “Cacica” fundadora do Festival da Lenda vallenata, é indicada pelos meios de comunicação como a promotora indireta dessa eleição, devido à promoção e divulgação que fez do Caribe pelo país (Larraín, 2009).

O chapéu surgiu dentro da cultura dos índios Zenú, eles fazem parte das chamadas “culturas douradas”, grupos indígenas da mais importante produção de artigos em ouro e tumbaga (amalgamento de ouro e cobre) da época pré-colombiana e, desde muito cedo, são considerados hábeis artesões. Exemplo disso são as inúmeras peças desta tradição que se encontram na atualidade nos museus de ouro da Colômbia (Ardila et al., 2005, citado em Larraín, 2009).

De maneira geral, pode se dizer que hoje o chapéu é fabricado por homens e mulheres de todas as idades. Na realização deste objeto, se emprega a fibra de uma palma chamada caña flecha (*Gynerium sagittatum*). O chapéu é tecido formando inicialmente uma trança com um número ímpar de pares de fios que dão o nome ao tipo de chapéu, pois embora genericamente todos recebam o nome de *Sombrero Vueltiao*, se diferenciam pelo número de pares de fios empregados, a finura do material, e a qualidade do trançado (Larraín, 2009).

Todos os chapéus realizados a partir do tecido da caña flecha e posteriormente montados mediante “voltas” da trança levam o nome de *Sombrero Vueltiao*. A autora passou um tempo no território dos índios Zenú e percebeu que eles chamam de “tradicional” àquele que, de maneira geral, se empregam duas cores (bege natural e preto) e que possui colunas em sua copa, formadas por desenhos geométricos chamados de “pintas”, que representam plantas, animais e objetos. Essas figuras ou pintas, representavam originalmente localidades diferentes, assim, quando uma mulher se casasse, ela levaria parte do seu local para sua nova casa (Larraín, 2009).

Mais da metade da população do território indígena ganha a vida tecendo o chapéu. Durante a pesquisa de Larraín (2009), ela concluiu que muitos que realizam esse trabalho e lucram com ele, entendem sua produção como uma interlocução com a sociedade colombiana, pois seus produtos cumprem um papel na criação de imaginários nacionais. Os indígenas se

sentem importantes e reconhecidos pelo restante da sociedade, segundo ela. O chapéu ainda carrega com ele outras dimensões estéticas, como a música e a dança da Costa Caribenha, que são caracterizadas pelo uso do artefato em seus intérpretes (Larraín, 2009).

Este artefato não é novo no cenário nacional, trata-se de um ícone reconhecidamente ligado ao “*costeño*”, quer dizer, àquilo relativo ao caribe e que tem estado presente durante décadas em espaços como a música e a televisão, caracterizando seus portadores e práticas como pertencentes à dita região (Larraín, 2009, p.208).

A *mochila arhuaca* é outro símbolo frequentemente significado na mídia e na indústria de bens de consumo como um produto “tradicionalmente colombiano”. Essas mochilas são originalmente produtos pré-colombianos produzidos por indígenas da Serra Nevada de Santa Marta. Para essa população indígena, a vida tem um significado e uma explicação: a Serra Nevada seria o coração do mundo, origem e centro de gravidade da Terra e a mochila seria um símbolo próprio da criação da vida. A atividade de tecer seria própria do sexo feminino, a tecelagem feminina significaria a força e o espírito da fertilidade (Fuentes, 2014).

Há dezesseis figuras principais que as mulheres tecem em suas mochilas, e elas representam animais totêmicos. Os arhuacos utilizam as mochilas em seu vestuário cotidiano. A mochila tem originalmente um significado ritualístico: quando uma menina termina de tecer sua mochila, ela deve ser levada para a comunidade para que, quando ela tiver sua primeira menstruação, a mochila seja utilizada nos diversos rituais que a inserem na vida comunitária (Fuentes, 2014).

Muitos colombianos e turistas que viajam à Colômbia compram as *mochilas arhuacas*, o *sombrero vuletiao* e outras obras de arte pré-colombianas que se tornaram bens de consumo de fácil acesso.

O presidente Álvaro Uribe Veléz estava sempre reforçando o imaginário, a identidade colombiana desde o simbólico, ele inclusive utilizava o *sombrero vuletiao* e outros elementos costeños. Um fato curioso é que antes que ele chegasse à presidência, a empresa estatal “Artesanías de Colombia” estava falida e só começou a lucrar quando Uribe já era presidente. O interesse de vender o folclore e fazer a população comprar a ideia de nacionalidade e esquecer os problemas era tão grande que os próprios filhos de Uribe comercializam os artesanatos (Blanco, 2009).

El Estado colombiano, su Ministerio de Cultura y los medios masivos de comunicación incentivan y mantienen esta propuesta sonora asociada principalmente a la alegría caribena. Donde no hay lugar para

mayor reflexión, denuncia o simple enunciación del grave conflicto social. Se usa la música como un sedante, distanciador y velo sobre la dura realidad nacional. (Blanco, 2009, p. 116)¹⁷

A Colômbia constrói sua identidade nacional – imaginada (o conceito de comunidade imaginada seguindo a Anderson 1993, citado em Blanco, 2009) desde a alegria, a rumba (festa), a música e o baile. O autor afirma que a Colômbia é uma nação “rumbeira”, para ele o conceito de rumba é central para o país pois boa parte do tempo livre e do dinheiro ganho é referente à festa, ao baile e em geral à vida noturna e é no mínimo surpreendente que embebida em uma guerra civil que pareceria eterna, com o maior conflito social aberto e que derramou mais sangue no continente, ela se identifique desta maneira (Blanco, 2009).

Uma votação denominada “votação mundial da alegria” confirma plenamente este feito, localizando a Colômbia, durante os vários anos que se realizou este estudo, nos primeiros lugares do mundo. Na investigação intitulada *Average happiness in 95 nations 1995-2005*, a Colômbia se posicionou em segundo lugar como o país mais alegre com 8.1 na escala, junto com a Suíça e somente abaixo da Dinamarca com 8.2. Em uma investigação mais recente, divulgada entre os anos de 2005-2014, feita pelo mesmo pesquisador, os resultados foram semelhantes com uma leve diminuição na escala a 7.9 (Veenhoven, 2015).¹⁸ É pelo menos surpreendente a consistência da Colômbia neste tipo de trabalhos, já que em outro estudo publicado, pelo Instituto de Investigação Social (ISR) da Universidade de Michigan que mediu o “grau de bem estar subjetivo” em 2007, ela ocupou o segundo lugar (Blanco, 2009).

A Colômbia está entre os três países mais felizes do mundo e é o primeiro mais feliz da América Latina. Blanco (2009) diz que estes dados podem ter sua validade discutida, mas eles são muito úteis para seus argumentos. O autor afirma que com certeza ela não deve ser a nação mais feliz do continente, sofrendo atrasos sociais tão graves. Mas sim é um país que coloca grande ênfase em seus imaginários coletivos sobre a alegria, a rumba, a festa e o baile. Assim o discurso hegemônico da alegria se converte em uma peça fundamental dentro do jogo que é sua identidade nacional. Mas como se perfilou a construção desta identidade nacional?

Echeverri, Rosker e Restrepo (2010) explicam que, para construir uma identidade nacional a Colombia vai criar, assim como outros países, uma marca país. A marca país (ou

¹⁷ Segue tradução nossa: O Estado colombiano, seu Ministério da Cultura e os meios massivos de comunicação incentivaram e mantiveram essa proposta sonora associada principalmente à alegria caribenha. Onde não há lugar para maior reflexão, denuncia, ou simples enunciação do grave conflito social. Se usa a música como um sedante, distanciador e véu sobre a dura realidade nacional.

¹⁸ Consultado pela última vez em 24 de janeiro de 2018, as 18:43

country brand) nasce da necessidade dos setores empresariais e dos governos de gerar uma identidade própria em relação aos mercados internacionais. A diferenciação é um requisito permanente na construção de uma identidade de marca. Distintos países e regiões sempre foram associados com certas coisas como : Chile com seus vinhos, Itália com seus queijos, já no caso da Colômbia existem duas associações: uma positiva devido ao setor cafeeiro e outra negativa, que decorre dos temas críticos: narcotráfico e o terrorismo.

A criação da marca país para a Colômbia teve como propósito modificar a imagem e percepção de um país que foi afetado por um posicionamento negativo em mercados internacionais, tal propósito se converteu na promoção de uma campanha publicitária chamada “*Colombia es pasión*” que se confunde com o posicionamento da marca país. O governo e o setor privado colombiano contrataram Michael Porter, no princípio dos anos 90, para desenvolver um estudo sobre as debilidades e oportunidades da economia colombiana. Segundo o estudo feito por ele, a Colômbia deveria começar a reestruturar sua economia vendendo a si mesma através de seus produtos, as pessoas do mundo todo aprenderiam a identificar e comprar os produtos colombianos e por consequência, comprariam a marca Colômbia. Porém a implementação da marca país não se fez de imediato, demorou pelo menos doze anos para que ela acontecesse (Echeverri, Rosker & Restrepo, 2010).

Em 2004, a rede de lojas *Artesanías de Colombia*, com apoio da então primeira – dama da nação e esposa de Álvaro Uribe (Lina Moreno de Uribe) juntamente com Proexport Colombia e Inexmoda criaram o projeto *Identidad Colombia*, com o propósito de posicionar o país no mundo através da moda. Neste mesmo ano, Cecilia Duque, diretora da rede, declarou que o projeto tinha duas intenções principais: gerar um alto impacto social no setor artesanal e provocar um impacto cultural: projetar a Colômbia. O projeto não tinha o interesse de centrar-se somente na moda e artesanatos e sim, abrir para a participação de outros setores econômicos como o turístico (Echeverri, Rosker & Restrepo, 2010).

Dessa forma, através de uma união forte de empresas e governo, se iniciou a tarefa de construir uma marca país para a Colômbia. A partir daí, se constituiu um Comitê Acadêmico e um Conselho Consultivo para que a imagem criada não fosse associada à aspectos negativos como a corrupção, o terrorismo e o narcotráfico. Proexport, Inexmoda e Lina de Uribe decidiram contratar David Lightle que havia assessorado nas campanhas de outros países como Nova Zelândia, Austrália e Taiwan. David viajou por todo o país e coletou dados sobre a cultura, a gastronomia, a música e a população, esses dados foram coletados através de observação não estruturada e entrevistas: os dados obtidos nas entrevistas mostravam que as pessoas se identificavam como apaixonadas pelo país. David então percebeu que o

determinante comum entre os colombianos era a palavra *pasión* (paixão). Segundo David, não foi ele quem criou o conceito de paixão, são os colombianos em sua coletividade que se identificaram assim. Portanto, com o lema “*Colombia es pasión*” começa de fato o projeto da marca país Colômbia. (Echeverri, Rosker & Restrepo, 2010).

Antes desta campanha, não havia uma marca país como tal, havia uma marca comercial, que era a Juan Valdez (marca de café mais famosa exportada para o mundo), mas o café só representava um setor do país e a marca deveria englobar todos. Foi preciso desenvolver o conceito da marca na mentalidade dos colombianos para que se tornassem “embaixadores” dela. Internacionalmente, era preciso que os países percebessem que a Colômbia pode exportar mais, que é boa para turismo e para investimentos. O logotipo criado possui elementos que os colombianos associaram nas pesquisas com a palavra *pasión*: um coração, uma flor, o fogo, a cor vermelha e uma silhueta feminina. (Echeverri, Rosker & Restrepo, 2010).

Somente em Agosto de 2005 ocorreu o lançamento de “*Colombia es Pasión*”. Os investimentos das empresas privadas foi alto no início, porém com o passar dos anos foi diminuindo e a marca Juan Valdéz, ainda continua sendo a que mais representa os colombianos, porque os empresários entendem a marca país não como uma marca, mas como a campanha publicitária “*Colombia es pasión*” ou uma doação que estariam fazendo ao programa presidencial de Uribe (Echeverri, Rosker & Restrepo, 2010).

Segundo Blanco (2009) os vídeos publicitários da campanha “*Colombia es pasión*” utilizavam a música como elemento fundamental na criação de uma imagem-identidade colombiana positiva, com fins principalmente de melhorar as relações internacionais com os Estados Unidos e Europa, que foram deterioradas pelos efeitos dos atos do paramilitarismo no país. Álvaro Uribe foi um presidente que se preocupou em construir uma identidade nacional colombiana.

Além da participação na criação da marca país, na “votação mundial da alegria” já citada acima, seu governo também apoiou uma outra votação, desenvolvida em 2006 pela revista da Semana, o canal Caracol de TV e o Ministério da Cultura imitando o mesmo exercício que se desenvolveu em três países europeus, buscando sondar sua identidade. Na Inglaterra escolheram a xícara de chá, na Espanha, Don Quixote, na Itália, Leonardo da Vinci. Já na Colômbia, chama a atenção que dentre os três primeiros colocados, dois sejam símbolos do litoral do caribe: primeiro o *sombrero vueltiao*, segundo lugar o café e terceiro o Carnaval de Barranquilla. A capa da revista estampava o resultado da votação, mostrando que o *sombrero vueltiao* foi escolhido como o símbolo que representa os colombianos, na capa, uma

criança sorrindo enquanto veste o chapéu, a legenda da foto diz: o símbolo da Colômbia. Outro evento midiático criado pelo Ministério da Cultura durante o governo de Uribe no qual a música está relacionada com as performances identitárias nacionais é a comemoração da Independência Nacional. Antes do governo de Uribe, essa data era somente comemorada com um desfile militar, mas nos anos de sua presidência realizou-se o *Gran Concierto Nacional*, que estava inscrito na política do governo chamada *Plan nacional de música para convivencia*, com início em 2002. Há helicópteros e soldados baixando de rapel até o cenário, apresentações de músicas de várias partes do país, tudo isso em prol da criação e reforço do imaginário nacional. Mais de 5 milhões de colombianos assistiram nas praças e parques das mais de mil cidades que participaram desta celebração e mais de 5 milhões assistiram pela televisão, através dos canais privados, públicos e regionais em uma cooperação histórica a favor da cultura. No exterior, cerca de 50 mil pessoas assistiram até hoje aos eventos que ainda se realizam (Blanco, 2009).

Se cumplió el objetivo del Gran Concierto, de unirnos en la diversidad de nuestras músicas. El gran mensaje para el país, a un año de conmemorar el Bicentenario de las Independencias, es que entendimos que la historia de Colombia se desarrolla, como estos conciertos simultáneos, en todos los municipios del país sin excepción. Somos una sola Colombia, unida en la diversidad y el Gran Concierto Nacional se convirtió el espacio ideal para visibilizar nuestra riqueza cultural. (Ministra de Cultura no encerramiento do evento de 2009, citado em Blanco 2009, p. 119)¹⁹

Nestes eventos midiáticos a música em sua enorme capacidade de sensibilizar, comover e deslocar é sempre um elemento central para exaltar certos aspectos positivos como a cultura, a geografia e o capital humano e assim, deslocar a atenção das problemáticas sociais (Blanco, 2009).

* É importante destacar que durante a elaboração deste trabalho, mais especificamente no dia 2 de outubro de 2016, aconteceu o plebiscito da paz, uma votação para saber se os colombianos aprovam ou não o acordo de paz assinado entre o governo colombiano e as Farc (Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia). No dia três de outubro, dia seguinte à votação, ficou confirmado que a maioria da população optou pelo “Não”. No site²⁰ do jornal

¹⁹ Segue tradução nossa: Se cumpriu o objetivo do grande concerto, de nos unirmos na diversidade das nossas músicas. A grande mensagem para o país, a um ano de comemorar o Bicentenário das Independências é que entendemos que a história da Colômbia se desenvolve, como estes concertos simultâneos, em todos os municípios do país sem exceção. Somos uma só Colômbia, unida na diversidade e o *Gran Concierto Nacional* se transformou no espaço ideal para visibilizar nossa riqueza cultural. (Ministra da Cultura, no encerramento do evento em 2009, citado em Blanco 2009, p. 119, tradução nossa)

²⁰ Matéria de Javier Lafuente, 3 de outubro de 2016, disponível em http://brasil.elpais.com/brasil/2016/10/02/internacional/1475420001_242063.html. Acesso em 24 de outubro de 2016.

El País Brasil, foi noticiado que a decisão ganhou por 50, 2% dos votos e que este resultado reflete a grande polarização que existe no país. O ex-presidente Álvaro Uribe, criador da política de “segurança democrática” é o maior porta-estandarte do “não”. Ele dizia durante as campanhas que se o “não” ganhasse, o acordo poderia ser renegociado, fato que foi negado pelas Farc e pelo Governo. A possibilidade de participar na política por parte dos líderes dos guerrilheiros e o fato de que nenhum iria para a prisão (desde que reconheça seus crimes), foram destaque em sua campanha, pois Uribe sabia que os colombianos, mesmo aqueles que votavam pelo “sim” não viam isso com bons olhos (Lafuente b, 2016).

Este tratado durou quatro anos para ser elaborado, entre diálogos e tentativas de encontrar uma melhor saída para o país que depois de 52 anos, oito milhões de vítimas e mais de 260.000 mortos, ainda vive com medo dos conflitos armados. Se tivesse sido aceito, seria o começo de um longo processo de busca pela paz, mas para isso, os colombianos teriam que deixar de lado seu orgulho e um passado sangrento, o que de fato a maioria não se mostrou disposta (Lafuente b, 2016).

Santa Marta – Sierra Nevada - 2010

2 – Selecionando memórias

Por su naturaleza simbólica y por ser una de las expresiones culturales presente en todas las comunidades, la Música enriquece la vida cotidiana, posibilita el desarrollo perceptivo, cognitivo y emocional, fortalece valores individuales y colectivos, y se constituye en uno de los fundamentos del conocimiento social e histórico.

Dirección de Música del Ministerio de Cultura de Colombia,

citado em Gómez (2015)²¹

Ecléa Bosi (1994) em sua tese de Livre Docência pesquisou a importância e a presença da memória coletiva no nosso cotidiano. Para ela, muitas recordações e ideias que acreditamos fazer parte do nosso passado, não são totalmente nossas, foram relatadas por nossos parentes ou inspiradas em conversas com outros e com o passar do tempo, são enriquecidas por nós e passam a fazer parte da nossa história.

Qual a função da memória? Não reconstrói o tempo, Não o anula tampouco. Ao fazer cair a barreira que separa o presente do passado, lança uma ponte entre o mundo dos vivos e o do além, ao qual retorna tudo o que deixou à luz do sol. Realiza uma evocação: o apelo dos vivos, a vinda à luz do dia, por um momento, de um defunto. (Bosi, 1994, p. 89)

A memória é passada dos idosos para as crianças, segundo a psicóloga, através das narrações, das histórias. A criança mergulha suas raízes na história vivida, ou melhor, sobrevivida, das pessoas de idade que tomaram parte na sua socialização. A criança recebe inúmeras noções dos avós, dos empregados. Eles não tem, em geral, a preocupação do que é “próprio” para crianças, mas conversam com elas de igual para igual, refletindo sobre acontecimentos políticos, históricos, tal como chegam a eles através das deformações do imaginário popular.

A autora aponta uma lacuna na psicologia

²¹ Dirección de Música del Ministerio de Cultura de Colombia citado em Gómez, 2015, p. 14. Segue tradução nossa: Por sua natureza simbólica e por ser uma das expressões culturais presentes em todas as comunidades, a Música enriquece a vida cotidiana, possibilita o desenvolvimento perceptivo, cognitivo e emocional, fortalece valores individuais e coletivos e se constitui em um dos fundamentos do conhecimento social e histórico.

É graças a esta “outra socialização”, à qual a psicologia tem dado pouca atenção, que não estranhemos as regiões sociais do passado: ruas, casas, móveis, roupas antigas, histórias, maneira de falar e de se comportar de outros tempos. Não só não nos causam estranheza, como devido ao íntimo contato com nossos avós, nos parecem singularmente familiares. (Bosi, 1994, p. 74)

Quando passamos a pertencer a um novo grupo, evocamos somente as lembranças que sejam significativas e que se adaptem a esse presente, a esse grupo. Existe uma “desfiguração” que o passado sofre quando é remanejado pelas ideias e pelos ideais presentes do velho. A pressão dos preconceitos sobre eles pode modelar seu passado e, na verdade, recompor sua biografia individual ou grupal (Bosi, 1994).

É importante ressaltar a abordagem da memória individual nesta pesquisa, já que é o indivíduo que recorda, segundo Bosi (1994), é ele quem tem este trabalho, permeado pela sociedade em que vive e pelos interesses do grupo, mas que não deixa de ser própria do indivíduo esta ação de lembrar.

A memória coletiva, portanto, tem uma massa de lembranças comuns, mas não são as mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada um dos indivíduos. A memória individual ocorre na vida pessoal e é um ponto de vista sobre a memória coletiva. Este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo e este lugar também muda segundo as relações que mantenho com outros meios (Halbwachs, 2004).

Halbwachs (2004) enfatiza que quando acontecimentos são muito importantes para uma nação, uma cidade, um grupo, etc., o indivíduo que está inserido ali não precisa ter estado presente para que os eventos façam parte de sua imaginação, pois um pedaço do indivíduo está engajado no grupo.

Esta é mais uma questão que ajudará a compreender a importância do *vallenato* para a Colômbia atual. Mesmo que as pessoas não tenham vivido a época rural e de forte oralidade na qual supostamente surgiu o gênero musical, elas escutam estas histórias de seus avós (segundo Ecléa Bosi, 1994) elas estão inseridas nesse grupo social (de acordo com Halbwachs, 2004) e mesmo que não estejam em contato com ele, como os habitantes de Bogotá (que não fizeram parte diretamente e talvez nem indiretamente dessas memórias), fazem um esforço para, quando “preciso”, pertencerem a este grupo.²²

Alguns pesquisadores localizam o desejo de memória procedendo do medo do vazio de sentidos que caracterizam as sociedades modernas, outros dizem que, por ser uma época de individualismos, é preciso manter o sentimento de compartilhamento, de laço social possível. Joël Candau (2009/2010) acredita que, além desses fatores, o primordial seria a proeminência

²²Essa questão será esclarecida nos próximos capítulos.

da psicologia essencialista, que está no coração das representações de senso comum da identidade, tanto nas suas formas individuais quanto coletivas. Atualmente se acredita que a identidade é uma construção social, sempre em relação dialógica com o Outro, mas nem por isso deixamos na prática de sermos essencialistas. Ainda representamos os seres humanos em forma de essência, seja a nível de indivíduo ou espécie e tendemos a fazer o mesmo quando nos referimos ao que chamamos de “sociedades”, “culturas”, “civilizações” “nações”: os brasileiros seriam amantes de futebol, por exemplo. O que torna possível esse raciocínio essencialista? Graças a que ele se manifesta? Graças principalmente à memória, à faculdade de lembrar daquilo que fomos. “Não pode haver identidade sem memória, ‘uma espécie de conexão de si para si próprio’, observa Quine (1977, p.138, citado em Candau, 2009/2010, p. 46).

A memória, segundo o autor, dá sua dimensão ao tempo, ela assegura o sentimento de continuidade pessoal e de continuidade social, alimenta o sentimento de uma continuidade desde o dia em que nascemos, até o dia da nossa morte. A memória pode tanto reforçar o sentimento da nossa identidade (através da lembrança) como pode enfraquecê-lo (esquecimento). Quando há a perda de memória é como se perdêssemos um pouco de nós mesmos e se a perda de memória é severa, há um sentimento de perda de identidade (tanto individual quanto coletiva). A memória portanto, constitui a identidade, ela é capaz de fazer com que sujeitos se sintam pertencentes a um grupo que possui em comum tradições, ou seja, eles têm em comum uma essência que permanece estável no tempo. Por isso que, tudo que ameace a memória, provoca pânico no ser humano. Se, graças a faculdade da memória, pensamos que nós temos uma essência, temos a preocupação de conservá-la, preservá-la em forma de patrimônio, isso se os elementos forem positivos, forem significantes para o indivíduo ou o grupo (Candau, 2009/2010).

“É devido a esse significado, a essa importância da memória que também ela não pode existir sem identidade” (John Searle, 2004, p. 198 - 200, citado em Candau, 2009/2010, p. 47). Isso se deve ao fato de que o sujeito precisa ter a consciência de qual encadeamento de sequências vai ser elaborado quando se resgata elementos do passado, é preciso ter um significado para o indivíduo ou para o grupo. Cada indivíduo se preocupa com sua essência e por isso, se esforça em colocá-la em sua narrativa (sua identidade ou essência narrativa). No entanto, não é suficiente que a narrativa exista, ela tem que ser verdadeira, autêntica, por isso é que outros devem confirmá-la, por isso ela deve estar inscrita em uma tradição, pois elas são vistas como autênticas. Não é essencial que uma reiteração do passado seja fiel e sim acreditar que ela está de acordo com a tradição. Os lugares de memória são estruturas de apelo para a

identidade de grupos e indivíduos. O discurso patrimonial se baseia sobre o apelo à sobrevivência de uma tradição, uma identidade local, regional ou nacional (Candau, 2009/2010).

Partindo do pressuposto de que memória e identidade são indissociáveis, como afirma Candau (2009/2010) é possível compreender por que é necessário tratar também do processo de construção de uma identidade colombiana nesta pesquisa.

“Os elementos culturais, reconhecidos na sua realidade como fazendo parte de ‘si’, podiam ser excluídos da identidade reivindicada, quando qualificados negativamente” (Sanchis, 2012, p.26).

Segundo Hall (2011), a característica que mais define a Modernidade²³ é o fato dos estados tentarem se organizar na forma de culturas nacionais, ou seja, homogeneizar os diferentes tipos de cultura local²⁴ encontrados dentro da nação na forma de uma única cultura. Então, ou elas são modificadas para aderirem à forma homogênea ou são marginalizadas. As culturas nacionais seriam, portanto, uma fonte de identidade cultural na Modernidade. Enquanto na era pré-moderna a identificação era com a tribo, com a religião, etc., na Modernidade, ela foi transferida à cultura nacional. Ou as diferenças étnicas e regionais ficam subordinadas ao teto político ou são excluídas.

Renato Ortiz (1996) também expõe a ideia da identidade cultural como algo criado: “ao dizer que ela é uma construção simbólica estou afirmando que ela é um produto da história dos homens” (1996, p.79). A memória nacional, segundo o autor, é um terreno de disputas. Os vencedores são aqueles que escrevem a história de acordo com seus interesses. Por isso, nós conheceríamos sempre essa ou aquela visão, esse ou aquele destino.

Sanchis (citado em Massimi, 2012) aponta que, no caso do Brasil, existe uma representação daquilo que seria “a cultura brasileira”. Ela foi criada pelos intelectuais em forma de elaboração participante, pois eles se enxergam nessa cultura e traçam uma síntese, uma auto representação que tende a ser coletivamente difundida e assumida. A representação social não é a realidade social, mas não deixa de fazer parte dela. Ela é a imagem ideal que a sociedade faz de si própria e que acaba se transformando em realidade.

Hall (2011) afirma que a nação não é somente uma entidade política, mas um sistema

²³ O uso do termo Modernidade neste trabalho se refere sempre ao pensamento moderno pós-Iluminista que Segundo Ortiz, criou a necessidade de uma identificação nacional. Na América Latina esse processo aconteceu somente no fim do século XIX, início do XX.

²⁴ O termo “local” é definido por Renato Ortiz como: “um espaço restrito, bem delimitado, no interior do qual se desenrola a vida de um grupo ou de um conjunto de pessoas (...) O ‘local’ se confunde assim com o que nos circunda, está “realmente presente” em nossas vidas. Ele nos reconforta com sua proximidade, nos acolhe com sua familiaridade”(Ortiz, 1996, p.58).

que produz sentidos, sistema de representação cultural. Devemos enxergar a nação como uma comunidade simbólica, pois ela tem poder para gerar sentimento de lealdade e identidade. A cultura é composta de símbolos, ela é um discurso simbólico, ou seja, um modo de construir sentidos que organizam nossas ações e a concepção que temos de nós mesmos. Nós nos identificamos com os sentidos produzidos pela cultura e construímos a identidade nacional de acordo com eles. Eles estão contidos nas histórias contadas sobre a nação, memórias que conectam presente e passado, imagens construídas da nação. Na prática, o autor explica como o estado - nação consegue fazer com que todos os sujeitos se sintam pertencentes a essa identidade imaginada. Segundo ele, histórias heroicas são contadas, inventadas e algumas escondidas, há uma exaltação do passado como se ele fosse puro, um bucolismo.

Segundo Canclini (2001), a América Latina é um caso a parte pois não tem culturalmente ligação com o passado, por isso a necessidade de uma identidade nacional demorou a existir com relação a outros lugares do mundo. Sempre os países aqui quiseram modernizar-se de acordo com a Europa, mas faltou o apego às raízes, à memória do que já foi feito na arte. Na maioria desses países “ser culto” era uma forma individual, até aproximadamente o século XIX as obras dos artistas e escritores eram feitas em oposição à cultura popular, exaltavam somente a cultura internacional.

A colonização, o analfabetismo e a formação de uma pequena elite letrada, foram alguns dos fatores que contribuíram para que, durante a Modernidade, a arte culta ²⁵ produzisse uma barreira que excluía os que não poderiam ter acesso a ela, uma barreira que, para essa pequena elite, era uma fonte de distinção social.

O antropólogo aponta que

El débil arraigo en la propia historia acentúa en América latina, la impresión de que la modernización sería una exigencia importada y una inauguración absoluta. Tanto en política como en arte, nuestra modernidad ha sido la insistente persecución de una novedad que podía imaginarse sin condicionamientos al desentenderse de la memoria. (Canclini, 2001, p. 143)²⁶

É importante saber que as elites desses países abominavam o tradicional e queriam substituí-lo pelo moderno e industrializado, a valorização da “cultura local” só vai acontecer após a massificação da cultura pelo mercado nestes países (Canclini, 2001).

²⁵ Canclini define em *Culturas Híbridas* a arte culta como a arte reconhecida internacionalmente, encontrada nos museus e apreciada pela elite na Modernidade.

²⁶ Tradução nossa: O débil apego na própria história, acentua na América latina a impressão de que a modernização seria uma exigência importada e uma inauguração absoluta. Tanto na política como na arte, nossa modernidade foi a insistente perseguição de uma novidade que podia imaginar-se incondicionalmente ignorando a memória

A solução encontrada pela elite de cada país, na urgência de uma nova forma de distinção social, é o “resgate”²⁷ da cultura popular, já quase esquecida em seu “local” elevando-a ao status de “pura” e espiritualizada e abominando a cultura de massa, que fica destinada ao restante da população (Canclini 2001; 2004).

O antropólogo diz que o mercado na pós-modernidade fica cada vez mais saturado de tanta massificação cultural e percebe que retomar uma época “ingênua” seria interessante. Não conhecê-la, somente resgatá-la. “Si el modo de producción y las relaciones sociales que originaron esas ‘supervivencias’ desaparecieron, ¿para qué preocuparse por encontrar su sentido socioeconómico? (Canclini, 2001, p. 199).²⁸

Essa retomada da cultura popular pelo mercado não abrange uma vontade de conhecê-la a fundo e sim de retirar dela o que é de interesse para aquele grupo que dela se apropria, é assim que surge o folclore. No momento em que uma elite local perde poder, ela se volta para o popular para criar uma identidade e unificar seu povo, escolhe um representante paradigmático, como Gilberto Freyre, para reequilibrar seu capital simbólico. (Canclini, 2001).

Figuerola (2007) conta que o processo de criação identitária na América latina foi chamado de mestiçagem. A mestiçagem é a criação de uma nova cultura, uma neoculturalização, ou seja, esquecer, desgarrar-se daquilo que existia separadamente (tanto as culturas “locais” quanto a dos colonizadores) e criar algo novo, neologismos, baseando-se também em fatos dos *negros* e índios (e nesse processo ocultando os fatos e sujeitos que não são interessantes para o grupo selecionador das memórias), criando algo que fosse expandido, homogêneo para todo o país.

Ortiz (1996), afirma que com o ideal nacionalista, os países tentam sufocar os costumes menores, ou aqueles que não são interessantes para o turismo, mercado, a elite, etc.

Interessam apenas alguns fragmentos de cultura “local” que são combinados de forma calculada para formar o folclore como conhecemos hoje. É na pós-modernidade que teria surgido essa necessidade de trazer para um novo contexto social as memórias da cultura popular em forma de folclore (Ortiz, 1996).

Santaella (comunicação pessoal, 2011)²⁹ esclarece que o folclore não deixa de ser uma

²⁷ O verbo “resgatar” quando se fala de cultura ou de expressões culturais é inapropriado e impreciso, porque é problemático assumir que uma cultura precisa “ser resgatada”. Isso pode trazer implicações coloniais e inclusive uma ideia equivocada do “forte salvando ao fraco”. No entanto, neste fragmento se conserva a linguagem e terminologia usada pelo autor.

²⁸ Tradução nossa: Se o modo de produção e as relações sociais que originaram essas “supervivências” desapareceram, para que preocupar-se em encontrar seu sentido socioeconômico?

²⁹ Dados obtidos durante aula da pesquisadora Lúcia Santaella, Pós-Graduação FAAP, São Paulo, Junho de 2011

parte do popular ou uma visão deste, está ali no folclore somente aquilo que se deixou ou se pretendeu documentar sobre a cultura do povo, o folclore não existe quanto forma de cultura ativa, mas de apreciação. Tudo o que vemos hoje na grande mídia, nas festas tradicionais promovidas pelos governos, etc., faz parte do folclore. Do que existia de cultura popular antes do século XIX pouco se sabe. Mas a partir do momento em que ela foi documentada, o que está aí para ser apreciado traz benefícios ao governo, ao mercado cultural, ao turismo, ao país como um todo.

“En el folklore, en ese pasado idealizado, embalsamado y consagrado por la autoridad folklorista, está la identidad nacional. La cultura popular tradicional se ‘cosifica’, se ‘objetualiza’ en el museo o en el libro” (Miñana, 2000, citado em Gómez, 2015, p.34).³⁰

As memórias colombianas foram construídas e publicadas nos livros para posteridade e nesse processo, pouco se sabe da importância dos *negros* do país. Segundo a historiadora

Beatriz Castaño, a questão da inferiorização da população negra com relação não só aos brancos, mas também aos índios surge já no século XVI. Neste século, quando o número de africanos escravos foi aumentando em um processo de substituição dos indígenas, uma série de leis foram feitas em 1542, nelas se reconhece judicialmente a diferença e a desigualdade de um grupo frente ao outro, estabelecendo que a escravidão deveria ser negra (Castaño, 1997).

Castaño (1997) afirma que grande parte dos sujeitos históricos não são valorizados no que ela chama de “história oficial” da Colômbia, aquela contada nos livros. Nesse processo muitas vidas foram apagadas ao longo do tempo, mas segundo ela, essa situação está melhorando nas últimas décadas no país:

En las últimas décadas para el mundo, pero en los últimos años para Colombia, hemos visto un proceso de cambio en el reconocimiento y incorporación de sujetos históricos, antes <<ausentes>> para la mayoría, en los diversos procesos. En nuestro país, La Constitución del 91 reconoce la diversidad y la diferencia desde el problema de la marginalidad, dándosele un trato especial a las mujeres y los niños, como también a los grupos antes segregados por la sociedad (Castaño, 1997, p. 61).³¹

Wade explica que quando os espanhóis e portugueses chegaram ao Novo Mundo, eles já conheciam bem os africanos, tanto pelos livros de viajantes quanto pelo contato direto

³⁰ Segue tradução nossa: No folclore, nesse passado idealizado, embalsamado e consagrado pela autoridade folclorista, está a identidade nacional. A cultura popular tradicional se “coisifica”, se “objetualiza” no museu ou no livro.

³¹ Segue tradução nossa: Nas últimas décadas para o mundo, mas nos últimos anos para a Colômbia, temos visto um processo no reconhecimento e incorporação de sujeitos históricos, antes <<ausentes>> para a maioria, nos diversos processos. No nosso país, A Constituição de 91 reconhece a diversidade e a diferença desde o problema da marginalidade, dando um tratamento especial às mulheres e as crianças, como também aos grupos antes segregados pela sociedade.

através das viagens de exploração que haviam ocasionado a entrada de escravos em Lisboa ou com os mouros, que ocuparam a península Ibérica por tanto tempo, até 1492. Já a população indígena sul-americana era um enigma, havia muita dúvida sobre se eram humanos reais ou selvagens (Wade, 2000 b).

Através da Bíblia e da filosofia aristotélica se justificava a escravidão como uma guerra justa, os indígenas e africanos escravos eram classificados como infiéis ou como incapazes de ter autonomia. Em 1542 se declarava a ilegalidade da escravidão indígena nas colônias espanholas, já para os africanos, foi somente a princípios do século XIX que se começou a considerar os *negros* como “categoria de gente” e foi partir daí, que eles começaram a se libertar (Wade, 2000 b).

Los indígenas y los africanos estaban ubicados, entonces, en diferentes posiciones del orden colonial, tanto colonial cuanto conceptualmente. De manera oficial, se debía proteger a los indígenas tanto como exportarlos; los africanos eran esclavos. . . . Dicha diferencia continuó a lo largo del periodo colonial. Idealmente, los españoles hubieran querido mantener tres categorías separadas: los españoles, los indígenas y los africanos; es decir, los dirigentes, los tributarios y los esclavos (Wade, 2000 b, pp.37-38).³²

Essa primeira hierarquia de raças construída pelos espanhóis se viu debilitada quando os escravos africanos começam a se tornar livres, indígenas começam a sair das terras indígenas para viverem nas zonas urbanas e descendentes de espanhóis que agora nasciam na América e eram considerados *criollos*. Ou seja, principalmente foi pela mestiçagem, não só sexual dos povos, mas também espacial e cultural, que passaram a existir muitas classificações, dentre elas, em espanhol: *mulato* para a mistura do *negro* com o *branco*, *zambo* para *negros* com *índios* e *mestizo* para mescla *indígena* e *branca* (Wade, 2000 b).

Devido a essa proliferação de mesclas, os espanhóis tentaram manter distinções categóricas para os brancos entre o restante de gente que existia: índio era uma categoria específica que vivia em uma comunidade indígena e pagava tributos, em trabalhos ou bens. Na Colômbia, a legislação de 1890 reafirmou a existência de reservas indígenas e em 1941 o Estado criou um Instituto de etnologia para estudar as histórias indígenas (Wade, 2000 b).

Para os *negros* não existia nada comparado, era a categoria de escravo definida muito especificamente, categoria central para o censo. Os *negros* que eram livres, se encaixavam em categorias que não fossem nem de brancos e nem de indígenas (Wade, 2000 b).

³² Segue tradução nossa: Os indígenas e os africanos estavam localizados, então, em diferentes posições da ordem colonial, tanto colonial quanto conceitualmente. De maneira oficial, se deveria proteger os indígenas tanto como exportá-los; os africanos eram escravos. . . . Tal referência continuou ao longo do período colonial. Idealmente, os espanhóis queriam manter três categorias separadas: os espanhóis, os indígenas e os africanos; quer dizer, os dirigentes, os tributários e os escravos.

Assim, na Nova Granada, onde se localiza a Colômbia atualmente, a categoria do censo era a de pessoa livre, que incluía: os *mestiços*, *zambos*, *negros* livres, *mulatos* e indígenas que tinham saído de suas comunidades originais. Esse sistema de estratificação sociorracial era chamado de “sociedade de castas”, o termo “castas” se aplicou a todos aqueles que estavam abaixo dos estratos raciais mais altos. Dentro desse sistema, os indígenas tinham uma posição relativamente institucionalizada, enquanto que o mesmo não acontecia com os *negros*, na prática, por mais que ambos sofriam difíceis condições, os indígenas se consideravam de alguma forma, superiores aos *negros*. Isso era óbvio nas regulações matrimoniais: que permitiam que os *brancos* se casassem com mulheres indígenas, enquanto que restringiam as uniões de *negros* e *mulatos* (Wade, 2000 b).

Com a Independência dos países que eram colônias espanholas, as discriminações legais contra os mestiços foram diminuindo e em 1854, se aboliu a escravidão africana na maioria delas. Porém, as separações de raças e da categoria denominada índio, *negro* ou *mestiço*, não desapareceram em absoluto do panorama nacional (Wade, 2000 b).

Wade afirma que na Colômbia a raça é historicamente ligada às regiões do país. “In colombia is impossible to consider race without looking at region” (Wade, 1991, p. 4).³³ Enquanto que no interior andino predominaram os indígenas e os brancos, já que os espanhóis se estabilizaram na região de clima mais frio, na Costa do Pacífico a população categorizada como *branca* era mínima, porque houve muita exploração de minas de ouro com mão de obra escrava e os índios foram diminuindo com o passar do tempo. Na Costa Atlântica (do Caribe) a miscigenação foi maior, a economia baseada na agricultura e nas fazendas (fazendas senhoriais) pedia uma integração entre escravos africanos, mão de obra indígena e pessoas livres. Uma série de fatores contribuíram para essa distribuição como a política, a religião, o tipo de trabalho requerido em cada região, etc (Wade, 1991).

“In short, race became *regionalised*. More than that, race became the basis for more general cultural differentiation and identification” (Wade, 1991, p.4).³⁴

A região de onde se originava a pessoa era um importante aspecto para sua identidade cultural e em alguns casos, a origem regional formava as bases para identificações coletivas que tomaram a forma de poderosos grupos identitários. Wade comenta que, na Colômbia, quando se pergunta: da onde você é? A resposta traz uma identificação regional que é também uma identificação étnica. É como se cada região tivesse uma população e uma cultura

³³ Segue tradução nossa: Na Colômbia é impossível considerar raça sem olhar a região.

³⁴ Segue tradução nossa: Em suma, raça se regionalizou. Mais do que isso, raça se tornou a base para uma diferenciação e identificação mais geral.

homogênea lá dentro, como se a cultura fosse distribuída de acordo com a região (Wade, 1991).

Na Colômbia, a raça não pode ser vista somente como uma construção social biológica, mas também uma construção social em cada região. As pessoas do interior andino são vistas como ricas, educadas, poderosas, urbanas, cultas e ortodoxas (com relação a sexo, comportamento familiar e religião), também são vistas como *brancas* ou *mestiças*. As áreas das duas Costas do país são vistas como rurais, pobres, dependentes, não-cultas, rústicas e com tendência a desviar dos padrões ortodoxos de comportamento familiar, sexo e religião. Já a região amazônica é vista como ainda mais pobre e periférica do que os litorais, quase que não-civilizada. Há uma divisão espacial/ racial utilizada pelos colombianos que diz que: o interior é “*branco*”, os litorais são “*negros*” e a Amazônia é “*indígena*” (Wade, 1991).

Essas divisões são hegemônicas, porém são contestáveis, pois são propagadas pelas classes e regiões dominantes do país. Essa divisão conceitual do país em regiões não é fixa, é uma paisagem semântica, o que Taussing chamou de “moral topography” (Taussing, 1987, p. 253, citado em Wade, 1991, p. 5), que foi criada durante o período colonial e reforçada durante o período republicano e contemporâneo. Apesar de uma categorização de raças separadas em regiões persistir durante todo esse tempo, esse padrão não é aceito por todos, mas eles existem e, como criações coloniais, constroem a experiência de gerações mais jovens e se tornaram imagens míticas retrabalhadas sobre o país e de sua cultura geográfica. São imagens construídas do *negro* e do *branco*, do barulhento e silencioso, do selvagem e civilizado, etc (Wade, 1991).

Apesar da Costa Pacífica e da Costa Atlântica serem de um modo geral vistas como negras em oposição ao interior branco, elas têm diferentes *status*. A Costa Atlântica tem uma população que é identificada e se identifica como *costeños*, um termo que é utilizado pela população do interior para significar população negra, porém a maioria dos habitantes dessa região não são *negros* em aparência e apesar dos *costeños* categorizarem sua região como distinta do interior, uma diferença que inclui uma dimensão racial, eles não todos necessariamente concordariam que sua região é uma “região negra”. Essa imagem se formou também pelo tom de pele mais escuro da maioria da população da Costa em comparação com a pele de tipo *branca/ indígena/ mestiça* predominante no interior. Cartagena ajudou a criar essa imagem pois foi a principal cidade na época da Colônia, era por lá que entravam os escravos. Por tal importância, a cidade ainda é a capital simbólica da Costa Atlântica e é também a cidade mais turística da região. Os *cachacos* (como são chamados os habitantes do interior) chegam com sua pele clara nas praias de Cartagena, observam os vendedores

ambulantes que passam por eles e sua principal impressão é de que os habitantes de toda aquela região são *negros*. A mídia também fixa essa imagem quando escolhe as negras *palenqueras* carregando frutas na cabeça como símbolo dessa cidade, o curioso é que essas negras nem moram em Cartagena, são de um povoado do lado da cidade onde todos os habitantes são *negros*, descendentes de ex-escravos (Wade, 1991).

Já no caso da Costa Pacífica não há ambiguidades, ela é majoritariamente negra, são poucos os números de habitantes categorizados como brancos e indígenas. Se, na visão dos *cachacos*, a Costa do Caribe é vista como vulgar e não culta, a Costa Pacífica é vista como um outro mundo: infestada de mosquitos e doenças, primitiva, cheia de florestas, selvagem. Sobre os *negros* da região do Pacífico, a imagem que o interior tem é igual àquela da Costa do Caribe, só que mais exagerada. Lá os habitantes são vistos como ainda mais estranhos do que o “normal”, cheio de superstições, mais lentos, mais relaxados, mais fora do padrão ortodoxo de comportamento familiar, religioso, etc. (Wade, 1991).

Em forma de diagrama, a ordem racial da Colômbia social entendida pelos colombianos pode ser representada como um triângulo onde na base estão os *negros* e índios e a elite *branca* no topo. No meio do triângulo há uma grande quantidade de mestiços e mulatos, ficando geralmente mais *negros* e mais índios quando alcançam mais a base do triângulo. A mestiçagem pode ser vista como os brancos perdendo sua brancura, *negros* e índios perdendo sua pele escura (Wade, 1991).

“But of course, there is a powerful hierarchisation of colour and race, due to the strong overlap of this racial order over the class order: the blacks and indians are at the *bottom* and the whites are at the *top*” (Wade, 1991, p.8).³⁵

As duas ordens (raça e classe social) não são coincidentes, já que há muitas pessoas de classes menos favorecidas financeiramente com pele *branca* e *negros* e mulatos penetrando nas classes mais favorecidas, tanto nos litorais como do interior. No entanto, em termos de ordem conceitual de raça e classe em um nível nacional, ambos os triângulos são mais ou menos congruentes. A mestiçagem é portanto, por um lado, somente um termo significando mesclas raciais, mas por outro lado, é embebida em um discurso nacional de identidade nacional e de *branqueamento*, fazendo com que os índios e *negros* fossem excluídos das histórias do país (Wade, 1991).

³⁵ Segue tradução nossa: Mas é claro que existe uma poderosa hierarquização de cor e raça, devido à forte sobreposição dessa ordem racial sobre a ordem das classes: os *negros* e índios estão na “*base*” e os *brancos* estão no “*topo*”.

Quando começa a busca por construir uma identidade nacional, os indígenas se convertem em uma peça-chave para esboçar o romantismo e o nacionalismo. Já sobre a população *negra*, eles tinham muito menos possibilidades de serem simbolizados dessa forma e muito raramente constituíram a manifestação simbólica de uma herança gloriosa, somente em Cuba e no Brasil existiu uma valorização da figura do *negro*, porém somente e quando essa valorização fosse apropriada pelos brancos para uma exotização da cultura *negra*. O *Museo del Oro* em Bogotá se centra especificamente nesta população pré-colombiana (dos índios). Legalmente, os indígenas que formam 2% da população colombiana, possuem 22% do território nacional, mesmo que na prática não seja bem assim. Ao contrário dos indígenas, os *negros* foram feitos de invisíveis na história da nação, foram excluídos, marginalizados e ignorados. Wade comenta que há mais de cem anos os comentaristas sobre a identidade nacional colombiana sempre reconheceram o *negro* na história, porém geralmente era para menosprezá-los ou caracterizá-los de algum modo. Essa população foi muito pouco academicamente estudada e politicamente, foram vistos como cidadãos comuns, enquanto que na prática, sofrem discriminação racial (Wade, 2000 b).

Se muitas das contribuições dos *negros* foram apagadas dos livros, a mulher *negra*, aquela que sofre uma dupla exclusão na sociedade, é praticamente apagada da história, segundo Castaño, (1997). Para a historiadora, por muito tempo foi negado o reconhecimento dessas mulheres na construção da nação, toda a produção histórica impressa sobre elas é recente e limitada.

El caso de las mujeres negras del siglo XVIII es un ejemplo claro de un sujeto histórico que vive en nuestra memoria colectiva, por lo cual, está negada cualquier posibilidad de indagar directamente al sujeto vivo. Solo lo podemos conocer por medio de los testimonios escritos, expedientes coloniales en la mayoría de los casos, y a través de la riqueza consignada en el horizonte de interpretaciones sobre su existencia, relatos e imaginarios mediados no sólo por el ejercicio de la producción histórica, sino también por los diferentes receptores activos cuya interpretación enriquece aún más la historia porque le añade su experiencia de vida desde un momento histórico localizado, cuestionador de la realidad nacional (Castaño, 1997, p.61).³⁶

Esse processo individual e coletivo descrito acima na época da Colombia colonial foi apenas o início de muitas décadas de seleções de memórias que ajudaram a construir as histórias da nação colombiana, que começava a se formar após a Independência.

³⁶ Segue tradução própria: O caso das mulheres *negras* do século XVIII é um exemplo claro de um sujeito histórico que vive em nossa memória coletiva, portanto, está negada qualquer possibilidade de indagar diretamente ao sujeito vivo. Só podemos conhecê-lo por meio dos depoimentos escritos, arquivos coloniais na maioria dos casos e através da riqueza consignada no horizonte das interpretações sobre a sua existência, relatos e imaginários mediados não só pelo exercício da produção histórica, mas também pelos diferentes receptores ativos cuja interpretação enriquece ainda mais a história porque lhe adiciona sua experiência de vida a partir de um momento histórico localizado, questionador da realidade nacional.

Nesta época colonial, ainda não havia uma intenção governamental de construção identitária nacional (Figuerola, 2007). E para o autor, foi a partir da década de 60 e primordialmente, após o primeiro festival que celebrava o gênero musical em 1968 (o *Festival de La Leyenda Vallenata*) que a Costa Caribenha da Colômbia começou a se converter em um lugar privilegiado de difusão e criação de imagens culturais, que impactaram na identidade nacional (Figuerola, 2007).

Devido ao seu histórico político - social de lutas internas e rivalidade entre os departamentos (descrito anteriormente neste capítulo), por mais que houvessem esforços para uma construção de uma identidade nacional (Jorge Eliécer Gaitán, por exemplo, tentou medidas para unir os departamentos e o governo do país havia se esforçado para incentivar um nacionalismo inclusive através da música do interior andino)³⁷, o processo que efetivamente conseguiu melhores resultados foi tardio em comparação com os outros países da América latina. Nos outros países latinos o processo de construção identitária teve início entre as décadas de 20 e 40, por influências da Revolução Mexicana, da Segunda Guerra Mundial e da crise de 1929. A América latina quando se emancipou do colonialismo, teve que entrar no mercado mundial, criar mercados internos e junto com isso, integrar as populações, os estados e departamentos e criar a ideia de nação (Figuerola, 2007).

A Colômbia é, portanto, uma exceção. O autor afirma que, ao mesmo tempo que no país somente na segunda metade do século XX surgem os esforços para tentar criar uma identidade cultural, simultaneamente já aconteciam na América latina movimentos contra a ideia da homogeneização cultural como o neoindigenismo, que acreditava que essa unificação estava acabando com os pequenos grupos étnicos. Ele diz que é importante diferenciar a mestiçagem do neoindigenismo. A primeira constrói uma história nova sobre a mescla de etnias para exaltar a memória do país, apropriando-se também das histórias dos índios, mas é apenas uma visão que vai ser homogeneizada, enquanto que a segunda protege o tradicional em sua localidade, quer deixar o índio ter seu espaço e sua própria identidade, falar de sua importância (Figuerola, 2007).

³⁷ Sobre Jorge Eliécer Gaitán ver página 29 e sobre a música do interior andino ver capítulo 3.

Artesanías de Colombia – Bogotá - 2016

3. A criação do *vallenato* e seu universo simbólico

Meses después volvió Francisco el Hombre, un anciano trotamundos de casi doscientos años que pasaba con frecuencia por Macondo divulgando las canciones compuestas por Él mismo (...) Francisco el Hombre, así llamado porque derrotó al diablo en un duelo de improvisación de cantos, y cuyo verdadero nombre no conoció nadie, desapareció de Macondo durante la peste del insomnio y una noche reapareció sin ningún anuncio en la tienda de Catarino.

Gabriel García Márquez (1967 /2016)³⁸

3.1 Reinado da música andina – o *bambuco*

Peter Wade (2000 a) aponta que, assim como elites de qualquer outro país da América Latina, no fim do século XIX e começo do XX os círculos intelectuais e políticos da Colômbia estavam se esforçando para definir sua nacionalidade, mas enfrentavam um país heterogêneo dividido em regiões, além da divisão étnica feita pelas elites entre: brancos, *negros* e índios. Na perspectiva do interior andino (Bogotá, Medellín) a população da Costa do Pacífico era *negra*, a do Caribe era híbrida com *negros* e índios, enquanto que o interior era branco e mestiço e detinha o poder financeiro.

Peter Wade é um antropólogo britânico que viveu muito tempo na Colômbia pesquisando sobre o país e principalmente sobre a utilização da música no processo de construção identitária dele. Ele afirma que é comum ouvir durante o fim do século XIX (até pelos próprios colombianos dizendo em voz alta) que existe ali uma falta de identidade nacional ou de espírito de nacionalismo próprio. Porém é um equívoco, diz Wade, pressupor que a questão da Colômbia como estado-nação não preocupou os intelectuais e o governo já nessa época (2000 a).

En Colombia, a mediados del siglo XIX cobran relevancia el discurso y debate sobre una música nacional. En esa época aparecen las composiciones de las primeras piezas escritas de aires nacionales como el bambuco y el pasillo, y surge el interés por definir aquella categoría. (Cortés, 2004, citado em Cayer, 2011, p.10)³⁹

³⁸ Segue tradução nossa: Meses depois voltou *Francisco El Hombre*, um viajante idoso de quase duzentos anos que passava com frequência por Macondo divulgando as canções compostas por ele mesmo (...) *Francisco el Hombre*, assim chamado porque derrotou o diabo em um duelo de improvisação de cantos e cujo nome verdadeiro ninguém conheceu, desapareceu de Macondo durante a peste da insônia e uma noite reapareceu sem nenhum anuncio na loja de Catarino. In García Márquez. G. Cien años de Soledad (1967/ 2016). 36ª ed. p.68. A explicação da lenda de *Francisco El Hombre* sera dada no decorrer deste capítulo.

³⁹ Segue tradução nossa: Na Colômbia, em meados do século XIX passa a ter relevância o discurso e o debate sobre uma música nacional. Nessa época aparecem as composições das primeiras canções escritas com ares nacionais como o bambuco e o pasillo e surge um interesse por definir aquela categoria.

Cayer (2011) diz que ainda no final do século XIX é criada a Sociedade Filarmonica de Bogotá e a Academia Nacional de Música e elas tinham um foco europeizante, as músicas tradicionais do país eram depreciadas por alguns membros dessas instituições e pelas elites do país devido à predileção pelo europeu.

Wade (2000 a) também aponta que, durante o século XIX nas áreas urbanas, o tipo de música e dança escutadas por pessoas “respeitáveis” eram aquelas originárias na Europa

Esse cenário muda quando, no começo do século XX, começa a ser exigido pelo governo do país uma identidade regional nas músicas compostas em toda Colômbia. A partir desse momento, a música acadêmica começa a ser composta com elementos não só europeus, mas também nacionais, elementos populares antes tidos como inferiores por esses compositores e pelos ouvintes das classes mais altas.

Aquela distinção que a arte hierarquizada possibilitava às classes mais altas vai se dissolvendo e tanto o público quanto os músicos não têm muito bem esclarecidas as diferenças entre música popular e acadêmica (Cayer, 2011).

Torres (2013) aponta que, durante as primeiras décadas do século XX, devido a necessidade de encontrar uma expressão artística própria, a cultura popular andina providenciou “as sementes” para uma música da nação. Uma análise hermenêutica desse repertório, diz o musicólogo, evidenciaria o componente afetivo, o sentimento popular associado ao *bambuco*, por exemplo. Mas o discurso musical desses compositores continuou sendo legível dentro das estruturas formais e tonais próprias da tradição europeia, ou seja, os compositores criaram um novo gênero musical que mesclava elementos populares, mas mantinham uma forma de compor europeia e essa estrutura passa a ser seguida por todos: o ouvinte reconhece facilmente os esquemas rítmicos e melódicos próprios da tradição *bambuquera*. O autor diz que é importante recordar que essa questão de seguir a regra tradicional estava em oposição à tendência da abstração, que caracterizou a vanguarda europeia nessa época:

Así se logró infundir una identidad nacional a través de la música, hecho sin precedente en Colombia. . . . Estos ejemplos ponen en claro la emergencia de lo popular frente a una sociedad arraigada en el pensamiento decimonónico de exclusión y distinción social, dónde la nación era a la vez un proyecto de unificación y diferenciación y en la cual la figura del pueblo era constituida

paralelamente a la de la élite nacional (Torres, 2013, p. 29).⁴⁰

Cayer (2011) comenta a confusão que surge na mente dos ouvintes nessa época em que os gêneros musicais nacionais começam a ser compostos nas academias. O público não aceita que as composições de alguns músicos nacionais não sejam “clássicos” aos olhos do mundo acadêmico e sérias discussões passam a ocorrer entre o músico Guillermo Holguín que pedia um lugar especial à música acadêmica e o músico Emilio Murillo, que defendia tão fortemente a “música nacional” que acabou sendo apelidado de “apóstolo da música nacional”.

“Durante el siglo XX, la creación en la música académica ha oscilado entre el nacionalismo y el universalismo” (Bermúdez, 2010, p. 255).⁴¹

Bermúdez (2010) defende Guillermo Holguín dizendo que ele era membro da elite de Bogotá e havia acabado de voltar de Paris em 1909, com novas ideias e repertórios, por isso tentou converter a velha Academia Nacional de Música em um Conservatório. O autor conta que sua visão internacionalista entrou em choque com a dos músicos locais, gerando uma divisão que foi alimentada muito mais com preconceitos e ignorância do que com verdadeiros argumentos musicais. A música popular teve as mesmas limitações e aquela “música nacional” consolidada nas duas últimas décadas do século anterior baseada no *bambuco*, no *pasillo* e na *danza* manteve sua vigência enriquecida e modificada, porém somente até os anos 40.

De esos debates, surgen poco a poco una serie de pautas sobre cuál tipo de música debe ser considerada nacional y cuál no. Así, se va configurando un criterio imaginado de Nación, en el que solo algunas manifestaciones artísticas son “merecedoras” de estar en él. De esta manera, ritmos como el bambuco y el pasillo, desarrollados extensamente en la Región Andina del país, 2 fueron considerados como la música nacional por excelencia (Cayer, 2011, p.12).⁴²

Esses exemplos deixam claro a emergência do popular frente a uma sociedade

⁴⁰ Segue tradução nossa: Assim se conseguiu infundir uma identidade nacional através da música, um feito sem precedentes na Colômbia. . . .Esses exemplos deixam claro a emergência do popular frente a uma sociedade arraigada em um pensamento do século XIX de exclusão e distinção social, onde a nação era tanto um projeto de unificação quanto de diferenciação e no qual a figura do povo era constituída paralelamente à da elite nacional.

⁴¹ Segue tradução nossa: Durante o século XX a criação da música acadêmica oscilou entre o nacionalismo e o universalismo.

⁴² Segue tradução nossa: Desses debates surgem pouco a pouco uma série de pautas sobre qual tipo de música deve ser considerada nacional e qual não. Assim, vai se configurando um critério imaginado de Nação, em que só algumas manifestações artísticas são “merecedoras” de estar nela. Desta maneira, gêneros musicais como o *bambuco* e o *pasillo*, criados extensamente na região andina do país foram considerados como a música nacional por excelência. . . .

Mas foi o *bambuco*, especificamente, que ocupou o posto de orgulho nacional, o que não é grande surpresa, já que era no interior que se concentrava o poder político, econômico e social do país. (Cayer, 2011).

León (comunicação pessoal, outubro de 2016), maestro e professor do departamento de música da Universidade de los Andes na Colômbia explica⁴³ por quê exatamente os outros gêneros musicais andinos, como o *pasillo*, a *danza* e o *torbellino*, não foram os escolhidos como o maior expoente da música nacional no lugar do *bambuco*, já que todos foram compostos nessa época e eram considerados gêneros nacionais. Ele aponta que o *pasillo* colombiano tem elementos da valsa europeia e da *mazurca*⁴⁴, ele é na realidade uma variante desses gêneros e conserva a essência musical dessas danças estrangeiras. Devido às suas origens, esse gênero foi admitido no fim do século XIX e começo do XX como música de salão que as classes aristocráticas cultivavam. A *danza* também é de origem claramente europeia e está presente em vários países da América Latina, não somente na Colômbia, já o *torbellino* é uma dança camponesa, com elementos hispânicos e indígenas que se cultiva no centro do país (departamentos de Santander e Boyacá).

O diferencial do *bambuco*, afirma o maestro, é que ele é um gênero de características rítmicas e melódicas muito peculiares que faz com que ele seja uma música mais própria do país, apesar de ter também, como todas as outras, elementos europeus. Ele é um gênero que apresenta muito mais riqueza tanto no nível melódico quanto rítmico.

Devido à sua singularidade, riqueza e maior proximidade com uma cultura “própria”, compositores muito importantes, durante finais do século XIX e início do XX, sustentaram a ideia de que essa seria a música nacional. Porém o *bambuco* pode ser encontrado em várias regiões da Colômbia, não somente no interior, além disso, muitos investigadores defendem que ele tem origens africanas, razão pela qual foi praticamente proibido por muito tempo dentro dos salões sociais (León, comunicação pessoal, outubro de 2016).

Segundo Cayer (2011), esse gênero musical foi tomado como parte daquele projeto nacionalista centrado na mestiçagem. Em seu processo de urbanização, ele adquiriu arranjos musicais eruditos para que se encaixasse mais perfeitamente como símbolo da nação e nas letras, ganhou um tom poético, da mesma forma como outros gêneros ditos “aculturados” também ganharam.

⁴³ Entrevista realizada em outubro de 2016 por email com Fernando León Rengifo, professor associado da Universidade de los Andes. Tradução nossa.

⁴⁴ Dança tradicional da Polônia.

Como o *bambuco* se tornou representação nacional, sua origem era todo tempo questionada e enfatizada, por isso diziam que ele tinha origens mais indígenas do que *negras*, dessa forma os símbolos de nacionalidade eram explicados e manejados pelas elites do interior (Wade, 2000 a).

Wade (2000 a), explica que o termo “musica colombiana” era frequentemente usado para se referir a estilos musicais do interior do país, como se músicas das outras regiões não existissem. Segundo ele, o *Bambuco* e outros gêneros musicais do interior dominavam a cena do final do século XIX até 1920 e permaneceram importantes até década de 30⁴⁵.

Wade (2000 a), fez algumas entrevistas com pessoas que viviam em Bogotá e Medellín nessa época e questiona o que eles gostavam de ouvir, os entrevistados relatam em geral que escutavam o que era chamado na rádio de “música nacional”, que eram os *pasillos*, *danzas*, *bambucos*, *torbellinos*. O nome foi dado para que esses gêneros musicais fossem diferenciados das chamadas “*músicas de la Costa Caribe*”, que não eram bem aceitas no interior. Naquela época, contam os entrevistados, as cidades de Bogotá e Medellín eram vistas como lugares pacíficos, onde as pessoas dormiam com as portas e janelas abertas. Havia rádios específicas que tocavam música clássica e as que tocavam “músicas nacionais”. Todos relataram que a música da Costa do Caribe parecia menos elegante, era escandalosa, então eles olhavam para ela como menos importante. Alguns contavam também que havia muito preconceito com os *costeños* pois eram ditos libertinos, grosseiros e vulgares. Essa era a situação musical colombiana quando a música da Costa Caribenha⁴⁶ começou a impactar dentro de sua região e fora dela. É importante, segundo o autor, entender como essa música foi *ressignificada* a partir dessa época e aceita pela população do interior.

Os entrevistados de Wade lembravam de Bogotá e Medellín como cidades calmas, o fim dessa imagem idílica terminou com o início do período chamado *A violência* (já explicado acima). Esse período de revolta em massa se espalhou por todo o país e foi aí que as pessoas começaram (e foram incentivadas) a compararem o interior com a Costa Caribenha, que passa a ser significada como um lugar de alegria, dança e sexualidade no sentido de libertadora não mais de inferior às outras como era associada antes. O interior

⁴⁵ Enquanto Peter Wade (2000 a) afirma que o *bambuco* era importante no cenário musical “nacional” até a década de 30, Bermúdez prolonga esse limite até a década de 40. A impressão que fica, é de que o primeiro se referia ao seu período de maior destaque enquanto que o segundo acrescenta também os anos de seu princípio de decadência, mas de uma ainda considerável importância. (Wade toma como referência entrevistas e artigos de Bermúdez, por isso seria um pouco improvável que eles discordassem dessas datas).

⁴⁶ O termo “Costa” por vezes aparecerá sozinho e com letra maiúscula sem anteceder todas as vezes sua especificação “Caribenha” ou “do Caribe”, assim como também utiliza o autor Peter Wade em seu livro *Music, Race and Nation* (2000), sempre referindo-se à Costa Caribenha do país, não à Costa do Pacífico. Essa é a região que interessa nessa pesquisa já que é ali que teria nascido ou teria sido criado o *vallenato*.

passa a ser significado como um lugar de pessoas “frias”, assim como o seu clima (Wade, 2000 a).

3.2 A tropicalização da Colômbia

Peter Wade (2000 a) chama de tropicalização a criação de uma política cultural na Colômbia que, a partir da década de 70, se apropria da música típica da Costa do Caribe colombiano⁴⁷ (dita como tropical) e as dissemina para todo o país como forma de uma identidade cultural.

Há diferentes processos de *ressignificação* e apropriação, diz Wade (2000 a), mas certos valores dominam. No caso da Colômbia a música do Caribe foi *ressignificada* como nacional ao ser colocada em relação a elementos heterogêneos (de diferentes origens) seguindo a ideia de mestiçagem, porém a origem *negra* desses elementos foi sendo diluída aos poucos.

“The music and dance for the Caribbean region of the country was initially identified by many people in the interior as linked to blackness and also (and as a result) morally suspect and sexually explicit when danced, but it was also seen as exciting, liberating, and vital”. (Wade, 2000 a, p.20).⁴⁸

Nessa época o país estava se modernizando, gravadoras dos Estados Unidos emergiram no princípio do século XX e começaram a gravar sons da América Latina, as maiores cidades do país aumentaram mais do que 100% entre 1912 e 1928, mesmo que a população urbana ainda fosse só 31% do total em 1938. E foi a música da Costa que acabou tirando vantagem com essas mudanças, deixando o *bambuco* e outros gêneros musicais relacionados para trás e fazendo sucesso com a música “folclórica” (Wade, 2000 a).

Wade (2000) afirma que muitos fatores contribuíram para que esse desprezo pela cultura costeña fosse diminuindo, o autor aponta os principais: um deles é a tendência de contratar bandas de origem militar para tocar em congressos, eventos, etc; pois as músicas que eles tocavam eram tanto de origem europeia quanto *criolizadas* (mescladas). Essas bandas que viajavam por todo o país foram as grandes responsáveis por disseminar os gêneros musicais tradicionais tanto do interior quanto da Costa para todos os cantos e classes sociais

⁴⁷ Mapa com as regiões da Colômbia em anexo

⁴⁸ Segue tradução nossa: A música e dança da região caribenha do país era inicialmente identificada por muitas pessoas do interior como ligada aos *negros*, moralmente suspeita e sexualmente explícita quando dançada, mas também como libertadora, excitante e vital

do país. O segundo motivo é que as origens da música popular *costeña* do século XX foram escritas como se tivesse raízes muito longas no passado. O argumento do passado é aceitável porque não há como negar essa afirmação, uma vez que existe uma falta de fontes disponíveis.⁴⁹ Essa imagem tem uma ótima repercussão porque se adequa a paradigmas de pensamento em que regiões locais, especialmente aquelas em que há muitas raízes indígenas, são associadas com tradições autênticas que, com o aumento do impacto da modernidade no século XX, são percebidos como atacando essa tendência de comercialização e de perda da autenticidade.

Além disso, apesar da imagem negativa que essa música tinha no interior, existia a questão do erotismo e sensualidade impregnadas nela. Mas o fator primordial para sua aceitação foi a questão da ideia de pacifismo em uma época em que o interior era considerado violento. Esse momento de medo e desencanto por conta do perigo no interior coincidiu com a aparição da música *costeña* despontando (Wade, 2000 a).

Torres (2013), também aponta esse momento como crucial para o fim do reinado do *bambuco* e dos gêneros musicais tidos como nacionais anteriormente: “Los disturbios políticos que siguieron el Bogotazo (1948) e inauguraron la época de La Violencia pusieron un punto final a este primer nacionalismo musical” (Torres, 2013, p. 30).⁵⁰

Torres (2013) aponta um outro fator importante para uma segunda busca⁵¹ por um sentimento de nacionalismo na Colômbia. Segundo ele, o fim da Segunda Guerra fez com que a Europa estivesse em reconstrução e começasse a existir aqui no continente um novo ordenamento político e diplomático, um fomento às identidades nacionais, um Panamericanismo. Ele destaca que em 1948 foi criada a OEA (Organização dos Estados Americanos). No âmbito musical, buscou-se exaltar os particularismos de cada país. Surgiram projetos culturais e educativos de alcance continental, como a criação de centros de estudos e investigação musical. Os escritores, pintores, muralistas e cineastas começam a repensar o tema das identidades nacionais.

Dentro do material sonoro colombiano, diz Torres (2013), os compositores criaram uma arte que valorizaria o legado das culturas mais isoladas e esquecidas. Assim como a cultura popular urbana tinha alimentado a música nacional nos anos 30, os sons das tradições indígenas foram a chave para renovar esse repertório. Esta aproximação etnomusicológica foi

⁴⁹ Esse argumento sobre a falta de informação é refutado por Egberto Bermúdez mais adiante neste trabalho.

⁵⁰ Segue tradução nossa: Os distúrbios políticos que seguiram o Bogotazo (1948) e inauguraram a época da Violência colocaram um ponto final a este primeiro momento de nacionalismo musical.

sem dúvida impulsionada pelo desenvolvimento dos estudos de Antropologia e Arqueologia do país. Nesse contexto, foi criado em 1959 o Centro de Estudos Folclóricos e Musicais (Cedefim) no Conservatório de Música de Bogotá. Este conservatório apoiou expedições em diferentes regiões da Colômbia para estudar patrimônios musicais desconhecidos, mostrando a diversidade cultural da nação. Os resultados dessas explorações se revelaram em duas frentes: escritos acadêmicos e criação artística: os compositores, ao entrarem em contato com essas novas músicas, as alteraram e incluíram em suas obras com fins estéticos.

Essas músicas tradicionais, extraídas de seus entornos e adaptadas a técnicas composicionais pós - modernas, se encontravam em obras acadêmicas, ou seja, espaços dentro dos quais se valorizavam elementos culturais diversos. A fusão desses patrimônios modificados não é um ato de conservação patrimonial como seria de um curador de um museu etnográfico (a alteração dos patrimônios com fins estéticos não é um ato rigoroso de conservação), mas os fundamentos estéticos desse entrelaçamento de patrimônios buscaram valorizar tradições musicais ancestrais e desconhecidas (Torres, 2013).

3.2.1 O que ouviam os *costeños*?

Peter Wade (2000 a) explica o que a população da Costa ouvia e compunha antes da sua música ser interpretada como nacional: entre 1920 e 1950 muitas mudanças na produção e no consumo da música mudaram na Costa. No começo desse período, a população rural escutava principalmente suas músicas locais que eram tocadas com instrumentos feitos à mão, já as pessoas da cidade ouviam vários estilos (locais, internacionais e “colombianos andinos”) mas entre a elite, a preferencia era pela musica europeia e a música colombiana do interior.

Durante essas décadas surgem na Costa as rádios e gravadoras locais, que começam a trazer novos estilos, parte deles baseados na cultura local rural exaltando o pacifismo. Muitos membros da elite achavam vulgar esses novos gêneros musicais, mas eles agradavam algumas pessoas, que começaram a aceitá-los nos clubes (Wade, 2000 a).

Existia um dilema entre essa classe social: a música internacional poderia modernizar a região, mas imitar o exterior não traria autenticidade. Barranquilla (cidade portuária e desenvolvida da Costa) estava nessa época mais em contato com as culturas internacionais do que o interior, por exemplo, isso fez com que essa região se distanciasse do *bambuco*. Na busca por uma cultura regional pela elite, a música local poderia ser uma solução, mas se a

música fosse evidentemente de *negros*, rural ou tradicional, ou seja, se ela fosse “vulgar”, não seria aceita pelo interior do país e nem pelo mercado internacional (Wade, 2000 a).

Wade (2000 a), afirma que, apesar dos esforços da elite da Costa Caribenha, até os anos 50 não se pode afirmar que essa classe social se apropriava da música de maneira explícita para representar a cultura da Costa e sua identidade, somente se pode dizer que a ânsia das classes altas da Costa por desenvolver tecnologias, por modernizar-se, acabou gerando oportunidades para a música local. Os programas tinham que atrair uma grande audiência e isso significava tocar música popular, muitas delas eram cubanas, mexicanas, etc, mas havia sempre a presença de músicos locais.

O autor diz que os dois intérpretes que mais traziam elementos rurais *costeños* para elementos da música europeia eram Lucho Bermúdez e Pacho Galán. Eles queriam trazer a música local mesclada com a internacional e a elite permitia que eles tocassem nos clubes porque eles eram de classe mais alta e tinham estudo. O tipo de música que essa classe tinha contato foi aos poucos sendo aceito de forma estilizada, mesclada com outros. Mesmo nos clubes de Valledupar ainda não permitiam o acordeão no final da década de 20. Os artistas locais e analfabetos como Alejo Duran e Luíz Enrique Martínez tinham seguidores locais, mas foi só nos anos 40 que eles alcançaram audiência pelos discos e pela rádio (Wade, 2000).

O intérprete Guillermo Buitrago teve um papel muito importante, pois preencheu a lacuna entre os trios que tocavam bolero e os grupos de acordeão que tocavam *paseos* (*vallenato*). Guillermo tocava violão, mas ficou impressionado com a música da Costa e começou a procurar em Magdalena músicas para tocar e gravar e acabou sendo um dos primeiros interpretes das musicas de compositores como Rafael Escalona.⁵² Buitrago morreu muito cedo, mas durante sua vida conseguiu criar um canal muito importante de expansão da musica costeña. Ele, ao contrario de “Alejo” Duran e Luiz Martinez, era branco, vivia na cidade e era de classe social mais alta (Wade, 2000 a).

Músicos como Lucho Bermúdez, Guillermo Buitrago e Pacho Galán eram cruciais em sua habilidade de mediar entre os níveis de classes. A música local não era admirada na classe média e elite *costeña* sem alterações modernas, foi a comercialização do estilo vernáculo, híbrido, que deixou mais difícil existir a hierarquia entre música elitizada europeia e a música das classes menos favorecidas financeiramente (Wade, 2000 a).

O fato de que a hierarquia musical anterior não existia mais (separação entre música acadêmica e popular), fez com que outros sinais de *status* ganhassem importância, como: a

⁵² A importancia desse intérprete e compositor para o gênero e a construção da imagem na Costa do Caribe e na Colômbia será explicada mais adiante neste trabalho.

exclusão da vulgaridade nas letras das músicas dessa região, manter etiqueta nas danças, o requisito de que os músicos deveriam ser *brancos* (ou pelo menos não serem *negros*) e tinham que ser apresentados como professores antes das apresentações. Além disso, as canções deveriam sempre ser estilizadas e modernizadas (Wade, 2000 a).

A elite da Costa do Caribe se sentia orgulhosa de sua “brancura”, que era um contraste com a cultura *negra* e indígena das classes menos favorecidas financeiramente. Uma coisa era fortalecer a imagem de uma identidade regional representada pela música das tradições locais, outra coisa era obscurecer as diferenças entre o rural (*negro* e *mulato*) e a elite *branca* e urbana. A tensão entre uma identidade unificada e hierarquia de classe não conseguiu ser superada por inteiro, diz Wade (2000 a).

Na década de 50 em Bogotá, mesmo que o acordeão já fazia sucesso nas mãos dos músicos, ao mesmo tempo, o contexto era sempre folclórico. O gênero musical mais tocado era o *porro*, somente poucas músicas *vallenatas* eram escutadas e raramente com acordeão. A música da Costa era mesclada com outros estilos como fazia Lucho Bermúdez que unia o *porro* com o *bolero*. Apesar do sucesso de músicos como Lucho Bermúdez penetrando nos círculos da elite, nem toda reação era favorável: a Radio Nacional fundada pelo Estado em 1940 estava focada em “melhorar a cultura das massas”, por isso tocava música clássica, tinha programas de educação e etc. Ela não era contra à música popular, mas mantinha seu *status*, segundo Wade, (2000 a). O autor conta que na estreia da rádio publicou-se um artigo⁵³ no jornal *El Tiempo* que dizia que se a pessoa fosse idiota, buscaria por outras rádios que tocam outros tipos de músicas como a popular mexicana, porque ali se escutaria o *jazz*, o *bolero* etc. É interessante perceber o preconceito com o popular, mesmo que nessa fala a referência era ao popular do México, também estava implícito o que pensavam da música da Costa, e ficava claro o quanto defendiam o que consideravam clássico: a música internacional dos Estados Unidos e o nacional “culto” que seria o *bambuco* e o *pasillo* (Wade, 2000 a).

Wade (2000 a) diz que o autor e jornalista Jose Gers publicou o artigo *Civilization of Color* em 1944⁵⁴ comparando a música *negra* com o ruído de animais, barulhentos e primitivos e explica que, quando ele fala de música *negra*, quer dizer da Costa também. Os críticos da época falavam com ironia que a música que estava na moda tinha cheiro de sexo e selva. Falavam que a época da *valsa* tinha acabado, agora as pessoas não dançam, elas pulam. A música *costeña* é encaixada muitas vezes no contexto do modernismo, que havia ficado popular nos EUA e Europa e incluía elementos de primitivismo. Os autores relacionavam a

⁵³ *El Tiempo*, 18 de março de 1940, p. 13, citado em Wade (2000 a).

⁵⁴ *The Bogotá Weekly*, 3 de junho de 1944, p.13, citado em Wade (2000 a).

música da Costa com esse movimento vanguardista porque parte do que foi sentido dele na Colômbia foi através da musica *costeña*. Gers também escreveu neste artigo que os *negros* trouxeram agressividade à política, nesse caso ele se referia à Alfonso López Pumarejo (que não era *negro* de pele, mas representava essa região *costeña*) um político Liberal que estava no poder na época, depois de três décadas de hegemonia Conservadora do interior.⁵⁵

Mas haviam publicações com melhores visões sobre a Costa do Caribe, como a da Revista *Semana* com Lucho Bermúdez na capa em 1949 que explica que o *porro* é o ar mais festivo da Colombia, mas que muitas pessoas do interior dizem que é o mais barulhento, mais vulgar. O artigo dizia que haviam razões para a vitória do *porro* sobre o *bambuco* e eram: a necessidade urgente das pessoas por estilos novos, ele ser um estilo mais sensual e as colônias de *costeños* no interior que estavam crescendo (Wade, 2000 a).

Wade aponta que a região da Costa era muito ampla e tinha suas micro-regionalidades, porém alguns interesses eram comuns entre as classes médias e altas:

“La Costa as a region had certain economic interests which were unfairly disfavored by central government in Bogotá, the region’s politicians needed more autonomy and more representation in central government to develop these interests” (Wade, 2000 a, p.45).⁵⁶

Cayer diz que foi em 1960 que os planos do governo central foram reforçados, incentivados pelos intelectuais e governo *costeños*, para falar da Costa como um única região, algo unido. Intelectuais dessa região trabalharam para formar a imagem política e cultural dela:

Los porros y cumbias (interpretados por orquestas como la de Pacho Galán o Lucho Bermúdez), el rock and roll nacional y extranjero, la música tropical y la salsa, el vallenato, la música nortena y, más recientemente, el reggaetón tuvieron ascenso en la escena cultural y musical del país, rezagando a la música andina colombiana. (Cayer, 2011, p.13)⁵⁷

⁵⁵ A Costa Caribenha era majoritariamente Liberal e a mãe de Pumarejo nasceu em Valledupar.

⁵⁶ Segue tradução nossa: A Costa, como região, tinha certos interesses econômicos que eram injustamente desfavorecidos pelo governo central de Bogotá, os políticos regionais precisavam de mais autonomia e mais representação no governo central para desenvolver esses interesses.

⁵⁷ Segue tradução nossa: Os porros e cumbias (interpretados por orquestras como a de Pacho Galán e Lucho Bermúdez), o rock and roll nacional e estrangeiro, a música tropical e a salsa, o *vallenato*, a musica nortenha e mais recentemente o regaetton estiveram no auge da cena cultural e musical do país deixando para trás a musica andina colombiana

3.2.2 *Vallenato*, uma construção ou um Realismo Mágico?

Há duas visões sobre o surgimento do *vallenato*: uma delas é a visão particularmente regional que diz que a música de acordeão baseada no *paseo*, *merengue* e *son*⁵⁸ era nativa da região da *Provincia* (Valledupar e seus entornos) e foi interpretada ao longo do século XIX por músicos locais. Com o passar do tempo, essa música foi ficando gradualmente comercializada e adquirindo o nome genérico de *vallenato*, às vezes se degenerando nos estágios mais avançados. Essa narrativa é contestada por aqueles que mantêm que *vallenato* é um estilo de música coerente que emergiu somente em 1940 com o advento da comunicação moderna e pela mediação direta de elites locais procurando exatamente a particularidade regional que as narrativas tradicionalistas ajudam a manter (Gilard 1987 a, 1987 b, citado em Wade, 2000 a).

Os estudiosos (Wade, 2000 a; Bermúdez, 2005, 2010; Figueroa, 2007) da música colombiana sempre apontam Jacques Gilard (1987) como o primeiro autor crítico, que de fato estudou e escreveu sobre a construção de uma identidade nacional colombiana através das músicas da Costa e principalmente do *vallenato*.

A visão partilhada por esses autores também será a abordada nessa pesquisa. Os sólidos argumentos sobre a criação do gênero musical na década de 40 em contraste com a falta de veracidade de uma origem bucólica em Valledupar defendida por autores como De la Espriella (2005), López (2005), Oñate (2013) e Portaccio (2010) e resultaram nessa escolha. Apesar disso, ambas as origens serão apresentadas durante este capítulo, pois o objetivo de fato dessa pesquisa não é comprovar se as lendas e as histórias são verdadeiras ou construções e sim compreender quais delas estão presentes nas memórias do gênero musical depois de sua modernização.

Segundo Figueroa (2007), o *vallenato* foi criado pouco antes do surgimento do departamento de Cesar, na Colômbia. Por isso, é importante entender onde ele se localiza e por quê esse gênero musical ajudou a divulgá-lo.⁵⁹

O território onde hoje fica o departamento de Cesar era parte do departamento de Magdalena até 1967. Magdalena se localiza no norte do país, sua capital é Santa Marta e ela faz parte da Costa do Caribe colombiano. Na década de 50 Magdalena vivia a crise econômica do café, porém sua cidade de Valledupar era uma exceção, estava cada vez mais

⁵⁸ São os *aries*, os estilos “tradicionais” de *vallenato*, que serão explicados mais adiante neste capítulo.

⁵⁹ Mapa dos departamentos em anexo

enriquecida com o gado e algodão e é por esse motivo que, a elite da cidade decide que ela faria parte de um novo departamento, Cesar (Figuerola, 2007).

O país todo estava em guerra civil desde 1948 quando foi assassinado o líder liberal Gaitán⁶⁰, mas era o interior (Bogotá, Medellín) que sentia mais os efeitos dos conflitos. Na Costa do Caribe esse período de violência foi menor e Alfonso López Michelsen, político liberal, viu que essa poderia ser a oportunidade para uma reconstrução da identidade regional (Figuerola, 2007).

Michelsen elaborou um discurso no qual dizia que as pessoas do interior que buscassem paz deveriam sair de suas cidades e iriam viver no novo departamento, pois lá seriam bem recebidas. Neste discurso, diz Figuerola, ele estava vendendo o novo departamento da Colômbia como o futuro da nação por sua riqueza enquanto o café estava indo mal. Havia o projeto de uma colonização (muito seletiva) em torno daquele lugar, ajudado pelas elites locais. Enfatizar a descendência *branca* e europeia era fundamental para que o poder continuasse nas mesmas mãos, para que o interior investisse ali e a elite andina se sentisse em casa em Cesar (um encontro de elites). López Michelsen foi o primeiro governador do departamento (Figuerola, 2007).

É importante lembrar, afirma Figuerola (2007) que depois de um período de guerra civil, este lugar surge como um paraíso para as classes altas (da Costa do Caribe e do país todo) e uma forma de manter seu poder através de imagens, livros, música etc. Para reforçar o poder da elite letrada, *branca* e masculina, os textos das canções e livros são escritos com frases e ideologias machistas, falando de honra e tradição.

A ideia da criação de um gênero musical que pudesse representar esse litoral caribenho existe desde o fim do século XIX, mas só ganhou seu auge no fim dos anos 60 com o primeiro Festival da Lenda Vallenata (Figuerola, 2007).

O *vallenato* tem um festival que é hoje a manifestação folclórica mais difundida a nível até internacional, o Festival da Lenda Vallenata (*Festival de la Leyenda Vallenata*). A ideia de começar esse evento foi da folclorista Consuelo Araújo Noguera, do músico Rafael Escalona e do governador do recém - criado departamento de Cesar, López Michelsen (Figuerola, 2007).

Sobre o Festival, o autor e folclorista colombiano Portaccio (2010) explica que na ultima noite é proclamado o tão esperado *Rey vallenato* (rei *vallenato*), as pessoas se aglomeram de dia, tarde e noite para acompanhar o concurso. O prêmio gigantesco do

⁶⁰ Período já explicado mais acima neste trabalho.

“Cacique Upar” é levado pelo artista que melhor fizer a interpretação dos aires *vallenatos*⁶¹ e que com maior agilidade conseguir manusear os botões do acordeão. O primeiro *Rey vallenato* foi “Alejo” Duran. O machismo que envolve o festival vem diminuindo ao longo dos anos, mas no primeiro ano (1968-69), um grupo feminino de seis moças subiram ao palco para participar do concurso e foram expulsas dele logo na segunda apresentação.

Figuerola (2007) afirma que houve uma ampla campanha de divulgação desse gênero musical que contava com textos sobre lendas elaboradas pelas elites nacionais e *costeñas*. Na história do *vallenato* foram adicionados elementos da cultura colombiana (instrumentos europeus, indígenas e africanos) tudo isso para uma imagem nacional/tropical, ou seja, a memória de uma nação mestiça foi exaltada. Porém, a participação do índio e principalmente do *negro* era inferiorizada em relação à superioridade do homem branco. Esses primeiros intelectuais, folcloristas, governadores, jornalistas que se esforçaram para construir uma imagem nacionalista da Costa através do *vallenato* excluíram o *negro* da história, como se ele não fizesse parte da identidade da “música nacional”.

É interessante perceber como essas narrativas mostravam a visão das elites sobre a sociedade: eram machistas, racistas, mostravam as elites com poder, preconceito de classe e gênero. Fatores que anteriormente García Márquez havia criticado⁶², foram exaltados como típicos do país e da região. García Márquez e outros autores acabaram sendo usados como modelo para a construção da identidade na Colômbia, mesmo que alguns deles tivessem elementos críticos em seus textos, eles foram retirados na hora de divulgar seus pensamentos sobre a região (Figuerola, 2007).

Bermúdez (2005) afirma que o gênero musical possui o acordeão de botões como instrumento principal além de outros dois obrigatórios, já a inserção de instrumentos modernos é uma opção adotada por alguns artistas e recusada por outros. O cantor é sua figura central, seguido pelo acordeonista e depois pelos demais músicos.

A “regra” clássica do gênero musical é a seguinte: ele deve ser interpretado com três instrumentos, a caixa *vallenata* chamada em espanhol de *caja vallenata*, o acordeão e a *guacharaca*.

⁶¹ Explicação dos aires *vallenatos* mais abaixo, neste mesmo capítulo.

⁶² Figuerola (2007) diz que a obra de García Márquez, *Cien Años de Soledad*, era uma novela não só mágica, mas também muito crítica, falava de maneira irônica sobre o papel das mulheres e o comportamento no litoral, mas estes aspectos críticos foram excluídos e somente as lendas da obra foram ressaltadas, principalmente aquelas que falavam do *vallenato*. Posteriormente, em outras obras, García Márquez vai ajudar na construção dessa imagem mágica.

Segundo Portaccio (2010), o *vallenato* possui quatro *aires*: a *puya*, o *son*, o *merengue* e o *paseo vallenato*, este último compreende todos os estilos introduzidos por Rafael Escalona, Santander Durán e outros artistas mais jovens da região. O autor explica como deve ser executado cada ar do gênero:

O primeiro ar é o ***paseo vallenato***: é o estilo *vallenato* mais jovem, o ritmo do *son* e do *paseo* são muito parecidos, alguns estudiosos do assunto consideram que esses dois ares são a mesma coisa. Pelos estudos que foram feitos até hoje, diz o autor, não existe nele nenhuma descendência indígena e sim uma combinação de ritmos da dança cubana⁶³ e de gêneros musicais *negros* como o que veio da África e se chamava *son*.

O *paseo* é antes de tudo um canto, por isso a melodia pode ser realizada somente pelo cantor e o acompanhamento pode ser reduzido à *guacharaca*. Os primeiros *paseos* eram cantados por pessoas que só levavam uma cana de açúcar pequena ou a *guacharaca* para acompanhar a canção e marcar o pulso rítmico do canto. O *paseo* pode ser comparado com versos feitos na Idade Clássica Grega porque ele não é mais do que um jornal cantado que narra os últimos acontecimentos da região, principalmente os de caráter doméstico. Ele tem versos de sete a oito sílabas. Um verdadeiro *paseo*, diz o autor, deve ser executado com acordeão, *guacharaca* e caixa *vallenata*. Às vezes se completa o conjunto com um tambor.⁶⁴

O segundo ar é o ***vallenato merengue***: classifica-se entre o *paseo* e a *puya* no sentido de aceleração, sendo que o primeiro é o mais lento e o último o mais rápido dos ares. O gênero musical *merengue* nasceu de um baile haitiano de origem francesa, mas na Colômbia tem suas próprias características rítmicas. Além da versão haitiana, o gênero também tem sua variação na República Dominicana e em Cuba, sendo que o primeiro país aderiu o saxofone como obrigatório. O *merengue vallenato* é considerado uma mescla de todas as variações do gênero musical e nele se utilizam os mesmos instrumentos do *paseo*.

Os principais expoentes do *merengue vallenato* são os mesmos que popularizaram o *paseo*. Ele é de ritmo rápido, com uma medida de 2x4, quase como a *puya*, enquanto que o *merengue* dominicano é de forma binária e movimento moderado. O gênero musical pode ser alegre, romântico, etc. O nome *merengue* vem da palavra *muserengue* que corresponde ao nome de um grupo africano trazido na época da escravidão à Costa norte da Colômbia.

Infelizmente, com o advento da nova onda de *vallenato* este ar está se degenerando e torna-se cada vez mais distante de sua razão de ser, lamenta Portaccio (2010).

⁶³ O nome *paseo* surgiria daí, porque uma das partes da dança cubana se chamava assim.

⁶⁴ Enquanto alguns autores reforçam a ideia de que o *vallenato*, principalmente o *paseo*, que é o ar mais conhecido do gênero musical, é um gênero narrativo, outros como Bermúdez (2005) contestam que ele nunca foi narrativo. Mais adiante a postura do autor será esclarecida neste trabalho.

Já o *vallenato puya* é o mais acelerado de todos os estilos *vallenatos*, nele se utilizam versos de cinco ou menos sílabas. É exclusivo da população de El Paso, perto de Cesar e tem sua origem em cantos que acompanham a certas danças dos carnavais da Costa do Caribe. Foi o primeiro estilo *vallenato* que se conheceu e é o que menos se interpreta hoje em dia. É um ar popular mestiço e acelerado com uma medida de 3x4. Dança-se com passos muito curtos, sempre caminhando para frente, o homem dança com os braços para trás. A *puya* é um estilo esquecido, que participa do *Festival de La Leyenda Vallenata*, mas os cantores nunca o gravam. Por ser tão rápido não é adequado para temas românticos, outro motivo pelo qual são escassos os números de compositores e acordeonistas que tenham esse estilo em seu repertório.

O *son vallenato* é dito por muitos como sendo o mesmo que o *paseo*, por ser quase que igualmente lento. Ele tem versos de dez a onze sílabas e é exclusivo da região de Plato, Magdalena. Sua base rítmica são os baixos do acordeão. Este *aire vallenato*, assim como a *puya* é um dos menos difundidos.

É importante destacar que Portaccio tem uma visão conservadora e não aceita as novas modalidades do gênero musical como parte dele, essa é a razão pela qual só se pode encontrar quatro *aires* em seu livro.

Bermúdez (2005) aponta que esta é a maneira convencional de tocar o gênero musical, é dessa forma que os mais conservadores, os “sacerdotes da regra” como denomina o autor, querem que se perpetue o gênero, mas os artistas de certa forma tentam modernizá-lo hoje em dia, para adequá-lo ao mercado internacional.

Na verdade o gênero musical teria se perpetuado somente em meados do século XX, pois antes disso, era rejeitado por grande parte da população, inclusive pela maioria dos moradores da região onde surgiu. A elite de Valledupar se apropriou da música de acordeão de toda a região *costeña* e abusivamente a aplicou o apelativo de “música *vallenata*”. O processo de reivindicação da música regional e de sua aceitação no âmbito nacional foi o pano de fundo para o surgimento do gênero (Bermúdez, 2005).

Wade (2000 a) diz que os folcloristas defendem que o gênero musical teria nascido dentro de um pequeno local nas mãos dos camponeses e entre 1900 e 1950 (sempre vagas as datas) esse estilo de música *costeña* teria sido denominado *vallenato*. Mas essa história de uma velha tradição que surgiu em um pequeno local e teria se expandido aos poucos, desde o século XVIII, pelo talento dos homens comuns e que levavam a música de um lado para o outro, é a mesma forma utilizada para falar de outros gêneros musicais que tem esse intuito nacionalista.

É importante expor aqui as visões que tentam manter esse tradicionalismo, ou seja, os autores colombianos folcloristas que defendem as remotas origens do gênero.

De la Espriella (2005), por exemplo, explica o surgimento do *vallenato* de uma forma na qual exalta a figura do indígena nessa contribuição. Para ele, a cultura folclórica *vallenata* nasce na terra dos índios Chimilas e o chefe dessa tribo era o cacique Upar, daí surgiria o nome da cidade de Valledupar (vale do cacique Upar).

Segundo o autor, muito antes da chegada dos espanhóis e dos africanos, os Chimilas já tinham sua música que se interpretava com flautas e tambores (que mais tarde evoluíram na caixa *vallenata* e *guacharaca*) e somente em 1526, os africanos e espanhóis teriam contribuído para sua riqueza musical. Para Espriella (2005) não resta dúvida de que o gênero musical surgiu com os indígenas.

De la Espriella seria um dos autores aos quais se refere Bermúdez (2005) quando o autor explica que os folcloristas da Colômbia não querem estudar a verdadeira história por trás do *vallenato*, para que a “pureza” não se perca ⁶⁵

Outro autor colombiano folclorista, Oñate (2013) comenta que desde os anos 20, os acordeonistas andavam pelas regiões de acordo com o calendário das festividades populares somente com a companhia de seu acordeão, mas nos povoados onde chegavam sempre haviam músicos com *caja* e *guacharaca* que, quando solicitavam, podiam acompanhar ao *juglar*⁶⁶ (o “poeta” no caso era o acordeonista, era ele quem tinha o maior prestígio nessa época).

Na segunda metade da década de 40 os acordeonistas começam a perceber que suas apresentações ficavam melhores quando acompanhadas por *guacharaqueiros* e *cajeros* ao invés de tocarem e cantarem sozinhos, assim se configura o segundo formato, hoje considerado o clássico da modalidade: *caja*, *guacharaca* e acordeão (Oñate, 2013).

O autor Portaccio (2010), que também é um “sacerdote da regra” (como afirma Bermúdez, 2005), descreve a população da região deixando em evidência a postura conservadora e machista que permanece ali até hoje, além disso, mostra-se confortável com essa situação. O livro manteve na recente publicação de 2010, uma descrição da mulher de Valledupar feita em 1977, pelo arquiteto colombiano Alberto Mendoza em sua “Anatomia de Cidades” no jornal Espectador de Bogotá.

⁶⁵ Bermúdez faz tal afirmação tanto em seu artigo (2005), quanto na entrevista que realizei com ele em 2016 em Bogotá como parte da minha pesquisa da pós-graduação em Jornalismo Cultural.

⁶⁶ Os músicos *vallenatos* foram chamados de *juglares*, ou seja, poetas medievais, trovadores.

Ellas son elegantes, airosas, morenas, espigadas, económicas y confiables. Se adaptan a diferentes situaciones. Muy hogareñas dedicadas a los hijos. Ayudan al marido. Rutinarias. Sometidas por los esposos, controladas por los padres. Prisioneras del “miedo al qué dirán”. Un “qué dirán” aquí es terrible. Se cuidan de los chismes. Viven arregladas todo el día. (Portaccio, 2010, p.28).⁶⁷

A permanência da mesma frase 37 anos depois prova que a situação continua no mínimo parecida na região e a falta de qualquer contestação no livro indica que Portaccio não possui uma opinião contrária à análise machista do arquiteto. Este trecho do livro exemplifica perfeitamente o que também afirmou Egberto Bermúdez (2005) sobre os valores conservadores que perpetuam nas músicas do gênero musical.

O mito de que esse gênero musical sempre foi a “cara da região *costeña* colombiana” é falso se observarmos o afastamento que a elite dessa região tinha com os assuntos indígenas e com as músicas locais chamadas hoje de *vallenato* tradicional. Elas eram tidas como chulas e de mau gosto porque falavam sobre adultério, eram machistas, feitas pela população camponesa para apreciação própria. Este gênero só foi valorizado quando o governo e as elites desta região sentiram a necessidade de uma identidade nacional baseada na sua própria cultura (Bermúdez, 2005).

Wade (2000 a) critica a origem mítica do *vallenato* pois segundo ele, esse gênero acima de tudo não é “tradicional”, mas surgiu somente pela mediação da modernização. O *vallenato* segundo ele, foi criado nos anos 40 quando as primeiras gravadoras apareceram e alguns jornalistas e folcloristas começaram a escrever sobre ele (inclusive Gabriel G. Márquez), o acordeão associado a esse gênero musical apareceu somente no fim da década de 30 e não nas mãos dos camponeses, como os folcloristas da região querem perpetuar. Tudo isso aconteceu na época em que a área próxima da província de Valledupar foi aberta e ligada à outras regiões para projetos de modernização em colaboração com o presidente Alfonso López Pumarejo, que tinha sua mãe vinda de Valledupar (Bermúdez, 2005).

O acordeão realmente estava presente na Costa em números pequenos nos séculos XVIII e XIX, mas era usado para acompanhar vários estilos. Não havia tradição ou um repertório estabelecido que depois simplesmente se tornou comercializado com o nome “*vallenato*”. Na verdade, ele teria emergido na indústria e foi consolidado nos anos 60 (Wade, 2000 a).

⁶⁷ Segue tradução nossa: Elas são elegantes, graciosas, morenas, magras, econômicas e confiáveis. Se adaptam a diferentes situações. Muito caseiras e dedicadas aos seus filhos. Ajudam o marido. Rotineiras. Submetidas a seus esposos e controladas pelos pais. Prisioneiras do “medo do que as pessoas vão dizer”. Um “o que se diz” aqui é terrível. Se preservam das fofocas. Vivem arrumadas o dia todo.

É significativo, diz o autor, que Gabriel García Márquez escrevendo para uma audiência de Barranquilla em 1950 achou adequado explicar que “musica vallenata” era chamada assim porque veio da região de Valledupar: o termo aparentemente não era bem conhecido.

Os artistas mais famosos na época em que esse gênero musical era desvalorizado eram “Alejo” Duran e Leandro Díaz, nenhum dos dois era letrado e nem profissional, tocavam em forma de *parranda*, ou seja, pequenas reuniões, festas em que se compunha na hora a letra da música, de improviso. Essas letras tinham sua base muito mais na origem africana e não indígena como costuma se pensar e eram letras de tom satírico, dessa maneira a classe social que canta podia sentir-se com poder, com controle social. As classes que sempre foram discriminadas, neste momento em que cantam, gozam de seus próprios problemas, diz Wade (2000 a).

As *parrandas* existem desde o século XVIII na região do Caribe. As primeiras composições de Rafael Escalona, o grande cantor *vallenato* escolhido mais tarde pela elite como seu representante, eram também feitas dessa forma. Escalona era letrado e compositor de muitas canções, por isso foi “adotado” pela elite de Valledupar como o principal cantor do gênero musical. (Wade, 2000 a ; Bermúdez, 2005; Figueroa, 2007).

Figueroa (2007) diz que a folclorista Consuelo Araújo Noguera sempre defende a ideia de que o surgimento do *vallenato* foi algo sem pretensão nenhuma e “puro”, só ficou corrompido depois que os compositores quiseram ganhar dinheiro com ele. Ela critica a “comercialização e “vulgarização” do *vallenato* e defende o cantor e compositor Rafael Escalona dizendo que ele cantava para os amigos, por prazer, coloca um ar de pureza no *vallenato* antigo de Escalona, na falta de interesses financeiros dele.

O mais contraditório, é que Escalona era o músico que mais fazia essa “ponte” entre as elites locais e nacionais, o que contrasta com a imagem que fizeram dele de desinteresse e espontaneidade. No discurso de Consuelo, o *vallenato* de Escalona estava a salvo do modernismo e adulterações, mas ele estaria na verdade, totalmente dentro do mercado (Wade, 2000 a).

Rafael Escalona nasceu em 1927 próximo de Valledupar e era familiar de um coronel. Apesar de não tocar nenhum instrumento e de ser parte da elite local, ele estava sempre presente nas festas populares, nas *parrandas*. Suas composições foram interpretadas por diversos artistas consagrados e ele foi fundamental para a consolidação do “corpo do *vallenato*” a partir de 1950 (Wade, 2000 a).

Figuerola (2007) acredita que, para os criadores do *vallenato*, esse apego à tradição significa poder nas mãos das elites. Exclusividade e pureza são alegadas neste gênero musical porque enobrecendo-o, ele é colocado em um pedestal, algo se perderia com a comercialização. Mas o autor diz que, na realidade, o que eles mais temem é que o dinheiro e o poder se distribua com a comercialização.

A região em volta de Valledupar (a Província) foi construída como originária desse gênero musical quando pessoas da elite local (incluindo Escalona e outros compositores de *status* parecido como Freddy Molina e Gustavo Gutierrez) começam a escrever canções próprias e também registrar as de outros artistas como se fossem deles, sempre reforçando a ideia de que Valledupar fosse a cidade origem dessas músicas (Wade, 2000 a).

O gênero musical foi criado em uma época em que o departamento de Cesar surgia como forma de fortalecer o regionalismo e as músicas de Escalona por exemplo, eram como campanhas para exaltar o departamento (Wade, 2000 a).

Ja na década de 40 a música vallenata e a região de Valledupar começaram a ganhar aliados políticos fortes em Bogotá, com o pai de López Michelsen, o ex- presidente Alfonso López Pumarejo (1934-1945), pois a mãe de Pumarejo era de Valledupar, a família tinha uma fazenda na área e por isso, Michelsen visitou a região no fim dos anos 40 com companheiros de Bogotá pela primeira vez. As festas deles eram sempre acompanhadas pelo acordeão. Enquanto isso, muitos indivíduos de Valledupar que tinham conexões políticas estavam vivendo em Bogotá nessa época. Essas pessoas, através de um grupo informal chamado Los Magdalenos, arranjaram uma visita em 1953 de Rafael Escalona em Bogotá, que foi noticiada em muitas revistas e jornais. O ditador Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957) estava no poder no princípio da segunda metade do século XX e Escalona escreveu uma melodia para ele chamada “El general Rojas”, que depois teve arranjos para a orquestra sinfônica nacional e foi transmitida pela Radio Nacional (Wade, 2000 a).

Figuerola (2007) afirma que o processo de aceitação do *vallenato* por parte das elites de Bogotá começou no início da década de 50, através da divulgação do gênero feita por Alfonso López Michelsen e por músicos da Costa Caribenha que estudavam em Bogotá.

Essas alianças políticas entre Valledupar e Bogotá existiam através da união de políticos liberais nessas duas regiões, alianças essas que continuaram existindo com o presidente Guillermo Leon Valencia (1962-1966) que também organizava festas em Bogotá e convidada Rafael Escalona para tocar *vallenato*. Na época da criação de Cesar, Escalona e músicos *vallenatos* andaram pelo país participando de encontros musicais (Wade, 2000 a).

O jornalista e *vallenatólogo* Daniel Sampler Pizano afirma que muitos políticos saíram pelo país em campanhas para incentivarem a criação do departamento de Cesar e nessas andanças eles iam aos jornais, à televisão e às emissoras de rádios acompanhados de músicos *vallenatos* que, com seus acordeões, compunham canções exaltando a região. Esse movimento foi muito importante para a popularização do *vallenato* no país (D. Samper Pizano, 2017).

Bermúdez (2009) afirma que mesmo os autores da última década que publicam em meios de grande circulação omitem tais alianças políticas que teriam impulsionado e popularizado o gênero pelo interior do país e omitem até mesmo a verdadeira origem do gênero musical. Esses autores não consideram os estudos críticos de Gilard sobre o *vallenato*. Eles ainda querem perpetuar fatos sem sustentação como o gênero musical ter nascido na cidade de Valledupar e usam como exemplo a obra de Gabriel García Márquez, Cem anos de Solidão, na qual ele afirma que aquela narrativa é “não é mais do que um *vallenato* de 350 páginas”. O autor diz que apesar da origem ilustre da frase do autor, a comparação entre o livro e o gênero musical não permite estabelecer essa analogia. É impossível, segundo ele, analisar com coerência textos de canções usando os mesmos procedimentos de análises literárias, sem recorrer a uma análise musical. Seria a mesma coisa que falar das novelas de Jorge Amado como sambas ou dos contos de Borges como tangos, diz ele. Por isso, a obra de García Márquez tem uma importância muito grande na construção das tradições sobre esse gênero (Bermúdez, 2009).

Goffman (1891/2004) ressalta que a sociedade estabelece uma maneira de categorizar e estigmatizar as pessoas de um modo que, quem se sente excluído por ter sua imagem inferiorizada diante da sociedade, procura uma forma de compensar de outra forma e ser visto como alguém de prestígio. O autor aponta ainda que, de um modo geral, as pessoas que se encontram na mesma categoria de estigma estabelecido patrocinam algum tipo de publicação que expresse sentimentos compartilhados, consolidando para o leitor a sensação da existência real de “seu” grupo e sua vinculação a ele, como a publicação de histórias heroicas ou que representem orgulho para o grupo.

Bermúdez (2005) afirma que García Márquez foi o primeiro escritor que, a nível internacional,⁶⁸ chamou os cantores desse gênero de *julgadores* ou *juglares* e fez uso de metáforas religiosas para dar um sentido “santificado” à música *vallenata*. Devido ao seu

⁶⁸ O primeiro escritor que nomeou os músicos como juglares foi Brugué Carmona em um conto de 1940 chamado *Vida y muerte de Pedro Nolasco Padilla*, neste conto apareceu pela primeira vez a associação do acordeão com o diabo e o termo juglar para os acordeonistas. García Márquez teria se inspirado em Carmona, segundo Gilard (citado em Bermúdez, 2009).

estilo de escrever, o Realismo Mágico, ele acabou confundindo a população em seus livros quando mencionava o gênero musical. O escritor era também muito amigo de Rafael Escalona, por isso o colocava como um santo entre os homens. Escalona se tornou compadre de García Márquez no começo da década de 50. A relação entre o escritor e o cantor foi retratada em de forma poética pelo próprio Escalona após a morte do compadre:

“... ¿Cómo?, ¿dónde? y ¿cuándo? el novelista y este cantor se conocieron y se entendieron hablando en vallenato, acompañados del acordeón, la caja y la guacharaca...” (Escalona, 2014, parágrafo 7).⁶⁹

Escalona (2014) conta que o primeiro encontro dos dois aconteceu em meados do século XX. García Márquez nascido em Arataca, cidade do litoral caribenho próxima de Santa Marta e ele, nascido em Valledupar, ambos se encontraram quando o escritor estava vendendo livros e enciclopédias na cidade berço do *vallenato*, como afirma o cantor. Escalona (2014) enfatiza que García Márquez estava pálido como um bloco de sal porque vinha de Bogotá, reforçando a ideia pejorativa de que quem vive ou fica um tempo na capital ficaria “sem vida”, sem alegria. O músico faz uso de uma série de metáforas para descrever a origem honrada de ambos, como: “Gabo, Gabito, nieto de un coronel y yo nieto de otro combatiente de la Guerra de Los Mil Días {...}” Escalona comenta que acha apropriado deixar de lado a humildade por um momento e utilizar as próprias palavras do escritor quando o mesmo descreveu o músico neste primeiro dia em que se conheceram:

Ya Rafael Escalona, con poco más de 15 años, había hecho sus primeras canciones en el Liceo Celedón de Santa Marta, y ya se vislumbraba como uno de los herederos grandes de la tradición gloriosa de Francisco El Hombre, pero apenas si lo conocían sus compañeros de colegio. Además, los creadores e intérpretes vallenatos eran gente del campo, poetas primitivos que apenas si sabían leer y escribir, y que ignoraban por completo las leyes de la música. Tocaban de oídas el acordeón, que nadie sabía cuándo ni por dónde les había llegado, y las familias encopetadas de la región consideraban que los cantos vallenatos eran cosas de peones descalzos, y si acaso, muy buena para entretener borrachos, pero no para entrar con la pata en el suelo en las casas decentes. De modo que el joven Rafael Escalona, cuya familia era nada menos que parienta cercana del Obispo Celedón, se escandalizó con la noticia de que el muchacho compusiera canciones de jornaleros. Fue tal el escándalo doméstico y familiar, que Escalona no se atrevió nunca a aprender a tocar el acordeón, y hasta el día de hoy compone sus canciones silbadas, y tiene que enseñárselas a algún acordeonista amigo para poder oírlas. (Escalona, 2014, parágrafo 16)⁷⁰

⁶⁹ Segue tradução nossa: Como? onde? e quando? O novelista e este cantor se conheceram e se entenderam falando o *vallenato*, acompanhados do acordeão, a caixa e a *guacharaca*.

⁷⁰ Segue tradução nossa: Já Rafael Escalona, com um pouco mais de 15 anos, havia feito suas primeiras canções no Liceo Celedón de Santa Marta e já se vislumbrava como um dos grandes herdeiros da gloriosa tradição de *Francisco El Hombre*, mas apenas o conheciam seus companheiros de colégio. Além disso, os criadores e intérpretes do *vallenato* eram gente do campo, poetas primitivos que mal sabiam ler e escrever e que ignoravam por completo as leis da música. Tocavam de ouvido o acordeão, que ninguém sabia quando nem por onde lhes havia chegado e as famílias de elevada posição social da região consideravam que os cantos *vallenatos* eram coisas de peões descalços e, no máximo, muito boa para entreter bêbados, mas não para entrar descalços nas casas decentes. De modo que o jovem Rafael Escalona, cuja família era nada menos que parente próxima de

Fica claro neste trecho que García Márquez quis enfatizar a diferença entre a origem social de Escalona e a da maioria dos músicos *vallenatos* denominados por ele “poetas primitivos”. A reprovação da família de Escalona por esse tipo de música foi responsável para que ele não aprendesse o acordeão, instrumento inferiorizado pelas classes sociais mais altas na época. É interessante perceber a maneira com que García Márquez, grande defensor da autenticidade, pureza e origem humilde do gênero *vallenato* argumenta sobre a figura de Escalona. O escritor defende que o estudo e a linguagem culta utilizada nas letras das canções vallenatas pelo músico foram dosadas na medida certa para evoluir o gênero musical, já que um pouco a mais teria feito aquela autenticidade e espontaneidade se perder:

Sin embargo, la ilusión de un bachiller en el vallenato tradicional le introdujo un ingrediente culto que ha sido decisivo en su evolución. Pero lo más grande de Escalona es haber medido con mano maestra la dosis exacta de ese ingrediente literario. Una gota de más, sin duda, habría terminado por adulterar y pervertir la música más espontánea y auténtica que se conserva en el país. (Escalona, 2014, parágrafo 17)⁷¹

Para Peter Wade (2000 a), Gabriel García Márquez é a figura crucial na *ressignificação* da Costa do Caribe dentro da Colômbia devido a sua narrativa inspirada em paisagens e elementos caribenhos que ganhou fama internacional, especialmente depois de receber o Premio Nobel de Literatura em 1982. Ele defendia imagens da música *costeña* e publicou e valorizou o recente *vallenato* que estava surgindo na metade do século XX, sempre dizendo que quanto mais autêntica a música, melhor ela seria. Ele também elogiou Zapata Olivella ⁷² por organizar apresentações de música de acordeão em Bogotá e escreveu aprovando o que viu como a mais autêntica música de acordeão.

O escritor ainda disse que Fermin Pitre⁷³ seria capaz de mostrar aos bogotanos “How vallenato music is pure and our own (the costeños) and that the Afro-Cuban ingredients that have supposedly been found in it are the individual and deceptive product of poor artists”

Obispo Celedón, se escandalizou com a notícia de que o moço havia composto canções de camponeses. Foi tão grande o escândalo doméstico e familiar, que Escalona não se atreveu nunca a aprender a tocar o acordeão e até o dia de hoje compõe as suas canções assobiadas e tem que ensinar a algum amigo acordeonista para pode ouvir-las.

⁷¹ Segue tradução nossa: No entanto, a ilusão de um bacharel no *vallenato* tradicional introduziu um ingrediente culto que foi decisivo em sua evolução. Mas o mais importante de Escalona foi ter medido com mão de maestro a dose exata desse ingrediente literário. Uma gota a mais, sem dúvida, terminaria em adulterar e pervertir a música mais espontânea e autêntica que se conserva no país.

⁷² O escritor Manuel Zapata Olivella organizou em 1952 o primeiro tour pelo interior do país com músicos *vallenatos*.

⁷³ Acordeonista presente no primeiro tour *vallenato* no interior do país liderado por Manuel Zapata Olivella.

(García Márquez 1981, pp. 600-622, citado em Wade 2000a, p. 136.).⁷⁴

Outros comentários dele nessa coluna indicam que esses artistas pobres incluem Buitrago e Bovea,⁷⁵ ou pelo menos, alguns de seus discos.

Discutindo sobre a superioridade do *vallenato* ou do *bambuco*, García Márquez diz que a pessoa tem que olhar para o “authentic vallenato and bambuco, of course, because Guillermo Buitrago – who had a beautiful singing voice – left behind some merengues composed by him which are truly lamentable. . . . There is Always a Bovea who sings well, but without that poetic sense. . . of Pacho Rada, Abelito Vila, and Rafael Escalona” (García Márquez, 1981, p. 167, citado em Wade, 2000 a, pp. 136-137)⁷⁶.

Ele insiste na autenticidade, na procura pelo verdadeiro autor da música exclusiva, nesse caso, se referindo a certas músicas de Escalona. O escritor também fala de sua preocupação pela degeneração do gênero musical, não só pela comercialização, mas pela sua popularização no interior.

Esses escritos de García Márquez tiveram muito pouco impacto em Bogotá ou Medellín, já que eles foram publicados na época em jornais locais *costeños*. Quando, em 1954, o escritor se mudou para Bogotá para trabalhar em *El espectador*, ele também escreveu sobre sua região, não muita coisa, mas esses poucos documentos são exemplos adiantados do Realismo Mágico, pois o autor estava descrevendo uma área isolada da Costa e focando em feitiçaria, superstições, lendas e curandeiros tradicionais. A grande impressão é de uma estranha região tropical onde a racionalidade é suspensa (Wade, 2000 a).

García Márquez fazia parte de um grupo chamado “grupo de Barranquilla” de jornalistas e autores que emergiu no fim dos anos 40 e foi um importante canal para a literatura modernista da Colômbia. A música não era uma preocupação do grupo como um todo, mas a sociedade e cultura *costeña* eram, por isso esses textos foram importantes para moldar a maneira como os intelectuais do interior passaram a enxergar aquela região, antes vista como inferior. A novela do escritor, Cem anos de Solidão (1967) é o ápice do trabalho do grupo de Barranquilla (Wade, 2000 a).

⁷⁴ Segue tradução nossa: Como a música vallenata é pura e nossa (dos costeños) e que os ingredientes afro-cubanos que supostamente foram encontrados nela são o produto individual e enganoso de artistas pobres

⁷⁵ Guillermo Buitrago, já mencionado anteriormente neste trabalho, cantava em dupla com Julio Bovea. Ele teve o importante papel de transitar entre as classes mais favorecidas financeiramente e as menos, através da mescla do *vallenato* com gêneros musicais internacionais e foi um dos primeiros intérpretes das canções compostas por Rafael Escalona.

⁷⁶ Segue tradução nossa: autêntico *vallenato* ou *bambuco*, claro, porque Guillermo Buitrago - que tinha uma linda voz cantando - deixou para trás algumas composições próprias de *merengue*, o que é verdadeiramente lamentável. . . . Há sempre um Bovea que canta bem, mas sem o sentido poético de Pacho Rada, Abelito Vila e Rafael Escalona.

Além da ênfase no tradicionalismo e na pureza, há uma necessidade constante de dizer que esse gênero é muito diferente da *cumbia*, para romper com a imagem que o interior do país tem de que na Costa remete ao sexual. Araújo Noguera (a folclorista já citada acima como uma das criadoras do *vallenato*) sempre afirma em seus textos que o *vallenato* não pode ser comparado à *cumbia* porque ele tem origem europeia (o acordeão por exemplo), já a *cumbia* é totalmente do povo, não se dança nem de casal, se dança “solto”⁷⁷ e promove a luxúria, a sensualidade, o *vallenato* não (Wade, 2000 a).

Segundo Portaccio (2010), o acordeão, principal instrumento do gênero musical, foi inventado em 1829 pelo alemão Cyrillus Demian (1772-1847) e patenteado em Viena.

Esse instrumento se diferencia da sanfona, do acordeão de piano e do *bandoneón* porque com as 31 teclas situadas à esquerda chamadas de “baixos” consegue-se acompanhar e marcar a melodia. O acordeão pode ser tocado sem que outra pessoa marque o ritmo, por isso é o instrumento ideal dos homens solitários, como o marinheiro e o camponês.

Acredita-se que os alemães tinham seus próprios acordeões para divertir-se nas grandes travessias em alto-mar. E como as pessoas cantam e executam musicalmente aquilo que sabem, é possível que tocassem com ele os gêneros musicais de sua nação. Daquele mesmo instrumento podia-se ouvir a melodia de uma polca, de uma balada, uma valsa, música alemã ou europeia. E essa mesma variedade musical era a que interpretavam e divulgavam durante toda a extensão das paisagens que acompanham o rio Magdalena, rio que percorre a região da Costa (Portaccio, 2010).

De alguma forma, diz o autor, em contato com os viajantes, os nativos aprenderam a tocar este instrumento e até mesmo as melodias europeias e as executavam com os instrumentos folclóricos da região, ou seja, flautas de cano de *milllo*⁷⁸ ou de *caldón*⁷⁹, tambores, etc.

Wade (2000 a) diz que mais ou menos em 1880 o acordeão começou a aparecer em toda essa região importado da Alemanha pelos portos da Costa do Caribe nas mãos do *juglar*⁸⁰, as vezes acompanhado de um tambor pequeno (hoje conhecido como *caja vallenata*) e uma guacharaca.

⁷⁷ Mais adiante será explicado que os estilos musicais que essa elite se apropriou para criar o *vallenato* e que existiam nessa região desde o século XVIII não eram dançados a dois, essa característica foi enfatizada nessa época, mas até hoje o *vallenato* dificilmente é dançado em *pareja*.

⁷⁸ Árvore pequena de onde se tira a madeira para confecção da flauta.

⁷⁹ Planta espinhosa utilizada para a mesma função do *milllo*.

O músico e folclorista colombiano Guillermo López Mendoza (2005) descreve os outros instrumentos mais utilizados no *vallenato*: A *caja vallenata* (caixa *vallenata*): é um instrumento de formato cone tubular que lembra um tambor, pois é tocado diretamente com as mãos. Possivelmente de origem indígena, constrói-se de um tronco de árvore chamado “*pauche oco*”, mede 30 centímetros de diâmetro e 40 centímetros de comprimento. Sua membrana é extraída do abdome do jacaré, mas, na sua falta pode-se usar couro de bode, ovelha ou carneiro. É nativo da região do Caribe, especialmente no vale do Cacique Dupar, ou seja, de Valledupar. Além do uso nas interpretações musicais, este instrumento também era usado para orientar as pessoas; com toques especiais anunciavam-se catástrofes, notícias importantes ou eventos. Há relatos de que um tipo de toque amedrontava os tigres que rondavam as montanhas; também com outro tipo de toque, anunciava-se o início e a finalização das tarefas diárias.

Já a *carrasca* ou *guacharaca* é um instrumento de raspado, feito com uma cabeça oca na qual são feitas várias incisões horizontais na parte externa. Para tocar, basta friccionar as incisões com um raspador metálico, chamado *trinche*. Outra maneira de obter o instrumento é a confecção com um pedaço de cana “brava” (López, 2005).

A *guacharaca* foi um dos instrumentos folclóricos que se juntou aos cantos dos boiadeiros nas longas viagens de ponteio; era útil para acompanhar esses cantos com seu som monótono. Seu nome deriva da ave silvestre chamada assim mesmo, *guacharaca* ou perua silvestre (*ortalis guttata*) que, emitindo um som parecido com o do instrumento, anuncia chuvas e amanhecer (López, 2005).

“Y fue surgiendo así un tipo de canción que identificaba y reunía la idiosincrasia de ese pueblo, dándole así sus propias características: el vallenato” (Portaccio, 2010, p.119).⁸¹

Pouco a pouco, em torno das *piquerias*⁸² feitas pelos *decimeros*⁸³ ou pelos camponeses que guiavam o gado da região, as músicas passaram a ser acompanhadas pela melodia do acordeão. Os próprios *decimeros* aprenderam a tocar o instrumento para um acompanhamento melódico. A *parranda* nasce assim, quando se coloca música nas décimas (Portaccio, 2010).

⁸¹ Segue tradução própria: E assim foi surgindo um tipo de canção que identificava e reunia a idiosincrasia desse povo, dando-lhe suas próprias características: o *vallenato*

⁸² Piquerias - Duelos entre acordeonistas. Momento festivo em que dois acordeonistas compunham letras para enfrentar um ao outro e ver quem tocava melhor o instrumento. Esses duelos eram acompanhados pelo público que escolhia um lado para torcer. Explicado mais adiante, no capítulo 4.

⁸³ Decimeros- Aqueles que fazem as décimas, estrofes de dez versos octassilabos que vão rimando de acordo com uma regra específica.

A importância da *parranda* na história da formação do *vallenato* é indiscutível, foi através das pequenas reuniões desses grupos trabalhadores em horário livre que surgiu o esboço do que futuramente seria o *vallenato*. Os temas ainda continuaram muito parecidos e principalmente o “tom” de conversa com os amigos permaneceu. A estrofe da *parranda* tem dez versos, todos eles têm a mesma melodia, com exceção do refrão ou coro, que serve para dar um descanso ao cantor. O autor diz que é da *parranda* que surgem todos os estilos que hoje compõem o folclore musical *vallenato* (Portaccio, 2010).

É interessante notar que o autor colombiano Portaccio defende até os dias atuais (pelos menos até 2010) a “pureza” do gênero. Segundo ele, os temas das canções antigas nutrem-se da vida cotidiana do camponês, de suas inúmeras lendas, do que acontece na região, já os *vallenatos* mais atuais falariam do algodão, do gado, de política, dos intelectuais, mas também dos estudantes e de relacionamentos.

Peter Wade (2000 a) contesta que a tradição da versificação (colocar em versos as frases cantadas) assim como formas de poesia oral existiam em toda a Costa do Caribe e América Latina (e não somente em Valledupar). Elas eram cantadas sem acompanhamento ou as vezes com um violão (o violão teria sido o primeiro acompanhamento das músicas da Costa e não o acordeão) muitas delas pareciam ter origem europeia, embora origens africanas são frequentemente deduzidas por vários aspectos. Wade diz que aquela questão da música *costeña* ter sido generalizada com o nome de *vallenato* ainda persiste até hoje e é defendida pelos folcloristas e tradicionalistas da região da Província. Quando os “defensores da tradição” são questionados sobre essa origem, eles não tem uma resposta racional, diz Wade (2000 a), só começam a contar as várias lendas e os nomes de vários heróis locais para sustentar esse fato como a lenda de Francisco El Hombre, que teria duelado com o diabo.

Segundo Portaccio (2010), são muitas as versões que falam da veracidade de acontecimentos ocorridos em tempos passados como a lenda de “Francisco El hombre” (Francisco O homem) que tem muitas facetas na mente da população colombiana do litoral. A versão de Rafael Escalona, por exemplo, diz que:

A principios de este siglo apareció en las provincias de Padilla, de Riohacha, de Fonseca, de San Juan, de Villanueva, de La Paz y de Valledupar, un personaje que muchachos de 18 a 20 años, viejos y viejas, serenateros, etc., conocieron y hablaron de él como un hombre que fue capaz de derrotar al mismísimo diablo. Se trataba de Francisco El Hombre. . . . El hombre amenizaba con su acordeón a pecho las fiestas de los pueblos de La Guajira y de la provincia de Padilla. Cierta día el diablo chocado porque alguien tocara más que él decidió retarlo a un duelo musical en las montañas de “Treinta”, cerca de Cotoprix, Tomarrazón y Macho bayo. . . . Francisco El Hombre llegó a la cita no fácilmente pues le tocó sortear difíciles situaciones que casi lo obligaron a desistir del satánico compromiso. Francisco el Hombre tocó el acordeón y debido a su versatilidad hizo que Lucifer abandonara el trato y el lugar jurándole a nuestro héroe que algún día se las haría pagar bien caro. Se dice que a partir de ese

momento la fama de acordeonero que tenía Francisco El Hombre se multiplico. Era el único mortal, después de Jesucristo que había sido capaz de derrotar al diablo, pero con mucho más mérito pues este había sido con acordeón. (Escalona, n.d., citado em Portaccio, 2010, p.250)⁸⁴

Portaccio (2010) diz que Rafael Escalona jura que “Francisco O homem” existiu de carne e osso e que, além disso, o conheceu em 1949 quando estudava em Santa Marta. Já Gabriel García Márquez afirmava que ele era somente uma lenda devido a inverossimilhança dos relatos, porém, em suas obras, Francisco existia como personagem. Esse contraste entre o lendário e o real gera vários tipos de interpretações e nelas o limite é difuso, especialmente em contextos mais populares e menos acadêmicos.

O autor colombiano De la Espriella (2005) afirma que “Francisco O homem” era Francisco Moscote Guerra, um comerciante de Macho Bayo que vendia em seu burro mercadorias importadas. Vendia muitos acordeões para as cidades nas quais passava, mas não sabia tocá-lo, aos poucos foi aprendendo sozinho o uso do instrumento e não se sabe se é verdade ou não, mas dizem que dava aulas para os cidadãos por onde passava.

Segundo De la Espriella (2005), todas essas histórias são lendas do folclore *vallenato* as quais até o escritor Gabriel García Márquez se deixou envolver. Em seu livro *Cien años de soledad* (Cem anos de Solidão) de 1967 ele descreve “Francisco O homem” como um ancião de quase 200 anos que rodava o mundo e passava com frequência por Macondo (cidade fictícia criada pelo autor) divulgando canções próprias e afirma em sua obra ter se encontrado com ele várias vezes.

De la Espriella defende a posição de García Márquez dizendo que todos sabem que o encanto das obras do escritor depende exatamente da fantasia com extração de realidades, contadas na maioria das vezes em sentido metafórico. Mesmo que seja realmente possível em nível de tempo cronológico que ambos (Francisco O homem e o autor) tenham se encontrado, isso não significa a veracidade de todo o fato relatado (2005).

⁸⁴ O personagem aparece na citação que abre este capítulo.

Segue tradução nossa: No principio deste século apareceu nas províncias de Padilla, de Riohacha, de Fonseca, de San Juan, de Villanueva, de La Paz e de Valledupar, uma pessoa que jovens de 18 a 20 anos, idosos e idosas, serenateiros etc., conheceram e falaram dele como o homem que foi capaz de derrotar o diabo. Se tratava de *Francisco El Hombre* O homem era capaz de conduzir sozinho, com seu acordeão no peito, as festas dos povos de La Guajira e da Província de Padilla. Certo dia, o diabo chocado com a ideia de que alguém pudesse tocar melhor do que ele chamou Francisco para um duelo musical, marcando um encontro com ele nas montanhas de Treinta, perto de Cotoprix, Tomarrazón e Macho Bayo. *Francisco El Hombre* não chegou facilmente ao encontro pois ele precisou passar por difíceis situações que quase o obrigaram a desistir do compromisso satânico. *Francisco El Hombre* tocou o acordeão e devido a sua versatilidade fez com que Lucifer abandonasse o trato e o local, jurando ao nosso herói que algum dia o faria pagar bem caro. Se diz que a partir desse momento, a fama de acordeonero que tinha Francisco se multiplicou. Era o único mortal, além de Jesus Cristo, que havia derrotado o diabo, mas com muito mais mérito, porque havia sido com o acordeão.

Segundo Bermúdez (2005), o *vallenato* é repleto de histórias não – verídicas construídas pelos seus compositores como se fossem reais. Ele diz que até a lenda que deu nome ao gênero foi distorcida da sua realidade para nomeá-lo. A Lenda *Vallenata*, segundo Portaccio (2010), é uma lenda elitista, que celebra a vitória dos espanhóis na região de Valledupar contra os indígenas, mas que foi desapropriada do seu contexto passando a celebrar seus próprios inimigos (os indígenas):

La Leyenda vallenata se origina de la lucha entre españoles y valdepurenses que era muy frecuente a principios de la Conquista. Los indígenas en cierta ocasión, cansados de los atropellos y abusos de los españoles, decidieron envenenar las fuentes de agua de donde aquellos bebían. Mueren pero aparece la Virgen en el cielo y los resucita. Los indígenas se asustan. Los españoles se rehacen y los vencen. Como se ve, la leyenda anula al indio y realza al español como si este fuera el santo y aquel el diablo. La historia de Colombia tiene algunos episodios de heroísmo indígena que bien hubieran podido ser tomados para motivar estas fiestas del vallenato y evitar que cada festival sea evocación de la derrota del nativo y el triunfo del invasor (Portaccio, 2010, pp.249, 250).⁸⁵

Na cidade de Valledupar foram construídas estátuas de índias e caciques como se fossem heróis. Quando o *vallenato* foi reformulado no século XX para tornar-se como é hoje, estudou-se a contribuição indígena nas suas músicas, tudo tinha intenção de ter surgido através deles, de ser local e primitivo, como se nada tivesse a contribuição dos africanos ou de qualquer outro lugar. Hoje se sabe que muito do que existe na música da Costa e no *vallenato* vem da África através dos escravos: o tom satírico, a *guacharaca* que é um dos três instrumentos principais, etc. Os estudos sobre a influência africana na música começam com o escritor Daniel Zapata Olivella que participou nos movimentos de reivindicação política dos *negros* norte-americanos (Bermúdez, 2005).

As modernizações mais recentes dentro desses gêneros criados como “puros” são tidas por alguns autores como perda de autenticidade. Esse desejo de autenticidade deriva da nostalgia do passado frente às incertezas modernas. Não é acidental que as origens desses estilos são geralmente vistos como rurais, *folk* e localizados em um local distante das deformidades que a modernidade ocasiona (Wade, 2000 a).

Em entrevista com o pesquisador da música e sociólogo colombiano Oscar Santos (junho de 2014) ele argumentou que não existe para os músicos essa ideia de que um gênero

⁸⁵ Segue tradução nossa: A lenda vallenata se origina na luta entre espanhóis e os nativos de Valledupar que era muito frequente na época da Conquista. Os indígenas em certa ocasião, cansados dos abusos dos espanhóis, decidiram envenenar as fontes de água de onde eles bebiam. Os espanhóis morrem, mas A virgem aparece no céu e os ressuscita. Os indígenas se assustam. Os espanhóis os atacam e vencem. Como podem ver a lenda anula o indígena e realça a figura de espanhol, como se este fosse o santo e aquele o diabo. . . . A história da Colômbia tem alguns episódios de heroísmo indígena que bem poderiam ter sido tomados para motivar essas festas de *vallenato* e evitar que cada festival seja a evocação da derrota do nativo e o triunfo do invasor.

está sendo corrompido, ele sempre vai estar em movimento. Além disso, a performance do *vallenato* em princípio não tinha realmente acordeão, era somente violão e *guacharaca* (década de 30 e 40), depois da inclusão do acordeão, ainda se adicionou o baixo elétrico em torno de 1975. E só mais tarde é que o cantor Carlos Vives fundiu o gênero com o pop e o rock e inseriu a guitarra elétrica.

Então, questiona Oscar, qual seria a linha que separa o que pode ou não entrar para o gênero musical? Para ele, a questão da preservação da cultura existe sim, mesmo porque a Colômbia tem essa necessidade de preservação mais do que o comum, devido a tantos acontecimentos que denegriam sua imagem, como o narcotráfico. O governo do país e os músicos mais antigos querem preservar o *vallenato* clássico porque ele traz uma boa imagem para a Colômbia, mas não só por isso, segundo ele, a intenção é muito mais financeira do que cultural. O pesquisador diz que o governo desta região do país e seus músicos representantes têm medo de perder o controle e o lucro sobre este produto tão lucrativo (como já foi explicado acima com a criação da marca país e a importância da música, especificamente do *vallenato* nessas campanhas nacionalistas)

Portaccio Fontalvo, o autor mais conservador dentre todos que estudei para esta pesquisa, admite que nos últimos anos está tomando força a ideia de que se incorpore um novo ar mais compatível com as mudanças musicais dos novos tempos, mas ressalta que ainda não há uma unanimidade quanto a essa aceitação, pois existem as opiniões contrárias apegadas à tradição (2010).

Sobre a inclusão do novo *aire*, Portaccio afirma que entre as propostas, se contempla a do maestro Alfonso de la Espriella Ossío que se refere a um estilo romântico chamando - o de *bolero vallenato* ou *pasebol*” (2010).

De la Espriella (2005) defende que existem músicos de grande sensibilidade que converteram alguns ares do *vallenato*, principalmente o *paseo* e o *son*, em *bolero*. Já no passado existiram algumas manifestações musicais de *paseo* romântico que foram chamados de *pasebol*, *paseo bolero* ou *bolero vallenato*. Com este último nome foi classificada uma gravação de Alfredo Gutiérrez chamada *Amor viejo*.

Em 1956 os acordeonistas e compositores Aníbal e José “Cheito” Velásquez mesclaram o *paseo* com o *bolero* e para as suas várias gravações feitas, deram o nome de *pasebol*. Diomedes Díaz, famoso cantor e compositor *vallenato*, chamou essa nova modalidade de *vallenato romântico* (De la Espriella, 2005).

Este novo estilo tem origem, portanto, no mais jovem dos quatro *aires vallenatos*, o *paseo*. O próprio Rafael Escalona, o mais clássico dos clássicos do *vallenato* (segundo De la

Espriella) disse no prólogo do livro *Lírica vallenata* de Hernán Urbina Joiro: “apoyo la propuesta para que se reconozca ese estilo romántico como un género aparte en los concursos de las canciones inéditas. Me parece bien lo de un quinto ritmo⁸⁶ en estas canciones” (Escalona, 2003, citado em De la Espriella, 2005, p. 71).⁸⁷

E a verdade, segundo o autor, é que muitas pessoas do interior do país se reconciliaram com o *vallenato* ou aprenderam a escutá-lo através desse estilo suave, o *vallenato romántico*, que está liderando quase todas as procuras de música popular na Colômbia. Há lindas mensagens com uma característica única: os cumprimentos para a família e amigos. E é surpreendente a aceitação desta música em cidades com gêneros tão enraizados como o *tango* em Medellín e a *salsa* em Cali, conclui (Espriella, 2005).

De la Espriella conta um caso muito interessante quando argumenta sobre a adesão do *bolero vallenato* ou *vallenato romántico*:

Confieso que recientemente sufrí un grande impacto generacional cuando en la víspera del matrimonio de mi hija Cristina, su futuro esposo, un antioqueño que nunca ha vivido en la Costa y sí en los Estados Unidos, me contó su intención de llevarle la tradicional serenata. Cual no sería mi sorpresa cuando en vez de las acostumbradas guitarras y las armoniosas voces de trío, escuché un acordeón, seguido de la caja, guacharaca, bajo, congas, guitarra acústica y otros instrumentos. (De la Espriella, 2005, p.71)⁸⁸

Ao aceitar que poderia existir a possibilidade de um novo gênero dentro dos quatro tradicionais do *vallenato*, tanto faz que se chame *bolero vallenato* ou *vallenato romántico*, o autor diz que devemos admitir que, como em todas as artes, estamos vivendo uma evolução na música que pouco a pouco e através dos anos, se transformou na mais representativa do folclore colombiano e pela sua força e qualidade, deve ser aderida como parte do gênero musical. No entanto, a crítica e os historiadores musicais se esforçam em separar e recordar os progenitores desta música no intuito de deixá-la exatamente como era e inferiorizar o que surge de novo hoje em dia. A todo o momento os outros autores mencionam Rafael Escalona Martínez, a quem definem como o maior representante do *vallenato* clássico por seu

⁸⁶ A questão da inclusão de um quinto ritmo ou *aire* aparece novamente no capítulo 5

⁸⁷ Segue tradução nossa: apoio a proposta para que se reconheça esse estilo romântico como um gênero à parte nos concursos das canções inéditas. Parece-me bem um quinto ritmo nessas canções.

⁸⁸ Segue tradução nossa: Confesso que recentemente sofri um grande impacto geracional quando, na véspera de matrimônio da minha filha Cristina, seu futuro esposo, um *antioqueño*⁸⁸, mas que nunca tinha vivido lá e sim nos Estados Unidos, me contou sua intenção de fazer a ela uma tradicional serenata. Como não iria me surpreender se escutei um acordeão, seguido pela *caja vallenata*, *guacharaca*, baixo, *congas*, guitarra acústica e outros instrumentos?

maravilhoso estilo narrativo⁸⁹, crítico e cheio de astúcia. Falam dele como algo divino a quem nunca, jamais alguém conseguiria alcançar. O autor conclui sua opinião deixando bem clara sua posição modernizadora.⁹⁰

Quiera Dios conservarlo igual de joven y creativo por muchos años más para orgullo y gloria de un país que lo quiere y admira profundamente. Ojala la historia de este folclor no olvide a un gran divulgador, Guillermo Buitrago Henríquez, quien sin ser del Valle, fue de los primeros que lo recogió y a finales de los años 30 y durante los 40 del Siglo anterior lo promulgó en diferentes emisoras y escenarios de departamentos de la Costa, así como a Carlos Vives, quien a raíz de su actuación en la telenovela de la vida de Escalona y adicionando en sus grabaciones instrumentos no tradicionales a este género, unido a su carisma y armonioso dejo costeños, revivió e internacionalizó el vallenato. (De la Espriella, 2005, p.72)⁹¹

Carlos Vives cantando seu *vallenato* híbrido foi muito bem recebido pela indústria musical internacional porque surgiu em um momento em que ela buscava esse tipo de fusão de sons, exatamente quando aparecia na indústria fonográfica a categoria *world music*.

Jocelyne Guilbault (2006) define o termo “*world music*” como um tipo de música popular que surgiu nos anos 80, foi massificada e distribuída para o mundo todo e está associada a grupos e países pequenos em desenvolvimento.

A *world music* combina elementos de músicas locais com músicas *mainstream*⁹² no mercado transnacional industrial atual e alcançou os mercados dos países industrializados com gêneros musicais como o *soukous*, *rai* e *zouk*.

Nesse contexto, ela é associada a um tempo e época específicos: o fim da bipolaridade da Guerra Fria, o ressurgimento de diferentes grupos étnicos, formação de varias alianças e a reconfiguração de uma nova ordem econômica mundial. (Guilbault, 2006)

⁸⁹ Alguns estudos atuais de pesquisadores (como os do autor Egberto Bermúdez) apontam que o *vallenato* não é um gênero narrativo. Essa questão será explicada mais adiante neste trabalho.

⁹⁰ No início da sua fala, De la Espriella se refere a Rafael Escalona

⁹¹ Segue tradução nossa: Queira a Deus que possamos conservá-lo sempre jovem e criativo por muitos anos mais, para a glória de um país que o ama e o admira profundamente. Tomara que a história desse folclore não se esqueça de um grande divulgador, Guillermo Buitrago Henríquez, que sem ser do *Valle* percorreu por ele e a final dos anos 40 o promoveu em diferentes emisoras e departamentos da Costa, assim como que não se esqueça de Carlos Vives, que após a sua atuação na novela sobre a vida de Escalona e adicionando em suas gravações instrumentos não tradicionais à este gênero, unido ao seu carisma e ao seu harmonioso estilo *costeño*, reviveu e internacionalizou o vallenato.

⁹² O termo *mainstream*, que significa “fluxo principal” na língua inglesa “abriga escolhas de confecção de produto reconhecidamente eficientes, dialogando com elementos de obras consagradas e com sucesso relativamente garantido. Ele também implica uma circulação associada a outros meios de comunicação de massa como a TV (através de videoclipes), o cinema (as trilhas sonoras) ou mesmo a Internet (recursos de imagem, *plug ins* e *wallpapers*)” (Cardoso Filho & Janotti Júnior, 2006, p.8).

A criação do rótulo “*world music*” é muito reveladora, afirma Guilbault, pois para um etnomusicólogo o uso do termo não é novo, o que é novo é a maneira com que ele foi apropriado nos anos 80 inicialmente por onze gravadoras independentes na Inglaterra e depois por marcas internacionais em campanhas para promover artistas de música *pop* que não fossem anglo - americanos. Em muitas maneiras, o rótulo “*world music*” tem, portanto, reforçado a divisão entre a chamada música popular *mainstream* anglo - americana e uma categoria que envolve todas as músicas que seletivamente chegam dos países do terceiro mundo, mas são colocadas às margens da indústria musical dominante. Usando esse rótulo em lojas de discos “o público teria uma seção acessível onde poderiam achar os discos desses artistas” (Rijven, 1989, p. 216, citado em Guilbault, 2006, p. 141, tradução nossa).

Mais precisamente, mas em um sentido limitado, a *world music* é:

A marketing term describing the products of musical cross-fertilization between the north – the US and Western Europe – and south – primarily Africa and the Caribbean basin, which began appearing on the popular music landscape in the early 1980s [through] the emergence of new, interlocking commercial infrastructures established specifically to cultivate and nurture the appetites of First World listeners for exotic new sounds from the Third World. (Pacini-Hernandez, 1993, pp. 48-50; Feld, 2000 citado em Connell & Gibson, 2004, p. 350)⁹³

A chegada formal da *world music* em 1987 foi o resultado do entrelaçamento entre comércio e cultura na apropriação de fragmentos culturais considerados “autênticos” destinados às audiências ocidentais cosmopolitas ávidas por um produto novo, exótico e diferenciado (Connell & Gibson, 2004).

Por um lado, essa categoria musical tira vantagem das habilidades e recursos das tradições dominantes: apropria-se de última tecnologia e conhecimento de produção, marketing e distribuição e apresenta muitas das características musicais das músicas *mainstream* escutadas no mercado global.

By doing so, it uses a kind of lingua franca, if not understood, at least recognized by everyone (Guilbault, 2006, p. 139).⁹⁴

Ao mesmo tempo, músicas como o *zouk*, *rai* e *soukous*⁹⁵ mesclam características

⁹³ Segue tradução nossa: Um termo de marketing descrevendo os produtos da fertilização musical cruzada entre o Norte - Estados Unidos e Europa Ocidental - e o Sul- principalmente África e o Caribe, que começou a aparecer na paisagem da música popular no início dos anos 1980 [através] do surgimento de infraestruturas comerciais novas e interligadas estabelecidas especificamente para cultivar e nutrir o apetite dos ouvintes do Primeiro Mundo por novos sons exóticos do Terceiro Mundo.

⁹⁴ Segue tradução nossa: Assim, utiliza como se fosse uma língua franca, se não entendida, pelo menos reconhecida por todos.

⁹⁵ O *soukous* é originário do Congo e é a música e estilo de dança mais popular no momento dentro da África Subsaariana. O *zouk* é um estilo afro-caribenho originário nas Antilhas. (Nogueira da Costa, 2015, p).

musicais de uma cultura particular considerada “autêntica”. O resultado dessas estratégias de composição (língua franca com culturas particulares) significou um maior acesso ao mercado musical controlado pelas tradições dominantes.

Os processo de migração, comercialização e as matrizes globais de mídias causam uma sensação de desterritorialização na pós-modernidade, ficamos com a sensação de que perdemos nossas identidades culturais antes relacionadas à nação. A música vai ter um papel fundamental no preenchimento desta sensação de não-pertencimento a lugar nenhum que sentimos, através das gravadoras e músicos buscando novos ritmos que deem a ilusão de autenticidade e de pertencimento, ou seja, redefinindo o local (Connel & Gibson, 2004).

Para Fiona Ritchie, apresentadora do programa americano “Thistle and Shamrock”:

When you hear something that sounds like it comes from someone’s heart, it speaks from the heart to the heart. We listen to music that sounds like it’s made by people who care about that music, people who have passion and a sense of pride in the music and want to celebrate the place it’s from. . . people want to connect with something that sounds like it’s from somewhere. So many of us feel rootless. Our families move around a lot. Music like this gives people an opportunity to connect with something that transports them home. (Johnson, 2003, pp. 26, 50, citado em Connel & Gibson, 2004, pp. 353-354)⁹⁶

Dentro da *world music*: a música popular, a etnicidade e a localidade se tornaram fetiches disfarçando as forças globais dispersas que, na verdade, dirigem o processo de produção. (Appadurai, 1990, p. 16, citado em Connel & Gibson, 2004). Ainda mais do que isso, os lugares foram promovidos como os berços da autenticidade. A recente e evidente preocupação, segundo Guilbault, das culturas dominantes tradicionais em definir o local pode, portanto, ser interpretada como manifestação da crise ocasionada pelo reposicionamento das culturas dominantes entre elas e também em relação às outras culturas (a questão da sensação de desterritorialização, por exemplo). Já a questão dos países pequenos e em desenvolvimento de quererem definir o local veio de pelo menos duas profundamente contrastantes, embora inter-relacionadas, perspectivas: “para alguns ela veio como reação ligada ao medo de perder identidade cultural diante da homogeneização mundial. Para outros, definir o local foi

Já o *rai* é originário do Norte da África (do Maghreb) e é uma mistura de *rock*, *funk*, *reggae* e música andaluz (Mourão, 2012).

⁹⁶ Segue tradução nossa: Quando você ouve alguma coisa que parece que vem do coração de alguém, ela fala de coração para coração. Nós escutamos músicas que parecem ter sido feitas por pessoas que se importam com aquela música, pessoas que tem paixão e um senso de orgulho na música e querem celebrar o lugar de onde vem. . . as pessoas querem se conectar a algo que pareça que é de algum lugar. Tantos de nós nos sentimos sem teto. Nossas famílias se mudam tanto. Musicas assim dão às pessoas a oportunidade de se conectarem a algo que as transporta para casa.

percebido como uma oportunidade de redefinir e promover a identidade local” (Guilbault, 2006, p. 138).

Segundo Stuart Hall (2011), na pós - modernidade não existe mais a tendência de tentar criar uma cultura homogênea, os chamados estados- nação, pois segundo ele, não há mais como afirmar que nações são formadas por uma única cultura, além disso, a globalização seria a maior responsável para que as identidades culturais nacionais fossem deslocadas já no final do século XX. Os processos na pós-modernidade têm impacto em escala global, atravessam fronteiras nacionais, integram e conectam comunidades e tornam o mundo mais próximo em espaço e tempo. As identificações agora são tanto globais quanto locais. A cultura continua homogeneizada em alguns pontos, mas também há o fascínio pela diferença, pelo étnico para poder vender como mercadoria. Surge a mercantilização do local, a apropriação das culturas étnicas. Muito diferente das velhas localidades bem delimitadas, essa localidade atua na lógica do mercado.

Juntamente com a apropriação do local, há uma outra consequência da globalização: o fortalecimento de identidades locais, da tradição. No caso da tradição, ela é uma reação defensiva de membros étnicos dominantes que se sentem ameaçados pela presença de outras culturas e se voltam às raízes. Muitos grupos são rigorosos e acreditam que a hibridação cultural enfraquecerá sua cultura, mas há também a tendência da Tradução, ou seja, a aceitação de que as identidades são influenciadas pela globalização e não são puras, unitárias. Aqui encontram-se as hibridações, mesclas culturais, retiram-se recursos de diferentes tradições culturais que são o produto de cruzamentos comuns na globalização (Hall, 2011).

O processo de recepção nacional do *vallenato* se deu a partir da década de 60 e com o passar dos anos “se convitió en la música nacional de Colombia y en el elemento más importante de difusión popular de las nuevas imágenes tropicalistas de la identidad nacional” (Figuerola, 2007, p.194).

Carlos Vives teve a combinação de elementos perfeita para entrar no mercado das tradições dominantes. O primeiro disco do cantor dentro desse gênero foi uma regravação de clássicos da região vallenata com características sonoras mais modernas. Os arranjos soaram tradicionais e tinham a intenção de manter o espírito de 1950 quando as músicas foram realmente compostas, além de que a instrumentalização proeminente era constituída de acordeão, caixa *vallenata*, *guacharaca* e baixo (os três primeiros instrumentos considerados “autênticos” do gênero e quase nunca utilizados por artistas modernos) Em um exame mais detalhado, o autor relata que havia a presença de instrumentos de sopro como flauta, trombone e trompete e também um piano e um sintetizador (Wade, 2000 a).

Alguns críticos diziam que ele forçava um sotaque típico da Costa do Caribe antigo que já havia caído em desuso. O projeto de reviver canções clássicas *vallenatas* foi do próprio cantor, os melhores artistas e arranjos foram utilizados e o disco *Classicos de La provincia* foi lançado em 1993 (Wade, 2000 a).

Este álbum quebrou todos os recordes de vendas do país e também vendeu muito bem no México, Espanha e até nos Estados Unidos, onde Vives ganhou um CD de ouro e foi nominado ao Grammy. O performer quebrou as barreiras nacionais e internacionais, pessoas da classe média e até intelectuais que nunca haviam gostado do *vallenato* estavam entre os compradores (Wade, 2000 a).

Parte do seu sucesso, relata Wade, foi pelo visual de jeans e couro no palco contrastando com o estilo de seu acordeonista que tinha reputação impecável, porque já havia ganhado o prêmio do *Festival de La Leyenda Vallenata* em 1985 e usava o chapéu típico *vallenato* (*sombrero voltiao*). Havia também um guitarrista de rock conhecido e um tocador de baixo famoso em jazz, e para os arranjos: violão, baixo e percussão eram usados para dar um som influenciado pelo reggae e rock. Flautas, piano e saxofones foram utilizados, mas também a flauta tradicional da Costa do Caribe e um tambor dominicano. Ou seja, o resultado final foi uma combinação do novo com o velho, conclui Peter Wade (2000 a).

Polak (2010) defende que o caminho percorrido por um objeto, música, ou qualquer que seja a forma cultural que vai se originar, ela sempre vai ter sido produzida em locais particulares e para que haja uma internacionalização, algo tem que mediar essa relação (este papel é do Estado na maioria das vezes), no caso do *vallenato*, por exemplo, a princípio foram os intelectuais e folcloristas juntamente com o governo local do estado de Cesar que tiveram esse papel, mas que se expandiu para uma campanha nacional posteriormente.

Caiuby Novaes (1993) argumenta que a identidade não é algo dado, é uma condição forjada a partir de determinados elementos históricos e culturais, sua eficácia é momentânea e será maior se estiver associada a uma dimensão emocional da vida social. Este nós coletivo, esta identidade, é invocada sempre que um grupo reivindica uma maior visibilidade social devido ao apagamento a que foi historicamente submetido. Se existe a necessidade de um coletivo, segundo ela, é porque há a desconsideração das diferenças que marcam a distância entre os vários grupos unidos em forma de um único sujeito político.

Os elementos que os unem (sua mesmice) é forjada através da manipulação de sinais culturais, que embora precedem do contexto original de um desses grupos, não tem o mesmo sentido que possuíam quando surgiram.

Caiuby Novaes (1993) dá o exemplo do Primeiro Encontro das Nações Indígenas no Brasil em 1982 que reuniu cerca de trezentos líderes indígenas representantes de varias nações. Os índios compareceram de cocares, tacapes e outros adereços “típicos de índios”, muitos dos quais não são mais utilizados cotidianamente, numa tentativa óbvia de mostrar sua identidade diferenciada. O que acontece é que estes signos, diz Caiuby, apontavam para direções opostas, enquanto os adereços e a utilização das línguas de cada tribo reivindicavam suas identidades, eles sentiram a necessidade de se unirem para serem respeitados em uma sociedade que não tolera diferenças, perceberam que precisavam igualar-se em uma única categoria: os índios.

Para enfrentarem o mundo, precisaram utilizar a categoria “índio” criada pelos ocidentais (assim como a língua franca que os músicos da world music precisam utilizar) esta identidade forjada, o “nós índios”, não tem como intuito apagar as diferenças entre eles, que, pelo contrario, eram sempre enfatizadas, mas foi como índios, que eles conseguiram se organizar e apresentar suas reivindicações ao governo e à sociedade de um modo geral Caiuby Novaes (1993).

No mesmo sentido da utilização do “nós índios” citado por Caiuby Novaes (1993) ou da língua franca, de Guilbault (2006), o *vallenato* também se adaptou à indústria dos países dominantes e seu maior representante desta fase foi o Cantor Carlos Vives, divisor de águas e alvo de muitas críticas pelos artistas que defendiam uma volta da “tradição”. Ao invés de imitar o antigo, Carlos Vives não esconde sua necessidade de estar “dentro”, como dizem Connell e Gibson (2004) da indústria da música e fazer parte de um contexto novo e diferente do que existia naquela época “pura” e “tradicional”. Ao mesmo tempo, ele enfatiza (em entrevista já citada, 2011) que retorna às suas raízes para tirar inspiração e que se orgulha da região onde nasceu, onde os músicos eram como poetas e cantavam de improviso o que sentiam. Ou seja, essa “pureza” e essa “tradição” pode ser reformada, traduzida, como denomina Hall (2011), mas ela não pode ser perdida para que possa ser vendida no mercado transnacional. O *vallenato* de Carlos Vives é, portanto, considerado *world music*. O artista inclusive já foi nominado pela categoria *world music* em 2013, categoria que foi criada em 1989. O cantor foi nominado nas categorias: Melhor álbum (*Corazón Profundo*), melhor cantor masculino e melhor performance ao vivo.

Indo contra essa tendência pós-moderna da Tradução em um outro movimento descrito por Hall (2011) de tentar preservar as raízes da Tradição, os defensores do *vallenato* em sua forma antiga discutiram sobre isso em 2007 no *Fórum nacional sobre Folclore Vallenato*.

Portaccio (2010) relata que temendo os pedidos de vários artistas e estudiosos para

adicionar um novo ar ao gênero *vallenato*, defendeu-se em uma reunião o apego às raízes argumentando sobre o lucro que os festivais tradicionais e concursos geram para o país. A discussão se deu no XXIV Fórum nacional sobre *Folclore Vallenato* celebrado em Valledupar, em Abril de 2007. Neste fórum, o presidente da *Fundación Festival de la Leyenda Vallenata* Rodolfo Molina Araújo afirmava:

Queremos afianzar el vallenato puro en sus cuatro expresiones, paseo, merengue, son y puya, para convertirlo en una música rentable para la industria y productiva para el artista, sin que pierda las características de su origen, ni en su estructura melódica, ni en su línea de composición poética, costumbrista y raizal. (Rodolfo Molina Araújo, 2007, citado em Portaccio, 2010, p.136)⁹⁷

Mesmo com todas as intenções de preservação da tradição, o XXIX Festival *Cuna de acordeones* (Festival Berço de acordeões) celebrado em setembro de 2007 na Guajira, teve incluso na sua competição a *romanza* (romance) como o novo e quinto *aire vallenato* e contou com o apoio do maestro Rafael Escalona. O grande acordeonista Alberto “Beto” Murgas concordou com essa modalidade, pois só assim se reconhece um período musical em que surgiram compositores como Gustavo Gutiérrez Cabello, que fizeram canções que não se acomodavam em nenhum dos quatro *aires* aceitos pelo Festival da Lenda Vallenata. A história do *vallenato* romântico segundo o compositor Rosendo Romero começou com as modificações harmônicas que realizou Cabello ainda nos anos 60, mas que, no entanto, levou décadas para ser reconhecida (Portaccio, 2010).

De la Espriella conclui sua argumentação sobre a adesão do *bolero vallenato* (outro nome dado ao *vallenato* romântico) criticando as leis do Festival tradicional do gênero, o *Festival de la Leyenda Vallenata*:

Parecería conveniente que la organización del Festival Vallenato homologara este situación y mantuviera vivo el interés nacional de un ritmo que se ha ganado su primerísimo lugar dentro de nuestro folclor. Cuba no perdió nada con su Bolero Son, su bolero Cha-cha-chá y su bolero Mambo; antes ayudó y contribuyó a la divulgación del folclor de este país. Lo mismo México con su Bolero Ranchero. Por tratarse de un quinto ritmo que ya está establecido y reconocido. . . bien valdría la pena que, como lo dijo Rafael Escalona en su aporte a la mesa de trabajo del pasado Festival de La Leyenda vallenata de Abril de 2004: Parida la criatura, hay que ponerle un nombre, un apodo o lo que sea, pero hay que llamarlo de algún modo: ¡ Vamos a bautizar al *pelao*! (De la Espriella, 2005, p.74)⁹⁸

⁹⁷ Segue tradução nossa: Queremos afiançar o *vallenato* puro em suas quatro expressões, *paseo*, *merengue*, *son* e *puya*, para transformá-lo em uma música rentável à indústria e produtiva para o artista, sem que perca as características de sua origem, nem na sua estrutura melódica, nem na sua linha de composição poética de costume e de raiz.

⁹⁸ Segue tradução nossa: Seria conveniente que a organização do Festival *vallenato* aprovasse essa situação e mantivesse vivo o interesse nacional por um estilo que ganhou o primeiro lugar dentro do nosso folclore. Cuba não perdeu nada com seu *Bolero Son*, seu *Bolero Cha cha cha* e seu *Bolero Mambo*, aliás, eles só ajudaram na

Cartagena de Indias - 2016

contribuição e divulgação do folclore do país. O mesmo aconteceu com o México e seu *Bolero Ranchero*. Por tratar-se de um ar que já está estabelecido e reconhecido. . . bem que valeria a pena, como disse Rafael Escalona na sua contribuição ao Festival de *la leyenda vallenata* em Abril de 2004: “Depois que a criatura foi parida, há que ser colocado um nome, um apelido ou o que seja, mas tem que ser chamada de algum modo. Vamos Batizar o jovem!

4. Ay Hombé!⁹⁹ Primeira metade do século XX

4.1 Canções de *Piqueria*

Através da sua performance, o acontecimento sonoro da música traz à tona fenômenos diversos, por vezes inesperados e não necessariamente acústicos (Tiago de Oliveira Pinto, 1997, p. 28).

Segundo Julio Oñate Martínez (2013) a música vallenata em seus começos era puramente individual e exigia para sua difusão somente a presença do acordeão: o acordeonista era ao mesmo tempo intérprete, compositor e acompanhante.

O autor ainda conta que na origem do gênero está a lenda de Francisco el Hombre (já contada acima) que enfrenta um duro duelo com satanás, armado somente com seu acordeão e triunfa quando toca o credo ao contrário. Essa lenda seria tema de muitas canções ao decorrer das décadas e até hoje ainda fascina a população da Costa.¹⁰⁰

Oñate (2013) diz que quando os autores falavam do *juglar*, se referiam ao acordeonista que sozinho improvisava seus cantos e era capaz de fazer uma *parranda*. Porém algumas décadas depois, esse termo vai ser utilizado para denominar todos os músicos “tradicionais”, da primeira geração de *vallenatos* famosos, como Rafael Escalona, Emiliano Zuleta e Leandro Díaz. Comparado aos músicos mais modernos, eles seriam como poetas.

Uma forma muito comum de compor as canções era através das *piquerias*, ou seja, enfrentamentos, duelos entre os acordeonistas. Essas performances despertavam sempre a expectativa do público que se aglomerava ao redor do acontecimento e escolhiam um dos músicos para torcer. Naquele momento, os adversários cantam versos próprios e improvisados. Vence a batalha quem tiver um melhor domínio do acordeão e for aclamado pelo público. O autor diz que as *piquerias* existiam também de forma parecida em outros países da América Latina, mas que somente na vallenata é que as histórias foram realmente vividas pelos protagonistas, de maneira que seus versos se tornam depoimentos históricos (Oñate, 2013).

⁹⁹ Expressão utilizada na Costa do Caribe principalmente pelos cantores vallenatos, denota alegria e é uma espécie de saudação.

¹⁰⁰ Mais adiante será analisada uma letra em que o tema aparece.

Uno se creía superior al otro y por ahí se suscitó lo que se llama la “piqueria”, la rivalidad entre dos músicos. Cada músico tenía sus barras; entonces se dividía el público en dos partes y había las piquerias de programa, como jugar dos galos, así mismo se suscitaron mucho las peleas musicales; como decíamos nosotros aquí, un duelo más exactamente, un duelo musical. Una parte de la gente decía que tal músico era mejor que el otro, que tocaba mejor, que cantaba mejor, que componía mejor y a veces se formaba lo que se llama la discrepancia musical; llegando a tocar en piqueria. Se sentaba uno allá y otro acá, lo rodeaba la gente y ellos comenzaban a tocar sus canciones. (entrevista com Leandro Díaz, citado em González, 2007, p. 98)¹⁰¹

O duelo mais famoso, seja pelo tempo que durou, seja pela qualidade das composições, pela expectativa dos seguidores, pela simpatia e fama que gozavam ambos, foi o enfrentamento entre Lorenzo Morales e Emiliano Zuleta Baquero (Oñate, 2013).

“Para mí, lo esencial en un musico es el fundamento. El tipo que se ponga a tocar acordeón y se copie de otros músicos, se pierde. Cada músico debe tener su propio cuento. Copiar no sirve para aprender. Sólo confunde. . .” (Emiliano Zuleta, citado em González, 2007, p. 94).¹⁰²

González (2007) diz que quem expressou essas palavras foi uma das lendas do acordeão das primeiras décadas do século XX, Emiliano Zuleta. O Viejo Mile, como era chamado, nasceu em 1912 e se destacou por suas grandes composições como repentista (que improvisava versos), sua habilidade o converteu em um dos campeões vitalícios na *piqueria*.

Gabriel García Márquez diz que Emiliano esteve presente na *parranda* que teria sido a precursora do Festival da Lenda Vallenata. Em 1963, García Márquez se reuniu junto com amigos músicos e naquele dia, se encontravam ali muitos dos grandes *juglares* e trovadores vivos, diz o escritor. Ao lado de Leandro Díaz:

“No era menos mítico Emiliano Zuleta cantando, con su voz estragada por los años y el alcohol de caña, los versos magistrales de La Gota Fría, que para mi gusto es una canción perfecta, y por tanto, un punto de referencia que no pueden perder de vista los creadores de hoy” (García Márquez, 1983, citado em González, 2007, p.94).¹⁰³

¹⁰¹ Segue tradução nossa: Um músico se achava superior ao outro e é assim que surgiu a “piqueria”, a rivalidade entre dois músicos. Cada um tinha seu banco; então o público se dividia em duas partes e haviam as piquerias de programa, como brigas de dois galos, era assim que aconteciam as brigas musicais aqui, como dizíamos por aqui, um duelo mais exatamente, um duelo musical. Uma parte das pessoas dizia que tal músico era melhor que outro, que tocava melhor, que cantava melhor, que compunha melhor e as vezes se formava o que se chama de discrepância musical; chegando a tocar em piqueria. Um sentava ali e outro aqui, as pessoas os rodeavam e eles começavam a tocar suas canções.

¹⁰² Segue tradução nossa: Para mim, o essencial em um músico é o fundamento. Aquele que se põe a tocar o acordeão e copia canções de outro músico, se perde. Cada músico deve ter seu próprio conto. Copiar não serve para aprender. Só confunde. . .

¹⁰³ Segue tradução nossa: Não era menos mítico Emiliano Zuleta cantando, com sua voz estragada pelos anos e pelo álcool, os versos magistrais de La Gota Fría, que para mim é uma canção perfeita e por isso, um ponto de referência que os criadores de hoje não podem perder de vista. García Márquez, 1983 publicou em Crónica Valledupar, 1983. La parranda del siglo. Publicada em [http:// www. revistacambio.com](http://www.revistacambio.com)

Oñate (2013) afirma que a história da canção *La gota Fría* tem origem nas *piquerias* entre Emiliano Zuleta e Lorenzo Morales.

Emiliano Zuleta, descendente de espanhóis vascos nasceu e viveu sua infância em La Jagua, em um sítio humilde com sua família. Filho de Cristobal Zuleta, conhecido como “El tercero”, um cantor e instrumentista que dedicou sua vida à música popular fazendo a terceira voz de uma banda musical e Sara Baquero, conhecida como “Vieja Sara”, recitadora de décimas (Medina, 2012).

O pai de Emiliano se separou de sua mãe quando ele ainda era muito pequeno, Mile trabalhava no campo e acompanhava sua mãe nas festas de toda a zona rural que ficava entre La Jagua e El Plan, ali ele teria conhecido os *verseadores* de El Plan que se encontravam nos carnavais e nas festas de Corpus Christi. O tio de Emiliano tinha três acordeões, ele aproveitava para manuseá-los escondido, já que o tio os vigiava com ciúme. Zuleta, apesar de não ter tido a oportunidade de frequentar a escola, teve o apadrinhamento de seu tio e de uma vizinha que o levou por algum tempo a trabalhar em suas terras, perto de Valledupar, aumentando seus contatos com a música e com os músicos da região (Medina, 2012).

De acordo com a matéria *Cosas de Moralito* (2004, El Tiempo), Lorenzo Morales, filho de Epiménio Herrera e Juana Morales, nasceu em 1914 em Guacoeche, “antigo palenque de cimarrones, tierra de alfareros del barro carmesí inigualables en el arte de hacer tinajas”¹⁰⁴. “Cimarrones” eram como eram chamados em espanhol os escravos, muitas vezes fugitivos que levavam uma vida de liberdade nos palenques ou quilombos (Cosas de Moralito, 2004, El Tiempo). Lorenzo Morales, apesar de possuir dois sobrenomes de descendência espanhola, aparentava fisicamente mais *negro* do que “*branco*”.

Ali, nas terras de Gacoeche (um povoado que ficava dentro da zona rural de Valledupar) ele escutava as décimas compostas por seu tio Felix Morales e seguia os “turpiales guacocheros”, como eram chamados os músicos dali pela sua grande habilidade em memorizar e assobiar as melodias mais difíceis. Aos 12 anos Morales aprendeu “de ouvido” a tocar o acordeão e aos 17 já era conhecido em seu povoado (Cosas de Moralito, 2004, El Tiempo).

Nos anos 40, Valledupar vivia ainda o impacto do período colonial: o analfabetismo, o *carate* (doença de pele causada por bactéria), o paludismo (malária), pobreza generalizada e atraso técnico. Todos esse fatores caracterizavam o cotidiano do município (Cosas de Moralito, 2004, El Tiempo).

¹⁰⁴ Tradução nossa: “antigo palenque de afrodescendentes, terra de oleiros de barro carmesim inigualáveis na arte de fazer jarros”.

Como se conheceram Emiliano e Zuleta, esses dois músicos que viviam em povoados distintos?

Tudo teria começado em 1932 quando Zuleta já era um músico conhecido na área de La Jagua (município no departamento da Guajira) e Morales era a figura mais conhecida no povoado de Guacoeche (dentro do município de Valledupar), um povoado que era local de passagem para aqueles viajantes que saíam de La Jagua com destino a Valledupar. Os viajantes, conhecedores das habilidades desses músicos fizeram involuntariamente o papel de “leva e traz”, contando os feitos de um e de outro nos povoados (Oñate, 2013).

Emiliano Zuleta relata à Oñate que ele precisava comprar um novo acordeão em um armazém de Valledupar e percorreu todo esse caminho a pé com a companhia de dois amigos. Quando passaram por Guacoeche escutaram de longe o que parecia ser uma *parranda* e chegaram perto para ver o que era, ao perguntar a uma das pessoas que assistiam quem era o acordeonista, foram informados de que era Morales. Foi aí que Zuleta, que já havia ouvido sobre as habilidades do músico, pediu se poderia tocar o acordeão e mostrar que ele também era bom no instrumento. Morales emprestou o acordeão e quando Zuleta acabou de tocar, aconteceu a primeira desavença: naquele tempo, quando alguém servia a bebida, o primeiro gole deveria ser do acordeonista do local, depois para o *cajero* e depois o *guacharaquero*, mas Zuleta teria aceitado o gole oferecido por alguém. Morales ficou muito bravo pois o visitante não estava respeitando a hierarquia *parrandera* e por isso, tirou dele o acordeão. Zuleta saiu da festa e continuou viagem com seus companheiros (2013).

O autor diz que nas várias vezes em que conversou com Morales, ele nega que tenha retirado o acordeão do músico e que na verdade essa parte da história foi inventada por Zuleta (Oñate, 2013).

Mas, continuando a versão de Zuleta (nas palavras de Oñate, 2013), quando o acordeonista chegou em seu povoado, reuniu seus amigos para estrear o instrumento novo e começou a improvisar versos desafiantes contra Morales, dando origem à lendária piqueria. Morales, ao ficar sabendo da atitude de Zuleta, começa a fazer o mesmo e assim as pessoas que iam e vinham desses povoados se encarregavam de informar os dois sobre as letras elaboradas. Dentro desses textos, Zuleta começa a referir-se a Morales reproduzindo um discurso racista, chamava-o frequentemente de *negro* com o intuito de ofendê-lo (Emiliano era de fato afrodescendente) como neste trecho de “Contestación a Morality”¹⁰⁵

¹⁰⁵ A letra é da década de 30, mas existe uma gravação desta canção do começo dos anos 50 na gravadora Popular, ref. 724 A, na voz do irmão de Alejo Durán, Luis Felipe Durán.

Contestación a Morality

Si Morales, si Morales le saca uno
 Zuleta, Zuleta le saca dos
 Porque no, porque no me da la gana
 Hombre que ese negro venga a *tocá* más que yo

Díganle a Morales que ahí le mando la contesta
 Porque toco, porque toco el acordeón
 Hombre toco caja, guacharaca y soy poeta¹⁰⁶

Nesta canção, Emiliano quer deixar bem claro que é superior ao adversário em todos os sentidos, pois seria um artista multifacetário, que toca todos os instrumentos do gênero e faz canções em forma de poesia, um verdadeiro *decimero*¹⁰⁷. A palavra *contestación* (resposta) é empregada pois Morales havia feito primeiramente uma letra e agora Zuleta a respondia dessa forma.

Dentre todas as letras de canções que eu tive contato, desde essa época, antes da segunda metade do século XX, até as canções dos *juglares* da época de Rafael Escalona, pude perceber que as canções de *contestación* à alguma composição anterior são muito comuns no *vallenato*, seja entre amigos, quando um se preocupa com o que está passando o outro (geralmente dor de amor), seja dentro das *piquerias*, com o sentido de enfrentamento, elas são praticamente um diálogo entre os compositores. Mas por que esse tipo de composição era comum? Essa é uma pergunta que busquei responder mais adiante, junto com a análise de outros elementos que também coincidem em várias canções.¹⁰⁸

As opiniões dos estudiosos sobre em qual gênero literário as letras do *vallenato* se encaixam são divergentes. Alguns dos autores aqui abordados, talvez não coincidentemente aqueles mais tradicionalistas, afirmam que o *vallenato* estaria dentro do gênero narrativo, dentre eles estão De la Espriella, 2005; López, 2005; Oñate, 2013; Portaccio, 2010 e Daniel Samper Pizano, 2017.

Oñate (2013) inclusive afirma, como foi citado mais acima neste capítulo, que a veracidade da história vivida pelos protagonistas seria o diferencial do gênero *vallenato* perante às outras músicas que narram histórias fictícias.

¹⁰⁷ Como já explicado mais acima neste trabalho, um *decimero* é aquele que utiliza a *décima* como forma de elaborar suas letras. A *décima* é uma composição poética de dez versos octassílabos que rimam segundo uma ordem que será exemplificada mais adiante neste capítulo.

¹⁰⁸ Para a análise do tema *contestación* ver mais adiante neste capítulo.

Daniel Samper Pizano (2017) aponta que no final dos anos 60, o *vallenato* deixou para trás tanto o *bambuco* quanto a *cumbia* e se tornou o gênero mais popular no exterior. Esta conquista o *vallenato* só conseguiu, segundo ele, porque tinha um encanto especial que os outros gêneros não tinham: sua capacidade narrativa. As histórias que Rafael Escalona contava através de suas composições eram extraordinárias. Elas não eram feitas para dançar, nem para servirem como fundo musical, eram feitas para narrar histórias interessantes e contar o que acontecia na região.

Em oposição à essa ideia, Egberto Bermúdez (comunicação pessoal, fevereiro de 2016) defendeu que as canções vallenatas não passam de fragmentos de conteúdos e comentários dispersos. Segundo ele, as letras não são narrações de uma história com começo, meio e fim.¹⁰⁹ Para Bermúdez, portanto, o *vallenato* não poderia ser classificado como narrativo e em alguns casos, nem estaria dentro do gênero lírico. O autor diz que há ali somente uma descrição de fatos, de coisas, de pessoas. São comentários que falam sobre algo, fragmentos de pensamentos, mas não contam uma história.

Bermúdez (2005) afirma que análises recentes das músicas de Rafael Escalona com o intuito de descobrir se são narrativas ou poéticas concluíram que as mesmas falam principalmente de sentimentos e angústias do próprio músico que as compunha, são também recheadas de eufemismos, metáforas e duplos sentidos e possuem linguagem chula e satírica. Para o autor, esses estudos provam que as histórias contadas eram criações poéticas que refletiam pensamentos de toda a sociedade e do próprio músico, essas músicas não seriam narrativas de “causos” que realmente aconteceram, como afirmam até hoje alguns defensores do gênero em sua forma “tradicional”. A ideia imposta pela imprensa e pelos escritores conseguiu fazer com que o *vallenato* criasse uma “aura” de inocência e de união social, como se as palavras ditas fossem fatos reais da Província declamadas de forma narrativa, fato que já sabemos, não é verídico, diz Bermúdez.¹¹⁰

Adolfo Pacheco, acordeonista declarado compositor vitalício pelo *Festival de la Leyenda Vallenata* em 2005, afirma em entrevista que o *vallenato* dos *juglares* segue a forma narrativa e dentro dela, o formato de crônica literária, onde são muito comuns os diálogos e a subjetividade do narrador (N. Samper, 2017).

A crônica literária é um gênero intermediário entre o jornalismo e a literatura, ela não é nem uma narrativa ficcional e nem uma reportagem, ela surgiu para registrar os

¹⁰⁹ Informação verbal, Bogotá 2012

¹¹⁰ Durante a entrevista que fiz com o autor (2016), ficou claro que ele não considera que esse gênero na maioria das vezes não é nem mesmo lírico, para ele as letras dessas canções são apenas comentários que refletem os pensamentos de toda aquela sociedade e não do próprio artista.

acontecimentos de um local como a cidade ou o país através da opinião pessoal do narrador, tem um alto grau de subjetividade, por isso ela pode assumir a forma de alegoria, confissão, monólogo, diálogo etc, em torno de personagens reais e/ou imaginários. Ela implica sempre a visão pessoal do narrador ante um fato qualquer do cotidiano. A crônica estimula a veia poética do prosador e dá margem para que ele revele seus dotes de contador de histórias (Motta, 2017).¹¹¹

A crônica é um texto subjetivo, podendo basear-se em fatos reais ou fictícios, possui uma narrativa pessoal ou impessoal e é escrita em linguagem formal com marcas de oralidade. Tem função emotiva ou lírica, o uso de recursos como a ironia e o humor e consiste em um texto curto, com reflexões, comentários ou evasivas (Amaral & Tavela, 2011)

A canção de Emiliano Zuleta poderia ser considerada uma narrativa e mais especificamente, uma crônica literária? Se observarmos aqueles textos que são considerados no Brasil famosas crônicas literárias, como as crônicas de Machado de Assis, elas são muito mais longas do que a letra de *Contestación a Moralito* (variam de mais ou menos 10 a 20 parágrafos), foram feitas para serem publicadas em jornais na época em que foram escritas e assim como descreve Motta (2017) elas registram fatos que envolvem o cotidiano de grande parte da população da cidade ou do país, situações reais que o escritor, sendo um observador atento, desejava relatar aos seus leitores. No caso de Machado de Assis, ele escreve de forma livre, mescla uma escrita mais formal com diálogos e pensamentos repletos de humor e coloquialidade. Dentre muitas crônicas do autor que encontrei sobre problemas políticos e sociais pelos quais passava o país, há uma que foi publicada originalmente dia 4 de Julho de 1883 em que ele escreve com muito humor quais seriam as regras ideais de comportamento para aquelas pessoas que frequentam bondes. E assim ele apresenta uma lista de regras para vários tipos de pessoas: aquelas que estão gripadas, as que não sabem se sentar apropriadamente, aquelas que conversam em voz alta conteúdos que não poderiam ser abordados publicamente, etc. Essa crônica, apesar de não abordar problemas políticos e sociais que envolvam toda a sociedade, é também informativa e narra fatos do cotidiano citadino com muito humor e uma leve crítica ao comportamento das pessoas (Machado de Assis, 1883/1994).

Definir o limite exato entre o que seria uma crônica, um conto, uma poesia ou qualquer outro tipo de texto pode ser difícil até mesmo para grandes escritores. Clarice Lispector quando começou a escrever para o *Jornal do Brasil* na década de 60 teve

difficuldade em se adaptar com o gênero. “Crônica é um relato? É uma conversa? É o resumo de um estado de espírito? Não sei, pois antes de começar a escrever para o Jornal do Brasil eu só tinha escrito romances e contos” (Lispector, 1999, p. 113, citado em Ribeiro 2012).

Algumas crônicas de Clarice são tão densas de significado e tão condensadas que se aproximam dos poemas - pílula de Oswald de Andrade como: “Sonhei que um peixe tirava a roupa e ficava nu” (Lispector, 1999, p. 121, citado em Ribeiro 2012).

“Poderia uma crônica ter apenas um título e uma linha? Por tê-los, deixaria de ser crônica e passaria a ser poesia?” (Ribeiro, 2012, p.129).

Ribeiro conclui que, devido a peculiaridade das obras de Clarice Lispector, é complicado dizer se elas seriam classificadas como crônicas ou não. Por ser uma cronista fora dos padrões Clarice teria se autodenominado “escritora densa” e “escritora complicada” (2012). Para ele “o cronista é um *voyeur*, uma câmera escondida que nos dá acesso a realidades diferenciadas. É uma janela indiscreta, aberta para mundos que nos são negados - ou que nós mesmos negamos - mas que por vezes se encontram ao nosso lado”. (Ribeiro, 2012, p.122).

Ele afirma que não se pode deixar de lembrar que o narrador da crônica se caracteriza pela visão. Ele é aquele que “narra a ação enquanto espetáculo a que assiste e não narra enquanto sujeito atuante” (Borelli, 1996, p. 66 citado em Ribeiro, 2012).

A jornalista Miriam Bevilacqua analisou letras de músicas do cantor e compositor Chico Buarque e concluiu que elas podem ser consideradas crônicas. Ao analisar diferentes momentos da obra “buarqueana” ao longo de cinco décadas, Miriam conseguiu perceber temas recorrentes nas canções como: a situação política do país, trabalhadores pobres e imigrantes da construção civil, a fragilidade do artista diante da indústria cultural, o capitalismo, etc. Todos estes elementos são objetos frequentes da preocupação do compositor (Truz, 2015). A jornalista destaca que, diferentemente do cancionário nacional no qual o tema do amor (não correspondido) é predominante, as canções de Chico Buarque podem ser classificadas como crônicas pelo compromisso do artista com a realidade. Ele conscientemente escolheu outro caminho a ser traçado em suas produções (Truz, 2015).

A canção de Zuleta *Contestación a Morality* não narra acontecimentos percebidos pelos olhos de um *voyer*. Poderíamos dizer que a letra se aproxima mais de um recado, uma mensagem à um único destinatário, dificilmente ela poderia ser considerada uma narrativa ou uma crônica literária. Mesmo que a conversa seja baseada em um enfrentamento real e seja autêntica, como os músicos *vallenatos* que compunham piquerias e autores tradicionalistas afirmam que ela deve ser, ela é apenas um fragmento dessa briga, uma *contestación* a uma

outra letra antes composta. No caso desta *piqueria* e de algumas outras que encontrei, concordo com as afirmações de Bermúdez (2005, 2016) de que elas são fragmentos, eu diria que são peças de um quebra-cabeça que deve ser montado para que se compreenda o sentido todo da história, pois algumas delas nos mostram somente a ponta de um *iceberg*.

Contestación a Moralito em nada de assemelha às canções repletas de críticas de Chico Buarque como as que aparecem no artigo de Truz (2015), por exemplo: *A banda*, *Apesar de você* e *Construção*, que criticam ora a sociedade, ora o governo ditatorial da década de 70. Também não se aproxima das crônicas de Machado de Assis, que faz uso da coloquialidade e do humor ao mesmo tempo em que critica ou relata acontecimentos do cotidiano como um *voyeur*.

As *piquerias* foram compostas para que a população daquela região chamada de zona vallenata compreendesse seu significado, na época da composição esses autores não estavam preocupados em criticar a sociedade, o governo e nem mesmo em expor suas opiniões sobre acontecimentos do cotidiano que pudessem ser relevantes para a população.

É possível que em outras *piquerias* ou outras canções dos *juglares* analisadas mais adiante neste trabalho possam aparecer evidências do gênero narrativo ou lírico. Se até mesmo uma frase de Clarice Lispector (como aquela que foi trazida aqui na página 85), que mais se assemelha às poesias vanguardistas do que à crônica literária pode gerar debate sobre pertencer à esse universo, por que não algumas canções compostas em meio às *parrandas* ou em forma de *piqueria* também não possam?

Se algumas ou talvez muitas das letras *vallenatas* não fazem parte do gênero narrativo, como afirma Bermúdez (2005, 2009, 2016), por que vários intérpretes e autores enfatizam a todo momento que elas seriam narrativas de histórias reais? Essa é uma das questões que estudei com a análise da música abaixo: *La Gota Fría*.

No caso específico de Morales e Zuleta, a rivalidade entre os músicos acabou criando rivalidade também dentro dos próprios povoados onde viviam, as pessoas inclusive aumentavam as críticas de um a outro para provocarem uma briga de fato. Mas os anos vão passando e cresce a expectativa dos seguidores por um verdadeiro duelo, os torcedores de ambos os lados queriam saber quem realmente era o melhor (Oñate, 2013).

Oñate (2013) continua a história desse famoso duelo dizendo que em 28 de junho de 1940 Zuleta foi até Urumita (município que ficava ao lado de La Jagua, Guajira) para as festas de San Pedro e San Pablo e estava com seus amigos em *parranda*. As quatro da tarde do dia 29, depois de 24 horas de festa, chegou a notícia de que Morales acabava de chegar em Urumita. Morales havia ido a cidade para buscar uma encomenda de sua mãe e não tinha

intenção de *parrandear*, nem ao menos havia trazido seu acordeão. Porém, por uma ironia do destino, teve que passar pela casa onde se encontrava Zuleta e lá começaram as provocações para que os dois se enfrentassem.

Emiliano e seus amigos estavam muito embriagados e agarraram Morales pelo pescoço para que os dois comessem os improvisos. Durante os versos, Morales estava se saindo muito melhor, já que Zuleta estava nas condições de 24 horas de festa, por isso, os amigos de Zuleta o levaram para descansar antes que a piqueria acabasse e ele fosse derrotado. Morales acabou a noite tocando sozinho o acordeão do rival (Oñate, 2013).

Quando Emiliano se levanta, Morales lhe entrega o acordeão e diz que precisa descansar aquela noite para voltar a Guacoeche no dia seguinte e pede que lhe acordem as cinco da manhã para o duelo que tanto lhes interessava. Ele se retira para dormir e no dia seguinte segue sua viagem para Guacoeche. Quando as pessoas foram buscá-lo e não o encontraram, o comentário foi unânime: *Le cayo la gota fría* (uma expressão muito comum nessa época na Província para referir-se a alguém que está com muito medo de algo). Essa expressão do público gerou o título da canção que muitos meses depois, compôs Emiliano Zuleta e que é considerada talvez a mais famosa canção colombiana de todos os tempos (Oñate, 2013).

Esta famosa canción. . . es, según la sociedad de autores y compositores, la pieza colombiana más conocida en el exterior debido a su fuerte comercialización en la versión interpretada por Carlos Vives y las de las grabaciones realizadas por otros como . . . el tenor Plácido Domingo o la Orquesta sinfónica de Francia (González, 2007, p.98).¹¹²

Ela será apresentada aqui na versão completa original e com tradução nossa (devido a sua importância para o folclore colombiano), letra retirada do livro de Oñate (2013).

La gota fría ¹¹³

Acordate Moralito de aquel día

¹¹² Segue Tradução nossa: Essa famosa canção. . . é, segundo a Sociedade de Autores e Compositores, a peça colombiana mais conhecida no exterior devido a sua forte comercialização na versão interpretada por Carlos Vives e gravações realizadas por outros cantores como . . . o tenor Plácido Domingo e a Orquestra Sinfônica da França.

¹¹³ No livro de Julio Oñate Martínez ele diz que a canção foi composta após 1940, pois foi exatamente neste ano em que aconteceu o encontro dos dois, porém o autor não especifica o ano de sua composição nem de sua primeira gravação. Segundo matéria do *website* El Pilon de 3 de Junho de 2012 (link: <http://elpilon.com.co/la-gota-fria-de-rafael-escalona>) a canção teria sido escrita por Emiliano Zuleta em 1942 e em 1948 foi gravada pela primeira vez por Guillermo Buitrago para Discos Fuentes com o título “Que critério” como se fosse uma composição do próprio Buitrago, mas Zuleta entrou com uma ação legal e conseguiu seus direitos. A canção foi gravada por mais de 80 artistas, mas sua versão mais famosa é a do cantor Carlos Vives na década de 90.

Que estuviste en Urumita y nada hubo

Por eso es que Mile dice

Que fue miedo que me tuvo

Como que lo puyé duro

Cuando tuvo que salise

Morales me dijo un día

Que tocava más que yo

Pero cuando me escuchó

Le cayó la gota fría

Acordate Moralito de aquel día

Que estuviste en Urumita

y no quisiste hacer parada

Te fuiste de mañanita

Sería de la misma rabia

En mis notas soy extenso

A mí nadie me corrige

Para tocar con Lorenzo

Mañana sábado día de la Virgen

(Coro)

Me lleva él o me lo llevo yo

Pa que se acabe la vaina

Ay Morales a mí no me lleva

Porque no me da la gana

Qué cultura qué cultura va a tener

Un negro yumeca como Lorenzo Morales

Qué cultura va a tener

Si nació en los Cardonales

Morales mienta mi mama

Solamente pa ofendé

Para que él también se ofenda

Ahora la miento la de él

Moralito Moralito se creía

Que él a mí, que él a mí me iba a ganar

Y cuando me oyó tocar

Le cayó la gota fría

Al cabo el la compartía

El tiro le salió mal

Yo tengo un recazo grosero

Para Lorenzo Miguel

Él me trató de embustero

Y más embustero es él

(Coro)

Me lleva él o me lo llevo yo

Pa que se acabe la vaina

Ay Morales a mí no me lleva

Porque no me da la gana¹¹⁴

¹¹⁴ Como já foi apontado na Introdução deste trabalho, devido a importância atribuída à esta canção no folclore colombiano, ela será traduzida integralmente. O mesmo esquema não foi adotado para as outras canções porque com a tradução realizada, as letras perdem muito de seus elementos simbólicos, importantes nas canções vallenatas de *parranda*.

Segue tradução nossa: Você se lembra daquele dia Moralito em que você esteve em Urumita e nada aconteceu? Por isso é que Mile diz que foi medo o que teve de mim. Eu meio que te ofendi, então você teve que sair. Morales me disse um dia que tocava mais que eu, mas quando me escutou ficou com muito medo. Você se lembra, Moralito, de aquele dia que esteve em Urumita e não quis fazer parada? Foi embora de manhãzinha de tanta raiva que estava. Em minhas notas sou extenso, ninguém me corrige. Para tocar com Lorenzo, amanhã é sábado dia da Virgem. Que ganhe ele ou que eu ganhe, para que essa coisa se acabe logo.

Ay! Morales de mim você não ganha, porque eu não tenho vontade. Que cultura, que cultura vai ter, Que cultura, que cultura vai ter, um *negro yumeca* como Lorenzo Morales? Que cultura vai ter, se nasceu nos Cardonales? Morales insulta minha mãe, somente para ofender. Para que ele também se ofenda, agora insulto a dele. Moralito, moralito acreditava que ia, que ia ganhar de mim, mas quando me ouviu tocar, ficou morrendo de medo. No fim de tudo, ele se saiu mal. Eu tenho um recado grosseiro para Lorenzo Miguel, ele me tratou como mentiroso, mas mais mentiroso é ele. (Refrão) Que ganhe ele ou que eu ganhe, para que essa coisa se acabe logo. Ay! Morales de mim você não ganha, porque eu não tenho vontade.

O contexto da canção se baseia na suposta fuga de Morales, que disse que ia somente descansar, mas no dia seguinte foi embora, desistindo da *parranda*. A canção poderia ser considerada uma mescla entre o gênero narrativo e o gênero lírico, no sentido de que transita um pouco por esses dois universos, mas ela apresenta mais aspectos de um poema do que de uma crônica literária. Sobre os aspectos que poderiam caracterizá-la como narrativa: a letra revela a permanência de sistemas de dominação nas *piquerias* (como a defesa da honra e a hierarquia de classes e raças), tal permanência é apenas o reflexo das lógicas colonialistas que estão presentes na cultura da sociedade, seguindo a teoria de Geertz (2011) de que o estudo da identidade e da performance musical também é o estudo da cultura de uma sociedade.

A letra traz consigo memórias que estão circunscritas em uma época específica, mas que permanecem vivas na sociedade colombiana atual, através das memórias individuais e coletivas perpetuadas pela população da região e do país. Tal característica está presente nas crônicas literárias como destaca Ribeiro (2012). Para ele, a crônica torna-se um documento revelador de uma época porque ela é forma de memória escrita, algo do real que fica arquivado.

Daí que o cronista acaba, por sua vez, sendo um colecionador de memórias de seu tempo. O responsável, enfim, por registrar usos e costumes de uma época. ...Mais do que tudo, as crônicas mostram que hábitos do presente não são evidentes em si mesmos – basta olhar o passado e ver, em outras crônicas, como vivíamos de forma diferente (Ribeiro, 2012, p.123).

Os fatos relatados na canção *La gota fría* podem não ser totalmente verídicos, mas toda narrativa, toda memória é individual, como afirmou Halbwachs (2004). O músico pode ter selecionado ou construído aquelas lembranças que deseja perpetuar. Seguindo a linha de que a história toda da discórdia entre os músicos seria uma mentira, a canção poderia estar ainda dentro do gênero narrativo ficcional, pois nem todo gênero narrativo se baseia em fatos reais.

A crônica literária possui o compromisso com a realidade como característica predominante, portanto, se a letra narra um acontecimento verídico, pode mais facilmente ser considerada crônica. Se essas histórias aconteceram de fato ou foram perpetuadas dessa forma pelo compositor ou mesmo décadas depois para poder criar uma “aura” folclórica em torno das duas figuras principais, é difícil saber, porque assim como afirma Bermúdez (comunicação pessoal, fevereiro de 2016), pouco se sabe sobre o que ocorreu antes de 1941, ano em que datam as primeiras gravações de música vallenata.

Uma pessoa fora do contexto e da época em que tal história supostamente ocorreu, como eu por exemplo, poderia dizer que a letra não relata acontecimentos importantes sobre a

história da sociedade colombiana, mas se considerarmos que tal *piqueria* pode realmente ter sido, naquela época, um grande acontecimento para aquela população da zona vallenata e que ela traz elementos simbólicos ricos para compreender melhor aquele universo, ela pode ser mais facilmente considerada uma narrativa. Porém, levando em conta os estudos de Figueroa (2007) e Wade (2000 a) e os estudos e dados obtidos em entrevista com Bermúdez (2005, 2009, 2010, 2016) que afirmam que, nacionalmente, a importância dada à música da região da Costa do Caribe só aconteceu na segunda metade do século XX, ou seja, algumas décadas após a composição desta canção, é pertinente que surja uma hipótese de por que as letras das *piquerias* e canções compostas nas *parrandas* teriam sido consideradas narrativas do cotidiano por autores tradicionalistas como De la Espriella (2005), Oñate (2013), Portaccio (2010) e Daniel Samper Pizano (2017): seria pelos mesmos motivos pelos quais se criou e divulgou o *vallenato*, ou seja, para exaltar aquela região da Costa Caribenha? Reforçar a ideia da veracidade dos fatos ocorridos, através dos discursos e obras de autores e músicos nascidos e ligados à Costa do Caribe, pode ter sido um fator importante para a literatura e para a imagem daquela região, que era inferiorizada pelo interior andino. Trazer um retrato, uma evidência em forma de música sobre os comportamentos do passado, o bucolismo de uma vida camponesa e humilde, repleta de oralidade, afetos e desafetos, em contraste à real violência em que vivia o país (como descrito nos capítulos anteriores), gera prestígio e valoriza a zona *vallenata*.

O fato é que, se tal região fosse ainda considerada tão inferior como de fato era na primeira metade do século XX, quando esta canção foi composta, mesmo que ela tivesse sido muito importante para o folclore regional e ajudasse a população e as elites da região *vallenata* a compor suas memórias, nacionalmente ela ainda seria considerada chula, sem importância para o folclore do país, pois não retrataria nenhum acontecimento importante além de uma simples história sobre dois camponeses. Por isso, a necessidade de reforçar a ideia de que o *vallenato* seria um gênero narrativo baseado em acontecimentos reais só teria tido importância à nível nacional quando a Costa do Caribe começa ser o local de onde surgem os elementos simbólicos importantes para a *ressignificação* da identidade nacional.

Apesar da intenção dos autores e intérpretes, mencionados nesse capítulo, que reforcem a teoria do *vallenato* como gênero narrativo e crônica literária, é difícil encontrar aspectos na canção para defini-la como tal, pois a letra tem muitos aspectos líricos.

Dentro do gênero lírico está a poesia. Este gênero aborda temas mais subjetivos, o autor expressa suas emoções e sentimentos. A poesia pode aparecer em forma de sátira, de soneto, etc., (Gênero Lírico, 2016, Toda Matéria). Na letra da canção aparecem aspectos

como os sentimentos de vingança, de raiva : “Yo tengo un recaio grosero para Lorenzo Miguel. Él me trato de embustero Y más embustero es él”, assim como o discurso racista reproduzido pelo autor “Qué cultura vá a tener un *negro* yumeca como Lorenzo Morales”, são percebidos e declarados em primeira pessoa. Zuleta não é um *voyeur*, como deveriam ser os cronistas, segundo Ribeiro (2012), ele participa, ele na verdade relata sua própria história. Emiliano Zuleta não se dirige à população e nem se preocupa em narrar ou criticar fatos que ele considera importantes sobre o cotidiano da região, elementos definidores das crônicas, pelo contrário, está ali um recado, uma provocação, que se dirige somente à Morales e esta seria a característica que mais define a canção dentro do gênero lírico. É importante ressaltar também que a letra traz consigo uma preocupação com o esquema de rimas, elemento índice do gênero lírico e da poesia.

Morales, para mostrar sua superioridade chama o adversário de “*negro*” novamente (na letra de *Contestación a Moralito* ele também o faz), comportamento que reflete a mentalidade de uma sociedade baseada nas relações hierárquicas de origem colonial que perpetuaram nos discursos de diferentes camadas da sociedade, elementos de cunho discriminatório em relação à raça e à classe social.

É preciso destacar também que, na versão modernizada da música, gravada por Carlos Vives em 1993¹¹⁵ a palavra “*negro*” foi trocada por “índio” como se tal população (indígena Yumeca) existisse, mas Yumeca era como eram chamados na zona vallenata os negros procedentes da Jamaica, mais morenos do que os mulatos de Cesar (González, 2007). A utilização da palavra “*negro*” é o reflexo de uma região e país onde, segundo Wade (1991, 2000a, 2000b), existe uma hierarquia racial que se constituiu desde a época da Colônia.

Assim como já foi mencionado nesta pesquisa, Peter Wade afirma que tanto a ordem racial quanto a social da Colômbia podem ser representadas em forma de triângulos onde na base estão os *negros* e índios e no topo, a elite “*branca*”. No meio do triângulo há uma grande quantidade de mestiços e mulatos, ficando geralmente mais negros e mais índios quanto mais alcançam a base do triângulo. Segundo ele, existe essa poderosa hierarquia de raças que sobrepõe à ordem de classes sociais, ambas as ordens não são coincidentes, porém são muito parecidas (Wade, 1991).

Essa hierarquia racial, que teria se formado ainda na época da Colômbia colonial, persiste com o passar das décadas e é utilizada ainda no século XX quando grupos sociais precisam afirmar sua identidade. No começo do século XX, Barranquilla (cidade da Costa do

¹¹⁵ As mudanças na letra de *La Gota Fría* gravada por Carlos Vives assim como sua performance no video gravado em 1993 serão analisadas no final deste capítulo, seguindo a ordem cronológica do *vallenato*.

Caribe) começa a se desenvolver comercialmente e fica conhecida nacionalmente como cidade tolerante, moderna e cosmopolita, apesar disso, as diferenças de classes ainda eram ligadas às diferenças de raças às quais a elite se esforçou para reforçar ao definir fronteiras. “To begin with. . . the elite identified themselves as white in relation to lower classes, generally seen as black, indigenous, zambo, mulatto, and so on” (Wade, 2000 a, p. 67).¹¹⁶ Ao definir-se de forma homogênea como *branca*, apesar das origens e religiões diversas que possuía a elite, criou-se ali uma solidariedade (Wade, 2000 a).

Assim como Barranquilla, a elite de Medellín também tinha origens recentes (começo do século XX) e se sentia discriminada pelo governo central de Bogotá. Essa classe social tentou construir uma identidade regional para sentir-se mais poderosa nacionalmente. As classes sociais mais altas de Medellín criaram a ideia de que seriam uma única raça, a raça *antioqueña*. Tal raça seria trabalhadora, moderna, autoconfiante e *branca* (pelo menos não *negra* ou não indígena). Assim como em Barranquilla, apesar da elite ser menos conversadora do que em Bogotá, as histórias e memórias que envolviam o *negro* eram negadas (Wade, 2000 a).

A discriminação racial se refere a como classificar aos outros como pessoas. “Silva demostró que quienes se clasificaban a sí mismos como *pardos* sufrían más discriminación que quienes lo hacían como *pretos*. Pero parece muy probable que quienes se clasifican como *brancos*, y que presumiblemente practican la discriminación, adscribirían al término *preto* a muchos que se consideran *pardos*” (Silva, 1985, citado em Wade, 2000 b, p. 88).¹¹⁷

Solaún y Kronus (1973), por exemplo, demonstraram a tendência dos “*brancos*” da Colômbia a enegrecer à população em geral ao chamar de “*negros*” a mais pessoas do que as que se chamavam a si mesmas desse modo”(Wade, 2000 b).

Na letra da música La Gota Fría, quando Zuleta chama Morales de “*negro*”, o que ocorre ali é uma reprodução de um sistema de dominação construído majoritariamente por “*brancos*” da zona andina e dentro de uma classe social mais alta (ou seja, no topo dos triângulos descritos por Peter Wade em 1991), mas que está sendo reproduzido por uma pessoa de classe menos favorecida financeiramente, que apesar da cor de pele *branca*, poderia ser chamado pejorativamente de *costeño* e ser classificado pelas elites andinas como *mulato*

¹¹⁶ Segue tradução nossa: Para começar. . . a elite se identificava como *branca* em relação às classes menos favorecidas financeiramente, geralmente vistas como *negras*, *indígenas*, *zambas*, *mulatas* e assim por diante.

¹¹⁷ Segue tradução nossa: Silva demonstrou que aqueles que se classificavam como *pardos* sofriam mais discriminação do que aqueles que se classificavam como *negros*. Mas, muito provavelmente, quem se classifica como *branco* e que presumivelmente pratica a discriminação, atribui a denominação *negro* a muitos que se consideram *pardos*.

ou algum outro tipo de raça *mestiça*. Esse caso específico de Zuleta e Morales exemplifica muito bem a ideia exposta por Wade (1991, 2000 b), quando ele afirma que tudo depende do quão *negro*, *branco* ou *mestiço* a pessoa se vê ou é vista pelos outros, tanto da sua região quanto das outras regiões do país. É importante lembrar que a Costa do Caribe era inferiorizada pela elite do interior andino e identificada como vulgar, inculta e *negra*, mas de acordo com seus próprios habitantes, os *costeños*, a região não seria definida como *negra*, a pele escura seria um elemento significativo em sua identidade, mas eles, em geral, não se enxergam uma região “*negra*” (Wade, 1991). A relação dos *negros* com essa ideologia hegemônica é complexa dependendo do quão *negros* eles se vejam ou achem que os outros os veem. Quando Zuleta afirma: “*que cultura va a tener, se nació en los Cardonales?*” Los Cardonales de Guacoeche é o nome completo da comunidade afrodescendente da zona rural de Valledupar (Cosas de Moralito, 2004, El Tiempo). Zuleta menospreza o local de nascimento de Morales como se fosse inferior ao seu dentro das hierarquias de classes e raças, porque de acordo com elas, o local de nascimento dele seria “mais *negro*”, mais rural e mais inculto do que a região onde de onde ele vinha. Valledupar naquela época sofria com muitas doenças, com a falta de oportunidades, pobreza e analfabetismo (Cosas de Moralito, 2004, El Tiempo). O povoado onde vivia Morales era na zona rural de Valledupar e era habitado por afrodescendentes, o que posicionaria Morales na base de todos os triângulos hierárquicos descritos por Wade (1991).

Essa canção poderia ser considerada uma representação dos costumes e comportamentos típicos da Costa Caribenha, não só pelos elementos que são comuns à tradição das *piquerias*, como a defesa da honra, a tentativa de ser superior em todos os aspetos, a improvisação, etc.,¹¹⁸ mas também porque reflete uma sociedade baseada nas hierarquias de raça e classe, não aquela discriminação praticada pela população *branca* e de classe social alta dos Andes ou da elite de Valledupar, mas praticada entre a população humilde, analfabeta e que também sofria vários tipos de preconceitos, como já ficou claro neste estudo que sofria Emiliano Zuleta.

Para analisar melhor esse jogo de hierarquias construídas, detalhadas nos estudos de Bermúdez (2005, 2009), Figueroa (2007) e Wade (1991, 2000a. 2000b) fica mais fácil se imaginarmos um mapa da Colômbia em um computador, que pouco a pouco vai sofrendo o efeito de um *zoom* de uma lupa: em uma visão macro, podemos ver uma primeira hierarquia (a dos países do mundo) onde a população da Colômbia sentindo-se, em muitos momentos,

¹¹⁸ Os elementos que definem uma *piqueria* serão apontados mais abaixo nesse capítulo.

inferiorizada, procura através da literatura, da música, das artes plásticas, de campanhas publicitárias, melhorar sua imagem e sentir-se com mais prestígio (como afirma Goffman, 1891/2004). Com um *click* de *zoom* nesse computador, já é possível enxergar o país dividido em regiões e sendo controlado pelo governo central de Bogotá, onde as elites (tanto andinas como costeñas) herdaram das estruturas coloniais e monárquicas espanholas uma hierarquia de raças com: brancos no topo, indígenas e *negros* na base e mestiços no meio, uma hierarquia de classes onde os brancos são civilizados, os *negros* são incultos e os índios selvagens. As elites do interior andino, por sua vez, criaram uma terceira hierarquia dividida em regiões: na qual o interior do país ficaria no topo¹¹⁹, depois estariam as Costas (Caribe com os *costeños negros* e *mulatos* e Pacífico *negro*) e a Amazônia (índios). As três hierarquias seriam, na maioria das vezes, congruentes, já que a população do interior é majoritariamente “*branca*” e *mestiça* e tem mais oportunidades de estudo, de crescimento econômico do que as outras regiões. Se nos aproximássemos mais ainda e observarmos somente uma das Costas inferiorizadas nessa segunda hierarquia (a do Caribe) veremos por exemplo a elite de Cesar hierarquizando a região através de raças e classes, da mesma forma como fez a elite do interior, porém em uma escala regional. Através de um processo de mestiçagem, a elite de Cesar tentou homogeneizar, “branquear as raças” através das memórias perpetuadas na literatura e nas músicas como o *vallenato* e retirar da história da região a participação do *negro* (na primeira metade do século XX negava também a participação daqueles que eram considerados incultos e pobres como Zuleta). Nesse mesmo sentido, Emiliano Zuleta, discriminado por todas essas hierarquias que eram perpetuadas na época da composição de sua canção *La gota Fría*, para sentir-se superior (e a *piqueria* demandava uma competição de moral e influência regional) apropria-se de um sistema de dominação, um discurso hegemônico, talvez porque sentia-se inferiorizado pelas hierarquias estabelecidas que o denominavam *costeño*, inculto, analfabeto, pobre, etc., (ele estaria na base das hierarquias construídas, com exceção da hierarquia racial) e ao perceber que Morales estaria abaixo dele nessas escalas (por ser afrodescendente e nascido em um local considerado mais rural e mais inculto) se sentiu superior de alguma forma.

Na letra da canção, Zuleta diz “que cultura vá a tener, un *negro yumeca* como Lorenzo Morales, que cultura va a tener, se nació en los cardonales?” neste trecho ele reproduz discursos hegemônicos e sistemas de dominação: tanto da hierarquia espacial, quanto da

¹¹⁹ Como foi explicado no capítulo 1, Bogotá foi a capital do Vice-reinado da Nova Granada, que era parte do triunvirato dos domínios do rei da Espanha no Novo Mundo, junto com o Vice-reinado da Nova Espanha, na América central e o Vice-reinado do Rio da Prata, no sul do continente. O poder político esteve concentrado no interior e não nas outras regiões do país.

hierarquia de raças e a de classes, que de uma forma congruente, como elas geralmente são (de acordo com Wade, 1991), fariam com que Morales fosse inferior a ele. É importante lembrar que, para o interior andino e *branco/ mestiço*, quando se falava em Costa Caribenha, a imagem na mente da população era de uma região onde todos são *negros*, rurais, incultos, etc., por isso é interessante essa aproximação micro porque em uma visão de um habitante do interior do país, provavelmente não haveria diferença significativa entre Zuleta e Morales, mesmo com a pele visualmente branca de Emiliano, ele poderia ser considerado tão inferior e tão *negro* quanto Morales. Essa perspectiva só reforça a teoria de Wade (2000 b) de que tudo depende do quão *negro*, *mulato*, *branco*, rural, culto, etc., a pessoa se vê e nesse caso, se crê melhor do que alguém.

A questão da inferiorização da população *negra* com relação não só aos *brancos*, mas também aos índios surge já no século XVI (Castaño, 1997), mas vai se perpetuar por séculos e gerar um processo de invisibilidade dessa população na história do país. Quando Wade afirma que a cidade de Barranquilla era considerada moderna e tolerante (tolerante a nível também racial), mas que a elite dessa cidade ainda no início do século XX sentiu necessidade de definir uma hierarquia de classes e raças para sentir-se superior, não fica difícil imaginar como eram discriminadoras as relações dos *brancos* com os *negros* e das classes mais favorecidas financeiramente com os as menos favorecidas em uma cidade que sofria maiores atrasos como Valledupar na primeira metade do século XX (Cosas de Moralito, 2004, El Tiempo), quando foi composta a canção.

Na prática governamental do censo, as categorias de cor e raça desapareceram da Colômbia no começo do século XX porém a categoria “*black*” continuou sendo reproduzida pelo Estado por exemplo, nos textos de livros escolares (Wade, 2009).

Na performance da versão “tradicional” da canção *La Gota Fría* de Emiliano Zuleta, retirada da plataforma *youtube* e anexada no link aqui abaixo¹²⁰, a letra não é idêntica às outras que encontrei em outros vídeos também protagonizados pelo compositor, tampouco é igual àquela dita “original” encontrada nos livros e *websites* (a letra encontrada por escrito é sempre a mesma). Na performance anexada, chamada de *La Gota Fría (Original) Emiliano Zuleta Baquero*, o músico declama versos que não existem na letra dita “oficial” da canção, ele também muda a ordem desses versos durante a performance.

Daniel Samper Pizano na matéria *La Polémica Vallenata* (1993, El Tiempo) argumenta que não há problema na troca das palavras dentro das canções vallenatas porque,

¹²⁰ Link canção *La Gota Fría*, versão “original”, Emiliano Zuleta Baquero: <https://www.youtube.com/watch?v=zsobg5OqQJo>

pelo contrário, em sua opinião, uma das características maravilhosas do vallenato tradicional é que se trata de uma obra aberta, mutável e dinâmica, assim como qualquer fruto de tradição oral. Nela o autor se identifica, manda mensagens aos familiares, aos amigos, mescla a letra de cantos que escutou por aí, agrega versos seus e inclusive, muda o nome das canções (La Polémica Vallenata, 1993, El Tiempo).

A partir desse vídeo, o que pode ser percebido é que a improvisação é algo da natureza das canções mais antigas do vallenato, ela estava presente nas *parrandas*, assim como afirma Samper Pizano (1993) e os autores defensores do tradicionalismo no gênero como De la Espriella (2005), López (2005), Portaccio (2010) e Oñate (2013). Nessa performance, Emiliano declamou versos provavelmente lembrados “de cabeça”, memórias que estavam guardadas e que foram acessadas e selecionadas no momento da gravação, derivadas de momentos onde imperava a oralidade.

De acordo com Zumthor (2007), a performance pode ser encontrada em sua forma mais natural na oralidade. Turner, segundo com Mantovani e Bairrão (2004), afirma que olhar a performance de um fiel e reconhecer um grau de improvisação é garantir a presença da pessoa singular na realização do ritual e é por meio do indivíduo que é possível compreender a cultura na qual ele está inserido. Victor Turner (1987) aponta que a performance de um ritual, um combate, uma discussão, pode nos fazer entender muito sobre o que fica “escondido”, aquilo que não se mostra no cotidiano de um grupo social. Ele toma o ritual como uma performance transformadora repleta de símbolos, que revelam as principais categorias, classificações e contradições do processo cultural.

Turner classificou os símbolos em 2 tipos: referenciais (simboliza aspectos formais, conhecidos) e os condensados, que simbolizam as emoções, os aspectos desconhecidos e inconscientes, metáforas de coisas que existem na dinâmica ritual, principalmente no mundo afetivo e psicológico e que por algum motivo, não podem ser expressas diretamente. São esses símbolos condensados que mais revelam elementos sobre a cultura de um grupo. O ritual é uma ação que mantém a tradição e também é uma problemática coletiva, serve de meio para extensão de sentimentos, relações, medos, etc. As emoções não são expressas verbal ou conscientemente pela população, é só quando damos ouvidos às ambiguidades, aos duplos sentidos, ao que é eclipsado, que muitas vezes podemos alcançar a pessoa como enunciada pela cultura, na cadeia significante. Essas emoções podem ser demonstradas através de objetos utilizados para adornos, nos gestos, sons, na dança, ou em outros símbolos presentes no ritual da performance (Mantovani & Bairrão, 2004). Portanto, se a improvisação, a oralidade e o ritual evidenciam a cultura na qual o *performer* está inserido, as piquerias, que

são rituais (são reproduções de uma tradição) repletos de improviso e oralidade, dizem muito sobre a cultura do grupo social do *performer*.

A música de acordeão era verdadeiramente anônima, se propagava por todas as partes através da oralidade. Não havia necessidade de colocar nomes nas canções, elas só foram nomeadas pelos *parranderos* uma vez que se tornavam famosas. Os músicos pediam emprestadas as melodias e até os versos e ninguém se importava que alguém “roubasse” suas criações, pelo contrário, era uma honra e um reconhecimento ter seus versos propagados, nessa época em que não existiam ainda as gravações (Cosas de Moralito, 2004, El Tiempo).

É importante lembrar que as canções *vallenatas* juntamente com o gênero denominado “*vallenato*” só ganham importância a nível regional e nacional quando compositores como Rafael Escalona e outros músicos de *status* parecido como Freddy Molina e Gustavo Gutierrez começam a, além de escreverem suas próprias canções, registrar as de outros artistas como se fossem deles (Wade, 2000 a), ou seja, naquela época quando o *vallenato* ainda estava sendo definido como gênero, as canções ainda não eram escritas e nem gravadas, por isso, não há como provar quem havia criado o que, por isso, músicos famosos assinaram composições de outras pessoas ou anexaram em suas composições versos que haviam ouvido ao frequentar as *parrandas* pela região. Essa perda de conteúdo e reconstrução de acordo com os interesses do indivíduo é comum a toda tradição oral, como afirma Ecléa Bosi (1994).

Na letra da canção de Emiliano Zuleta o cantor refere-se a ele mesmo quando diz “por isso é que Mile diz” (Mile é Emiliano, seu próprio apelido). Todos os músicos *vallenatos* mais famosos tinham apelidos e dentro do gênero é comum escutar composições nas quais eles falam de si mesmos na terceira pessoa. Os amigos e inimigos também são chamados pelos apelidos (assim como Morales era Moralito). Por que eles teriam essa tendência de falar na terceira pessoa?

A região da Costa Atlântica (ou Costa do Caribe) é apontada por Bermúdez (2005) e Figueroa (2007) como um local onde a população se preocupa muito com os laços de sangue, às hierarquias raciais, de classe, com sua honra, a origem de sua linhagem familiar. Como disse o acordeonista Nicolás de Los Ríos (comunicação pessoal, fevereiro de 2016) em Valledupar, por exemplo, as pessoas tiram conclusões de quem é você ao perguntarem sobre quem é sua família, quem são seus amigos e quais “figuras” locais importantes você tem contato ali. Citar alguém de prestígio nas canções elevava o *status* de quem era mencionado e ao mesmo tempo, permitia que o cantor tivesse uma certa influência local (Bermúdez, 2005).

Nas letras das músicas de Rafael Escalona, por exemplo, é possível reconhecer desde

1950 os nomes de grandes personagens locais, em muitos casos eles aparecem como protagonistas do assunto anedótico das canções (Bermúdez, 2005).

Emiliano já era uma figura conhecida na região do município de La Jagua, quando compôs essa canção, assim como Morales era uma figura conhecida em Guacote, Valledupar (como afirma Oñate, 2013), portanto, mencionar seu próprio nome (e apelido) falando em terceira pessoa, assim como mencionar o nome e apelido de Morales, mesmo que fosse para menospreza-lo, seria uma prova de que ele era alguém importante e influente naquela região, mais importante inclusive do que o nome também conhecido que ele mencionava. Essas citações faziam com que ele e sua família ficassem mais influentes na região, elas elevavam seu *status* de acordeonista famoso. Se a oralidade era a única forma na época de propagar os versos compostos, também ela era a única maneira de fazer um nome ficar famoso na região.

Provavelmente esse costume de falar em terceira pessoa não era comum somente na música, era um costume da região da zona vallenata como um todo. Em entrevista com Matilde Lina, musa de uma canção de Leandro Díaz, o radialista Jota Florez (comunicação pessoal, fevereiro de 2016), percebeu que ela nomeava a si mesma em terceira pessoa, como se falasse de um outro alguém. Antes de ter conhecido o músico, ela era apenas Matilde ou Mati, mas quando em 1970 se converteu em musa e figura importante, passou a nomear-se Matilde Lina de tal forma que dizia em entrevista: “Esta es Matilde Lina cuando trabajaba en Telecom. . . Así era Matilde Lina cuando Leandro la conoció” (Florez, 2018). A entrevistada por Jota Florez falava de si mesma como se fosse um personagem, talvez porque, no mesmo sentido de Emiliano, ela sabia que era através dele que ela havia se tornado alguém de prestígio e ao utilizá-lo, queria enfatizar sua importância e influência para o folclore regional e nacional.

Essa análise sobre a utilização dos nomes em terceira pessoa no *vallenato* e na região da Costa do Caribe como um todo, revela também uma hipótese de resposta para uma questão que estava em aberto nesta pesquisa: por que os compositores *juglares* faziam canções de *contestación*, como no caso de *Contestación a Moralito*, analisada anteriormente? Provavelmente eles as compunham pelo mesmo motivo pelo qual falavam em terceira pessoa utilizando seus apelidos, os de seus amigos ou de pessoas famosas: para se tornarem populares ou reforçarem sua popularidade, sua fama, ou a de quem tinha o nome ali registrado. Através da criação de uma “marca” em forma de apelido, sua fama e influência social aumentava a cada vez que os versos “marcados” eram lembrados nas vozes de intérpretes e pessoas da região.

Uma outra possível interpretação nos leva de volta à narração e o papel do narrador. O compositor joga 2 papéis: um como protagonista da narração e outro como o narrador que conta a história para a posteridade. Desde a perspectiva da letra vallenata como lírica, o poeta se (d)escreve nos seus versos, ele se coloca como uma voz externa que transforma sua vivência em história através da música. Gerações posteriores conhecerão as lendas vallenatas pela voz e os ritmos dos seus criadores que ecoam nas *parrandas* e nas festas até hoje.

Para concluir a análise lírica de *La Gota Fría* de Emiliano Zuleta, é importante citar a forma que ela foi criada. A canção é um canto atípico em muitos aspectos, apresenta estrofes de diferentes números de versos e diferente número de sílabas, o que é muito curioso já que Zuleta era conhecido como o maior defensor das décimas (González, 2007). González enfatiza que sua musicalização em tonalidade menor com modulação em tonalidade relativa maior, a converte em uma melodia excepcional (2007).

Deixando de lado a análise da letra de *La Gota Fría* e focando na performance do vídeo da música (link anexado mais acima neste capítulo), é importante deixar claro que ele foi gravado quando Emiliano Zuleta já tinha uma idade avançada (não encontrei a data exata de gravação) porém, Carlos Vives já havia regravado sua versão de *La Gota fría*, convertendo-a em um *hit* e fazendo com que os *juglares* Emiliano Zuleta e Lorenzo Morales fossem chamados para contar suas histórias e cantar seus versos em vários programas de televisão e rádio (Salcedo, 2012).

Nele encontram-se três músicos se apresentando, os três sentados cada um em seu pequeno banco, como afirma Oñate (2013) sobre esse objeto utilizado nas *piquerias* (apesar dessa ser uma apresentação e não um exemplo de *piqueria*). Os três permanecem sentados até o fim da performance.

Emiliano senta no meio, veste uma camisa de tecido leve e manga comprida, uma calça, sua típica boina, adorno que ele utiliza em quase todas as performances que encontrei, juntamente com seus óculos de grau. Ele é quem canta e toca o acordeão, sua voz possui um timbre típico dos cantores vallenatos que eu classifico como “choroso”, os versos são declamados com uma voz impostada e de certa forma gritada, em meio a pausas para que nelas se escute somente os três instrumentos que embalam o ritmo: *caja vallenata*, *guacharaca* e acordeão. A pausa, em outros vídeos que observei durante essa pesquisa, é o momento entre as estrofes de versos declamadas em que o público se diverte junto com os músicos, aplaude, dança e torce para seu candidato no caso das *piquerias*, etc., porém nessa performance, como não há público, estão somente os três sentados e sendo gravados em uma zona rural, durante tais pausas, os três continuam compenetrados tocando seus instrumentos. Os outros dois

instrumentistas aparentam ser mais jovens que Zuleta e ambos se vestem de maneira parecida à ele, com calças e camisas, nada de extravagância ou de adornos como chapéus, colares ou bolsas. Em alguns momentos eles cantam junto com Emiliano, fazendo a função de uma segunda voz. O ritmo da canção é lento, um pouco monótono e fica difícil entender as palavras, tanto pela qualidade ruim da gravação quanto pelo sotaque *costeño* de Emiliano que não pronuncia as palavras até o fim. Os habitantes da Costa do Caribe possuem como característica linguística esse “corte das palavras” assim como um sotaque “arrastado” com “erres”, vogais e substituição dos “esses” no final das palavras por “jotas” da fonética do espanhol¹²¹. Tomei algumas palavras como exemplo, presente nos vídeos que analisei: “Morales” se pronuncia “Moralej”, “recado” se pronuncia “recao”, “animales” se pronuncia “animalej”, “Cardonales” é “Cardonalej”, “descolorido” se diz algo como “dejcolorido” ou “decolorido”.

Quanto à improvisação dos versos, Emiliano não canta as duas primeiras estrofes (exatamente como faz Carlos Vives em 1993) ele já começa cantando a terceira estrofe:

“Acordate Moralito de aquel día que estuviste en Urumita y no quisiste hacer parada. . .

“inclusive mantendo a palavra “parada” como na versão “original” que compôs. A partir daí ele modifica alguns versos e troca a ordem de alguns deles. Mas dentre essas improvisações, a que mais me chamou a atenção foi a inexistência dos versos que ofendiam a origem de Morales e a substituição por outro, com mesmo significado discriminatório. Nesta versão ele canta: “Morales se ha puesto bravo porque Mile es de color, que se unte blanco de zinc y no se deje ver el sol¹²²”. Para analisar tal verso, recorri aos “recados” anteriores a ele, pois de acordo com o próprio Emiliano Zuleta, em entrevista para o site El Pilon, tal verso era a *contestación* a um anterior que Morales havia lhe enviado e que dizia assim: “Emiliano es un blanco decolorido que no puede con la maleta porque tiene paludismo” (Gutiérrez, 2014).¹²³

Em outra performance denominada *El Reencuentro de La Gota Fría*, onde se encontram ambos os músicos, Lorenzo Morales também chama Emiliano da mesma forma (*blanco decolorido*). Segue a estrofe da canção Rumores, que foi declamada por Morales em meio à performance do reencontro dos músicos:

Yo conozco el pique que me tiene Emilianito,
Yo siempre le he dicho que no se meta conmigo,

¹²¹ A pronúncia do “jota” em espanhol é muito semelhante dos “dois erres- rr” no português.

¹²² Tradução nossa: Morales ficou bravo porque Mile tem cor, que se unte branco de zinco e não deixe o Sol lhe queimar

¹²³ Tradução nossa: Emiliano é um branco pálido que “não pode com” o acordeão porque tem malária.

Anda criticando que yo soy negro yumeca,
 Pero no se fija que es blanco descolorido¹²⁴

Nos três fragmentos de canções acima os músicos se apelidam de “*blanco descolorido*” e “*negro yumeca*”. Assim como Zuleta, Morales também ofende seu adversário em relação à cor de pele, um “*blanco descolorido*” e ainda doente, que teria paludismo (malária) o que significa que Emiliano é uma pessoa de cor pálida, com aspecto doentio, que não consegue nem manusear o acordeão. Porém quando Emiliano responde: “Morales se ha puesto bravo porque Mile es de color” o significado é ambíguo porque na Colômbia normalmente dizer que alguém “es de color” significaria que essa pessoa seria um afrodescendente, por isso, tal expressão talvez faria mais sentido em seu discurso dirigido à Morales, não a si mesmo, alguém de pele branca. Os limites entre a questão da cor as vezes são complexos e os ditados populares e expressões cotidianas que existiam na época dos compositores talvez não sejam os mesmos de hoje em dia. A inclusão deste verso demonstra que a improvisação e o contexto do vallenato é tão ambíguo quanto a própria sociedade, é um reflexo dela. No mesmo sentido, Bock (2007) afirma que a contradição faz parte dos fenômenos psicológicos, se olharmos apenas para um dos lados do pêndulo, não podemos entendê-los por completo, há o lado psíquico e o orgânico, o interno e externo, de comportamento e de vivências subjetivas, etc. A história seria o movimento contraditório constante do fazer humano.

A divisão social, a linguagem classicista nesta época da composição de *La Gota Fría* ainda estava muito presente na sociedade e na cultura. Se mesmo em uma sociedade como Barranquilla, que era considerada moderna e tolerante, ainda as hierarquias não haviam sido desconstruídas, na região de Valledupar, um local pobre, com doenças, as pessoas do campo reproduziam essas hierarquias sem nem mesmo questioná-las.

Essas performances e letras musicais analisadas acima compõe parte das memórias de Emiliano Zuleta e Lorenzo Morales e refletem os símbolos “condensados”, os discursos hegemônicos e os sistemas de dominação que foram apontados neste capítulo e que faziam parte do cotidiano da “zona vallenata” na primeira metade do século XX como: a oralidade, a

¹²⁴ A estrofe de versos escutei pela primeira vez na performance de Emiliano Zuleta e Lorenzo Morales, encontrada no link: <https://www.youtube.com/watch?v=G4iJnAJTGgY>

A Letra foi retirada do livro *La Dinastía Zuleta: Homenaje del festival Francisco el Hombre* (2012), p.55.

Recuperado de https://issuu.com/franciscoelhombre/docs/la_dinastia_zuleta_libro. Tradução nossa: “Eu conheço o verso que me fez Emiliano, eu sempre lhe disse que não se meta comigo, anda criticando que eu sou *negro yumeca*, mas ele não percebe que é branco descolorido”.

improvisação dos versos, a honra, a influência social, a hierarquia de classes e hierarquia de raças. Apesar de uma *piqueria* não ter acontecido de fato naquela época, frustrando o público que aguardava ansiosamente (como afirmou Oñate, 2013), um duelo poético - musical existiu, composto por vários símbolos que caracterizavam tal tradição, mas com a peculiaridade de que ocorreu à distancia. E talvez esse “leva e traz de recados” e a expectativa em torno deles tenha sido o maior diferencial dessa obra, para que ela fosse considerada tão importante para o folclore do país.

Oñate (2013) se refere aos compositores da primeira geração do *vallenato*, ou seja, nascidos no século XIX, como “nossos primeiros trovadores”, os *decimeros*. Esses artistas, que teriam nascido com o dom da poesia e da improvisação, faziam seus versos em forma de décimas. Com a conquista espanhola, a décima (uma forma de versificação nascida na Espanha) se incorpora ao canto das regiões da Costa e de outras áreas do país. Esta forma permanece vigente nas *piquerias* e o compositor que segue mais rigorosamente essas regras na maioria de seus cantos é Emiliano Zuleta, que mesmo ainda nas décadas de 70 e 80, quando o gênero musical já estava se modernizando e havia aderido novos instrumentos, ele continua compondo canções dessa forma poética (Oñate, 2013).

Emiliano Zuleta durante uma *piqueria* com seu irmão por parte de mãe, Toño Salas, reclama que o adversário estava “jogando sujo” quando improvisou estrofes de quatro versos (quartetos), já que fazer quartetos era, segundo ele, muito mais fácil do que aplicar a décima. O trecho da canção foi tomado da obra de Oñate (2013). Emiliano escreveu os versos na década de 50, mas a canção intitulada “La Piqueria” foi gravada em 1973 pelos Hermanos Zuleta.

La Piqueria

A mi Hermano Toño Salas
 Le mandé a pedir perdón
 Le hice una composición
 Que no le vaya a dar rabia
 Que se acuerde que en La Jagua
 Subido allá en la galera
 Me llevaba a toda carrera
 Que no me dejo hacer nada
 Pero fue en cuatro palabras
 Y eso no canta cualquiera

Yo lo que quiero contarle
 Al pobre de mi hermanito
 Que ahora dice por la calle
 Que se ganó a Emiliano
 Yo me siento completo
 Con buena capacidad
 Tengan la seguridad
 Que ni siquiera me asusto
 Y a Toño le faltan muchos
 Arroyitos que *pasá*

Todas as canções que utilizam a forma das décimas tem uma regra única para as rimas: o primeiro verso rima com o quarto e quinto (a) , o segundo com o terceiro (b), o sexto com o sétimo e décimo (c) e o oitavo com o nono (d). (Oñate, 2013)

Nesta canção, Emiliano conta que o irmão está dizendo por aí que o venceu em um enfrentamento, mas que improvisar quartetos é muito fácil, qualquer um faz (eles diziam *cuatro* palavras, mas era a forma que denominavam as estrofes de quatro versos). A temática dessa letra é muito parecida com a que ele escreve para Morales em *Contestación a Moralito* e em *La Gota Fría*, nelas há a necessidade de provar que ele é superior, subestimando a capacidade do adversário, por exemplo, quando ele diz “Y a toño le faltan muchos arroytos que *pasá*” quer dizer que ainda falta muito para que seu irmão chegue aonde ele está. Por essas características de duelo poético (como nomeia Bermúdez, 2004), as três canções de Zuleta seriam classificadas como letras típicas de *piquerias*, mesmo que, no caso de Zuleta e Morales, uma piqueria nunca tenha fisicamente ocorrido.

Bermúdez (2004) afirma que as *piquerias* teriam se originado da tradição dos “cantos de escarnio” que se encontram em quase todos os âmbitos culturais (Austrália, América, Ásia e África), mas tem uma principal importância em alguns lugares da África: África Central (Congo, Antigo Zaire) e África Ocidental (especialmente entre os Ewe de Gana e Togo), onde funcionam como ferramenta eficaz de controle social.

A origem africana reforça a possibilidade de uma sobrevivência marginal dessas tradições na América e permite atribuí-las um papel fundamental na criação dos gêneros afro-caribenhos como o *calypso* em Trinidad. A característica essencial desse gênero é sua temática tópica, humorística, anedótica, satírica e de alto conteúdo de comentário social (Bermúdez, 2004). É sabido que canções desse tipo, provenientes da cultura afro-caribenha ficaram conhecidas por músicos da Costa do Caribe colombiano através da presença de

trabalhadores de Barbados, Jamaica e Trinidad desde a década de 1890, principalmente durante o auge da zona bananeira entre 1910 e 1930. A utilização de palavras como “*yumeca*” em canções do *vallenato* (assim como pode ser encontrado na letra de *La Gota Fría*) confirma tal influência (Bermúdez, 2004). *Yumeca* era como se escutava a pronúncia dos habitantes da Jamaica ao falarem o nome de sua ilha. A Jamaica era dominada por ingleses, por isso a pronúncia da palavra não era como em espanhol, que seria algo como “ramaica” e sim ficaria parecido com “djameica”, o que a população da Costa do Caribe entendeu como *yumeca*. (Figuerola, F, 2017). Além do índice da presença de palavras como *yumeca*, nas festas locais da região atlântica eram comuns apresentações teatrais com contexto de crítica social e escárnio público (Bermúdez, 2004).

Os duelos e enfrentamentos poéticos na tradição musical de Trinidad são conhecidos com o nome de *picong* (do francês *piquant*, parte de sua herança francoafricana). Na comunidade indígena de Trinidad, o calypso e o *picong* têm grande popularidade. Da mesma forma, *piké* é um dos bailes do *big drum* de Carriacou (Granadinas), uma das mais importantes manifestações afrocaribenhas nas quais os textos das canções possuem tema de escárnio e controle social. Essa parece ser a filiação linguística e musical da *piqueria*, ou duelo de improvisação na poesia cantada de toda a Costa Atlântica colombiana, onde imperam especialmente a forma das décimas (Bermúdez, 2004).

Os símbolos, discursos hegemônicos e sistemas de dominação encontrados nas performances orais em forma de *piqueria* eram também encontrados na cultura da Costa do Caribe como um todo, não somente as hierarquias raciais, já bem explicadas por Wade (1991, 2000 a, 2000 b) que permaneceram como uma herança do período colonial, mas também a valorização da honra e da influência social, como ficou explícito na fala de Matilde Lina, entrevistada por Florez (2016).

Mas por que esses fatores são tão facilmente encontrados nos momentos das performances orais, como no caso dos dois vídeos de Emiliano Zuleta? Por que em tão poucos minutos de vídeo eu percebi a improvisação, o discurso racista, a hierarquia de classes, a necessidade da influencia social etc.,?

Provavelmente ali, na oralidade e na improvisação, ficam expostos os símbolos “escondidos”, que revelam esses discursos e comportamentos e que podem ser percebidos com mais facilidade na performance (Turner, citado em Mantovani & Bairrão, 2004)¹²⁵.

¹²⁵ Ver página 114

Ainda pode-se perceber que, pela natureza da piqueria, originária dos canto de escarnio, como afirma Bermúdez (2004), onde os performers tradicionalmente tiram sarro, falam mal, provocam seu adversário, as contradições do processo cultural e as classificações aparecem ainda de uma forma mais evidente, porque ali eles falam o que pensam, o que vem à mente, naquele momento de improviso não há censura da sociedade e nem do público que assiste. Ali todos os seus sentimentos e preconceitos estão sendo expostos no momento do duelo poético, com intuito de provar sua superioridade perante ao outro músico. Nesse momento, eles acessam os símbolos condensados (como os gestos, as palavras e as superstições) para expressar tais sentimentos e comportamentos e esses símbolos condensados são os que mais revelam elementos sobre a cultura de um grupo, segundo Turner (citado em Mantovani & Bairrão, 2004).

A partir das narrações de Matilde Lina para Jota Florez por exemplo, é possível perceber de uma forma mais sutil como a influência social e a necessidade de se sentir superior é uma característica presente na cultura regional. Tal valorização poderia ser considerada por outro observador como apenas um costume individual, e de fato ele pode ser interpretado como tal, porém esta característica também está presente nas performances e letras das canções de Emiliano Zuleta, nas quais a preocupação com a honra, a moral e a superioridade é evidente. A congruência nos discursos evidenciam os valores, as crenças e os sistemas de dominação que fazem parte da cultura daquela região. Essa é uma concepção antropológica de cultura, na qual este trabalho se baseia:

Cultura não é apenas o que a sociologia chama de cultura, que são aquelas atividades, aquelas práticas, aqueles produtos que pertencem às belas artes e às belas letras, a literatura. Há uma concepção antropológica de cultura que está ligada às suas crenças, aos valores que orientam sua vida, à maneira como é expressa sua memória, os relatos de sua vida, suas narrações e também a música, atividades como bordar, pintar, ou seja, alargamos o conceito de cultura (...) Com uma noção de cultura diferente, começamos a entender que, se era cultura, estava dentro da vida cotidiana. (Martín Barbero; Barcelos, 2000, p. 157, citado em Ribeiro & Tuzzo, 2013, p. 2)

Seguindo neste sentido antropológico, se a *piqueria* entre Emiliano e Morales nunca ocorreu fisicamente e em suas performances e letras já se encontram tantos valores, símbolos e discursos que refletem a cultura do local, mais eficiente ainda seria analisar as piquerias que de que fato ocorreram e podem nos dizer muito sobre aquilo que fica escondido no cotidiano do sujeito.

A piqueria é bem detalhada no filme colombiano “Los viajes del viento” de 2009,¹²⁶ a história do escritor e diretor Ciro Guerra se passa durante o ano de 1968 e fala sobre a honra

¹²⁶ O link do filme está nas referências.

de um acordeonista humilde chamado Ignacio Carrillo que faz de tudo para cumprir a promessa de devolver o acordeão para seu dono. Durante seu longo trajeto, em cima de um jegue, ele tem o acompanhamento de um menino que foi enviado pela mãe para que pudesse ser aprendiz do músico. O acordeonista tenta de todas as formas proteger o instrumento, em nome da promessa de que tem que devolve-lo, inclusive quase é morto quando se nega a tocá-lo. Essa questão de cumprir sua palavra a qualquer custo é um exemplo de como a honra era um valor presente na Costa do Caribe. O músico está de luto pela morte de sua esposa, então prefere morrer à tocar o acordeão e ferir a honra dela. É possível perceber como as pessoas pelo longo caminho o reconhecem, já que naquela época todos os bons acordeonistas eram adorados na região e algumas pessoas o obrigam a tocar à força, pois não se conformam com sua recusa.

A *piqueria* já estava acontecendo quando o protagonista se aproxima junto ao público. No local, estão os músicos tocando somente os três instrumentos “tradicionais” do vallenato: *caja vallenata*, acordeão e *guacharaca*. Todos os músicos se encontram dentro de uma área cercada por uma mureta, como se fosse uma mini arena romana, simbolizando o duelo que ocorre ali. As vestimentas tanto dos músicos quanto do público são bem parecidas, os homens vestem camisas, de um pano leve, manga longa ou curta, assim como era a camisa de Emiliano Zuleta em seus vídeos. As camisas são colocadas por dentro das calças de tecido (parecido com um tergal), o traje muitas vezes vem acompanhado de um cinto, mas quase nenhum dos personagens utiliza outros acessórios como colares, pulseiras, relógios, correntes, chapéus, ou seja, as vestimentas são muito básicas e parecidas. Alguns personagens, inclusive o protagonista, usam o famoso *sombrero vueltiao*, símbolo declarado patrimônio cultural da Colômbia desde 2004.¹²⁷ Há mulheres também assistindo, todas elas usam vestidos, cada uma em seu estilo, mas nenhuma utiliza calça comprida, além disso, as mulheres somente se restringem à assistir, nenhuma delas participa do duelo de acordeões, mesmo porque, elas eram proibidas de participarem de qualquer competição que envolvesse o gênero vallenato.

Em abril de 1968, no mesmo ano em que se passa a história do filme, ocorreu o primeiro *Festival de La Leyenda Vallenata*, durante o evento um grupo de seis moças subiu ao palco para participar do concurso e foram expulsas logo na primeira apresentação, segundo Portaccio (2010). O filme inclusive mostra uma cena em que aparece o primeiro festival, no palco, apenas os três instrumentos “principais” do gênero, o acordeonista que se apresenta utiliza o *sombrero vueltiao* e uma vestimenta parecida com a de todos os outros personagens.

¹²⁷ Ver páginas 33-35.

As pessoas se posicionam em pé de frente ao palco, mas não cantam nem dançam, permanecem observando o espetáculo atrás das mesas dos juris.¹²⁸ No palco, é possível ler em letras pintadas de preto “*Primer Festival De La Leyenda Vallenata – Valledupar. Abril 27-30-1968*”.

Esta cena parece ser bem representativa de como foi realmente o primeiro festival do gênero vallenato, aliás cada trecho desse filme mereceria uma análise particular, mas nesta pesquisa atendo-me à cena da piqueria. Voltando à ela, Ignacio observa que um a um, os competidores saem derrotados pelo mesmo vencedor. Os músicos que não conseguiam acompanhar a agilidade e habilidade da improvisação dos versos e do tocar do acordeão de seu oponente perdiam o duelo e saíam de cena, para dar vez ao próximo competidor, assim como afirmou Oñate (2013) que é usual nas piquerias. Circulando toda a arena, o público torce para um dos músicos e se posiciona em pé de um dos lados do ambiente. No filme, o acordeonista é também aquele que recita os versos de enfrentamento, tal prática é a mais tradicional dentro do gênero, já que, assim como afirmou Oñate (2013), a música vallenata em seus começos era individual, o acordeonista era ao mesmo tempo intérprete e compositor.

Nos momentos em que os músicos cantam os versos improvisados, eles soltam o acordeão junto ao corpo e ficam com as mãos livres para gesticular em direção ao público e ao seu oponente. Nesses momentos, o acordeão é “silenciado”, escuta-se somente em um tom mais baixo o som da guacharaca e da *caja vallenata* acompanhando a voz imposta do “poeta”. O público fica atento a todas as palavras que são ditas e marcam com palmas a melodia. Ao terminar uma estrofe de versos, o participante recebe a resposta do público através das risadas, gritos, vaias, etc., aí é a vez do acordeão ser acompanhado pela estrofe do refrão e pelo público, que também sabe de cor a letra da canção “base”, aquela que não está sendo improvisada na hora pelos duelantes.

Um dos competidores do filme diz : “yo soy hijo de Hector, Él que toca el acordeón”¹²⁹. Essa fala representa bem a ideia exposta por De los Ríos (comunicação pessoal, fevereiro de 2016) de que na Costa do Caribe a sua imagem está vinculada à imagem e influência social da sua família e é de grande prestígio ser parte de dinastias de acordeonistas famosos.¹³⁰

Sofía Elena (comunicação pessoal, fevereiro de 2016) também comenta que a cultura na Costa do Caribe é tão baseada na honra e no poder que lá as pessoas são muito

¹²⁸ Análise deste comportamento na página 127

¹²⁹ Segue Tradução nossa: Eu sou filho de Hector, o que toca acordeão.

¹³⁰ Para explicação mais explicações sobre a importância da influência social e a honra na Costa do Caribe ver páginas 115 e 116.

preocupadas com a origem da família, utilizam inclusive a palavra *dinastia* para falar das famílias influentes na sociedade e/ou na política. Consuelo Araújo Noguera por exemplo, fazia parte da *dinastia dos Araújo*, conta Sofia. Os descendentes de acordeonistas *juglares* famosos, mesmo os que tiveram uma origem humilde e camponesa, também são vistos com muito prestígio na região porque tem o dom de saber tocar o acordeão e improvisar, de serem *juglares* e saberem conduzir as *parrandas*.

Existe uma hierarquia a ser respeitada quando se dirige a palavra à alguém naquela região, segundo Sofia. Os mais jovens ainda respeitam muito os idosos, principalmente os idosos da sua família e se reúnem com eles para escutar suas histórias, prática que, segundo Ecléa Bosi (1994), é primordial na transmissão das tradições.

Sofia Elena (comunicação pessoal, fevereiro de 2016) afirma que, antigamente, no *Festival de La Leyenda Vallenata* só ganhavam as *dinastias*, sempre as mesmas famílias recebiam o título de *Rey vallenato*. Nicolás de Los Ríos (comunicação pessoal, fevereiro 2016) diz que a família Castilla e a *Dinastia Granados* são algumas das *dinastias dos reis vallenatos* e tal palavra - *dinastia* - ainda é utilizada em 2016 para referir-se às famílias como essas.

El movimiento de supervivencia del vallenato es tan fuerte que en Valledupar, la capital de Cesar, los hijos y nietos. . . continúan la labor musical de sus padres y abuelos aprendiendo e interpretando los aires vallenatos. Muchos niños de ambos sexos aprenden el difícil arte del acordeón, de la guacharaca, de la caja (Portaccio, 2010, p. 138).¹³¹

Em *Los Viajes del Viento*, o protagonista percebe que o acordeonista que vencia todos os duelos havia enfeitado seu acordeão, porque teria feito um acordo com Satanás, assim como na Lenda de *Francisco El Hombre*. Nesse momento ele rompe seu luto e começa a duelar com ele. Ignacio vence, somente graças aos chifres que possuía em seu instrumento, pois o “amuleto” o teria protegido da feitiçaria. Quando ele já havia vencido e estava tocando sozinho, um dos amigos de seu oponente quer “lavar a honra” do companheiro matando aquele que o desmoralizou com uma faca, o músico é salvo pelo seu acordeão que não deixa que a faca o atinja.

Novamente aparece a questão da honra e o costume de “lavar a honra”, presente na região da zona Vallenata, um lugar que, ainda no começo do século XX era mais “atrasado”

¹³¹ Segue tradução nossa: O movimento de supervivência do *vallenato* é tão forte que em Valledupar, a capital de Cesar, os filhos e netos. . . continuam a herança musical de seus pais e avós, aprendendo e interpretando os *aires vallenatos*. Muitas crianças de ambos os sexos aprendem a difícil arte do acordeão, da *guacharaca* e da *caja vallenata*

do que outras cidades mesmo dentro da Costa do Caribe (Bermúdez, 2004; Cosas de Moralito, 2004, El Tiempo), refiro-me aos atrasos apontados pelas bibliografias aqui estudadas, mas também à aqueles que me relataram também meus interlocutores: uma intolerância à tudo aquilo que ameaçasse os costumes “tradicionais” e à honra, tanto a honra do “homem macho”, quanto de alguém querido.

Sofía Elena (comunicação pessoal, fevereiro de 2016) relata que a Costa do Caribe sempre teve uma cultura extremamente machista, a mentalidade dos habitantes (mesmo os mais jovens) não mudou muito com o passar dos anos, eles seguem reafirmando os mesmos pensamentos. Sofía diz que a cultura é tão baseada na honra e no poder que o nome do prêmio no Festival de Valledupar é *Rey vallenato*, quem vence não ganha o primeiro lugar, o homem não ganha apenas um título, ele se torna o “Rey” e toda sua família terá poder social na região e será tratada como se fosse da realeza. Se comparado com o *Festival Nacional del Bambuco* (que ocorre no Sul do país, em Neiva), esse último tem todo ano a eleição da *Reina Nacional del Bambuco*, ou seja, a rainha da beleza, que deve saber dançar e tocar instrumentos do *bambuco*, no caso do Festival *vallenato*, a musicista acredita que esse tipo de concurso não exista para que nenhum poder seja dado à mulher e a figura do homem *Rey Vallenato* não seja “apagada” diante dela. Prova disso é que até hoje o vallenato dos *juglares* no festival não é dançado, nada pode tirar a atenção do *Rey* e da música em si (comunicação pessoal, fevereiro de 2016). Essa última informação sobre o comportamento do público no *Festival de La Leyenda Vallenata* explica o motivo pelo qual, no na cena de *Los Viajes Del Viento*, as pessoas estavam em pé ouvindo a apresentação do músico, sem dançar, somente apreciando as performances do festival que teria sido o Primeiro *Festival de la Leyenda Vallenata*.¹³²

Na cena da *piqueria* em Los Viajes Del Viento, também fica exposto um importante símbolo cultural: as superstições, as crenças em lendas e mitos tão presentes naquela região e época e que são passadas de geração em geração através da tradição oral. O mais interessante da minha conversa com Sofía Elena (comunicação pessoal, fevereiro de 2016) foi perceber esse lado crente da musicista na pureza e na magia que a Costa do Caribe carregaria. Sofía, mesmo sendo uma pesquisadora que estudou as origens do vallenato e mora em Bogotá há tantos anos, confessou que acredita que havia algo de meio “louco” e mágico mesmo na Costa do Caribe ainda na época de sua infância, final da década de 70. Sofía me relatou que em sua casa de Santa Marta, as vizinhas chegavam e não tocavam a campainha, simplesmente entravam na sua casa para tomar o café da tarde, as vezes chegavam, comiam e iam embora

¹³² Ver página 125

dizendo somente um “Obrigada comadre” já que na Costa as pessoas eram comadres e compadres de várias pessoas, também eram padrinhos de várias crianças que nasciam, seus pais, por exemplo, tinham mais de 30 afilhados e eles apareciam de vez em quando para somente pedir benção e ir embora. Sofía ri quando se lembra das suas vizinhas que as vezes ficavam semanas ali “ morando” em sua casa como se fossem parte da família. Todas essas histórias, essa “loucura” teria inspirado García Márquez, diz ela (comunicação pessoal, fevereiro de 2016).

Esses relatos de Sofía são coincidentes com a análise de Peter Wade sobre os escritos de García Márquez de que já na década de 50 ele estava descrevendo a Costa do Caribe relacionando-a com feitiçaria, superstições, lendas e curandeiros tradicionais (Wade, 2000 a).¹³³

No filme, o acordeão que levava chifres como se fosse um amuleto teria protegido o músico do Satanás, assim como quando *Francisco El Hombre* rezou o credo ao contrário e também venceu o diabo (Oñate, 2013).

A honra do músico *vallenato* é ainda mais importante, provar que se é o melhor daquela região ou ter um amigo honrado e influente é de uma credibilidade quase santa. É exatamente isso que os segundos finais da cena da piqueria mostram: a raiva de um homem que não admitiu ver seu amigo sendo humilhado por outro acordeonista.

Em *Los Viajes Del Viento* é possível entender um pouco melhor como eram as piquerias, com suas regras, encenações, gestos, lendas, brigas e trajes típicos. Esses são os símbolos condensados das performances, reveladores de emoções, sentimentos e processos que estão presentes naquele grupo social, segundo Turner (citado em Mantovani & Bairrão, 2004)

Hartmann (2007) e Schechner (2013) também entendem o conceito de performance não só quando há um espetáculo, mas como a maneira de se comportar de um indivíduo ou um grupo (os gestos, as habilidades, maneira de falar, roupas típicas etc.). Para Hartmann, um indivíduo e sua cultura são identificados a partir das técnicas corporais que utilizam.

O filme ganhou vários prêmios nacionais, além de ter sido premiado internacionalmente na Itália, Chile, Espanha, Estados Unidos e recebido prêmio em Cannes em 2009, ano de seu lançamento. Um dos jurados da premiação de Cannes disse que Ciro Guerra teve a capacidade de presentear o telespectador com uma inédita viagem de descobrimento da diversidade

¹³³ Ver páginas 76-77

colombiana, que abandona o legado de todos os estereótipos (‘Los Viajes Del Viento’ de Ciro Guerra, 2009, Semana).

O filme lançado em 2009 retrata o folclore da zona vallenata, evidencia a humildade e os costumes do começo da segunda metade do século XX. Assim como Canclini afirmou em seu livro *Culturas Híbridas* (2001), na pós-modernidade a massificação cultural vai fazer com que o diferencial seja retornar à uma época “ingênua”, não conhece-la a fundo, somente apropriar-se daquilo que seria interessante para aquele grupo. O filme coopera para mostrar uma imagem da Colômbia diferente daquela negativa que a mídia internacional costuma apresentar, focada na região da Costa do Caribe onde teria surgido o vallenato e todas as lendas e mitos que o circundam. *Los Viajes del Viento* mostra em suas cenas apenas os símbolos colombianos que deseja perpetuar.

Ao perceber o número de premiações a que a obra foi indicada e venceu, me pareceu suspeito que essa retomada da cultura popular em forma de folclore (como também afirma Canclini, 2001), poderia fazer parte das produções culturais incentivadas pelo governo de Álvaro Uribe Velez, já explicadas anteriormente, mesmo porque a data da produção do filme coincide com os anos de mandato do ex-presidente e suas campanhas de divulgação do folclore colombiano para o mundo, no intuito de melhorar a imagem negativa do país. Toda essa temática de voltar ao passado e divulgar a cultura vallenata e o próprio gênero vallenato, pareceu-me muito típica de uma preocupação não somente dos diretores, mas também governamental.

Mas não foi exatamente assim que tudo ocorreu, de fato, a Lei 814 promulgada durante o governo de Álvaro Uribe em 2003 modificaria para sempre a história do cinema colombiano. Ela beneficia economicamente a indústria privada que quer investir na produção de filmes e que concede cerca de 8 milhões de pesos colombianos anuais aos melhores projetos particulares apresentados. Antes de 2002 se exibiam em média, três filmes colombianos por ano, em 2015 estrearam 64 produções nacionais. Ciro Guerra não trabalhou junto com o governo e na verdade ele nem era a favor de Álvaro Uribe Vélez, porém a lei criada durante o governo do ex-presidente com o intuito de estimular a cultura nacional e melhorar a imagem da Colômbia dentro e fora do país foi essencial para que Ciro Guerra conseguisse subsídios e reconhecimento para sua obra (Gallo, 2016).

Outra cena de piqueria famosa que remete à *Lenda de Francisco El Hombre* é encontrada na telenovela *Escalona* de 1991, na qual Carlos Vives faz o papel do músico.

“Compae” Simón (cumpadre Simon)¹³⁴ amigo de Escalona, rivaliza no meio de uma piqueria contra outro acordeonista que ganha dele a cada interpretação de *aire vallenato* que executa. Nesta piqueria, diferentemente da encontrada no filme, o acordeonista não é o intérprete da canção. Três músicos ficam encarregados dos instrumentos: acordeão, *guacharaca* e *caja vallenata*. O acordeonista “Compae” Simón fica sentado em seu pequeno banco,¹³⁵ o *cajero* também está sentado, já o *guacharaquero* se encontra em pé. Rafael Escalona, o intérprete, também está em pé, ao lado de seu acordeonista. A cada canção finalizada, Escalona se abaixa para cochichar no ouvido de Simón qual o *aire* que ele deveria tocar em seguida. As posições e movimentações do grupo rival são parecidas. Assim como no filme, os músicos estão em uma espécie de arena circular cercada por uma mureta e o público também fica envolta assistindo e aplaudindo. Mas alguns aspectos nessa performance são diferentes em relação à de *Los Viajes Del Viento*. Nesta cena, o público não canta o refrão das canções, nem acompanha com palmas os versos declamados. Além disso, Escalona e seu rival não declamam versos improvisados que ofendam um ao outro, eles cantam trechos de música *vallenatas* conhecidas. Carlos Vives, no papel de Escalona, interpreta letras de canções famosas em sincronia com o ritmo, enquanto o público escuta e se diverte dançando com a melodia, ao final de cada apresentação eles aplaudem com mais força aquelas que mais lhes agradaram e quase não se escutam palmas naquelas canções que eles não gostaram. Tanto os músicos quanto o público me parecem mais bem vestidos do que no filme, como se esse fosse um evento de final de semana para o qual eles precisassem se arrumar. No filme a impressão que ficava era de algo mais simples, inclusive no sentido de estrutura física do local, algo mais rústico, empoeirado e com pessoas que saíram de seus trabalhos a noite, suados e cansados, mas que pararam ali para assistir a piqueria que acontecia. Na novela até mesmo as roupas estão no mesmo tom claro, quase todos os homens usam camisas brancas com calças claras e as mulheres estão mais arrumadas, com um pouco de maquiagem inclusive. Devido a essas características mencionadas considero esta piqueria um pouco menos “tradicional” do que a do filme, seguindo a definição apontada por Oñate (2013) do que seriam as piquerias tradicionais, nas quais o acordeonista é ao mesmo tempo intérprete e é ele mesmo quem declama em tom de poesia os versos, esses versos devem ser improvisados na hora, o tema gira praticamente em torno da sua própria superioridade em relação à de seu oponente.

Nesta piqueria o público também tem uma participação menor na performance, ele não canta, não xinga, não grita, praticamente apenas assiste e aplaude, assim como o público

¹³⁴ Segue o link: https://www.youtube.com/watch?v=ihuO0Hb4_W4

¹³⁵ O banco é um acessório típico nas piquerias, ver página 96.

do *Festival de La Leyenda Vallenata* que assiste a um espetáculo.

O único momento em que tanto os músicos quanto o público chegam a um nível de performance similar ao do filme é no final do vídeo, durante a última tentativa de Escalona e Simón de derrotar seus oponentes. O acordeonista rival de Simón é capaz de tocar *paseo, puya y son* com uma habilidade sobrenatural, mas em um descuido, é possível observar embaixo de sua calça uma cauda pontiaguda. O acordeonista que já estava desmotivado, querendo desistir de ganhar a piqueria, é incentivado por Escalona a tentar novamente, dessa vez, Rafael já desconfiava do motivo pelo qual eles estavam perdendo. Nesse momento, a performance chega ao seu ápice: Escalona começa fazendo um gesto católico de sinal da cruz para proteger-se, Simón começa a tocar uma melodia acompanhada pelo canto de Escalona, tal canto é o mesmo recurso que utilizou *Francisco El Hombre* contra o demônio, ou seja, declamar o credo ao contrário. Uma das pessoas da plateia nesse momento aparece dizendo: “Esta cantando el credo al revés” Escalona não somente canta, ele ajoelha no chão encarando seu oponente da mesma forma como se desafiasse um animal selvagem. O cantor começa a acelerar cada vez mais seu canto e Simón, ao perceber que o recurso está dando certo, começa a dedilhar o acordeão com uma rapidez impressionante. No meio desse processo Escalona é arremessado algumas vezes contra a mureta pelas forças demoníacas. O ritmo na qual o credo foi encaixado é o da canção *La Gota Fría*, sua letra foi improvisada devido às circunstâncias sobrenaturais às quais o músico se encontrava, mas o ritmo é reconhecível. O adversário possuído treme e se assusta, na verdade os movimentos do ator mostram como se ele estivesse sendo exorcizado, como se o diabo estivesse saindo de seu corpo. O público percebe o que está acontecendo e começa a se desesperar e a gritar: “Cuidado Rafa”. Por fim, Escalona e Simón conseguem vencer o duelo com os músicos e com o diabo. O acordeonista assustado sai correndo e deixa para trás o acordeão em chamas.

Durante sua performance, Carlos Vives utiliza uma mochila arhuaca¹³⁶, muito parecida com a mochila que minha amiga Diana usava em seu primeiro dia de aula. Além da bolsa, em outras cenas da série ele aparece usando o *sombrero vueltiao*.¹³⁷ A telenovela *Escalona* ajudou a divulgar esses e muitos outros símbolos da Costa do Caribe por todo o país. Esta obra, assim como outras obras televisivas e fonográficas foram imprescindíveis em seu papel de redefinir o local dentro do mercado transnacional (Barbero & Ochoa Gautier, 2011).¹³⁸

¹³⁶ Ver páginas 33 e 35 para explicação sobre esse acessório.

¹³⁷ Na abertura dos Jogos Olímpicos do Rio de Janeiro todos os atletas entraram usando o famoso chapéu.

¹³⁸ O estudo sobre as telenovelas realizado por Martín Barbero será abordado mais adiante neste trabalho, juntamente com o estudo do *vallenato* das décadas de 80 e 90.

Tanto na cena dos personagens da novela *Compae Simón* e Rafael Escalona quanto na cena do filme de Ciro Guerra, pude encontrar muitas semelhanças com as brigas de galos, como já havia afirmado Leandro Diaz (González, 2007).¹³⁹ Sobre esse costume cultural, Geertz (2008) que fez um trabalho etnográfico em Bali comenta que grande parte do país se revela numa rinha de galos. Mas a briga dos galos fica somente na aparência, porque são os homens quem realmente se defrontam. Para ele, existe uma profunda e incontestável identificação psicológica dos homens com seus galos. Geertz (2008) afirma que os galos são, sem dúvida, símbolos masculinos. *Sabung*, a palavra que significa galo é utilizada de forma metafísica com o significado de herói, guerreiro, campeão, homem de valor, candidato político, etc. Grande parte dos homens balineses gastam parte do seu tempo com seus galos e quando há um grupo de amigos em algum canto conversando, com certeza um ou dois deles terá um galo nas mãos. Os balineses cuidam das plumas, das cristas, das esporas, banham seus galos com água morna e ervas medicinais, os exercitam para que fiquem fortes, etc. Durante as brigas há as pessoas que apostam em um dos galos e há também aquelas que ficam mais afastadas, somente assistindo o evento.

“Os galos são expressões simbólicas ou ampliações da personalidade do seu proprietário, o ego masculino narcisista em termos esopianos” (Geertz, 2008, p. 190).

O homem balinês quando se identifica com um galo, ele não se identifica somente com seu eu ideal, mas também com aquilo que ele mais teme e ao mesmo tempo o fascina: “os poderes das Trevas”. Como um povo supersticioso, os balineses tem aversão à animais, com excessão de poucas espécies, como os galos, acredita-se que eles sejam demônios. Por isso, antes de começar qualquer briga de galos, os habitantes fazem um sacrifício de sangue, para satisfazer os desejos canibalescos dos demônios.

Segundo o provérbio, cada povo ama sua própria forma de violência. A briga de galos é a reflexão balinesa sobre essa violência deles: sobre sua aparência, seus usos, sua força, sua fascinação. Recorrendo a praticamente todos os níveis da experiência balinesa, ela reúne todos os temas — selvageria animal, narcisismo machista, participação no jogo, rivalidades de status, excitação de massa, sacrifício sangrento — cuja ligação principal é o envolvimento deles com o ódio e o receio desse ódio. Reunindo-os num conjunto de regras que ao mesmo tempo os refreia e lhes permite agir, esse envolvimento constrói uma estrutura simbólica na qual a realidade de sua filiação pode ser sentida de forma inteligível, mais e mais (Geertz, 2008, p. 210).

Assim como o galo e a rinha de galos, o acordeão e o espetáculo da piqueria são como projeções do próprio acordeonista e da cultura na qual ele está inserido. Projeção é o nome dado pela psicanálise ao processo conduzido pelo mecanismo psíquico especial que projeta

¹³⁹ Ver página 96

para fora do interior do ser humano suas emoções, pensamentos, etc., (Freud, 1913/1914, 1950). Segundo Freud, os povos de tribos aborígenes da Austrália acreditam que as almas das pessoas que morreram recentemente se transformaram em demônios. Os habitantes vivos, em sua inconsciência, sentem tanto afeição quanto hostilidade pelas pessoas mortas, são sentimentos que existem até mesmo por pessoas queridas e próximas e que nem eles mesmos muitas vezes tem consciência de que sentem. Os impulsos maldosos das pessoas sobre o morto seriam projetados na figura do demônio (Freud, 1913/1914, 1950). O luto tem um papel importante nesse processo, sua função psíquica é de desligar por um período as lembranças boas, as esperanças dos sobreviventes, após essa fase, onde o morto já não é mais visto com medo, ele passa a ser reverenciado como ancestral. Quando um habitante morre, começa uma repressão da hostilidade inconsciente pelo método da projeção: a criação do medo de ser punido pelos demônios. Mas a projeção não funciona somente como modo de defesa, as percepções internas de processos emocionais e de pensamentos podem ser projetadas para o exterior. Elas são empregadas para construir o mundo externo (Freud, 1913/1914, 1950).

Tanto na piqueria do filme em que participou Ignacio, quanto na cena de piqueria de Rafael Escalona, seus concorrentes haviam feito um pacto com o diabo, essa maldição só foi quebrada pelos protagonistas, que souberam se proteger: um através de um amuleto, outro pelo seu canto igual ao de *Francisco El Hombre*. Essas superstições, os tabus, como diria Freud (1913/1914,1950), seriam projeções que funcionariam como modo de defesa dos habitantes da região da zona vallenata. A lenda de um homem que teria conseguido derrotar o diabo seria uma projeção de percepções internas, que poderiam ser analisadas como a vontade do indivíduo de derrotar seus medos, suas tristezas e tudo de ruim que poderia significar na psique humana a figura do diabo.

Turner (citado em Mantovani & Bairrão, 2004) considera que a teatralidade é um veículo que fala do sujeito, portanto, se no cotidiano da população eles tem que ocultar tantas emoções, ali naquele momento é onde a raiva, os preconceitos, os medos em forma de superstição e em forma de derrota aparecem sem máscaras e sem pudores, ali, assim como na briga de galos, toda a agressividade se aflora. Não somente o espetáculo da piqueria, mas também o acordeão seria uma ampliação da personalidade do músico (assim como analisa Geertz, 2008), prova disso é que a música de acordeão é representada quase que totalmente por homens e somente eles são aceitos nos festivais e competições que envolvem o instrumento (mulheres hoje em dia podem participar, mas não concorrendo ao principal prêmio, de *Rey Vallenato*). Os grandes nomes, aqueles que nunca são esquecidos pelos

tradicionalistas, são sempre de homens. Nesse sentido, o acordeão seria um símbolo masculino, a representação do ego narcisista masculino, segundo Geertz (2008). Tanto ele quanto a piqueria, ao serem considerados uma ampliação da personalidade do acordeonista, carregam suas memórias individuais e coletivas. Juntos, acordeão e performance, eles trabalhariam para representar na psique do músico tanto seu “eu ideal” como os Poderes das Trevas, que fascinam e amedrontam, segundo Geertz (2008). Quem se enfrenta durante um duelo de acordeões não são os instrumentos, são os homens, da mesma forma que afirma Geertz sobre a briga de galos (2008).

Oñate (2013) inclusive afirma que o galo e as metáforas com sua figura protagonizaram muitos cantos vallenatos antigos, isso devido à sua valentia, coragem e a maneira com que honra sua casta. Nessas canções o acordeonista nomeava a si próprio ou a alguém que quisesse valorizar como *gallo* ou *pollo*. O acordeonista que mais fazia uso dessas metáforas era Luis Enrique Martínez, ele inclusive se autodenominou *El pollo vallenato* e dessa forma era anunciado nas praças e eventos antes de começar sua performance.

Zumthor afirmou que quando existe a teatralidade, oralidade e gestualidade, a performance está em seu nível mais forte e existe mais facilmente uma ruptura com o ambiente real (2007). É somente nessa ruptura com a realidade que um homem comum, armado somente com seu acordeão, conseguiria derrotar o “diabo” que assombra seus pensamentos. É nesse ritual, nessa ruptura ou liminaridade, como afirma Turner (Mantovani & Bairrão, 2004), que se pode compreender o sujeito em sua totalidade, assim como o funcionamento estrutural da cultura em que ele está inserido. A liminaridade ocorre durante os rituais e naquele momento, há uma descentralização e um distanciamento do indivíduo em relação à cultura, ali o sujeito está distante da ordem cotidiana, mas essa distância permite compreender aspectos que ficavam escondidos no cotidiano. O ritual é onde o sujeito se revela, ele é como um grande teatro, uma ação coletiva pelo qual o social se manifesta (Mantovani & Bairrão, 2004).

4.2. Canções dos *Juglares*

Como características fundamentales del vallenato se podrían citar las siguientes: desde el punto de vista de su contenido textual, el vallenato está asociado a los textos tópicos y de comentario social y en forma secundaria a los enfrentamientos o duelos poético-musicales; por otra parte, los contextos considerados tradicionales para su ejecución eran (y aún son) las reuniones musicales de diversión denominadas *parrandas*. (Bermúdez, 2004, p. 17)¹⁴⁰

¹⁴⁰ Segue tradução nossa: Como características fundamentais do *vallenato* se poderiam citar as seguintes: desde o ponto de vista de seu conteúdo textual, o *vallenato* está associado aos textos tópicos e de comentário social e em

O *vallenato* dos anos 40, 50 e 60 é classificado como o *vallenato* dos *juglares* (De Los Ríos, Flores, comunicação pessoal, fevereiro de 2016).

González (2007) aponta que a aceitação do *vallenato* dentro das camadas sociais mais altas se deve a *juglares* muito talentosos que faziam parte da elite da *zona vallenata*. O primeiro deles foi o fazendeiro Tobias Pumarejo, nascido em 1906. A diferença de Pumarejo para os outros *juglares* tradicionais da época é que ele teve acesso à educação secundária em Medellín, o que era algo de alto nível social naquela época. Suas experiências sonoras e sociais eram muito diferentes das dos outros *juglares*, assim, o *Viejo Toba*, como era chamado, integrou um conjunto chamado Orquestra Magdalenense na qual tocava muitos gêneros musicais. Não é de se espantar que ele compunha *pasillos*, valsas e *rancheras* antes de abordar gêneros de sua região natal.

Don Toba foi o primeiro compositor *vallenato* que incorporou elementos literários de maior elaboração, devido ao seu conhecimento da poesia em língua castelhana e a sua formação geral que era muito superior à dos acordeonistas e *juglares* da sua região naquela época. Rafael Escalona e Gustavo Gutiérrez Cabello, compositores célebres e também letrados, reconhecem a influência de Pumarejo em suas obras e o consideram seu maestro direto (González, 2007).

Oñate (2013) aponta que em 1944 acontecem as primeiras gravações de música *vallenata*. Guillermo Buitrago apenas com acordeão, violão e guacharaca grava *Las cosas de las mujeres* e *La pobre negra mia*¹⁴¹. Nessas gravações Buitrago toca o violão, outra pessoa canta e toca o acordeão, enquanto que um terceiro músico tocava a *guacharaca*.

Segundo Oñate (2013), além das *piquerias* e da forma de versificação das décimas, os *juglares* que faziam *paseos* utilizavam muito as estrofes de quatro versos (quartetos) e dentro desse formato, o esquema de rimas poderia ser de três tipos: *romance* (rima segundo verso com quarto, mas o primeiro e terceiro não rimam), *copla* (rima o primeiro com o terceiro e o segundo rima com o quarto) ou *redondilla* (primeiro com o quarto e segundo com o terceiro). Um exemplo de copla é a canção Carmen Díaz, de Emiliano Zuleta:

“Carmen díaz” de Emiliano Zuleta¹⁴²

forma secundária aos enfrentamentos ou duelos poético-musicais; por outro lado, os contextos considerados tradicionais para sua execução eram (e ainda são) as reuniões musicais de diversão denominadas *parrandas*.

¹⁴¹ Ambas pela gravadora Odeón do Chile, 1944.

¹⁴² Esta canção foi gravada pela primeira vez pelos Hermanos Zuleta em 1974, no álbum Río Seco.

Me le dice a carmen díaz
que sufra y tenga paciencia
porque ella muy bien sabia
que Emiliano es sinvergüenza

II

Yo no puedo enamorarme
de una muchacha bonita
si yo hago cualquier cosita
se lo van diciendo a Carmen

III

Me siento lo mas contento
porque resolví casarme
si me caso en otro tiempo
me vuelvo a casar con Carmen

IV

Mañana me voy pal jabo
porque carmen se me fue
pa quitarme este guayabo
ahora me pongo a bebé

Por que a letra dessa canção não poderia estar dentro do gênero lírico? Ela tem como tema o amor e a lamentação do próprio autor, ou seja, Emiliano está contando sua história. Prova disso é que Carmen Díaz foi realmente esposa de Emiliano e se tornou uma figura muito conhecida do folclore da *zona vallenata* após a fama desses versos (Murió la Mamá del Folclor, 2012, El Tiempo). O fato do autor expressar seus próprios sentimentos é indicador do gênero lírico, além disso, a composição também segue um esquema de rimas (*copla*), o que a caracterizaria como mais próxima ainda de um poema.¹⁴³

A letra se afasta de alguns aspectos que poderiam defini-la como crônica literária, pois assim como em *La Gota Fría* e *Contestación a Morality*, Emiliano Zuleta não é um *voyeur* e tampouco fala sobre acontecimentos importantes na sociedade, fatores que definiriam os cronistas, de acordo com Ribeiro (2012).¹⁴⁴

¹⁴³ Ver página 108-109 sobre gênero lírico.

¹⁴⁴ Ver página 102.

Apesar de não aparecerem discursos que reiteram uma hierarquia racial, a obra apresenta um reflexo do comportamento machista presente na região, ela reforça, portanto, a hierarquia estabelecida entre o homem e a mulher, já citada por Sofía Elena neste trabalho (comunicação pessoal, fevereiro de 2016). Neste *paseo*, Emiliano lamenta que sua esposa não agiu certo em deixá-lo, ela deveria ficar esperando em casa enquanto ele saía à noite para frequentar as *parrandas*, além disso, ela sempre soube que ele era *sinvergüenza*, que não resiste a uma mulher bonita.

Egberto Bermúdez (comunicação Pessoal, fevereiro de 2016) comentou que nas canções *vallenatas* sempre se encontraram desabafos machistas que refletiam o pensamento real de uma sociedade também machista.

Sobre este sistema de dominação, Figueroa (2007) afirmou que ele foi reforçado durante a construção da imagem do departamento de Cesar. Era preciso que os homens ricos e brancos de todo o país soubessem que os velhos sistemas seriam mantidos no novo departamento. Os textos das canções musicais e dos livros nessa região foram escritos com frases e ideologias machistas, falando de honra e tradição.

O jornal *El Porvenir* de Cartagena em 10 de agosto de 1849 afirma que “La mujer es inferior al hombre y ha sido criada solo para su ayuda y compañía. . . ha sido criada. . . para una vida quieta y modesta entre ocupaciones domésticas bajo el mando amoroso del hombre” (Morales, 2009, p.5).¹⁴⁵ Na Costa do Caribe o pensamento predominante na mentalidade coletiva sempre foi da vida caseira para a mulher e a liberdade sem restrições para o homem. Por isso o pai da família tenta fazer com que seu filho se comporte como um “macho completo”, enquanto que, educar as filhas é obrigação exclusiva da mãe, esta deve lhe ensinar os valores próprios do sexo feminino. O pai e os irmãos somente devem proteger a mulher para que ela não seja cortejada por qualquer “irresponsável”, ou seja, um homem incapaz de sustentá-la (Morales, 2009, p.9).

A letra de *La Casa en el Aire* de Rafael Escalona também se encontra dentro dessa temática. Nela, o músico diz que irá construir uma “casa nas nuvens” para sua filha e lá ela ficaria isolada, protegida e somente o pretendente que “voasse muito alto” ou seja, aquele que fosse capaz de sustentá-la poderia alcançá-la:

Segue tradução nossa: O jornal *El Porvenir* de Cartagena em 10 de Agosto de 1849 afirma que “A mulher é inferior ao homem e foi criada para sua ajuda e companhia . . . foi criada. . . para uma vida quieta e modesta entre ocupações domésticas sob o controle amoroso do homem.

La Casa en El Aire ¹⁴⁶

Te voy a hacer una casa en el aire
 Solamente pa' que vivas tú
 Después le pongo un letrero bien grande
 De nubes blancas que diga Ada Luz
 Cuando Ada Luz sea una señorita
 Y alguno le quiera hablar de amor
 El tipo tiene que ser aviador
 Para que pueda hacerle una visita. . .

Apesar da grande maioria das canções de Emiliano Zuleta terem sido compostas em forma de *piqueria*, no caso específico de Carmen Díaz, ela não fazia parte de nenhum enfrentamento, aproxima-se mais das temáticas das composições de Rafael Escalona como *La Casa en el Aire*, ou seja, da forma poética do *juglar*.¹⁴⁷

Um vídeo analisado do canal *youtube* ¹⁴⁸ mostra as três gerações da família Zuleta performatizando a canção *Carmen Diaz*: Emiliano, seu filho Poncho Zuleta e seu neto Ivan Zuleta. É muito comum que as novas gerações que são familiares de acordeonistas na Costa Caribenha sigam a tradição de seus ancestrais e aprendam a cantar e tocar o acordeão, mantendo a tradição das *parrandas*. (Portaccio, 2010; Sofía Elena; Nicolás de Los Ríos, 2016, comunicação Pessoal).

Poncho Zuleta faz parte do grupo *Los Hermanos Zuleta*, formado pelos filhos de Emiliano. Apelidado de “*el pulmón de acero*” e “*la voz parrandera del vallenato*”. Para Oñate (2013) ele é o exemplo de *parrandero* nato: contador de piadas, narrador de histórias, improvisador, mulherengo, fiel amigo. Ele frequentemente utiliza ditados populares com maestria e bom humor, fazendo com que suas gravações de música *vallenata* sejam memoráveis para os amantes desse gênero (Oñate, 2013).

Ivan Zuleta, segundo Oñate (2013), é um autêntico menino prodígio do acordeão, ficou famoso em plena adolescência ao converter-se no acordeonista acompanhante do cantor de maior aceitação popular, Diomedes diaz. Ivan é um fenômeno na improvisação e na *piqueria* (Oñate, 2013).

¹⁴⁶ Trecho da canção *La Casa en El Aire*, composta por Rafael Escalona e gravada em 1954 pelo conjunto Los Vallenatos de Magdalena, Gravadora *Popular de Barranquilla*. Recuperada de <http://www.todacolombia.com/folclor-colombia/musica-colombiana/canciones/la-casa-en-el-aire.html>

¹⁴⁷ Algumas letras de Rafael Escalona serão analisadas mais adiante.

¹⁴⁸ Ver páginas 125-127. Link do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=SkrDUTMxmzE>

Na performance deste vídeo, chamado *Carmen diaz... Poncho – Ivan – Emiliano Viejo Emiliano* quem começa cantando é Poncho Zuleta. O filho de Emiliano tem um timbre muito parecido com o de seu pai, com a diferença de que ele gesticula mais e canta mais alto que seu pai, praticamente grita a letra da canção, talvez por esse motivo tenha sido apelidado de *pulmón de acero*. Poncho veste uma camiseta e utiliza uma grande pulseira e um colar de prata, ele não se veste da mesma forma que a geração de seu pai. Através de seus gestos, imitação da voz e traje o que eu pude notar foi uma perda da humildade com o passar de apenas uma geração, Poncho quer literalmente gritar para a câmera seu orgulho e esse “querer aparecer” fica nítido no tamanho de seus adereços, estampa de sua camisa e na maneira como dança e aplaude os versos que proclama. Quando ele declama “*porque ella muy bien sabia que Emiliano es sinvergüenza*” ele se diverte, como quem acha graça nas traições do pai, direcionando seu olhar a ele. O patriarca usa vestimentas praticamente iguais às aquelas que utilizava nos dois vídeos analisados anteriormente: uma camisa listrada, boina, calça e seus óculos de grau, por vezes ele levanta de seu banquinho e assume o canto da música. Ivan, seu neto, que estava sentado, também tem sua vez no canto e assim que começa, seu pai lhe toca as costas para que se levante e cante em pé. Sua voz também é muito parecida com a de seu pai e seu avô. Os músicos revezam no canto a todo tempo e é Ivan quem fica encarregado de tocar o acordeão. Os instrumentos utilizados são os clássicos do *vallenato*: a *guacharaca*, a *caja vallenata* e o acordeão. Envolta dos músicos há um público, porém apenas escutando atentos à canção. Há muitas crianças no local e mesmo elas estão respeitosamente prestando atenção em tudo.

Em um outro vídeo chamado *Emiliano Zuleta Baquero y Carmén Díaz historia*¹⁴⁹ Emiliano Zuleta apresenta a história e a performance da canção *La pimientica*, também composta para Carmen Díaz. Antes de começarem a cantar, Poncho Zuleta aparece dizendo que o maior orgulho de sua vida é dizer que ele é filho de Emiliano Zuleta, “*vivo esponjado de alegría*” diz ele. Mais uma vez aparece a importância da honra familiar, o orgulho de fazer parte das dinastias de acordeonistas, comportamento presente na região vallenata, como afirma Sofía Elena (comunicação pessoal, fevereiro de 2016)¹⁵⁰ e (Bermúdez; De Los Ríos, comunicação pessoal, fevereiro de 2016).¹⁵¹

Na performance de *La Pimientica* Emiliano também está sentado em um banquinho, tocando seu acordeão. Fica difícil ver com nitidez como estão vestidos os músicos que se

¹⁴⁹ Link do vídeo no youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=q569bTzOw64>

¹⁵⁰ Ver páginas 125-127.

¹⁵¹ Ver página 115-116

posicionam em pé atrás dele, devido à má qualidade da gravação, porém é possível perceber que um está tocando a *guacharaca* e outro a *caja vallenata*. A canção tem portanto somente os três instrumentos considerados típicos do gênero *vallenato*. Emiliano veste uma camisa, uma calça social, uma boina na cabeça e seus óculos de grau, traje este que ele aparece em todas as fotos que encontrei na internet, nos vídeos analisados aqui e nas imagens dos livros. O tom de voz que ele utiliza é muito peculiar dos *juglares* (da mesma forma cantam Leandro Díaz e Rafael Escalona por exemplo) e esse talvez seja o elemento simbólico mais interessante que encontrei e que os artistas dos anos 70 e os mais atuais as vezes tentam imitar: a imposição de uma voz que me soa metálica, “chorosa”. “O termo voz metálica veio sendo utilizado para caracterizar a voz estridente, irritante, penetrante, chorosa e fina, voz áspera, voz brilhante, limpa, aguda, picante” (Hanayama, Tsuji & Pinho, 2004, p.436, citado em Elme, 2015, p.49).

Essa característica é relacionada à hipertonicidade de constritores faríngeos e com elevação de laringe, diminuindo assim, o comprimento e a largura da faringe. Ao mesmo tempo que esse tipo de voz pode ser considerado indesejável pelo falante, por ser aguda e irritante, ela pode se desenvolver deliberadamente como no caso de oradores diante de ambientes ruidosos, vendedores que querem chamar atenção e em determinados tipos de canto populares como o sertanejo, o canto nordestino ou o country Americano (Elme, 2015).

O canto dos *juglares vallenatos* também possui essa característica, aliado à isso, existe a peculiaridade do sotaque espanhol “arrastado” como é o típico sotaque *costeño*,¹⁵² criando um timbre peculiar.

Envolta dos músicos se posiciona o público, que se diverte sentado em suas cadeiras, alguns acompanham a melodia com palmas, outros preferem a companhia de um *trago* (bebida alcoólica). Diferentemente das piquerias, nas apresentações de *La Pimientica* e *Carmen Díaz* o público não grita, não dança e não vibra, porque não há ali um duelo no qual eles escolhem um lado para torcer, ali eles se encontram para apreciação da música, assim como ocorreu no primeiro *Festival de La Leyenda Vallenata* retratado no filme *Los Viajes del Viento*.

Para entender melhor a questão das famosas *parrandas* dos *juglares* conversei com Sofía Elena, que nasceu em Santa Marta, cidade da Costa do Caribe. A compositora tem várias de suas memórias atreladas ao seu pai e à sua infância. Segundo ela, seu pai era um *parrandero*, estava sempre presentes nesses eventos em companhia dos *juglares* Rafael

¹⁵² Sobre o sotaque *costeño* ver página 118

Escalona e Júlio Bovea, eles estudaram juntos no colégio *Liceo de Santa Marta*, o mais tradicional da cidade. Sofia diz que nessas reuniões eles cantavam sobre o amor, sobre assuntos do cotidiano da cidade ou qualquer tema que surgisse no momento e quando chegava alguém novo no grupo eles improvisavam uma letra para falar “na cara da pessoa” coisas sobre ela, sendo boas ou ruins, mas geralmente engraçadas, também tiravam muito sarro um do outro o tempo todo durante as letras (comunicação pessoal, fevereiro de 2016).

Apesar de muitos músicos atuais utilizarem a palavra *parranda* como sinônimo de festa e denominarem *parrandero* aquele homem que gosta da vida noturna, as *parrandas* segundo Egberto Bermúdez (2004; comunicação pessoal, fevereiro de 2016) não surgiram como festas nas quais se bebia *el trago* com seus amigos ao som do *vallenato*, elas são originalmente católicas. Na época entre o ciclo do Natal e da Quaresma, na região do Caribe e em alguns lugares da América Latina e Espanha (Ilhas Canárias), grupos de cantores e instrumentistas iam de casa em casa oferecendo a interpretação de músicas em troca de comida e bebida. Esta é uma prática que, segundo ele, existia desde o século XVIII nessas regiões. A descontextualização e secularização dessas tradições no século XX fez com que a *parranda* atual, que existe na região de Cesar e La Guajira na Colômbia não conserve nenhum elemento religioso.

Apesar da perda do sentido religioso, Bermúdez (comunicação pessoal, fevereiro de 2016) afirma que era somente nessa época que esses músicos tinham a liberdade de fazer uso da sátira, da ironia em suas composições. Nesse período de tempo, grupos que não pertenciam às elites sentiam-se com controle social porque, assim como afirmou Wade (2000 a), as classes que sempre foram discriminadas, neste momento em que cantam, gozam de seus próprios problemas. O tom satírico, de gozação e improvisação ainda permanecia nas *parrandas* da infância de Sofia Elena por exemplo (comunicação pessoal, fevereiro de 2016), apesar da perda do sentido religioso e do movimento de ir de casa em casa ter se transformado em reuniões festivas seculares, ainda se preserva ou pelo menos se preservava até mais da metade do século XX, segundo ela, o costume de reuniões com essa característica em sua cidade. Segundo Portaccio (2010), até mesmo no ano de sua publicação as *parrandas* tradicionais da zona vallenata preservavam a questão da improvisação e o “tom” de conversa com os amigos também teria permanecido.

Além das letras com tom satírico compostas principalmente para aos amigos nas *parrandas*, também os músicos *vallenatos* eram chamados de *juglares* porque eram considerados poetas românticos. Rafael Escalona é considerado por muitos músicos e autores

como um típico *juglar*, comparado inclusive, por alguns autores (García Márquez, 1983, Oñate, 2013), com os trovadores da Idade Média.

Eles mesmos passaram a se autodenominar de tal forma:

“La Maye me esperaba en Valledupar para escuchar en su ventana mis serenatas de paseos y merengues, a que yo la tenía acostumbrada. Ella era mi *dulcinea* para que yo diera rienda suelta a mis sentimientos de trovador” (Escalona, 2014)¹⁵³.

Mas será que o amor declarado nas letras vallenatas era o mesmo do amor trovadoresco medieval?

Para Idries Shah, autor e mestre da tradição Sufi, a cavalaria ocidental estava inspirada nas tradições islâmicas de *futuwwa*, nome em árabe para o exercício da equitação e cavalaria, que está ligada a atitudes de honra, galanteio e românticas perante as mulheres, geralmente com histórias de amor não correspondido. Quase desconhecido hoje em dia para o Ocidente, o Rei Antar era o herói nacional árabe, um poeta guerreiro do século VI e o protótipo dos cavaleiros europeus. Uma espécie de Rei Artur do deserto, que luta pela justiça e honra de toda a Arábia e Oriente Médio, ajudando os bons contra os maus com sua espada mágica e de seu cavalo. Ele encontra forças em seu amor pela princesa Abla, a qual quer pedir a mão em matrimônio, porém muitas pessoas se opõem a seu amor porque apesar de um pai nobre, sua mãe era uma escrava *negra*. Antar deve passar toda uma vida de provas para ser merecedor da mão de Abla. O herói teria se encontrado com os cavaleiros ocidentais na época das cruzadas na Terra Santa (Idries Shah Foundation, 2017).

Não é casual que na mesma época em que as ideias de cavalaria se infiltram na consciência ocidental, apareça a ideia do Amor Cortês, derivado também de fontes islâmicas, entre elas o livro *El Anillo de La Paloma*, escrito por Ibn Hazm na cidade espanhola de Játiva, no século XI. Uma hipótese afirma que os músicos associados ao movimento (os trovadores) teriam derivado seu nome da palavra árabe *tariba* que significa fazer música, cantar, deleitar. Prova dessa conexão entre muçulmanos e cristãos era que a mais famosa musa inspiradora do Amor Cortês, Leonor de Aquitânia, mãe de Ricardo Coração de Leão, teria tido um romance com o mitológico herói árabe Antar. O Amor Cortês com seu conceito de mulher inalcançável e perfeita traz de volta a história de Antar e da princesa Alba (Idries Shah Foundation, 2017).

O Amor Cortês é o tema de um gênero lírico denominado canção de amor que surgiu por volta do século XII, na Idade Média, na região do sul da França. Em Portugal e na

¹⁵³ Segue tradução nossa: Maye me esperava em Valledupar para escutar em sua janela minhas serenatas de *paseos* e *merengues* que eu a tinha acostumado. Ela era minha *dulcinea* (dama pela qual Don Quixote está apaixonado), então dei rédea solta aos meus sentimentos de trovador.

Galícia, no século XIII, esse gênero foi retomado dando origem às poesias de cantigas de amor. O Amor Cortês apresenta algumas características fundamentais: o amor não pode ser correspondido, sendo o objeto amado, no caso, a Dama, inacessível, e o amor, impossível. O poeta das cantigas de amor é um servo da amada e deve se colocar a serviço desse amor, sendo capaz de sofrer e até morrer por ele. Além disso, a relação entre amante e amada é marcada pela humildade, fidelidade e segredo de modo que a identidade da amada não deve ser revelada (Ferreira, 2004 citado em De Lima et al., 2014).

Jacques Lacan descreve o amor cortês como um amor platônico, que não visa a satisfação do amante. “Este é um amor que não demanda qualquer satisfação além do serviço à dama” (1956-1957, p. 109 citado em De Lima et al., 2014).

O amor cortês é o amor sagrado, no que tem de mais devotado. . . . O amor ideal se expande graças à instituição da falta na relação com o objeto. O que é desejado está para além da mulher amada. O amor que o jovem dedica à dama visa algo que é diferente desta. Este amor vive simplesmente do devotamento. . . . O trovador ama a Dama sabendo que nunca será amado por ela. . . . Trata-se de um amor que se dirige a algo que está além do objeto, à Dama que, por sua vez, se oferece para ser amada e não para suprimir a falta que promove o desejo. Podemos dizer que o amor cortês, ao instaurar a falta no centro de sua experiência, sustenta o desejo. (Lacan, 1956-1957, citado em De Lima et al., 2014)

O Amor Cortês contém tradicionais paradoxos: a relação íntima entre Amor e Morte, o imbricamento entre Nobreza e Sofrimento, bem como o confronto entre o Casamento socialmente condicionado e o Verdadeiro amor, levado até as suas últimas consequências trágicas (Barros, 2015).

Um exemplo de poesia trovadoresca do século XII são os versos do francês Bernart de Ventadorn:

Bernart de Ventadorn (1150-1180)¹⁵⁴

Excelente senhora, nada vos peço, mas que tão somente me tomeis como vassalo; e haverei de servir como (serViria) a um honrado suserano, por qualquer recompensa que fosse. Trazeis-me inteiramente sob vossas ordens, coração liberal e clemente, criatura graciosa e cortês; nem urso nem leão sois para matarme, se a vós me rendo.

Um dos primeiros trovadores conhecidos foi Guilherme de Poitiers, famoso conde e avô de Leonor de Aquitânia. Ele demonstra nesses versos o contraste entre sua alta posição

¹⁵⁴ Tradução de Spina, S. Apresentação da Lírica Trovadoresca. 1956, pp. 56-57, citado em Barros, 2007, p. 87.

social e a vassalagem humilde que pretende oferecer à sua dama em uma entrega total de si mesmo:

Guilherme de Poitiers (1071-1127)

Pelo contrário, entrego-me a ela a ponto de deixar que me inscreva no rol dos seus criados. E não me tenhais por ébrio se amo a minha boa senhora, pois sem ela não posso viver, tal o domínio que sobre mim exerce a esperança do seu amor.¹⁵⁵

Em ambos poemas aparece como metáfora a relação medieval entre suserano e vassalo para significar a subordinação a que o cavaleiro se coloca frente à quem ele denomina sua senhora (outra metafórica da relação de suserania e vassalagem). Observemos agora como foi composto o quarteto com rima em *redondilla* de Rafael Escalona chamado “La creciente del Cesar”¹⁵⁶

“La creciente del Cesar:

Esta lloviendo en la nevada (a)
Arriba e Valledupar (b)
Apuesto que el rio Cesar (b)
Crece por la madrugada (a)

Oye no le tengas miedo
A la creciente del Cesar
Que yo lo voy a cruzar
es por el puente el salguero

Y si el rio se lleva el puente
Busco otro modo de verte
Por que pa'l cariño mío
Nada importa un rio crecido

Yo vi a dioses al caer en su corriente a un *ahogao*
Y era un hombre que iba a ver su novia al otro lado

¹⁵⁵ Tradução de Spina, S. Apresentação da Lírica Trovadoresca, 1956.

¹⁵⁶ Composta por Rafael Escalona em 1948, gravada pelos Hermanos Zuleta em 1977 no álbum *El Condor Legendario*. A letra foi mantida em sua forma original, inclusive com a coloquialidade (itálicos) das palavras que foram escritas de acordo com o sotaque *costeño*.

Como el otro iba *bollao* el doctor valle exclamo
Escalona ique se ahogo por andar de *enamorao*

Y solo un hombre *atrevio* se tira al Cesar *crecio*
Cuando este hombre se *atirao* ya no estaba *enamorao*

En la curva del Salguero
Yo encontré un camión *voltiao*
Y el chofer iba corriendo por que estaba *enamorao*
Lo encontré contra *matao* con las dos piernas *quebra*
Me dijo que no era nada por que estaba *enamorao*
(...)

Mais um exemplo de canção do *juglar* feita para sua amada foi chamada por ele *de La Despedida*:

Adiós mi maye (Buitrago); La despedida, Rafael Escalona¹⁵⁷

Yo vengo a darte mi despedida
con este merengue sentimental
Para que sepas Maye que me voy de Valledupar
Por que me vaya para el Liceo, te juro mi Maye no estoy contento
Las despedidas dan sentimiento e eso es muy justo, yo te lo creo

Coro:
No llores mi Maye, no llores más
Que a mi me duele verte llorar
Tú sabes mi Maye como me duele
Que yo me vaya y tu te quedas

Ponte mi Maye ese trajecito
que te ponías cuando me esperabas
Ese que tiene flores pintadas
dos mariposas y un pajarito
Yo no me opongo a que tú
te pintes esa boquita primorosa

¹⁵⁷ Não encontrei o ano de gravação ou de composição desta canção, porém o último álbum de Buitrago data do ano de 1949, ano em que ele faleceu. *Adiós Mi Maye* teria sido gravada e composta, portanto, antes da década de 50.

Lo que yo temo es que se te quite
y me dejes pintadas dos mariposas.
Adiós Maye

Em ambas as letras Rafael Escalona se mostra apaixonado, o tema central é o amor. Apesar da segunda composição não apresentar esquema de rimas, ela revela os sentimentos do compositor e por tal subjetividade ambas poderiam estar dentro do gênero lírico, ser consideradas poesias.¹⁵⁸ Na primeira composição, ele diz que mesmo que o rio Cesar fique inundado com a chuva, ele conseguirá uma maneira de chegar até sua amada. A grande inspiradora para suas canções foi seu primeiro amor e primeira esposa, Marina Arzuaga, mais conhecida como Maye. Um ano antes de compor *La creciente del Cesar*, em 1947 ele compôs a famosa *La despedida*, gravada na mesma época por Buitrago, um dos primeiros intérpretes de suas canções, que a renomeou como *Adiós Mi Maye*. Nesta letra, o compositor se despede de sua amada porque vai embora de Vallepujar para estudar no *Liceo de Santa Marta*. Ele diz que está sofrendo com a despedida e pede para que ela não chore mais.

Mas o amor de Escalona diferencia-se daquele dos amantes trovadores, porque não é inatingível: Maye se apaixonou por Escalona, foi sua namorada, esposa e mãe de seus filhos. Na época da composição da canção eles já haviam tido uma relação amorosa, como é possível perceber no trecho: “Ponte mi Maye ese trajecito que te ponías cuando me esperabas”¹⁵⁹.

O nome de sua amada tampouco é um segredo, como deveria ser o nome das “senhoras” dos trovadores. Além disso, Escalona deixava transparecer um discurso machista em outras canções, como por exemplo, quando escreve em 1953 *Los Celos de Maye*, uma canção que fala do ciúmes que ela tinha do músico, já que ele era um conquistador e andava com todas as mais belas mulheres da Província. Com isso é possível deduzir que seu amor por Maye visava sua própria satisfação, como não deveria ser o amor trovador, Escalona fazia sofrer a sua amada quando a traía com outras mulheres. Ou seja, apesar da presença de musas inspiradoras e do tema do amor, este sentimento nos *juglares* não pretendia ser puro e sublime como pretendia o amor cortês. Se a musa de um trovador está posicionada em um lugar inalcançável, acima dele e de qualquer pessoa, a musa de Escalona está abaixo dele, considerando a hierarquia de gênero da sociedade machista em que vivia Maye.

¹⁵⁸ Ver páginas 108-109 sobre gênero lírico.

¹⁵⁹ Tradução nossa: Maye, coloque esse *trajezinho* que colocava quando me esperava.

Em 1953 Luís Enrique Martínez e seu conjunto lírico *vallenato* gravou¹⁶⁰ com acompanhamento do violonista Julio Oñate Vázquez a música “locas aventuras”. Nessa gravação, além de compor e tocar, Julio Oñate é o cantor da canção. É a primeira vez na história do gênero que não é o acordeonista quem canta, o que faz com que ele seja o precursor da figura do cantor *vallenato* (Oñate, 2013).

Nessa época se produz um *paseo* de Luis Enrique Martinez dedicado à Julio Onãte chamado *Contestación a locas aventuras*. Assim como já foi exposto mais acima¹⁶¹, era muito comum que os músicos fizessem letras em resposta às canções que já existiam. Essa canção é um marco na história desse gênero já que é a primeira vez que o acordeão é acompanhado de uma série de instrumentos próprios de uma orquestra como o trompete, o baixo, a *timbaleta* e o *cencerro* (Oñate, 2013).¹⁶²

Em 1954, por influências dominicanas do merengue, o proprietário do selo *Curro Fuentes* adiciona o saxofone ao formato tradicional do *vallenato*. *Curro Fuentes* coloca Luis Enrique Martinez para gravar com um saxofonista aproximadamente 10 temas (Oñate, 2013).

No final dos anos 1950 quando as gravadoras Fuentes e Tropical dominavam o mercado, começa a ser incluído o saxofone e o bombardino na gravação dos *aires vallenatos* (Oñate, 2013).

Na década de 60 aparece uma figura revolucionaria, o “rebelde do acordeão” Alfredo Gutiérrez (Oñate, 2013).

No primeiro Festival de La leyenda Vallenata o título de *Rey vallenato* havia ficado com Alejo Durán. *El Negro Alejo*, como era chamado, havia ganhado em 1968 o prêmio no palco que mais tarde se chamaria *Francisco El Hombre*, o mesmo palco em que havia se proclamado Cesar como departamento (Ardila, 2011). Mas o segundo Festival trazia a oportunidade da coroação de um novo rei, os músicos se preparavam para interpretar os famosos quatro aires *vallenatos* quando, surgiu um homem diferente, cantando um *merengue* que foi acusado de ser meio *acumbiado* (parecido com a *cumbia* e não muito com o *vallenato*). O homem diferenciado era Alfredo Gutiérrez, que já era conhecido por algumas composições que tocavam na zona *vallenata*. Desde muito cedo, o cantor utilizou o acordeão não só para tocar *vallenato*, mas para gêneros como a *cumbia* e o *porro*, ou seja, “meteu o acordeão onde não devia estar, ou onde muitos puristas diziam que não devia estar” (Ardila, 2011).

¹⁶⁰ Pela gravadora Discos Fuentes, canção 78 rpm Num 0380

¹⁶¹ Sobre o tema das letras vallenatas de *contestación*, ver página 116

¹⁶² O *cencerro* foi introduzido no disco num 0380 na canção “Mujer Querida” gravada por Discos Fuentes.

Alfredo Gutiérrez havia tido uma briga com a dona do festival (Consuelo Araújo Noguera), pois dizia que ela não estava promovendo os músicos ganhadores. Segundo ele, os músicos se dedicavam, recebiam o prêmio mas não lucravam quase nada com isso, acabavam sendo esquecidos. No segundo *Festival de La Leyenda Vallenata*, Gutiérrez percebeu que Consuelo estava influenciando os jurados dizendo a eles que sua canção não era um *vallenato*, o músico ficou muito irritado e anunciou sua retirada do palco. O radialista Pedro Juan Meléndez, da rádio Olímpica Estéreo disse ao vivo na rádio que havia nascido um rebelde do acordeão, daí teria surgido seu famoso apelido. Alguns anos depois do ocorrido, Alfredo Gutiérrez foi coroado três vezes *El rey vallenato* (1974, 1978 e 1986) e para conseguir essa conquista, que nenhum outro acordeonista conseguiu em toda a história, ele teve que “vestir a camisa do *vallenato* tradicional”, mas não por muito tempo, pois com o passar dos anos, foi acrescentando ao *vallenato* vários elementos modernos (Ardila, 2011).

Oñate (2013) diz que durante as gravações de seus discos, Alfredo Gutierrez incorpora o baixo elétrico, tocado por outro músico e também acrescenta a *guacharaca* metálica, tocada por uma terceira pessoa. É Gutiérrez quem também impõe os coros (independentes do solista e com sentimento harmônico). Antes dessas modificações, era o próprio acordeonista quem cantava e outro cantor fazia a segunda voz.

Nessa época, ele também apresenta pela primeira vez um conjunto uniformizado (vai ser o precursor nesse quesito de vestuário das agrupações). Anos depois, em sua ansiedade por inovação inesgotável, ele incorpora outros instrumentos como a arpa, o violão havaiano e os violinos (Oñate, 2013).¹⁶³

No começo dos anos 70, o grupo Los Hermanos López com Jorge Oñate marca uma nova maneira de interpretação: começa a se utilizar o termo “agrupação” e se enriquece o formato original de *guacharaca*, acordeão e *caja* com a presença do cantor, do coro, *tumbadora*, *timbaleta*, *cencerro*, baixo e o violão, ou seja, consolidaram o que Alfredo Gutiérrez havia proposto anteriormente. Eles tinham onze integrantes, o que era equivalente ao número de uma orquestra. Este formato foi seguido por todas as agrupações que surgiram daí em diante (Oñate, 2013).

Todas essas mudanças fizeram com que surgissem as estrelas do canto, os cantores famosos lançados pelas indústrias de discos. A figura do cantor como astro passa a ser separada da figura do acordeonista. O fato de Alfredo Gutiérrez buscar por um reconhecimento internacional como cantor e dizer abertamente que queria lucrar com a

¹⁶³ Vou analisar algumas performances de Alfredo Gutiérrez abaixo.

música foi talvez o maior incentivo para que surgisse esse novo tipo de *vallenato* (Oñate, 2013).

Oñate (2013) critica essa separação quando diz que para ser cantor, basta nascer com uma bela voz, não é preciso dedicar-se ao estudo rígido como o de um acordeonista. Segundo ele, esse processo de estudo das práticas do instrumento possibilita o acordeonista não só aprender as intimidades do instrumento, mas do folclore de sua região. Os acordeonistas deixam um legado, enquanto que o cantor é efêmero, ele surge de uma hora para outra e desaparece com a mesma facilidade, sem deixar nenhuma marca (Oñate, 2013). Segundo o autor, um acordeonista pode fazer uma festa sozinho, um cantor não consegue sustentá-la por muito tempo. O cantor tem um valor comercial, mas é o acordeonista que prima pela manutenção da cultura *vallenata* (Oñate, 2013).

Oñate (2013) afirma que em suas origens, o *aire vallenato paseo* foi narrativo e em seu conteúdo o autor refletia todo o acontecer de sua vida, incluindo suas aventuras amorosas, mas esse tema (o amor) não era o objetivo principal das canções, ele só passou a ser o principal quando no meio dos anos 60, Gustavo Gutiérrez Cabello revolucionou a estrutura do *paseo*, tanto na versificação quanto no conteúdo, nos temas e passou a enaltecer a mulher de maneira romântica como objetivo principal. Cabello dizia que se inspirava em Escalona, Leandro Díaz e outros *juglares*, mas que sua passagem pela academia o permitiu mudar esse tema fazendo letras mais doces, versos mais delicados, mas conservando o ritmo original. O cantor diz que quando começou sua carreira em Valledupar não queriam tocar suas músicas dizendo que elas não deveriam ser incluídas no espaço de *vallenato* tradicional. O *paseo*, segundo Martínez, passa a ser comercial depois de Gustavo Gutiérrez Cabello:

“A pesar de que él y sus seguidores se apartaron de la línea tradicional, sus obras, aunque más elaboradas estéticamente, conservaron un ordenamiento en su estructura que les avaló el reconocimiento del público. . .” (Oñate, 2013, p. 64).¹⁶⁴

Prova disso, diz o autor, é que em 1969, ao criar-se um concurso de canção inédita no Festival de Valledupar, ele obteve o máximo prêmio com seu *paseo Rumores de viejas voces*:

Rumores de Viejas Voces¹⁶⁵

¹⁶⁴ Segue tradução nossa: Apesar de que ele e seus seguidores se apartaram da linha tradicional, suas obras, mesmo que mais elaboradas esteticamente, conservaram um ordenamento em sua estrutura que permitiu o reconhecimento do público.

¹⁶⁵ Canção de 1969, composta e gravada por Gustavo Gutiérrez Cabello.

Porque mi tierra ya no es lo que fue
 emporio de dulce canción,
 remanso de dicha y de paz
 y amenizado en acordeón.

Recuerdo aquellas mañanas
 que por las calles se oían venir
 canciones que con sus versos
 al despedirse querían decir:
 Rumores de viejas voces
 de tu ambiente regional.

No se escucharán los goces
 de tu sentido cantar;
 Ya se alejan las costumbres
 del Viejo Valledupar,
 no dejes que otros te cambien
 el sentido musical.

Ya sólo quedan en páginas bellas,
 esos recuerdos de Rafa Escalona,
 vivimos siempre entre pleito y querella
 y hasta el folclor, ya no encaja ni entona.

Porque mi tierra ya no es lo que fue..

A letra desta canção tem como tema o bucolismo, uma nostalgia por uma época “pura” e que não volta mais. Sua fala reflete exatamente o mesmo pensamento que já tinham os músicos e intelectuais tradicionalistas naquela época: a necessidade de preservação do *vallenato* e da cultura da região vallenata em sua forma “tradicional”.

Hall (2011) afirma que essa reação é uma consequência da globalização, da pós-modernidade. Ele chama de “tradição” essa reação defensiva de membros étnicos dominantes que se sentem ameaçados pela presença de outras culturas e se voltam às raízes.¹⁶⁶

O artista diz que a antiga Valledupar está desaparecendo, os costumes estão se perdendo, então com certeza foi por esse apego às raízes que ele conseguiu agradar os jurados e ganhar o concurso. Aliás, neste mesmo ano, os jurados do *Festival de La Leyenda Vallenata*

¹⁶⁶ Sobre a “tradição” ver o capítulo 3.

também haviam tido contato com o “rebelde” Alfredo Gutierrez, que não tinha causado boa impressão com suas modernizações.

A letra da canção poderia ser classificada como lírica, pois está escrita em primeira pessoa, relata percepções e sentimentos do próprio autor e segue um esquema de rimas.

Oñate (2013) comenta que a primeira composição de Gustavo Gutierrez Cabello foi o bonito *paseo* chamado *Confidencias*, onde ele tinha especial cuidado com a métrica, versos octossílabos intercalados com decassílabos, e a rima as vezes assonante, as vezes consonante. Nesta parte da canção, ele utiliza também o coro:

Confidencias

Gustavo Gutirrez canta
En Valledupar cuando sale el sol
Para compara ese encanto
Solo tu mirar divino mi amor
Si pudiera volver al pasado
En confidencia disfrutara
De tus besos con mayor encanto
Y en confidencia te pedira
(coro)
Bsame todos los das
Hasta la hora de la muerte
Y ms alla de la muerte
No me olvides vida ma

Aqui nesta cano possvel observar alguns aspectos coincidentes com letras j analisadas, como por exemplo, a tendncia em falar de si mesmo em terceira pessoa ¹⁶⁷, tambm a preocupao com o esquema de rimas e nmero de versos. O tema romntico de sua composio no se restringe apenas sua amada, mas tambm abrange aquele romantismo j presente em *Rumores de Viejas Voces*, que faz ode cidade de Valledupar.

¹⁶⁷ Sobre a tendncia em falar em terceira pessoa ver pginas 115- 116.

4.3 Vallenato atrelado à política

“Nuestros viejos juglares han estado siempre pendientes del acontecer diario, de la anécdota en todas sus manifestaciones, desde la amorosa y sentimental hasta la costumbrista, sin excluir la política” (Oñate, 2013, p. 207).¹⁶⁸

Para Bermúdez (comunicação pessoal, fevereiro de 2016) o *vallenato* nasceu atrelado à política, ele sempre esteve ligado ao poder e até hoje ainda está. Após a política cultural de “tropicalização” do país, as pessoas passaram a ouvir com mais frequência a música da Costa Caribenha. López Michelsen foi a figura mais importante para a disseminação do *vallenato* pelo país, já que, após ter sido governador de Cesar, ele se tornou presidente (de 1974 a 1978). Com Michelsen como presidente do país, o *vallenato* se difundiu mais ainda. “As pessoas começaram a pensar: se o presidente escuta vallenato, vamos também escutar *vallenato*” diz Bermúdez (comunicação pessoal, fevereiro de 2016).

Oñate diz que pelo incentivo que Michelsen deu à região e ao gênero:

“Los artistas vallenatos tenían la obligación moral de adherir a esa candidatura” (Oñate 2013, p. 226).¹⁶⁹

Em 1973, para a campanha promocional de candidatura de Alfonso López Michelsen, Rafael Escalona compôs a canção mais popular dentro desta temática do *vallenato* atrelado à política, o tema “*López, el Pollo*”, gravado por Alfredo Gutierrez ¹⁷⁰ A letra é a seguinte:

López, el Pollo
 Tan bonito es tener a un Presidente
 Que todo el mundo sienta orgullo de nombrar
 López el Pollo, dice la gente,
 El Presidente del Partido Liberal

 El partido liberal tiene el hombre
 En la plaza de Bolívar se grita
 López el Pollo, López el Gallo
 El Presidente que Colombia necesita

 Tan bonito es tener un Presidente

¹⁶⁸ Segue tradução nossa: Nossos velhos *juglares* sempre estiveram pendentes dos acontecimentos diários, da anedota em todas as suas manifestações, desde a amorosa e sentimental até a costumbrista, sem excluir a política.

¹⁶⁹ Segue tradução nossa: Os artistas *vallenatos* tinham a obrigação moral de aderirem a essa candidatura

¹⁷⁰ Gravada pela Codiscos, 1973, referencia ELDZ 20548

Que todo el mundo pueda manosear
 López el Pollo, dice la gente
 El Presidente del Partido Liberal

Nesta composição, Escalona exalta o candidato como a esperança do Partido Liberal no poder. Oñate (2013) diz que a palavra “gallo” e “pollo” era utilizada na Costa do Caribe como uma maneira de chamar um amigo de forma carinhosa, falar que ele era alguém corajoso e que “honrava sua casta”, da mesma forma que faz um galo.¹⁷¹

“López Michelsen es, sin duda, el personaje de la política que más grabaciones ha motivado en esta modalidad (Oñate 2013,p.230).¹⁷²

É fato que as alianças entre *vallenato* e a política aconteceram com mais força a partir das campanhas de Michelsen para o departamento de Cesar (Wade, 2000 a). Daniel Sampler também afirma que muitos políticos saíram pelo país em campanhas para incentivarem a criação de tal departamento e esse movimento foi muito importante para a popularização do *vallenato* no país (D. Samper Pizano, 2017).¹⁷³ Porém, muito antes desta época, o *vallenato* já era uma importante ferramenta em campanhas políticas (Bermúdez, comunicação pessoal, fevereiro de 2016).

Abaixo um exemplo de canção muito antiga, retirada da obra de Oñate (2013) e que foi feita por um “lendário *juglar*” como diz o autor, chamado Pedro Nolasco Martínez na década de 1930 para a campanha do candidato à presidente Enrique Olaya Herrera durante o período de 1930 -1934:

Ha llegado un candidato
 Que lo quiere toda la gente
 Es un hombre muy decente
 Tiene talla e presidente

Olaya sí, Olaya sí
 Olaya sí, Valencia no.

¹⁷¹ Sobre a figura do galo ligada ao *vallenato* ver páginas 132-134

¹⁷² Segue tradução nossa: López Michelsen é, sem duvida, o personagem da política que mais motivou gravações neste gênero musical.

¹⁷³ Assim como já foi explicado na página 75.

Esse refrão que dizia “Olaya sim, Valencia não” era simples e curto, mas deixava mais do que clara a propaganda política feita pelo autor. O refrão ficou tão famoso na época que, anos mais tarde, durante a possível reeleição de Alfonso López Pumarejo para o mandato de 1942 - 1946 contra o candidato Carlos Arango Velez, um verso *vallenato* foi composto inspirado nele, pelas bandas populares que tocavam na região de *El Paso*:

López sí, Lopéz sí
Lopéz sí, Arango no

Ao longo do livro de Oñate (2013) encontrei muitas canções compostas na época em que os conservadores matam Jorge Eliecer Gaitán e que abordavam esta temática. Existe, segundo o autor, existe um *paseo* inédito, de autor anônimo que foi gravado por “*Bovea e sus Vallenatos*”, mas que não teve a chance nem sequer de aparecer nas rádios, devido à delicada situação que o país enfrentava naquela época.¹⁷⁴

O trecho da música que segue, foi tomado pelo autor através de conversas com o escritor Álvaro Ruiz Hernández que recorda perfeitamente esta composição, pois presenciou os ensaios na casa de Bovea em Barranquilla:

Muchachos Buenos pongan cuidado,
Vamos a vengar la sangre de Gaitán
En el 50 nos necesita
Y todos tenemos que ir a luchar

Oye morenita no llores tanto
Porque Gaitán está en el camposanto
Oye morenita no llores más
Porque Gaitán va a resucitar

Ya mataran a Gaitán
Se perdió la gran cabeza
Por eso Colombia llora
De dolor y de tristeza

...

¹⁷⁴ Para ler sobre Jorge Eliecer Gaitán, ver página 29.

O compositor anônimo estava impregnado de tristeza e vontade de vingança, pedia àquela que chamava de *morenita* para que não perdesse a esperança porque haviam matado Gaitán, mas de alguma forma ele estaria olhando por eles e estaria presente quando tomassem o poder. Já no *paseo* composto e gravado por Luis Enrique Martínez “La muerte de Gaitán” o tom é mais de lastima, de tristeza do que de vingança, ele diz na primeira estrofe:

“Me dan ganas de llorar por el caudillo del pueblo. Ya mataron a Gaitán porque defendía al obrero. . .” (Luíz Enrique Martínez, 1948, citado em Oñate, p.213).¹⁷⁵

Essas duas canções *vallenatas* que falam de Gaitán não foram elaboradas como parte de campanhas políticas, elas são críticas ao governo, são letras em forma de protesto e preocupadas em relatar a realidade política do momento, por isso, estão mais próximas do que seria o gênero narrativo, inclusive das crônicas literárias. Nelas o autor se preocupa com a questão social do país, ele retrata um momento e um tema importante e de grande comoção para os colombianos que esperavam por justiça na década de 1940. Tal compromisso com a verdade e com os acontecimentos sociais são definidores das crônicas literárias. Para Ribeiro (2012), a crônica torna-se um documento revelador de uma época porque ela é forma de memória escrita, algo do real que fica arquivado.¹⁷⁶

Na década de 1950, antes que o general Rojas Pinilla desse o golpe que o tornaria ditador do país, a população da Costa do Caribe estava muito esperançosa com seus feitos, seus acordos de paz com os guerrilheiros, etc. Em 1953, poucos meses depois dele já estar no poder, Julio Bovea grava¹⁷⁷ um *vallenato merengue* chamado *El presidente*, ainda acreditando no potencial do político (Oñate, 2013). A canção falava basicamente que: agora na Colômbia tudo ia muito bem, porque chegou o presidente que ia consolar o país, o político da paz e da justiça estava no poder, agora os colombianos se sentem mais livres porque as ruas já não vão ter mais perigo. Já em 1954, quando a população do país esperava ser convocada para as eleições, segundo a Carta Constitucional, o presidente continuou no poder e as esperanças e canções com elogios ao seu governo foram desaparecendo aos poucos (Oñate, 2013).

Nicolás De Los Ríos (comunicação pessoal, fevereiro de 2016) afirma que criar e/ou mencionar apelidos para os políticos significava um nível de intimidade com aquelas figuras, o que demonstrava que o compositor também era alguém conhecido e importante na sociedade. E como já foi citado neste trabalho pelo próprio acordeonista, honra e influência social eram fatores importantes naquela região (comunicação pessoal, fevereiro de 2016).

¹⁷⁵ Segue tradução nossa: Me da vontade de chorar pelo *caudillo* (líder) do povo. Já mataram Gaitán, porque defendia o trabalhador.

¹⁷⁶ Para definição de crônica literária ver páginas 100-103.

¹⁷⁷ Grava em seu grupo Bovea e seus Vallenatos para o selo Vergara em 1953, referência número 2041A

Bermúdez (2005) inclusive afirma que, além de manifestações políticas, nas letras das músicas de Rafael Escalona e dos denominados *juglares* é possível reconhecer desde a década de 1950 os nomes de grandes personagens locais, em muitos casos eles aparecem como protagonistas do assunto anedótico das canções, também é fácil encontrar a presença de produtos comerciais durante os interlúdios instrumentais das músicas.

Um exemplo deste tipo de canção é a famosa *Contestación a La brasileira*, uma música que Armando Zabaleta, cantor e amigo de Rafael Escalona lhe escreve como resposta à sua canção *La brasileira*. Escalona havia se apaixonado por uma moça do Brasil que conheceu na região de Valledupar e relata a tristeza que sofreu quando sua amada foi embora. O trecho abaixo é da canção de Escalona de 1957 ¹⁷⁸:

La Brasileira

Yo la conocí una mañana
Yo la conocí una mañana
Que llego en avión a mi tierra
Y cuando me la presentaron
Me dijo que era brasilera
Ay, seguro cruzo la frontera
Pa venir a meterse en mi alma.

El amor no tiene fronteras
Es un sentimiento muy grato,
Eso explica que un vallenato
Se enamore de una brasilera
Y eso es lo que a mi me obliga, muchachos,
A quererla de esa manera.

Em resposta e preocupado com o estado apaixonado do amigo, Zabaleta diz: “Rafa não se apaixone mais por mulheres estrangeiras, elas enlouquecem aos homens com seu olhar, veja como você ficou enlouquecido com uma brasileira, aquela que conheceu em uma manhã em

¹⁷⁸ Segue o link que conta toda a trajetória do músico:
<http://www.colombia.com/musica/especiales/escalona/crono.asp>

Valledupar, por isso Zabaleta como amigo te aconselha, que das estrangeiras não voltes a se apaixonar”¹⁷⁹

As canções que citavam nomes de amigos, de pessoas conhecidas e também aquelas que eram compostas em resposta (*contestación*) à alguma anterior, eram muito comuns no gênero musical. Este tipo de conversa e citação nas canções dava *status* a quem era mencionado, mas também dava ao cantor um poder de influência local (Bermúdez, 2005).

¹⁷⁹ Canção de Armando Zabaleta, *Contestación a la brasileira*, gravada por Carlos Vives no álbum *Clásicos de la Provincia*, 1993.

Gaira Café Cumbia House – Bogotá - 2016

5. Canções da segunda metade do século XX

5.1 O *vallenato* relacionado ao narcotráfico

Antes de descrever o *vallenato* dos anos 1990 e 2000, ligado à indústria e aos processos históricos e políticos dessas décadas conturbadas, é importante destacar que ele teve duas fases anteriores a esta. Segundo o acordeonista Nicolás de Los Ríos (comunicação pessoal, fevereiro de 2016) e o radialista Jota Flores (comunicação pessoal, fevereiro de 2016), as décadas de 1970 e de 1980 são lembradas como a fase dos músicos ligados aos narcotraficantes, fazendo canções para agradá-los e se vestindo de modo ostentativo: chapéu, camisa para dentro da calça, cinto de couro, etc. Era uma classe camponesa tentando entrar para a elite, segundo eles. Esses músicos prescindiram muitas vezes de utilizar os instrumentos típicos do gênero, mantendo somente o acordeão e deixaram de lado a poesia das letras das canções, se afastando daquele “*juglar*” descrito por García Márquez que cantava sobre sua terra, sua casa, suas lendas. Eles viajavam para fora da Colômbia e queriam mostrar o que tinham comprado no exterior das melhores marcas do mercado com o intuito de entrar para a indústria musical e para tal, chamavam atenção através da vestimenta, mas não conseguiram conquistar grande parte do público almejado, diz de los Ríos (2015).

El vallenato siempre ha sido una alegoría a los amigos, compadres, familiares. Y antes, generalmente, los compositores le hacían canciones a su entorno más cercano. Pero cuando llega la etapa del cantante y acordeonero por separado empieza a involucrarse el narcotráfico (Saludos en el vallenato: apología al delito, 2013, El Heraldo).¹⁸⁰

Uma canção emblemática desse tema foi composta por Hernando Marín e gravada por Diomedes Díaz¹⁸¹:

El Gavilán Mayor:

Yo soy allá en mi tierra el enamorado
soy buen amigo y valiente también
porque soy de las hembras el conquistador
de mis claveles soy el chupaflor

¹⁸⁰ Segue tradução nossa: O *vallenato* sempre foi uma alegoria aos amigos, compadres, familiares. E antes, geralmente, os compositores faziam canções ao seu ambiente mais próximo. Mas quando chega a etapa do cantor e acordeonista separados, o narcotráfico começa a se envolver.

¹⁸¹ Gravada por Diomedes Díaz e Colacho Mendoza no álbum *Dos Grandes* de 1978. Não encontrei performance da canção no canal *youtube*, apenas o áudio.

y en mi chinchorro me puedo mecer

Yo soy el gavilán mayor
que en el espacio soy el rey (Bis)

Soy entre los gavilanes
el de la pluma marrón
porque heredé de mi padre
la corona del mayor (Bis)

Yo soy el gavilán mayor
que en el espacio soy el rey (Bis)

Diomedes Díaz gravou essa canção juntamente com Colacho Mendoza em homenagem à seu amigo Raúl Gómez. Apesar da família de Gomez alegar que ele tenha sido apenas um comerciante *parrandero* e mulherengo da região de La Guajira, segundo a matéria *En una emboscada murió el Gavilán Mayor* (1991, El Tiempo):

El Gavilán Mayor fue uno de primeros traficantes de marihuana de la Costa norte a Estados Unidos. Dejó en su pasó por la vida más de dos decenas de hijos, concebidos por sus muchas mujeres. Fue un hombre que se caracterizó por sus excentricidades. Aficionado a las peleas de gallos, apostó una fortuna en una y otra gallera. Fue además amigo personal de músicos y compositores vallenatos (*En una emboscada murió el Gavilán Mayor*, 1991, El Tiempo, parágrafos 3-4).¹⁸²

É fato que Raúl Gómez Castrillón era *parrandero* e mulherengo, como dizia sua família, mas também não é exagero o apelido de rei e de gavião atribuído a sua figura, já que ele reinou como traficante região da Guajira por quase uma década (de 1974 a 1985). O apelido gavião se deve ao fato de que nos bandos de gaviões a ave chefe nunca caça, mas sempre está de olho no que está fazendo seu grupo (*En una emboscada murió el Gavilán Mayor*, 1991, El Tiempo). Além de ser muito amigo de Diomedes Diaz, ele também era próximo de Emilianito (filho de Emiliano Zuleta), de Poncho Zuleta, de Jorge Oñate e do grupo Binomio de Oro (*En una emboscada murió el Gavilán Mayor*, 1991, El Tiempo).

¹⁸² Segue tradução nossa: O *Gavilán Mayor* (Gavião Maior) foi um dos primeiros traficantes de maconha da Costa norte dos Estados Unidos. Deixou em sua passagem pela vida mais de dezenas de filhos, concebidos por suas muitas mulheres. Foi um homem que se caracterizou por suas excentricidades. Aficionado pelas brigas de galos, apostou uma fortuna em uma ou outra briga. Foi, além disso, amigo pessoal de músicos e compositores *vallenatos*.

Diomedes Díaz, apesar de não ser narcotraficante, sente-se honrado em ser amigo de alguém tão poderoso, rico e influente. O tema da canção gira em torno do poder e da questão da influência social, como já foi analisado que era recorrente nas letras vallenatas. A busca pelo poder e pelo dinheiro a qualquer custo não é exclusiva dos narcotraficantes, ela faz parte da cultura da América Latina como um todo, segundo Rincón (2013).

Para Omar Rincón: “todos llevamos un narco adentro” (Rincón, 2013, p.2).¹⁸³ E não porque somos traficantes ou porque compramos drogas, mas porque habitamos culturas em que os modos de pensar, atuar, sonhar, significar e comunicar, adotam a *forma narco*: toda lei pode ser comprada, tudo é válido para ascender socialmente, a felicidade é agora, o êxito tem que ser mostrado via consumo, a lei é boa se me serve, o consumo é o motivador de poder, a religião é boa enquanto protege, a moral é justificatória porque não temos outra opção para estar nesse mundo. O narco é uma estética, uma forma de pensar, uma forma de triunfo rápido, um gosto excessivo e uma cultura de ostentação. A narco cultura é um gosto que privilegia como expressão aos carros, às fazendas, os cavalos, os edifícios estridentes, a música barulhenta, moda exótica e tecnologia ostentosa (Rincón, 2013).

Rincón (2013) afirma que os narcos implantam esse pensamento nosso de que: chegar ao êxito de forma longa, legal, com muito esforço, respeitando a democracia e os direitos humanos não vale a pena e que para ser rico, vale tudo: subir em cima de quem seja, como seja, sem respeitar leis e regras, instituições, valores, corpos ou éticas ou vidas. Um modo de pensar que se converteu em nossa estética-ética e nós gostamos, porque nos conta como somos (Rincón, 2013). O narco passa a não ser mais um problema, pois ele legitima a religião católica em detrimento das leis que não funcionam. Se ele nos impulsiona a ficar ricos a qualquer custo e a valorizar o que é nosso, nossas terras e nossa família, então ele é visto como bom, como um orgulho da pátria. Por isso agora os mafiosos já são bonitos, se vestem na moda, escrevem telenovelas, andam com as mulheres mais bonitas (Rincón, 2013). “ Los criterios claves de la *narco cultura* son tener armas para tener la razón, *para* imponer la ley personal y *para* ignorar la regulación colectiva” (Rincón, 2013, p. 3).¹⁸⁴

A música vallenata por ser um gênero popular e um reflexo da cultura colombiana como um todo, por consequência, reflete também a cultura narco. Segundo Rincón (2013), as canções atreladas aos narcos cantam aos heróis locais, existe sempre um herói narco que é indomável, prepotente, porém benévolo. As letras também cantam à vingança contra o Estado

¹⁸³ Segue tradução nossa: Todos temos um narcotraficante dentro de nós.

¹⁸⁴ Segue tradução nossa: Os critérios-chave da cultura *narco* são: ter armas para ter razão, para impor a lei pessoal e para ignorar a regulamentação coletiva.

do qual não pode se esperar nada, o heroísmo dos que conseguiram sair do nada e graças aos narcos se tornarem “alguém”. É como se eles fossem *Hobin hoods*, roubando dos ricos para dar aos pobres (Rincón. 2013). Essa explicação demonstra bem o que pode ser observado na letra de *El Gavilón Mayor*, uma homenagem à um narcotraficante como se ele fosse um herói, alguém de prestígio e de poder, que também é um “macho alfa”, que está rodeado de mulheres bonitas. Essa letra reflete essa visão latina do homem bem sucedido e digno de respeito, principalmente na Colômbia e no México, onde, segundo Rincón (2013) “sin tetas, armas y billete no hay felicidad” (Rincón, 2013, p. 29).¹⁸⁵ Os narcos acabaram criando um dialeto que se expandiu para toda a Colômbia:

Como “un lenguaje al mismo tiempo lúdico y profano, brotado desde los territorios de la exclusión”, un modo de hablar que dice que a la víctima se le llama “regalo”, a las hembras “nenorras”, y que “para referirse a un paisano no muy estimado se le dice gonorrea”. Y que estar “amurao” es estar triste, aburrido, encarcelado, desesperado porque se le acabó la droga; que “bajar” es robar o matar. . . Y de esta vitalidad de lenguaje, de esa exuberancia estética... los escritores se enamoran: allí encuentran *qué* contar y *un lenguaje* para narrar. (Rincón, 2013, p. 15)¹⁸⁶

Segundo o acordeonista Nicolás de Los Ríos (comunicação pessoal, fevereiro de 2016) e o radialista Jota Flores (comunicação pessoal, fevereiro de 2016) a década de 1970 é realmente lembrada como a fase dos músicos ligados aos narcotraficantes, fazendo canções para agradá-los e se vestindo de modo ostentativo: chapéu, camisa para dentro da calça, cinto de couro, etc. Segundo eles, era uma classe camponesa tentando entrar para a elite. Esses músicos prescindiram muitas vezes de utilizar os instrumentos típicos do gênero, mantendo somente o acordeão e deixaram de lado a poesia das letras das canções, se afastando daquele “juglar” descrito por García Márquez que cantava sobre sua terra, sua casa, suas lendas. Eles viajavam para fora da Colômbia e queriam mostrar o que tinham comprado no exterior das melhores marcas do mercado com o intuito de entrar para a indústria musical e para tal, chamavam atenção através da vestimenta, mas não conseguiram conquistar grande parte do público almejado, na opinião de De los Ríos (comunicação pessoal, fevereiro de 2016).

5.2 O *vallenato* clássico

¹⁸⁵ Segue tradução nossa: Sem tetas, armas e dinheiro, não há felicidade.

¹⁸⁶ Segue tradução nossa: Como “uma linguagem ao mesmo tempo lúdica e profana, brotada dos territórios da exclusão”, um modo de falar que diz que a vítima é chamada de “*regalo*” (presente), as mulheres de “*nenorras*” e que, para referir-se a um *paisano* (aquele que habita a região paísa) não muito estimado se diz “*gonorrea*”. E que estar “*amurao*” é estar triste, entediado, aprisionado, desesperado porque se acabou a droga; que *bajar* é roubar ou matar. . . E desta vitalidade de linguagem, dessa exuberância estética . . . os escritores se apaixonam: ali encontram o *que* contar e uma *linguagem* para narrar.

A década de 1980 foi a chamada fase das agrupações, dos grupos *vallenatos* (como o grupo *Binomio de Oro*). Esses grupos tinham um estilo muito próprio: usavam gola alta, estavam sempre uniformizados, faziam uso de coreografias e coros: esse formato iniciado por Alfredo Gutiérrez¹⁸⁷ se consolida nessa década, pois a figura do cantor aparece separada do acordeonista (ou seja, o acordeonista não é mais o responsável pelo canto), ele perde sua prioridade para o cantor. Na década de 80 não existe mais aquele clima de *parranda*, de intimidade com o público e improvisação (De los Rios, 2015; Flores, 2015). Os solos de acordeão também quase não existem mais, o intérprete da canção é agora a estrela, o destaque nos palcos (Flores, 2015).

É importante salientar que o *vallenato* que atualmente é chamado de clássico é este, dos anos 80, pois aquele dos anos 50 e 60 é considerado *vallenato* dos *juglares* (Blanco, 2009; De los Rios, 2015; Flores, 2015). Já nos anos 80, o grupo Binomio de Oro adere ao sintetizador, instrumento que vai ser imposto na maioria das agrupações vallenatas.

No primeiro disco do grupo de 1976, uma das canções gravadas foi “La Creciente”:

La Creciente

Un grande nubarrón se hace en el cielo
ya se aproxima una fuerte tormenta
ya llega la mujer que yo más quiero
por la que me desespero
y hasta pierdo la cabeza (Bis)
y así como en invierno un aguacero
Lloran mis ojos como las tinieblas
y así como crecen los arroyuelos
se crece también la sangre en
mis venas.

El mar sereno se vuelve violento
parece una gigante marejada

ya crece la alegría en mi pensamiento
como al despertar de un sueño

¹⁸⁷ Sobre Alfredo Gutiérrez ver páginas 149-151.

porque vi mi perla amada(BIS)

ya se alborota mi pecho latiendo
como el repiquetear de algunas campanas
ya se hizo la luz en mis pensamientos
como un haz de luces de mi hada.

Los ríos se desbordan por la creciente
y las aguas corren desenfrenadas
y al verte yo no puedo detenerte
soy como un loco que duerme
y al momento despertara (Bis)

Y así como las nubes se detienen
Después de un vendaval viene la calma
a todo río le pasa la creciente
Menos al amor que llevo en mi alma.

Nesta canção ainda se observa um esquema de rimas e o tom poético e lírico. É possível que ela seja uma homenagem à canção de Rafael Escalona “La creciente del Cesar” já citada acima e antecessora a ela, já que Escalona era visto como um dos grandes *juglares vallenatos* e várias canções citavam suas composições ou seu nome.¹⁸⁸ Ambas as letras são parecidas ao relacionarem a metáfora da crescente de um rio com o amor que sentem pela sua amada. Como a canção de Rafael Orozco é mais contemporânea, já foi possível encontrar um vídeo de sua performance realizada pela banda ¹⁸⁹.

No vídeo encontrado, Rafael Orozco veste uma camisa com colarinho e abotoaduras, um terno prata cintilante, calça e sapato social, o cantor quase não se movimentava no palco, arrisca alguns passos e um pequeno sorriso de vez em quando, com seu grande bigode e uma postura de quem está concentrado na canção. Rafael Orozco tinha realmente um semblante mais sério. O grupo Binomio de Oro seguia a tendência da época, iniciada por Alfredo Gutiérrez e Los Hermanos López que eram as agrupações, por isso em um dos lados do cantor ficavam três coristas que além desta função, batiam palmas e faziam passos simples de dança acompanhando a melodia do que seria provavelmente um *paseo vallenato*. O acordeonista ficava ao lado do cantor e em alguns momentos é filmado em destaque fazendo solos de

¹⁸⁸ Essa questão de citar nomes e imitar ou se inspirar em versos de outros músicos era muito comum na música vallenata, como já foi analisado aqui. Para ler sobre essa questão ver páginas 115-116.

¹⁸⁹ Link do video em https://www.youtube.com/watch?v=a4zhfiry_o

acordeão, ele tem o figurino idêntico ao de Rafael. Os outros músicos ficavam para trás do cantor e todos utilizavam a mesma vestimenta (apenas a cor da camisa e da abotoadura era diferente da do cantor e do acordeonista). No vídeo percebe-se um músico tocando bateria somente para marcar o tempo, outro toca a *caja vallenata*, um terceiro a *guacharaca*, há também um músico responsável pelo conga, também há dois integrantes mais escondidos no palco: um parece estar tocando um baixo e o outro um teclado. No palco quase não há espaço para os músicos, eles ainda dividem este espaço com enfeites cenográficos ao fundo que possuem a mesma cor dos ternos cintilantes utilizados por eles.

A plateia aparece nas gravações olhando para o palco de vez em quando, enquanto dança em *pareja* as canções. Muito diferente do que eu pude perceber no Gaira em 2009, no filme *Los Viajes Del Viento* e nos vídeos de piquerias e apresentações analisadas até então, onde o público estava presente para admirar o espetáculo e quando dançava, dançava sozinho, aqui se formavam casais em uma espécie de baile. Os passos dançados são simples, da mesma forma que se dançaria um forró ou o sertanejo, se considerarmos somente os passos mais básicos nesses gêneros. Como a canção fazia parte do primeiro disco lançado pela banda, eles provavelmente não eram famosos, por isso a plateia parece mais preocupada em dançar do que em aplaudir ou observar os integrantes do palco, é como se a música ficasse em primeiro plano e os músicos em segundo.

5.3. O vallenato como world music- décadas de 90 e 2000

Segundo Lafuente (a, 2016), na década de 90 ser colombiano era considerado “pior do que uma desgraça”¹⁹⁰ e um dos motivos de tal sentimento eram as forças paramilitares. Se, de acordo com Bermúdez (comunicação pessoal, fevereiro de 2016) o gênero *vallenato* desde que foi criado na década de 40 sempre esteve ligado à política e ao poder, não seria diferente com o paramilitarismo. Há indícios de que muitos músicos *vallenatos* apoiavam as forças paramilitares¹⁹¹.

¹⁹⁰ Para contexto da frase de Lafuente (2016) ver página 31.

¹⁹¹ Sobre o paramilitarismo ver página 31.

“Se puede mantener el folclor al margen de la política? Poncho Zuleta: Totalmente. Nosotros no podemos dejar que al folclor lo influya ni la guerrilla, ni el narcotráfico” (Rueda, 2007, parágrafo 10).¹⁹²

A pergunta transcrita acima foi feita por uma jornalista à Poncho Zuleta, que foi acusado por três ex-paramilitares de ter colaborado com as autodefesas. Sobre tais acusações, Poncho Zuleta reiterou que não os conhecia e que jamais se reuniu com eles em uma fazenda de sua propriedade, como eles haviam declarado. Além dele, mais umas vinte pessoas entre políticos e famílias de grande influência social no departamento de Cesar e que organizam o *Festival de La Leyenda Vallenata* em Valledupar foram acusadas de colaborarem (Herrera, 2010).

Uma das famílias acusadas de estarem colaborando com as forças paramilitares foi a família Araújo. Segundo a matéria *Los Araújo son una de las dinastías* (2009, El Tiempo), a origem dos Araújo na política vallenata remonta a Santander Araújo, quatro vezes prefeito de Valledupar na década de 1940, pai de Álvaro Araújo Noguera, Consuelo Araújo Noguera e outros seis filhos (Los Araújo son una de las dinastías, 2009, El Tiempo).

Álvaro Araújo e seu filho, Álvaro Araújo Castro (representante da Câmara, Senador e ator de telenovelas) foram condenados, juntamente com o filho de Consuelo, Hernando Molina Araújo (que foi governador de Cesar em 2003) por colaborarem com os paramilitares no esquema chamado de *parapolítica* (Los Araújo son una de las dinastías, 2009, El Tiempo).

A jornalista María Isabel Rueda pergunta a Poncho Zuleta sobre a família Araújo e especificamente sobre Hernando Molina e ele responde:

Es muy lamentable el problema por el que está atravesando. Es una familia muy importante económica y políticamente, compuesta por gentes intelectuales que antes de estos problemas, año por año han ocupado posiciones muy importantes en la vida nacional. Los Araújo son mis amigos y soy admirador de la familia . . . Le pido a Dios que todo esto se normalice porque es doloroso no sólo para la ciudad y para el departamento, sino para el folclor. Lo del gobernador no sería un balde de agua fría sino uno de agua hirviendo (Rueda, 2007, parágrafos 13-14).¹⁹³

Rueda (2007) ainda insiste pela última vez em saber sobre a ligação entre o *vallenato* e os paramilitares:

¹⁹² Segue tradução nossa: O folclore pode ser mantido à parte da política? Poncho Zuleta: Totalmente. Nós não podemos deixar que o folclore seja influenciado nem pela guerrilha, nem pelo narcotráfico.

¹⁹³ Segue tradução nossa: É muito lamentável o problema pelo qual está atravessando. É uma família muito importante economicamente e politicamente, composta por pessoas intelectuais que antes desse problemas, ano após ano ocuparam posições muito importantes na vida nacional. Os Araújo são meus amigos e sou admirador da família. . . Peço a Deus que tudo isso se normalize porque é doloroso não só para a cidade e para o departamento, mas para o folclore. O caso do governador não seria um balde água fria e sim um de água fervendo.

“Usted no cree que existan entonces unos vasos comunicantes entre el *vallenato* y los grupos paramilitares del departamento?” (Rueda, 2007, parágrafo 15).¹⁹⁴

Mas Poncho Zuleta responde reforçando a ideia de que seu *vallenato* é parte do folclore e por assim ser é “puro” e “inocente”, não se mistura com nada que não seja:

“No existen vasos comunicantes. El folclor no tiene que ver con las actividades ilícitas” (Rueda, 2007, parágrafo 15).¹⁹⁵

Antes dessa acusação, Poncho Zuleta já teve seu nome ligado a essas forças internas uma outra vez:

Hace unos seis años en Astrea (Cesar) durante una presentación . . . se escuchan tres ráfagas de ametralladora y enseguida la voz Poncho que dice: "Nojoda, viva la tierra paramilitar, vivan los paracos". Ese momento fue grabado y reproducido en miles de CDs que vendieron por la costa, y pese a que Poncho dijo después que esa no era su voz sino un montaje, desde ese día su nombre quedó salpicado con los paras (Herrera, 2010, parágrafo 11).¹⁹⁶

Egberto Bermúdez (comunicação pessoal, fevereiro de 2016) comenta que essa gravação é bem emblemática, porque mostra que os músicos *vallenatos* tradicionais (como a dinastia dos Zuleta), que alegam pureza e inocência em suas canções, nesse momento, deixam exposto aquilo o que realmente valorizam: o dinheiro, a influencia social e o poder.

Em 1997, Binomio de Oro realiza uma gravação com dois acordeões, na verdade, depois da morte de Rafael Orozco, primeiro vocalista desse grupo musical (que surge em 1976), o grupo chegou a contar com até três cantores, o que aumentou o número de integrantes. E foi também depois da morte de Orozco que o grupo teria, na opinião de muitos colombianos e estudiosos que conversei, perdido totalmente a qualidade das canções, as letras teriam ficado “melosas” e dramáticas.

O grupo Bimonio de Oro mudou seus integrantes e inclusive seus intérpretes algumas vezes, dentre todos eles, aquele que é mais lembrado pelas canções dramáticas e “melosas” tanto de forma positiva quanto crítica é Jorge Celedon. Em 1998 ele gravou “Olvidala”, a

¹⁹⁴ Segue tradução nossa: Então você não acredita que existam vasos comunicantes entre o *vallenato* e grupos paramilitares do departamento?

¹⁹⁵ Segue tradução nossa: Não existem vasos comunicantes. O folclore não tem nada a ver com atividades ilícitas.

¹⁹⁶ Segue tradução nossa: Há uns seis anos em Astrea (Cesar) durante uma apresentação . . . se escutam três rajadas de metralhadora e em seguida, a voz de Poncho que diz: “*Nojoda!* (* nesse caso saudação alegre típica da Costa do Caribe) Viva a Terra paramilitar e viva os *paracos* (* os paramilitares)” Esse momento foi gravado e reproduzido em milhares de CDs que venderam pela Costa e embora Poncho tenha dito que essa não era sua voz e sim uma montagem, desde esse dia seu nome ficou atrelado com o dos paramilitares.

canção até hoje é uma das mais famosas e mais procuradas em sites de vídeos e letras de músicas ¹⁹⁷.

Olvidala

"Hay mi vida"

"Este es un sentimiento para ti"

Como hago compañero pa' decirle que no he podido olvidarla
Que por más que lo intente sus recuerdos siempre habitan en mi mente
Que no puedo pasar siquiera un día sin verla así sea desde lejos
Que siento enloquecer al verla alegre, sonreír y no es conmigo
Yo sé que le falté a su amor tal vez por que a mi otra ilusión me sonreía
Y no pensé que sin ella en mi vida se me acabaría el mundo

Yo sé que estas arrepentido y duele pero ya no eres nadie en su vida
Ella encontró por quien vivir, hoy que la busques tú es un absurdo

Olvidala,

No es fácil para mi, por eso quiero hablarle

Si es preciso rogarle que regrese a mi vida

Inténtalo,

Es que no quiero hacerlo, si por dejar sus sueños me cause mil heridas

Olvidala mejor olvidala,

Arráncala de ti que ya tiene otro amor

Olvidala mejor olvidala,

Arráncala de ti ve y busca otra ilusión . . .

Esta canção já perde completamente o esquema de rimas e a sutileza das metáforas que se inspiravam em Valledupar, em Cesar, na natureza, ou seja, alguns elementos que poderiam defini-la como poesia. O que fica mais evidente aqui é o fim de muitos desses elementos que, mesmo que não fossem totalmente inocentes ou puros, definiam o que seria o gênero *vallenato*, criado nos anos 40. Tais perdas fariam com que essa música se tornasse um novo tipo de *vallenato*, ou o que o acordeonista Adolfo Pacheco (2017) ¹⁹⁸ chama de música de acordeão. Para Pacheco (2017) nem toda música de acordeão é *vallenato*, pois quem

¹⁹⁷ No website <https://www.letras.mus.br> esta canção aparece como a mais procurada do grupo e no Youtube ela é a primeira a aparecer quando se digita "Binomio de Oro".

¹⁹⁸ Artigo de Nicolás Samper, retirado de https://noisey.vice.com/es_co/article/78q83d/no-toda-la-musica-de-acordeon-es-vallenato-adolfo-pacheco

determinou as regras do que seria o gênero e o que não seria foi Consuelo Araújo Noguera. Nesta letra, o narrador se lamenta pela falta de sua amada e um amigo o aconselha a esquece-la, tema que até então poderia se enquadrar dentro do gênero lírico, assim como as poesias românticas de Rafael Escalona, porém no caso de Escalona, ele tinha uma preocupação com as figuras de linguagem (como metáforas e analogias que envolviam seu amor e a natureza, a cidade de Valledupar, etc.), ele também escrevia preocupado com o formato, o número de versos em cada estrofe.

No videoclipe da *Olvidala*, o acordeonista começa fazendo um solo de acordeão, mas assim que o canto se inicia, o instrumento desaparece por um tempo. O cantor já no primeiro segundo aparece com um semblante de sofrimento e o drama segue por todo o vídeo, a melodia é em geral mais lenta e com menos presença do acordeão, se comparada com aquela interpretada por Orozco. Além disso, nos anos 70 o ritmo era o mesmo do começo ao fim, seguia o formato já conhecido de um tipo de *vallenato* como o *paseo*, ou *merengue*, por exemplo, quando Emiliano Zuleta canta seus versos em *La Pimientica* ou *La Gota Fría*, o ritmo com que ele pronuncia suas palavras e o dos instrumentos é o mesmo do começo ao fim, já em *Olvidala* fica difícil encontrar essa linearidade, é uma canção com mudanças a todo tempo em seu ritmo: mais lento ao principio, mais rápido no refrão

O cenário do videoclipe é uma mata onde o cantor confessa ao amigo sua tristeza, o amigo por sua vez faz o papel dos coristas em uma espécie de segunda voz que só aparece para dizer “*Olvidala*”. O videoclipe é uma combinação de filmagem mal feita (o cantor por vezes fica escondido atrás da cachoeira) com o “apagamento” da figura do acordeonista. É importante lembrar que nas primeiras décadas do surgimento do gênero, o acordeonista era a figura principal, ele era ao mesmo tempo instrumentista e cantor, em 1976, no vídeo do primeiro álbum do grupo Binomio de Oro, o acordeonista aparece separado do cantor, mas é filmado a todo tempo em solos e ao lado dele, inclusive as roupas de ambos são iguais. Já 22 anos depois, neste videoclipe, não se percebem mais os solos que davam destaque ao instrumento, no lugar dele, a utilização de uma segunda voz que parece mais uma “materialização do superego” do cantor aconselhando-o ao melhor caminho. Tudo isso somado à interpretação quase que teatral do cantor faz com que a canção se torne o que os colombianos chamam de “*guiso*”, ou seja, de mau gosto, “brega”, mas que mesmo assim caiu no gosto popular de uma parcela da população. É o *vallenato* em sua versão massificada, fabricada pela indústria, o que para os mais críticos e tradicionalistas significou a destruição do gênero.

O próprio formato do vídeo já diz muito sobre as mudanças que ocorreram da década de 70 para a década de 90 com relação à música na América Latina. O videoclipe surge como uma das materializações típicas da pós-modernidade: imagens que buscam chamar a atenção do público e que entregam em uma linguagem traduzida o que está sendo dito na letra da canção, uma forma de espetáculo.

Guy Debord (1997) relata que o espetáculo é uma visão cristalizada do mundo. Nele, o mundo real se converte em imagens e essas imagens se tornam reais, mais reais e importantes que o real verdadeiro. O espetáculo tem as raízes do seu surgimento na modernidade ainda, quando perde-se o verdadeiro fazer, o construir por completo do objeto nas indústrias, nas fábricas. A modernidade separou o homem daquilo que ele produz, perde-se o ponto de vista da unidade, a ordem se separa, cria-se então uma realidade imaginada através da mídia e da comunicação de massa, que constroem uma realidade falsa. A noção de inteiro agora só existe no espetáculo, que é produzido e consumido.

O espetáculo é, portanto, a consolidação da perda dessa unidade. Ali, uma parte do que existe no mundo representa-se ao mundo todo como sendo superior e as pessoas sentem-se unidas pelo que contemplam, é uma sensação coletiva. A indústria de massa, a mídia etc., unem as pessoas porque todas estão conectadas a ela, falam e sabem dos mesmos assuntos, usam as mesmas marcas etc., é uma união ilusória (Guy Debord, 1997).

A vida nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo que era diretamente vivido, se esvai na fumaça da representação. As imagens flutuam de forma que a unidade da vida não pode mais ser restabelecida (Guy Debord, 1997).

Segundo Santaella (comunicação pessoal, 2011) a década de 1980 é o marco da mescla de todas as culturas e linguagens, a criação do videoclipe define muito bem a mistura da imagem, som e verbo, tudo ao mesmo tempo. A partir do surgimento da cultura de massas e principalmente depois da TV e do rádio, que são meios de difusão, a separação da cultura em dois estilos (erudita e popular) não pode mais existir, ela fica pluralista. Mesmo os jornais que são meios de comunicação de massa, divulgam tanto a cultura erudita como a popular em suas páginas.

Na Colômbia dos anos 1990, em meio a tantos conflitos e a imagem negativa disseminada pela mídia internacional¹⁹⁹, o *vallenato* se encontrava já transformado em espetáculo e ligado à indústria como um estilo *world music*²⁰⁰. O gênero musical, que vivia a

¹⁹⁹ Ver principalmente página 30.

²⁰⁰ Para categoria *world music* ver páginas 87 -92.

fase *guisa* das agrupações e era praticamente desconhecido para os jovens de cidades como Medellín, Cali e Bogotá, vê surgir na década dos anos 90 um exemplo da tendência à Tradução, apontada por Hall (2011)²⁰¹ como típica da pós-modernidade: um jovem samário, ator de novelas, que de forma inteligente, retoma canções e elementos antigos que haviam sido deixados de lado desde mais ou menos a década de 70 e os mescla com elementos, instrumentos e gêneros mais modernos e internacionalizados. Os estudiosos e músicos não chegaram a um consenso sobre o nome desse novo estilo, chamando – o de *bolero vallenato*, *vallenato romanza*, *vallenato romántico*, *tecno-vallenato*, etc.

En plena década de los noventa, Carlos Vives decidió romper con la estética vallenata, montarse con sus bermudas desilachadas y darle un nuevo aire a un género tan tradicional para darle un respiro más contemporáneo. En los ochenta, su labor como actor ya lo había posicionado en la esfera pública, pero no fue sino hasta el lanzamiento de *Clásicos de la provincia* y *La Tierra del Olvido* que llegó al oído de los seguidores de un género inscrito en el folclor nacional como uno de los más antiguos y diversos. De la mano del maestro Egidio Cuadrado en el acordeón, Vives entró a la historia vallenata. (La Polémica Vallenata que se armó, 2017, Noisey, parágrafo 3).²⁰²

De la Espriella (2005) diz que nos anos 90, principalmente através do cantor Carlos Vives, instrumentos do *pop* e do *rock* como a guitarra elétrica, a bateria e os teclados eletrônicos entraram no *vallenato* e também a gaita *hembra* que havia sido esquecida, volta para dar um clima mais camponês ao som.

Un samario²⁰³, Carlos Vives Restrepo, agregándole a los instrumentos vallenatos tradicionales un bajo, guitarra eléctrica y acústica, batería, una flauta, tumbadoras y guache. No sólo hizo renacer el gusto y interés por esa música sino que puso a cantar y a bailar a todo el país con este ritmo y su éxito y popularidad lo han convertido en una verdadera celebridad en toda Latinoamérica, Estados Unidos y muchos países de Europa, y fue una de las figuras contactada a nivel mundial para cantar en la inauguración de los Juegos Olímpicos en Atlanta, Georgia, y seguramente en un futuro próximo lo escuchemos cantando algún precioso bolero vallenato. (De la Espriella, 2005, p.69)²⁰⁴

²⁰¹ Para teoria a respeito da Tradução, ver página 90.

²⁰² Segue tradução nossa: Em plena década dos anos noventa, Carlos Vives decidiu romper com a estética vallenata, colocar suas bermudas desfiadas e “dar um novo ar” (o novo ar também pode ser entendido como o quinto aire vallenato) a um gênero tão tradicional para lhe dar um respiro mais contemporâneo. Nos anos oitenta, seu trabalho como ator já o havia posicionado na esfera pública, mas foi somente no lançamento de *Clásicos de la provincia* e *La Tierra del Olvido* que ele chegou ao ouvido dos seguidores de um gênero inscrito em um folclore nacional como um dos mais antigos e diversos. Pela mão do maestro Egidio Cuadrado no acordeão, Vives entrou para a história vallenata.

²⁰³ Natural de Santa Marta, capital do departamento de Magdalena, Colômbia.

²⁰⁴ Segue tradução nossa: Um *samário*, Carlos Vives Restrepo, agregando aos instrumentos *vallenatos* tradicionais um baixo, guitarra elétrica e acústica, bateria, uma flauta, *tumbadoras* e *guache* e não só fez renascer o gosto e interesse por essa música, mas também colocou para cantar e dançar todo o país com esse gênero musical e seu êxito e popularidade converteram ele em uma verdadeira celebridade em toda América Latina, Estados Unidos e muitos países da Europa, ele foi uma das figuras contratadas a nível mundial para cantar na inauguração dos Jogos Olímpicos em Atlanta, Geórgia e seguramente em um futuro próximo lo escuchemos cantando algún precioso bolero vallenato.

A opinião de Oñate (2013) se aproxima muito do pensamento de De la Espriella (2005), pois ao mesmo tempo em que são autores folcloristas tradicionalistas e defendem a manutenção dos quatro *aires* do *vallenato*, também acreditam que modernização através da aceitação de um novo *aire* é importante para que o gênero seja adaptado aos novos tempos. “É possível que os puristas e conservadores se escandalizem com essas abordagens, mas para preservar o *vallenato* de raiz e a instrumentação própria existe não só o *Festival de La Leyenda Vallenata*, evento mais importante, mas também os outros festivais que acontecem em épocas distintas do ano por todo o país” (Oñate, 2013, p.60, tradução nossa).

Nas palavras de Portaccio, o típico “sacerdote da regra”:

Así ha surgido una nueva modalidad que se conoce con el nombre de tecno-vallenato cuyo primer gestor fue el cantante samario Carlos Vives acompañado de su grupo de La provincia. Si bien en su interpretación intervienen los instrumentos tradicionales como acordeón, caja y guacharaca, se le ha agregado el bajo eléctrico y el sintetizador. De esa forma muchos grupos vallenatos han acogido el nuevo estilo. . . (Portaccio, 2010, pp.138-139).²⁰⁵

Segundo Sevilla, Ochoa, Santamaría-Delgado e Arango (2014), Carlos Vives nasceu em Santa Marta, berço da música folclórica colombiana e sempre teve contato com gêneros musicais como a *cumbia* e o *vallenato* em seu cotidiano, porém, desde jovem ele não vivia mais dentro do cotidiano caribenho, já que havia se mudado para Bogotá para seguir carreira de ator.

Carlos viveu seu primeiro protagonista, sua entrada definitiva no entretenimento nacional e o início de uma prolongada exploração de suas raízes caribenhas em 1986, com a telenovela *Gallito Ramírez* (Canal Caracol de TV). Naquela produção o músico deu vida a um moço humilde de Cartagena que sonhava em ser boxeador e se apaixonava por uma moça da alta sociedade. Neste drama, o ator reforçou seu sotaque caribenho e interpretou o tema musical da telenovela, um *paseo vallenato* gravado com um teclado ao invés do acordeão. Este mesmo ano saiu seu primeiro disco no mercado, titulado *Por dentro y por fuera*, uma coleção de dez baladas românticas que não fizeram muito sucesso. Apesar disso, na carreira de ator, ele já havia conseguido grande reconhecimento e êxito fora do país (Sevilla et al., 2014).

²⁰⁵ Segue tradução nossa: Assim surgiu uma nova modalidade que se conhece com o nome de *tecno-vallenato*, cujo primeiro gestor foi o cantor samário Carlos Vives acompanhado de seu grupo *La provincia*. Embora em sua interpretação existam elementos tradicionais como o acordeão, *caja* e *guacharaca*, há a junção com o baixo elétrico e o sintetizador. Depois dele muitos grupos *vallenatos* acolheram ao novo estilo. . .

Em 1989, Carlos Vives gravou uma telenovela na qual fazia um músico que busca a fama cantando *rock* em espanhol, o cantor ao mesmo tempo lança um disco com nove canções fortemente influenciadas pelo *rock* argentino que, em sua maioria, exaltam uma estética juvenil urbana. Nessa época o cantor conheceu um grupo chamado Distrito Nacional que mesclava gêneros musicais tradicionais colombianos com instrumentos distintos dos originais (nesse caso, próprios do rock) e os temas das letras falavam sobre a vida na cidade. Um dos integrantes do Distrito Nacional virou tecladista da banda que o cantor viria a formar quatro anos depois (Sevilla et al., 2014)

No final dos anos 80 e começo dos 90 ocorria na Colômbia uma mudança dramática no panorama da produção cultural e na maneira como se começou a representar o país na televisão e na rádio. Surgiram várias séries de TV e propostas musicais que apelavam ao regional como núcleo narrativo de uma renovada ideia de identidade nacional, identidade essa que incluía elementos estéticos em sintonia com as dinâmicas modernizadoras do resto do continente (Sevilla et al., 2014).

De fato, essa afirmação vai de encontro ao que afirmou Canclini (2001)²⁰⁶ sobre a apropriação da cultura local como um elemento de diferenciação na pós-modernidade. Não conhecer os modos de vida que originaram essas culturas populares, mas sim apoderar-se delas para hibridá-las com outros elementos modernos distintos.

Martín Barbero (1997) argumenta que a cultura indígena, por exemplo, é traduzida como uma nostalgia pelo natural e pelo rústico, o fascínio pelo exótico. Ela é convertida em espetáculo.

Apesar dos folcloristas tentarem preservar o folclore em sua forma “pura”, Canclini (2001) afirma que isso não é mais possível na pós-modernidade, os novos meios de comunicação de massa se utilizam dele para criar materializações importantes como telenovelas ou canções que, na opinião do antropólogo, tem o seu valor e devem ser analisadas como parte do universo do folclore.

Martín Barbero (1997) afirma que, na primeira metade do século XX o significado de ser moderno nos países latinos era o nacionalismo, já nos anos 60 esses países aumentaram seu mercado interno e posteriormente entraram em fases transnacionais, ou seja, o que importa nessa segunda fase é o capital, o desenvolvimento econômico. Qual o papel dos meios massivos nessa nova fase da modernização? Eles vão ser democratizantes,

²⁰⁶ Ver página 47.

hegemônicos e transnacionais, tem que estar de acordo com os padrões das sociedades mais evoluídas e democráticas como os EUA.

A televisão vai ser o meio mais importante porque nela estavam programas importados dos EUA e o pensamento era: se estamos vendo o mesmo que os países desenvolvidos, é porque nos desenvolvemos. Mesmo na Colômbia onde a televisão é controlada pelo Estado, nada impede sua adesão aos modelos de programas dominantes norteamericanos. A TV busca atender a todo tipo de público, mas para tal, ela tem que mostrar as diferenças desse público de forma rasa e superficial, fazendo com que as pessoas se sintam parecidas superficialmente, exigindo o mínimo de esforço decodificador e de pensamento e chocando o mínimo possível os preconceitos socioculturais das maiorias. Nenhum outro meio de comunicação tinha mostrado tanta variedade de lugares e experiências humanas, povos, situações, mas também nenhum outro jamais os controlou de tal modo que, ao invés de implodir o etnocentrismo, terminasse por reforçá-lo (Barbero, 1997).

O espetáculo cria um paradoxo: uma familiarização que explorando as semelhanças superficiais nos convence que até as coisas mais distantes, em espaço e tempo, se parecem muito conosco e um distanciamento ou exotização, que converte o outro na estranheza mais absurda, sem nenhum sentido para o nosso mundo. Ambas tem o intuito de que o diferente não nos questione, nos faça querer mudar, sair daquele modelo de sociedade que é o único e que nos desenvolve e moderniza. (Barbero, 1997).

As músicas passam a hibridar elementos clássicos e populares em suas composições, canais de televisão antes vistos como mais eruditos se unem aos populares nas mãos de uma só empresa, por exemplo. A tendência é que a separação entre cultura popular e erudita enfraqueça cada vez mais (Canclini, 2011).

Por mais que a cultura de massa não tenha sido à princípio dirigida somente às massas, era ali que elas encontravam telenovelas, músicas, programas de rádio etc., onde se identificavam. O massivo é a hibridação das culturas, do nacional com o estrangeiro. É a hibridação e reelaboração, a inserção de instrumentos modernos na música autóctone (local, regional), ou sua difusão radiofônica, a passagem do folclore aos meios de comunicação de massa, o que representa a destruição para o mito da pureza cultural. O que importa é o que tem valor econômico, que leva à ascensão social, com o transbordamento do sentimental e do passional (Barbero, 1997).

Na fim da década de 80, começo da 90 na Colômbia começaram a surgir questões como: pode a televisão, a literatura ou a música nos dizer algo sobre o tipo de sociedade que fomos, que somos e que queremos ser? (Sevilla et al., 2014).

Foi em meio a essa tendência que, em 1990, três empresários têm a ideia de uma novela baseada na vida de Rafael Escalona. Como a história de vida do compositor não seria suficiente para um roteiro tão grande, resolveram enlaçar os personagens das canções do músico com sua história (Sevilla et al., 2014).

Carlos Vives foi chamado para interpretar Escalona na telenovela intitulada *Escalona: um canto a la vida*.²⁰⁷ A produção ligava as canções do compositor com histórias de amor e de amigos, ambientada em Valledupar dos anos 40 e com um aroma de Realismo Mágico que evocava à Gabriel García Márquez. Carlos Vives foi escolhido por vários motivos: era oriundo da região, já era um ator muito reconhecido a nível nacional e internacional e sabia cantar (Sevilla et al., 2014).

A telenovela começou a ser gravada em 1990 e foi a série nacional com a produção mais cara até hoje. Ela ficou muito famosa porque continha vários símbolos do imaginário do Caribe colombiano que eram familiares pois existiam na literatura, na música e na tradição oral, como a lenda de Francisco El Hombre, a *piqueria*, a *parranda*, acessórios como o *sombrero vueltiao*, a *mochila arhuaca*, etc., mas que pela primeira vez apareceram juntos na televisão à nível nacional. Como elemento narrativo principal havia a história de amor entre Escalona e Matilde e as canções de Escalona que falavam sobre temas muito mais diversos como a amizade, a vida no campo e inclusive o contrabando (Sevilla et al., 2014).

Segundo Barbero e Ochoa Gautier (2011) as telenovelas na Colômbia tiveram um papel muito importante no reconhecimento da pluralidade das culturas nacionais. Elas fizeram visível a contradição que, segundo eles, mais profundamente desgarrar e articula a modernidade: o desencontro do nacional com o regional, a centralização que desintegra este país plural e a luta das regiões por fazerem-se reconhecer como constitutivas do nacional.

La telenovela posibilitó un acercamiento a lo regional que, superando la caricatura y el resentimiento, lo configuró como diversidad de sentir, de cocinar, de cantar y de contar su vida y sus historias. Culturas de la Costa en las que la magia no es cosa de otro mundo sino dimensión de éste, en las que el boxeo puede llegar a ser una moral más que un oficio y el vallenato es aún romance que convierte en historia los milagrosos sucesos cotidianos. (Barbero & Ochoa Gautier, 2011, p. 118)²⁰⁸

Na pós-modernidade, as identidades regionais e locais se revalorizam, exigindo cada uma o direito de contar nas decisões econômicas e políticas, construir suas próprias imagens e

²⁰⁷ Para ver análise de uma cena de *piqueria* encontrada na telenovela, ver páginas 129-131.

²⁰⁸ Segue tradução nossa: A telenovela possibilitou uma aproximação ao regional que, superando a caricatura e o ressentimento, o configurou como diversidade de sentir, de cozinhar, de cantar e de contar sua vida e suas histórias. Culturas da Costa nas quais a magia não é coisa de outro mundo e sim dimensão deste, nas que o boxe pode chegar a ser uma moral e não somente um ofício e o *vallenato* é ainda romance que converte em história os milagrosos sucessos cotidianos.

narrar seus próprios relatos. A identidade já não é portanto concebível nem em sua afirmação como separação ou retirada excludente, nem em sua negação por integração na fatalidade da homogeneização, ela agora ela é percebida e pensada em nova forma: como uma construção que se relata. A relação da narração com a identidade não é só expressiva, mas também constitutiva: ou seja, é na diversidade de seus relatos que a identidade cultural se constitui (Martín Barbero & Ochoa Gautier, 2011).

A reconstituição do popular através do televisivo e do musical vai se encontrar no novo modo de telenovela que surge na Colômbia no começo da década de oitenta (Martín Barbero & Ochoa Gautier, 2011).

En un país fragmentado y excluyente tanto social como culturalmente, las telenovelas de los ochenta juntaron, revolvieron y mezclaron lo rural con lo urbano, el más viejo país con el más nuevo, y los diversos países que hacen a este país. Frente al uso puramente funcional o redundante de la palabra con relación a la imagen en la telenovela mexicana o venezolana, la palabra en la telenovela colombiana se espesó hasta tornarse ella misma imagen poética: cargada de silencios y expresada en monólogos, la palabra encanta, conecta el dicho popular con la metáfora, en un reencuentro de la telenovela con la oralidad cultural del país, y desde ella con la escritura que ha roto la gramática para liberar la magia secreta, las sensibilidades y ritmos de lo oral. (Martín Barbero & Ochoa Gautier, 2011)²⁰⁹

Não é casual que estas telenovelas incorporaram o musical como um meio chave para levar a cabo as mediações das espessuras sociais e culturais das regiões até a um novo espaço audiovisual e até a reconstituição do gênero telenovela. A maioria dessas telenovelas fazem da música um modo de narrar esta mediação (Martín Barbero & Ochoa Gautier, 2011).

No es sólo que asistimos a un momento histórico de fusión entre industria discográfica y televisión, que en el caso colombiano va a culminar con el lanzamiento al estrellato de Carlos Vives a comienzos de los noventa. Es que lo sonoro atraviesa la imagen de lugar, la palabra y el melodrama emocional en la reubicación de lo que de memoria tienen las tradiciones. En las telenovelas que buscan hibridar la cultura de las regiones en la narratividad audiovisual, la música no es simple acompañamiento sonoro, sino que es precisamente la intermedialidad de lo musical lo que crea el tejido entre imagen, melodrama, sonido, emociones y memoria. (Martín Barbero y Ochoa Gautier, 2011)²¹⁰

²⁰⁹ Segue tradução nossa: Em um país fragmentado e excludente tanto social quanto culturalmente, as telenovelas dos anos oitenta juntaram, moveram e mesclaram o rural com o urbano, o país mais velho com o mais novo e os diversos países que fazem este país. Contra o uso puramente funcional ou redundante da palavra com relação à imagem na novela mexicana ou venezuelana, a palavra na novela colombiana foi crescendo até tornar-se ela mesma imagem poética: carregada de silêncios e expressada em monólogos, a palavra encanta, conecta o dito popular com a metáfora, em um reencontro da telenovela com a oralidade cultural do país e também com a escrita, que modificou a gramática para liberar a magia secreta, as sensibilidades e ritmos do oral. (Martín Barbero & Ochoa Gautier, 2011).

²¹⁰ Segue tradução nossa: Não é somente que assistimos a um momento histórico de fusão entre indústria fonográfica e televisão que no caso colombiano vai culminar com o lançamento ao estrelato de Carlos Vives no começo dos anos noventa. É que o sonoro atravessa a imagem de lugar, a palavra e o melodrama emocional na

Na telenovela, a música é uma das dimensões que media o traslado do local ao espaço televisivo nacional. O interessante é que nela, as músicas regionais aparecem sem grandes alterações formais, por isso, não se produz, a nível do imaginário e da memória, uma ruptura entre som e lugar. Na telenovela, a imagem do audiovisual conserva a narratividade de lugar no sonoro, ou seja que os cantos *vallenatos* que canta Carlos Vives na novela *Escalona* reproduzem o que hoje se considera o formato clássico do *vallenato*, rodeado dos saberes e imagens de lugar que lhe foram historicamente próprios. A hibridação audiovisual dessas telenovelas não rompe a relação entre lugar, gênero musical e memória (Martín Barbero & Ochoa Gautier, 2011).

No entanto, uma vez que o som se desprende da imagem do regional que passa pela telenovela, se translada ao massivo urbano e se transformam as características formais que constituem o gênero musical, se alteram radicalmente as políticas que mediam a memória dessa tradição, porque aí nesse caso, se produz uma ruptura entre lugar, estética e memória. É por isso que as controversas da relação entre tradição e modernidade surgem com maior força e violência nas hibridações do puramente musical do que na visualização do país regional através da telenovela (Martín Barbero & Ochoa Gautier, 2011).

Segundo Martín Barbero, a telenovela é um tipo de melodrama. O melodrama surge em 1790 principalmente na França e na Inglaterra, representado na forma de teatro como um espetáculo, onde se discutiam os novos padrões morais e comportamentais vigentes na época. O teatro acaba por representar grande parte da população que se identifica nos personagens e histórias comuns. As peças populares estavam proibidas de entrar em cena nessa época, pois se iniciava a Revolução Francesa e o governo tentava controlar o alvoroço da população. Os teatros oficiais eram destinados somente à classe alta e às obras literárias, o que se destinou ao popular foram representações nas ruas sem diálogo, denominadas *pantomimas*: elas eram ao ar livre e teatralizavam o cotidiano do povo, seus costumes. O modelo permitia que o indivíduo se identificasse, o que causava nele emoções (Ribeiro & Tuzzo, 2013).

As paixões políticas e as terríveis cenas vividas durante a Revolução exaltaram a imaginação, por isso as massas passam a encenar suas emoções. Antes de ser uma propaganda, o melodrama será o espelho de uma consciência coletiva. Ao contrário das encenações da nobreza, o melodrama era repleto de gestos corporais, alvoroço e emoção,

tinha como eixo básico quatro sentimentos principais: medo, dor, entusiasmo e riso (Ribeiro & Tuzzo, 2013).

Nenhum outro gênero chegou a ser tão popular na América Latina como o melodrama e dentro desse gênero, Martín Barbero aponta não só a telenovela, mas também o *vallenato* colombiano. Sobre a popularidade do melodrama, o autor enfatiza que ele é o modo de expressão mais aberto à cultura de um povo, ao modo de viver e sentir da nossa gente. A sua essência carrega muito do que somos e do que queremos nos tornar, por isso nos reconhecemos nele. Assim como o teatro representava para o povo sua identidade, as telenovelas também assumem os costumes do cotidiano e demonstram nas telas o jeito de ser da cultura de um povo, com referências compartilhadas entre os povos (Ribeiro & Tuzzo, 2013).

Assim como nas praças de mercado, no melodrama está tudo misturado, muito do que somos: machistas, fatalistas, supersticiosos e do que sonhamos ser esta ali. É o gênero em que se reconhecem os latinos populares e também os cultos, quando se embriagam. No melodrama está em jogo o drama do reconhecimento. Do filho pelo pai ou da mãe pelo filho. Os acontecimentos só são percebidos quando afetam a vida do grupo familiar. Uma guerra assim é percebida como “a época em que meu tio morreu” e a capital como “o lugar onde mora a minha cunhada” (Martín Barbero, 1997).

Stuart Hall diz que a cultura nacional na qual nascemos forma uma das maiores fontes da nossa identidade cultural, ou seja, se a telenovela faz parte da construção da identidade cultural nacional, faz também parte da identidade do indivíduo. Ela é produtora de símbolos que influenciam identidades nacionais e individuais. Segundo Hall, a identidade é um produto de interações, que acontecem face a face ou pelas mediações (Hall, 1998, citado em Ribeiro & Tuzzo, 2013).

Para Blanco (2009), as antigas novelas e folhetins foram substituídos na pós-modernidade principalmente pelas telenovelas, que realizam a mesma função de nos contar histórias, imaginações que nos interpelam, onde podemos nos identificar e brindar modelos de comportamento, de identidade. Segundo ele, as temáticas e conteúdos abordados nas mais recentes telenovelas são dignas de estudo antropológico, nelas se apresentam os mais recentes modelos de imaginação coletiva e os caminhos comportamentais.

Ainda hoje a memória popular continua habitando a narração, mas não só aquela que conserva os traços e as formas da tradição, mas também naquela outra que a reinventa a partir dos novos dispositivos tecnológicos e as novas linguagens. As contradições que esse processo acarreta, remetem à existência em nossas sociedades de dois tipos de memória coletiva: a que

tem uma função ativa, suscitadora de futuro e a museificada (de museus), que os autores chamam de memória - emblema, cuja função é de mera conservação (Martín Barbero & Ochoa Gautier, 2011).

Na visão de Martín Barbero as telenovelas não são entendidas como uma reprodução de mau gosto e que alienam o indivíduo da realidade, mas como parte do projeto de união cultural da nação. Como é veiculada cotidianamente, ela se torna parte da identidade dos indivíduos, corroborando para a construção de pensamentos. Apesar disso, não podemos negar o fato de que a televisão é capaz de manipular as pessoas que são manipuláveis, por isso a importância de uma educação de qualidade, capaz de incitar as pessoas a um olhar crítico sobre aquilo que vê e ouve (Ribeiro & Tuzzo, 2013).

Martín Barbero e Ochoa Gautier acreditam que o perigo de que a paixão tecnológica esteja privando hoje os jovens de uma memória ou um sentimento histórico, talvez não se remeta tanto, como acreditam os nostálgicos das autenticidades e das purezas, à deformação das narrações que se produzem nas telenovelas e nos videoclipes ou à reelaboração das tradições que se produzem atualmente no *vallenato* ou em outras músicas regionais que ingressam transformadas na indústria fonográfica, mas sim, segundo eles, às perversões da memória – emblema pelo Estado, ou seja, quando o Estado tenta preservar como patrimônio nacional imutável as memórias culturais coletivas ou em instituições como escolas que são incapaz de colocar para dialogar a oralidade cotidiana das maiorias e a visualidade eletrônica dos relatos jovens com a cultura letrada (2011).

Pode-se dizer portanto que, influenciado pela indústria e categoria *world music* dos anos 90 e pela tendência da manutenção de uma memória coletiva ativa²¹¹, seguindo a denominação de Martín Barbero e Ochoa Gautier (2011), Carlos Vives, após participar da telenovela Escalona, lança em 1993 seu primeiro *cd* dentro do gênero *vallenato* chamado *Clássicos de la Provincia I*, alegando que apesar de amar o *rock* e a balada romântica, havia entrado em contato com suas origens e percebido, a partir das gravações no Caribe colombiano, que seria mais gratificante espiritualmente trabalhar com o lugar onde nasceu (Sevilla et al., 2014).

Em 1985 Carlos Vives conheceu Egidio Cuadrado, seu acordeonista que, naquele ano, havia recebido o título de *Rey vallenato*. Egidio Cuadrado tentava manter os elementos mais tradicionais nas gravações e nas performances, enquanto que Vives e o empresário da banda

buscavam por elementos mais modernos. O cantor conta²¹² que Egidio queria que ele vestisse uniforme, como era comum nas agrupações *vallenatas* naquela época, mas ele conseguiu com que ele desistisse dessa ideia e com isso, lançou moda com seu visual peculiar de artista pop rock (Sevilla et al., 2014).

Wade (2000 a) inclusive comenta que parte do sucesso da banda foi pelo contraste do visual de Vives: shorts jeans com jaquetas e coletes de couro acompanhados de sua mochila indígena a tiracolo, com o visual de Egidio Cuadrado, que utiliza o sombrero vueltiao.

O processo de produção do *Clásicos de la Provincia I* começou em 1993 e o empresário da banda queria dar destaque à Carlos Vives, ele seria a estrela, o rosto do grupo musical. O empresario também fez questão de que a primeira faixa do *cd* (que por acaso era *La Gota Fría*) tivesse o som de uma *gaita hembra*, um instrumento indígena da região do Caribe. Foi muito difícil conseguir com que ela fosse encontrada e afinada, já que a *gaita* indígena era um instrumento totalmente em desuso nessa época. Mas essa volta à tradição da *gaita* foi vista com bons olhos pelos tradicionalistas (Sevilla et al., 2014).

Na letra da canção *La Gota Fría* gravada por Carlos Vives em 1993 existiu uma troca da palavra “*negro*” por “*índio*” e da palavra “*parada*” por “*parranda*” Essa mudança foi proposital para que Carlos Vives deixasse sua “marca” nas canções. Um artigo do jornal *El Tiempo* diz que desde que o cantor lançou no mercado seu excelente disco intitulado “*Clásicos de la Provincia*”, nunca mais ninguém disse “*parada*” e sim “*parranda*”, essas novas versões ficaram como verdades indiscutíveis na mente de milhares de pessoas que passaram a conhecer essas canções dessa forma (La Polémica Vallenata, 1993, El Tiempo).

Carlos Vives em seu “*Clásicos de La Provincia II*” de 2009, também muda o nome de canções como *Que Vaina las Mujeres* do compositor Carlos Huertas²¹³ por *Las Mujeres*²¹⁴, já na canção *Sin Ti* de Rafael Nafer Duran²¹⁵, o músico mandava um recado para sua amada: “*Maria Del Carmen, tú eres única, negra*”, Carlos Vives em sua gravação de 2009 mantém o título e a letra da canção, retira o recado amoroso de Nafer e deixa o ritmo mais rápido (ele acrescenta solos de guitarra, teclado, bateria, etc).²¹⁶

Vives nasceu em meio às *parrandas* em Santa Marta, como ele mesmo disse

²¹² Em entrevista feita pelos próprios autores do livro.

²¹³ Link da canção *Que vaina las mujeres*, encontrado na plataforma *Youtube*, versão Carlos Huertas (interpretada por Jorge Oñate y Colacho Mendoza: <https://www.youtube.com/watch?v=Ze0xyhcj5f8>)

²¹⁴ Link da canção *Las Mujeres*, encontrado na plataforma *Youtube*, versão Carlos Vives: https://www.youtube.com/watch?v=PD_L83XaR7Y

²¹⁵ Link da canção *Sin Ti*, encontrado na plataforma *Youtube*, versão Nafer Duran: <https://www.youtube.com/watch?v=FCvAk73NZBI>

²¹⁶ Link da canção *Sin Ti*, encontrado na plataforma *Youtube*, versão Carlos Vives: <https://www.youtube.com/watch?v=u2k9hAP5b6k>

(comunicação pessoal, março de 2011), por isso, com certeza sabe desde criança como eram as *parrandas* na questão do improviso²¹⁷ e no fato de que um músico famoso precisa imprimir sua identidade em cada canção vallenata, como afirmou Zuleta para Oñate (2013)²¹⁸. Provavelmente, a fim de manter essa tradição oral das *parrandas*, onde alguns versos se perdiam, outros surgiam e alguns eram “emprestados” de canções já existentes, ele muda minimamente a parte lírica das músicas.

No caso de *La Gota Fría*, a escolha da retirada da palavra “*negro*” pode ter acontecido frente às conquistas nacionais que passam a condenar qualquer tipo de discriminação racial como a Lei número 22 de 1981²¹⁹. Apesar da Lei de 1981 ter sido aprovada para proteger qualquer tipo de grupo étnico que se sinta discriminado, como os indígenas, ela abre os olhos da população mais esclarecida contra a discriminação dos afrodescendentes, que não pertencem, assim como os índios, à uma instituição, não foram romantizados pelos estudos folclóricos e nem ganharam territórios próprios do Estado. Escravizados, menosprezados e invisibilizados na história do país, eles começam apenas na segunda metade do século XX a ser incluídos como figuras *importantes* nas memórias nacionais como afirma Wade (2009).

Já na década de 70, surgiram vários grupos de *negros* ativistas inspirados pelos movimentos antiapartheid nos Estados Unidos, na mesma época, as perspectivas acadêmicas de estudos sobre os *negros* começou a mudar, liderados por Nina Friedemann e seus estudos antropológicos que apareceram em 1969. Esses grupos ativistas estavam cientes dos mesmos aspectos que tratava Friedemann: o racismo e a invisibilidade dos *negros* na sociedade colombiana. Uma de suas preocupações era em fortalecer a identidade *negra*: eles trabalharam para que muitas pessoas que eles identificavam como *negros*, passassem a se identificar de tal forma (Wade, 2009).

Peter Wade afirma que as hierarquias raciais foram ficando menos explícitas com o passar do tempo e que atualmente, a Costa Caribenha que era identificada pela população do interior como *negra*, inculta, rural, etc.,²²⁰ conseguiu efetivamente combinar esses elementos com símbolos de felicidade, dança, libertação, misticismo, etc. (Wade, 2000 a). Carlos Vives, que regravou a canção em 1993 e é, além de cantor e ator, uma pessoa inteligente que tem um conhecimento vasto sobre a história da Colômbia e do mundo, como demonstrou quando o entrevistei (comunicação pessoal, março de 2011), tinha uma proposta desde a regravação

²¹⁷ Em vários momentos deste trabalho aparece o tema da importância do improviso nas canções. Ver principalmente página 114.

²¹⁸ Ver página 96.

²¹⁹ Lei 22 de 1981: <http://www.acnur.org/fileadmin/scripts/doc.php?file=fileadmin/Documentos/BDL/2008/6482>

²²⁰ Sobre a significação da Costa do Caribe como uma região *negra*, inculta e rural ver páginas 47-53.

dessas canções em 1993 de fazer um *vallenato* que trouxesse elementos típicos das *parrandas*, que lembrassem o “tradicional”, porém ele não pretendia e nem pretende ser um *juglar*, como ele mesmo afirma (comunicação pessoal, março de 2011), ele está inserido em outro contexto social e espacial, por isso ele traz uma mistura do velho com o novo, para ser consumido em um novo contexto, para um público mais esclarecido e internacional, que está atento às discriminações racistas. Talvez, por isso ele tenha preferido mudar a palavra “*negro*”, pois a discriminação estava muito aparente. É difícil saber se ele realmente teve essa preocupação, pois ainda permanecem vários discursos hegemônicos que menosprezam certos grupos sociais nas canções desses dois CDs de Carlos Vives, assim como nas composições de outros artistas *vallenatos* modernos. Em ambos os CDs de regravações clássicas (1993 e 2009), ele não deixa de gravar e nem retira das letras as falas machistas de certos compositores (como ficará explícito mais adiante neste capítulo), mesmo em sua versão de *La Gota Fría*, quando ele troca “*negro*” por “índio”: “um índio yumeca . . . que cultura vá tener, se nació en los Cardonales?” ele menospreza outro grupo étnico, os indígenas.

Negros e indígenas eram e são presença constante na representação de *colombianidade*, mas são renegados à posições inferiores. A homogeneidade é invocada em termos de cidadania e herança partilhada e a heterogeneidade nunca foi negada em termos de abundância de lugares e culturas, mas dentro de uma hierarquia. Hoje em dia, a hierarquia é menos explícita, restringindo, por exemplo, os *negros* à Costa do Pacífico que é pobre e rural (Wade, 2000 a).

Bermúdez (comunicação pessoal, fevereiro de 2016) afirma que as letras das canções *vallenatas* não mudaram em nada seus temas, seus discursos machistas, racistas e de honra e argumenta que eles refletem os pensamentos de uma região que surgiu em meio à esses preceitos. O pesquisador diz que os compositores e músicos atuais continuam produzindo canções dessa mesma maneira tanto na década de 90 quanto nos anos 2000 e as pessoas continuam consumindo e cantando da mesma forma. Ele diz que é como se o *vallenato* possuísse uma espécie de “licença poética” na mentalidade da população, porque ali os compositores e músicos escrevem e cantam realmente o que pensam sem serem julgados, ou seja, eles deixam expostos seus preconceitos e a população mesmo sabendo e muitas vezes sendo contra os sistemas de dominação e discursos hegemônicos como o machismo e o racismo, não se incomoda que eles sejam reproduzidos em forma de música *vallenata* (Bermúdez, comunicação pessoal, fevereiro de 2016).

Em *La Gota Fría*, Carlos Vives também troca a palavra *parada* por *parranda*. O cantor pode ter percebido que ela era mais impactante no sentido de que esse costume tradicional precisava ser conhecido e registrado para posteridade. A perpetuação do folclore e das histórias só pode acontecer quando ela é passada de geração em geração, como afirma Bosi (1994). Ao lidar com um público jovem e que em grande parte nem sabia do que se tratavam as *parrandas* ou quem seriam os *juglares*, Carlos Vives preferiu deixar registrada a palavra para que seu público se familiarizasse com esse vocabulário costeño. O guitarrista e compositor do grupo Bomba Estéreo, Simón Mejía (Mejía, comunicação pessoal, março de 2011), relata que muitas pessoas que nunca nem tinham ouvido falar de *vallenato* e não sabiam o que significava aquele universo de palavras oriundas da Costa do Caribe começaram a escutá-lo e a saber da existência desse universo por causa de Carlos Vives, o que só reforça a ideia de que o cantor estava introduzindo palavras no vocabulário de uma nova geração por todo o país.

No entanto, apesar dos elogios pela inserção da gaita, a presença dos três instrumentos “tradicionais” do gênero e de um acordeonista como Egidio Cuadrado, etc., o cantor escutou muitas críticas, assim como aconteceu com Alfredo Gutiérrez e outros artistas que quiseram modernizar o gênero. Sua atitude aterrorizou os “puristas” defensores da tradição (como de fato acontece com a música “tradicional” quando é hibridada), mas trouxe o prêmio *Billboard Music Awards* de melhor álbum e tornou a canção *La gota Fria* um dos *hits* mais ouvidos em toda Colômbia e em países como Chile, Argentina, Bolívia, etc.

O cantor também ganhou o Grammy Latino de Melhor Álbum Tropical Latino pelo seu disco *Dejame Entrar* em 2001, o qual teve algumas de suas canções traduzidas em vários países, inclusive no Brasil. Carlos Vives demorou a ser aceito no meio artístico como um representante da música *vallenata* e confessa em entrevista pessoal que, até hoje, muitos o acusam de degradar o verdadeiro folclore. O cantor defende sua posição dizendo que nunca pretendeu fazer folclore, a tradição é apenas uma inspiração para seu estilo pessoal. E esse estilo pessoal é uma mescla de memórias da sua infância junto às rodas de *parranda* com sua paixão pelo *rock*.

Quando alguém escolhe um caminho de fazer algo que não vai ajudar a te situar em uma categoria é muito difícil. Porque para os *vallenatos* eu era muito moderno e para os modernos eu era muito *vallenato*. Então te colocam em um lugar sempre separado. No meu trabalho, quando eu entrei na indústria e propus fazer isso, não tive muitos sorrisos . . . isso a indústria, porque com o público sempre foi diferente, o público sempre gostou. (comunicação pessoal, março de 2011) ²²¹

²²¹ Entrevista com o cantor Carlos Vives, feita por mim, Bogotá, março de 2011.

Carlos Vives comenta que (comunicação pessoal, março de 2011) a humildade com que os cantores de *vallenato* cantam sobre a natureza, o amor, a mulher, etc., sempre o cativou, mas que não é possível cantar com a mesma “magia” desses artistas já que ele está inevitavelmente inserido em outro contexto cultural. Ele faz parte da indústria, esta dentro de um sistema de mercado, sabe que não há como fugir disso e nem pretende fazê-lo.

De fato, segundo as teorias de Bosi (1994) e Zumthor (2007), não seria possível recriar impressões passadas, pois perdeu-se o tônus vital que permitia aquelas sensações, aquela captação do mundo. A performance não pode ser guardada, ela só acontece em um dado momento, é um ritual efêmero. Por isso não podemos falar em performance atual com a essência de antigamente (Zumthor, 2007).

Este também seria o pensamento de Halbwachs, pois para ele, a lembrança é uma imagem construída com os materiais que estão agora a nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância porque nós não somos os mesmos de então (2004).

James (1890) afirma que escolheríamos nossas lembranças pelo grau de intimidade e de importância com relação ao nosso presente. Para pensarmos em uma época específica, nós devemos nos lembrar dos nomes, dos símbolos, ou seja, dos objetos que através de um fluxo de associações nos remeterão àquela época. Mas somente lembrar datas e eventos do passado não seria a memória em si.

De acordo com James (1980), as memórias demandam mais do que simplesmente datas de fatos do passado, elas tem que estar dentro do meu passado. Eu devo pensar que eu experimentei essa ocorrência. A memória deve ter essa aproximação e intimidade.

Estamos acostumados a dizer que vemos a mesma coisa, ouvimos as mesmas vozes, ou ainda, que vivenciamos a mesma dor, ou seja, que experimentamos recorrentemente as mesmas sensações. Mas na verdade, trata-se de uma confusão entre a “coisa” em particular (o objeto) e nossa experiência. Podemos supor que o mesmo objeto se repita, mas não temos evidências para afirmar que a mesma experiência seja possível uma segunda vez (James, 1890).

As pessoas me diziam: isto não é folclore!

E eu dizia: não, mas eu não pretendo fazer folclore. Olha onde estou, olha quem sou. Eu não posso pretender ser Leandro Díaz, um homem que nasce silvestre em um povoado naturalmente cego e mesmo não podendo ver canta o amor à mulher, ao amanhecer e a tudo, sem nem poder vê-los. Sabe, isso é um poeta, é um *juglar*. Eu não posso pretender e na minha vida não pretendi ser isso. (Carlos Vives, comunicação pessoal, março de 2011)

Carlos diz que os juglares marcaram sua vida e sua forma de ser e é neles que ele se inspira para fazer seu som. Mas que ele nunca pretendeu fazer folclore. “E as pessoas me diziam: isso não é folclore! E eu dizia: vocês têm toda razão, isso não é folclore. . . . Folclore é algo muito mais mágico. Meu conceito sobre folclore é diferente, eu me alimento de folclore, mas estou na indústria” (Carlos Vives, comunicação pessoal, março de 2011)

A primeira canção composta e interpretada por Carlos Vives que ficou internacionalmente conhecida é de 1995, chamada *La tierra del Olvido*²²²:

La tierra del olvido – Carlos Vives

Como la luna que alumbra
por la noche los caminos
como las hojas al viento
como el sol espanta al frío
como la tierra a la lluvia
como el mar espera al río
asi espero tu regreso
a la tierra del olvido

Como naufragan mis miedos
si navego tu mirada
como alertas mis sentidos
con tu voz enamorada
con tu sonrisa de niña
como me mueves el alma
como me quitas el sueño
como me robas la calma

Tu tienes la llave de mi corazon
yo te quiero
mas que mi vida porque sin tu amor
yo me muero (bis)

Según dice Vives, *La tierra del olvido*, está alumbrada por la luna, abrazada por el viento y acariciada por las hojas. A esa tierra, que no es más que la Sierra Nevada, le canta desde hoy el samario con un ritmo pegajoso, moderno y a la vez clásico. Para el intérprete, la Sierra Nevada de Santa Marta

²²² Canção presente no álbum homônimo de 1995.

se ha convertido en la tierra olvidada. Por eso su canción, para hacer un llamado de atención sobre la recuperación de los indígenas de la Sierra y toda su idiosincrasia (García, 1995, parágrafo 2).²²³

Esta homenagem ao indígena gravada em 1995 por Carlos Vives reafirma o que Canclini (2001) apontou sobre a retomada da cultura popular pelo mercado, não como uma vontade de conhecê-la a fundo e sim de retirar dela o que é de interesse para aquele grupo que dela se apropria. No caso do cantor, valorizar a cultura dos índios da Serra Nevada de Santa Marta, *olvidados* (esquecidos) pelo governo e pela sociedade, foi uma inteligente forma de vender para a indústria um som exótico, pelo qual, ela estava ávida naquele momento, de acordo com Connell e Gibson (2004).

Portanto, esta canção é também uma representação da tendência que afirmou Blanco (2009) sobre o perfil da *world music* na Colômbia, pois, segundo ele, nesta categoria a revalorização étnica do indígena foi de mais fácil comercialização que o *afro* no país, ela encaixou de maneira evidente na indústria musical.

Gómez afirma que desde a década de 70 existem políticas culturais preocupadas com os grupos étnicos. Essas políticas, impulsionadas por movimentos sociais, pelo auge do multiculturalismo e por entidades como a UNESCO, reconhecem e valorizam as diferenças culturais e raciais. Na Constituição de 1991 da Colômbia, o imaginário da nação já não estava na mestiçagem e sim na diversidade (2015).

A apropriação, valorização e exaltação da diferença em combinação com sua capitalização, dá como resultado um *boom* étnico que traz consigo sua mercantilização viabilizada no turismo, produtos, tradições, etc. Através da categoria *world music*, esses discursos e práticas se relacionam com a música (Gómez, 2015).

Gracias a los cambios políticos y sociales vinculados a los grupos étnicos y la llegada del multiculturalismo, esta naciente industria encontró un terreno próspero para instalarse en el mercado musical y así generar otra manera de valorar, mercadear y significar músicas locales que no habían sido tan visibles. (Ochoa, 2003; Stokes, 2004; citado em Gómez, 2015, p.39).²²⁴

²²³ Segue tradução nossa: Segundo Vives, *La Tierra del Olvido* (a terra esquecida ou do esquecimento) está iluminada pela lua, abraçada pelo vento e acariciada pelas folhas. Para esta terra, que nada mais é do que a Serra Nevada de Santa Marta, o samário canta a partir de hoje com um ritmo pegajoso, moderno e ao mesmo tempo clássico. Para o intérprete, a Serra Nevada de Santa Marta se converteu na terra esquecida. Por isso fez essa canção, para fazer um chamado de atenção sobre a recuperação dos indígenas da Serra e toda sua idiosincrasia.

²²⁴ Segue tradução nossa: Graças às mudanças políticas e sociais vinculadas aos grupos étnicos e a chegada do multiculturalismo, esta indústria nascente encontrou um terreno próspero para se instalar no mercado musical e assim gerar outra maneira de valorizar, comercializar e significar músicas locais que não haviam sido tão visíveis.

La Tierra Del Olvido pode também ser entendida de outra forma, segundo a entrevista do próprio cantor para *El Tiempo*, ela é também uma poesia dedicada à Colômbia nesses tempos difíceis pelos quais passa o país (Garcia, 1995).

Nesse sentido, considerando que a letra também foi escrita como uma forma de ode à Colômbia, o título *La Tierra Del Olvido* poderia ser interpretado de duas formas. Por um lado, a canção quer demonstrar que a Colômbia é tão maravilhosa, que faz quem vai para lá se esquecer (*olvidarse*) de todos os seus problemas. Carlos teria escrito um hino à sua terra, uma tentativa de modificar esta imagem achatada que foi produzida pela mídia de que o país seria somente caracterizado por fatos ruins em sua história. Esse recado é passado através de uma linguagem poética repleta de metáforas e rimas, que poderiam caracterizar a canção dentro do gênero lírico. Mas além de pertencer a esse gênero, a letra revela uma contestação política com relação à um dos momentos mais difíceis na história do país: o auge dos conflitos entre paramilitares e as guerrilhas, quando ambos já estavam envolvidos com o narcotráfico.²²⁵

O videoclipe de *La Tierra del Olvido* encontrado no *youtube* é de 1995²²⁶ foi gravado durante a época em que os conflitos internos entre as FARC e os grupos paramilitares ocorriam de forma incontrollável. Os grupos narcotraficantes se infiltraram e patrocinaram os dois lados do conflito, o que fez com que a luta contra o narcotráfico ficasse ainda mais complicada. O presidente vigente na época era Ernesto Samper Pizano (1994-1998), ele perdeu o visto para os EUA quando foi provado que sua campanha havia sido financiada por grupos narcotraficantes (Lozano, P, 1996).

Colombia empezó a figurar en la *lista negra* de Washington cuando hace unos meses el Gobierno norteamericano suspendió sus ayudas económicas al país por considerar insuficiente su lucha contra el narcotráfico. . . El Gobierno de Estados Unidos está apretando las clavijas al Gobierno de Samper en varios campos. La Administración Clinton no quedó muy contenta con la absolución que le dio el Congreso a Samper y fijó un plazo, que vence el próximo 30 de septiembre, para que Bogotá endureciera su acción contra el narcotráfico. (Lozano, P, 1996, parágrafos 4, 6)²²⁷

A letra da música *La tierra del olvido* é uma poesia sobre a terra, que segue a linha dos “juglares” pela preocupação com a composição das estrofes, as rimas, o tema saudosista e de adoração ao local de origem do compositor, porém com o diferencial de que na década de 90, Carlos Vives não mais se preocupou somente em reforçar a imagem “pura” e maravilhosa

²²⁵ Sobre a década de 90 e o paramilitarismo contra os grupos guerrilheiros ver página 31.

²²⁶ Link video youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=D1OYcs9UHXk>

²²⁷ Segue tradução nossa: Colômbia começou a aparecer na *lista negra* de Whashington quando faz uns meses o governo norte-americano suspendeu suas ajudas econômicas ao país por considerar insuficiente sua luta contra o narcotráfico. . . . O governo dos Estados Unidos está apertando os parafusos para o governo de Samper em vários campos. A administração Clinton não ficou muito contente com a absolvição que o Congresso deu à Samper e determinou um prazo, que vence no próximo 30 de setembro, para que Bogotá endureça sua ação contra o narcotráfico.

do “local” Caribe colombiano (como era típico dos *juglares*), mas também do “local” Colômbia como um todo, para que os colombianos e as pessoas do mundo todo enxergassem o país de uma forma mais positiva.

É devido a tantos conflitos internos pelos quais passava o país na década de 90 que a letra da canção pode ser entendida de outra forma. Colômbia seria a terra *olvidada*, aquele país esquecido pelo resto do mundo. Suas belezas naturais, sua cultura e seu povo estariam escondidos, encobertos pelos inúmeros e grandiosos problemas.

No videoclipe da canção, que tem mais de 5 milhões de acessos, Carlos Vives faz uso de símbolos que remetem ao indígena e à região da Costa do Caribe. *La tierra del Olvido*, de 1995, destaca belos cenários da natureza e da população indígena da Serra Nevada de Santa Marta. O cantor aparece junto à sua banda tocando uma *gaita hembra*, um dos indígenas utiliza duas *mochilas arhuacas* e Egidio Cuadrado, está utilizando sua “marca registrada”, o *sombrero vueltiao*. O videoclipe também evidencia os instrumentos utilizados pela banda, como as maracas e o acordeão, inclusive Egidio Cuadrado aparece em alguns momentos sozinho, fazendo solos do instrumento, algo que já quase não acontecia mais durante as performances dos anos 90 de outros grupos artísticos. As filmagens mostram as paisagens da Costa caribenha e a vida simples dos trabalhadores da região que pescam e que utilizam a mula para carregar suas mercadorias.

Nesta performance, Carlos Vives não abandona o seu estilo moderno, composto de shorts curtos, cabelos longos, sandálias e um colete xadrez aberto no peito. Ele tem um tom de voz um pouco “choroso” como era típico dos *juglares*²²⁸ e o sotaque “arrastado”, proveniente da Costa do Caribe. É interessante perceber que os símbolos materiais como a mochila, o *sombrero* e até mesmo a *gaita hembra* são mais utilizados nas performances de Carlos Vives do que nas dos próprios *juglares*, como foi possível perceber nos vídeos encontrados de intérpretes como Emiliano Zuleta e Lorenzo Morales. Isso provavelmente se deve ao fato de que na década de 90, em uma Colômbia atravessada por relações globais e devastada pelos conflitos internos relacionados ao narcotráfico, a preocupação da construção de uma imagem positiva do país se tornou ainda maior e foi preciso reforçar a utilização do “local” principalmente através da música, para vender dentro da categoria *world music*.

O segundo vídeo encontrado²²⁹ da canção *La Tierra del Olvido*, de 2011, é parte de um projeto social chamado *Playing for change*, que segundo o próprio site do projeto “é um movimento criado para inspirar e conectar o mundo através da música. A ideia para este

²²⁸ Página 117

²²⁹ Link do vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=6exx0sB_iOA

projeto veio de uma crença comum de que a música tem o poder de quebrar fronteiras e superar distâncias entre as pessoas” (Playing for change website).

Os DVDs gravados com artistas pelo mundo contém uma canção emblemática de cada país que possa representa-lo na voz de vários artistas nacionais. A renda das vendas dos DVDs ajudou a construir escolas de música em comunidades carentes e o vídeo, que está no *youtube*, teve mais de 9 milhões de visualizações. A internet, neste caso, o *youtube*, é uma plataforma que está sendo utilizada para esses cruzamentos culturais e o *vallenato*, ao ser escolhido como a música - emblema da Colômbia, demonstrou ainda permanecer, pelo menos à nível de uma escolha governamental e/ou da indústria, como o gênero ligado à ideia de felicidade, de paz e de união.

O videoclipe demonstra essa questão da utilização da música, no caso do *vallenato*, como um sedante (seguindo a definição de Blanco, 2009)²³⁰, que ajuda a esquecer os problemas reais da sociedade e que é o elemento fundamental na criação de uma imagem-identidade colombiana positiva. Tal intenção fica nítida na frase que precede o vídeo: “This song unites over 80 musicians across the nation of Colombia and offers a peaceful moment in the nation’s 50- year war. No matter how much division and struggle we face in life, we can always persevere with the power of music and love”.

A gravação reúne artistas de várias cidades da Colômbia, alguns mais jovens, recém-chegados na indústria naquela época como Liliana Saumet, vocalista do grupo *Bomba Estéreo* e outros tidos como mais tradicionais, parte do “folclore” do país, como a cantora Toto La Momposina, que fusiona os ritmos tradicionais dos índios sul-americanos com a música afro-latina

Toto La Momposina por exemplo, é uma cantora de comportamento excessivamente tradicional, tal percepção eu tive quando tentei entrevista-la através de um contato em comum. A cantora disse ao meu contato quais eram seus poucos horários disponíveis e comentou sobre alguns temas que eu poderia ou não abordar, inclusive não considerar como *cumbia* o que estava sendo feito nos anos 2000. O que é curioso é perceber que a imagem da cantora foi igualmente “construída” pela indústria e suas músicas podem também ser consideradas um exemplo de hibridação musical. Bermúdez (comunicação pessoal, fevereiro de 2016) conta que esse estilo pelo qual Toto La Momposina é conhecida como uma “lenda do folclore” colombiano, foi totalmente construído por ela e seu empresário, já que antigamente ela cantava outros estilos musicais, que não eram considerados folclóricos. Além

²³⁰ Ver páginas 35-36.

disso, sobre a entrevista, eu fui advertida previamente de que deveria convidá-la para o café, o que na Colômbia significa pagar a refeição que teríamos, um comportamento que obviamente eu já faria, de qualquer forma. Aliás, eu teria feito a entrevista, caso não precisasse voltar para o Brasil nas datas que ela tinha disponível.

O comportamento defensivo e por vezes hostil de cantores tidos como folclóricos ou tradicionais do país só demonstra que esse videoclipe não é só uma trégua nos conflitos armados, pois ao reunir tantas gerações e mentalidades diferentes, ele é também uma trégua nos conflitos que rodeiam o universo musical do país. Mesmo que a união tenha ocorrido por interesses apenas comerciais, o vídeo demonstra que em alguns momentos, esses artistas tem mais coisas em comum do que talvez desejariam ter e precisam unir suas forças e sua música para construir a imagem de uma Colômbia melhor pelo mundo.

O terceiro vídeo é de 2015, é outro *remake* da mesma canção de 20 anos atrás e tem mais de 60 milhões de acessos. Ele foi uma iniciativa do Governo Nacional da Colômbia através do Procolombia (entidade do Governo encarregada de promover o turismo, a imagem e os investimentos no país), exclusivamente para a FERIA de Expo Milán 2015²³¹ (Colômbia, 2015).

Neste videoclipe, dirigido por Carlos Vives, reuniram-se artistas, ritmos e paisagens de todos os cantos da Colômbia. Nele aparecem os seguintes grupos e cantores nos seguintes lugares: Coral group, Providencia, San Andres; Andrea Echeverri, Bogotá; Carlos Vives, Parque Nacional Tayrona, Santa Marta; Fonseca, Letícia, Amazonas; Fanny Lu, Volcán Nevado Del Ruiz; Cholo Valderrama, Llanos Orientales; Herencia de Timbiqui, Cali; Maluma, Santa Rosalía. Cada um desses músicos é conhecido nacionalmente ou mundialmente por um determinado gênero musical diferente. Maluma por exemplo canta reggaeton, Fanny Lu e Fonseca cantam tropipop, Herencia de Timbiqui canta música llanera, etc.

O vídeo representa um símbolo de identidade nacional, ele demonstra a importância de todas as regiões do país em suas localidades, belezas naturais e expressões musicais para a diversidade do país e como coluna vertebral, todas essas localidades foram metaforicamente unidas pelo *vallenato*. Carlos Vives a nível auditivo e visual juntou todas as regiões da Colômbia sem exceção e cada músico, com sua expressão e seus próprios instrumentos,

²³¹ A *Exposición Internacional de Milán* de 2015 foi a segunda *Exposición Internacional* Registrada (denominada também *Exposición Universal* para fines de promoción y comunicación) regulada pela Oficina Internacional de Exposiciones. Começou em Milão (Itália) 1 de Maio e finalizou dia 31 de outubro. (fonte Wikipedia, 2015) Link: [https://es.wikipedia.org/wiki/Exposici%C3%B3n_Internacional_de_Mil%C3%A1n_\(2015\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Exposici%C3%B3n_Internacional_de_Mil%C3%A1n_(2015))

através do *vallenato*. Esse clipe é muito metafórico e representativo do que o *vallenato* significa ou pretende significar, a união de um país diverso. Ele foi regravado já em uma época em que o sujeito colombiano sente mais os efeitos da pós-modernidade e tem uma resposta mais positiva sobre a sua imagem no exterior, já que a globalização permite este diálogo mais facilmente.

Os três videoclipes de Carlos Vives poderiam ser considerados traduções, segundo Stuart Hall (2011). O primeiro, apesar de ser uma hibridação com instrumentos e ritmos modernos, ainda tenta preservar fortemente os símbolos da Costa do Caribe, do indígena, as paisagens locais, o estilo de vida humilde do camponês e uma sensação bucólica. O segundo já está mais de acordo com a pluralidade das culturas pós-modernas, mostra diversos artistas e diversas localidades, mas preserva a melodia da canção característica do *vallenato*. O terceiro, além da diversidade de culturas e de instrumentos, altera seu ritmo algumas vezes, principalmente na parte em que canta Maluma, neste momento, é inserido ali o gênero *reggaeton*.

As três materialidades podem ser entendidas como forma de espetáculo, já que, seguindo as teorias de Turner, 1987; Bosi, 1994; Hall, 2011 e Halbwachs, 2004, alguns símbolos da memória coletiva são escolhidos para serem mostrados e outros são escondidos, em prol da construção de uma imagem identitária positiva. Um videoclipe é elaborado para ser visto a nível mundial através da mídia e estar na plataforma *youtube*, disponível para o mundo a qualquer momento, faz dele ainda mais “espetacular”.

Esses três videoclipes analisados têm respectivamente e aproximadamente dois, nove e trinta milhões de acessos e inúmeros comentários que se resumem praticamente em três temáticas: 1. Que esta canção deveria ser o hino da Colômbia, 2. O saudosismo de colombianos que moram longe da Colômbia e 3. O orgulhoso de ser colombiano.

A repercussão e as associações feitas a partir dos vídeos só evidenciam a eficácia dos resultados da construção de uma imagem positiva do *vallenato* e, conseqüentemente, da Colômbia pelo mundo. Por sua vez, a melhora da imagem reflete em uma melhora nas relações externas e no crescimento do turismo, como de fato eu pude observar tanto em 2011, quanto em 2016 quando estive lá.²³²

É preciso considerar que existem vários aspectos negativos que já foram apontados com relação às novas mídias por diversos autores apocalípticos, principalmente referindo-se à alienação da população, mas tais aspectos não serão analisados nesta pesquisa, porque

²³² Ver páginas 15 e 25-26, onde falo sobre a quantidade de brasileiros que me deparei nas ruas em comparação com 2009, da primeira vez que fui.

interessam aqui as contribuições que tanto a televisão, como o melodrama (o *vallenato* e a telenovela) e as plataformas digitais trouxeram para a imagem da Colômbia. Todos esses meios de comunicação, no mesmo sentido que destacou Martín Barbero (1997; Ribeiro & Tuzzo, 2013; Martín Barbero & Ochoa Gautier, 2011) estão dando oportunidade para que sujeitos, como no caso dos colombianos, sejam vistos de uma outra forma, através de outros significantes que não os negativos à que eles foram associados por décadas. Talvez seja através delas que o espetáculo (única forma de enxergar a vida cotidiana, segundo Guy Debord, 1997) possa se dar de uma forma menos negativa, trazendo uma outra faceta de um sujeito que era visto através de um conjunto de significantes reduzidos no passado.

Carlos Vives, apesar de muitas letras compostas de forma poética, seguindo a intenção de um *vallenato* próximo ao de *juglares*, com temas como o amor e a natureza, também regravou em seu *Clasicos de La provincia* I e II algumas canções que possuíam discursos machistas como em *La Celosa*, de Sergio Moya Molina, composta nos anos 70 e regravada em 1993 pelo cantor. Abaixo, as primeiras estrofes da canção:

La Celosa

Cuando salga de mi casa
Y me demore por la calle
No te preocupes Anita
Porque tu muy bien los sabes
Que me gusta la parranda
Y tengo muchas amistades.

Y si acaso no regreso por la tarde
Volveré al siguiente día en la mañanita
Y si acaso no regreso por la tarde
Volveré al siguiente día en la mañanita

Si me encuentro alguna amiga
Que me brinde su cariño
Yo le digo que la quiero
Pero no es con toda el alma
Solamente yo le presto
el corazón por un ratico
Todos eso son amores pasajeros
y a mi casa vuelvo siempre completo.

Todos eso son amores pasajeros
y a mi casa vuelvo siempre completo
(....)

Esta letra segue a mesma linha do sistema de dominação machista presente da canção *Carmem Díaz*, de Emiliano Zuleta.²³³ Em ambas as canções, o homem tem a liberdade de sair quando quiser, ter suas amantes e sair para festas, por outro lado, sua esposa deve compreender e ser discreta em seu ciúmes. O ciúmes de Anita, neste caso, é significado como desnecessário, já que Moya Molina é homem e por ter nascido como tal, seria superior hierarquicamente à sua mulher, suas atitudes são vistas por ele e pelo pensamento hegemônico da sociedade como normais. A regravação e a repercussão majoritariamente positiva de canções que evidenciam a hierarquia de gênero ainda na década de 90 poderiam ser consideradas reflexo de uma sociedade que não mudou em nada seu modo de pensar e de agir?

Se, de acordo com Peter Wade (2000 a, 2009), as hierarquias raciais foram ficando menos explícitas com o passar do tempo na sociedade colombiana, no mesmo sentido, as hierarquias de gênero provavelmente teriam seguido o mesmo caminho. Castaño (1997) afirmou que a Constituição de 1991 é um progresso com relação ao tratamento às mulheres e aos grupos antes segregados na sociedade colombiana.

Porém, para Bermúdez (comunicação pessoal, fevereiro de 2016), na prática a situação não teria mudado e o *vallenato* seria um reflexo de uma sociedade que em nada mudou seus preconceitos. Caso contrário, segundo ele, a maioria das pessoas em pleno século XXI veriam tais regravações, como “La Celosa”, como ultrapassadas e absurdas e não como clássicas, visto que essa denominação significa algo atemporal. (Bermúdez, comunicação pessoal, fevereiro de 2016).

Nas três vezes que viajei à Colômbia, trouxe comigo os CDs e DVDs de Carlos Vives que encontrei por lá. Já no Brasil, me deparei com uma canção muito interessante do álbum de 2014 *Más Corazón Profundo*. Nela, o cantor se defende com relação às críticas que recebeu da população mais tradicionalista, pelo seu estilo moderno de fazer *vallenato*.

Hijo del Vallenato

Hacer un vallenato para todos mis amigos
De allá por esas tierras que se llevaron mis pasos

²³³ Ver página 135.

Que ahora están resentidos cuentan y algunos coinciden
 Dicen que Carlos Vives ya no canta vallenato

Y me quedo pensando si aún conservo el sentimiento
 Que aprendí de mis viejos con su amor no he sido ingrato
 Por eso en todas partes se escucha el Rock de mi Pueblo
 Que cuenta con orgullo que es Hijo del Vallenato

Yo siempre cantaré, historias de mi pueblo
 Momentos de un ayer, futuro de mi ensueño
 Yo siempre volveré por los caminos viejos
 Sendero natural, de los hombres sinceros

Dicen que Carlos Vives ya dejó a Egidio Cuadrado
 Que se fue pa' Miami que ahora se volvió Rockero
 Pero yo a mis amigos los corrijo y les contesto
 Que es el Rock de mi Pueblo que también es Fonsequero

Y por si alguna duda les quedara a mis amigos
 Que no se les olvide si algún día siguen mis pasos
 Cuando vayan a España y pregunten por Carlos Vives
 Claro dirá la gente es el Rey del Vallenato

Yo siempre cantaré, historias de mi pueblo
 Momentos de un ayer, futuro de mi ensueño
 Yo siempre volveré por los caminos viejos
 Sendero natural, de los hombres sinceros

Y volveré del Valle a la provincia de Padilla
 Siguiendo la esperanza de una tierra prometida
 Y cruzar el desierto buscando la nueva senda
 Siguiendo los caminos de Francisco La Leyenda

Esta letra é praticamente um resumo, de uma forma poética, de tudo que o cantor me relatou em 2011²³⁴: ele se inspira no *vallenato* dos juglares e nunca pretendeu esquecer suas raízes, seu passado, referindo-se ao *vallenato* antigo que aprendeu na cidade de Santa Marta, onde nasceu. Mas, por outro lado, assim como seu público, ele ama o *rock* e não deixa de

²³⁴ Comunicação pessoal, Bogotá, março de 2011.

“olhar para o futuro”, para aquilo que é moderno e que faz também parte da sua história. A letra foi composta no formato de uma poesia, nela todas as estrofes possuem quatro versos e um esquema de rimas no qual: na primeira, segunda, quarta e quinta estrofes, o segundo verso rima com o quarto e na terceira, sexta e sétima estrofes, o terceiro rima com o quarto.

Carlos Vives teve o cuidado de encaixar em sua composição alguns símbolos e discursos hegemônicos característicos da sociedade da Costa do Caribe e do *vallenato* antigo, como a lenda de Francisco el Hombre (Francisco La Leyenda), o nome de seu acordeonista (

Egidio Cuadrado) para representar o *vallenato* clássico e a questão da honra “Yo siempre volveré por los caminos viejos. Sendero natural, de los hombres sinceros”. Estes versos expressam a importância da honra para o homem, a palavra homem aparece no sentido literal de gênero masculino e do seu ego narcisista (como afirma Geertz, 2008), que não abandona suas origens e segue os ensinamentos e valores da sua família e dos seus antepassados, como perpetuar a arte do canto e da música. Ao utilizar símbolos e discursos como esses, Carlos Vives não se separa do “local”, agrada aos mais tradicionalistas e posiciona o seu *vallenato* exatamente no meio do caminho, ou seja, ele é aquele artista que não se esqueceu das raízes ao modernizar-se e que, como ele mesmo disse: “Para os *vallenatos* eu era muito moderno e para os modernos eu era muito *vallenato*. Então te colocam em um lugar sempre separado”.²³⁵

Foi através desse “lugar separado” que o cantor se tornou o divisor de águas mais famoso do gênero e que, segundo ele mesmo, fez com que o *vallenato* pudesse ser conhecido internacionalmente. Na letra da canção ele inclusive se refere a essa fama internacional quando diz “Cuando vayan a España y pregunten por Carlos Vives. Claro dirá la gente es el Rey del Vallenato”

Segundo Gómez (2015) os dois gêneros de música mais gravados dentro da *world music* a partir dos anos 2000 são o *tropipop* ou o chamado *NMC* e tiveram mais facilidade de entrar no mercado internacional devido à Carlos Vives, no sentido de que ele arriscou-se ao envolver elementos modernos dentro de um gênero tão ortodoxo como o *vallenato* e teria traçado “el camino que le permitió a la música colombiana dirigirse al exterior y que le ha servido de guía a una gran cantidad de músicos de distintas vertientes: folclor, jazz, electrónica e intermedias” (Arias, 2013, citado em Gómez, 2015, p. 54).

O *tropipop*²³⁶ fusiona gêneros mais tradicionais da Costa Caribenha e elementos indígenas com sons já internacionalizados como o *pop* e o *rock*.

Após o êxito de Carlos Vives nos anos 90, na primeira década dos anos 2000

²³⁵ Ver página 183 para a fala completa.

²³⁶ Sobre o *tropipop* ver páginas 32 - 33.

“aparecieron en la escena musical de las principales ciudades del país, jóvenes con pinta de recién graduados del colegio, quienes inundaron con sus canciones las emisoras comerciales y los medios de comunicación” (Gómez, 2015, p.56).²³⁷ Vários grupos musicais do interior do país, formados por adolescentes, fundaram um som que mesclava instrumentos típicos do *pop* (como a bateria e os teclados), com saxofones, trompetes, acordeões e tambores. “Sus vocalistas lucían *sombreros vueltiaos* y bailaban como si fueran costeños” (S. Gómez, 2014, citado em Gómez, 2015, p. 56).

Como não era claro o que musicalmente eles faziam, o público e a imprensa os batizou de *tropipop*, dada a mezcla do *pop* com o tropical. Artistas como Bonka, San Alejo, Fanny Lu, Mauricio Palo de Agua, Sin Ánimo de Lucro, Tinto, Naty Botero, Fonseca e outros, ficaram famosos por dar um “*nuevo aire*” à música colombiana, conseguindo uma aceitação, majoritariamente, no público juvenil. A maioria desses grupos imitavam o que já havia feito Carlos Vives, ao incluir instrumentos do Caribe como o acordeão e o *sombrero vueltiao*.

Segundo Blanco (2009) e Gómez (2015), como o *tropipop* foi acusado de ser uma cópia do *vallenato* de Carlos Vives, ele acabou perdendo espaço nas rádios e gravadoras. “A pesar de la ‘muerte’ del *tropipop*, es de resaltar la fuerza mediática que tuvo, reflejada en la escogencia de varios artistas por parte de la marca ‘Colombia es pasión’ durante el primer gobierno de Álvaro Uribe Vélez” (Gómez, 2015, p.57).²³⁸ Esta importância também já havia sido apontada por Blanco (2009).

Ao contrário dele, a *NMC* despontou como o novo som da Colômbia no século XXI (Gómez, 2015). A *Nueva Musica Colombiana* hibrida elementos de distintas partes do país, não se restringe ao som da Costa do Caribe, dando visibilidade nacional e internacional à várias outras regiões como a Costa do Pacífico, fusionando-os com sons internacionais como o eletrônico e o *reggae* (Gómez, 2015).

O termo *NMC* está sendo usado há alguns anos para se referir a uma tendência entre os músicos jovens de recuperar e reinterpretar as músicas locais. Este movimento artístico teve como epicentros os grandes centros urbanos: Bogotá, Medellín e Cali. Grupos como Bomba Estéreo, Systema Solar, Monsieur Periné, La Mojarra Eléctrica, Polaroid, Chocquibtown, Sidestepper, La Revuelta, Curupira, Velandia y La Tigra, Puerto Candelaria, Herencia de Timbiquí, entre otros, fazem parte deste conglomerado (Gómez, 2015).

²³⁷ Segue tradução nossa: Apareceram na cena musical das principais cidades do país, jovens com “pinta de” recém graduados do colégio, que inundaram as rádios comerciais e os meios de comunicação com suas canções.

²³⁸ Segue tradução nossa: Apesar da morte do *tropipop*, é de ressaltar a força midiática que teve, refletida na escolha de vários artistas pela marca “*Colombia es pasión*” durante o primeiro governo de Álvaro Uribe Vélez.

Alguns desses jovens músicos cursaram seus estudos musicais em Havana e era comum que os cubanos lhes perguntassem pelas músicas tradicionais colombianas. Muitos deles vinham de trajetórias no *rock* ou no *jazz* e haviam desvalorizado, até esse momento, as músicas locais de suas regiões. A partir daí, eles teriam sentido a necessidade de mostrar aos cubanos algo que lhes identificasse como colombianos e decidiram conhecer um pouco mais sobre as músicas tradicionais de seu país (Sevilla *et. al.*, 2014).

A trajetória desses músicos foi, de certa forma, parecida com a de Carlos Vives, que também cantava *rock* e teria sentido a necessidade de, musicalmente, “voltar às suas raízes” quando interpretou Rafael Escalona. Obviamente que esses artistas perceberam a demanda da indústria fonográfica pelos “sons exóticos”, porém mais do que isso, a busca por “lo nuestro”, aquilo que os colombianos poderiam identificar-se frente à tantas diferenças que os segmentam, já é, como foi explicado neste trabalho, uma história antiga. Por isso, é curioso que Gómez aponte esse movimento de buscar uma identificação nacional através da música como “una tendencia que ha hecho presencia durante la última década” (Gómez, 2015, p. 59) sendo que, segundo vários autores aqui abordados como (Wade, 2000a; Canclini, 2001; Blanco, 2005, 2009; Figueroa, 2007) entre outros, essa preocupação já existia desde no mínimo princípios da segunda metade do século XX com a criação do *vallenato*, ou até mesmo, desde a primeira metade do século XX, com o auge do *bambuco* (Wade, 2000a; Cayer, 2011; Torres, 2013; León, 2016). Já a valorização das regiões em sua diversidade e suas culturas “locais” pelo mercado fonográfico, hibridadas com elementos internacionais em forma de *world music* é considerada uma tendência mais atual ou pós-moderna, como diria Martín Barbero (1997), Canclini (2001) e Stuart Hall (2011).

Até mesmo a Radio Nacional, que em 1940 se recusava a tocar músicas nacionais e/ou populares, segundo (Wade, 2000 a)²³⁹, atualmente chamada de Radio Señal Colombia, lançou em 2007 a campanha colombiologia, na qual ela tocava mais músicas nacionais (no sentido de *world music*) do que internacionais (como o *jazz*, *blues*, *pop* ou *rock* norte-americanos, etc) e estimulava os ouvintes a serem orgulhosos de sua música, fauna, flora etc. (Gómez, 2015). Quando o ouvinte ligava para a emissora, perguntavam os motivos dele amar seu país, de “ser un colombiologo”. A rádio passou a cobrir as principais festas tradicionais e tinha um espaço reservado somente para canções afrodescendentes chamado “afrocolombia”, para divulgar bandas nacionais que mesclavam esse tipo de ritmo *afro* (Gómez, 2015).

Esse processo de valorização do “local” teve a participação também do Ministério da

²³⁹ Ver página 65.

Cultura e do Instituto de Cultura e Turismo. O Ministério da Cultura criou em 2002 o “Plan Nacional de Música para la Convivencia” no qual valorizava e fazia circular pelo país as músicas regionais desses grupos que estavam surgindo (Gómez, 2015).

Oscar Santos (comunicação pessoal, junho de 2014) comenta que muitos desses grupos atualmente famosos, como Choquibtown e Bomba Estéreo, foram beneficiados tanto midiaticamente quanto financeiramente pelo Ministério da Cultura através do “Plan Nacional de Música para la Convivencia”, Gómez (2015) também afirma que a campanha *colombiologia* da Radio Señal ajudou muito a divulga-los pelo país.

A banda Chocquibtown, exemplo de *NMC*, surgiu em 2006. O grupo é formado por três integrantes da mesma cidade, localizada na costa do Pacífico colombiana, uma região praticamente povoada por afrodescendentes. Os três fazem questão de evidenciar sua origem em suas músicas e até no próprio nome: *Choc + quib + town* (Chocó é o nome da cidade onde nasceram, que fica localizada no departamento de Quibdó) A palavra *town* que significa cidade em inglês, dá um aspecto urbano e internacionalizado que, em contraste com o nacionalismo da banda, deixa clara a proposta de hibridismo cultural (Tostao, comunicação pessoal, março de 2011).

Os três integrantes do grupo, Gloria Martínez (Goyo), Carlos Valencia (Tostao) e Miguel Martínez (Slow) moraram no mesmo bairro desde crianças. Em 2000, Goyo e Tostao se encontraram em Cali e decidiram fazer algo que não havia sido feito até o momento: *rap* do Pacífico. Com o dinheiro dos festivais que participaram eles gravaram seu primeiro álbum: *Somos Pacífico* (Gómez, 2015).

A banda tem uma carreira muito jovem, seu primeiro álbum foi lançado em 2006 e desde lá, já foram indicados a diversos prêmios. Eles cantaram na abertura da Copa América 2011, juntamente com Diego Torres (Argentina) e Ivete Sangalo (Brasil). Foram indicados para o Grammy Awards duas vezes (2011, 2015) e para o Grammy Latino sete vezes, ganhando em 2010 com a canção “*De Donde vengo yo*” e em 2015 como melhor álbum em sua categoria.

Chocquibtown faz uma mescla de vários elementos, música *funk*, música *hip hop*, música latina, ou seja, *salsa*, elementos da música latina. Um elemento que é bem importante na nossa música é a música tradicional da costa do Pacífico. Isso quer dizer que é a música da África dentro da Colômbia, o Ocidente colombiano tem uma “África dentro dele” uma herança de tambores, *marimba* e *redoblante*. Isso é o que nós mesclamos com diferentes músicas que chegaram. Nós dizemos em outras palavras: mesclamos o que chegou de fora com o que já tínhamos, então fizemos aí um som que é o som do Chocquibtown. (Tostao, comunicação pessoal, março de 2011, tradução nossa) ²⁴⁰

²⁴⁰ Tostao, um dos três vocalistas do grupo em entrevista na cidade de Bogotá, março 2011

“*De donde vengo yo*” é uma música que mostra, segundo o cantor *Tostao* (comunicação pessoal, março de 2011) a diversidade do povo colombiano para o mundo e tenta acabar com o estereótipo que envolve o país, associado às drogas, por exemplo:

A canção que ganhamos o Grammy para nós tem de especial que é um retrato do nosso povo. Um povo “pluriétnico” e multicultural como é a Colômbia (...) E é também uma mensagem que foca, como que, às vezes desse país só se fala coisas ruins: Pablo Escobar, a cocaína, maconha. E este país é muito mais que isso, muito mais do que as coisas negativas, das que se falam nos meios massivos de comunicação. E esta ideia está colocada aí, “a coisa não é fácil, mas sempre igual. Sobrevivemos”. (Tostao, comunicação pessoal, março de 2011, tradução nossa)

Abaixo, uma parte da letra da canção ganhadora do Grammy 2010 do grupo Chocquibtown :

De Donde Vengo Yo

De donde vengo yo
 La cosa no es fácil pero siempre igual sobrevivimos
 Vengo yo
 De tanto luchar siempre con la nuestra nos salimos
 Vengo yo
 Y aquí se habla mal pero todo está mucho mejor
 Vengo yo
 Tenemos la lluvia el frío el calor
 De la zona de los rapi mami papi
 Tenemos problemas pero andamos happy
 Comparsa también bailamos salsa
 Y bajamos el río en balsa
 El calor se siente eeh
 Y no hay problema pa' tomase su botella de aguardiente
 Hace días que soliaos te la pasas enguayabado
 Todo el mundo toma whisky aja
 Todo el mundo anda en moto aja
 Todo el mundo tiene carro aja
 Menos nosotros aja
 Todo el mundo come pollo aja
 Todo el mundo está embambado aja
 Todo mundo quiere irse de aquí
 Pero ninguno lo ha logrado

De donde vengo yo
 la cosa no es fácil pero siempre igual sobrevivimos
 Vengo yo
 De tanto luchar siempre con la nuestra nos salimos
 Vengo yo
 Y aquí se habla mal pero todo está mucho mejor
 Vengo yo
 Tenemos la lluvia el frío el calor
 (...)

Acá tomamos agua de coco
 Lavamos moto
 Todo el que no quiere andar en rapi moto
 Carretera destapada pa' viajar
 No plata pa' comer hey pero si pa' chupar
 Característica general alegría total
 Invisibilidad nacional e internacional
 Auto-discriminación sin razón
 Racismo inminente mucha corrupción
 Monte culebra
 Máquina de guerra
 Desplazamientos por intereses en la tierra
 Su tienda de pescado
 Agua por todo lado
 Se represa
 Que ni el discovery ha explotado
 (...)

Esta letra se aproxima das crônicas literárias, ela faz uso de um tom satírico, de crítica social. A construção da letra, repleta de gírias e expressões coloquiais típicas do *rap* não a descaracterizam com relação ao gênero, já que, na crônica literária estariam presentes os assuntos cotidianos da sociedade e expressões, oralidades, que são reveladoras da época em que foram escritas (de acordo com Ribeiro, 2012).²⁴¹ Nesse sentido, o uso de expressões em inglês mescladas com gírias colombianas só reforçaria esta “marcação” da pós-modernidade, o que para um futuro seriam memórias de uma época de fusões e hibridismos culturais.

A canção não se prende àquele “local” bucólico que seria a Colômbia dos *juglares* e

²⁴¹ Página 107

dos cantores *vallenatos* que imitaram esse estilo poético, tampouco é uma letra carente de sentido, como as do grupo Binomio de Oro na fase de Jorge Celedón.²⁴² Apesar de enfatizar o orgulho de ser colombiano e de ser da região do Pacífico, ou seja, apesar da valorização do “local” estar presente como em “aquí de habla mal pero todo esta mucho mejor” e “tenemos la lluvia, el frío y el calor”, o grupo não se esquece dos grandes problemas enfrentados pelos colombianos todos os dias. Segundo a letra, “la cosa no es fácil” e as diferenças sociais são enormes, como fica exposto nos versos: “Todo el mundo tiene carro. . . . Menos nosotros”.

A letra também evidencia a questão dos colombianos estarem sempre alegres, apesar de todos os problemas enfrentados, como: a corrupção, as diferenças sociais, a pobreza, o racismo, associação do país com as drogas, etc., os colombianos, ironicamente, estão sempre “happy”: “Tenemos problemas pero andamos happy”. Através dessa percepção, como a de um *voyer* que analisa a sociedade em que vive, o grupo demonstra que as campanhas, publicações e eventos do governo, da mídia e das empresas privadas que se esforçaram para construir a identidade nacional-imaginada da Colômbia a partir do discurso hegemônico da alegria, ligada à música, à festa, etc., (como afirma Blanco, 2009), podem refletir na maneira como a sociedade se identifica até os dias de hoje. Ao mesmo tempo em que o grupo tenta acabar com o estereótipo do país ligado às imagens negativas, ele também utiliza-se da “máscara”, do estereótipo da felicidade, da festa e inclusive (segundo Gómez, 2015) de que aquela região seria “*negra*”, negando as populações indígenas que ali vivem. Muitas vezes “los mismos grupos para entrar en el mercado se disfrazan de sí mismos, de la caricatura, de lo que espera el consumidor, que en sí es la perversión de la industria, donde está el turista buscando lo exótico y los músicos se auto erotizan” (Iván Benavides, comunicação pessoal, 2014, citado em Gómez, 2015, p.41).²⁴³

Em entrevista com Tostao, pergunto qual o segredo do grupo para um alcance tão grande, que chega até países como Estônia e Polônia (o grupo ia se apresentar nesses países no mês seguinte da entrevista realizada por mim em março de 2011). Será que o público desses lugares tão afastados da música afrocolombiana fazem alguma ideia do que estão cantando e dançando? Após a minha pergunta, Tostao dá uma longa risada e me responde:

Eu não sei se realmente eles entendem, mas o importante é que a linguagem da musica ultrapassa a linguagem dos idiomas, digamos, se é francês, inglês, alemão ou espanhol. É uma linguagem que comunica a todo o mundo, então eu sinto que aí está o segredo porque nós podemos ir tocar na Polônia

²⁴² Ver páginas 167-168.

²⁴³ Segue tradução nossa: Os mesmos grupos para entrar no mercado se disfarçam deles mesmos, da caricatura, do que espera o consumidor, que em si é a perversão da indústria, onde está o turista buscando o exótico e os músicos se auto - erotizam.

ou na Estônia, ou a Índia, ou aos EUA, ou a França e não falamos nenhuma das línguas que estes povos falam, mas levamos a música que é nosso idioma para nos comunicar por lá. Ou seja, *rock, funk, jazz, hip hop* [...] *pop*, folclore, isso é Chocquibtown e é a música que está falando musicalmente. (Tostao, comunicação pessoal, março de 2011, tradução nossa)

O grupo bogotano Bomba Estéreo, fundado em 2005, hibrida vários gêneros musicais, dentre eles o *reggae*, o *rap*, a *cumbia* e a música eletrônica tentando trazer “um pouco de folclore com música eletrônica” como diz a letra do primeiro *hit* do grupo chamada *Fuego* de 2008. Bomba Estéreo foi nominado 2 vezes ao Grammy Latino em 2013 e 2015 e ao Grammy internacional em 2016 pela categoria de “Melhor Rock Latino Urbano ou Álbum Alternativo. O grupo foi fundado pelo músico, produtor e ex- apresentador Simon Mejía, que também é baixista da banda e é formado atualmente pela vocalista Liliana Saumet (que está desde o princípio nos vocais),²⁴⁴ Andres Zea, Jose Castillo, Efraín Cuadrado e Diego Cadavid.

Fuego

fuego, fuego
 Fuego, fuego, fuego, fuego
 ¡Y grita fuego!
 Mantenlo prendido ¡fuego!
 No lo dejes apagar
 ¡Y grita fuego!
 Mantenlo prendido ¡fuego!
 No lo dejes apagar
 ¡Y grita fuego!
 Mantenlo prendido ¡fuego!
 No lo dejes apagar
 ¡Y grita fuego!
 Mantenlo prendido ¡fuego!
 No lo dejes apagar
 (...)

 Que aquí viene bomba estéreo
 Viene con too', chapeta
 Reggae music, cumbia y folclor ¡come on!
 Que es un poder que es una bomba atómica
 Un poco de folclor con música electrónica
 ¡Sigue sigue!

²⁴⁴ Liliana já foi citada na página 189. Ela participou do videoclipe La Tierra Del Olvido de Carlos Vives em 2011.

Prendiendo esta fiesta
 ¡Sigue sigue!
 Que a mi no me molesta
 Vamos a bailar, la noche y la madrugada
 Hasta que se te ponga, la pollera colora
 Vamos hasta abajo a mi no me da pena
 Yo crecí tomando, agua de panela
 Helada, y por allá de frío nada
 Ahora te canto pa' que te des la calentada

Diferentemente da canção “de donde vengo yo” de Chocquibtown, a letra de “Fuego” não se aproxima das crônicas literárias, pois não faz críticas sociais, não evidencia os problemas e os conflitos pelos quais passa a sociedade colombiana. Ela é como as canções de Carlos Vives, que se apropriam do “local” para construir um som (de qualidade, ao meu ver) que venda na indústria e que possa melhorar a imagem de seu país afora, no caso deles, um ritmo mais dançante e enérgico e no caso de Vives, mais poético e saudosista, próximo dos *juglares*.

Para Simón Mejía (comunicação pessoal, março de 2011), a música, com sua linguagem universal, pode fazer qualquer pessoa em qualquer lugar do mundo dançar uma *cumbia* colombiana, principalmente agora que esses gêneros folclóricos tornaram-se mais “digeríveis” (palavra utilizada pelo músico) ou seja, mais fáceis de serem entendidos e aceitos no restante do mundo, através da inclusão dos gêneros reconhecidos internacionalmente.

Pergunto à Simón por que eles haviam decidido seguir o caminho da hibridação de elementos modernos com a música folclórica. Qual o poder que, para ele, a música folclórica tem nessas hibridações? Segundo ele, a música folclórica colombiana é uma música muito natural e muito simples, que remete somente à ela mesma e não tem influências externas, por isso tem uma carga história, mística, ritualística e é de uma força muito grande. Os temas que elas abordavam também eram temas muito simples e muito bonitos, segundo ele. Quando alguém adiciona elementos de músicas mais modernas, como a música eletrônica ou o reggae, por exemplo, acontece uma “mescla explosiva”, que faz o corpo se envolver em seu ritmo dançante e não ficar parado (Simón Mejía, comunicação pessoal, março de 2011).

Não é totalmente folclórica, a música que fazemos, mas também não é totalmente eletrônica, e sim tem um pouquinho de elementos de várias coisas e elementos que são muito comuns aos jovens, como principalmente o *rap*, cantar isso é muito atrativo para os jovens e a música dançante sempre vai ser atrativa para eles. Porque você sabe que quanto mais jovem, mais vontade se tem de dançar. (Simón Mejía, comunicação pessoal, março de 2011, tradução nossa)

Quando pergunto sobre a importância do cantor Carlos Vives, Simón Mejía declara que:

Definitivamente Carlos Vives é o primeiro nome que me vem a mente quando se fala em abrir essa porta para levar a música a outros públicos. Com a música folclórica colombiana sempre se teve muito cuidado, porque vem de uns lugares que estão marcados dentro de um conjunto cultural que as pessoas tendem a cuidar muito como: os antigos maestros de *vallenato* e de folclore, as cantoras antigas [...] É claro que cantores como Vives mostraram a música da Colômbia para o mundo, e as pessoas que nunca tinham escutado ou nunca tinham se interessado em escutar um *vallenato* ou uma *cumbia*, através dele souberam que existiam esses gêneros musicais e hoje em dia estamos colhendo os frutos disso. (Simón Mejía, comunicação pessoal, março de 2011, tradução nossa) ²⁴⁵

Mejía (comunicação pessoal, março de 2011) destaca que seu objetivo é levar a música folclórica aos jovens de uma forma mais moderna e dançante, mas que faça com que eles procurem investigar sobre o folclore de seu país. Para ele, os ritmos são muito bons, mas estão um pouco esquecidos.

“As pessoas se esquecem, principalmente os jovens. Há pessoas especializadas que sabem desses ritmos, que estudam, mas entre os jovens há geralmente um total desconhecimento, então seria bonito que Bomba Estéreo fosse bom para isso. Tomara, tomara que nos colégios nos ensinem” (Simón Mejía, março de 2011).

Tanto o grupo Chocquibtown quanto o Bomba Estéreo tem suas músicas produzidas dentro mesma gravadora, chamada Nacional Records.²⁴⁶

Tomas Cookman (comunicação pessoal, julho de 2011)²⁴⁷ presidente da gravadora Nacional Records afirma que ela existe desde 2004 e que a ideia partiu de uma visão de mercado, porque não havia na época nenhuma gravadora que fosse focada somente neste tipo de música (latina alternativa) dentro dos Estados Unidos.

Para Cookman, o alcance de seus clientes pelos países do mundo é ajudado pela Internet, porque através dela, os artistas que são criativos começam a “abrir mão de seus estilos nacionais, hibridando-os com ritmos de qualquer parte do mundo” (Comunicação pessoal, Los Angeles, julho de 2011). Se essa mistura for feita com qualidade, a Internet divulga em uma velocidade espantosa para qualquer lugar (Comunicação pessoal, Los Angeles, julho de 2011).

Cookman diz que a gravadora trabalha principalmente com os países: Chile, Argentina, México e Colômbia. Também comenta que, orgulhosamente, não trabalha com o

²⁴⁵ Entrevista feita com Simón Mejía, guitarrista do grupo Bomba Estéreo, Bogotá, março de 2011.

²⁴⁶ Segundo o website da gravadora, acessado em 4 de abril de 2018, as músicas desses artistas ainda são produzidas por ela.

²⁴⁷ Entrevista realizada por mim em Los Angeles em julho de 2011.

pop latino, porque lhe interessa muito mais os sons exóticos e alternativos das regiões de cada país (Comunicação pessoal, julho de 2011).

À parte da tendência das hibridações de gêneros do Caribe, do Pacífico, ou de outras regiões da Colômbia com gêneros internacionais inspirados por artistas como Carlos Vives na década de 90, o *vallenato* também continuou modernizando-se durante os anos 2000 e nesse processo, surgiu um novo estilo, chamado de *vallenato nueva ola*.

O nome “*nueva ola*” veio de uma canção antiga de Alejo Durán que um cantor adolescente chamado Luiffer Cuello retomou para seu primeiro disco. Este nome foi utilizado, depois disso, para batizar todo o movimento juvenil *vallenato* que teria começado principalmente com Kaleth Morales (L. Martínez, 2005). Nicolás de Los Ríos (comunicação pessoal, março de 2011) também aponta Kaleth Morales como o primeiro artista dentro desse novo estilo de *vallenato*.

“Kaleth Morales orquestó una fusión del vallenato con ritmos como el rock, pop, reggae y en esas fusiones, instrumentos como el piano, la batería y el bombardino compartieron su sonoridad con el acordeón” (La “*nueva ola*” vallenata cumple una década sin su rey, Kaleth Morales, 2015, El Heraldo, parágrafo 5).

As mudanças futuristas de Kaleth geraram polêmica nos intérpretes e seguidores do *vallenato* tradicional, mas sua proposta musical foi precursora e impulsionou artistas como Luifer Cuello e Silvestre Dangond (La “*nueva ola*” vallenata cumple una década sin su rey, Kaleth Morales, 2015, El Heraldo).

Segundo Luifer Cuello “La propuesta de la ‘*nueva ola*’ fue bastante criticada, pero aplaudida con el tiempo. Marcó una evolución del vallenato” (Luifer Coello, 24 de agosto de 2015, El Heraldo, parágrafo 9). Após ler sobre Kaleth Morales, me surgiu a seguinte dúvida: se o *vallenato* de Kaleth Morales fusionava elementos do *pop* e incluiu tantos instrumentos diferentes, por que sua música não poderia ser considerada *tropipop*?

Jota Florez (comunicação pessoal, abril de 2018)²⁴⁸ me responde as diferenças básicas entre o *tropipop* e o *vallenato nueva ola*, tanto de Kaleth, como dos outros cantores.

Segundo ele, o *tropipop* é na verdade *pop*, mas com elementos do Caribe (nem sempre *vallenato*), do rock e um pouco de acordeão. As músicas tendem a ser mais românticas, mais lentas e seguem o estilo poético (nas letras) e internacional (no ritmo) de Carlos Vives. Já as fusões do *vallenato nueva ola* tem uma proporção menor, ele não deixa de ser *vallenato* (essa

²⁴⁸ Nova entrevista, desta vez por email.

afirmação diverge opiniões ²⁴⁹), o acordeão está muito mais presente, não há fusões significativas com o *rock* ou o *pop*. Além disso, as músicas são compostas com letras que falem de qualquer assunto (roupa, celular, relacionamentos, tudo pode virar um tema), o ritmo é mais rápido e feito para atrair o público jovem para a dança, inclusive os próprios artistas dançam no palco (comunicação pessoal, abril de 2018).

Kaleth Morales nasceu em Valledupar em 1984, filho de um cantor *vallenato* famoso chamado Miguel Morales, mas faleceu em um trágico acidente no ano de 2005, no auge de sua carreira. A canção que fez o artista converter-se como o precursor do estilo moderno *vallenato* é de 2004, chamada *Vivo en el Limbo* (De Los Ríos, fevereiro de 2016).

Vivo en el Limbo²⁵⁰

Te veo y me siento
 Como aquel que esta muriendo de la dicha
 Porque tiene al lado a la mujer que ama
 Te veo y me siento
 Como aquel que esta muriendo de la dicha
 Porque tiene al lado a la mujer que ama)
 Además de ser linda
 Me cambiaste la vida
 Y la forma de pensar, sentir, decir las cosas
 y las malas costumbres que tenia
 Y eso es lo que me tiene contento

Com relação à letra da canção, não consigo perceber nenhum diferencial ao compará-la com a letra de *Olvidala* de Jorge Celedón, por exemplo. Ambas precedem de metáforas, rimas, de elementos “locais” e determinantes do que seria o *vallenato*: como a *caja vallenata*, a guacharaca, a presença por exemplo da gaita hembra ou da sensação nostálgica das lembranças de Valledupar ou de sua terra natal, carecem de uma maior qualidade ou preocupação na elaboração lírica, para que pudessem ser comparadas às canções românticas dos *juglares* ou de Carlos Vives, como el *La Tierra del Olvido*. Ela também precede de preocupação social, por isso em nada se assemelha às letras de canções da NMC como *Somos Pacífico* do grupo Choquibtown, por exemplo. Com relação ao videoclipe desta canção²⁵¹, é

²⁴⁹ Esta polêmica em torno do *vallenato nueva ola* será melhor abordada nas páginas a seguir.

²⁵⁰ Álbum *La hora de la verdad*, gravado por Sony Music.

²⁵¹ Link <https://www.youtube.com/watch?v=gE3R582ADF0>

perceptível que o ritmo ficou muito mais rápido, mais dançante (isso se for agradável aos ouvidos de quem escuta) e o acordeão está realmente presente, a todo momento no áudio e no vídeo. Escrita da mesma forma “despreocupada” é a canção *Tu me enloqueces* de Luifer Cuello:

Tu me enloqueces

Que yo te amo
 Dice la gente que muero por verte
 Q por tu amor soy capaz de perderme
 Tienen razón solo puedo pensarte quererte y amarte
 Que me haces daño, que me lastimas q no me convienes
 Pero no importa si tú eres quien puede
 Porque tú eres lo mejor de mi vida
 CORO
 Tú me enamoras tu me bendices
 Tú me enloqueces con esa sonrisa
 Tú tienes todo lo que me falta
 Cuando me besas tu llenas mi vida
 (...)

Com relação ao ritmo, analisado a partir do videoclipe encontrado²⁵², ele não é rápido e dançante como *Vivo en El Limbo*, é mais lento e “pegajoso”, o que faz com que o estilo fique ainda mais parecido com a canção e o videoclipe de *Olvidala*, de Jorge Celedón. Assim como em *Olvidala*, o cantor é o protagonista da história de amor contada no vídeo: ele sofre, canta com este timbre de quem está sofrendo pela amada. O acordeão está presente em toda a canção, mas esse talvez seja o único elemento que conecte canções como essa ao *vallenato*.

"No me gusta hablar de nueva ola, no soy nueva ola, más bien, soy un cantante vallenato joven, lo de 'nueva ola' lo puso la prensa y hace pensar en un fenómeno de hoy. Pero yo quiero ser de los que se queden cuando el *boom* se acabe" (L. Martínez, 2005).²⁵³ Essa fala é de Silvestre Dangond, um dos maiores representantes do *vallenato nueva ola* e nominado nominado seis vezes para o Grammy Latino. Em 2008 ele gravou o sucesso *La Moza*:

²⁵² Link: <https://www.youtube.com/watch?v=aWmhVORLn8E>

²⁵³ Segue tradução nossa: Eu não gosto de falar de *nueva ola* (nova onda), não sou *nueva ola*, sou sim um cantor de *vallenato* jovem, o nome *nueva ola* quem colocou foi a imprensa para pensar no fenômeno atual. Mas eu quero ser dos que permanecem quando o *boom* se acabe.

La moza (2008)

(...) vas a quedar de moza por que quieres
pero si es lo que quieres yo te dejo (bis)

su nunca te hizo feliz.. todo lo que yo te di
por que llamas?¿

si prefieres repartir tu cariño por ahí
no hay palabras

si decidiste darte un revolcón con alguien
por que te provoca

y al día siguiente sin ningún dolor
levantarse como si nada

vivir de vacilón en vacilón
por que eso es lo que esta de moda

perder tu juventud sin un amor
que de verdad te de la talla (...)

Essa canção representa muito bem a permanência do discurso machista dentro do gênero vallenato moderno e dos anos 2000, da mesma forma que Bermúdez (comunicação pessoal, fevereiro de 2016) havia afirmado que ele ainda existia.

O que muda é a forma como esse sistema de dominação é retratado, evidenciando os comportamentos existentes na sociedade colombiana: enquanto nas canções de Rafael Escalona e Moya Molina por exemplo, a mulher deveria ser discreta e esperar seu marido chegar da rua, uma subordinação mais evidente da mulher, que foi diminuindo com tempo, graças às conquistas globais femininas (Sofía Elena, comunicação pessoal, fevereiro de 2016). Na canção de *Dangond*, ele apela à reputação social da mulher, que deveria se preocupar com o que a sociedade está dizendo sobre ela: “vas a quedar de moza por que quieres” (moça é uma gíria colombiana para denominar a mulher que se relaciona com vários homens).

Nicolás de Los Ríos (comunicação pessoal, fevereiro de 2016) considera esse machismo mais evidente, “agressivo” e o da época dos juglares mais sutil, menos “agressivo”, diz ele. Nesse ponto, concordo mais com a posição de Bermúdez e de Sofía Elena que consideram ambos os discursos evidentes e uma forma de espelho do pensamento da sociedade de cada época. Ou seja, discurso é o mesmo, mudaram as condições e os meios pelos quais eles podem permanecer.

Quando perguntei à Jota Flores sobre a falta de preocupação da maioria das pessoas com relação ao machismo nas letras ele disse que eu não deveria me apegar à detalhes, que esse tipo de questão quem aborda são os críticos do gênero, mas porque não conseguem enxergar a beleza do vallenato (comunicação pessoal, fevereiro de 2016).

Apesar do machismo não ser alvo de grandes polêmicas dentro do vallenato até o ano de 2018,²⁵⁴ o mesmo não pode ser dito com relação à “perda da pureza” e da qualidade das letras do gênero. O jornalista Daniel Samper Pizano comenta sobre o assunto:

El mismo éxito del vallenato terminó produciendo un vallenato fabricado, al que yo llamo vallenato salchicha, que ya no tiene el mismo placer por narrar historias. Es música de caseta, hecha para bailar y ser pegajosa. Sus letras ya no dicen nada, pero llevan los sonidos del acordeón. Pero el vallenato clásico es el que realmente ilumina y el que se ha ganado un espacio en Colombia y en el mundo. Yo no creo que el vallenato clásico desaparezca, aún tiene su nicho, como lo tiene la música clásica. (“Yo no creo que el vallenato, 2017, Semana, parágrafo 16”)²⁵⁵

Carvalho (1991) já dizia que a hibridação da música contemporânea colocou a música tradicional “de raiz” em uma posição tão, ou quase tão elevada, quanto à da música clássica apreciada pelas classes dominantes.

Não é possível compreender a tradição sem compreender a inovação, sendo que a tensão entre essas duas correntes de criatividade se manifesta especialmente no caso da música. Por exemplo, o vertiginoso crescimento de uma vertente mais comercial e kitsch da música “sertaneja” no Brasil (análoga ao estilo country comercial nos Estados Unidos) tem contribuído enormemente para que as grandes obras da canção sertaneja tradicional sejam reabilitadas e revalorizadas (a ponto de elas serem agora chamadas de “clássicos” sertanejos pelos cultores do gênero tipicamente comercial). (Carvalho, 1991, p.9)

Os jornalistas Daniel Samper Pizano e Pilar Tufar afirma que o vallenato dos *juglares* está fixado na sociedade, enquanto que o comercial, que se fabrica facilmente, é injetado nas pessoas forçosamente. A única coisa que melhorou com o tempo, segundo os entrevistados, foram os registros discográficos, porém nos últimos 20 anos poucas canções poderiam ser consideradas boas (L. Martínez, 2016). No entanto, essas poucas canções

²⁵⁴ As polêmicas praticamente não existem provavelmente porque a grande maioria dos compositores, músicos e envolvidos nos eventos *vallenatos* ainda são homens. O *vallenato* é um gênero masculino, assim como já foi esclarecido neste trabalho. Além disso, como já foi analisado anteriormente, a sociedade colombiana e principalmente, a região do Caribe, ainda reproduz esse e outros sistemas de dominação.

²⁵⁵ Segue tradução nossa: O mesmo êxito do *vallenato* terminou produzindo um vallenato fabricado, que eu chamo de *vallenato salchicha* (salsicha), que já não tem o mesmo prazer de narrar histórias. É música de caseta (lugar improvisado construído de latão, típico da Costa onde se come e se dança), feita para dançar e ser pegajosa. Suas letras não dizem nada, mas carregam os sons do acordeão. Mas o *vallenato* clássico é o que realmente ilumina e o que ganhou um espaço na Colômbia e no mundo. Eu não acredito que o *vallenato* clássico desapareça, ele ainda tem seu nicho, como tem também a música clássica.

compostas com qualidade não poderiam, para os jornalistas, serem denominadas vallenato, tanto pelos temas das canções quanto pelos tempos da música. Sobre os compositores da nova geração eles respondem que, infelizmente, quase não existem mais compositores bons, no nível de Rafael Escalona então, nem adianta procurar (L. Martínez, 2016).

Sofía Elena também acredita que o vallenato dos anos 2000 não preservou em quase nada a essência da época dos *juglares*. Para a musicista, a poesia no vallenato teria acabado, se não fosse por alguns poucos músicos. No gênero que ela escutava de criança em Santa Marta, os versos “saíam da boca” dos juglares naturalmente, tanto quando queriam falar de amor, como quando queriam burlar algum colega, eles falavam simplesmente o que tinham vontade e com a qualidade de um poeta que improvisa na hora algo rimado, cheio de metáforas e analogias, tanto é verdade que as pessoas riam muito ou ficavam emocionadas quando ouviam. A opinião de Sofía é bem similar ao que dizia Consuelo Araújo Noguera, de que o crescimento indústria fonográfica impôs a necessidade de vender a qualquer custo, o que fez com que a qualidade das músicas diminuísse.²⁵⁶ Hoje, ela acredita que as canções são mal-gravadas, são *guisas* e que quase nada da beleza de antes permaneceu. Mas é inevitável, segundo ela, quando a música se comercializa, que perca esses aspectos (comunicação pessoal, fevereiro de 2016). Sofía cita dois cantores atuais : Hernando Marín e Rafael Manjarez, que, em sua opinião, mantiveram a qualidade, a tradição. Eles tem outra profissão, cantam por *hobbie*, ou seja, a diferença entre eles e os outros cantores é que eles são *juglares* porque querem, assim como outros antes deles, como Rafael Escalona. Ela diz que os juglares não tinham a pressão de ter que ganhar dinheiro com isso, de ter que vender e para ela, talvez por isso fossem melhores, tinham mais qualidade (comunicação pessoal, fevereiro de 2016).

Nicolas de Los Ríos comenta que, hoje em dia ninguém respeita mais o nome (nascido do Valle), as pessoas não sabem mais o que é esse gênero musical e acreditam que ter um acordeão nas mãos é suficiente para chamar o que fazem de vallenato. As canções atuais não tem preocupação com o conteúdo, são menos profundas e está na moda dizer que tudo é vallenato. Dentro do estilo *nueva ola* e mesmo do *vallenato romántico*, o acordeão perdeu muito de sua importância, o acordeonista não tem mais o destaque que tinha antes (comunicação pessoal, fevereiro de 2016).

Nicolas de Los Ríos foi o acordeonista escolhido para tocar na cerimônia da embaixada da Colômbia perante a ONU, no aniversário de uma semana do falecimento de Gabriel García Márquez. Naquele dia, ele tocou somente as canções que eram as favoritas do

²⁵⁶ Consuelo Araújo Noguera, citada por Figueroa (2007) página 74.

autor, as canções dos *juglares* e admite que elas são de fato, suas preferidas. Apesar de ter nascido e Bogotá e ter feito parte de uma banda de *rock* quando jovem, ele aprendeu a arte de tocar o acordeão e nunca mais se separou de seu instrumento. Nicolas destaca que sua preferência pelas músicas dos *juglares* não são, como as de outros artistas, devido à lembranças de Valledupar ou à Costa do caribe, porque ele não viveu por lá, mas sim devido à qualidade que essas canções possuem, tanto nas letras quanto na execução do acordeão (comunicação pessoal, fevereiro de 2016).

Oscar Santos afirma que, como sociólogo, ele entende que uma mudança na música é inevitável, mas como músico, é contra a maioria dos novos grupos de *vallenato* pela qualidade que apresentam (comunicação pessoal, junho de 2014).

Em contrapartida, o radialista Jota Florez é totalmente entusiasta das novas modernizações do gênero, Jota não acredita que a *nueva ola* tenha feito o *vallenato* perder sua essência. Esses novos *vallenatos* dos anos 2000 são muito bons, segundo ele (é importante destacar que a rádio que Flores trabalha é famosa por tocar *vallenato*, principalmente o *nueva ola*). O radialista diz que a *nueva ola* é o estilo mais forte atualmente na Costa do Caribe. Para ele é mentira que as pessoas sintam essa falta de poesia que tanto criticam os “puristas”. Na Costa todos amam o *vallenato nueva ola*, quem não aceita essas modernizações do gênero são os tradicionalistas e a UNESCO, que declara que o gênero é patrimônio cultural se existe em forma de folclore. Ele afirma que os *costeños* consomem todos os estilos de *vallenato*, somente não gostam muito do *vallenato romántico*, porque é o estilo que se escuta no interior e essa rivalidade entre interior andino e Costa do Caribe ainda existe, pelo menos em relação ao *vallenato*, diz Flores. Eles não gostam do romântico (anos 90) porque é o estilo que fez o *vallenato* ficar famoso no país todo, é quando ele começou a fazer sucesso em Bogotá. (comunicação pessoal, fevereiro de 2016)

Pergunto à Jota Flores e a Nicolas de Los Ríos sobre Carlos Vives e eles me respondem de forma muito similar à Sofía Elena. Segundo os meus três interlocutores, Carlos Vives é visto atualmente como alguém à parte nessa discussão, porque apesar de fazer parte do *vallenato romántico*, típico dos anos 90, ele é um artista famoso internacionalmente, que trouxe de volta elementos da tradição dos *juglares*, por isso, mesmo quem não considera Carlos Vives um cantor *vallenato* (e muitos não o consideram) o agradece por ele ter feito o gênero ser conhecido fora do país (De Los Ríos, Sofía Elena, Jota Flores, comunicação pessoal, fevereiro de 2016).

Mas essa seria a opinião da maioria da população colombiana sobre o cantor, já com relação aos folcloristas, os músicos e/ou estudiosos tradicionalistas, a reação ainda nem

sempre é tão boa. Faltando nove meses para o 51 Festival de La Leyenda Vallenata, o comitê de imprensa da fundação resolveu anunciar que o homenageado do próximo ano será Carlos Vives (La Polémica Vallenata que se armó, 2017, Noisey).

O debate começou com o desacordo de alguns nomes importantes que fazem parte do Festival de La Leyenda Vallenata e do gênero. Por exemplo, Marina Quintero “investigadora de música vallenata y directora del programa Una voz y un acordeón de la emisora cultural de la Universidad de Antioquia aseguró que Carlos Vives no ha hecho ningún aporte a la tradición vallenata”, em outra ocasião, o músico Jorge Oñate afirmou para a emissora *La W* que em todo caso:

Vives no es un juglar, refiriéndose a que hay una diferencia tremenda entre las generaciones de vallenateros tipo Los Hermanos López, Jorge Oñate o el mismo Alfredo Gutiérrez, que venían de la tradición juglar heredada de Alejo Durán, Abel Antonio Villa o Juancho Polo Valencia. Oñate también aseguró en el mismo programa que "hay gente con mucho más mérito que Carlos. Él no ha hecho la historia como otros que sí lo merecen, pero ha hecho cosas importantes en el contexto de nuestra música. Si ya lo escogieron, pues toca seguir"(Entrevista na emissora La W, citado em La Polémica Vallenata que se armó, 2017, Noisey, parágrafo 4).²⁵⁷

O ex-reitor da Faculdade de Direito da Universidade Nacional, Evelio Daza, disse ao El Heraldo de Barranquilla que o Festival de La Leyenda Vallenata nunca esteve interessado em preservar o folclore, isso é apenas uma cortina na qual eles escondem o verdadeiro interesse, que é lucrar (La Polémica Vallenata que se armó, 2017, Noisey).

Por outro lado, tanto Alfredo Gutiérrez, “el rebelde del acordeón”, como Poncho Zuleta, “el pumón de acero” deram declarações à imprensa parabenizando Carlos Vives (La Polémica Vallenata que se armó, 2017, Noisey). O chefe de imprensa do Festival, Juan Rincón declarou no portal do Festival de La Leyenda Vallenata que:

La decisión se tomó teniendo en cuenta que Carlos Alberto Vives Restrepo, con su accionar artístico, ha dado la vuelta al mundo llevando los cantos vallenatos y resaltando los valores culturales, el folclor, las raíces indígenas, mitos y leyendas que le han dado la mayor identidad a las expresiones provincianas. De igual manera, se ha valorado la importancia de tener en su grupo al Rey Vallenato Egidio Cuadrado, con quien ha producido un vallenato evolucionado, actualizado sin olvidar las raíces de la música tradicional, logrando enmarcarlo dentro de lo clásico incluyente para las nuevas generaciones (portal Festival de La Leyenda Vallenata, citado em La Polémica Vallenata que se armó, 2017, Noisey, parágrafo 7).²⁵⁸

²⁵⁷ Segue tradução nossa: Vives não é um *juglar*, referindo-se a que há uma diferença tremenda entre as gerações de cantores *vallenatos* como os Hermanos López, Jorge Oñate e o próprio Alfredo Gutiérrez, que vinham da tradição *juglar* herdada de Alejo Durán, Abel Antonio Villa ou Juancho Polo Valencia. Oñate também assegurou, no mesmo programa, que “há gente com muito mais mérito do que Carlos Vives. Ele não fez história assim como outros que sim merecem, mas fez coisas importantes no contexto de nossa música. Se já o escolheram, então toca seguir”.

²⁵⁸ Segue tradução nossa: A decisão foi tomada sabendo que Carlos Alberto Vives Restrepo com sua ação artística, deu a volta ao mundo levando seus cantos *vallenatos* e ressaltando os valores culturais, o folclore, as raízes indígenas, mitos e lendas que deram uma maior identidade às expressões provincianas. Da mesma forma,

A decisão, segundo o website Noisey (La Polémica Vallenata que se armó, 2017) está tomada. Esta decisão vai, de certa forma, em uma direção contrária ao que demandou a UNESCO em 2015, quando declarou o gênero musical vallenato como patrimônio imaterial da humanidade. A declaração da UNESCO foi, não só motivo de comemoração no país, mas também de preocupação, já que ela veio em forma de aviso para que o *vallenato* tradicional perdure no tempo (¿Silvestre Dangond y compañía amenazan al festival tradicional?, 2015, Semana). O anúncio reviveu uma polêmica que faz algum tempo está instalada na Colômbia: o vallenato está desaparecendo por conta do que comercialmente se conhece como nueva ola? Ao menos para a UNESCO a resposta é afirmativa (¿Silvestre Dangond y compañía amenazan al festival tradicional?, 2015, Semana).

Rodriguez Alvarez comenta os trechos da Carta da UNESCO sobre preservação do gênero musical:

“Este género musical, que posee cuatro aires principales con esquemas rítmicos propios, se interpreta en festivales musicales específicos y también, esencialmente, en parrandas de familiares y amigos, por lo que desempeña un papel esencial en la creación de una identidad regional común. Además de su transmisión en esas ocasiones, el vallenato es objeto de una enseñanza académica formal. Actualmente, la viabilidad de este elemento del patrimonio cultural afronta una serie de amenazas, en particular las derivadas del conflicto armado existente en el país, exacerbado por el narcotráfico”, alertó la Unesco, enfatizando que “un nuevo tipo de vallenato está marginando el género musical tradicional y atenuando el papel que éste desempeña en la cohesión social”. Por último, señaló “que cada vez se usan menos los espacios callejeros para las parrandas vallenatas, con lo cual se corre el peligro de que desaparezca un medio importante de transmisión intergeneracional de los conocimientos y prácticas musicales”. (Carta da UNESCO, citado em Rodriguez Alvarez, 2017, parágrafo 3)²⁵⁹

A partir desse aviso, criou-se o PES (Plan Especial de Salvaguardia Para la Musica vallenata tradicional). Segundo Juliana Forero, profissional do grupo de *Patrimonio del Ministerio de Cultura*, o vallenato recebeu apoio para a formulação do PES desde o ano de

se valorizou a importância de ter em seu grupo o *Rey Vallenato Egidio Cuadrado*, com quem ele produziu um *vallenato* evoluído, atualizado, sem esquecer das raízes da música tradicional, conseguindo enquadrar-lo dentro do clássico inclusivo para as novas gerações.

²⁵⁹ Segue tradução nossa: Este gênero musical, que possui quatro *aires* principais com esquemas rítmicos próprios, se interpreta em festivais musicais específicos e também, essencialmente em *parrandas* de familiares e amigos, por isso desempenha um papel essencial na criação de uma identidade regional comum. Além de sua transmissão nessas ocasiões, o *vallenato* é objeto de um ensinamento acadêmico formal. Atualmente a viabilidade deste elemento do patrimônio cultural enfrenta uma série de ameaças, em particular as derivadas do conflito armado existente no país, exacerbado pelo narcotráfico”, alertou a UNESCO, enfatizando que “um novo tipo de *vallenato* está marginalizando o gênero musical tradicional e atenuando o papel que este desempenha na coesão social”. Por último, destacou “que cada vez se usam menos os espaços de rua para as *parrandas vallenatas*, por isso se corre o risco de que desapareça um meio importante de transmissão intergeracional dos conhecimentos e práticas musicais.

2012, desde que essa manifestação foi inscrita na Lista do patrimônio cultural imaterial, se apoiaram os projetos para sua salvaguarda, como o “*Vallenato al parque, el Congreso Nacional de Festivales Vallenatos. . . . La Leyenda de Francisco el Hombre. . . . Placeres tengo, La raíz del canto vallenato. . . y La música vallenata tradicional en sintonía*” (Rodríguez Alvarez, 2017, parágrafo 10).²⁶⁰

Apesar desses avanços, alguns dos integrantes do PES e do Festival de la Leyenda Vallenata afirmam que eles foram insuficientes para la preservação de una manifestação que está diante de uma ameaça latente de desaparecimento. O compositor Camilo Names assegurou que os quatro *aires* vallenatos: puya, merengue, son e paseo, são técnicas nas quais a letra tem importância, porém:

Lo que llaman la Nueva Ola es una juventud sin freno. Cualquier tipo que grite tiene al lado mil pelaos. Respetando a Martín Elías, que me dolió mucho su muerte, no deja un legado que recordar, porque es una música para bailar, que no le deja nada al folclor. Y eso se respeta porque es el pan de cada día de muchos, pero se aleja de cómo nació (Rodríguez Alvarez, 2017, parágrafo 14).²⁶¹

Na opinião de Rodríguez Alvarez (2017), fica claro que os novos expoentes do gênero se afastam do sentido de raiz que deu vida ao vallenato, se apartam dele por não utilizarem os instrumentos tradicionais e por não conservarem os *aires* do mesmo em suas produções.

Apesar das modernizações que o Festival de La Leyenda vallenata vem aceitando em seus eventos e apresentações, dentro dos concursos eles ainda não aceitam nenhum estilo de vallenato que não esteja dentro dos quatro *aires* (puya, merengue, son e paseo), como ressalta Flores (comunicação pessoal, fevereiro de 2016). Além disso, o cantor não é permitido como quarto integrante do grupo, um dos instrumentistas (cajero, guacharaquero ou acordeonero) tem que cantar (L. Martínez, 2016).

Enquanto os “puristas” e folcloristas armam uma “*piqueria*” com o *vallenato nueva ola*, o *vallenato* romântico dos anos 90, apesar de não ser aceito dentro das competições do *Festival de La Leyenda Vallenata* como um *quinto aire*, já começa a ser homenageado através da figura de Carlos Vives e a vestir talvez um *status* de clássico, no mesmo sentido que afirma Carvalho (1991) de que o surgimento de músicas mais comerciais e *kitsch* de gêneros populares, fez com que as canções mais antigas fossem comparadas ao status de música clássica.

²⁶⁰ *Nomes dos projetos para salvaguarda do *vallenato*.

²⁶¹ Segue tradução nossa: O que chamam de *Nueva Ola* é uma juventude sem freio. Qualquer um que grite tem ao lado mil jovens. Mesmo respeitando Martín Elías, pois me doeu muito sua morte, mas ele não deixa um legado para recordar, porque é uma música para dançar, que não deixa nada para o folclore. E isso se respeita porque é o pão de cada dia de muitos, mas se afasta de como nasceu.

Para Carvalho (1991) o folclore, as “verdadeiras raízes populares”, entendidas como formadoras de identidade étnica, regional ou nacional, encontram-se em uma posição muito similar à que se encontra hoje em dia a autêntica “cultura clássica”, aquela que define as classes dominantes e que é considerada a dimensão da cultura de mais alto prestígio. Por outro lado, na cultura de massa, nas músicas gravadas com intuito único e simples de vender (que ele chama de populares) não há um crescimento de quem a consome, ao invés disso ocorre uma reação mais imediata de gratificação e entretenimento.

6. Considerações finais

A Colômbia consegue, pouco a pouco, modificar sua imagem pelo mundo, com a ajuda de vídeos, de intelectuais, escritores, políticos, de campanhas e canções que ressaltam memórias selecionadas e construídas ao longo dos anos. Um processo que começou na Costa caribenha na década de 40 e que se expandiu pelo país, pelo mundo e que faz com que colombianos utilizem símbolos como o *sombrero vueltiao* ou cantem canções *vallenatas* de todos os tempos para se sentirem “mais colombianos” pelo mundo afora.

Através da história do *vallenato* é possível perceber que há um processo de construção de identidade através dessas memórias, selecionadas ora pelo Estado, ora por intelectuais, por empresas privadas e pela própria população do país. Memórias que evocam uma tradição pura, de uma Costa Caribe tradicional, humilde e alegre. O *vallenato*, assim como a telenovela, é uma forma de melodrama, que faz parte da cultura nacional na qual os colombianos nasceram e forma uma das maiores fontes de sua identidade cultural. Se o *vallenato* faz parte da construção da identidade cultural nacional, faz também parte da identidade de cada indivíduo. Ele é produtor de símbolos que influenciam identidades coletivas e individuais.

Mesmo que a palavra diversidade ainda caracterize o território e o povo colombiano em vários sentidos, parece emergir uma unidade através de uma Colômbia que está tentando exportar sua cultura e com ela, uma imagem positiva do país, para se contrapor as décadas de percepções internacionais negativas.

O ator, cantor e compositor Carlos Vives ajudou neste processo de deslocar o tradicional *vallenato* para uma música popular e comercial e assim, participou da construção e seleção de memórias coletivas tanto através do gênero, quanto da telenovela “vallenata” Escalona, que protagonizou. Além disso, ele abriu as portas para outros artistas que se seguiram e para a internacionalização de uma imagem do país mais positiva. Com Carlos Vives, se consolida o *vallenato* na categoria *world music*, que teria influenciado tanto o *tropipop* que era ajudado pela política de Álvaro Uribe Vélez e exaltava a Costa caribenha, como os músicos da *NMC* que também repetem essa mesma fórmula, apenas relocando o “local” do Caribe para outras regiões como o Pacífico do país.

Em ambos estilos (*tropipop* e *NMC*) a presença do “local” continua ali, a necessidade daquilo que nos conforta e nos traz segurança, mas que é estereotipado e que vende

internacionalmente como exótico continua nos anos 2000. Através da hibridação de elementos “locais” com internacionais, a *world music* na Colômbia ainda é um instrumento de construção e seleção de memórias do país, pois apesar de muitas bandas possuírem canções mais contestadoras da realidade social, elas foram originalmente impulsionadas por campanhas nacionalistas e pretendem melhorar a imagem do país afora. Esses artistas mais jovens sabem da importância que Carlos Vives teve para abrir as portas para a música colombiana no mercado internacional e para os próprios colombianos de regiões onde, muitas vezes, nem se sabia o que era *vallenato*.

Diferentemente de grande parte das composições e performances dos anos 1970 e 1980, o *vallenato* de Carlos Vives retoma a “tradição”, muitas de suas letras são compostas de forma poética: com rimas, estrofes com a mesma quantidade de versos e uma preocupação com o conteúdo. Além disso, em suas performances, o samário traz de volta elementos que haviam sido “esquecidos” nas últimas décadas, como a *gaita hembra*, o *sombrero vueltiao*, a *mochila arhuaca* e a presença de um acordeonista famoso, Egidio Cuadrado.

O *vallenato* dos anos 2000 ainda gera muita discussão entre folcloristas, que querem tentar preservá-lo o mais parecido possível com o *vallenato* dos *juglares* e o lado da indústria da música, que é ávida por novos sons e produz o *vallenato nueva ola*, agradando ao público colombiano que, em sua maioria, consome todos os estilos do gênero (inclusive a *nueva ola*).

A qualidade das letras e a perda de elementos que definam o gênero em si é um assunto a parte, que divide opiniões, porém o que se percebe é que as discussões continuam ainda hoje e o *vallenato* de Carlos Vives, por exemplo, que era considerado alvo de posições contrárias em 1990, atualmente é praticamente unânime o reconhecimento que se tem pela sua figura e pelo modo como ele conseguiu fazer o *vallenato* ser popularizado internacionalmente.

O fato é que o *vallenato* contemporâneo não mescla mais somente o *pop* ou o *rock* e novos instrumentos como fazia Carlos Vives e principalmente, os intérpretes atuais deste gênero não se importam em trazer elementos simbólicos dos *juglares* como a *gaita*, a preocupação com a letra e a figura do acordeonista em destaque. O que se pode concluir com a análise de algumas letras do final da década de 90 e da década de 2000 foi que, tanto o *vallenato* romântico em sua forma “*guisa*” (de Jorge Celedón, por exemplo), quanto o *vallenato nueva ola*, pecam pela falta de qualidade nas letras, elas são composições “vazias” de conteúdo, refrãos que se repetem e letras que parecem ter sido compostas em segundos. Essa perda de qualidade fortaleceu ainda mais as antigas canções ditas folclóricas e tornou clássico aquilo que antes não era.

Ainda em algumas canções dos anos 2000 (*Nueva Ola*, *Tropipop* e *NMC*) estão presentes os discursos hegemônicos que buscam melhorar a imagem do país como a alegria, a festa, a paixão pelo país e também os discursos de dominação como o machismo, a honra, a hierarquia racial, de classe, hierarquia espacial, a influência social, etc. Eles são um reflexo de um país que ainda está em construção, que está configurado com convergências e divergências, que tenta aceitar as diversidades, mas que está arraigado em preconceitos de séculos passados, que tem tecnologias modernas em Bogotá e Medellín por exemplo, mas que volta ao passado para poder identificar-se. É um país que passou por décadas de guerras e que sofreu muito com sua imagem com o narcotráfico e o paramilitarismo, por isso começou a construir sua imagem nacional tardiamente através de símbolos e manifestações culturais, como a música. Ao serem utilizadas como instrumento identitário, as performances das canções vallenatas refletem também os símbolos que se deseja perpetuar dentro dessa construção como: a *gaita hembra*, o *sombrero vueltiao*, a *mochila arhuaca*, produtos indígenas, etc. Apesar da classificação do país em alguns *rankings* como um dos mais felizes do mundo, sobem à superfície também as contradições que são inerentes à um país que tem atrasos em muitos aspectos, como a permanência dos sistemas de dominação e hierarquias.

O vallenato é ambíguo, é contraditório, assim como é a sociedade na qual ele nasceu, carrega suas dores e suas alegrias, carrega memórias que se quer perpetuar e aquelas que as vezes se deseja esconder.

ANEXOS

Figura 1: Mapa Colômbia departamentos políticos²⁶²

²⁶² Recuperado do website Wikipedia: https://it.wikipedia.org/wiki/File:Colombia,_administrative_divisions_-_de_-_colored.svg

Figura 2: Mapa das regiões naturais da Colômbia.²⁶³

²⁶³ Recuperado do website Wikipedia:
[https://es.wikipedia.org/wiki/Regiones_naturales_de_Colombia#/media/File:Mapa_de_Colombia_\(regiones_naturales\).svg](https://es.wikipedia.org/wiki/Regiones_naturales_de_Colombia#/media/File:Mapa_de_Colombia_(regiones_naturales).svg)

REFERÊNCIAS²⁶⁴

- Amaral, W.F., & Tavela, M.C.W. (2011). A realidade da ficção nas crônicas. Recuperado de <http://portaldoprofessor.mec.gov.br/fichaTecnicaAula.html?aula=30851>
- Ardila, L. (2011). Alfredo Gutiérrez: El rebelde del vallenato. Rompió todas las reglas del vallenato al utilizar el acordeón en porros y cumbias. *El Espectador*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/alfredo-gutierrez/alfredo-gutierrez-el-rebelde-del-vallenato-articulo-247520>
- Barbero, J.M. (1997). *Dos meios às mediações: comunicação cultura e hegemonia* (R. Polito & S. Alcides, trans.). Rio de Janeiro, RJ: Editora UFRJ (Trabalho original publicado em 1987).
- Barbero, J.M., & Ochoa Gautier, A.N. (2001). Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular In D. Mato (Org.), *Cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización* (pp.111-125). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: CLASCO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
Recuperado de <http://bvsde.org.ni/clasco/publicaciones/EstudiosLatinoamericanossobrecultural1.pdf>
- Barros, J. D'A. (2007). A gaia ciência dos trovadores medievais. *Revista de Ciências Humanas, Florianópolis*, EDUFSC, 41, (1e 2), pp. 83-110. Recuperado de <https://periodicos.ufsc.br/index.php/revistacfh/article/view/15623/14155>
- Barros, J. D'A. (2015). A poética do amor cortês e os trovadores medievais - caracterização, origens e teorias. *Aletria*, 25, (1), pp. 215-228. Recuperado de <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/6290>
- Bermúdez, E. (2004). ¿Que es el vallenato? Una aproximación musicológica. *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 9, (9), 9 - 62. Bogotá, Colômbia: Unibiblos
- Bermúdez, E. (2005). Por dentro e por fora In M.Ulhôa & A.M.Ochoa (Orgs.), *Música Popular na América Latina* (pp. 214-242). Porto Alegre, RS: UFRGS.
- Bermúdez, E. (2009). Jacques Gilard y la musica popular colombiana. C.M.H.I.B. *Caravelle*, (93) 19 - 40. Toulouse, França. Recuperado de http://www.academia.edu/12231224/Jacques_Gilard_y_la_m%C3%BAsica_popular_colombiana.
- Bermúdez, E. (2010). La música colombiana, pasado y presente In C. Spencer Espinosa & A. Recasens (Eds.). *A três bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (pp. 247-255). Madrid, Espanha: SEACEX y Akal Ediciones.

²⁶⁴ De acordo com o estilo APA (American Psychological Association), conforme demandado pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da FFCLRP – USP.

Blanco, D.A. (2005). La Musica de la costa atlântica colombiana – Transculturalidad e identidades en Mexico y Latinoamérica. *Revista Colombiana de Antropologia*, 41, 171- 203. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105015281006>

Blanco, D.A. (2009). De melancólicos a rumberos... de los Andes a la Costa. La identidad colombiana y la música caribeña. *Boletín de Antropologia Universidad de Antioquia*, 23 (40), 102-128. Recuperado de <http://bibliotecadigital.udea.edu.co/dspace/handle/10495/2318>

Bock, A.M.B (2007). In Bock, A.M.B, Gonçalves, M.G.M; Furtado, O; Aguiar, W.M.J; Ozella, S; Sanchez, S.G. (Bock, A.M.B In Bock, A.M.B, Gonçalves, M.G.M; Furtado, O; Orgs.),

Bosi, E. (1994). *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.

Caiuby Novaes, S. (1993). *Jogo de Espelhos*. São Paulo, SP: Edusp.

Canclini, N.G. (2001). *Culturas Híbridas*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Candau, J. (2009/2010). Bases antropológicas e expressões da busca patrimonial: memória, tradição e identidade. *Revista memória em rede*, 1 (1), 43-58. Recuperado de <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Memoria/article/view/9564>

Cardoso Filho & Janotti Jr. (2006). A música popular massiva, o mainstream e o underground trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. (Trabalho apresentado no VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom). Recuperado de <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1409-1.pdf>

Carvalho, J.J. (1991). *As duas faces da tradição. O clássico e o popular na Modernidade Latinoamericana*. Brasília, DF: Série Antropologia.

Castaño, B.E.Z. (1997). Busqueda de la identidad colombiana en el reconocimiento de la diversidad cultural. Reflexiones sobre la historia de las mujeres negras. *Revista Universitas Humanística*, 46 (46), 59-66. Recuperado de <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/9601>

Cayer, N.A.G. (2011). *Festival de música andina colombiana “Mono núñez”*. *Nation, identidad y autenticidad, más de tres décadas de historia*. Bogotá, Colômbia: Publicação Independente.

Chaparro, C. (2017). La historia del paramilitarismo en Colombia, segun Ronderos. Guerras recicladas’, escrito por María Teresa Ronderos, es una obra periodística que aborda el hecho de cómo se formó y perduró por más de tres décadas este fenómeno en el país. *El Espectador*. Recuperado de <https://colombia2020.elespectador.com/pais/la-historia-del-paramilitarismo-en-colombia-segun-ronderos>

Connel, J & Gibson, C. (2004). World music: deterritorializing place and identity. *Progress in Human Geography*, 28 (3), 342–361. Recuperado de http://www.academia.edu/1539658/World_music_deterritorializing_place_and_identity

Cosas de Moralito. Yo soy Lorenzo Morales al derecho y al revé. Yo soy quien deja la huella antes de poner el pie (2004). *El Tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1523115>

Cosoy, N. (2016). Como a guerra entre o governo da Colômbia e as Farc começou e por que ela durou mais de 50 anos. *BBC Brasil*. Recuperado de <http://www.bbc.com/portuguese/brasil-37181620>

Dabène, O. (2003). *América Latina no século XX* (3a ed., M. I. Mallmann, trad.). Porto Alegre, RS: EDUPUCRS.

De La Espriella, A.O. (2005). *Historia de La música en Colombia a través de nuestro bolero*. Bogotá: Quebecor World Bogotá.

De Lima, N.L., Anzalone, E., Cordeiro, E.F., Berni, J.T., Casula, K. De A. & Nunes, M.C.C. (2014). As manifestações do amor cortês em tempos de relacionamento virtual. *Revista aSEPHallus de Orientação Lacaniana*, 9(18), 17-35. Recuperado de http://www.isepol.com/asephallus/numero_18/pdf/as_manifestacoes_do_amor.pdf

Echeverri, L.M., Rosker, E., & Restrepo, M. L. (2010). Los orígenes de la marca país Colombia es pasión. *Estudios y perspectivas en turismo*, 19 (3), 409-421. Recuperado de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-17322010000300006

Elme, M.M. (2015). As técnicas vocais no canto popular brasileiro: processos de aprendizagem informal e formalização do ensino. (Dissertação Mestrado, Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas). Recuperado de http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/285312/1/Elme_MarceloMatias_M.pdf

En una emboscada murió el Gavilán Mayor. (1991). *El Tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-15596>.

Escalona, R. (2014). Gabriel García Márquez, Escalona y El Vallenato, así sucedió... (Testimonio Vivencial). *Panorama Cultural*. Recuperado de https://panoramacultural.com.co/index.php?option=com_content&view=article&id=2491:gabriel-garcia-marquez-escalona-y-el-vallenato-asi-sucedio&catid=3:musica-y-folclor&Itemid=160

Figuerola, F. (2017). ¿Índio Yumeca? *La Chácara*. Recuperado de <http://lachachara.org/2017/05/indio-yumeca/>

Figuerola, J.A. (2007). *Realismo Mágico, vallenato y violencia politica en el caribe colombiano* (PhD Thesis, Faculty of the Graduate School of Arts and Sciences, Georgetown University). Recuperado de <https://repository.library.georgetown.edu/bitstream/handle/10822/553237/figuerolaJose.pdf?sequence=1>

- Florez, J. (2018). Blog Vallenato. [Blog]. Recuperado de <https://www.blogvallenato.com/2011/05/04/la-historia-de-matilde-lina/>
- Freud, S. (1950). Totem e Tabu e outros trabalhos. (Vol. 13). Rio de Janeiro, RJ. (Trabalho original publicado em 1913/1914) Recuperado de <https://pt.slideshare.net/PauloVFdaSilva/freud-sigmund-xiii-totem-e-tabu-e-outros-trabalhos-1913-1914-volume-xiii>
- Fuentes, A.M. (2014). Simbologia de las mochilas arhuaca y wayuú. [Blog]. Recuperado de <http://historiasregionalesdelcaribe.blogspot.com.br/2014/08/simbologia-de-las-mochilas-arhuaca-y.html>
- García Márquez, G. (2007). *Vivir para contarla* (5a ed.). Buenos Aires: Debolsillo.
- García Márquez, G. (2013). *Cien años de soledad* (36a ed.). Buenos Aires: Penguin Random House Grupo Editorial, S.A. (Trabalho original publicado em 1967).
- Geertz, C. (2001). *O Saber Local - Novos Ensaios em Antropologia Interpretativa*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Geertz, C. (2008). *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, RJ: LTC.
- Gênero Lírico. (2016). *Toda Matéria: conteúdos escolares*. Recuperado de <https://www.todamateria.com.br/genero-lirico/>
- Guerra, C. (Diretor). (2009). *Los viajes del viento* [DVD]. Colômbia, Argentina, Alemanha, Países Baixos: Coprodução Cine Ojo / Ciudad Lunar Producciones / Ibermedia / Universidad Nacional de Colombia / ZDF/Arte / Razor Film Produktion GmbH / Volya Films.
- Guilbault, J. (2006). On Redefining the “Local” through World Music. In J Post (Ed.), *Ethnomusicology, a contemporary reader* (pp. 137- 146). New York, NY: Routledge
Recuperado de <https://www.amherst.edu/media/view/57430/original/Guilbault,%20On%20Redefining.pdf>
- Goffman, E. (2004). *Estigma - Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada* (4a ed., M. Lambert, trad.). São Paulo, SP: LTC. Recuperado de https://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/92113/mod_resource/content/1/Goffman%3B%20Estigma.pdf. (Trabalho original publicado em 1891)
- Gómez, N. G. *Inventiones de la colombianidad: Nueva Música Colombiana*. (Maestría en Estudios Culturales, Facultad de Ciencias Sociales Universidad Javeriana). Recuperado de <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/16770/?sequence=1>
- González, H. (2007). *Vallenato, Tradición y Comercio*. Bogotá, Colômbia: Programa editorial Universidad del Valle.
- Gutiérrez, R. (2014). Emiliano Zuleta Baquero, el de la Gota Fría. *El Pilon*. Recuperado de <http://elpilon.com.co/emiliano-zuleta-baquero-el-de-la-gota-fria/>

Halbwachs, M. (2004). *A Memória Coletiva* (L.T Benoir, trad.). São Paulo, SP: Centauro. (Trabalho original publicado em 1950).

Hall, S. (2011). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, RJ: DP&A.

Hartmann, L. (2007) A Memória na Pele: performances narrativas de contadores de “causos”. *Ilha - Revista de Antropologia*, 9 (1-2), 215-245.

Recuperado de <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/6934>

Herrera, L.D. (2010) Los enredos de 'Poncho' Zuleta por presuntos vínculos con 'paras' en Valledupar. *El Tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-6930127>

Idries Shah Foundation. (2017). La caballería y el Sufismo. *Idries Shah Foundation*. Recuperado de <https://idriesshahfoundation.org/es/la-caballeria-y-el-sufismo/>

James, W. (1890). *The Principles of Psychology*. New York, NY: Holt. Recuperado de <https://archive.org/details/theprinciplesofp01jameuoft>

Lafuente, J. (2016 a). O homem que convenceu a Colômbia a dizer não à paz. Ex- presidente Álvaro Uribe, que mantém uma disputa frontal com seu sucessor, foi o grande artífice da campanha contra o acordo com as FARC. *El País Internacional*. Recuperado de https://brasil.elpais.com/brasil/2016/10/07/internacional/1475848537_675259.html

Lafuente, J. (2016 b). Colômbia diz ‘não’ ao acordo de paz com as FARC. *El País*. https://brasil.elpais.com/brasil/2016/10/02/internacional/1475420001_242063.html

La “nueva ola” vallenata cumple una década sin su rey, Kaleth Morales. (2015). *El Herald*. Recuperado de <https://www.elheraldo.co/tendencias/la-nueva-ola-vallenata-cumple-una-decada-sin-su-rey-213274>

La Polémica Vallenata (1993) *El Tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-277088>

La Polémica Vallenata que se armó en la comunidad vallenatera por Carlos Vives. (2017). *Noisey*. Recuperado de https://noisey.vice.com/es_co/article/ywgnrk/el-festival-de-la-leyenda-vallenata-2018-hara-un-homenaje-a-carlos-vives

Leon Rincon, L. (2016). *História, Crítica y Desafíos del Partido Liberal Colombiano* (Maestría en Gobernabilidad y Democracia, Universidad Santo Tomás). Recuperado de <http://repository.usta.edu.co/bitstream/handle/11634/1684/Leonlucero2016.pdf?sequence=1>

Los Araújo son una de las dinastías políticas de mayor tradición en la Costa Caribe (2009). *El Tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-5001648>

‘Los Viajes Del Viento’ de Ciro Guerra recibe premio en Cannes. (2009). *Semana*. Recuperado de <http://www.semana.com/entretenimiento/articulo/los-viajes-del-viento-ciro-guerra-recibe-premio-cannes/103455-3>

López, G. M. (2005). *Colômbia e sua música*. Bogotá, Colômbia: grupo Carvajal.

Lozano, P. (1996). EE UU cancela el visado al presidente Samper por su relación con los 'narcos'. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1996/07/12/internacional/837122407_850215.html

Lozano, G.V. (2015) Historia de los Partidos políticos en Colombia. *IUSTA*. (43) Recuperado de <http://revistas.usantotomas.edu.co/index.php/viei/article/view/2445>

M-19, una guerrilla sin precedentes (1974-1980). Nace un grupo subversivo urbano que en poco tiempo asesta golpes impactantes: secuestros, asesinatos. (2010). *El Tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-7934180>

Machado de Assis, J.M. (1994). Balas de Estalo In *Obra completa de Machado de Assis*. (Vol. 3) Rio de Janeiro, RJ: Nova Aguilar. (Trabalho original publicado em 1883). Recuperado de <https://onlinecursosgratuitos.com/24-livros-de-cronicas-de-machado-de-assis-para-baixar-gratis-em-pdf/>

Martínez, L.P. (2005). Estos son los principales artistas de la 'Nueva ola' del vallenato. *El Tiempo*. Recuperado de <https://www.elvallenato.com/noticias/588/Estos-son-los-principales-artistas-de-la-'Nueva-Ola'-del-vallenato-.htm>

Martínez, L.P. (2016). Daniel Samper Pizano y Pilar Tafur actualizan 'Cien años de vallenato' *El Tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16572036>

Mantovani, A., & Bairrão, J.F.M.H. (2004). Pessoa e performance: drama social e sujeito plural. *Interações*, 9 (18), 11- 40. Recuperado de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-29072004000200002&lng=pt&tlng=pt.

Marquetalia, la cuna de las Farc, se convertirá en un centro turístico. (16 de junho de 2017). *El Tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/politica/proceso-de-paz/marquetalia-la-cuna-de-las-farc-se-convertira-en-un-centro-turistico-99980>

Morales, J.M. (2009). La Magia en La Costa Caribe de Colombia. *Luz Masónica*. [Blog]. Recuperado de <http://luzmasonica.blogspot.com.br/2009/>

Mourão, L. (2012). Uma volta pela música do Maghreb – Part 1:Argélia. [Blog]. Recuperado de <http://voltaaomundomusical.blogspot.com.br/2012/03/uma-volta-pela-musica-do-maghreb-parte.html>

Motta, C.E.V.P. (2017). Crônica Literária. Recuperado de <https://www.infoescola.com/redacao/cronica-literaria/>

Murió La Mamá del Folclor. Me le dice a Carmen Díaz / Que sufra y tenga paciencia / Porque ella muy bien sabía /Que Emiliano es sinvergüenza (15 de abril de 2012). *El Tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1379225>

Nogueira Da Costa. (2015). Música Africana. [Blog]. Recuperado de <https://fernandonogueiracosta.wordpress.com/2015/11/22/musica-africana/>

- Ocampo, L. J. (n.d) Gustavo Rojas Pinilla (Biografías). *Gran Enciclopedia de Colombia del Círculo de Lectores*. Recuperado de <http://www.banrepultural.org/blaavirtual/biografias/rojagust.htm>.
- Oñate, J.M. (2003). *El abc del vallenato*. Bogotá, Colômbia: Taurus.
- Ortiz, R. (1994). *Cultura brasileira & identidade nacional* (5a ed.). São Paulo, SP: Brasiliense. (Obra original publicada em 1985).
- Ortiz, R. (1996). *Um outro território – ensaios sobre a mundialização*. São Paulo, SP: Olho d'Água.
- Pacievitch, T. (n.d). História da Colômbia. *Infoescola*. Recuperado de <https://www.infoescola.com/colombia/historia-da-colombia/>
- Polak, R. (2010). A Musical Instrument Travels around the World: jenbe playing in Bamako, West Africa, and beyond. *The world of music*, 52 (1/3), 134-170. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/41700029>
- Portaccio, J.F. (2010). *Colombia y su música*. Bogotá: Disformas Triviño.
- Pinto, T. De O. (2001). Som e Música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de antropologia*, 44 (1), 221-286.
Recuperado de <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27128>.
- ¿Qué fue ‘el Bogotazo’, origen de ‘La Violencia’ en Colombia? (2017). *Notimérica*. Recuperado de <http://www.notimerica.com/politica/noticia-fue-bogotazo-origen-violencia-colombia-20170409071450.html>
- Ribeiro, L.C., & Tuzzo, S.A. (2013). Jesus Martín Barbero e seus estudos de mediação na telenovela. *Comunicação & Informação*, 16 (2), 39-49.
Recuperado de <https://www.revistas.ufg.br/ci/article/view/29187/16310>.
- Ribeiro, V. A. M. (2012). Clarice Lispector nos limites da crônica literária. *Crátilo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários*, UNIPAM, 5 (2), 121-131. Recuperado de <http://cratilo.unipam.edu.br/documents/32405/41762/clarice.pdf>
- Rinaudo, C. (2011). Más allá de la “identidad negra”: mestizaje y dinámicas raciales en la ciudad de Veracruz In E. Cunin (Org.), *Mestizaje, diferencia y nación. Lo “negro” en América central y el Caribe*. (pp. 226-266). México, México: INAH – Instituto Nacional de Antropología e História, Colección Africanía. Recuperado de <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01082650>.
- Rincón, O. (2013). Todos llevamos un narco adentro: un ensaio sobre la narco/cultura/telenovela como modo de entrada a la modernidad. *Matrizes*, 7 (2), 1-33. São Paulo, SP. Recuperado de <http://periodicos.usp.br/matrizes/article/view/69414>.
- Rodriguez Alvarez, Y.A. (2017). La Leyenda Vallenata y un canto para el abandono. *El Mundo*. Recuperado de <http://www.elmundo.com/noticia/La-Leyenda-vallenata-y-un-canto-para-el-abandono/350916>

Rueda, M.I. (2007) ¿Existen vasos comunicantes entre el vallenato y el paramilitarismo? El Grammy Vallenato Poncho Zuleta le responde a María Isabel Rueda. *Semana*. Recuperado de <http://www.semana.com/nacion/articulo/existen-vasos-comunicantes-entre-vallenato-paramilitarismo/85043-3>

Saludos en el vallenato: apología al delito: pero no es condenable. (2013). *El Herald*. Recuperado de <https://www.elheraldo.co/cesar/saludos-en-el-vallenato-apologia-al-delito-pero-no-es-condenable-129527>

Samper Pizano, D. (2017). “Yo no creo que el vallenato clásico desaparezca” *Semana*. Recuperado de <https://www.semana.com/Item/ArticleAsync/523020?nextId=523013>

Samper, N. (2017). “No toda la música de acordeón es vallenato”: Adolfo Pacheco. *Noisey*. Recuperado de https://noisey.vice.com/es_co/article/78q83d/no-toda-la-musica-de-acordeon-es-vallenato-adolfo-pacheco

Sanchis, P. (2012). O “som Brasil” – uma tessitura sintética? In M. Massimi (Ed.), *Psicologia, cultura e história: diálogos em perspectivas*. Rio de Janeiro, RJ: Outras Letras

Schechner, R. (2013). What is performance? In R. Schechener, *Performance studies: an introduction*. (3rd ed., 28-51). S. Brady (Ed.). New York & London: Routledge. Recuperado de <http://syspdram.espivblogs.net/files/2016/07/287082887-Richard-Schechner-Performance-Studies-an-Introduction-Routledge-2013.pdf>

Sevilla, M., Ochoa, J.S., Santamaría, C. & Cataño, C.E. (2014). *Travesías por la tierra del olvido: modernidade y colombianidad en la musica de Carlos Vives y la provincia*. Cali, Colômbia: U. Javeriana.

¿Silvestre Dandond y compañía amenazan el vallenato tradicional? (2015). *Semana*. Recuperado de <http://www.semana.com/cultura/articulo/la-nueva-ola-amenaza-para-el-vallenato-tradicional/451878-3>

Torres, R.L. (2013). Música colombiana y patrimonios imbricados: reflexiones sobre las llamadas músicas nacionales del siglo XX. *La música como patrimônio: identidade y mestizaje*. (5, Departamento de Antropología, Universidad de Los Andes). Bogotá, Colômbia: Observatorio del Patrimonio Cultural y Arqueológico OPCA. Recuperado de <https://opca.uniandes.edu.co/boletin/05.pdf>

Truz, I. (2015). Ao retratar cotidiano brasileiro, Chico Buarque construiu canções em forma de crônica. Observador atento do país, artista avalia, emite opinião, interpreta fatos e propõe soluções para problemas sociais em suas obras. *Arte e Cultura*. (86a ed.,48). Recuperado de <http://www.usp.br/aun/antigo/exibir?id=7091&ed=1236&f=3>

Turner, V. (1987). The Anthropology of Performance. *The Anthropology of Performance*, PAJ Publications, New York.

Vanzella, L.G. (2011). *Hibridação Musical - o processo de modernização e internacionalização dos ritmos colombianos tradicionais cumbia e vallenato*. 114f. (Trabalho de Conclusão de Curso). Fundação Armando Alvares Penteado - FAAP, São Paulo, BR.

Wade, P. (1991). The language of race, place and nation in Colombia. *América Negra*. (2), 41-66.

Wade, P. (2000 a). *Music, race and nation*. Chicago: University of Chicago Press.

Wade, P. (2000 b). *Raza y etnicidade en latinoamérica*. (1a ed., Ma.Teresa Jiménez M, trad.). Quito, Equador: Ediciones Abya – Yala. Recuperado de http://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1311&context=abya_yala. (Trabalho original publicado em 1997)

Wade, P. (2009). Defining Blackness in Colombia. *Journal de la Société des Américanistes*, 95 (1), 165-184. Recuperado de <http://personalpages.manchester.ac.uk/staff/peter.wade/articles/MASCIPO%20proofs.pdf>

Zumthor, P. (2007). *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify.