

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MARIA XIMENA ALVARADO BURBANO

CURRULAO: ANÁLISE ETNOMUSICOLÓGICA PARA O GÊNERO MUSICAL
REPRESENTATIVO DO PACÍFICO SUL COLOMBIANO

CURITIBA
2013

MARIA XIMENA ALVARADO BURBANO

CURRULAO: ANÁLISE ETNOMUSICOLÓGICA PARA O GÊNERO MUSICAL
REPRESENTATIVO DO PACÍFICO SUL COLOMBIANO

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração em Musicologia Histórica e Etnomusicologia, Departamento de Artes, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, como parte das exigências para obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Edwin Ricardo Pitre-Vásquez.

Co-orientador: Prof. Dr. Mauricio Dottori.

CURITIBA
2013

*A Walter Rodrigo, Victoria Elvira, Ana María y
Maria Carolina, quienes desde la distancia me acompañaron
con su incondicional amor.*

*A Sergio, mi compañero y mi amor, por compartir sus
sueños conmigo y por aventurarse en esta travesía.*

*Al Pacífico Colombiano, su gente y su música, por la
alegría y la pasión que vibra en cada Currulao.*

AGRADECIMIENTOS

Culminar procesos significa dedicación, disciplina e valentía. Esta disertación es, sin duda, una confirmación de una etapa que termina.

Agradezco inmensamente a todos los maestros, músicos, bailarines e investigadores que participaron desinteresadamente de la disertación, en especial, al maestro Hugo Candelario González, por la confianza depositada, las experiencias compartidas y la inmensa colaboración

A mi orientador el Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez, por el tiempo, dedicación y empeño. A la Dra. Luzia Aparecida Ferreira-Lia, por las minuciosas lecturas y correcciones.

A mi co-orientador el Prof. Dr. Mauricio Dottori, por las orientaciones, lecturas, correcciones y valiosos aportes.

A los profesores que integraron la banca de calificación. Al Prof. Dr. Guilherme Romanelli, por su intercambio de conocimientos y valiosos aportes. Al Prof. Dr. Carlos Stasi, por sus detalladas observaciones y minuciosas anotaciones. Y a la Prof. Dr. Denise Barata, por sus aportes y valiosas correcciones.

A Carlos Ramos, por las conversaciones, consejos y material investigativo que me compartió. Su disertación, sin duda, representó una valiosa ayuda, no sólo metodológica, sino también como modelo de escritura y aprendizaje de portugués.

A los colegas de maestría, quienes aunque con poco contacto, estuvieron dispuestos a ayudarme cuando necesité. Especialmente a mi amigo Lucas Françolim da Paixão, quien se convirtió en parte de mi familia, siempre dispuesto a ayudarme durante estos dos años de vida en Brasil.

Al Programa de *Pós-graduação em Música-PPGMúsica da Universidade Federal do Paraná* y la beca de CAPES, por la confianza depositada y la inmensa ayuda para la realización de esta pos-graduación.

A Dios, los ángeles y el universo que me rodea, por conspirar para que este sueño se hiciera realidad.

RESUMO

Esta dissertação apresenta uma análise etnomusicológica para um dos gêneros musicais tradicionais da região do Pacífico Sul Colombiano, o currulao, interpretado pelo conjunto musical tradicional de marimba de chonta. A questão central da pesquisa foi analisar quais os aspectos estético-musicais predominantes desse gênero, a partir da aplicação de conceitos trabalhados por Gerhard Kubik e Tiago de Oliveira Pinto para as músicas africanas e afro-brasileiras respectivamente. Usou-se de ferramentas da etnografia para o levantamento de dados, assim como da revisão de literatura, buscando trabalhos relacionados ao currulao e ao Pacífico Colombiano desde diferentes perspectivas. A revisão de literatura, assim como a experiência em campo, proporcionaram uma aproximação aos contextos geográfico, histórico e social, como subsidio para a compreensão das características musicais. Dentre as principais reflexões, deve-se ressaltar a relação entre as músicas africanas e o Currulao. Tal conclusão é possível ao analisar as características propriamente musicais, assim como os contextos.

Palavras-chave: Currulao. Marimba de Chonta. Pacífico Sul Colombiano. Análise Etnomusicológica.

ABSTRACT

This research presents an ethnomusicological analysis of one of the traditional musical genres from the Colombian South Pacific region, the currulao, played by the traditional musical ensemble marimba de chonta. The central question in this study was to analyze which were the aesthetic-musical aspects predominant in this musical genre, by the application of concepts established by Gerhard Kubik and Tiago de Oliveira Pinto for African and Afro-Brazilian music, respectively. Tools from ethnography were used in data collection, as well as the review of literature, searching for works related to the currulao and Colombian Pacific from different perspectives. The literature review, as well as the experience in the field, provided an approach to geographical, historical and social contexts, as supports for understanding the musical characteristics. Among the main considerations, it should be noted the relationship between African music and the currulao. Such a conclusion is possible from the analysis of the properly musical characteristics, as well of the contexts.

Keywords: Currulao. Marimba de chonta. Colombian South Pacific. Ethnomusicological analysis.

RESUMEN

Esta disertación presenta una propuesta de análisis etnomusicológico para uno de los géneros musicales tradicionales de la región del Pacífico Sur Colombiano, el currulao, interpretado por el conjunto musical tradicional de marimba de chonta. El punto central de la investigación fue analizar cuáles son los aspectos estético-musicales predominantes de este género, a partir de la aplicación de conceptos trabajados por Gerhard Kubik y Tiago de Oliveira Pinto para las músicas africanas y afro-brasileras respectivamente. Se utilizaron herramientas de la etnografía para el levantamiento de datos, así como también la revisión de literatura, buscando trabajos relacionados al currulao e al Pacífico Colombiano desde diferentes perspectivas. La revisión de literatura y la experiencia en campo, proporcionaron una aproximación a los contextos geográfico, histórico y social, como subsidio para comprender características musicales. Entre las principales reflexiones, se debe resaltar la relación entre las músicas africanas y el currulao. El planteamiento de tal conclusión es posible, al analizar las características propiamente musicales y los contextos.

Palabras-claves: Currulao. Marimba de Chonta. Pacífico Sur Colombiano. Análisis Etnomusicológico.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mapa político da Colômbia.....	21
Figura 2 – Pacífico Colombiano.....	21
Figura 3 – Leonor González Mina.....	54
Figura 4 – Ensaio de Mama Julia y los Sonidos Ambulantes.	55
Figura 5 – Moises Eduardo Zamora.	56
Figura 6 – À esquerda Fabian Sanchez, à direita Paulo Andrés Sanchez.	57
Figura 7 – Encontro de dançarinos.	58
Figura 8 – Mestre Hugo Candelario Gonzalez Sevillano.....	59
Figura 9 – Ensaio Grupo Bahia Trio.	60
Figura 10 – Mónica Castro.	61
Figura 11 – Harlinson Lozano.....	62
Figura 12 – Joaquin Andres Salcedo.....	63
Figura 13 – Ernesto Esteban González Sevillano Emissão do programa radial Pacífico Música y Leyenda.....	64
Figura 14 – Julio Sanchez Rosales.	65
Figura 15 – Concertos do Grupo Bahia Trio.....	65
Figura 16 – À esquerda a dançarina Oliva Arboleda, à direita o dançarino Julian David Rodriguez e a pesquisadora.....	66
Figura 18 – Carlos Henrique Riascos Castillo.	69
Figura 19 – A esquerda Begner Vasquez, à direita Etiel Loango.	70
Figura 20 – Bombo Golpeador.	75
Figura 22 – Guasá.....	78
Figura 23 – Marimba de Chonta.....	80
Figura 24 – Partitura “Volando”.....	83

Figura 25 – Perguntas, Respostas da canção “Volando”.....	83
Figura 26 – Frases/ Pulsações/ Harmonia da canção “Volando”	84
Figura 27 – Pulsação elementar no Currulao.....	86
Figura 28 – Linha rítmica padrão do Guasá.	86
Figura 29 –Variações do Guasá.....	87
Figura 31 - Linha Rítmica do Currulao.	89
Figura 32 – Linha Rítmica Cíclica.	89
Figura 33 – Cruzamentos.....	90
Figura 34 – Polirritmia.	90
Figura 35 - Rede Flexível Oliveira Pinto.	91
Figura 36 – Gráfica para o Currulao.....	92
Figura 37 – Ferramentas Linguísticas.	94
Figura 38 - Linha rítmica padrão.....	94
Figura 39 – Linha rítmica padrão.	94
Figura 40 - Linha rítmica padrão.....	95
Figura 41 - Linha rítmica padrão.....	95
Figura 42 – Linhas rítmicas do Guasá.....	95

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Estruturas de análise.	47
Tabela 2 – Síntese das Entrevistas.....	70
Tabela 3 – Outros Participantes.....	71
Tabela 4 – Outras Atividades.	71

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	REMANSO INICIAL: CURRULAO E MARIMBA DE CHONTA	18
	2.1 <i>Territórios de Selva e Água: Contexto Geográfico do Pacífico Colombiano.</i>	21
	2.2 <i>África, Continente que Canta e Conta: Contexto Histórico do Pacífico Sul Colombiano....</i>	23
	2.3 <i>Outros Cenários do Currulao: Contexto Social</i>	27
3	ENTRANDO EN LA MAREA: APROXIMAÇÃO METODOLÓGICA	30
	3.1 <i>Etnografia: Teorias, Conceitos e Métodos</i>	30
	3.2 <i>Sobre a Coleta de Dados no Trabalho Etnográfico</i>	41
	3.2.1 <i>Entrevistas</i>	41
	3.2.2 <i>Outras Fontes</i>	42
	3.3 <i>Metodología da Análise Musical</i>	42
	3.3.1 <i>Análise musical na Etnomusicología</i>	43
	3.3.2 <i>Análise musical para o currulao: Conceitos e Método</i>	46
4	LA PUJA: ETNOGRAFIA E ANÁLISE MUSICAL DO CURRULAO	50
	4.1 <i>Relato Etnográfico</i>	50
	4.2 <i>Análise Musical do Gênero Tradicional Currulao</i>	73
	4.2.1 <i>Cor do Som e Sonoridades</i>	74
	4.2.2 <i>Ciclos Formais</i>	81
	4.2.3 <i>Pulsação elementar</i>	86
	4.2.4 <i>Marcação</i>	87
	4.2.5 <i>Linha rítmica ou time-line-pattern:</i>	88
	4.2.6 <i>Cruzamentos</i>	89

4.2.7	<i>Rede Flexível da Trama</i>	91
4.2.8	<i>Oralidades do Ritmo</i>	92
5	<i>LA QUIEBRA: CONCLUSÕES</i>	96
	<i>REFERÊNCIAS</i>	102
	<i>APÊNDICES</i>	107
	<i>ANEXOS</i>	130
	CD	

1 INTRODUÇÃO

Na elaboração de investigações acadêmicas é comum encontrar certo tipo de relação entre a vida do investigador e o objeto estudado. Desde minha graduação em música na cidade de Cali, Colômbia – cidade de origem da pesquisadora – começou meu interesse pelas músicas tradicionais e populares. Dessa forma o trabalho de graduação, focado sobre a linha investigativa de composição, consistiu em compor cinco peças utilizando elementos musicais tradicionais de Cuba e do Brasil. Assim, mesmo com pouca experiência, compus cinco peças com ritmos do *son cubano*, *danzón*, *son montuno e choros*. Mas, consciente da riqueza musical de meu país de origem, o interesse começou ser focado sobre as músicas tradicionais colombianas.

No Mestrado, no Brasil, direcionei a pesquisa para as músicas tradicionais do Pacífico Colombiano. Mas, pela envergadura do assunto, os objetivos iniciais foram reduzidos e focados sobre a região sul do Pacífico, especificamente sobre o gênero musical tradicional do currulao, na tentativa de abordar em detalhe o objeto proposto, que já se apresentava dentro de um campo prolífero e pouco explorado.

Vale a pena mencionar que a cidade de Cali, capital do estado de Valle del Cauca, faz parte da região do Pacífico Sul, por esse motivo o meu contato com estas músicas, mesmo sendo o currulao próprio da região costeira, estava latente há vários anos. Ainda que o ritmo popular prevalecente em Cali seja a *salsa*, por diversas situações sociais que serão brevemente apresentadas nesta pesquisa, as músicas do litoral do Pacífico podem ser facilmente escutadas em diferentes cenários de Cali, assim como também em outras capitais colombianas.

Nos alvares desse processo, ainda em Cali, iniciei o levantamento bibliográfico como apoio para a construção do pré-projeto, mas, deparei-me com um panorama pouco estudado. No âmbito musical foi possível encontrar alguns registros sobre organologia, métodos de ensino, algumas análises musicais, trabalhos musicológicos, mas, a maior parte dessas pesquisas não correspondiam a trabalhos sistemáticos. A partir de outras perspectivas investigativas o resultado foi um pouco melhor, foram coletadas relevantes investigações direcionadas sobre temas antropológicos, sociológicos, históricos, econômicos, biológicos, entre vários outros tipos de enfoques que envolvem temáticas relacionadas ao Pacífico.

Como acontece normalmente com as músicas tradicionais, os suportes escritos são praticamente inexistentes, pois prevalece a oralidade como método imprescindível para a

transmissão e sobrevivência desses repertórios musicais. Assim sendo, não foi possível encontrar partituras ou registros escritos de qualquer outra índole sobre o currulao. Isso tornou-se uma dificuldade latente para o desenvolvimento da pesquisa, mas, ao mesmo tempo fez com que a curiosidade se aguçasse sobre a elaboração de um registro escrito que permitisse uma compreensão do aspecto estético-musical, a partir da análise de estruturas musicais do currulao.

Dessa forma, a dificuldade ou problemática acima apresentada desembocou em várias questões que edificaram este trabalho. É possível adaptar o currulao a um sistema de notação escrita que permita plasmar as características estético-musicais desse gênero tradicional? Como podem-se preservar músicas transmitidas por tradição oral? Existem sistemas de transcrição adaptáveis a músicas de matrizes africanas? É possível pensar que os diferentes contextos geográfico, histórico e social que circunscrevem o objeto estudado influenciam nas características puramente musicais?

No processo de refletir sobre essas questões, o conhecimento de algumas teorias e propostas de análises etnomusicológicas revelaram possíveis respostas a esses interrogantes. Assim, foi possível supor que com a realização de uma análise musical que adentrasse nas estruturas estéticas do currulao, e que se adaptasse às necessidades próprias desse gênero musical poder-se-ia resolver em parte os questionamentos delineados.

Dessa forma, a problemática central desta pesquisa pôde resumir-se ao seguinte questionamento: quais são os elementos estético-musicais do gênero predominante da região sul do Pacífico colombiano, o currulao ?

Assim, para responder a este questionamento traçaram-se os objetivos da investigação. O objetivo geral foi realizar uma análise etnomusicológica para o gênero musical do currulao. Os objetivos específicos foram realizar um levantamento bibliográfico sobre o currulao, assim como também sobre teorias e conceitos da etnomusicologia; analisar os contextos geográfico, histórico e social que compreendem ao currulao; determinar se esses contextos influenciam nas características musicais do gênero estudado e, por último, entender as características musicais do currulao a partir da estrutura teórica pesquisada.

Além dos registros bibliográficos levantados, foram utilizadas algumas estratégias metodológicas em prol da obtenção de material inédito que pudesse suprir as exigências da investigação. Realizou-se uma viagem desde primeiro de janeiro até 16 de março do 2012 para a Colômbia, às cidades de Cali, Jamundí e Bogotá; entrou-se em contato com mestres de música do

Pacífico; acompanhou-se diferentes eventos musicais como ensaios dos grupos, concertos e ensaios de grupos de dança; participou-se de uma aula de dança com uma mestre dançarina; realizaram-se entrevistas aos músicos e dançarinos, todas gravadas em áudio e vídeo; realizaram-se conversas, algumas informais, com pesquisadores que têm desenvolvido diversas investigações relacionadas ao Pacífico colombiano: antropólogos, historiadores, musicólogos, jornalistas, literatos, entre outros; registraram-se por meio de gravações de áudio alguns currulaos; conseguiu-se material discográfico de agrupações representativas do Pacífico sul; realizaram-se visitas a bibliotecas e centros de investigação com o propósito de encontrar material bibliográfico.

Outra estratégia adotada para a presente pesquisa consistiu em realizar uma ‘análise piloto’ previa ao trabalho etnográfico. Essa análise foi construída a partir do conhecimento de algumas teorias e estruturas trabalhadas pela etnomusicologia e musicologia africana; e, a partir da audição e análise de diferentes canções do repertório tradicional de currulao. Dessa forma edificou-se a análise piloto que seria confrontada às informações coletadas no campo. Só depois de terminar esse processo, foi elaborada a análise definitiva para esta pesquisa.

Devido à experiência no campo empírico, os objetivos iniciais da investigação foram redirecionados e adaptados às condições próprias do entorno. Quando se realizou a viagem para a Colômbia, a idéia inicial era de coletar dados nas cidades de Cali e Bogotá, assim como em diferentes lugares do litoral do Pacífico Sul – Guapi, Buenaventura, Tumaco e Timbiquí – mas, devido às situações de violência e enfrentamentos constantes entre os grupos criminosos ilegais – guerrilha, paramilitares, *autodefensas*, entre outros – não foi possível visitar esses lugares¹. Dessa forma, o trabalho etnográfico foi desenvolvido na maior parte em Cali, mas, é importante esclarecer que uma considerável proporção dos mestres e músicos que participaram das entrevistas são originários do Pacífico, assim, foi possível trabalhar sobre as características musicais do gênero tradicional do currulao.

Para a construção do arcabouço teórico trabalharam-se diversos textos focados sobre diferentes linhas investigativas. Para a descrição dos contextos, foram trabalhados textos sobre geografia, historia, antropologia e musicologia, todos esses, coletados durante o trabalho etnográfico. A etnomusicologia proporcionou aportes teóricos suficientes para suprir as necessidades do objeto estudado. Esses aportes estiveram direcionados principalmente sobre a

¹ Essa problemática provocada pela violência será brevemente apresentada dentro do contexto social.

função que desenvolvem os contextos na construção de objetos musicais; a etnografia como base para a produção de pesquisas etnomusicológicas e as diferentes propostas de análises para músicas populares e tradicionais.

A revisão de literatura revelou importantes aspectos que justificaram o desenvolvimento da pesquisa. Como primeiro ponto a tratar está a importância que exercem os contextos sobre as músicas tradicionais e populares. Nesse sentido Oliveira Pinto propõe que:

Considerar este contexto amplo, quando se fala em música, é estar adotando um enfoque antropológico. Música é manifestação de crenças, de identidades, é universal quanto à sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade. Ao mesmo tempo é singular e de difícil tradução, quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio cultural (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 2).

O objeto estudado nesta pesquisa – o currulao – é apresentado num contexto distante e alheio ao próprio, assim, na tentativa de traduzir algumas das características estético-musicais para outras culturas, foram abordados alguns elementos geográficos, históricos e sociais como preliminares que permitissem situar ao leitor dentro do contexto do Pacífico Sul Colombiano, assim como também compreender aspectos puramente musicais do objeto.

Vários pesquisadores trabalhados nesta investigação coincidem em afirmar que além da importância que exercem os contextos para o entendimento desses aspectos musicais, a escolha da metodologia dependerá em parte das condições impostas pelas comunidades pesquisadas, assim, a dialética “prática-estrutura” dependerá diretamente dos contextos. (TURINO, 1999).

Como segundo ponto a tratar está a função que desenvolve o trabalho etnográfico dentro de pesquisas etnomusicológicas. Esta questão revelou a importância de estabelecer uma aproximação real entre o pesquisador e o pesquisado para a obtenção de material inédito que permita redigir novas pesquisas desde diferentes perspectivas (NETTL, 2008). Esse assunto foi vivenciado durante o desenvolvimento do trabalho etnográfico na Colômbia, pois, as informações obtidas no campo empírico constituíram o âmago para a elaboração da análise musical do currulao.

Como terceiro ponto a tratar está a questão da análise para músicas tradicionais e populares. Na busca de um possível sistema de análise etnomusicológica que suprisse as necessidades do objeto de estudo, topou-se com uma proposta trabalhada pela musicologia africana, especificamente por Gerhard Kubik. Esta proposta utiliza um sistema de notação especialmente pensado para as músicas africanas e tem sido aplicado por Oliveira Pinto para as

músicas afro-brasileiras. Devido às exigências próprias do currulao, por se tratar de música afro-colombiana, o sistema de análise acima mencionado forneceu o sustento metodológico e teórico suficiente para abordar o estudo do gênero musical desta pesquisa.

Além dessas três justificativas apresentadas, que surgem da escolha da estrutura teórica aqui aplicada, entende-se também que a presente pesquisa poderá contribuir para a preservação e difusão dessa música tradicional tanto dentro da Colômbia, quanto em outros países, como o Brasil; também, permitirá conhecimento sobre a cultura e tradições das comunidades costeiras do Pacífico Sul Colombiano. É possível pensar que este trabalho poderá incentivar novas pesquisas sobre o currulao, assim como sobre outros gêneros musicais tradicionais do Pacífico Colombiano que ainda são pouco estudados de forma sistemática e rigorosa dentro e fora da Colômbia. Por fim, esta pesquisa poderá significar um aporte para o desenvolvimento de futuras análises de músicas tradicionais e especificamente de músicas com matrizes africanas.

Para apresentar este trabalho foram estruturadas quatro partes. Vale a pena esclarecer que os títulos metafóricos utilizados em cada um dos capítulos obedecem à relação e importância do mar para as comunidades do litoral Pacífico. Essa estreita relação foi evidenciada durante a realização do trabalho etnográfico, e mesmo que o caráter simbólico do mar não seja tema trabalhado dentro desta pesquisa, alguns desses aspectos são revelados brevemente no decorrer da investigação.

O Capítulo Primeiro, obedece ao título metafórico “*Remanso Inicial*”. Essa expressão significa o momento em que as correntes de água estão calmas. Também é o título de uma das canções do grupo musical “Grupo Bahia”, grupo que forneceu material relevante para o desenvolvimento da pesquisa. Aqui são apresentados alguns levantamentos bibliográficos sobre o significado da palavra currulao; características do conjunto musical tradicional de marimba de chonta; assim também, são descritos brevemente os contextos geográfico, histórico e social que circunscrevem a esse gênero musical. Metaforicamente pode-se pensar que é o momento ‘calmo’ da investigação, os preliminares.

O Capítulo Segundo intitulado “*Entrando en la marea*” – entrando na maré – de uma frase escutada durante o trabalho de campo, utilizada metaforicamente por alguns músicos durante diferentes eventos musicais (ensaios e concertos). A frase compara a música com a maré, e refere-se ao momento em que os músicos começam a tocar. Dessa forma poderia significar ‘entrando na música’. Este capítulo apresenta a estrutura teórica e metodológica que edificou a

pesquisa. Trabalham-se algumas das teorias sobre a etnografia, utilizada como ferramenta principal para a coleta de dados na etnomusicologia; descrevem-se as características das entrevistas realizadas como suporte metodológico; apresentam-se algumas das propostas de análise para músicas tradicionais e populares trabalhadas pela etnomusicologia; e finalmente é exposta a proposta de análise abordada para o estudo do currulao. Pode-se entender, em sentido metafórico, como ‘entrando na pesquisa’.

O Capítulo Terceiro, intitulado “*La Puja*”, obedece a uma expressão local do litoral Pacífico utilizada para se referir ao momento de maré alta. É utilizado aqui metaforicamente pois neste capítulo abordam-se temáticas próprias do objeto estudado; aplicam-se teorias e conhecimentos previamente adquiridos, como também apresenta-se em detalhe o relato etnográfico e a análise musical para o currulao. Pode-se pensar que é o momento ‘alto’ da investigação.

O Quarto e último Capítulo foi intitulado “*La Quiebra*”. Assim como o título anterior, é um termo utilizado pelas comunidades da costa pacífica para referir-se ao momento que a maré está no nível baixo. Aqui abordam-se considerações finais e resultados elaborados a partir do conhecimento teórico adquirido, assim como das experiências vivenciadas no campo empírico. Metaforicamente é o nível ‘baixo’ da investigação, a parte conclusiva do trabalho.

2 REMANSO INICIAL: CURRULAO E MARIMBA DE CHONTA

O currulao é um dos gêneros musicais existentes no Pacífico Sul Colombiano. Encontra-se delimitado geograficamente dentro dos estados de Valle Del Cauca, cuja capital é a cidade de Cali; o estado de Cauca, Popayán; e o estado de Nariño, com capital na cidade de Pasto. O gênero musical manifesta-se principalmente nos municípios de Guapi, Timbiquí, Tumaco, Barbacoas, Buenaventura. Em cada lugar recebe nomes diferentes: Juga, Patacoré, Marabajeño, Pango, Abozao ou Berejú, devido aos variados estilos e andamentos com que se interpreta o gênero musical. No entanto, cada um desses estilos conserva as características musicais básicas do currulao tradicional. Entre algumas das características vale a pena destacar, nesta parte de investigação, a participação do conjunto musical que recebe o nome de ‘marimba de chonta’ – conjunto que interpreta tradicionalmente esse gênero, – assim como também a métrica escrita normalmente num compasso de 6/8.

Etimologicamente encontram-se diferentes hipóteses sobre a origem da palavra currulao. O literato Germán Patiño o define:

Currulao é também expressão polissêmica. Além de significar reunião festiva e gênero musical, também é utilizada para designar um dos tambores que integram os grupos de Tambora na costa atlântica colombiana. Porém isto requer uma melhor discussão, parece expressão hispânica, procedente do “*corraleo*”, que por sua vez deriva de “*corral*” (reunião de pessoas ao redor de músicos, cômicos e saltimbancos na idade media), que tem raiz no latim *currus*. (2004, p. 2).

Dessa forma, Patiño esclarece o caráter polissêmico através da explicação de possíveis definições; no entanto, evidencia-se que as hipóteses por ele mencionadas, ainda precisam de estudo e discussão.

Encontram-se também conjecturas propostas pelo musicólogo e folclorista colombiano Abadía Morales:

O currulao tem um nome de etimologia duvidosa. Possivelmente vem do tambor que Aquiles Escalante menciona sob este nome: currulao. No entanto, sabemos que existe na atualidade um tambor tradicional com uma membrana só, que recebe o nome Cununo, e há quem derive o nome do gênero partindo de *cununo* por um processo de corruptela idiomática: da palavra cununo derivam os adjetivos *cununado* ou *cununao* para referir-se aos ritmos e às danças em que o cununo participava. (ABADIA MORALES, 1983, p. 213).

Assim, Morales coincide com Patiño em relação à diversidade de significados sugeridos para a palavra *currulao*, e revela-se o caráter hipotético sobre cada uma das possíveis afirmações por ele mencionadas.

Existem também outras conjecturas elaboradas a partir das características próprias da dança de *currulao*. Nesse sentido, Abadia Morales afirma que a palavra *currulao* pode referir-se às palavras *acorralamiento* (encurralamento), ou *encorralado* (encurralado). Na coreografia tradicional, realizam-se uma série de passos nos quais os homens demonstram o interesse para as mulheres, as assediam e encurralam com o propósito de revelar sua masculinidade. Portanto, Abadia diz que a palavra *currulao* pode derivar-se da palavra *acorralado* (*Ibidem*, 1997).

Durante a entrevista que realizei com o mestre *guapireño*² Hugo Candelario Gonzales (2012), quando perguntado sobre a origem da palavra, este afirmou que nas comunidades do litoral do Pacífico sul, a palavra *currulao* é utilizada para designar o encontro, festa ou evento musical: “para nós o *currulao* é também o evento, vamos ao *currulao*, vamos à *Curruliada*”.

Dessa forma, tanto o levantamento bibliográfico quanto a experiência no campo empírico revelaram a falta de clareza e as diversas hipóteses construídas com o propósito de definir o significado da palavra *currulao*. No entanto, na presente investigação, a palavra *currulao* é utilizada para designar ao gênero musical predominante da região sul do Pacífico colombiano, interpretado pelo conjunto tradicional de marimba de chonta, e que evidencia características musicais particulares que são analisadas, em detalhe, no desenvolvimento da pesquisa.

O conjunto musical de marimba de chonta é próprio da região sul, e constitui uma das principais diferenças em relação às agrupações musicais tradicionais do Pacífico norte colombiano, onde recebem o nome de *chirimía*³. O nome do grupo tradicional do Pacífico Sul é derivado do instrumento musical líder, a marimba de chonta. Além desse instrumento, o conjunto é composto por dois *bombos* ou *taboras*, dois *cununos* — fêmea e macho — *guasás*, cantor e cantoras.

² *Guapireño* é o gentílico utilizado para designar às pessoas oriundas no município de Guapi, Cauca, Colômbia.

³ *Chirimía* é o nome do conjunto musical tradicional da região do Pacífico norte, no estado de Chocó. O conjunto é formado pelos seguintes instrumentos musicais: *tambora* [tambor], *caja* ou *redoblante* [caixa], *platillos* [pratos], clarineta em Si bemol, flugelhorn (tenor ou barítono), e flauta de *carrizo* (flauta transversa de bambu). Andrés Pardo, Jesús Pinzón. “Rítmica y Melódica del Folclor Chocóano”. Disponível em <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/ritmica/capiti.htm> Acesso em: 05/04/2012.

Vale a pena destacar que tanto o currulao, quanto o conjunto tradicional do Pacífico sul, excedem as fronteiras geográficas colombo–equatorianas, estende-se desde o estado de Valle Del Cauca na Colômbia, até a costa norte de Equador em Esmeraldas.

Tendo sua origem no sul da região, nas províncias de *Esmeraldas*, *San Lorenzo*, *Tumaco* e *Barbacoas*, [o currulao] foi constituído por meio de um longo processo de interações, que culminou no fim do período colonial, em uma música essencialmente rítmica, com a utilização do compasso de 6/8 acentuado na quinta colcheia, sincopada, com polirritmia e sustentado no canto responsorial [...] Integrou-se com outras expressões culturais, especialmente durante o período da Independência até converter-se na primeira dentre nossas músicas tradicionais. (PATIÑO, 2004)⁴.

Assim, mesmo que para esta pesquisa a análise musical esteja direcionada às características musicais do currulao do Pacífico Sul Colombiano, é necessário aclarar que esse gênero musical não é exclusivo da Colômbia e que países como o Equador compartilham várias das características dessa música tradicional.

O currulao surgiu durante o período de colonização européia. Tanto os indígenas que habitavam o território, quanto os europeus e os africanos escravizados, iniciaram um processo de sincretismo cultural, dessa forma, elementos próprios de cada cultura formaram uma amálgama que originou, entre várias outras manifestações, o gênero musical do currulao.

O estudo dos contextos histórico, geográfico e social, proporcionou meios para o melhor entendimento das características musicais do objeto analisado; dessa forma, apresenta-se a seguir uma breve descrição da geografia, história e alguns acontecimentos sociais que circunscrevem o gênero musical pesquisado.

⁴ Disponível em: http://dintev.univalle.edu.co/cvisaacs/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=250 Acesso em: 06/04/2012.

Sua extensão é de quase dez milhões de hectares de selva úmida tropical. Considera-se uma região que apresenta um dos maiores níveis de biodiversidade do planeta. (OSLENDER, 2011).

De acordo com Oslender esta área:

Abrange uns 10 milhões de hectares, ou 6,2% da superfície terrestre da Colômbia. Estende-se de 80 a 160 quilômetros entre a costa e as ladeiras da cordilheira Ocidental, incluindo o amplo delta do rio Atrato que desemboca no oceano Atlântico. [...] A região está situada na *Zona de Convergência Intertropical*, uma faixa de baixa pressão de ar convergente carregada de umidade. Isto é a causa dos elevados níveis de precipitação, que podem chegar aproximadamente até 10.000 mm em algumas áreas. (OSLENDER, 2011, p. 169).

A área total da região equivale a pouco menos da metade do território do Estado do Paraná, o nível de precipitação ali registrado encontra-se entre os mais elevados do planeta e os habitantes tiveram que se adaptar a essas condições de extrema umidade.

O Pacífico Sul possui uma extensa rede de rios que geram umidade e fertilidade nos solos. Estes produzem uma enorme quantidade de recursos para a sobrevivência dos moradores. É um ambiente que possui variedade de animais, aves, peixes, plantas alimentícias, plantas medicinais, materiais para construção, além de propiciar cultivos de alimentos dos mais diversos. Devido a essa variedade acabou constituindo-se em um dos ecossistemas mais complexos do mundo (WHITTEN, 1992).

O espaço territorial do Pacífico é formado por amplos e labirínticos mangues – vegetação que se caracteriza por ter uma grande porção das raízes fora da terra – condição que impede que as marés altas e os fortes ventos marinhos cheguem às terras que se encontram localizadas por trás destes, atuando assim, como uma espécie de esponja protetora natural.

Cada um dos elementos que formam o ecossistema do Pacífico Sul – rios, terras, selva, mangues, mar e fauna – determinam as atividades sociais, culturais e econômicas dos moradores da região, eles conseguiram desenvolver um estilo de vida totalmente determinado pelos ciclos da natureza, do mar, os períodos das chuvas, e demais ritmos que o ambiente estabelece.

O contexto geográfico do Pacífico Sul Colombiano também proporciona materiais necessários para a construção dos instrumentos musicais. Dentro dessa região proliferam diferentes espécies de árvores como a *Palma de Chonta* (*Guilielma Gasipaes* ou *Humiria Procera*), imprescindível para a construção das placas da marimba, e a *Guadua* (*Bambusa guadua* ou *Guadua Angustifolia*), madeira utilizada para os ressoadores da marimba e para a

construção dos *guasás*, entre outros tipos de árvores. Também, as sementes e fibras vegetais necessárias para a elaboração dos instrumentos são oferecidas pelo entorno. Além da flora, a fauna do Pacífico proporciona outros tipos de materiais, como as peles de alguns animais utilizadas nos tambores – *bombos* e *cununos*. A pele do veado, mamífero ruminante, e o *tatabro* (*Tayassu albirostris*, uma subespécie de queixada), mamífero artiodátilo⁸, são utilizadas com frequência na construção de instrumentos.

Cabe mencionar que ainda na atualidade esses instrumentos são fabricados, na totalidade, com os materiais tradicionais, porém, materiais como fibras vegetais, utilizadas para amarrar as peles às madeiras dos tambores, são substituídas por cordas sintéticas que podem ser encontradas no comércio, facilitando o trabalho do construtor, e produzem o mesmo efeito.

Observa-se que dessa forma, o contexto geográfico, constitui-se em elemento chave no fornecimento da matéria-prima utilizada para a fabricação dos instrumentos musicais tradicionais utilizados pelo conjunto de marimba de chonta.

2.2 África, Continente que Canta e Conta: Contexto Histórico do Pacífico Sul Colombiano.

*Aunque mi amo me mate
a la mina no voy
yo no quiero morirme
en un socavón.*⁹

No processo de compreensão desse gênero musical representativo do Pacífico Sul Colombiano, o contexto histórico fornece dados que sustentam e explicam diferentes características musicais presentes no currulao. Nesta breve contextualização histórica pretende-se discutir sobre a importância da cultura africana no processo de formação das diferentes manifestações culturais, e no caso específico, a formação da música tradicional do Pacífico Sul.

Nas comunidades atuais do Pacífico colombiano, a cultura afro-colombiana¹⁰ impõe-se enfaticamente em elevadas porcentagens dentro da sociedade e constitui-se como o segmento

⁸ “Ordem de mamíferos ungulados, herbívoros, que inclui porcos, camelos e ruminantes; possuem dedos pares e estômago complexo, ger. dividido em câmaras; artiodáctilos” (HOUAISS; Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa, 2001).

⁹ Ainda que meu amo me mate/ para a mina não vou/ não quero morrer/ num socavão. Verso tradicional da cultura afro-colombiana, especificamente do estado de Cauca.

¹⁰ A palavra *Afro-colombiano/a* utiliza-se para designar às pessoas de descendência Africana, mas que nasceram no território colombiano.

populacional predominante da região. Segundo pesquisas baseadas nos números pelo *Departamento Administrativo Nacional de Estadística* (DANE):

A população da região tem aproximadamente 1.300.000 habitantes, entre os quais, 93% são *afro-colombianos*, 2% pertencem a populações indígenas e em torno de 5% mestiços, na sua maior parte, provenientes do interior do país. (OSLENDER, 2011, p. 171).

Esse predomínio da etnia negra sobre os indígenas e os mestiços deve-se em parte, ao isolamento geográfico da região. O Pacífico continua sendo um território isolado e recôndito dentro da Colômbia. A floresta tem construído uma barreira que dificulta o acesso à região, gerando assim, uma espécie de santuário natural, onde as manifestações sociais, econômicas, ideológicas e culturais, e a música continuam apresentando características claramente marcadas pela diáspora africana.

Deste modo, é necessário esclarecer quais foram os diferentes grupos étnicos africanos que entraram no território colombiano durante o processo de escravidão, em que lugares do país se estabeleceram, quais foram as principais características culturais e os elementos musicais que ainda estão presentes no gênero musical objeto desta investigação.

Existem vários trabalhos desenvolvidos por musicólogos, antropólogos, geólogos, sociólogos, entre outros, que permitem elaborar conjecturas e compreender as raízes étnicas às quais pertencem os afro-descendentes colombianos, não somente do Pacífico, mas também dos diferentes lugares do país onde se estabeleceram e construíram comunidades.

Diferentes países da África sofreram o processo de escravidão, especialmente na região do centro oeste do continente, países como Senegal, Serra Leoa, Reino do Congo e Angola, foram os principais centros de abastecimento de mão de obra escrava para os países colonizadores.

Segundo Arrocha e Friedmann:

Mesmo assim, a composição étnica dos grupos que foram escravizados não está totalmente esclarecida nem pelos estudiosos africanos que decidiram empreender uma pesquisa acadêmica que por muito tempo foi exclusiva dos europeus. Foram chamados de Angolas quando provinham dos rios Dande e Cuango, na região central norte de Angola e os mondongos, moradores do bosque equatorial, eram conhecidos como congos. Os yolofos chegaram de Cabo Verde; os minas tinham passado por San Jorge Elmina, a fábrica de cativos no território Fanti, sobre a Costa de Oro, atual estado de Ghana, visitada por Colombo. Os lucumies ou yorubas e o subgrupo arará, os chambas assim como os guanguís, eram da Nigéria. Aqueles que provinham da Costa de Calabar; também na Nigéria, ficaram conhecidos como carabalies; e os bâmbaras assim como os

mandingas, foram um subgrupo dos mandés, do alto Senegal. (ARROCHA, FRIEDMANN 1986, p. 34).

Angolas, Mondongos, Congos, Yolofofos, Minas, Lucumíes, Yorubas, Chambas, Guanguís, Carabalíes, Bambaras e Mandingas foram as etnias que chegaram a Colômbia. Desta herança ancestral, surgiram manifestações sociais, econômicas, ideológicas e culturais que predominaram na região Pacífica, a música foi um reflexo dessa herança.

Os africanos expatriados e comercializados, foram separados de suas famílias, comunidades e contexto cultural. Segundo registros existentes da época da colônia, no porto de Cartagena – um dos principais portos colombianos localizado na costa atlântica – desembarcavam do mesmo barco africanos de diferentes culturas e grupos étnicos que não conseguiam estabelecer nenhum tipo de comunicação entre eles mesmos pelo fato de não falarem a mesma língua. De acordo com Arrocha e Friedmann:

Os negreiros não capturavam a tribo toda, senão indivíduos que nem sempre pertenciam a mesma filiação étnica. Como os cativos – em especial homens jovens – não eram necessariamente vendidos em conjunto, e os compradores escolhiam segundo as suas necessidades, cada amo possuía um número de indivíduos que se comportavam de maneiras muito distintas: falavam idiomas tão dispares como o russo e o espanhol, e até sonhavam com mundos e futuros que nada tinham em comum entre si. (ARROCHA, FRIEDMANN, 1986, p. 36).

Essa forma de selecionar indivíduos, afastando-os de suas etnias, permitiu chegar ao território colombiano africanos provenientes de diversas culturas, eles transportaram conhecimentos, crenças e informações apenas em seus imaginários. Algumas perduraram e outras desapareceram com o tempo. Ainda de acordo com Arrocha e Friedmann:

Para que os negros conseguissem reconstruir suas instituições tradicionais no novo mundo faltava-lhes o complemento social. Nas costas americanas desembarcavam sacerdotes e sacerdotisas, mas não o sacerdócio nem os templos: príncipes e princesas, mas não as cortes nem as monarquias. (ARROCHA, FRIEDMANN, 1986, p. 36).

Esse complemento social inexistente no território colombiano ajudou na formação dos diferentes paradigmas sociais, culturais, econômicos, políticos e religiosos edificando assim as bases para a formação da atual sociedade afro-colombiana.

No entanto, na tentativa de preservar as diversas manifestações culturais próprias do continente de origem e obter a liberdade, os africanos, desde o início do período da colonização, desenvolveram diferentes mecanismos de resistência para enfrentar aos europeus.

Esses mecanismos de resistência, conhecidos como *cimarronaje* (quilombola) e *palenque* (quilombo), permitiram, além da construção da sociedade afro-colombiana, a preservação de elementos culturais, no caso em particular desta pesquisa, a preservação de elementos característicos das músicas tradicionais africanas dentro do currulao e os demais gêneros musicais próprios do Pacífico Sul Colombiano.

Mas, quais foram os elementos musicais de origem africano que os afro-colombianos conseguiram preservar e manter dentro das atuais músicas tradicionais do Pacífico Sul Colombiano? Um dos elementos musicais que permite estabelecer a conexão entre ambos os continentes é a percussão. O caráter rítmico e percussivo prevalece dentro dos conjuntos musicais, tanto no conjunto de marimba de chonta, quanto nos demais conjuntos tradicionais do Pacífico.

Segundo Portes, os instrumentos de percussão utilizados pelos afro-colombianos são procedentes da África e conservam características próprias dos instrumentos originais, embora apresentem algumas leves modificações causadas pelas condições que oferecia o novo continente. Um desses instrumentos é o *cununo* ou '*bongó mina*', instrumento próprio da etnia *Fanti-Ashanti* da Costa de Ouro na África (PORTES, 2009).

Outra característica que revela essa influência africana é a diferenciação por sexo dos instrumentos musicais. Dessa forma, o *cununo*, algumas *maracas*, as *gaitas* e *claves*, estes últimos três instrumentos tradicionais da costa Atlântica colombiana, diferenciam-se entre macho e fêmea, sendo o macho maior que a fêmea (*ibidem* 2009). De acordo com Portes:

A dualidade macho-fêmea presente em alguns dos instrumentos mencionados [*cununo*, *maracas*, *claves*] novamente conduz à África e às observações de Richard Ward, quem afirma que em África cada árvore, cada erva, cada rio, cada pedra como cada ídolo ou cada animal têm sexo. Entre os *Bantu* a mão direita pode-se dizer que é varão e a esquerda, fêmea. Desta forma no litoral pacífico existem lianas machos e fêmeas, tambores e cununos com membranas de ambos os sexos. (PORTES, 2009, p. 34).

Dessa forma, entende-se como a dualidade de alguns instrumentos tradicionais do Pacífico, permite sustentar a hipótese traçada sobre o legado da diáspora africana dentro dessa região colombiana.

Além dessas hipóteses aqui apresentadas, alguns registros bibliográficos sobre a origem da marimba de chonta proporcionam dados que apontam para a influência africana no litoral Pacífico. A origem desse instrumento ainda é tema de pesquisa, e as conjecturas encontradas na

revisão de literatura evidenciam divergência de opiniões. Alguns pesquisadores afirmam que é um instrumento musical próprio de algumas comunidades indígenas do território americano; no entanto, outros afirmam que procede do *balafón* africano, mas, construído com materiais que oferecia a geografia do litoral Pacífico. Essa última afirmação foi defendida por vários dos entrevistados durante a realização do trabalho etnográfico.

Encontram-se outros fatores que sustentam a hipótese do vínculo entre músicas africanas e músicas tradicionais do Pacífico Sul. Dentre esses fatores vale destacar a utilização de ritmos cruzados e contra-ritmos especialmente no currulao, a percussão polirítmica, a utilização da palavra falada dentro das canções, a declamação, os versos, a formação das orquestras, as formas responsoriais e a importância da dança (PORTES, 2009).

Deste modo, o prévio entendimento do contexto histórico do Pacífico Sul, facilita a compreensão de características próprias do âmbito musical. O continente africano influenciou no processo de consolidação da cultura afro-colombiana, estruturou manifestações sociais, políticas, econômicas, ideológicas e culturais. Assim, as músicas e danças do Pacífico Sul evidenciam o legado das diferentes etnias africanas que chegaram ao território colombiano. No entanto, só depois de complexos processos sincréticos desenvolvidos entre os diferentes grupos culturais presentes na Colômbia, surgiu o gênero musical crioulo aqui estudado.

2.3 Outros Cenários do Currulao: Contexto Social

Cali, capital do estado de *Valle del Cauca*, tem se convertido em epicentro das manifestações culturais da região costeira do Pacífico Sul. Isto se deve ao processo de migração que enfrentam as comunidades litorâneas, provocados por problemas de caráter social, econômico e político, mas, principalmente pelo abandono por parte dos governos estatais.

O Pacífico colombiano foi e continua sendo um território isolado dentro país. A floresta é uma barreira que dificulta o acesso à região. No entanto, existem complexas situações sociais e políticas que têm contribuído nesse isolamento. Vários pesquisadores já discorreram sobre essa questão, que constitui um dos principais motivos geradores da precariedade e vulnerabilidade das comunidades do Pacífico. O geólogo Oslender afirma:

O acesso à região tem sido difícil sempre, sendo esta uma das razões pelas quais os espanhóis não conseguiram colonizar efetivamente esta parte de América do Sul. Hoje em dia existem somente três estradas principais que adentram na região a partir do interior do país. Substituindo as estradas, encontram-se os rios, que são as principais artérias de transporte e comunicação. (OSLENDER, 2011, p. 170).

Dessas três estradas, uma conduz à região costeira do Norte e as outras duas conduzem às regiões costeiras do Pacífico Sul. Uma dessas é a estrada que faz conexão entre Cali e a cidade portuária de Buenaventura no Estado de Valle del Cauca; e a outra, conecta a cidade de Pasto com a cidade de Tumaco no Estado de Nariño. Como se percebe, no Estado de Cauca, não existe nenhuma via terrestre que permita a comunicação entre os habitantes do litoral com o interior da região. O isolamento ainda persiste em plena segunda década do século XXI: dentro do território do Pacífico, existem somente seis aeroportos, nas cidades de Tumaco, Guapi, Buenaventura, Quibdó, Nuquí e Bahia Solano, com vôos para Cali, Bogotá e Medellín, mas o funcionamento não é regular (MOTTA, 2005).

Este isolamento e abandono por parte dos governos estatais é uma das causas das precárias condições de vida que enfrentam as comunidades do Pacífico. Nessa região, a educação, saúde e alimentação, direitos essenciais para o correto desenvolvimento de qualquer sociedade, apresentam profundas falhas e irregularidades no funcionamento. Também, os problemas econômicos, de violência, a presença dos grupos criminosos, o narcotráfico, a pobreza, entre outros, contribuem para a atual crise do Pacífico colombiano.

Essa situação é preocupante para investigadores que trabalham temáticas relacionadas diretamente com o Pacífico. Pesquisas que abordam diferentes perspectivas como: biológicas, antropológicas, sociológicas, políticas, culturais, artísticas, entre outras, são freqüentemente prejudicadas. Essa crise social, além de constituir uma realidade lamentável, impede em alguns dos casos, chegar até as comunidades e estabelecer contato direto com a população estudada, afetando o desenvolvimento das pesquisas: foi-me impossível chegar até o litoral do Pacífico Sul durante a realização do trabalho etnográfico.

González Sevillano, filósofo e historiador colombiano que tem tratado amplamente esse tema, afirma:

As condições de marginalidade permitem identificar a Costa Pacífica colombiana como uma região que apresenta grandes problemas; esses problemas fazem com que o nível de vida dos seus habitantes seja classificado como um dos mais baixos do país. O alto grau de analfabetismo, a alta taxa de mortalidade, as enfermidades endêmicas, a pouca participação na redistribuição do Produto Interno Bruto e nas decisões políticas e

administrativas, os meios de comunicação e transporte deficientes, entre outros, constituem os indicadores que evidenciam as condições de pobreza nas quais se desenvolve a quotidianidade dos habitantes negros do Litoral Pacífico. (GONZÁLEZ SEVILLANO, 2005, p. 11).

González cita diversas situações que geram os baixos níveis de vida dos habitantes do Pacífico colombiano, mas é importante ressaltar, que todas essas problemáticas são provocadas pelo abandono pelo governo colombiano dessa região.

Também encontram-se declarações como a seguinte:

Os lugares e as regiões habitadas pelas pessoas de origem africana foram e continuam sendo submetidos a um generalizado abandono pelo Estado, à carência de infra-estrutura mínima, de serviços públicos, de saúde, de educação. [...] A presença africana nunca penetrou nos imaginários de Nação que se forjavam nos diferentes cenários hegemônicos. (HOFFMAN, MOSQUERA, PARDO, 2002, p. 16).

A crise social, política e econômica, tem provocado o deslocamento das comunidades do Pacífico para outras regiões do país na busca de sobrevivência e melhores condições de vida. Dessa forma chegam às cidades capitais colombianas e situam-se nas zonas afastadas das urbes. Assim, desenvolvem outro estilo de vida, geralmente submetidos à pobreza e rodeados da violência que atinge atualmente essas cidades.

Além das situações sociais acima descritas, outros fatores contribuem na guerra que apresenta o Pacífico na atualidade:

[...] talvez mais que nunca, o Pacífico colombiano continua sendo uma das regiões que apresenta as mais inclementes lutas culturais, socioeconômicas e territoriais do país. Desde agroindustriais até narcotraficantes, uma quantidade de atores fazem da guerra uma estratégia para negar os direitos coletivos das comunidades, gerando deslocamentos massivos, para assim expandir os cultivos ilícitos ou as plantações de palma de óleo das quais produzem combustível biológico (OSLENDER, 2011, p. 19).

A guerra que surge do enfrentamento entre os diferentes grupos armados é um comum denominador dentro das regiões rurais da Colômbia. O narcotráfico, os exércitos armados ilegais como guerrilhas, paramilitares, *autodefensas*, *Bandas Criminales* (BACRIM), entre outros, a delinqüência e as grandes multinacionais, impõem as leis dentro das regiões rurais do país.

O contexto social brevemente descrito permite entender a problemática atual que enfrenta a população do Pacífico Colombiano. Devido a esses deslocamentos, as comunidades do litoral mobilizaram-se para a cidade de Cali, lugar estratégico para a realização do trabalho etnográfico desta investigação.

3 *ENTRANDO EN LA MAREA: APROXIMAÇÃO METODOLÓGICA*

3.1 *Etnografia: Teorias, Conceitos e Métodos*

Para realizar a análise musical do objeto desta pesquisa, tomou-se como ferramenta principal e ponto de partida, as técnicas de trabalho e conceitos propostos na etnografia musical. Entende-se que a etnografia se baseia no trabalho de campo, e que o “trabalho de campo é experiência, e essa experiência das pessoas fazendo música é o núcleo do método e da teoria da etnomusicologia” (BARZ & COOLAY, 2008, p. 14). Assim foi necessário compreender quais são essas técnicas e conceitos que fornece a etnografia musical e como estes poderiam-se aplicar no trabalho de campo realizado no Pacífico Sul Colombiano.

Na literatura pesquisada sobre esta temática, o trabalho proposto pela pesquisadora Rockwell (1987), representou um importante suporte para adquirir técnicas e procedimentos aplicáveis neste trabalho. Embora sua pesquisa esteja fundamentada nos processos de ensino e aprendizagem, a metodologia etnográfica que descreve a autora ajusta-se aos parâmetros desta investigação e forneceram à presente pesquisa, uma base sólida para iniciar e desenvolver o trabalho de campo realizado no ano 2012, nas cidades de Cali, Jamundí (Pacífico Sul) e Bogotá (capital da Colômbia), durante os meses de janeiro, fevereiro e março.

Rockwell consolida-se na idéia que a etnografia é “o processo de documentar o não documentado” (1987, p. 4), conceito aplicado ao objeto de estudo aqui analisado, pois, mesmo que tenham sido realizados alguns trabalhos sobre o gênero musical do currulao, e sobre a música em geral do Pacífico Colombiano, estes estão direcionados principalmente ao campo da pedagogia e organologia musical.

No seu trabalho, Rockwell expõe uma série de procedimentos e passos aplicáveis não somente no âmbito da educação, mas também de qualquer área de estudo que utilize como suporte o trabalho etnográfico, neste caso específico a etnomusicologia. Mesmo assim, esclarece que:

Não existe uma norma metodológica para indicar o que se pode ou deve fazer “tecnicamente”. O que de fato se faz no campo depende do objeto que se constrói; depende da interação que se busca com a realidade; depende, em parte, do que colocam os outros sujeitos com quem se relaciona. A interação etnográfica no campo, pelo fato de ser social, em certa medida está fora do nosso controle. Intervém nela também nossos próprios processos inconscientes, as formas como maneamos nossas angústias no

trabalho e as interpretações da situação que apenas articulamos como tais. (ROCKWELL, 1987, p. 4).

Cada trabalho etnográfico exigirá técnicas e metodologias diferentes que serão desenvolvidas totalmente no momento em que se está junto à comunidade pesquisada, mas, mesmo assim, é essencial realizar um trabalho prévio de investigação, para poder elaborar um material que forneça suporte ao que pretende-se trabalhar no campo. Dessa forma, ao enfrentar a informação pesquisada antes de realizar o levantamento etnográfico, com as informações obtidas depois, poder-se-á “construir conhecimento novo de algo que não se conhece” (*ibidem*, p. 7).

Antes de entrar detalhadamente nos procedimentos etnográficos da investigação, é necessário apresentar alguns conceitos trabalhados na etnografia musical e que – junto com os trabalhados por Rockwell – foram o âmago do trabalho de campo.

Entre os investigadores que têm trabalhado amplamente o tema da etnografia musical, cabe destacar a Anthony Seeger, que afirma que a

Etnografia é a escrita sobre o povo (do grego *ethnos*: gente, povo, e *graphien*: escrita) (Hultkrantz, 1960). A etnografia deve ser distinguida da antropologia, uma disciplina acadêmica com perspectivas teóricas sobre sociedades humanas. A etnografia da música não deve corresponder a uma antropologia da música, já que a etnografia não é definida por linhas disciplinares ou perspectivas teóricas, mas por meio de uma abordagem descritiva da música, que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos. A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. Geralmente inclui tanto descrições detalhadas quanto declarações gerais sobre a música, baseada em uma experiência pessoal ou em um trabalho de campo. (SEEGER, 2008, p. 238-239).

Vale a pena destacar a especificidade feita por Seeger da diferença entre antropologia da música e etnografia da música, ressaltando que a antropologia parte de teorias preestabelecidas aplicadas dentro das sociedades humanas, enquanto que a etnografia da música não se fundamenta em teorias nem em linhas disciplinares, mas sim nos diferentes tipos de abordagens que permitirão, além de obter uma transcrição sonora, compreender como esses sons influenciam processos sociais, como influenciam pessoas e grupos.

Dessa forma, cada tipo de abordagem é uma contribuição para compreender o evento musical, e, por sua vez, será também uma contribuição para outras perspectivas ou linhas disciplinares, como por exemplo a psicologia, a sociologia, a economia, a antropologia, o folclore, a musicologia, a ciência política, dentre outras (*ibidem*, 2008).

Assim, entende-se que o trabalho etnográfico pode ser utilizado como ferramenta tanto da etnomusicologia, quanto no vasto universo da academia, aportando para cada disciplina perspectivas e panoramas que fornecem informações – muitas vezes inéditas – sobre o objeto estudado. No caso particular do objeto de estudo desta investigação, o currulao, o trabalho etnográfico proporcionou essas informações inéditas que não foram encontradas no levantamento bibliográfico, e que representaram a base para a análise musical desse gênero tradicional. Assim, o trabalho etnográfico não se consolida unicamente na observação sistemática do campo, se não na elaboração de um texto que abrange as transcrições e análises das informações obtidas. Este é o produto final do trabalho etnográfico.

Seeger concorda com a idéia apresentada por Rockwell, sobre não preestabelecer metodologias e técnicas padronizadas para os diferentes objetos de estudo, pois cada objeto exigirá procedimentos diferentes no momento de realizar o trabalho de campo. Seeger afirma:

Dentro da tradição acadêmica americana, aqueles interessados em fisiologia poderão estudar as mudanças fisiológicas nos *performers* e na audiência; aqueles interessados no desenvolvimento das crianças poderão estudar a socialização delas através da música; aqueles interessados em economia poderão estudar a economia da performance; aqueles interessados em religião poderão estudar a relação do evento com idéias sobre o cosmos e a experiência do transcendente. Finalmente, aqueles interessados nos sons poderão estudá-los e fazer algumas perguntas a respeito – de sua estrutura e seu timbre, sua relação com performances anteriores, o projeto do instrumento e muitas outras. Membros de grupos étnicos podem ver o caráter e a defesa da identidade de seu grupo em uma forma musical, enquanto “construtores de nações” podem ver emergindo um caráter pan-étnico nas mesmas formas musicais. (SEEGER, 2008, p. 140).

Dessa forma, Seeger exemplifica as diferentes perspectivas que tomam as pesquisas que têm como objeto a música, e que surgem a partir de diferentes questionamentos dos investigadores; assim, cada metodologia etnográfica aplicada deverá adaptar-se e desenvolver-se em âmbitos diferentes, procurando responder e atender aos objetivos propostos.

Essas perspectivas diferentes, trabalhadas a partir de diversas abordagens, são explicadas por Anthony Seeger através da “sinopse dos recursos do processo musicológico”, que é basicamente um mapa elaborado por Charles Seeger, onde se apresentam graficamente as diferentes influências e áreas de investigação que podem participar nos estudos relacionados com música. Com esta sinopse Anthony Seeger conclui que o panorama que abrange as pesquisas que têm como objeto a música, é vasto e complexo, e que a relação entre o investigador e a metodologia escolhida no trabalho etnográfico não proporciona um problema estrutural, quanto funcional. (*ibidem*, 2008).

Outra idéia que Seeger aborda são as *categorias nativas*. Sobre este conceito explica que, diversos povos do mundo elaboraram teorias sobre suas músicas e sociedades, e que estas podem ser tão complexas quanto as teorias musicais e sociais criadas no mundo ocidental. Para tentar aprofundar e, em certo modo, justificar o porquê da diversidade e abrangência nos trabalhos de etnografia musical, Seeger vale-se do conceito de análise estrutural de Levi-Strauss, que propõe que “as coisas derivam seu sentido de suas relações com outras coisas” (LEVI-STRAUSS, 1963 *apud* SEEGER, 2008) e, nesse sentido, as categorias nativas não aludem à regra.

O autor, depois de descrever diferentes cenários musicais, explicar diferentes definições sobre o que é música, apresentar um panorama histórico e conceitual sobre a etnografia musical, apontar alguns procedimentos utilizados para realizar o trabalho de campo, conclui o texto afirmando:

A performance musical possui aspectos fisiológicos, emocionais, estéticos e cosmológicos. Tudo isso está envolvido no por que pessoas fazem e apreciam certas tradições musicais. Uma etnografia da música deve estar preparada para tratar desses aspectos – mesmo que poucos autores o tenham feito. Algumas análises se concentram na influência fisiológica, outras na tensão emocional liberada através da música, outras tratam da correlação social e outras dos efeitos das crenças cósmicas no interior da tradição. Provavelmente todos estão envolvidos seja qual for a tradição. Uma combinação de pesquisa de campo, investigação das categorias nativas e uma descrição cuidadosa são as marcas da etnografia da música. (SEEGER, 2008, p. 256).

Sendo assim, o objeto de estudo analisado na presente investigação – o currulao – e as performances musicais que foram presenciadas durante a experiência do trabalho de campo, demonstraram a ligação entre o evento musical e esses aspectos fisiológicos, emocionais, estéticos, cosmológicos, simbólicos, biológicos, sexuais, entre vários outros, que manifestam-se tanto individual, quanto coletivamente, e ignorá-los significaria um trabalho superficial de exploração do objeto, significaria perder a essência do que representa uma performance de currulao.

Vale destacar sobre a temática acima mencionada – os diversos aspectos gerados a partir das performances musicais – a importância que adquire a coletividade e o papel desenvolvido pela comunidade durante o evento musical. Dessa forma constroem-se relações afetivas que surgem do contato entre os membros do grupo e que podem facilitar, em determinados momentos, o correto desenvolvimento social da comunidade. Nesse sentido entende-se que “a função da música é reforçar algumas experiências que são significativas para a vida social,

vinculando mais estreitamente às pessoas com elas [as experiências]” (BLACKING, 2006, p. 155)¹¹. Ainda de acordo com Blacking:

A conduta musical pode refletir graus variáveis de consciência das forças sociais, e a estrutura e função da música podem estar relacionadas com impulsos humanos básicos, assim como a necessidade biológica de manter um equilíbrio entre eles. (BLACKING, 2006, p. 155).

Desta perspectiva, as performances musicais do currulao podem suprir esse equilíbrio para as comunidades que se reúnem em torno ao evento musical, é nesse momento que o pesquisador deve estar atento, para compreender e elucidar até que ponto a música está refletindo a consciência das forças sociais.

Revelar cada um desses aspectos gerados a partir das performances musicais – fisiológicos, emocionais, estéticos, cosmológicos, simbólicos, biológicos, sexuais – e suas influências tanto nos indivíduos quanto nas comunidades, seria um trabalho de vários anos. Por esse motivo, o estudo do objeto musical aqui presente limita-se à apresentação, descrição e revisão de informações obtidas durante o trabalho etnográfico e como estas determinaram a edificação da análise musical baseada nos aspectos estético-musicais do gênero tradicional do currulao.

Antes de realizar a viagem do Brasil para Colômbia, no ano de 2011, e antes de começar o processo do trabalho etnográfico, haviam sido elaboradas prévias teorias, conceitos e análises musicais do currulao. A partir dessa investigação preliminar foi possível delinear uma metodologia etnográfica e traçar um esboço de análise musical denominado ‘*análise piloto*’. Essa análise piloto forneceu o material teórico necessário para elaborar as entrevistas em anexo que foram realizadas durante o trabalho de campo e, também, facilitou o processo de conclusão da análise musical.

A pesquisa preliminar foi confrontada tanto com os dados recompilados no campo empírico, quanto com o material bibliográfico pesquisado; assim obteve-se o resultado final da investigação, resultado que evidenciava relevantes diferenças em relação à análise piloto. Sobre essa variabilidade das informações que se apresenta antes e depois de realizar o trabalho etnográfico, investigadores como Bruno Nettl afirmam que é fundamental entender como o trabalho de campo afeta o resultado final da pesquisa, assim como é importante também, para o

¹¹ “La función de la música es reforzar ciertas experiencias que han resultado significativas para la vida social, vinculando más estrechamente a las personas con ellas”.

leitor, poder entender a relação do pesquisador com o objeto que foi estudado, dessa forma “tudo o que acontece depois – análise, interpretação, teoria – depende do que aconteceu no campo” (2008, p. ix).

Na introdução escrita por Bruno Nettl, no livro *Shadows in the Field* (2008) de Barz e Cooley, o autor enfatiza a questão do imprescindível que resulta o trabalho etnográfico para a construção de novos conhecimentos na etnomusicologia, e como esses conhecimentos são afetados diretamente pelas informações obtidas das comunidades pesquisadas, o que ele denomina de anfitriões. Para isto, Nettl ilustra uma série de *eventos dramáticos* vivenciados durante diferentes ocasiões em seus trabalhos etnográficos. Os eventos dramáticos são momentos determinantes que acontecem durante o trabalho de campo e que definem o progresso do etnomusicólogo (2008, p. vi).

Esses eventos dramáticos tornam-se indispensáveis para a produção de pesquisas inéditas etnomusicológicas, e podem também transformar os percursos das investigações com novas informações obtidas diretamente das comunidades estudadas. Desta forma, pode-se vislumbrar “como o trabalho de campo pode mudar os pesquisadores e suas idéias, e como eles podem mudar ao objeto de estudo, seus anfitriões”¹² (*ibidem*, 2008, p. x).

No livro *Shadows in the Field* (2008), Barz e Cooley apresentam um panorama histórico conceitual do que é a etnografia musical, fazem um percurso desde os primeiros trabalhos de campo registrados na história da musicologia, e problematizam a crise da etnografia, crise causada pela divergência metodológica nas diversas abordagens investigativas. Valendo-se dos acontecimentos políticos que marcaram a história da humanidade, os autores procuram encontrar a causa da atual crise etnográfica, na tentativa de esclarecer e ajudar na construção de futuros paradigmas que auxiliem teoricamente os trabalhos de campo na etnomusicologia.

Barz e Cooley enfatizam as conseqüências da segunda guerra mundial, e como esta provocou um declínio na supremacia política, econômica e intelectual ocidental, e com isto, a crise conceitual do trabalho etnográfico. Esses momentos cruciais para a formação de novas teorias e conceitos sobre o trabalho de campo estariam dentro do que eles denominam da era pós-colonial. Essa era ou período da história acarretaria novos desafios para os investigadores, devido em parte à descolonização dos impérios europeus (BARZ & COOLEY, 2008). Depois de apresentar o cenário histórico da etnografia musical, exemplificar com diferentes trabalhos de

¹² [...] “how the field experience changed them and their ideas, and how they as visitors changed their hosts.

campo realizados por vários pesquisadores e problematizar sobre a atual crise do trabalho etnográfico, os autores propõem novos conceitos em prol da criação de uma nova teorização da etnografia etnomusicológica.

Os autores partem da idéia de que “o trabalho de campo precisa de significativas interações face a face com outros indivíduos, e aqui se encontram tanto a promessa quanto os desafios aos nossos esforços” (*Ibidem*, 2008, p. 4). Assim constroem os conceitos e as teorias que sustentam novas abordagens para o trabalho de campo. Esse contato direto, face a face, entre pesquisadores e as comunidades estudadas, torna-se a ‘pedra angular’ que caracteriza o novo trabalho de campo. Mas, é importante destacar que hoje em dia os etnomusicólogos, além de realizar o trabalho ‘face a face’, têm também adquirido e em certa forma dominado uma série de técnicas investigativas que permitem o aprofundamento com o objeto musical estudado. Segundo os autores:

A música é o nosso caminho até as pessoas, e se algo diferencia a etnomusicologia contemporânea daquela praticada em eras anteriores, é a nossa prática de conversar, tocar música, experimentar a vida com as pessoas sobre cujas práticas musicais escrevemos. (BARZ & COOLEY, 2008, p. 14).

Assim, o trabalho de campo consolida-se a partir da observação e experimentação do processo etnográfico, e nesse processo, os etnomusicólogos envolvem indivíduos como meios de aprendizagem para alguma prática musical em especial. Esse contato é a pedra angular da etnografia atual. Isso é uma das características da etnomusicologia contemporânea (*ibidem*, 2008).

Thomas Turino (1999) é outro pesquisador que se manifesta sobre a questão da atual crise da etnografia musical, e a influência política que exerce o ocidente sobre as teorias e metodologias etnográficas. Na tentativa de encontrar soluções a essa crise, Turino cria a “teoria da prática”, tomando como ponto de partida teorias e conceitos sociológicos como doxa, ortodoxia e heterodoxia, de Bourdieu, e tática e estratégia, de Certeau. Posiciona-se enfaticamente sobre a diversidade de perspectivas metodológicas na etnografia, e como estas devem-se trabalhar, para isto utiliza os conceitos de Bourdieu e explica:

A natureza da dialética prática–estrutura irá variar de acordo com o contexto etnográfico específico, impedindo uma teorização *a priori* de como o seu equilíbrio deveria ser tratado no ato de representação. Isto quer dizer que a relativa variabilidade da prática individual e a natureza e severidade das determinações sociais irão diferir de um

contexto para outro, influenciando como o equilíbrio entre elas deverá ser relatado. (TURINO, 1999, p.15).

Embora, os investigadores estudados até o momento também se pronunciem sobre essa questão da multiplicidade metodológica existente nas diferentes perspectivas disciplinares que trabalham a música como objeto de suas pesquisas, Turino problematiza a construção de uma teorização *a priori* e ressalta o papel desempenhado pelos contextos, definindo-os como “uma série de anéis concêntricos em constante expansão, com vias que cruzam e conectam estes anéis” (*ibidem*, p.15).

O autor descreve o evento musical que acontece na *Fiesta de la Cruz*, festa celebrada no distrito rural Aymara de Conima no sul do Peru. A partir dessa experiência etnográfica, Turino conclui como as diferentes situações sociais, políticas e econômicas influenciam diretamente na construção do evento musical; como processos migratórios, crises financeiras da comunidade, o estilo de vida, o crescimento da população, a diminuição da terra, entre outros, devem-se considerar para entender o porque do resultado puramente musical.

É nesse sentido que Turino aborda o contexto como uma série de anéis, uma série de acontecimentos relacionados, que desembocam diretamente na construção do objeto musical. O autor concebe a compreensão do contexto, como base para entender a etnografia musical. Utiliza o conceito de *habitus* trabalhado por Bourdieu para sustentar essa hipótese.

O conceito de *habitus* refere-se às maneiras de ser do senso-comum e às percepções do mundo internalizadas, que servem de base para as práticas individuais e de grupo. No processo básico de socialização, o *habitus* é formado (na “cabeça” dos atores) em resposta às condições externas da vida do indivíduo, e às chances de sua vida. No entanto, o *habitus* opera em uma relação dialética com as condições externas em razão de que as práticas que ele gera são externalizadas em formas e comportamento que uma vez mais tornam-se parte das “condições objetivas” e assim reciprocamente tornam-se modelos formatadores das disposições internalizadas. (TURINO, 1999, p.15).

Desta forma, pode-se entender como as maneiras de ser das comunidades e suas percepções sobre a realidade que as rodeia, determinam os diferentes eventos, tanto sociais quanto individuais: determinam, assim, os eventos musicais. Mas, é importante entender a relação dialética do *habitus*, causada pela exteriorização das disposições internas. Quer dizer, todos os eventos externos que acontecem dentro de uma sociedade influenciam diretamente os indivíduos e determinam suas maneiras de atuar, afetam sua disposição interna. Mas, ao mesmo

tempo, essa disposição interna é manifestada por cada um desses indivíduos, é externalizada, gerando assim comportamentos do senso-comum.

Turino concorda e apóia-se no conceito de *habitus* trabalhado por Bourdieu para sustentar a importância da análise contextual dentro dos trabalhos etnográficos; porém, o autor discorda com a forma em que Bourdieu trabalha o conceito de teorias nativas. Bourdieu afirma que as teorias nativas não permitem uma abordagem objetiva das práticas, pelo fato de que, segundo ele, a pesquisa se construirá sobre relatos artificiais e sobre explicações ilusórias. Essa afirmação é entendida por Turino como um tipo de abordagem que privilegia o pensamento e as teorias tradicionais da academia ocidental, sobre as teorias criadas pelas próprias comunidades estudadas. Dessa forma o autor concorda com a problemática apresentada por Barz e Coolay sobre a crise da etnografia e o domínio dos impérios do Ocidente sobre teorias e conceitos das pesquisas etnomusicológicas.

Ao trabalhar os conceitos de táticas e estratégias propostos por De Certeau, Turino apresenta outro tipo de abordagem do trabalho etnográfico. As estratégias são “ações baseadas em instituição, lugar e poder, enquanto as táticas são os recursos não-institucionalizados do fraco, dependentes de um certo calculismo e não do poder” (TURINO, 1999, p. 18). Assim, para de Certeau, implementar diferentes táticas e estratégias nos processos etnográficos significa implementar metodologias alternativas em prol da obtenção de informações significativas para as investigações.

Sobre os conceitos de Bourdieu e de De Certeau – *habitus*, táticas e estratégias – Turino conclui que ambas as propostas, por si só, não seriam suficientes para o trabalho das pesquisas etnográficas; mas que, consideradas em conjunto, representam uma abordagem importante que poderia ajudar a resolver a dialética “prática-estrutura”. Essa seria a proposta de abordagem de Turino, sua “teoria da prática”, que surge numa tentativa de propor novas metodologias para desenvolver os trabalhos de campo e contrapor a “atual crise da representação etnográfica” (*ibidem*, p. 26).

Os teóricos concordam na utilização de diversas metodologias para realizar pesquisas etnomusicológicas a partir de diferentes perspectivas, abrangendo diferentes linhas de investigação, conceitos e teorias. Assim, algumas definições sobre etnografia como “documentar o não documentado” de Rockwell, ou etnografia definida como “escrita sobre o povo” de Seeger; as proposições de Nettl, que afirma que “o trabalho de campo pode mudar aos pesquisadores e

suas idéias, e como eles podem mudar ao objeto de estudo, seus anfitriões”; metodologias etnográficas como o trabalho face a face de Barz e Cooley; a “teoria da prática” de Turino, entre vários outros conceitos, métodos e teorias proporcionaram fundamentos para a realização do processo etnográfico desta pesquisa e forneceram valiosas ferramentas para entender o objeto de estudo, o currúlo.

Continuando com essa exploração dos pesquisadores que trabalham a etnografia musical, encontram-se as propostas de Tifton (2008). Estas possuem pontos em comum com as apontadas anteriormente, principalmente em relação ao vínculo que deve estabelecer-se entre o pesquisador e o pesquisado, o contato pessoal que surge entre o investigador e a comunidade investigada, contato não só com a música, mas também com as diversas situações sociais, políticas, econômicas, culturais, entre outras, que acabam ocorrendo dentro de um determinado contexto.

Tifton propõe uma epistemologia para a etnomusicologia, na qual aborda o trabalho de campo, como uma ferramenta experimental, dialógica e participativa para conhecer o universo pesquisado. Assim, o trabalho de campo surge a partir da experiência de estabelecer uma relação pessoal com os grupos sociais estudados, em outras palavras, de estar em contato com ‘as pessoas que sabem fazer música’. (TITTON, 2008).

Ainda de acordo com Tifton,

O trabalho de campo não é mais visto como, principalmente, a observação e a coleta de dados (ainda que certamente inclua estas); o trabalho de campo é experimentar e entender a música. O novo trabalho de campo, faz-nos perguntar o que é para uma pessoa (nós incluídos) fazer e compreender a música como uma experiência vivenciada. (TITTON, 2008, p. 25).¹³

Assim, o papel do pesquisador não se limita unicamente a observar como as comunidades interpretam determinado tipo de música e transcrever essas informações. As novas abordagens etnográficas centram-se em estabelecer relações diretas pesquisador-pesquisado, focalizando sua atenção no processo abrangente de fazer música, de entender como se faz música. Atualmente, os etnomusicólogos procuram ter uma experiência pessoal com a música estudada, procuram vivenciar seu objeto de estudo.

Recapitulando algumas das teorias discutidas sobre a etnografia musical, sua evolução dentro da etnomusicologia, abordagens e métodos, é possível vislumbrar como os pesquisadores

¹³ “Fieldwork is no longer viewed principally as observing and collecting (although it surely involves that) but as experiencing and understanding music (see Tifton 1992[1984]:xvi). The new fieldwork leads us to ask what it is like for a person (ourselves included) to make and to know music as lived experience”.

analisados, coincidem em várias das hipóteses. A partir dessa constatação, foi possível construir um eixo teórico que forneceu material substancial para a realização deste trabalho etnográfico.

Destacam-se:

- a. As metodologias etnográficas variam de acordo com o lugar e a comunidade pesquisada, dependem do tipo de relação que o pesquisador pretende estabelecer com seu objeto de estudo e devem-se submeter tanto às condições que colocam os ‘anfitriões’ quanto aos processos individuais de cada pesquisador (emoções, medos, angústias, experiência de trabalho, conhecimento do tema, entre outros).
- b. Embora exista essa variabilidade metodológica, é imprescindível ter um fundamento teórico e criar uma proposta de método prévia à realização do trabalho etnográfico, pois dessa forma, o pesquisador terá material de subsídio para se confrontar à realidade do seu objeto.
- c. A etnografia musical vai além da observação sistemática do objeto estudado. A atual pesquisa etnográfica propõe uma aproximação real tanto com o objeto, quanto com as comunidades que ele envolve; propõe-se a analisar e entender como as pessoas fazem música.
- d. O resultado do trabalho etnográfico é a produção de um texto ou material investigativo, que contenha transcrições, descrições e conclusões do observado no campo. Devido a serem pessoais e diretas as experiências com o objeto, poder-se-á obter como resultado textos etnomusicológicos inéditos.
- e. As pesquisas etnográficas musicais podem abranger inúmeras perspectivas acadêmicas – sociológicas, antropológicas, biológicas, psicológicas, filosóficas, históricas, entre outras – cada uma dessas, será determinante para a construção do método que será utilizado.
- f. O aprofundamento e conhecimento das teorias nativas fornecerá material relevante para entender os diferentes processos que desenvolvem as sociedades para produzir música.
- g. A exploração e estudo dos contextos – geográficos, sociais, políticos, econômicos, culturais, entre outros – fornecerá material de subsídio para entender o objeto pesquisado. Os contextos podem influenciar diretamente nos resultados puramente musicais.

Cada um desses conceitos ajudou na consolidação da proposta metodológica inicial, metodologia que mudou devido às diversas situações locais na Colômbia. Tanto as vivências face a face adquiridas no desenvolvimento do trabalho etnográfico, quanto os dados coletados a partir desse contato com a comunidade pesquisada, foram a ‘pedra angular’ para a presente investigação, pois proporcionaram a informação necessária para consolidar a análise etnomusicológica, assim como também para o entendimento dos diferentes contextos que circunscrevem ao currulao.

3.2 Sobre a Coleta de Dados no Trabalho Etnográfico

Um das ferramentas utilizadas para coletar informações no trabalho etnográfico foram as entrevistas. Além das entrevistas, também foram coletados materiais de pesquisa que serão descritos especificamente no item 2.2.2, e que subsidiaram as informações adquiridas no campo empírico.

3.2.1 Entrevistas

Pode-se definir entrevista como a técnica em que o investigador se apresenta frente ao investigado e lhe formula perguntas, com o objetivo de obtenção dos dados que interessam à investigação. A entrevista é, portanto, uma forma de interação social. Mais especificamente, é uma forma de diálogo assimétrico, em que uma das partes busca coletar dados e a outra se apresenta como fonte de informação. (GIL, 2008, p. 109).

Na tentativa de encontrar uma série de informações pontuais que fornecessem o material necessário para o desenvolvimento da investigação, foram entrevistados músicos, dançarinos e demais participantes do trabalho de campo. Nesse sentido o processo de redigir e realizar as entrevistas passou por uma elaboração acurada. No caso desta investigação, utilizou-se a metodologia das entrevistas semi-estruturadas, que consistem em seguir um roteiro de questões previamente redigidas, porém, sem rigidez absoluta, nas quais o entrevistado pôde falar com total liberdade e o entrevistador pôde formular novas perguntas se fosse o caso.

As entrevistas que foram realizadas para este trabalho de campo, permitiram aos entrevistados falar à vontade sobre as temáticas propostas no roteiro, e sobre temáticas que eles mesmos decidiram abordar. Assim, “a entrevista pode ocorrer, durante um longo período de

tempo e não em uma única ocasião. O entrevistado também pode sugerir outras pessoas para serem entrevistadas, assim como outras fontes de evidência” (YIN, 2010, p. 133). Este tipo de situação ocorreu com frequência no desenvolvimento do trabalho etnográfico.

3.2.2 *Outras Fontes*

Além das informações obtidas dos entrevistados durante o trabalho etnográfico, outra série de materiais foram adquiridos e forneceram suporte para o desenvolvimento das diferentes temáticas abordadas nesta pesquisa, especificamente para a contextualização e características musicais do currulao. Entre esses materiais encontram-se:

- a. Investigações sobre a região do Pacífico Colombiano que abrangem diferentes perspectivas geográficas, sociais, históricas, antropológicas, econômicas, musicológicas, e sobre dança.
- b. Revistas de grupos de investigação da *Universidad Del Valle*, das faculdades de Antropologia e História.
- c. Gravações musicais de diferentes grupos que participaram da pesquisa e outras que foram possíveis gravar ou serem adquiridas.
- d. Registro musical compartilhado pelo *Instituto Popular de Cultura – IPC* – da cidade de Cali, que possui o áudio de currulaos tradicionais do Pacífico.

Esses materiais acima descritos foram utilizados durante o desenvolvimento de todo o trabalho, pois proporcionaram dados indispensáveis para redigir cada um dos capítulos da dissertação. Os dados obtidos diretamente das entrevistas significaram o suporte fundamental para a realização da análise musical do currulao tradicional.

3.3 *Metodología da Análise Musical*

Para a análise dos aspectos estético-musicais do gênero currulao foi necessário fazer uma revisão de literatura sobre os diferentes conceitos e metodologias de análise musical abordados na etnomusicologia. Ainda para subsidiar esta pesquisa, apresenta-se um breve panorama sobre a

análise musical etnomusicológica, assim como também será explicada a metodologia analítica utilizada para o objeto desta investigação.

3.3.1 *Análise musical na Etnomusicología*

Dentre as teorias e conceitos trabalhados sobre análise musical na etnomusicologia, Tiago de Oliveira Pinto propõe que esta seja o estudo das estruturas da música, e que por sua vez, essas estruturas surjam da busca dos “elementos musicais construídos e culturalmente significantes” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 11). Essa busca de elementos musicais conduzirá às unidades menores do sistema que permitirão perceber a música como um todo. Ainda de acordo com Oliveira Pinto, ele afirma que:

[...] estes elementos menores estarão ligados uns aos outros de maneira relativamente estável, estabelecendo assim a ordem musical vigente. Decifrar a organização interna destes fatores interdependentes significa reconhecer a estrutura musical mais ampla nos seus múltiplos detalhes. (OLIVEIRA PINTO, 2001, p.11).

Assim, na tentativa de reconhecer a estrutura musical ampla do currulao tradicional, foram utilizadas como ferramentas esses ‘elementos menores’, que ao se relacionarem permitiram obter uma percepção geral desse gênero musical. Entende-se que a análise das estruturas musicais desde os ‘elementos menores’ permite reconhecer e “denotar estilos e características de repertórios inteiros. Podem mesmo assumir uma função descritiva, ou então reforçar elementos não acústicos da performance em geral” (*ibidem*, 2001, p. 12). Nesse sentido foi utilizada a proposta de análise de Oliveira Pinto, usada para as músicas de matrizes afro-brasileiras. Devido à natureza do objeto estudado, por tratar-se de música com matriz africana, foi possível realizar uma adaptação para o currulao, procurando analisar algumas das características particulares do repertório tradicional desse gênero.

A análise proposta por Oliveira Pinto, fora concebida originalmente por Gerhard Kubik em 1984 para músicas africanas, e adaptada para a análise das músicas afro-brasileiras¹⁴ no ano 2004. Para a presente investigação utilizam-se ambas as propostas como cerne estrutural analítico do presente objeto.

¹⁴ Cf. revista *África*, revista do centro de estudos africanos, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

Na revisão de literatura sobre análises para as músicas populares e tradicionais, topou-se com a proposta analítica trabalhada por Philip Tagg (2003). No artigo “Analisando a música popular: teoria, método e prática”, o etnomusicólogo apresenta uma discussão sobre o desenvolvimento das pesquisas que abordam como objeto a música popular especificamente. Apresenta um breve panorama sobre os primeiros encontros de pesquisadores de música popular, e o descrédito por parte dos acadêmicos sobre essa temática. Finalmente propõe uma metodologia analítica para as músicas populares, capaz de lidar com as mudanças, desenvolvimentos e exigências dessa música em particular. Mas esclarece que:

De fato, deve-se colocar, de início, que nenhuma análise do discurso musical pode-se considerar completa sem a consideração de aspectos lingüísticos, econômicos, históricos, técnicos, rituais, gestuais, visuais, psicológicos e sociais relevantes para o gênero, função, estilo, situação de performance e atitude de escuta conectado com o evento sonoro sendo estudado. (TAGG, 2003, p. 11).

Mais uma vez, apresenta-se a questão da interdisciplinaridade e da vasta abrangência das pesquisas etnomusicológicas, tema abordado por vários investigadores e discutido no início do capítulo. Dessa forma, a metodologia analítica utilizada para esta investigação, aprofunda algumas questões do âmbito estético-musical, e procura revelar outros aspectos para o melhor entendimento desse gênero. Sobre a escolha de alguma metodologia analítica em particular, Tagg propõe:

A escolha do objeto de estudo e método são determinados pela “mentalidade” do analista – sua visão de mundo, ideologia, conjunto de valores, possibilidades objetivas, etc., influenciados por sua vez, pela posição objetiva do pesquisador e da disciplina num contexto cultural, histórico e social. (TAGG, 2003, p.17).

Nesse sentido, encontram-se diferentes propostas de métodos analíticos etnomusicológicos, trabalhados por diferentes pesquisadores e que têm sido aplicados em diversos repertórios ao redor do mundo, tanto nas músicas tradicionais, quanto nas músicas populares. A metodologia deverá escolher-se de acordo às exigências do objeto, e às expectativas do pesquisador. Sendo assim, as análises propostas por Kubik e Oliveira Pinto, satisfazem várias dessas exigências por se tratarem de músicas com matrizes africanas.

Durante o processo de busca de metodologias analíticas que pudessem satisfazer as necessidades próprias do objeto estudado, deparou-se com a análise semiótica proposta por Jean Nattiez. Nesse tipo de abordagem, Nattiez propõe analisar a semântica musical como sendo um “parâmetro imanente da música” (2004, p. 7), ou seja, propõe que as significações afetivas,

emotivas, imagéticas, referenciais, etc., sejam consideradas de importância igual à altura, duração, timbre, etc. Neste sentido, a semântica musical é “ o estudo dessa dimensão através da qual o processo semiótico musical remete, não a outras estruturas musicais, mas à vivência dos seres humanos e à sua experiência do mundo” (*ibidem*, 2004, p.7).

Outro dentre os etnomusicólogos que abordaram as análises para as músicas tradicionais foi John Blacking. Segundo o autor,

As análises de música são essencialmente descrições de seqüências de tipos distintos de atos criativos: deveriam explicar os acontecimentos sociais, culturais, psicológicos e musicais na vida de grupos e indivíduos que conduzem à produção de som organizado. (BLACKING, 2006, p. 154).

Nessa tentativa de abordagem, Blacking esboça uma proposta analítica para as canções tradicionais dos Venda, um grupo étnico sul-africano. O autor desenvolve seis conjuntos de regras que podem revelar elementos característicos do objeto musical abordado. Esses conjuntos de regras são:

1. Fatores sociais e culturais;
2. Tempo, métrica e ritmo;
3. Tom da fala e melodia;
4. Harmonia e tonalidade;
5. Desenvolvimento musical; e
6. Processos de transformação, relacionados aos processos cognitivos. (*ibidem*, 2006, p. 155).

Para o estudo de cada um desses seis parâmetros ou regras, Blacking aborda diferentes perspectivas sobre um mesmo objeto, na procura de uma aproximação real e abrangente com as músicas tradicionais dos Venda.

Dessa forma, pode-se compreender como a discussão entre Tagg, Nattiez e Blacking, sobre análises musicais e suas diferentes metodologias, coincidem no sentido de ampliar as perspectivas na tentativa de entender a música – seja tradicional ou popular – como um todo, como um processo no qual participam contextos sociais, geográficos, históricos, políticos, etc., assim como também emoções, percepções, e todo tipo de vivências inseridas nos indivíduos e sociedades. Assim, a música tradicional é entendida como processo e não como um produto.

A literatura pesquisada sobre análise musical, revelou a importância de abranger os múltiplos fatores que participam nos diferentes eventos musicais. Como já dito anteriormente, tentar explorar e apresentar uma análise de cada um desses fatores seria impossível dentro dos limites desta investigação; no entanto, depois de ter apresentado brevemente, no segundo capítulo, um panorama contextual do Pacífico Sul, e as diferentes situações sociais que levaram ao deslocamento das comunidades e suas músicas para a cidade de Cali, a análise musical propriamente dita, fundamenta-se no entendimento dos ‘elementos menores’ musicais que estruturam o currulao, e apóia-se nas propostas analíticas trabalhadas por Gerhard Kubik e Oliveira Pinto.

Assim, a seguir se explicará em detalhe a proposta de análise e a metodologia utilizada para o presente objeto.

3.3.2 *Análise musical para o currulao: Conceitos e Método*

A forma de análise pela qual se optou, que proporcionasse ferramentas para o estudo da estrutura musical do currulao, deveu-se ao fato de que esse gênero está construído fundamentalmente sobre princípios musicais africanos, porém, com alguns elementos tradicionais indígenas e europeus. Essa amálgama resultante da interação de diferentes culturas converge sobre o objeto musical, mas esses processos de miscigenação ou hibridismo musical devem ser estudados com cautela, pois, segundo Oliveira Pinto:

[...] a música nos mostra que não existe fusão total de seus diferentes elementos culturais, uma fusão que fosse capaz de diluir marcas e estruturas de origem e de estilos. Justamente por manter seus vestígios como poucos domínios de cultura, a música consegue ser manifestação do presente sem deixar de reportar-se, simultaneamente ao passado. (OLIVEIRA PINTO, 2004, p. 88).

Nesse sentido, o currulao tradicional que se interpreta atualmente na cidade de Cali, traz consigo princípios musicais africanos do passado que se desenvolveram inicialmente no Pacífico Sul Colombiano, e que depois de enfrentar processos sincréticos com os demais grupos étnicos presentes na região, e se trasladar a outras cidades do país como Cali, não foram diluídos.

O entendimento das teorias nativas foi essencial para a elaboração da análise do currulao, e “mesmo que estas concepções nativas raras vezes são colocadas em palavras ou

intelectualizadas pelo meio que as produz, elas são externadas através de sons, movimentos, cantos e emoções” (*Ibidem*, 2004, p. 88). Essa situação foi vivenciada durante o trabalho etnográfico, no momento de realizar entrevistas, quando abordavam-se questões relacionadas à análise musical, a maioria dos músicos entrevistados entendiam com clareza a pergunta, mas não conseguiam explicar através das palavras, se não que se valiam dos instrumentos musicais, da dança e dos cantos para dessa forma externar o conhecimento.

Assim, a presente investigação pretende registrar, através das palavras escritas metodologicamente, as teorias nativas dos músicos e dançarinos que participaram da pesquisa. Procurou-se entender tanto o ouvido quanto o processo em geral que surge a partir dessa música tradicional. Nesse sentido, e ainda de acordo com Oliveira Pinto,

Detectar as suas estruturas formadoras vai exigir que não apenas se ouça a música, mas que se procure entender técnicas de produção sonora; será necessário, sobretudo, que além da percepção racional da música, o ouvinte se aproxime de sua essência, procurando assim chegar ao inteligível que se encontra por trás do audível (OLIVEIRA PINTO, 2004, p. 90).

Desta forma, a análise parte da tentativa de abranger diversos princípios musicais, que em muitas ocasiões encontram-se ‘por trás do audível’ e que com uma aproximação superficial provavelmente não são percebidos. Nesse sentido foi necessário aguçar tanto o ouvido, quanto o processo perceptivo, para poder captar a essência do objeto estudado.

A proposta analítica aqui adotada centra-se na categoria de tempo, mas não orientada dentro de compassos determinados, com tempos fortes e fracos. A metodologia propõe analisar o tempo desde uma perspectiva não ocidental, baseada nos resultados de pesquisas musicológicas africanas, e vinculando “a percepção auditiva a conceitos ênicos, ou seja, à percepção que os próprios músicos têm de sua música, o que em si já oferece diferenciadas visões do ordenamento temporal” (*ibidem*, 2004, p. 91). A percepção dos músicos que participaram no trabalho de campo desta investigação construiu o âmbito da análise musical do currulao.

Dessa forma, apresentam-se a seguir as estruturas de análise trabalhadas para o estudo do currulao, tanto as propostas por Kubik, quanto as propostas por Oliveira Pinto¹⁵. Vale aclarar que os conceitos que aparecem dentro dos parêntesis obedecem à terminologia utilizada por Kubik na musicologia africana, mas as definições são semelhantes.

¹⁵ Por questões metodológicas, as explicações sobre cada uma dessas estruturas são apresentadas em detalhe no capítulo terceiro, aplicadas diretamente ao Currulao.

As estruturas são:

1. Pulsação mínima (*elementary pulses*);
2. Marcação (*beat e off beat*);
3. Linha rítmica ou ritmo guia (*time-line-pattern*);
4. Cruzamentos (*cross-rhythm*);
5. Rede flexível da trama (exclusiva de Oliveira Pinto),
6. Oralidades do ritmo (notação oral),
7. Cor do som e sonoridades (exclusiva de Oliveira Pinto).

Além dessas sete estruturas, utilizou-se mais uma, devido a sua adaptabilidade dentro do gênero do currulao. Essa estrutura, exclusiva de Kubik, recebe o nome de ciclo formal.

Ambos os investigadores, desenvolveram, além das estruturas mencionadas, outras estruturas musicais para a análise dos respectivos objetos sonoros, mas, por questões de limites da pesquisa, e também pelas necessidades e características musicais próprias do objeto desta investigação, nem todas essas estruturas foram utilizadas.

À continuação, e, para melhor entendimento, apresenta-se uma tabela com as estruturas de análise adotadas para esta pesquisa, clarificando os investigadores que as trabalharam.

Tabela 1 – Estruturas de análise.

ESTRUTURA MUSICAL	TRABALHADA POR DE OLIVEIRA PINTO	TRABALHADA POR KUBIK
Pulsação mínima ou elementar	X	X
Marcação	X	X
Linha Rítmica	X	X
Cruzamentos	X	X
Rede flexível da trama	X	
Oralidades do Ritmo	X	X
Cor do som e sonoridades	X	
Ciclos Formais		X

O trabalho etnográfico realizado no Pacífico Sul colombiano forneceu informações substanciais para a elaboração da análise musical da presente investigação. Mas, também realizou-se uma audição, análise e transcrição (em anexo) de cinco canções do repertório

tradicional de currulao. Desta forma, cada uma das informações obtidas no campo empírico foi confirmada e comparada antes de elaborar as possíveis conjecturas. Depois de realizado esse processo, construiu-se a análise definitiva das estruturas musicais do gênero tradicional do Pacífico Sul Colombiano.

4 LA PUJA: ETNOGRAFIA E ANÁLISE MUSICAL DO CURRULAO

4.1 *Relato Etnográfico*

Durante o ano 2011 iniciou-se o processo de investigação do gênero musical do currulao. Na tentativa de elaborar um documento, prévio ao trabalho de campo, que forneceria materiais suficientes para abordar a pesquisa etnográfica, foram investigados alguns documentos sobre contextualização geográfica, histórica e social do Pacífico Colombiano, assim como também textos sobre etnomusicología, etnografia musical, métodos de análise para músicas tradicionais e populares, entre vários outros; como já dito anteriormente, foi elaborada uma ‘análise piloto’ do gênero musical do currulao, baseada nas propostas de análise trabalhadas pelos etnomusicólogos Tiago de Oliveira Pinto e Gerhard Kubik para as músicas de matrizes afro-brasileiras e africanas respectivamente.

Antes de realizar a viagem para Colômbia, entrou-se em contato com alguns músicos da cidade de Cali que interpretam música tradicional do Pacífico, e que poderiam ajudar a localizar aos mestres, mas por problemas de comunicação, sempre via Internet, foi difícil estabelecer um roteiro e as poucas entrevistas marcadas não foram confirmadas.

Porém, no dia primeiro de janeiro do 2012 realizou-se a viagem de Curitiba para Cali, Colômbia. As primeiras atividades feitas, enquanto se intentava marcar as entrevistas, foram visitas a livrarias, bibliotecas, centros de investigação de várias universidades, faculdades de música, história, antropologia, comunicação, sociologia e literatura. Dessa forma, obteve-se material bibliográfico, e foi possível dialogar com vários professores que realizaram pesquisas sobre o Pacífico Colombiano a partir de diferentes perspectivas. Eles cederam suas investigações, todas publicadas, mas que não se encontram nas livrarias da cidade.

Inicialmente o propósito era viajar até as comunidades costeiras do Pacífico Sul Colombiano e poder estudar o currulao tradicional da região litoral. Mas por recomendações dos professores, e várias pessoas de Cali, desistiu-se dessa idéia. Os problemas de violência que enfrenta a Colômbia, especialmente nas regiões rurais, são uma realidade. Os diferentes grupos criminosos constituem um impedimento para chegar até a região.

Essa foi uma grave problemática para o desenvolvimento da pesquisa, pois a proposta inicial devia mudar por motivos de segurança. Por essas situações de violência, como já dito

anteriormente, as comunidades do Pacífico estão migrando e abandonando seus lugares de origem. Desta forma, e segundo pesquisas baseadas nos números pelo DANE, a cidade de Cali alberga na atualidade, a maior quantidade de população afro-descendente, em comparação com outras cidades da Colômbia.

Sendo assim, a metodologia etnográfica mudou, mas a proposta de análise traçada sobre o gênero musical tradicional do currulao continuou. O trabalho de campo realizou-se na cidade de Cali, mas com uma quantidade considerável de músicos oriundos do Pacífico colombiano que interpretam e conhecem o currulao tradicional.

Neste ponto da pesquisa pode-se entender, segundo o proposto por Turino (1999), como o contexto social apresenta-se dentro de uma série de anéis, ou seja, uma série de acontecimentos relacionados – violência, migração, presença de grupos criminosos, deslocamentos de comunidades, perdas de terras, entre outros – que provocaram a mudança total da metodologia do trabalho etnográfico. Por outro lado, e continuando com os conceitos trabalhados por Turino, teve-se que pensar em uma ‘estratégia’ que permitisse continuar com a investigação, aproveitando o material pesquisado e o trabalho realizado até o momento.

Desta forma, reformulou-se a metodologia e o propósito do trabalho de campo. Assim, o delineamento metodológico pensado inicialmente transformou-se segundo as condições exigidas pelo lugar e contexto social.

Pelo fato de não ter o equipamento tecnológico necessário para registrar o trabalho de campo, foi preciso procurar com colegas, amigos e familiares, pelo menos para conseguir os implementos mais básicos. Dessa forma se conseguiram, duas câmeras filmadoras, uma câmera fotográfica e um gravador de voz que permitiram fazer um registro em vídeo, áudio e fotográfico de todas as entrevistas, ensaios e concertos dos grupos. Resolvida este outro problema, deu-se início à elaboração do roteiro, e, com alguns contatos e ligações, foi possível começar as entrevistas.

A entrevista abordava diversas temáticas que foram pensadas na tentativa de encontrar material necessário para suprir as necessidades que exigia a investigação. Estava dividida em cinco partes:

1. *Informações pessoais*. Nome, profissão, cidade de origem, cidade onde mora. Neste ponto – em quase todas as ocasiões – os entrevistados falavam sobre sua experiência pessoal com a música do Pacífico, quanto tempo levavam interpretando essa música,

em que lugares tocaram, viagens realizadas ao exterior – se for o caso –, concursos que tinham participado, entre outros vários temas que eles mesmos propuseram.

2. *Sobre o contexto histórico.* Este ponto estava especialmente pensado para os entrevistados *afro-colombianos* oriundos do litoral Pacífico. Nesta parte, os entrevistados falaram sobre suas famílias, suas vidas dentro da região, as atividades que desenvolviam como pesca, agricultura, mineração, entre outras, o que conheciam eles sobre os seus antepassados, quais lugares do Pacífico habitavam, entre outros temas relacionados a esta questão.
3. *Sobre a análise musical.* Este ponto estava especialmente direcionado aos músicos, tanto oriundos do Pacífico, quanto de outras cidades da Colômbia, conhecedores do currúlo tradicional. Estava totalmente focado na obtenção de informações úteis para a construção da análise musical. Para isto, foi necessário apresentar e explicar a cada entrevistado as definições das estruturas de análise e em muitas ocasiões, foi necessário exemplificar com gêneros musicais como o samba, proposta de Oliveira Pinto, ou também com a *salsa*, gênero musical predominante e amplamente conhecido na cidade de Cali. Assim, os critérios foram entendidos e aplicados diretamente ao currúlo tradicional.
4. *Sobre os diferentes gêneros musicais e rituais.* Neste ponto, com o propósito de obter informações extras para a pesquisa, abordavam-se temáticas relacionadas às diferentes festas tradicionais que se comemoram no Pacífico Sul, alguns dos rituais celebrados e os diferentes gêneros musicais da região. Mas, pelo fato que esta temática é vasta e complexa, e acarretaria domínio de outras perspectivas disciplinares, não se aprofundou nesta questão.
5. *Sobre a atualidade.* Neste ponto, procurava-se obter informação sobre o fenômeno de transformação musical que acontece hoje em dia na Colômbia com a música do Pacífico. Devido a esse fenômeno, estão-se formando agrupamentos com diferentes propostas musicais que fusionam gêneros tradicionais com gêneros urbanos como *salsa*, *rap*, *hip-hop*, *jazz*, entre outros. Assim, os entrevistados, quem conhecem perfeitamente essa situação, expressavam suas idéias e conhecimentos sobre a temática.

Dessa forma, a entrevista abrangia uma série ampla de temáticas que forneceram material suficiente para o desenvolvimento da investigação. Mas, por questões de limites desta pesquisa, muitas dessas temáticas não foram abordadas.

Depois da descrição das entrevistas, à continuação dar-se-á início ao relato de como foram realizadas, as características das pessoas que participaram, e algumas problemáticas que se apresentaram durante esse processo.

O sr. Rodrigo Alvarado¹⁶, entrou em contato com a sra. Leonor González Mina, quem, depois de conhecer um pouco sobre o assunto, aceitou generosamente a marcar um encontro para realizar a entrevista.

Assim, em 17 de janeiro, realizou-se a primeira entrevista com a sra. Leonor González Mina – *La Negra Grande de Colômbia* – no povoado de Jamundí, localizado aproximadamente a 45 minutos do sul de Cali. Leonor González é uma reconhecida cantora e atriz afro-colombiana de 84 anos de idade, que dedicou sua vida à música e atuação. Sendo originária do interior do Pacífico Colombiano¹⁷, interpreta no seu repertório músicas tradicionais dessa região entre outras. Ela é uma prestigiosa figura representativa da cultura afro-colombiana, reconhecida nacional e internacionalmente por sua extensa trajetória artística. Na atualidade decidiu aportar, com seus conhecimentos e experiências, ao desenvolvimento da região, por isso trabalha na *Casa de la Cultura de Jamundí*. Na entrevista realizada, ela forneceu relevante informação para a contextualização desta pesquisa, narrou brevemente sua vida, a vida de sua família, e compartilhou suas experiências como cantora de música tradicional do Pacífico. Além de sua riquíssima conversa, interpretou *a cappella* várias canções do repertório tradicional. Esse foi um momento significativo e emotivo durante entrevista.

¹⁶ Avô paterno da pesquisadora, mora em Guachinte, um pequeno povoado rural do estado de Valle Del Cauca, localizado aproximadamente a uma hora da cidade de Cali. Conhece, em profundidade, a difícil situação de violência da região e alertou sobre quais lugares poderiam e quais não poderiam ser visitados. Conhecia a temática da pesquisa, por isso entrou em contato com pessoas que poderiam fornecer algum tipo de ajuda.

¹⁷ Exatamente de Robles, pequeno povoado do interior do estado de Valle del Cauca.



Figura 3 – Leonor González Mina.

A senhora Leonor González Mina também forneceu os telefones pessoais de vários músicos e dançarinos tradicionais. Quando terminou a entrevista, ela chamou por telefone a um dos mestres mais representativos de marimba de chonta e compositor de música do Pacífico, Hugo Candelario González. Ela fez, resumidamente, uma apresentação sobre a pesquisa e desta forma logrou-se estabelecer contato com ele, e marcar uma reunião dentro do roteiro.

Antes de realizar essa entrevista, o dia 18 de janeiro, assistiu-se a um ensaio do grupo *Mama Julia y los Sonidos Ambulantes*. Este grupo musical, formado na sua maioria por músicos formados em academias, interpretam obras de sua autoria, e fundem elementos musicais tradicionais das costas colombianas, tanto atlântica quando pacífica com ritmos urbanos. Nesse ensaio foi possível registrar músicas, fotografar e entrevistar ao *marimbero*¹⁸ do grupo, Moises Eduardo Zamora Mezu.

¹⁸ Nome designado ao intérprete de marimba de chonta.



Figura 4 – Ensaio de Mama Julia y los Sonidos Ambulantes.

Depois do ensaio, realizou-se a entrevista com Moises Eduardo Zamora. Esta foi a primeira entrevista dada a um músico formado em academia, tinham-se muitas expectativas sobre suas respostas em relação à análise musical em especial. Moises falou com total tranqüilidade, aprofundou cada temática abordada, e, além da conversa, pelo fato de ter sido bailarino tradicional como disse, decidiu dançar, apresentar os passos e explicar – com demonstração – a coreografia tradicional do currulao. A entrevista com Moises significou um valioso aporte, pois cada ponto da análise musical foi abordado com clareza, e exemplificado nos próprios instrumentos tradicionais do conjunto musical de marimba de chonta.



Figura 5 – Moises Eduardo Zamora.

Depois das várias dificuldades apresentadas antes de começar o trabalho etnográfico, parecia que a investigação começava a ter o rumo esperado. Ambas as entrevistas realizadas até o momento, significaram a obtenção de relevantes dados para a pesquisa.

Antes de continuar com este relato de entrevistas, ensaios e demais atividades, é necessário mencionar outra problemática que surgiu. Pelo fato de ter vários equipamentos tecnológicos de registro – câmeras de filmagem, tripés, câmera fotográfica, gravadora – foi difícil a mobilização dentro da cidade e a manipulação de todos os aparelhos, pois eram muito pesados para uma pessoa só. Por questões de segurança e facilidade, a mobilização realizava-se ou de carro particular ou de táxi, unicamente. E para a manipulação dos aparelhos conseguiram-se duas assistentes voluntárias, a sra. Victoria Elvira Burbano e Maria Carolina Alvarado, mãe e irmã da pesquisadora. Elas estiveram presentes em quase todas as entrevistas, ensaios, concertos e

demais, algumas vezes as duas, outras vezes só uma delas. Dessa forma foi resolvido o problema de manipulação dos equipamentos.

Dois dias depois desse ensaio, em 20 de janeiro, os músicos de Mama Julia y los Sonidos Ambulantes haviam programado realizar um encontro para gravar algumas músicas no estúdio do baterista, o jovem Fabian Sanchez; o diretor do grupo, Joaquín Andres Salcedo, permitiu à autora assistir e registrar esse momento. Além de presenciar a gravação, realizaram-se mais duas entrevistas: com o baterista mencionado, Fabian Sanchez, e com o saxofonista do grupo, Paulo Andrés Sanchez. Cada músico aportava novas idéias sobre o currulao, a investigação ia-se enriquecendo.



Figura 6 – À esquerda Fabian Sanchez, à direita Paulo Andrés Sanchez.

Esse dia, o baterista, Fabian Sanchez, convidou a autora a participar de um encontro que seria realizado no dia seguinte na casa dele, com a intenção de reunir vários dos dançarinos que pertenceram a um dos primeiros grupos de danças folclóricas formado na Colômbia. A avó de Fabian, foi uma dessas dançarinas. Então, no dia 21 de janeiro, realizou-se o encontro com dançarinos e músicos ao vivo, que dançaram e interpretaram músicas tradicionais colombianas, entre estas obviamente o currulao. Neste momento foi possível observar e registrar coreografias

de dança, além de ouvir aos músicos interpretarem o currulao. Mesmo não se realizando entrevistas nesse momento, por se tratar de um encontro festivo, o vivenciado nestas reuniões e o fato de poder participar do evento junto com os músicos e dançarinos, foram valiosas experiências que permitiram entender e expandir os conhecimentos sobre os comportamentos e formas de atuar das pessoas durante aquela performance, permitiu ter um contato *face-to-face* com dançarinos e músicos.



Figura 7 – Encontro de dançarinos.

Cada pessoa entrevistada fornecia dados e telefones de outras pessoas com quem poderia estabelecer possível contato. Dessa forma, os dois meses e meio de trabalho etnográfico foram cruciais para o desenvolvimento da pesquisa. Normalmente a cada segunda-feira, realizavam-se ligações telefônicas para marcar os encontros e definir o roteiro de cada semana, compravam-se materiais necessários como fitas para filmadora e se imprimia material para as entrevistas. Tudo ficava pronto para o trabalho da semana.

A entrevista seguinte foi com o mestre Hugo Candelario González Sevillano. Antes de viajar para a Colômbia tinha-se a intenção de entrar em contato com ele através de pessoas que o conheciam, mas não havia sido possível. No dia 25 de janeiro foi marcado o encontro, com muitas expectativas e até nervosismo. Candelario González é um dos mestres de marimba de chonta mais conceituado dentro e fora da Colômbia, compositor de músicas tradicionais do Pacífico, criador e diretor do *Grupo Bahia Trio* e *Grupo Bahia Orquesta*, grupos com 20 anos de trajetória artística. Candelario é originário de Guapi Cuca, povoado localizado no litoral do Pacífico Sul, tem dedicado a maior parte de sua vida à música tradicional de sua região, mesmo

com formação musical em academia, suas composições conservam as características musicais tradicionais. No momento do encontro, ele demonstrou total receptividade e humildade, situação que ajudou a acalmar o nervosismo da inexperiente pesquisadora e facilitou a fluidez da conversa. Esta, provavelmente, foi uma das entrevistas mais relevantes da investigação, o mestre respondeu com calma a cada uma das perguntas, e suas informações significaram soluções a muitos das interrogações que até o momento estavam sem resolver, especialmente da análise musical. Pelo fato de ser oriundo da região e ter sido dançarino tradicional, também fez significativos aportes em relação ao contexto, festividades, gêneros musicais, rituais, e às características principais da dança.



Figura 8 – Mestre Hugo Candelario Gonzalez Sevillano.

Depois da entrevista, o mestre convidou à autora para assistir a um ensaio do Grupo *Bahia Trio* que aconteceria no dia seguinte. Obviamente o convite foi aceito. Durante o ensaio foi possível obter registro audiovisual e fotográfico, além dos conhecimentos musicais que eram manifestados de forma espontânea por todos os músicos. Estavam-se esclarecendo e respondendo interrogantes.



Figura 9 – Ensaio Grupo Bahia Trio.

O mestre Hugo Candelario González Sevillano passou-me nomes e telefones de pessoas que poderiam ajudar com a pesquisa, entre esses, seus irmãos Ernesto Esteban e o Prof. Dr. Pedro Hernando González Sevillano, German Patiño e Oliva Arboleda.

Além da entrevista e o ensaio, foi possível permanecer em contato com ele durante a estadia na Colômbia, foram realizadas mais conversas informais que não foram registradas com os equipamentos, mas cada informação útil foi escrita dentro das anotações de campo. Ele compartilhou generosamente suas músicas e algumas das experiências de sua trajetória artística. Sem dúvida, todas as informações oferecidas por este mestre foram representativas para o desenvolvimento da pesquisa. Ele mostrou bastante interesse na investigação e manifestou o desejo de poder conhecer o resultado final.

Na seqüência, a entrevista foi com a professora de percussão da Universidad Del Valle, Mónica Castro. A instrumentista, além de ser professora de percussão, faz parte da reconhecido grupo de percussão *Tamborimba*, grupo que realiza o *Festival Internacional de Percusión* durante o mês de junho na cidade de Cali. A entrevista foi realizada em 30 de janeiro na sala de

percussão da universidade; devido à experiência e formação musical da professora, foram registradas relevantes informações, especialmente no âmbito da análise musical.



Figura 10 – Mónica Castro.

Em primeiro de fevereiro fez-se uma viagem de Cali para Bogotá com o propósito de buscar material bibliográfico para a pesquisa. Durante uma semana – de 1º até 7 de fevereiro – visitaram-se livrarias, centros de antropologia como o *Instituto Colombiano de Antropología y Historia* e bibliotecas como a *Luis Angel Arango*, uma das maiores bibliotecas nacionais. Na biblioteca encontraram-se investigações das mais diversas sobre o Pacífico Colombiano, desde perspectivas sociológicas, antropológicas, históricas, biológicas, literárias, econômicas, musicológicas, artísticas, políticas, entre várias outras. Por esse motivo, foi necessário dedicar vários dias da semana a esse lugar. No entanto, foi compilada uma quantidade considerável de material que sustentou teoricamente o capítulo de contextualização e algumas temáticas da análise musical.

Em sete de fevereiro regressou-se à cidade de Cali, para continuar com as entrevistas e demais atividades. Em nove de fevereiro foi entrevistado o músico Harlinson Lozano, saxofonista e diretor musical do grupo tradicional do Pacífico *Herencia de Timbiquí*. Esse grupo, formado na sua maioria por músicos oriundos do litoral do Pacífico Sul, interpreta músicas próprias, fundindo ritmos tradicionais, com gêneros urbanos. Mas, cabe destacar a constante preocupação por conservar e priorizar os elementos tradicionais musicais. A entrevista com Halison Lozano foi

significativa devido aos conhecimentos musicais que ele tem sobre a música tradicional do Pacífico.



Figura 11 – Harlinson Lozano.

A próxima entrevista, no dia 13 de fevereiro, foi realizada ao diretor do grupo Mama Julia y los Sonidos Ambulantes, Joaquin Andres Salcedo Rojas. Esse músico, com ampla trajetória em música tradicional colombiana, tem participado em vários festivais nacionais e internacionais. Sua experiência e domínio de vários instrumentos musicais autóctones colombianos forneceram valiosos dados para esta pesquisa.



Figura 12 – Joaquin Andres Salcedo.

A próxima entrevista foi programada com Ernesto Esteban González Sevillano, irmão do mestre Hugo Candelario. Ernesto Esteban, oriundo de Guapi Cauca, tem uma ampla trajetória na música tradicional do Pacífico. Tem dirigido e coordenado diferentes grupos musicais, como *Grupo Canalón*; colecionador e conhecedor da música de sua região, é defensor das músicas tradicionais e manifestou em repetidas ocasiões estar em desacordo com alguns dos grupos que, com propostas musicais de fusão, perdem a essência do que significa a música tradicional do Pacífico. Durante a entrevista, o sr. Ernesto Esteban proporcionou valiosas informações, tanto sobre o contexto, quanto a análise musical, gêneros, rituais, história, experiências de vida e muitas outras que generosamente compartilhou. Foi possível permanecer em contato com ele durante a estadia em Cali. Foram várias reuniões, nem todas registradas, a quantidade de informação e música fornecida foi indispensável para a pesquisa. Devido aos seus amplos

conhecimentos musicais, trabalha como coordenador e locutor em um dos programas da emissora radial da Universidad Del Valle, *Univalle Stereo*. O programa, *Pacífico Música y Leyenda*, é apresentado todos os sábados das 20 às 21 horas. Vale a pena mencionar, que Ernesto Esteban convidou a autora para participar no programa o dia 28 de janeiro, para falar sobre a investigação, ajudar com umas leituras e comentar as músicas que ele apresentava. Convite que obviamente foi aceito. A experiência de participar no programa radiofônico, assim como todas as conversas que se prolongaram durante vários dias, foram relevantes para a investigação.



Figura 13 – Ernesto Esteban González Sevillano Emissão do programa radial *Pacífico Música y Leyenda*.

A entrevista seguinte foi realizada aos 16 de fevereiro com o músico Julio Cesar Sánchez, oriundo de Guapi, Cauca. Julio é baixista das agrupações Herencia de Timbiquí e Grupo Bahia Orquesta, tem ampla trajetória como intérprete das músicas tradicionais do Pacífico. A entrevista proporcionou informações sobre o contexto, Julio compartilhou histórias dele e sua família, assim como informações para a análise musical, a diferenciação de gêneros, rituais, festividades e fez bastantes aportes na questão da situação atual dessa música tradicional.



Figura 14 – Julio Sanchez Rosales.

Durante os dias 17 e 18 de fevereiro assistiu-se a dois concertos do grupo de Candelario González, o Grupo Bahia Trio. Este momento permitiu, além de registrar áudio e fotografias, presenciar uma performance de música e dança de diferentes gêneros musicais, entre esses o currulao. É normal que nos concertos, as famílias e amigos dos músicos estejam presentes, e muitos deles são originários do Pacífico. Durante ambos os concertos era normal que além da música, o público que estava no evento dançasse. Este tipo de encontros é sempre de caráter festivo e alegre, e possibilita a reunião de familiares e amigos.



Figura 15 – Concertos do Grupo Bahia Trio.

A próxima entrevista foi no dia 20 de fevereiro com a dançarina Oliva Arboleda. A senhora Oliva, oriunda de Guapi Cauca, é uma das figuras representativas da dança tradicional do Pacífico dentro da Colômbia. Foi uma das primeiras dançarinas colombianas a trabalhar exclusivamente com danças folclóricas, em especial as danças tradicionais do Pacífico. Durante a entrevista ela compartilhou suas vivências como dançarina, assim como também explicou passo a passo a coreografia de currulao, sua temática, vestimenta, a comunicação entre os dançarinos e os músicos, e convidou a pesquisadora a assistir um ensaio do grupo que seria realizado o dia nove de março. O convite obviamente foi aceito. Durante o ensaio foi possível falar com outros dançarinos, e mesmo que não estivesse planejado fazer entrevistas esse dia, o jovem Julian David Rodriguez Montezuma, respondeu generosamente várias perguntas da investigadora. A sra. Oliva pediu para a pesquisadora vestir uma saia e dançar junto com as outras dançarinas. Sua petição foi cumprida, dessa forma a autora recebeu aula de dança de currulao com a dançarina Oliva Arboleda.



Figura 16 – À esquerda a dançarina Oliva Arboleda, à direita o dançarino Julian David Rodriguez e a pesquisadora.

Essa foi uma experiência totalmente imprevista durante o trabalho de campo e permitiu vivenciar e experimentar pessoalmente o que é a dança de currulao. Esse tipo de acontecimento

espontâneo, além de modificar a metodologia que estava planejada, permitiu o contato face a face com dançarinos e enriqueceu o desenvolvimento do trabalho etnográfico.

A entrevista seguinte foi aos 21 de fevereiro com o literato Germán Patiño. Esse investigador tem ampla trajetória de pesquisas desenvolvidas sobre o Pacífico, entre várias outras temáticas, abordando perspectivas antropológicas e históricas. Dentre algumas de suas ocupações vale destacar que durante o ano de 1998 foi o secretário de cultura da cidade de Cali, durante o ano de 2001 foi gerente do canal regional de televisão *Telepacífico*, no ano 2004 foi assessor da reitoria da Universidad Del Valle e tem sido colunista de reconhecidos diários, *Occidente* e *El Pais*. É o fundador do *Festival de música del Pacífico Petronio Alvarez*, o maior festival nacional de música do Pacífico que se celebra anualmente na cidade de Cali durante o mês de agosto, há 16 anos. Devido à sua experiência como pesquisador e como gestor de importantes projetos relacionados ao Pacífico, a entrevista forneceu dados e informações que até o momento não haviam sido encontrados em nenhum outro lugar. Germán Patiño compartilhou algumas de suas experiências como pesquisador, assim como também experiências vividas através do festival. Todo esse material recompilado foi crucial para a pesquisa.

A entrevista seguinte realizada foi no dia 22 de fevereiro com o percussionista Alexander Duque, que, junto à professora Mónica Castro, pertence ao grupo de percussão *Tamborimba*. Tem ampla trajetória como percussionista e sua entrevista proporcionou valioso material em relação à análise musical.

No 23 de fevereiro, marcou-se uma reunião com o professor doutor Pedro Hernando González Sevillano, irmão do mestre Candelario González. A intenção não era realizar uma entrevista formal registrada, se não compartilhar um pouco sobre o seu processo e experiências como pesquisador. O professor Pedro Hernando, oriundo de Guapi Cauca, tem vasta trajetória como investigador, tem trabalhado pesquisas relacionadas ao Pacífico entre vários outros temas. Doutor em investigação educativa da Universidad de Sevilla – Espanha, pertence ao *Congreso Internacional de Americanistas* (ICA) e ao *Congreso Europeo de Latinoamericanistas* (CELA). Na atualidade é professor na Universidad Santiago de Cali, onde pertence ao *Centro de Estudios e Investigaciones de la Facultad de Derecho* (CEIDE) e é diretor do *Centro de Estudios Afrocolombianos* (CEAFRO). A reunião com ele, sem dúvida alguma, proporcionou valiosa informação quanto a contextualização, assim como também compartilhou generosamente algumas experiências pessoais como pesquisador do Pacífico. O Dr. Pedro Hernando, entregou de

presente à pesquisadora um dos seus livros – *Marginalidad y Exclusión en el Pacífico colombiano* – livro que forneceu bastante material utilizado na contextualização. Manifestou em repetidas ocasiões sua imensa preocupação com a situação atual de violência que enfrenta a região, expressou o seu compromisso com o Pacífico e alertou à pesquisadora para que não viajasse ao litoral.

No dia 6 de março, com o prévio convite do saxofonista Harlinson Lozano, foi possível assistir ao ensaio do grupo Herencia de Timbiquí. Durante o ensaio foi possível registrar tanto o áudio das músicas, quanto fotografias. Esses momentos foram importantes, porque além desses registros, podia-se escutar os diálogos entre os músicos, as anotações que faziam sobre como se deve tocar determinada canção, e perceber a comunicação – muitas vezes não verbal – que estabelecem entre eles. Depois do ensaio, realizou-se uma entrevista com um dos cantores do grupo, o jovem Wiliam Angulo Ocoró. Ele é oriundo de Timbiquí Cauca, um povoado do litoral do Pacífico Sul, atualmente é o cantor do grupo Herencia de Timbiquí assim como do Grupo Bahia Trio. Wiliam Angulo compartilhou muitas histórias de sua família, da vida no litoral e obviamente da música. Cada uma das anotações significou importantes dados para a pesquisa. Durante muitos momentos da entrevista, ele, por iniciativa própria, cantava *a cappella* melodias de músicas tradicionais do Pacífico, foram momentos emotivos e valiosos.



Figura 17 – À esquerda ensaio do grupo Herencia de Timbiquí, à direita Wiliam Angulo Ocoró.

A próxima entrevista foi o dia 8 de março com o *marimbero* desse mesmo grupo, o jovem Carlos Henrique Riascos Castillo. Oriundo de Guapi Cauca, além de interpretar a marimba de chonta, na atualidade estuda engenharia elétrica na *Universidad Del Valle* e é o gerente da empresa *Marimbas Palma Chonta*, uma empresa familiar que fabrica e comercializa instrumentos musicais tradicionais do Pacífico. Tem ampla trajetória nacional e internacional como intérprete de marimba, em várias ocasiões ganhou o prêmio *Rey de la Marimba*, prêmio outorgado pelo *Festival de música del Pacífico Petronio Alvarez*, ao melhor *marimbero*. A entrevista com Carlos Henrique permitiu, além de conhecer histórias sobre sua família e obter informações sobre contexto e análise musical, proporcionou relevantes informações sobre organologia, materiais e processos desenvolvidos para a fabricação dos instrumentos musicais.



Figura 18 – Carlos Henrique Riascos Castillo.

A próxima entrevista foi realizada com dois músicos simultaneamente, durante os dias 9 e 13 de março. O encontro foi marcado com Begner Vasquez Angulo, outro dos cantores de

Herencia de Timbiquí e Etiel Loango Alegria, intérprete de bombo, do mesmo grupo. Ambos oriundos de Timbiquí Cauca e pertencentes à mesma família, moram na cidade de Cali faz alguns anos. A entrevista com esses dois músicos foi uma das mais extensas e enriquecedoras. Durante duas manhãs eles estiveram compartilhando histórias de suas famílias, da vida no Pacífico, as atividades do dia a dia, seus conhecimentos sobre contexto histórico, os diferentes gêneros musicais, rituais, festividades e a análise musical foi exemplificada ponto a ponto com o bombo, guasá e canto. Sem dúvida, todas as informações fornecidas por eles significaram um valioso aporte à pesquisa, além dos momentos emotivos quando eles cantavam, dançavam e tocavam os instrumentos. Os dois dias com esses músicos subministraram inumeráveis experiências e vivências face a face difíceis de resumir em poucos parágrafos e imensamente relevantes para o desenvolvimento da pesquisa. Com estes dois músicos terminou-se o processo de realização das entrevistas, três dias depois, em 16 de março a pesquisadora devia regressar a Curitiba.



Figura 19 – A esquerda Begner Vasquez, à direita Etiel Loango.

Vale a pena mencionar que, além destas entrevistas e reuniões, foi possível falar com vários professores da Universidad Del Valle durante encontros informais, muitas vezes não planejados, e que igualmente forneceram material de investigação e experiências significativas para a pesquisa. Um desses encontros foi com a professora Heliana Portes de Roux, reconhecida

musicóloga cubana quem tem desenvolvido várias pesquisas sobre música tradicional colombiana – entre outras – especialmente música tradicional do Pacífico. Durante a reunião, a professora compartilhou várias de suas experiências como pesquisadora, deu de presente à autora seu livro *¡Para la Gloria Niñito!*, uma investigação sobre as músicas tradicionais dos afro-caucanos¹⁹ e facilitou bastante material bibliográfico de suporte.

Outros professores foram: Nancy Motta González, que facilitou seu livro *Gramática Ritual. Territorio, poblamiento e identidad Afropacífica*. O professor Francisco Zuluaga, quem deu de presente à autora vários dos livros e revistas escritas no grupo de pesquisa da faculdade de antropologia e história da *Universidad Del Valle*. E o professor Alejandro Ulloa, quem compartilhou várias de suas experiências como pesquisador e facilitou seu livro *La Salsa en Discusión. Música Popular e historia cultural*. Todos esses materiais bibliográficos, mais, os pesquisados nas bibliotecas e livrarias, sustentaram temáticas relacionadas especialmente ao contexto geográfico, histórico e social do Pacífico colombiano.

A continuação se apresenta uma tabela, para mostrar uma síntese das entrevistas realizadas durante o trabalho etnográfico:

Tabela 2 – Síntese das Entrevistas.

DATA	NOME	OCUPAÇÃO	GRUPO MUSICAL (SE FOR O CASO)
17-01-2012	Leonor González Mina	Atriz e cantora	
20-01-2012	Moises Eduardo Zamora	Músico - <i>Marimbero</i>	Mama Julia y los Sonidos Ambulantes
21-01-2012	Fabian Sanchez	Músico – Baterista, percussionista	Mama Julia y los Sonidos Ambulantes
21-01-2012	Paulo Andrés Sanchez	Músico – saxofonista	Mama Julia y los Sonidos Ambulantes
25-01-2012	Hugo Candelario González Sevillano	Músico – <i>Marimbero</i> , saxofonista	Grupo Bahia
30-01-2012	Mónica Castro	Músico – percussionista	Tamborimba
09-02-2012	Harlinson Lozano	Músico – saxofonista	Herencia de Timbiquí
13-02-2012	Joaquin Andrés Salcedo Rojas	Músico – saxofonista	Mama Julia y los Sonidos Ambulantes
15-02-2012	Ernesto Esteban González Sevillano	Pesquisador – locutor	
16-02-2012	Julio Cesar Sánchez	Músico – baixista	Herencia de Timbiquí
20-02-2012	Oliva Arboleda	Dançarina	
21-02-2012	Germán Patiño	Pesquisador	
22-02-2012	Alexander Duque	Músico – percussionista	Tamborimba

¹⁹ Afro-colombianos originários do estado de Cauca.

23-02-2012	Pedro Hernando González Sevillano	Pesquisador	
03-03-2012	Julián David Rodríguez Montezuma	Dançarino	
06-03-2012	Wiliam Angulo Ocoró	Músico - cantor	Herencia de Timbiquí – Grupo Bahia
08-03-2012	Carlos Henrique Riascos Castillo	Músico – <i>Marimbero</i>	Herencia de Timbiquí
09/13-03-2012	Etiel Loango Alegria	Músico – percussionista	Herencia de Timbiquí
09/13-03-2012	Begner Vásquez Angulo	Músico – cantor	Herencia de Timbiquí

Tabela 3 – Outros Participantes.

NOME	OCUPAÇÃO
Heliana Portes de Roux	Musicóloga
Nancy Motta González	Antropóloga
Francisco Zuluaga	Historiador
Alejandro Ulloa	Comunicólogo

Tabela 4 – Outras Atividades.

ATIVIDADE	DATA	GRUPO MUSICAL
Ensaio	18-01-2012	Mama Julia y los Sonidos Ambulantes
Gravação	20-01-2012	Mama Julia y los Sonidos Ambulantes
Festa – Encontro de dançarinos	21-01-2012	
Ensaio	26-01-2012	Grupo Bahia
Programa Radial	28-01-2012	Emissora Univalle Stereo
Viagem Bogotá	01/07-02-2012	
Concertos	17 e 18-02-2012	Grupo Bahia
Ensaio	06-03-2012	Herencia de Timbiquí
Ensaio	09-03-2012	Grupo de dança Oliva Arboleda
Aula de Dança	09-03-2012	Oliva Arboleda
Reuniões Informais	Durante os dois meses e meio do trabalho etnográfico	

Vale a pena mencionar que durante os dois meses e meio do trabalho etnográfico havia-se marcado outras entrevistas dentro do roteiro, mas por inconvenientes de última hora por parte dos entrevistados, os encontros foram cancelados.

Além da realização do trabalho etnográfico, foram inúmeras as experiências vividas ao longo de dois meses e meio de trabalho em Cali, Jamundí e Bogotá. É difícil resumir dentro deste

relato a quantidade de aportes que cada uma dessas vivências trouxe para o desenvolvimento da pesquisa, no entanto serão revelados diretamente na construção da análise musical. As entrevistas mais curtas foram de uma hora, mas, a maioria destas excedia as duas horas, e algumas outras foram de vários dias. As informações obtidas poderiam-se utilizar para diferentes investigações. Sem dúvida, a etnografia mudou o rumo da pesquisa.

Assim sendo, a seguir apresenta-se a análise musical do currulao, elaborada a partir das informações obtidas no campo empírico.

4.2 *Análise Musical do Gênero Tradicional Currulao*

Antes de entrar em detalhe na análise musical do currulao, é necessário esclarecer que essas propostas analíticas foram aplicadas previamente a diferentes repertórios musicais da América Latina. Um dos pesquisadores que estudou a rigor várias dessas estruturas de análise foi o etnomusicólogo Edwin Pitre-Vásquez (2008). Na sua tese “Veredas sonoras da Cumbia Panamenha: Estilos e Mudança de Paradigma”, o etnomusicólogo aborda o estudo de estruturas como: pulsação elementar, time-line-pattern e rede flexível sobre o gênero musical tradicional do Panamá, a Cúmbia.

Dessa forma, as propostas analíticas aplicadas a músicas africanas, afro-brasileiras e panamenhas, proporcionam subsídios e ferramentas apropriadas para abordar o estudo do objeto desta investigação.

Como já mencionado no capítulo de metodologia, para o desenvolvimento da análise do currulao foram utilizadas as informações obtidas durante o trabalho etnográfico assim como os dados recopilados da audição, estudo e transcrição de cinco canções do repertório tradicional desse gênero musical do Pacífico Sul.

A metodologia de análise aplicada permitiu abordar diferentes aspectos chave para o entendimento deste gênero musical. Serão apresentadas oito estruturas de análise focadas principalmente sobre os aspectos rítmicos do gênero, além de abordar outros aspectos como uma breve descrição organológica e algumas ferramentas lingüísticas utilizadas para a transmissão e ensino do currulao.

É importante aclarar que o sistema de notação musical utilizado nesta análise foi desenvolvido pela musicologia africana, especificamente por Gerhard Kubik (1984), na tentativa

de encontrar um sistema de transcrição que se adaptara às necessidades próprias das músicas desse continente.

Este sistema de transcrição utiliza os seguintes símbolos:

- . : para marcação muda,
- x : equivalente a colcheia,
- x . : equivalente a semínima,
- x . . : equivalente a semínima pontuada,

Com diferenciação entre:

- X : marcação com acentuação,
- x : marcação sem acentuação.

Sendo assim, são apresentadas a seguir cada uma das estruturas de análise, sua explicação e aplicação ao curríulo.

4.2.1 *Cor do Som e Sonoridades*

Nesta estrutura de análise trabalhada especificamente por Oliveira Pinto apresenta-se uma breve descrição organológica, com o propósito de conhecer os materiais, formas e funções que desenvolvem os instrumentos musicais no conjunto tradicional de marimba de chonta.

Os instrumentos musicais que formam o conjunto musical são:

- Bombos – *Arrullador e Golpeador*;
- Cununos – *Apagador e Repicador*;
- Guasá;
- Marimba de chonta.

Bombos:

Instrumento de percussão da família dos membranófonos, cilíndrico, feito principalmente por madeiras e couros que fornece o entorno selvático e úmido do Pacífico Colombiano. O corpo do instrumento é feito de madeira resistente, nos extremos têm membranas de couros de animais. O instrumento é percutido sobre o corpo e sobre uma de suas membranas. A membrana percutida

tradicionalmente é de couro de veado, devido a ser mais resistente; a membrana que recebe a vibração é de couro de *tatabro*, devido a ser mais fino e permitir a passagem das ondas sonoras. As madeiras utilizadas para a construção do instrumento podem variar dependendo das facilidades e necessidades do construtor. As peles são presas ao corpo do instrumento por aros de madeira e amarradas com cordas em zigue-zague que permitem a afinação do instrumento.



Figura 20 – Bombo Golpeador.

Os bombos são percutidos com duas baquetas: *apagante*, e *boliche* ou *mazote*. O *apagante* é utilizado para bater sobre o corpo do bombo, e feito de madeira; o *boliche* ou *mazote* percute a membrana e é feito de madeira, com um de suas extremidades coberta por borracha ou tecido.

Existem dois bombos: bombo *arrullador* ou *hembra* (feminino) e o bombo *golpeador* ou *macho* (masculino). O bombo *arrullador* é de menor tamanho, e sua função dentro do conjunto é de interpretar a linha rítmica de base que mantêm coeso o discurso musical.

O bombo *golpeador* é maior e sua função, junto com o *arrullador*, é de interpretar linhas rítmicas de base, mas, em alguns momentos, pode realizar improvisações sobre o ritmo padrão. As frases rítmicas estão em permanente diálogo com a marimba de chonta.

Tradicionalmente o conjunto musical apresenta os dois bombos acima descritos, mas na atualidade é comum encontrar grupos com um bombo só, por questão de praticidade. Nesses casos, o *bombero* – o músico que interpreta o bombo – interpreta tanto linhas rítmicas do bombo *arrullador* quanto do *golpeador*.

No dicionário de percussão de Frungillo, o “Bumbo” é descrito com características semelhantes ao *bombo* do Pacífico Sul colombiano:

Na América Latina é dado o nome de “bombo” ao “tambor” de duas “peles” e “casco” cilíndrico de madeira que possua a sonoridade mais grave dentro dos instrumentos usados em conjuntos de música popular e folclórica, mesmo que suas dimensões sejam pequenas. (FRUNGILLO, 2003, p. 49).

Os bombos utilizados no Pacífico colombiano cumprem essa função de interpretar os sons mais graves dentro do grupo.

Cununos:

Instrumentos de percussão, cônicos, da família dos membranófonos. Assim como os bombos, os *cununos* estão feitos de madeiras e couros de animais. O corpo do instrumento é feito em sua totalidade de madeira e, à diferença dos bombos, os *cununos* têm uma membrana só, de couro de veado, na parte superior, o outro extremo é coberto por uma peça de madeira *balsa*²⁰ que tem um pequeno buraco no centro; dessa forma o som produzido é obscuro e profundo. O mecanismo para amarrar a membrana ao corpo do instrumento é semelhante ao implementado no bombo, mas, além das cordas e aros, utilizam-se pequenos tacos de madeira que permitem esticar a membrana. O instrumento é percutido diretamente com as mãos.



Figura 21 – Cununo.

²⁰ A *Ochroma pyramidale*, árvore nativa das regiões tropicais de América do sul e América central, tem madeira leve e mole.

O grupo musical tradicional é formado por dois *cununos*: O *cununo apagador* ou *macho* (masculino) e o *cununo repicador* ou *hembra* (feminino). O *cununo apagador* é maior, geralmente interpreta uma linha rítmica constante e produz um som opaco e forte.

O *cununo repicador* é de menor tamanho, desenvolve uma linha rítmica padrão, mas caracteriza-se por realizar variações que dialogam com os ritmos da marimba de chonta e os ritmos das melodias do canto.

Tradicionalmente o conjunto é formado por dois músicos que interpretam cada um seu *cununo*, mas, assim como acontece com o bombo, atualmente é comum encontrar um só *cununero* interpretando os dois *cununos*.

Como já dito anteriormente, as madeiras utilizadas para a construção dos corpos dos bombos e *cununos* podem variar segundo as necessidades e possibilidades de cada músico. Alguns dos nomes de árvores escutados durante o trabalho etnográfico, mas que obedecem à terminologia autóctone do Pacífico, são: *Jiguanegro*, *chachajo*, *jigua*, *nato* e *aliso*.

O *Cunono*, instrumento descrito por Frungillo, apresenta características semelhantes ao *cununo* do Pacífico colombiano: “Atabaque de uma “pele” com cerca de 20”²¹ de diâmetro e “casco” de madeira com cerca de um metro de comprimento, tocado com as “mãos” e usado em manifestações populares no Equador (Am. do Sul)” (*Ibidem*, 2003, p. 90).

Como já mencionado anteriormente, tanto o *currulao*, quanto os instrumentos tradicionais do grupo de marimba de chonta, são próprios tanto do Pacífico Sul, quanto de algumas regiões do norte de Equador.

Guasá:

Instrumento idiofone de forma tubular, feito de madeira de bambu ou *guadua*²². No interior tem sementes, geralmente *achiras*, e pequenos palitos de madeira que atravessam o corpo do instrumento com o propósito de prolongar o som²³. A execução consiste em sacudir o corpo do instrumento, com o propósito de chocar as sementes contra a *guadua*, contra os palitos e umas com outras, dessa forma, se produz o som áspero e agudo característico do *guasá*. Sua função dentro do conjunto é basicamente de acompanhamento.

²¹ Centímetros.

²² *Guadua Angustifolia*.

²³ Semelhante ao pão de chuva.



Figura 22 – Guasá.

Tradicionalmente os guasás são interpretados por mulheres, e seu número dentro de um grupo pode variar dependendo do número de mulheres que participam do evento musical. Elas também são cantoras, interpretam coros ou estrofes e são conhecidas tradicionalmente como *cantoras* ou *cantaoras*.

Na atualidade é comum que os homens interpretem o guasá, e a quantidade pode variar entre um e cinco, dependendo da quantidade de músicos do conjunto.

A descrição deste instrumento encontra-se no dicionário de percussão de Frungillo, as características coincidem com o guasá do Pacífico Sul colombiano, mas, o país aqui nomeado é o Equador (*ibidem*). Isso corrobora as semelhanças entre os elementos musicais do litoral do Pacífico Sul com os do Equador.

Marimba de chonta:

A origem desse instrumento musical é tema de controvérsia entre os diferentes pesquisadores de música do Pacífico colombiano. Alguns investigadores afirmam que é um instrumento originário do continente africano, enquanto outros defendem a idéia que é um instrumento próprio dos indígenas que habitavam o território americano. Levando em conta cada

uma das hipóteses e conjecturas trabalhadas pelos diferentes investigadores, a origem do instrumento ainda é incerta; mas, durante a realização do trabalho etnográfico, os músicos entrevistados concordaram em afirmar que o instrumento é originário da África e que descende do Balafón, marimba da etnia dos mandingas.

Mas, sem aprofundar-me nas origens do instrumento, é possível afirmar que a marimba de chonta chegou ao sul do Pacífico colombiano e se arraigou na região, convertendo-se em um instrumento que gera pertencimento à comunidade. Na região é conhecida como “*el piano de la selva*”.

Organologicamente, a marimba é um instrumento de percussão, feito quase em sua totalidade de madeiras de diferentes espécies de árvores que proliferam na floresta tropical do Pacífico colombiano. Na parte superior do instrumento estão as placas que se percutem, entre 24 e 28 aproximadamente, construídas com a madeira da palma de chontaduro ou chonta²⁴, palma originária das regiões tropicais e subtropicais do continente americano.

Na parte inferior das placas há ressoadores, tubos feitos com madeira de guadua, e que desempenham a função de amplificar o som. Tanto as placas quanto os ressoadores são montados sobre um suporte de madeira em forma de mesa.

O instrumento é executado batendo com baquetas nas placas. As baquetas ou *tacos* são construídos de madeira e um dos extremos coberto de borracha. Este instrumento é protagonista dentro do conjunto musical, devido que desenvolve tanto a parte harmônica, quanto melódica e rítmica. Cada uma das partes da marimba, assim como os outros instrumentos acima descritos, são trabalhados artesanalmente até conseguir o resultado almejado por cada construtor.

²⁴ *Guilielma Gasipaes* ou *Humiria Procera*.



Figura 23 – Marimba de Chonta.

As marimbas de chonta construídas tradicionalmente não apresentam características idênticas entre elas, pois cada músico constrói seu instrumento a partir de suas preferências, gostos, capacidades, entre outras variáveis. Dessa forma é possível encontrar marimbas de diferentes tamanhos, madeiras e até afinações.

As placas da marimba estão divididas em duas regiões. O *Bordon*, que é formado pelas placas maiores que emitem sons de registros mais graves; e a *Requinta* ou *Tiple*²⁵, que são as placas menores que emitem sons de registros mais agudos. Tradicionalmente uma marimba era interpretada por dois músicos localizados um em frente do outro; um *bordonero*, que interpretava as linhas do *bordon*, e um *tiplero* quem interpretava as linhas do *tiple*. Atualmente é usual que a Marimba seja tocada por um músico só, quem se encarrega de realizar os *bordones* e *requintas*.

As Marimbas tradicionais eram amarradas com cordas, e penduradas dos suportes dos tetos das casas, e o instrumento permanecia fixo para ser interpretado. Mas, na atualidade, constróem-se mesas de madeira que servem como suporte, e facilitam a mobilização e colocação das marimbas em diferentes cenários. Até o número de placas tem sido reduzido a dezenove aproximadamente, para facilitar a locomoção dentro das cidades.

Quanto à afinação deste instrumento, ainda é tema de pesquisa. O músico e antropólogo, dr. Carlos Miñana tem desenvolvido importantes investigações organológicas sobre

²⁵ ‘Tiple’ também é o nome que se dá à voz cantada mais aguda dentro da polifonia da música da romaria, na Folia do Divino no litoral paranaense (RAMOS, 2012).

a marimba. Miñana conclui que a afinação das marimbas não concorda com a afinação ocidental e que evidencia uma marcada tendência para a escala *iso-heptatónica*, ou seja, uma escala dividida em sete tons separados por intervalos iguais (MIÑANA, 1990).

Vale a pena esclarecer que na atualidade constroem-se marimbas cromáticas, para poder adaptá-las aos conjuntos musicais que introduzem instrumentos modernos como teclados, baixos elétricos, guitarras, entre outros.

Durante a realização do trabalho etnográfico, foi possível perceber a ligação que existe para os músicos entre os instrumentos e o entorno geográfico. Além dos materiais de construção, quase em sua totalidade são fornecidos pela floresta do Pacífico, os músicos manifestaram, em repetidas ocasiões, através de metáforas, como os sons dos instrumentos refletem os sons da floresta. Para eles, os sons escuros e opacos dos tambores, devido aos couros grossos utilizados, e no caso específico do cununo que tem um dos seus extremos coberto por madeira, representa o oceano Pacífico com a profundidade e obscuridade das águas. Os ritmos livres dos instrumentos representam a liberdade das ondas do mar.

4.2.2 *Ciclos Formais*

“A organização do tempo formal na música africana é comumente determinada pelos números 6, 8, 9, 12, 16, 18 ou seus múltiplos (24, 32, 36, 48, etc.). Esses são os assim chamados metros concisos (*summary meters*) expressos como “forma numérica” (*form number*) nas transcrições. [...] As formas numéricas indicam quantas pulsações elementares (as menores unidades de ação em uma peça) são contidas num ciclo. Isto constitui o metro real na África [...] (KUBIK, 1984, p. 45).

Segundo a definição de Kubik, é possível encontrar o ciclo formal das canções tradicionais de currulao determinando quantas são as ‘pulsações elementares’, como se verá a seguir, ou as menores batidas sonoras (colcheias). Um dos elementos musicais que facilita determinar essa “forma numérica” é a letra. As letras deste gênero musical apresentam-se dentro de frases que obedecem à estrutura de pergunta e resposta. Para melhor entendimento dessa estrutura analítica, apresenta-se a seguir a transcrição de uma parte da melodia da letra da canção “*Volando*” de Candelario González.

2

27 Pergunta Resposta
Pa - ra no vol - ve - er U E E

30 Pergunta Resposta
Pa - ra no vol - ve - er U E

33
U E U E

Figura 24 – Partitura “Volando”.

A letra desta canção revela que além do caráter responsorial acima mencionado, cada pergunta e resposta está delimitada exatamente dentro de 12 pulsações claramente diferenciáveis.

Perguntas (12 pulsações)	Respostas (12 pulsações)
<i>Yo tenía mi palomita,</i>	Fonemas: <i>u – e</i>
<i>y era bien bonita,</i>	<i>u – e</i>
<i>le cantaba en la mañana,</i>	<i>u – e</i>
<i>y al anochecer,</i>	<i>u – e</i>
<i>pura y fresca como el agua,</i>	<i>u – e</i>
<i>y al amanecer,</i>	<i>u – e</i>
<i>pero un día se fue volando,</i>	<i>u – e</i>
<i>para no volver.</i>	<i>u – e</i>

Figura 25 – Perguntas, Respostas da canção “Volando”.

Outro elemento que delimita as 12 pulsações é a harmonia. A harmonia das canções tradicionais de currulao geralmente apresenta tensão e repouso, tônica e dominante. Dentro dessa canção, cada ciclo de 12 pulsações começa com tensão e termina em repouso (La – Re m), sendo este outro fator que possibilita encontrar o ciclo formal dessa música tradicional.

À continuação apresenta-se, dentro de tabelas, cada uma das frases da letra da canção e se comparam com as pulsações elementares, e a harmonia.

Pergunta	<i>Yo</i>		<i>te</i>		<i>nía</i>	<i>Mi</i>	<i>pa</i>	<i>lo</i>	<i>mi</i>		<i>ta</i>	
Pulsações	X	.	X	.	X	X	X	X	X	.	X	.
Numeração	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Harmonia		La							Rem			

Pergunta	<i>Le</i>		<i>can</i>		<i>ta</i>	<i>ba</i> <i>em</i>	<i>la</i>	<i>ma</i>	<i>ña</i>		<i>na</i>	
Pulsações	X	.	X	.	X	X	X	X	X	.	X	.
Numeração	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Harmonia		La							Rem			

Pergunta	<i>Pu</i>		<i>ra y</i>		<i>fres</i>	<i>Ca</i>	<i>co</i>	<i>mo</i> <i>el</i>	<i>a</i>		<i>gua</i>	
Pulsações	X	.	X	.	X	X	X	X	X	.	X	.
Numeração	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Harmonia		La							Rem			

Pergunta	<i>Pe</i>		<i>Ro</i> <i>un</i>		<i>dia</i>	<i>Se</i>	<i>fue</i>	<i>vo</i>	<i>lan</i>		<i>do</i>	
Pulsações	X	.	X	.	X	X	X	X	X	.	X	.
Numeração	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Harmonia		La							Rem			

Resposta			<i>U</i>						<i>E</i>			
Pulsações	.	.	X	X	.	.	.
Numeração	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Harmonia		La							Rem			

Figura 26 – Frases/ Pulsações/ Harmonia da canção “Volando”.

Dentro dessa canção, especificamente, é possível observar que as frases ajustam-se exatamente às doze pulsações, além do que a harmonia começa em dominante (Lá) sobre a segunda pulsação e termina em tônica (Re m), sobre a nona pulsação. Este é um padrão constante que se repete desde o começo até o final da canção.

Depois de analisar tanto as frases melódicas quanto a harmonia da canção, realizar este mesmo tipo de análise para outras quatro canções do repertório tradicional²⁶, e levando em conta as informações obtidas dos músicos entrevistados, pode-se conjecturar que o currulao obedece a ciclos formais constituídos por 12 pulsações elementares. Mais adiante serão apresentados padrões rítmicos que corroboram esta hipótese.

É relevante mencionar a importância da forma numérica 12 e 24 para as músicas do continente africano. Segundo as pesquisas desenvolvidas por Kubik, os números 12 e 24 obedecem a “mandalas”²⁷, um tipo de estrutura auditiva que acontece constantemente na música africana (KUBIK, 1984). O etnomusicólogo afirma que:

Estas unidades compostas [mandalas] têm uma estrutura interna forte e coesa, e portanto podem, sob certas condições, proporcionar efeitos psico-catárticos, uma disposição psicológica individual a uma situação determinada culturalmente de reação em massa. (KUBIK, 1984, p. 47)²⁸.

Estes efeitos psico-catárticos presentes na música africana, foram evidenciados no currulao do Pacífico Sul Colombiano. Candelario Gonzáles afirmou que os intérpretes de marimba de chonta devem procurar tocar a serviço da comunidade, até conseguir o transe coletivo; isso é mais importante que o próprio virtuosismo do intérprete. Essa questão dos efeitos psicológicos é um tema amplo e complexo que não será desenvolvido dentro desta pesquisa, mas, devido a sua importância e ligação com as músicas africanas, especialmente devido ao desenvolvimento do ciclo das doze pulsações, é necessário citá-lo brevemente.

²⁶ Ver em anexos as partituras de “*El Currulao me llama*”, “*Mamita Oh*”, “*Molino mi Molinete*” e “*Ya repunta el Agua*”.

²⁷ Mandala (do sânscrito, "mágica") é um termo que foi adotado para uso científico pela psicologia analítica por Carl Gustav Jung. As figuras de Mandala representam uma espécie de ideogramas de conteúdos inconscientes segundo Jung, *Gestaltungen des Unbewussten*. Psychologische Abhandlungen, Banda VII (Zurique: 1950), p. 183. Elas podem ser produzidos espontaneamente por indivíduos em um estado de crise psíquica ou fornecidos por ritual para promover a meditação (Kubik, 1984, p.65).

²⁸ “These compound units have a strongly cohesive inner structure, and therefore may facilitate psychocathartic effects under certain conditions, an individual psychological disposition of a culture-determined situation of mass reaction”.

4.2.3 *Pulsação elementar*

Os pulsos elementares são as unidades menores de tempo ou as distâncias menores entre as batidas numa peça musical africana. São as unidades primárias de tempo, uma orientação básica na tela constituída por uma pulsação isomórfica não acentuada. (KUBIK, 1984, p. 35).

Essas unidades menores estão presentes durante toda a peça musical, podem-se diferenciar ouvindo a menor distância entre dois tons ou dois impactos sonoros. Não existem nem princípio nem fim pré-estabelecidos, assim como tampouco tempos fracos e fortes pré-definidos, mas as batidas de cada músico e as acentuações por ele marcadas em cada instrumento podem, necessariamente, coincidir ou relacionar-se com algum desses pulsos elementares. É importante esclarecer que a pulsação elementar não é matematicamente rígida, não é metronômica; na prática apresenta-se como uma “equidistância idealizada” entre os impactos e surge espontaneamente do fazer musical grupal (OLIVEIRA PINTO, 2004).

Geralmente as pulsações elementares no currulao são audíveis e facilmente reconhecíveis desde o começo até o fim de qualquer peça tradicional, além de manifestar-se nos impactos sonoros dos diferentes instrumentos musicais, articulam-se com a dança, devido que o passo básico dos dançarinos marca com os pés cada uma das pulsações elementares.

(12)

Figura 27 – Pulsação elementar no Currulao.

As doze pulsações elementares são constantemente preenchidas pelo *guasá* – espécie de chocalho – que desenvolve uma linha rítmica com acentuações claramente diferenciáveis. Vale a pena esclarecer que, embora esse instrumento marque os doze pulsos elementares, também interpreta variações sobre o ritmo padrão. Graficamente pode-se visualizar da seguinte forma:

(12) X x x X x x X x x X x x

Figura 28 – Linha rítmica padrão do Guasá.

Nesse exemplo, cada uma das doze pulsações do currulao tradicional é executada pelo *guasá*. O primeiro de cada três pulsos é acentuado gerando um padrão constante e repetitivo.

Algumas variações do Guasá:

x X . x X . x X . x X .
 X . X . X . X . X . X .

Figura 29 –Variações do Guasá.

Essas variações apresentam-se freqüentemente nas canções tradicionais de currulao: as acentuações divergem e não necessariamente preenchem os doze pulsos elementares.

4.2.4 Marcação

É a batida fundamental e regular, que caracteriza o sobe e desce rítmico [...]. A marcação já tem um aspecto de referencial de tempo dentro do processo musical como um todo, assumindo a base métrica. Mesmo assim, pode não estar explicitada na parte de um (ou mais) instrumento [...]. (OLIVEIRA PINTO, 2004, p. 93-94).

Embora algumas vezes a marcação não esteja explícita, tanto os dançarinos quanto os músicos podem encontrá-la automaticamente, está implícita e tocá-la com um instrumento só a fará mais evidente (OLIVEIRA PINTO, 2004).

No currulao, assim como em vários dos repertórios africanos, as acentuações não coincidem com os primeiros tempos ou os tempos fortes do compasso (para utilizar a terminologia ocidental); pelo contrário, caem predominantemente nos tempos fracos.

Candelario González foi enfático em esclarecer a importância destas batidas que não coincidem com os tempos fortes e vários dos músicos entrevistados corroboraram essa afirmação. O instrumento que interpreta a marcação é o *bombo golpeador*, que realiza uma batida sobre a membrana na quinta e décimo primeira pulsação elementar, mas, como já dito anteriormente, nem sempre encontra-se explícito.

Graficamente pode-se representar da seguinte forma:

(12) Pulsação elementar
 (12) X X . Marcação sobre o Bombo Golpeador

Figura 30 – Marcação.

Mesmo que a investigação não se aprofunde na questão da dança, vale a pena mencionar que os passos realizados pelos dançarinos, além de marcar as doze pulsações elementares, como

já dito anteriormente, realizam também acentuações²⁹ sobre os pulsos 2, 5, 8 e 11 – todos estes tempos fracos. Essas acentuações na dança são evidenciadas também no momento que os dançarinos deslocam o pé para adiante, pois todas as outras pulsações são realizadas com os pés para trás. Esta característica dos passos da dança do currulao coincide com o que afirma Kubik sobre a marcação na música africana: “o tempo sempre é expresso por movimentos em alguma parte do corpo, normalmente nos passos dos pés” (KUBIK, 1984, p. 35). Dessa forma, o dançarino inexperiente pode facilmente dançar marcando as acentuações erradas, ou seja, dançar acentuando sobre os tempos fortes.

4.2.5 *Linha rítmica ou time-line-pattern:*

O termo *time-line* foi utilizado por primeira vez por Joseph K. Nketia, na musicologia africana. Refere-se a uma fórmula rítmica composta tanto por sons quanto por silêncios, geralmente de configuração assimétrica, que permite determinar o número de pulsações elementares que pertencem a um ciclo formal e serve como guia para os músicos e dançarinos (OLIVEIRA PINTO, 2001).

Durante o trabalho etnográfico, os músicos entrevistados manifestaram respostas que divergiam umas das outras. Por esse motivo, foi necessário comparar cada resposta com diferentes canções do repertório tradicional, para dessa forma poder elaborar uma conjectura sobre esta estrutura de análise. Depois disto, e comparando o resultado com os conceitos trabalhados por Oliveira Pinto e Kubik, de novo a resposta que ajustava-se a esta estrutura de análise foi sugerida por Candelario González.

Essa fórmula rítmica é interpretada pela *marimba de chonta*, geralmente nas linhas melódicas de registro grave ou de *bordón*. Apresenta, claramente, o ciclo de doze pulsações elementares, e repete-se constantemente nas canções do repertório tradicional de currulao.

Graficamente se representa da seguinte forma:

²⁹ As acentuações marcadas nos passos da dança obedecem a pisadas realizadas com maior força pelos dançarinos, o que permite diferenciá-las das outras.

(12) X . X X X . X X . X X .
 . : Pulsação muda
 X: Pulsação percutida

Figura 31 - Linha Rítmica do Currulao.

Devido a sua constante repetição, estas fórmulas são pensadas em forma circular, mais que linearmente³⁰. Pode-se retratá-la da seguinte forma:

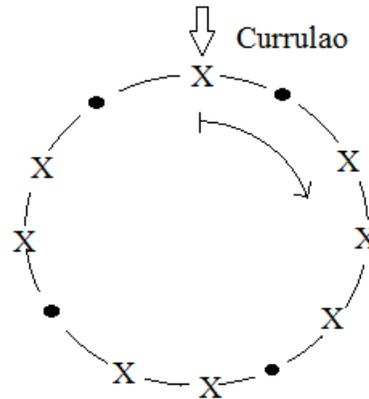


Figura 32 – Linha Rítmica Cíclica.

Ainda que o *time-line-pattern* seja predominantemente constante e repetitivo, nem sempre está presente de forma explícita, ou seja, algumas vezes, assim como acontece com a marcação, as fórmulas rítmicas permanecem implícitas e tanto os músicos quanto os dançarinos podem identificá-las mesmo sem serem tocadas pela marimba de chonta.

Outro ponto que deve-se considerar é que em algumas ocasiões o *time-line-pattern* é interpretado pelos instrumentos de percussão, os bombos e os cununos; não é exclusivamente uma linha padrão da marimba de chonta.

4.2.6 Cruzamentos

“A combinação de ritmos distintos, de frases ou de motivos musicais, pode realizar-se de tal forma, que suas acentuações não coincidam, resultando em novas configurações rítmicas” (OLIVEIRA PINTO, 2004, p. 101).

³⁰ Oliveira Pinto propôs este tipo de análise circular, comparou o *time-line-pattern* do samba com *time-line-pattern* do ritmo angolano, kachacha (OLIVEIRA PINTO, 2004, p. 97).

Esse fenômeno que tem sido denominado como *cross-rhythm* na musicologia africana (KUBIK, 1984), é uma constante presente nos diferentes gêneros musicais de matrizes africanas. No currulao manifesta-se permanentemente nas linhas rítmicas desenvolvidas pelos diferentes instrumentos. Dentro do ciclo de 12 pulsações, os bombos, cununos, marimba e guasás, interpretam motivos rítmicos nos quais, as acentuações não coincidem. Graficamente pode-se representar da seguinte forma:

x	x	X	x	x	X	x	x	X	x	x	X	Linha rítmica do Bombo Golpeador
x	X	.	x	X	.	x	X	.	x	X	.	Linha rítmica do Guasá
.	X	x	x	x	x	.	X	x	x	x	x	Linha Rítmica do Cununo Repicador
X	x	x	X	x	x	X	x	x	X	x	x	Linha Rítmica do Guasá

Figura 33 – Cruzamentos.

Os gráficos acima apresentados evidenciam como as batidas com acentuação (X), justapõem-se com as batidas sem acentuação (x), gerando os cruzamentos rítmicos.

Nesta estrutura de análise, vale a pena mencionar que devido a estes cruzamentos nas acentuações, o currulao, assim como as músicas tradicionais africanas, é polirrítmico. Na maior parte do repertório tradicional desse gênero musical, é possível perceber como esses cruzamentos, entre todos os instrumentos do conjunto, podem causar a impressão de haver um compasso de 6/8, ao mesmo tempo que um compasso de 2/4. Graficamente pode-se representar:

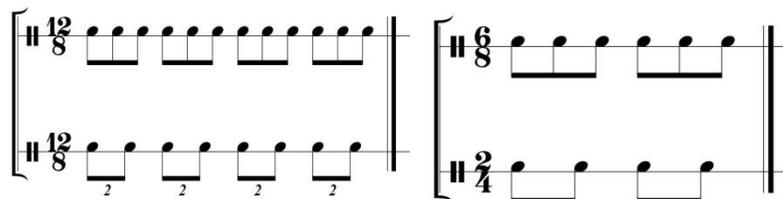


Figura 34 – Polirritmia.

Na primeira linha rítmica é possível observar a superposição de ritmos ternários sobre ritmos binários, mas dentro do mesmo compasso de 12/8; no segundo exemplo se apresenta a mesma linha rítmica, mas, dentro de diferentes compassos – 6/8 e 2/4. Esse tipo de superposição rítmica — polirritmia — está presente nas canções tradicionais de currulao.

4.2.7 Rede Flexível da Trama

“Rede pré-definida de relações, constituída de fios imaginários que se cruzam e que mantém coeso o acontecimento musical. Esta rede, que se caracteriza por uma certa flexibilidade, está presente onde há música tocada em conjunto” (OLIVEIRA PINTO, 2004, p. 103).

Essa estrutura de análise, amplamente estudada por Oliveira Pinto para as músicas afro-brasileiras, propõe colocar dentro de fios horizontais e verticais os impactos sonoros da música com o propósito de relacioná-los, onde “a amarração de sua trama depende dos pontos de impacto” (*ibidem*).

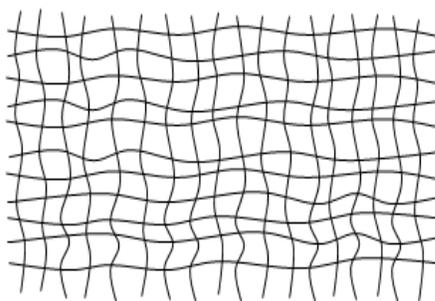


Figura 35 - Rede Flexível Oliveira Pinto.

Sobre essa estrutura analítica, Pitre-Vásquez afirma que a rede flexível é “como uma malha rítmica onde repousa a peça musical que permite construir melodias, campos harmônicos e tímbricos dentro de uma flexibilidade de elementos” (2008, p. 71).

Dentro do currulao, essa flexibilidade, presente entre cada uma das linhas rítmicas interpretadas pelos diferentes instrumentos do conjunto tradicional, foi um dos pontos discutidos com os músicos durante a pesquisa de campo. Todos os entrevistados concordaram na possibilidade de ajustar esse gênero musical, dentro de uma rede flexível imaginária que relaciona os impactos sonoros, e enfatizaram que no momento de interpretar o currulao é indispensável não encaixar rigidamente, ou com cronômetro, as diferentes batidas. Pelo contrário, manifestaram a necessidade de adiantar ou atrasar um pouco cada um desses impactos para conseguir o som do currulao tradicional. Segundo Oliveira, é isto o que “os observadores gostam de chamar de “swing” musical, de levada do groove” (OLIVEIRA PINTO, 2004, p. 103).

A seguir, apresenta-se o gráfico proposto para o objeto desta investigação, que relaciona as batidas dos diferentes instrumentos tradicionais do currulao, com as doze pulsações elementares:

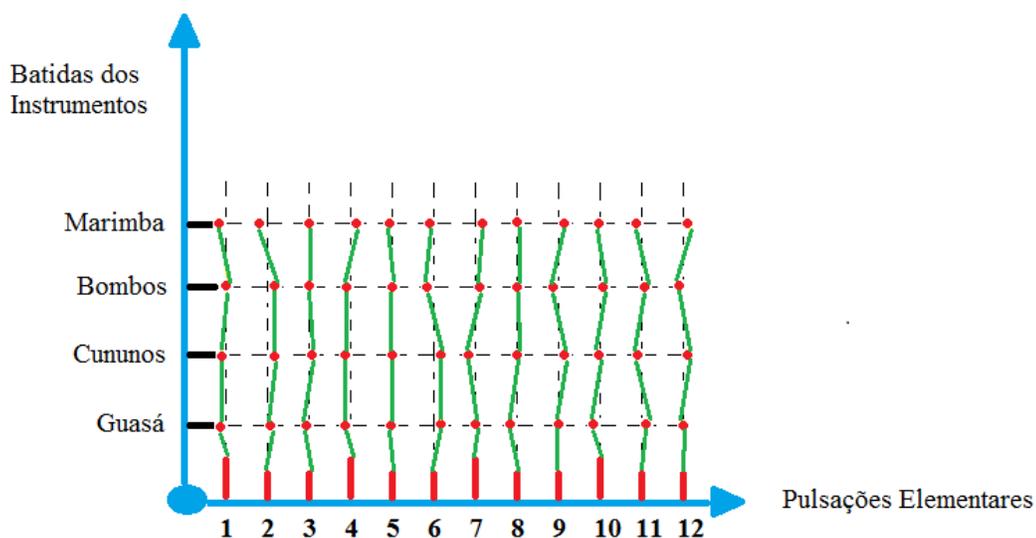


Figura 36 – Gráfica para o Currulao.

Nesse gráfico é possível visualizar a flexibilidade dos impactos sonoros em relação às pulsações elementares. As batidas geralmente não se encaixam dentro da pulsação, delineando-se assim fios flexíveis imaginários (cor verde) que servem de moldura ao fato musical, o que coincide com o proposto por Oliveira Pinto.

4.2.8 Oralidades do Ritmo

“Existem especialmente para as fórmulas rítmicas uma série de frases ou mesmo de seqüências de sílabas articuladas na fala, que ajudam a memorizar e também a ensinar os referidos padrões rítmicos” (OLIVEIRA PINTO, p. 106, 2004).

Estas são ferramentas pedagógicas utilizadas para ensinar de forma oral esses padrões, devido ao pouco ou quase inexistente material escrito sobre essa música. É comum encontrar frases ou onomatopéias que facilitam a compreensão e execução de determinadas linhas rítmicas nos instrumentos do conjunto de marimba de chonta.

Nas comunidades do Pacífico Sul, assim como em diversas comunidades africanas e afro-brasileiras, os costumes e tradições têm sido transmitidos de geração em geração por tradição

oral, fórmulas rítmicas musicais, afinação e construção de instrumentos, entre outras tradições, dificilmente podem-se encontrar em registros bibliográficos. No entanto, existem trabalhos de pesquisadores colombianos que proporcionam valiosas informações sobre cada uma dessas temáticas.

A seguir apresentam-se algumas palavras, frases ou onomatopéias que são utilizadas para ensinar os diferentes padrões rítmicos, mas, é importante esclarecer, esta ferramenta lingüística, mesmo que seja utilizada no litoral em algumas ocasiões, é principalmente utilizada nas cidades do interior. Os músicos oriundos do Pacífico Sul que foram entrevistados coincidiram em afirmar que esse tipo de recurso não é muito usual no litoral, que o processo de aprendizado na região costeira surge principalmente do fazer musical, da observação dos mestres, que normalmente são os familiares e do contato permanente com essa música. Desta forma, as ferramentas lingüísticas facilitam a aproximação do forâneo com os diferentes ritmos tradicionais do litoral.

O propósito não é entrar nas minúcias pedagógicas do curríulo, senão apresentar algumas ferramentas lingüísticas aplicadas ao gênero musical. Para isto apresenta-se, dentro de quadros, algumas das frases, palavras e onomatopéias utilizadas no ensino dos ritmos, comparadas com as doze pulsações, indicando os tempos fortes (X) e fracos (x):

Bombo Golpeador	<i>De</i>		<i>le</i>	<i>du</i>	<i>ro</i>		<i>De</i>		<i>le</i>	<i>du</i>	<i>ro</i>	
Pulsações (12)	x	.	x	x	X	.	x	.	x	x	X	.

Bombo Arrullador	<i>Zum</i>	<i>ba</i>	<i>pa</i>	<i>tu</i>	<i>ca</i>	<i>sa</i>	<i>Zum</i>	<i>ba</i>	<i>pa</i>	<i>tu</i>	<i>ca</i>	<i>sa</i>
Pulsações (12)	x	x	X	x	x	X	x	x	X	x	x	X

Bombo Arrullador	<i>Ve</i>	<i>ni</i>	<i>te</i>									
Pulsações (12)	x	x	X	x	x	X	x	x	X	x	x	X

Cununo Apagador	<i>Pa</i>		<i>cu</i>	<i>Pra</i>		<i>cu</i>	<i>Pra</i>		<i>cu</i>	<i>Pra</i>		<i>cu</i>
Pulsações (12)	X	.	x	X	.	x	X	.	x	X	.	x

Cununo Repicador		<i>Que</i>	<i>te</i>	<i>pa</i>	<i>sa</i>	<i>vo</i>		<i>Que</i>	<i>te</i>	<i>pa</i>	<i>sa</i>	<i>vo</i>
Pulsações (12)	.	X	x	x	x	x	.	X	x	x	x	x

Marimba (Bordon)			<i>Co</i>	<i>mé</i>	<i>pin</i>		<i>tón</i>		<i>Co</i>	<i>mé</i>	<i>pin</i>	
Pulsações (12)	.	.	x	X	x	.	X	.	x	X	x	.

Guasá	<i>Lle</i>	<i>guen</i>		<i>Lle</i>	<i>guen</i>		<i>Lle</i>	<i>guen</i>	.	<i>Lle</i>	<i>guen</i>	
Pulsações (12)	x	X	.	x	X	.	x	X	.	x	X	.

Figura 37 – Ferramentas Linguísticas.

Os exemplos aqui utilizados foram coletados diretamente dos músicos entrevistados, mas existe um trabalho sobre esse tema realizado por investigadores colombianos – “*!Que te pasa vo! Canto de piel semilla y chonta*” – que aprofunda os recursos lingüísticos como metodologia pedagógica para o ensino de músicas tradicionais do Pacífico Colombiano. Como já dito anteriormente, este recurso é implementado principalmente no interior do país, e não é usual encontrá-lo no litoral, mesmo que existam algumas poucas destas ferramentas na região costeira.

É importante esclarecer, que as linhas rítmicas acima apresentadas e relacionadas com frases e onomatopéias, obedecem às linhas rítmicas padrões desenvolvidas por cada um dos instrumentos tradicionais no currulao. Em síntese, esses padrões rítmicos explicados através da utilização de ferramentas lingüísticas podem-se representar graficamente da seguinte forma:

(12) x . x x X . x . x x X .
 Bombo Golpeador

Figura 38 - Linha rítmica padrão.

(12) x x X x x X x x X x x X
 Bombo Arrullador

Figura 39 – Linha rítmica padrão.

(12) X . x X . x X . x X . x
Cununo Apagador

Figura 40 - Linha rítmica padrão.

(12) . X x x x x . X x x x x
Cununo Repicador

Figura 41 - Linha rítmica padrão.

(12) X x x X x x X x x X x x
x X . x X . x X . x X .
Guasá

Figura 42 – Linhas rítmicas do Guasá.

A linha rítmica da marimba de chonta, explicada através da frase: *Comé pintón*, coincide com o *time-line-pattern* sugerido para o currulao.

Desta primeira aproximação ao currulao, pode-se concluir que as estruturas analíticas propostas por Kubik e Oliveira Pinto proporcionaram um alcance importante da complexidade do gênero musical representativo do Pacífico Sul Colombiano.

5 LA QUIEBRA: CONCLUSÕES

Nesta investigação realizou-se a análise etnomusicológica de diferentes estruturas musicais do gênero tradicional do currulao, retrabalhando duas propostas específicas feitas por Kubik (1984) e Oliveira Pinto (2004) sobre as músicas africanas e afro-brasileiras. Foram determinadas, a partir destes autores, oito estruturas analíticas que permitiram direcionar o processo de estudo sobre o objeto desta investigação: ciclos formais, pulsação elementar, marcação, linha rítmica ou *time-line-pattern*, cruzamentos, rede flexível da trama, oralidades do ritmo, e cor do som e sonoridades.

A partir da recompilação de diversos materiais bibliográficos, a audição e estudo de cinco canções do repertório tradicional de currulao, mas, principalmente, através das informações coletadas no trabalho etnográfico, entende-se que os resultados aqui apresentados são mais significativos do que propriamente conclusivos, devido ao fato de que cada uma das estruturas acima mencionadas e estudadas permanecem abertas a futuros aprofundamentos, análises e interpretações. O que sustenta essa afirmação é, em primeiro lugar, que o objeto de estudo apresentado foi ainda pouco estudado e revelou-se um campo vasto capaz de propiciar futuras investigações a partir de diferentes perspectivas: psicológica, antropológica, sociológica, pedagógica, entre outras; em segundo lugar, a aplicação de análises provenientes da musicologia africana sobre as músicas colombianas de matrizes africanas é uma temática ainda inexplorada.

Assim, apresenta-se a seguir, uma síntese dos resultados que respondem de forma geral à pesquisa. Esses resultados foram organizados em relação à ordem dos capítulos, para fins de um melhor entendimento.

No que concerne o estudo e breve descrição dos contextos geográfico, histórico e social, como preliminar nessa pesquisa, entende-se que a partir dessa aproximação é possível edificar uma base sólida que apóia questões propriamente musicais. Tanto as características geográficas do Pacífico Sul Colombiano, quanto a influência africana sobre essa região, e as diversas situações sociais que demarcam os gêneros tradicionais como o currulao, convergem diretamente sobre os objetos musicais. Esse prévio entendimento dos contextos proporciona ferramentas e subsídios suficientes para abordar questões próprias da descrição organológica, compreender as características semelhantes entre as músicas do continente africano e o currulao, e relacionar os diversos eventos sociais – guerrilha, violência, pobreza, etc. – com o deslocamento dessa música

para outras regiões do país. Em termos mais específicos, é possível observar como as madeiras, couros e sementes, entre outros materiais utilizados para a construção dos instrumentos tradicionais do conjunto de marimba de chonta, são fornecidos quase na totalidade pela fauna e flora circundante na geografia daquela região; características musicais como os cantos responsoriais, a polirritmia, a diferenciação dos instrumentos musicais por sexo – masculino e feminino, a importância da dança e a expressão corporal, entre outras, são originadas pela influência da cultura africana sobre o litoral do Pacífico Sul colombiano durante o período de colonização; assim como também os diversos eventos sociais acima mencionados, determinaram as características puramente musicais do currulao que se interpreta na atualidade.

É possível concluir, sobre o objeto aqui estudado, que os contextos geográfico, histórico e social, apresentam-se como uma série de anéis ou acontecimentos que influenciam na formação do gênero musical; essa teoria, apresentada e trabalhada por Turino (1999), por sua vez problematiza a questão de realizarem-se teorizações *a priori*, sem considerar os contextos que envolvem aos objetos pesquisados.

Abordando as diferentes teorias trabalhadas na metodologia etnográfica, várias questões podem ser discutidas. Como primeiro ponto a ser tratado está a questão da previsibilidade do que será observado no campo; este é um indicio de que o trabalho etnográfico adquiriu suficiente profundidade (ROKWELL, 1987). Mas, segundo o proposto por Seeger, e levando em conta a própria experiência etnográfica da presente investigação, é possível concluir que, nem sempre essa previsibilidade poderá ser total. Diferentes acontecimentos podem modificar o desenvolvimento da pesquisa: “o fato de que sempre existirá uma próxima vez, aponta para o que podemos chamar de tradição. O fato de que a próxima vez não será nunca igual à vez anterior produz o que podemos chamar de mudança. As descrições desses eventos formam a base da etnografia da música” (SEEGER, 2008, p.238). Essas mudanças foram evidenciadas durante a realização do trabalho etnográfico na Colômbia, o processo de descrever e analisar cada uma das informações obtidas dos entrevistados, e o acontecido durante os diferentes eventos, permitiu elaborar a análise musical desta dissertação.

A divergência entre algumas das respostas dos entrevistados foi outro elemento a considerar. Devido a essa variabilidade, cada uma das respostas fornecidas pelos músicos foi analisada com rigor, e comparada com as informações coletadas da audição e estudo de cinco

canções do repertório tradicional de currulao. Dessa forma, as conclusões sugeridas sobre cada uma das estruturas analíticas, demonstram um considerável grau de veracidade.

Na tentativa de delinear uma metodologia a priori, como ângulo e sustento do trabalho etnográfico, foi realizada uma ‘análise piloto’ para cada uma das estruturas abordadas. Mas, é possível afirmar que as informações adquiridas previamente à realização do trabalho de campo mudaram quase totalmente depois do contato ‘face a face’ com os músicos e demais participantes da pesquisa. Sendo assim, entende-se como a etnografia afetou diretamente o resultado final da investigação, a análise, interpretação e teorias (NETTL, 2008).

A partir dessa primeira aproximação ao campo empírico do currulao, é importante considerar que a metodologia traçada para esta investigação não estava pré-estabelecida ou de certa forma padronizada, foi o objeto o que exigiu até certo ponto procedimentos determinados, capazes de suprir tanto as necessidades da pesquisa, quanto as expectativas da pesquisadora. Dessa forma e de acordo com Seeger é possível afirmar que as perspectivas adotadas sobre diferentes pesquisas, exigirão variadas metodologias em prol do desenvolvimento dos objetivos propostos (SEEGER, 2008).

A partir do trabalho etnográfico realizado na Colômbia, vários outros aspectos relacionados diretamente ao currulao foram manifestados pelos entrevistados e vivenciados durante a participação nos diferentes eventos, o que revelou a complexidade do assunto. Esses aspectos anteriormente mencionados, como a importância da dança e da expressão corporal, a comunicação entre músicos e dançarinos, os efeitos psico-catárticos ou de transe, os aspectos simbólicos e de rituais, entre outros, exigem perspectivas e metodologias diferentes para serem abordados. O trabalho etnográfico proporcionou um vasto material que poderia ser utilizado como parte do desenvolvimento de diferentes pesquisas. Por questões de limites metodológicos da presente investigação, só foram abordadas algumas dessas questões.

Em relação à análise musical propriamente dita, resultados significativos puderam ser discutidos. Como primeiro ponto, está a evidente relação e semelhança da música do Pacífico Sul Colombiano com as músicas tradicionais africanas. As características acima apresentadas, assim como também a prevalência dos tempos fracos sobre os tempos fortes, a importância dos ciclos de doze pulsações, o aspecto constante e repetitivo das fórmulas rítmicas, os cruzamentos entre os tempos fortes e fracos nos instrumentos de percussão, a flexibilidade entre as batidas e as pulsações, a importância da tradição oral no momento de transmitir e ensinar esse gênero

musical, valendo-se de ferramentas lingüísticas como onomatopéias, palavras e frases; a origem e características físicas dos instrumentos tradicionais; todas essas questões estudadas e explicadas em detalhe diretamente na análise musical, vislumbram o legado da diáspora africana sobre o território colombiano, especificamente no litoral sul do Pacífico (KUBIK, 1984). Por esse motivo, o tipo análise aqui adotado, próprio da musicologia africana, proporcionou uma série de ferramentas que permitiram direcionar a pesquisa e suprir as necessidades dos objetivos delineados.

Considerando as informações coletadas a partir da análise das cinco canções tradicionais de currulao, é possível delinear alguns parâmetros estritamente musicais: as linhas melódicas são constantes e repetitivas e se apresentam dentro de um ciclo de doze pulsações; a harmonia obedece a acordes de tônica e dominante (I/ i – V); a riqueza rítmica está presente em cada um dos instrumentos do conjunto, desde o começo até o fim das canções – este pode ser o elemento que revela a complexidade musical do currulao; as frases melódicas obedecem à estrutura de pergunta e resposta.

Sobre o processo de transcrição dessas canções podem-se levantar várias questões. Mesmo que tanto os ritmos quanto as alturas das frases melódicas fossem constantes e repetitivas, assim como a harmonia, o processo de transcrição não foi simples. Para sustentar essa afirmação deve-se mencionar que, em primeiro lugar, a afinação da marimba e das vozes não coincide com a afinação tradicional ocidental. Por esse motivo, as alturas propostas nas transcrições obedecem a aproximações, mas não equivalem ao som real, especialmente nas canções do “*Grupo Gualajo*”. Em segundo lugar, e ainda em relação à afinação, outra dificuldade que surgiu foi que além dessa aproximação para as alturas, os cantores realizam rápidos e constantes glissandos nas melodias, fator que dificultou encontrar a altura mais próxima ao som real. Uma terceira dificuldade foi transcrever os ritmos melódicos. Assim como nas alturas da melodia, o que se apresenta nas transcrições são aproximações dos ritmos; a flexibilidade constante entre as batidas dos instrumentos de percussão, também é um comum denominador dentro das frases melódicas. É comum escutar como o cantor ou cantora adianta ou atrasa um pouco a melodia, o que dificultou encontrar uma escrita que se ajustasse à realidade do escutado. Quarta e última dificuldade do processo de transcrição, foi entender algumas das letras das canções. Mesmo que as canções sejam escritas em língua castelhana – língua mãe da pesquisadora – o sotaque e pronúncia é próprio das pessoas do litoral do Pacífico, alguns fonemas não são pronunciados, e

utilizam-se sons – *u, o, i* – que confundem o sentido das palavras. Assim, as transcrições elaboradas para esta investigação obedecem a interpretações próprias da pesquisadora e permanecem abertas a modificações e sugestões.

Vale a pena discutir a importância que exercem os tempos fracos no currulao. Esta característica, semelhantemente às músicas africanas (KUBIK, 1984), apresenta-se claramente neste gênero musical do Pacífico Sul. O instrumento musical de som mais grave dentro do conjunto é o bombo golpeador, e marca acentuações sobre as batidas número 5 e 11 dentro das doze pulsações elementares. Tanto as batidas deste instrumento, como os passos realizados pelos dançarinos anteriormente descritos, reforçam a hipótese da prevalência dos tempos fracos sobre os fortes no currulao.

Alguns dos aspectos levantados na presente investigação indicam a estreita relação entre as músicas do litoral do Pacífico Sul colombiano e as músicas tradicionais do norte de Equador. Mesmo sem ter conhecimentos precisos sobre as músicas tradicionais do país fronteiriço, uma das evidências que permite realizar essa conexão é a existência dos mesmos instrumentos tradicionais como marimba de chonta, bombos, cununos e gasás. Além disso, em registros bibliográficos foram encontradas afirmações que o currulao também faz parte do repertório tradicional de Equador. Dessa forma é possível sustentar que tanto o Pacífico Sul colombiano, quanto o norte do Equador compartilham tradições musicais.

Durante o trabalho etnográfico e o contato direto com músicos e dançarinos originários do Pacífico Sul, foram escutadas diversas metáforas que revelaram o caráter simbólico dessa música. Nelas foi evidenciada a estreita relação que existe entre a música e o contexto geográfico. Para as comunidades do litoral do Pacífico, os sons graves e opacos dos bombos e cununos, refletem tanto a cor escura do mar quanto o sofrimento dos africanos escravizados; os sons da marimba de chonta refletem o som da água – rios, mares, mangues, chuvas – que circundam na região; a dança, com movimentos suaves cadenciosos imitam os movimentos das ondas do mar; a liberdade e flexibilidade dos impactos sonoros refletem os ritmos da maré. Estas, assim como várias outras metáforas, revelaram sua profunda importância e carga emocional para os músicos originários do Pacífico sul, e ignorá-las significaria perder em parte a essência dessa música. Nesse sentido, o entendimento das categorias nativas (SEEGER, 2008) fornece outro tipo de informações que, trabalhadas conjuntamente com teorias próprias da academia, permitem

elaborar documentos inéditos que são um diálogo entre os modelos acadêmicos que me norteavam e o conhecimento expresso pelas comunidades que produzem o currulao.

Sem dúvida essa questão do caráter simbólico do currulao, assim como das músicas tradicionais do Pacífico Sul em geral, é um tema complexo difícil de abordar em poucas linhas.

É possível afirmar que: o trabalho etnográfico proporcionou o contato direto com músicos, dançarinos, pesquisadores, e, obviamente com a música do currulao, e isso constituiu a ‘pedra angular’ para a realização da presente investigação. É possível pensar que esta investigação revelou algumas contribuições para a preservação e difusão do currulao, mas ainda existem inumeráveis questões a serem resolvidas, no que concerne as músicas tradicionais do Pacífico Sul. É um campo fértil e pouco explorado que sugere e incita novas pesquisas com diferentes abordagens em prol do estudo e conhecimento das músicas tradicionais e das comunidades desta região da Colômbia.

REFERÊNCIAS

- ABADIA M, G. Compendio General del Folklore Colombiano. In: **Compendio General del Folklore Colombiano**. Santa Fe de Bogotá: Fondo de promoción de la cultura del Banco Popular, 1983. p. 211- 231, 310-313, 395- 401.
- _____. Región Pacífica. In: **A B C Del folklore Colombiano**. Santa Fé de Bogotá: Editorial Panamericana, 1997. p. 79, 93.
- ANDRADE, M. M; LAKATOS, E. M. **Metodologia do Trabalho Científico**. 7. ed. São Paulo: Editora Atlas S. A., 2008.
- ANGULO, W. Contexto e análise musical do Currulao. Cali, Colômbia, 6 mar. 2012. Entrevista proferida durante o ensaio do grupo “Herencia de Timbiquí”.
- ARBOLEDA, O. música e dança do Currulao. Cali, Colômbia, 20 fev. 2012. Entrevista proferida na residência da entrevistada.
- ARROCHA, J.; FRIEDMANN, N. **De sol a sol: génesis, transformación y presencia de los negros en Colombia**. Bogotá, Colombia: Planeta Colombiana Editorial S.A., 1986.
- BAHIA ENSAMBLE PACÍFICO. **Pura chonta recargado**. Cali, Colombia: Estudios Takeshima. 2008.
- BAHIA GRUPO. **Con el corazón...cerca de las Raíces**. Colombia: Productor Fonográfico MTM Ltda. 1998.
- _____. **Cantaré**. Colombia: Chonta Music.
- BAHIA TRIO. **Pura Chonta**. Cali, Colombia: Estudios Takeshima y el Bando Creativo, 2005.
- BAHIA TRIO MÁS VOZ. **Mulataje**. Cali, Colombia: Estudios REC.
- BARONA, G.; ZULUAGA, F. **Memorias: 1º Seminario internacional de Etnohistoria del norte del Ecuador y del sur de Colombia**. Santiago de Cali, Colombia: Universidad del Valle, 1995.
- BARZ, G; COOLEY, T. J. **Shadows in the Field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology**, New York: Oxford University, 2008.
- BEBEY, F. **African Music: A people’s Art**. Tradução: Josephine Bennett. New York: Lawrence Hill & Company, 1975.
- BERMÚDEZ, A. ZULUAGA, F. **La protesta social en el suroccidente colombiano siglo XVIII**. Cali Colombia: Universidad del Valle, 1997.
- BLACKING, J. **¿Hay música en el Hombre?** Tradução: Francisco Cruces. Madrid: Alianza Editorial S. A., 2006.

- CARVALHO, J.J. La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical: Una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas. In: **TRANS**, Revista transcultural de música. Barcelona, Espanha, no. 007, 2003.
- CASTRO, C. H. Analise musical do Currulao. Cali, Colômbia, 8 mar. 2012. Entrevista proferida na Universidad Del Valle.
- CASTRO, M. Analise musical do Currulao. Cali, Colômbia, 30 jan. 2012. Entrevista proferida na Universidad Del Valle.
- COLMENARES, G. **Cali, terratenientes, mineros y comerciantes Siglo XVIII**. Santa Fé de Bogotá, Colombia: Tercer Mundo, 1997.
- CÓRDOBA, C. D, DE CÓRDOBA, C. **El Alabao**: cantos fúnebres en la tradición oral del Pacífico colombiano. Santa Fe de Bogotá, D.C: Kimpres, 2003.
- DAVIDSON, H. **Diccionario folclórico de Colombia**: Música, instrumentos y danzas. Bogotá: Banco de la república, departamento de talleres gráficos, 1970.
- DUQUE, A. SANCHEZ, H. F. TASCÓN, H. J. **¡Que te pasa vo!**: Canto de piel, semilla y chonta. Bogotá D.C: Ministerio de Cultura, 2009.
- DUQUE, A. Analise musical do Currulao. Cali, Colômbia, 22 fev. 2012. Entrevista proferida no Instituto Popular de Cultura IPC.
- FRUNGILLO, M. D. **Dicionário de Percussão**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- GIL, A. C. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 6. ed. São Paulo: Editora Atlas S. A. 2008.
- GONZÁLEZ, E. Música do Pacífico colombiano, contexto e situação atual. Cali, Colômbia, 15, fev, 2012. Entrevista proferida na residência do entrevistado.
- GONZÁLEZ, H. C. Contexto e analise musical do Currulao. Cali, Colômbia, 25 jan. 2012. Entrevista proferida na residência do entrevistado.
- GONZÁLEZ, L. Vida da cantora e contexto da música do Pacífico colombiano. Jamundí, Colômbia, 17, jan. 2012. Entrevista proferida na *Casa de la Cultura de Jamundí*.
- GONZALES, S. P. **Marginalidad y exclusión en el Pacífico colombiano**: una visión histórica. Cali, Colombia: Ledesma, 2005.
- GRUPO CANALÓN TIMBIQUÍ. **Una sola Raza**. Colombia: Acua.
- GRUPO GUALAJÓ. **El pianista de la Selva**. Bogotá, Colombia: Resistencia music S.A.S, Sello independiente.
- HAGUETTE, T. M. F. **Metodologias qualitativas na sociologia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.
- HOFFMAN, O. MOSQUERA, C. PARDO, M. **Afrodescendientes en las Américas**: trayectorias sociales e identitarias. Bogotá D.C: Universidad Nacional de Colombia, 2002.

- KUBIK, G. The Emics of African Musical Rhythm. **Cross Rhythms Occasional Papers in African Folklore/Music**. Indiana University, Bloomington. v. 2. p. 26-66, 1985.
- _____. Pesquisa musical Africana dos dois lados do Atlântico: Algumas experiências e reflexões. pessoais. Tradução: Tiago de Oliveira Pinto. In: **Revista USP**. n. 77, São Paulo, 2008, p. 90 – 97.
- LOANGO, E. Contexto e análise musical do Currulao. Cali, Colômbia, 9 - 13 mar. 2012. Entrevista proferida na residência do entrevistado.
- LONGAS, C. F. Currulao, vigencia de un ritmo esclavo. In: **Música Tropical y Salsa en Colombia**. Medellín: Fuentes, 1992. p. 199- 241.
- LOZANO, H. Contexto e análise musical do Currulao. Cali, Colômbia, 9 fev. 2012. Entrevista proferida na residência do entrevistado.
- MASSA, E. ZAPATA, D. El Currulao. In: **Manual de danzas de la costa pacífica de Colombia**. Santa Fé de Bogotá, Colombia: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 2006. p. 391, 440.
- MIÑANA, B. C. El Bambuco. In: **De Fastos a Fiestas: Navidad y Chirimías en Popayán**. Bogotá: Panamericana formas e impresos, 1997. p. 175, 185.
- _____. Afinación de las Marimbas en la costa Pacífica Colombiana: Un ejemplo de la memoria interválica africana en Colombia. Disponível em: <http://www.docentes.unal.edu.co/cminanabl/docs/MARIMBAScmi%F1ana.pdf> Acesso em: 06-04-2012.
- MORA, C. PEÑA, M. **Historia de Colombia: Introducción a la Historia Social y Económica**. Bogotá, Colombia: Editorial Norma S. A, 2000.
- MOTTA, G. N. **Gramática Ritual: Territorio, poblamiento e identidad afropacífica**. Cali, Colombia: Programa Editorial Universidad del Valle, 2005.
- _____. **Hablas de Selva y Agua: La oralidad afropacífica desde una perspectiva de género**. Cali, Colombia: Universidad del Valle.
- MUKUNA, K. W. **Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas**. São Paulo: Terceira Margem, 2006.
- NATTIEZ, J.J. Etnomusicologia e significações musicais. **Per musi, Revista Acadêmica de Música**, Belo Horizonte, nº 10, p. 5-30, jul-dez 2004.
- NETTL, B. In: BARZ, G; COOLEY, T. J. **Shadows in the Field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology**, New York: Oxford University, 2008, p. v-x.
- NKETIA, K. J. **The music of Africa**. New York: Norton & Company.
- OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Som e Música: Questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, São Paulo, vol. 44, no 1, 2001.

- _____. As cores do som: Estruturas sonoras e concepção estética na música afro- brasileira. **Revista do centro de estudos africanos**. USP, São Paulo, p. 87-109, 2004.
- OSLENDER, U. **Comunidades negras y espacio en el Pacífico Colombiano**: Hacia un giro geográfico en el estudio de los movimientos sociales. Bogotá, Colombia: Imprenta Nacional de Colombia, 2011.
- PATIÑO, G. La música del Pacífico. El Complejo Cultural del Currulao. Disponível em: http://dintev.univalle.edu.co/cvisaacs/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=250
Acesso em: 06-04-2012.
- _____. Contexto do Pacífico Colombiano, música e festival “*Petronio Alvarez*”. Cali, Colômbia, 21, fev. 2012. Entrevista proferida num local próximo à residência do entrevistado.
- PERDOMO, E. J. Historia de la Música en Colombia. In: **Historia de la Música en Colombia**. Bogotá: Plaza & Janes, 1980. p. 227 – 231.
- PIEIDADE, A. T. **O Canto do Kawoká**: Música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do alto Xingu. Tese de Doutorado defendida no Programa de Pos-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. Santa Catarina, 2004.
- PITRE-VÁSQUEZ, E. R. **Veredas Sonoras da Cúmbia Panamenha**: Estilos e Mudanças de Paradigma. 2008. **fl.151**. Tese de Doutorado defendida na ECA Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.
- _____. **A música na formação da identidade na América Latina**: o universo afro-brasileiro e afro-cubano. **fl.133**. Dissertação de Mestrado defendida no PROLAM da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2000.
- PORTES, H. **Para la Gloria niño!**: Jugas, Bundes y Salves en la tradición afrocaucana. Cali, Colombia: Feriva, 2009.
- RAMOS, C. **Ensino/aprendizagem da música da Folia do Divino Espírito Santo no litoral paranaense**. 139 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.
- REVISTA CUNUNO. Santiago de Cali: Universidad Del Valle. 1999.
- REVISTA CUNUNO. Santiago de Cali: Universidad Del Valle. n. 2. 2007.
- REVISTA PACÍFICO SUR. Cali, Colombia: Fase 7 Editores. n. 1, n. 2. 2004.
- ROCKWELL, E. **Reflexiones sobre el proceso etnográfico** (1982-85). Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional, departamento de Investigaciones Educativas, México: 1987. Disponível em: <http://xa.yimg.com/kq/groups/15610181/1620925979/name/RockwellReflexiones+ProcesoEtnografico.pdf>. Acesso em: 20/11/2011.
- SALCEDO, J. A. Contexto e análise musical do Currulao. Cali, Colômbia, 13, fev. 2012. Entrevista proferida na residência do entrevistado.

- SANCHEZ, F. Contexto e análise musical do Currulao. Cali, Colômbia, 20, jan, 2012. Entrevista proferida na residência do entrevistado.
- SANCHEZ, J, C. Contexto e análise musical do Currulao. Cali, Colômbia, 16, fev. 2012. Entrevista proferida na residência do entrevistado.
- SANCHEZ, P. A. Contexto e análise musical do Currulao. Cali, Colômbia, 20, jan. 2012. Entrevista proferida durante o ensaio do grupo “*Mamá Julia y los Sonidos Ambulantes*”.
- SEEGER, A. **Etnografia da Música**. Cadernos de Campo. São Paulo, no. 17, p. 237, 260, 2008.
- TAGG, P. Analisando a Música Popular, Método e Prática. **Em Pauta**, v. 14, n. 23, p. 5- 42, 2003.
- TITTON, G. In: BARZ, G; COOLEY, T. J. **Shadows in the Field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology**, New York: Oxford University, 2008, p. 25- 41.
- TORRES, F.G. **Canja de viola: uma comunidade de prática musical em Curitiba**. 114 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.
- TURINO, T. Estrutura, contexto e estratégia na etnografia musical. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 5, n. 11, p. 13-28, 1999.
- ULLOA, A. **La salsa en discusión: música popular e historia cultural**. Cali, Colombia: Universidad del Valle, 2009.
- VASQUEZ, B. Contexto e análise musical do Currulao. Cali, Colômbia, 9 - 13, mar. 2012. Entrevista proferida na residência do entrevistado.
- WADE, P. **Gente negra, nación mestiza: Dinámicas de las identidades raciales en Colombia**. Santa Fé de Bogotá D.C: Ediciones Uniandes , 1997.
- _____. **Música, raza y nación: Música tropical en Colombia**. Bogotá D.C: Quebecor World Bogotá S.A, 2002.
- WHITTEN, N. E. **Pioneros Negros: la cultura Afro- Latinoamericana del Ecuador y de Colombia**. Quito, Ecuador: Centro Cultural Afro-Ecuatoriano, 1992.
- YIN, Robert. **Estudo de Caso: planejamento e métodos**. 4. ed. Porto Alegre: Bookman, 2010.
- ZAMORA, M. E. Contexto e análise musical do Currulao Cali, Colômbia, 18, jan. 2012. Entrevista proferida durante o ensaio do grupo “*Mamá Julia y los Sonidos Ambulantes*”.

APÊNDICES

El Currulao me llama

Transcrição: Maria Ximena Alvarado Burbano
Fragmento da Melodia

Grupo Bahia

Frasas com 12 Pulsações Elementares

Voice

O io o io o io o io El
 bom-bo ques-tá to-can - do cu - nu-noes-tá re - pi-can - do ma -
 rim - ba - yaes - tá jon-dian - do las vo - ces - tan ca - len - tan - do pre -
 pa - ren - se bai - la - do - res ques - ta fies - ta ya se for - mo pre -
 pa - ren - se bai - la - do - res ques - tea - rru - llo - ya se pren - dió
 o io o io o io yes el cu - rru - lao que me lla - ma me
 lla - ma ma - má me lla - ma Hay! yo

2

El Currulao me llama

23 me voy por la ma - ña - na Me
Yes el cu rru lao que me lla ma__

25 voy don - de la tia Jua - na No
Yes el cu rru lao que me lla ma__

27 mees-pe-ren ya ma-ña - na Hay! Hay!
Yes el cu rru lao que me lla__ ma

29 ja - la ma - má me ja - la Hay! des -
Yes el cu rru lao que me lla ma__

31 del - o - tro - lao me lla - ma Me lla - ma
Yes el cu rru lao que me lla ma__

33 des - del o - tro lao por Dios! Y ma - ña - na -
Yes el cu rru lao que me lla ma__

35 no mes - pe - ren no
Yes el cu rru lao que me lla ma__

Mamita Oh

Transcrição: Maria Ximena Alvarado Burbano
Fragmento da melodia

Ezequiel Sinisterra
Grupo Gualajo

Frases com 12 Pulsações Elementares

Voice

Ma - mi - ta ma - mi - ta ho ma - mi - ta ma - mi - ta ho a -
dio ma - mi - ta - dio a - dio ma - mi - ta - dio me
voy pa - rao - tro lu - gar me voy pa - rao - tro lu - gar a
bus - car mi por - ve - nir a bus - car mi por - ve - nir Hay vie -
ji - ta cuan - do vuel - va Hay vie - ji - ta cuan - do vuel - va te - ne -
mo de que vi - vir te - ne - mo de que vi - vir Ma -
mi - ta ma - mi - ta ho ma - mi - ta ma - mi - ta ho a -
dio ma - mi - ta - dio a - dio ma - mi - ta dio Tu sa -



bes quen-es - ta vi - da tu sa - bes quen-es - ta vi - da to - do



se tra - ta ___ de fuer - za to - do se tra - ta ___ de fuer - za Y te -



ne - mos al - go cla - ro na - dies pro - fe - taen ___ su tie - rra Y te -



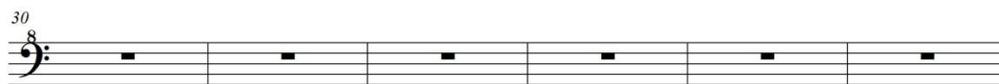
ne - mos al - go cla - ro na - dies pro - fe - taen ___ su tier - rra Ma -



mi - ta ma - mi - ta ho ma - mi - ta ma - mi - ta ho a -



dio ma - mi - ta - dio a - dio ma - mi - ta - dio



En nues - tra tie - rra ___ na - tal ___ en nues - tra tier - rra ___ na - tal ___



___ ja - más nos dan im - por - tan - cia ja - más nos dan im - por - tan -

Mamita Oh

40
8
- cia e-soes to-do lo___ con-tra - rio nos quie-ren es ex - plo - tar__

42
8
___ e-soes to-do lo___ con-tra - rio nos quie-ren es ex - plo - tar__

44
8
___ Ma-mi - ta ma-mi - ta ho ma - mi - ta ma - mi - ta

46
8
ho a-dio ma - mi - ta dio a - dio ma - mi - ta dio

Molino mi Molinete

Transcrição: Maria Ximena Alvarado Burbano
Fragmento da melodia

Eglentina Alegría Flórez
Grupo Canalón

Frases com 12 Pulsações Elementares

Voice

Cuan - tas son las can - ta - ras O io ioi Cuan - tas son las can - ta - ras Las O io ioi

4 que se lla - man po - e - tas O io ioi Las que se lla - man po - e - tas Di -

6 gan - le que ya no can - te O io ioi Di - gan - le que ya no can - te Por -

8 que vic - ne la ma - es - tra O io ioi Por - que lle - go - la ma - es - tra Mo -

10 li - no mi mo - li - ne - te A a io Mo - li - no mi mo - li - ne - te Mo -

12 li - no mi mo - li - ne - te A a io Mo - li - no mi mo - li - ne - te Mo -

14 - li - no mi mo - li - ne - - tea - ni - ma - te pe - loai - dio -

16

- - - - - Mo -

18

- li - no mi mo - li - ne - - tea - ni - - ma - te pe - loai - dio -

20

- - - - - Mi

28

ma - ri - docs muy bo - ni - to O io ioi Mi ma - ri - docs muy bo - ni - to A -
O io ioi O io ioi

30

sí yo me lo to - pé - O io ioi A - sí yo me - lo to - pe O io ioi Sial -

32

gu - naen - vi - dio - sa vie - ne O io ioi Sial - gu - naen - vi - dio - sa vie - ne Bus -
O io ioi O io ioi

34

quen co - mo yo bus - que - O io ioi Bus - que co - mo yo bus - que - O io ioi Mo -

36

li - no - mi mo - li - ne - te A a io Mo - li - no mi mo - li - ne - te A a io

Ya Repunta el Agua

Transcrição: Maria Ximena Alvarado Burbano
Fragmento da Melodia

José A. Torres
Grupo Gualajo

Frases com 12 Pulsações Elementares

Voice

Ya rre - pun - tael a - a - gua - a Ya

3
vie - nen las ve - las Y vie - ne Pe - tro - o - nio - o Des -

5
de - mar a - fue - e - - - - ra - a

IMAGENS REGISTRADAS DURANTE O TRABALHO ETNOGRÁFICO



Entrevista Carlos Henrique Riascos Castillo.



Entrevista Wiliam Angulo Ocoró.



Entrevista Begner Vásquez e Etiel Loango.



Entrevista Moises Eduardo Zamora.



Ensaio de dança de Currulao.



Ensaio de dança de Currulao.



Aula de dança de Currulao.



Entrevista Joaquin Andres Salcedo.



Entrevista Hugo Candelario González Sevillano.



Entrevista Ernesto Esteban González Sevillano.



Entrevista Julio Sanchez Rosales.



Entrevista Leonor González Mina.



Cali Colômbia.



Cali Colômbia.



Bogotá Colômbia.



**Juan de Dios – Pacífico Sul Colombiano.
(Viagem realizada durante o ano 2010).**



**Juan de Dios – Pacífico Sul Colombiano.
(Viagem realizada durante o ano 2010).**



**Juan de Dios – Pacífico Sul Colombiano.
(Viagem realizada durante o ano 2010).**

MODELO DE ENTREVISTA

TRABAJO DE CAMPO

MÚSICAS DE LAS VEREDAS COSTERAS DEL PACÍFICO SUR DE COLOMBIA

Maria Ximena Alvarado Burbano – UFPR – Etnomusicología

ENTREVISTA

Fecha: _____

Nombre entrevistado: _____

Profesión: _____

Ciudad de origen: _____

Ciudad donde vive: _____

CONTEXTO HISTORICO

1. ¿Que conoce usted sobre los africanos que llegaron al pacífico colombiano, como por ejemplo, de que lugares de África provenían, cuales eran sus tradiciones, en que lugares se establecieron, que actividades realizaban?...
2. ¿Usted tiene conocimiento sobre quienes fueron sus ancestros? ¿En que lugares se establecieron? ¿Cuales características sociales y culturales conoce sobre ellos?

ANALISIS MUSICAL

1. Pulsación elemental: son las unidades menores o mínimas de tiempo y que llenan la secuencia musical. (Samba 16)
¿En el caso del currulao, cual podría ser la pulsación elemental? ¿Cual instrumento marca la pulsación elemental? ¿Cuáles son las acentuaciones que realiza ese instrumento?
2. Marcación: Es el golpe fundamental y regular que caracteriza el movimiento rítmico. La marcación está implícita en la música, se evidencia de tal forma que el oyente o los bailarines la encuentran automáticamente, tocarla con un instrumento solamente la hará mas evidente (Samba es llevado por el surdo, cada 4 tiempos).

¿En el currulao, cual podría ser la marcación? ¿Cual instrumento la desarrolla fundamentalmente?

3. *Time –line – pattern*: Son formulas estables, producidas solamente con un sonido, generalmente de timbre agudo y sirven de orientación para los demás músicos o bailarines. Es un patrón rítmico especial, de configuración asimétrica que funciona como línea estructural de la música. (Samba x . x . x x . x . x . x . x x . instrumento - *tamborim*)

¿Cuál podría ser un *time-line-pattern* para el currulao? ¿Cual instrumento podría ser el encargado de desarrollarlo?

4. Melodías tímbricas: La sonoridad patrón de un instrumento puede ser transformada creativamente a través de diferentes técnicas de ejecución. En los tambores se pueden realizar secuencias de timbres que asumen aspectos melódicos. Teniendo como resultado la creación de melodías.

¿En el currulao pasa esto? ¿Cuáles instrumentos de percusión realizan líneas melódicas, aparte de rítmicas?

5. Secuencias de movimientos organizados: Golpes, puntos de paradas, movimientos que se desarrollan simultánea y consecutivamente. Se presenta cuando dos o tres músicos intercalan sus marcaciones sonoras. (Samba – *pandeiro*)

¿En el currulao cuales instrumentos realizan generalmente secuencias de movimientos organizados?

6. Ritmos cruzados: Combinación de ritmos distintos, de frases o de motivos musicales que se realizan de tal forma que sus acentuaciones no coinciden, resultando así, varias configuraciones rítmicas.

¿Esto ocurre en el currulao? ¿Cuáles instrumentos realizan ritmos cruzados?

7. Oralidades del ritmo: Tanto la música africana, como la afro-brasilera, se han transmitido de generación en generación a través de la tradición oral, por lo que la escritura no representa un elemento importante para su transmisión. Existen especialmente para las fórmulas rítmicas una serie de frases o secuencias de sílabas articuladas en el habla, que ayuda a memorizar e también a enseñar los patrones rítmicos.

¿Ocurre esto en la música del pacífico sur, especialmente en el currulao? ¿Qué palabras, o sílabas son utilizadas para la transmisión de los patrones rítmicos? ¿Cuáles instrumentos desarrollan estas palabras?

8. Música y danza: En la mayoría de los idiomas africanos el aspecto sonoro y de movimiento, de música y danza son inseparables. En la música africana y afro-brasilera, la danza y la expresión corporal representan un elemento fundamental en el momento de analizar estas músicas.

¿Piensa que esto mismo ocurre en el currulao? ¿Sabe usted cuales son las características fundamentales de la danza del currulao (temática, pasos característicos, vestuario...)?

9. Ciclos formales: Los motivos melódicos, las frases, temas y fórmulas musicales expresan en su repetición ciclos formales precisos que en general se extienden sobre 8, 9, 12, 16, 18, 24, 27 o 36 pulsos. El cumplimiento del ciclo es definido a partir del momento del primer impacto hasta el inicio de su repetición.

¿ Cual podría ser un posible ciclo formal en el currulao?

10. Alternancia en la polifonía: Usos alternados de determinados tonos dentro de una escala, generando polifonías.

¿Se presenta esto en el currulao? ¿Cuáles instrumentos pueden generar polifonía en el currulao?

11. Fluctuación de motivos rítmicos: Variaciones continuas, casi imperceptibles que se presentan en diferentes motivos rítmicos o melódicos.

¿Ocurre esto en el currulao? ¿En cuales instrumentos es común encontrar estas variaciones?

12. Red flexible de la trama: Los fenómenos musicales africanos y afro-brasileros, se desarrollan dentro de una red pre-definida de relaciones, constituida de hilos imaginarios que se cruzan y que mantienen coherente el hecho musical. Es la manifestación de la flexibilidad de la trama total de los impactos e de sus relaciones. La red flexible sirve de ‘‘molde’’ al hecho musical, siempre marca y no desvía.

¿Piensa usted que el currulao podría encajar dentro de una red flexible? ¿Por qué?

13. Reglas del conjunto: ¿Como son distribuidas las tareas musicales dentro del conjunto? Siempre alguna persona hará la marcación de un patrón constante, mientras que otros realizan variaciones. Las reglas de conjunto también se extienden a la relación que los músicos mantienen con los bailarines, pues, los pies, el cuerpo en movimiento produce los estímulos visuales, los cuales estimulan la música.

¿Cómo son distribuidas las reglas del conjunto dentro del grupo que interpreta currulao? ¿Existe comunicación entre músicos y bailarines? ¿De que manera se comunican?

14. Colores del sonido y sonoridades: Este criterio se basa en el análisis de los instrumentos, sus materiales, timbres y sus evoluciones a lo largo del tiempo.

¿Cuáles son los instrumentos tradicionales del sur del pacífico colombiano? ¿Conoce usted el origen de aquellos instrumentos? ¿Cuáles son las características principales de cada uno de estos instrumentos? ¿Quiénes los elaboran? ¿Cómo es su afinación? ¿Cómo ha sido la evolución y cambios que han presentado estos instrumentos a lo largo del tiempo?

GÉNEROS Y RITUALES

1. ¿Cuales son los géneros musicales existentes en el pacífico sur colombiano?
2. ¿La música del pacífico sur colombiano, podría decirse que es de carácter mágico-religiosa?
3. ¿En cuales rituales o celebraciones está presente la música, y que géneros se interpretan?

ACTUALIDAD

1. ¿Qué está pasando con la música del pacífico en la actualidad?
2. ¿Qué fusiones se están realizando?
3. ¿En su opinión, porque la música del pacífico se presenta con tanta fuerza en nuestros días?
4. ¿Qué papel ha desempeñado el festival del Petronio Álvarez?
5. ¿Qué formatos instrumentales se presentan hoy en día?
6. ¿A cuales otros lugares del mundo ha llegado la música del pacífico colombiano?

ANEXOS

LEONOR GONZÁLEZ MINA

1/15/13

La música de la identidad | ELESPECTADOR.COM

Haga de espectador.com su página de inicio

Ayudas | Contáctenos | Foros | Espectador | Suscripciones | Impreso | REGISTRO >> | INGRESO >>

Edición Online
Lunes, 14 de Ene de 2013
Última Actualización: 9:44 pm

ELESPECTADOR.COM

Cultura

Downtown.com.co

INICIO | NOTICIAS | OPINIÓN | ECONOMÍA | DEPORTES | CULTURA | ENTRETENIMIENTO | TECNOLOGÍA | BLOGS

Nuestras redes

¿Dónde estoy? > cultura

Cultura | 7 Jul 2011 - 10:00 pm

Tributo a la cultura afro, negra, raizal y palenquera

La música de la identidad

Por: Juan Carlos Piedrahíta B.

Colombia se suma a la celebración del Año de la Afrodescendencia, por eso el 20 de julio en el Palacio de los Deportes de Bogotá les hará un reconocimiento a cuatro figuras representativas de nuestras manifestaciones folclóricas.

Me gusta 140 | Tweet 26 | 0 | Opiniones 6 | Enviar | Imprimir | Promedio: | Su votación:



Foto: Daniel Gómez

Emilia Reyes Salgado, 'Totó La Momposina', Petrona Martínez y 'La negra grande de Colombia'.

En la historia según los animales, cuando nació Cristo, el encargado de dar la noticia fue el gallo. El mensajero en ese entonces dijo: Cristo nació o y la información llegó a oídos del burro que con su característica curiosidad preguntó: a onde, a onde. El buey, presto como casi siempre, respondió: en Beleeén. De la tierra viene todo lo que sabe Petrona Martínez, y no es que ella interprete lo que dicen los seres vivos que rodean su casa en Palenquito, Bolívar, lo que pasa es que una cantadora como ella tiene la obligación de sentarse en una mecedora y tratar de descifrar la cotidianidad de su entorno y lo que le dicta el día a día; es eso. Desde siempre y con su voz ronca y especial, ha tratado de imitar las voces de los animales, y la sabiduría la ha llevado a lograr eso y mucho más.

"La gallina sale cacareando del nido en el que acaba de poner y dice: tanto parí sin chancleta, tanto parí sin chancleta. El gallo por su parte le contesta: tan zapatero yooo", comenta entre risas la mujer que ha sido llamada 'La reina del bullerengue' y que se inspira al lado del arroyo de su casa. Cuando el agua está crecida parece un murmullo, pero después de lllover es como un carnaval.

'Totó La Momposina' está de acuerdo con su colega, y aunque se han especializado en corrientes distintas de la música tradicional del Caribe colombiano, ambas se han nutrido de la naturaleza y lo que han hecho es tratar de equiparar su canto a los sonidos de los cuatro elementos esenciales del planeta: tierra, agua, aire y fuego.

"Yo vengo de una región a la que le llaman 'territorio anfibio'. Allí existen los cantos de vaquería, pero también hay pescadores y personajes que adoran a la naturaleza. Una vez estaba en México y un pajarito decía: tati, tati, tati, taaaaa, otro comentaba: guacharaca,

Publicidad

Más noticias de Cultura

13 Ene 2013

Recuerdo de Antonio Montaña

13 Ene 2013

Cuatro décadas de un fantasma

10 Ene 2013

Literatura desde la vífeta

9 Ene 2013

La creación en tiempos de guerra

9 Ene 2013

Un viaje a Venecia

Publicidad

Suscripciones El Espectador

Edición impresa

Suscríbete



ACTIVE LA LLAVE DE SUS PRIVILEGIOS
Beneficios para suscriptores
CONÓZCALOS

Paute Fácil

Enlaces relacionados

ANUNCIE AQUÍ

guacharaca, y el último expresaba cururá, cururá, cururá. Y uno comienza a imitar esos sonidos", asegura 'Totó La Momposina', cuyo verdadero nombre es Sonia Bazanta Vides. Ella, luego de escuchar los consejos de la naturaleza, ha potenciado lo que se denomina 'canto de monte', una expresión tradicional para hacer referencia a la cotidianidad en las zonas rurales marginales del país.

Al igual que estas dos cantadoras —tal vez dos de los nombres más mencionados en el exterior cuando se habla del sonido colombiano—, Emilia Reyes, hija de Graciela Salgado (fundadora de Las Alegres Ambulancias), piensa que en el aire están los nutrientes para que todo lo que salga de su boca se escuche de manera armónica. "Hay unos pájaros que cantan un poco ronco y otros que son más claros. Yo soy como un 'fifi', de esos que meten en las jaulas y los ponen en las puertas de la casa y que cantan todo el tiempo. La gente pasa por enfrente y lo quiere comprar, pero como el dueño se siente orgulloso, no se lo vende a nadie", dice esta mujer que se gana la vida amasando alegrías (dulces tradicionales elaborados en Palenque de San Basilio) y ampliando el espectro vocal del colectivo Las Alegres Ambulancias.

En la Costa Pacífica el folclor también es una potencia, y Leonor González Mina, 'La Negra Grande de Colombia', ha sido responsable en buena parte del conocimiento de sus manifestaciones sonoras. Ella, muy parecido a lo que opinan sus compañeras de gesta, cree que las miras fueron las inspiradoras de su carrera artística.

"En el Pacífico cantamos en tonos menores y ahí se da la tendencia a la tristeza. Los muchachos que ahora exploran con esos ritmos están tratando de darle otra modulación, pero hay una influencia muy grande de los misioneros. En Guapi, por ejemplo, hay estrofas de cante jondo español", comenta esta artista, para quien la potencia en el estilo afrodescendiente está en el paladar.

Las diferencias, más que físicas son de espíritu y, en el caso de estas cuatro mujeres, de sabiduría y paciencia para recibir el dictado de la naturaleza.

Tributo a la cultura afro, negra, raizal y palenquera. Miércoles 20 de julio. 12 M. Palacio de los Deportes. www.mincultura.gov.co

Mincultura rinde tributo a la cultura afro

Un tributo a la cultura afro, negra, raizal y palenquera realizará el Ministerio de Cultura, el próximo 20 de julio, en el marco del "Año internacional de la afrodescendencia".

Serán homenajeadas Petrona Martínez, 'la reina del bullerengue'; Leonor González Mina, 'la Negra Grande de Colombia'; Graciela Salgado, cantaora de San Basilio de Palenque y conductora de "Las Alegres Ambulancias", y Sonia Bazanta Vides, 'Totó la Momposina'.

Según la ministra de cultura, Mariana Garcés Córdoba, "el concierto será una oportunidad para destacar los aportes que la comunidad afro le ha entregado a Colombia y que ha contribuido al desarrollo del país desde diferentes campos. En este caso, desde una cultura que se ha conservado a través de generaciones y ha permitido cimentar una nación multiétnica, pluricultural y diversa".

Además, en el evento, que se llevará a cabo en el Palacio de los Deportes de Bogotá, a las 12 del día, se exaltarán las más representativas manifestaciones musicales con raíces afro a través de un recorrido musical que va desde San Andrés hasta el pacífico caucano, pasando por el Valle del Cauca, Chocó y el Caribe.

Juan Carlos Piedrahita B. | Elespectador.com

Tags de esta nota: [Cultura](#) [Totó La Momposina](#) [Colombia](#) [Cultura afro](#) [Raizales](#) [La negra grande de Colombia](#) [Emilia Reyes Salgado](#)

6 Opiniones

Este es un espacio para la construcción de ideas y la generación de opinión. Este espacio busca crear un foro constructivo de convivencia y reflexión, no un escenario de ataques al pensamiento contrario.

Para opinar en esta nota usted debe ser un usuario registrado.
Regístrese o ingrese **aquí**

Si quiere leer los comentarios o participar en el foro:
DESPLIEGAR COMENTARIOS

[IR ARRIBA](#)

SECCIONES:

Política Bogotá
 Judicial Actualidad
 Paz Opinión
 Economía Deportes
 Salud Cultura
 El Mundo Entretenimiento
 Nacional Soy periodista
 Tecnología Educación
 Multimedia

RECURSOS:

Imágenes
 Audio
 Videos
 Especiales

RED DE PORTALES:

h1radio.com
 caracol.tv.com
 noticias.caracol.com
 golkaracol.com
 cromos.com.co
 shock.com.co
 cinecolombia.com
 Tecno.elespectador.com
 ojubi.com
 soyperiodista.com
 linkempleo.com
 datafx.com
 downtown.com.co
 linkofertas.com
 Páute con nosotros

SERVICIOS:

Contáctenos
 Quiénes Somos
 Ayudas
 Registro
 Suscripciones RSS
 Suscripciones impresas
 Circuito de experiencias
 Mapa del sitio
 Móvil
 EE.com su página de inicio
 Foros El Espectador

EDICIONES:

Online
 Últimas noticias
 Mapa de noticias

Miembro de

iab. COLOMBIA

El uso de este sitio web implica la aceptación de los **Términos y Condiciones** de COMUNICAN S.A. Todos los Derechos Reservados D.R.A. Prohibida su reproducción total o parcial, así como su traducción a cualquier idioma sin autorización escrita de su titular. Reproduction in whole or in part, or translation without written permission is prohibited. All rights reserved 2013

HERENCIA DE TIMBIQUÍ EM FESTIVAL DE JAZZ DE MONTREUX 2011

Noticias de Ginebra y Suiza

¡Noticias, clasificados y más – Lago Ginebra, Suiza!

Festival de Jazz de Montreux: Un Exito de Asistencia, ¿Pero la Música?



Herencia de Timbiquí en seminario musical - Foto MJF



Herencia de Timbiquí dictando su taller en Montreux - Foto MJF

según sus asistentes, fue uno de los mejores en Montreux.

El Festival organizó además un “cruce latino” así como también una tarde de samba y otra de música folclórica.

Pero no todos los actos musicales fueron bien recibidos, algunos raperos en especial Missy Elliot, fueron fuertemente criticados por cantar con “pistas” o por su falta de preparación.

Sin embargo, no todo fue alegría. El festival se vio de luto con el fallecimiento, un día antes de su presentación, de Daniel Cho, un músico de la banda de la cantante ruso-americana Regina Spektor

Montreux, Suiza (NdG) – La edición número 44 del Montreux Jazz Festival terminó oficialmente y el resultado parece claro: otro éxito más de asistencia.

De acuerdo a sus organizadores, más de 200 mil personas asistieron a los 33 conciertos programados. Para 23 de éstos conciertos la boletería se agotó en tan sólo unas horas.

El 85% de todos los boletos disponibles en Montreux se vendieron antes de iniciar el Festival.

No todos los visitantes tuvieron que pagar, ya que el Festival organizó decenas de conciertos totalmente gratis.

Hubo un toque latino en el Festival el cual tuvo como invitado al grupo Herencia de Timbiquí de Colombia quienes no solamente amenizaron el primer sábado del festival en el parque Vernex, sino que además dictaron un taller de música, que

1/18/13

Festival de Jazz de Montreux: Un Exito de Asistencia, ¿Pero la Música? « Noticias de Ginebra y Suiza
quien se ahogó mientras nadaba con un amigo en los alrededores del castillo de Chillon.

Los organizadores invitan desde ya a los aficionados de la música para que asistan al MJF de 2011.

Más fotos del Festival – Fotos ©MJF



Video de la presentación en Music in the Park

MAMA JULIA Y LOS SONIDOS AMBULANTES NA INDIA

1/18/13

MAMA JULIA y los Sonidos Ambulantes | El Cl

Quiénes somos Contáctenos Páute con nosotros Suscríbete Tienda Clavo Convocatoria Punto



Inicio Artículos Caricatura Columnistas Edición Impresa En Radio Entrete

RSS de Artículos Siguenos en Twitter Siguenos en Facebook

MAMA JULIA y los Sonidos Ambulantes

junio 2, 2012 | Guardado en: Destacado, Edición 64, Entretenimiento, Impreso, Música | Escrito por: Editor Web



Hace unos años comenzó en tiempos de 'Amanecer', un 'Son Ambulante' con sabor a 'Chontaduro Maduro'. De repente, en las calles rugía el sabor de 'La Gaita de Moiso' y en las casas quedaron las 'Escobas, Trapeadores' y demás, porque todos salieron a gozar. Hasta la 'Comadre Araña' encontró su 'Remedio pa'l Olvido' y se fue a rumbear con 'El Diablo en Juanchito', a ritmo de 'Chucubit'. De esta fábula pintoresca y llena de canciones, queda la moraleja que nos invita a gozar: Mama Julia y los Sonidos Ambulantes.

Creada en el año 2008, esta banda 'recrea los sonidos de la música Afro Colombiana con un toque de influencias callejeras'. Los perfilamos como una moraleja, porque de su música aprendemos el don de la gozadera. También nos enseña la riqueza de la música tradicional de las costas Caribe y Pacífica colombiana, a partir de una mezcla sonora donde lo urbano y moderno, coexisten con la tradición y la herencia folclórica.

Mama Julia y los Sonidos Ambulantes nace de un 'proceso de investigación sobre músicas tradicionales y urbanas liderado por su director y creador Joaquín Salcedo'. Cuentan con una amplia trayectoria que incluye presentaciones en importantes festivales y eventos del país, así como importantes reconocimientos; el grupo recibió en noviembre de 2010 el 'Premio Shock de la Música' en la categoría Mejor Agrupación Mi Música. Su primer álbum 'Pa' que se lo goce' vio la luz entre junio y julio de 2011 y ha tenido buena acogida en todo el territorio nacional. Lo

pueden conseguir por internet: www.mamajuliamusic.com.

Acaban de cerrar su 'TOUR AMBULANTE 2012', que los llevó por algunas ciudades de Colombia. Además fueron invitados por la Embajada de Colombia en India, para representar a nuestro país en un festival de músicas y danzas latinoamericanas que se llevó a cabo en Nueva Delhi entre el 7 y 9 de abril. Enhorabuena por ellos y el buen nombre de la música de nuestro país que está traspasando fronteras.

El que no deambula, no goza y el que no goza es porque no ha escuchado el rugir de los sonidos ambulantes de Mama Julia.

Me gusta 0 Share Twitter 0

www.elclavo.com/entretenimiento/musica/mama-julia-y-los-sonidos-ambulantes/

El grupo Bahía celebra en Cali sus 20 años de trayectoria artística

Este viernes, en la Plazoleta del Centro Cultural de Cali, cantantes y agrupaciones del Pacífico celebrarán los 20 años del grupo Bahía.

Por: Isabel Peñáz | Reportera de El País | **Viernes, Julio 27, 2012**

Temas: [Cultura](#) | [cultura](#) | [Pacífico](#) |

[Recomendar](#)

[Enviar](#)

16 personas recomiendan esto.

[Compartir](#) [f](#) [t](#)

0

2

[Comentar](#) 0

[Imprime](#)

[Reporta un error](#)

[AA](#) [\[icon\]](#)



[Ampliar](#)

El grupo Bahía celebrará sus 20 años de creación este viernes, en el Centro Cultural de Cali.

[Elpais.com.co](#)

Hugo Candelario González Sevillano perdió la cuenta de los festivales a los que ha ido con [su grupo Bahía](#) desde que lo fundó en 1992. En Colombia los han invitado a casi todos, desde el Amazonas hasta La Guajira, y de todos los géneros, jazz, afrolatina, música del mundo, folclórica. Con currulaos, porros chocoanos, bundes, jugas y andares llegaron a Kenia, Finlandia, África, Angola, Japón, México, Inglaterra...

A Guapi, la tierra de Hugo Candelario, han ido cientos de veces, en barco, un viaje que dura de 12 a 14 horas; en lancha han demorado de 3 a 5 horas, y en avión, 35 minutos. "El de la lancha es chévere cuando no hay mucha marea", dice él. Siempre van para las fiestas patronales y el recibimiento es una locura.

"Cuando salió el primer disco de Bahía fue una fiesta nacional, éramos unos ídolos. Hoy en día hay muchas más producciones y más grupos. Pero siempre nos reciben con mucho cariño. Eso se forma una locura. Hay mucha comida, atenciones, mucho traguito, mucha tocata. Me llegan letras, propuestas de cantantes y músicos", dice el director.

Su viaje más largo fue a Japón. "Nos fuimos de Bogotá a Madrid, luego a Francia, estuvimos por Rusia, fueron como 30 horas", relata. El idioma no fue problema, "la música de los tambores tiene su magia propia, la gente se engancha", sentencia.

Sobre los festivales dice que algunos dan caché. "Haber ganado el Petronio da un estatus, sin desmeritar a los otros", admite, refiriéndose al primer lugar que se llevó Bahía como Agrupación Libre en 1997, en el Primer Petronio Álvarez, triunfo que repite en 1998. "En Europa hay unos claves", dice el fundador de Bahía, que ha estado en Expo Sevilla, Expo Lisboa y Expo Hannover y muchos más.

Su confesión la hace en medio de un ensayo de Bahía, que ya está institucionalizado: "Los jueves, de 11:00 a.m. a 1:00 p.m. nos reunimos para repasar". Su sede es la terraza de la casa donde vive Aura Sevillano, madre de 9 hijos, 5 mujeres y 4 varones, el menor, Hugo Candelario.

"Nunca pensé que él iba a ser músico, porque no era la carrera que a mí me gustaba, yo tengo muchos parientes, primos, sobrinos, músicos, y se dedican mucho a la bebete, a la farra. Tito Cortés, primo mío, fue un gran músico, tuvo buen auge, pero después se quedó rezagado. Cuando ya los músicos están mayores ya nadie los busca, porque nacen otros superiores y más modernos", dice la viuda de Esteban González.

Recuerda a Hugo Candelario pegado a la flauta desde pequeño. "Yo tenía un almacén de artesanías donde vendía bombos y cununos, el papá de 'Gualajo' me vendía marimbas y a él le fascinaban, las tocaba y se fue encarrilando". El director de Bahía recuerda que cuando llegó a Cali, en 1985, no había intérpretes de marimba. "Participé en grupos de danza. Era el marimbero de los grupos de las universidades, de las empresas, de los colegios".

Después de estudiar su bachillerato en Bogotá y de integrar la banda de guerra en la Armada Nacional, en Barranquilla, Hugo estudió en el Conservatorio Antonio María Valencia, en el IPC, en la Escuela de Música de la Universidad del Valle y en la Escuela Nacional de Arte, de La Habana.

Bahía nació como cosa del destino cuando él tenía 20 años. "Estaba tocando mi flauta en el antejardín de mi casa y pasó un amigo del barrio con

1/18/13

El grupo Bahía celebra en Cali sus 20 años de trayectoria artística - diario El País

un amigo de él que iba tocando la guitarra, Fernando Valencia. Se acercaron y fue química musical a primera vista. Desde allí en adelante todos los fines de semana nos reunimos”.

El aroma a la crema de frijol de su mamá lo saca de sus recuerdos. Mientras Aura prepara el almuerzo en el primer piso de su casa, el hijo habla con su otra familia: Los cantantes Linda Caldas, de El Charco, Nariño, y William Angulo, de Timbiquí, Cauca; Juan Epifanio Bazán, de Guapi, Cauca, en los cununos, y Jafet Andrade 'Yiyo', de Tadó, Chocó, en los bombos.

La agrupación maneja tres formatos: Bahía Ensemble, Bahía Trío y Bahía Orquesta. Este último reúne 28 músicos. Este hijo de Guapi y sus músicos graban el nuevo disco de Bahía Orquesta. Están ensayando voces, escuchando lo grabado. Prometen "un disco más rumbero". "Estamos apretaditos hasta que encontremos una sede más grande", cuenta el músico que lleva la marimba hasta de ringtone.

Él no tiene la cuenta de los viajes que ha hecho, tampoco de los músicos que perdió en ellos. **“La cosa es que cuando hemos ido a Europa se han quedado varios y han vuelto también. Nando (Vanín) vive allá, Juan Epifanio (Bazán) vivió y se regresó, Maki (López) estuvo muchos años en Estados Unidos”... Parte de la fiesta es “haberse podido sostener a pesar de todo”.**

Pero los reconocimientos siempre llegan y los sencillos hacen más feliz a este músico que oye marimbas celestiales cuando le dicen: "Mi señora dio a luz escuchando 'Pura Chonta'" y "con 'Te vengo a cantar' nos reconciliamos".

HUGO CANDELARIO GONZÁLEZ E GUALAJO

1/18/13

A pleno golpe de marimba | ELESPECTADOR.COM

Haga de [elespectador.com](#) su página de inicio

[Ayudas](#) | [Contáctenos](#) | [Foros El Espectador](#) | [Suscripciones Impreso](#) | [REGISTRO >>](#) | [INGRESO >>](#)

Edición Online
Viernes, 18 de Ene de 2013
Última Actualización: 3:49 pm

ELESPECTADOR.COM

Cultura

[Downtown.com.co](#)

[INICIO](#) | [NOTICIAS](#) | [OPINIÓN](#) | [ECONOMÍA](#) | [DEPORTES](#) | [CULTURA](#) | [ENTRETENIMIENTO](#) | [TECNOLOGÍA](#) | [BLOGS](#)

[Nuestras redes](#)

¿Dónde estoy? > cultura

Cultura | 16 Jul 2009 - 9:36 pm

Gualajo y Hugo Candelario

A pleno golpe de marimba

Por: Juan Carlos Piedrahíta B. / Enviado especial Cali

La más pura manifestación de los aires folclóricos del Pacífico colombiano es el piano de la selva, un instrumento que le canta a la libertad.

Me gusta 14 | Tweet 0 | 0 | Opiniones 2 | Enviar | Imprimir | Promedio: | Su votación:



Foto: Presphoto

Hugo Candelario González y Gualajo son dos virtuosos exponentes de las manifestaciones folclóricas del Pacífico.

La marimba de chonta, además de ser un instrumento, es una artesanía. Con este piano de la selva el folclor del Pacífico ha logrado su mayor difusión y con él personajes como José Antonio Torres, más conocido como Gualajo, y Hugo Candelario González, el fundador del grupo Bahía, se han convertido en reyes con corona de bambú.

El Espectador hace una nueva entrega de una serie de especiales dedicados a las leyendas y a las jóvenes figuras del folclor nacional. Un homenaje a la música y un tributo a sus exponentes.

Gualajo (G.J.): Ese día el pueblo estaba encendido. Yo manejaba una lancha y el dueño del aparato, que era compadre de Estaban González, tú papá, me dijo: "Gualajo, andate hasta la casa de mi compadre porque creo que todo se está quemando". Ahí mismo agarré motor y llegué pero, por fortuna, no era la casa de los papás tuyos sino que la candela estaba como a dos cuerdas, pero no había una calle por tierra para llegar al hospital y tu mamá ya tenía los dolores.

Hugo Candelario (H.C.): Ahí sí, Galajé, tú puedes contar con más propiedad porque yo no había nacido. Así que te escucho.

G.J.: Claro... entonces la única forma de llevarla a ella era por el agua, así que fuimos por el río hacia el hospital y ahí se la entregué al médico porque tú ya tenías ganas de nacer. Al otro día me mandaron a ver cómo había salido todo y ahí tu papá me dijo: "Ya nació y nació varón y tú me le tienes que enseñar a tocar marimba". Y así fue la cosa.

Publicidad

Más noticias de Cultura

- 18 Ene 2013**
La carrera hacia el Óscar
- 17 Ene 2013**
Una especie de ampliación de 'Hamlet'
- 17 Ene 2013**
Entre el olvido y la memoria
- 17 Ene 2013**
El abogado y la mesa
- 16 Ene 2013**
El sonido de la estación central

Publicidad

Suscripciones El Espectador

Edición impresa

Suscríbese



ACTIVE LA LLAVE DE SUS PRIVILEGIOS
Beneficios para suscriptores
CONÓZCALOS

Paute Fácil

Enlaces relacionados

[ANUNCIE AQUÍ](#)

www.elespectador.com/impreso/articuloimpreso151116-pleno-golpe-de-marimba

H.C.: Por fortuna mi papá tenía identificado tu talento porque en Guapi, nuestra tierra, no se les da el valor a los maestros, aunque sí es muy claro que la familia tuya era el templo del folclor allá.

G.J.: Yo tengo la cualidad de aparecer y desaparecer y en una de esas desaparecidas más es que te vi y ya sabías caminar y sí que te gustaba la marimba. Desde muy pequeño tuviste un talento muy bravo y creo que eres de todos los que yo les he enseñado el más talentoso. Pero hubo un tiempo en el que te perdiste... ¿tal vez te fuiste a prestar servicio militar?

H.C.: Primero me mandaron a estudiar bachillerato a Bogotá y en todas mis vacaciones recorría Guapi buscándote para aprender. Después de eso sí me fui a la Marina.

G.J.: En ese tiempo de la Marina yo me acuerdo que en una grabadora llevabas unos casetes con el sonido de la marimba y así es cómo te haces un gran músico.

H.C.: Muchas gracias. Recuerdo que desde que jovencí mi referente en la marimba siempre fuiste tú. Muchas veces yo iba o a tu casa en Guapi o a la casa de tu familia en la vereda de Sansón, como a cinco minutos en lancha de motor. Lo que pasa es que uno tiene que rodearse de lo mejor y tú, Gualajé, siempre te destacaste porque sabes desde la siembra de la palma hasta la cortada, la armada y demás etapas de la elaboración y arreglos de la marimba.

G.J.: Yo siempre he pensado que los que tocamos marimba somos personas especiales. Los niños a los que les gusta ese sonido comienzan, apenas la oyen, a jalarle el brazo al papá.

H.C.: A mí siempre me gustó ese sonido. Yo llegaba de la escolita, de la primaria, y todavía me pasa que llevo de la calle, me cambio y me pongo a tocar marimba. Para mí de pelao era importante llegar a la casa y bañarme en el río y después dedicarme a la marimba. Ése era el mejor plan.

G.J.: Pero eso tiene que ver también con lo que pasaba en las fiestas de Guapi, en las que cada celebración duraba cuatro o cinco días y la marimba siempre era protagonista.

H.C.: Yo siempre he dicho que tocar marimba es como si mi cuerpo tomara agua por los oídos y me parece que logra la finalidad de hidratar el espíritu, el físico y la mente.

G.J.: La marimba tiene algo muy particular y es que uno se demora mucho tiempo tocándola para identificar su armonía y cuando uno menos piensa ya tiene esa armonía metida en el cuerpo. Además, para tocar ese instrumento hay que estar despierto pero relajado.

H.C.: Es algo similar a lo que pasa en el baile, porque ahí uno debe estar acuciadito pero relajado.

G.J.: A la marimba no hay necesidad de garrotearla. No me gusta cuando veo que los músicos le dan duro al instrumento... primero toca aprender para ir soltando las manos.

H.C.: Es todo un proceso de complicidad con el instrumento.

G.J.: La música es tan berraca que es como una hebra, es como un hilo, con el que se van uniendo golpes armónicos y esa es mi manera de ensayar... yo voy uniendo golpes y voy construyendo una especie de pared que tiene que quedar sólida y fuerte para que no se desplome.

H.C.: Mi caso, en cambio, es distinto porque cuando yo estaba en la academia había mucho rigor, pero ahora toco marimba cuando tengo tiempo o cuando se vuelve una necesidad del espíritu. En los viajes muy largos yo siento que se me pega la muñeca porque no he vuelto a tocar. Con el grupo Bahía sí tenemos horarios establecidos, todo eso para que la pared musical de la que tú hablas, maestro Gualajé, no se venga al piso.

G.J.: Las nuevas generaciones todavía no han entendido que el folclor pacífico tiene su camisa, su vestuario, tiene su chaqueta de palo y no se puede cambiar por otro aire. Tal vez

ellos no saben que con esa misma palma se fabrica el rancho en la selva. Pero la marimba tiene además una madera que no puede ser muy fina, debe ser rústica para que suene sabroso.

H.C.: Lo que pasa, Gualajé, es que tú adquiriste una forma de vida a partir de la música. En ese proceso también hay ángulos distintos porque yo soy de la región, alcanzo por fortuna a disfrutar de esa herencia y complementé mi formación como músico en la urbe. En mí hay dos mundos encontrados y dos experiencias enfrentadas.

G.J.: Yo creo que el aprendizaje de nosotros los que nos formamos con la tierra es mucho más extenso porque la academia tiene un límite. En el conservatorio en la última nota termina todo, en cambio para mí el final es la última tablita de la marimba y cada vez se pueden hacer instrumentos más grandes. Lo reglamentario máximo es 5/8, que es lo que, creo, tiene un piano, en cambio después de la última tablita uno puede inventarse más.

H.C.: Son dos mundos. Uno es el académico, en el que un piano tiene aparentemente muchas más posibilidades armónicas. Sin embargo, los sistemas clásicos llegan a tener limitantes, lo que no pasa con la marimba folclórica que tiene una libertad inmensa de afinación para hacer la música.

G.J.: Lo que pasa, Candelario, es que nosotros nacimos escuchando nuestra música. Para nosotros el Pacífico es todo. Yo siempre comparo la labor de ejecutar los elementos autóctonos del Pacífico con la actividad de cocinar. Es como cuando uno hace una comida y llega una gente con hambre y uno debe darles de comer.

H.C.: Claro... para eso estamos los artistas.

G.L.: Así es y yo insisto: creo que la música del Pacífico es como la comida: no puede faltar.

H.C.: Yo considero que lo que no debe faltar en la música folclórica del Pacífico es ese deseo de libertad, porque cuando uno la interpreta siente un montón de sensaciones encontradas. Para que sea música del Pacífico tiene que estar sintonizada con el anhelo de libertad de todo un pueblo. Para mí, ahí está la esencia de nuestras sonoridades.

G.J.: En el Pacífico siempre hemos vivido escondidos porque el caballo grande, que en el caso de Colombia viene siendo la música del Caribe, le pega al caballo pequeño que, por supuesto, somos nosotros. Yo creo que en esa lejana región tenían escondido el folclor y un día se destapo y se convirtió en el fenómeno mundial que todos conocemos ahora. En este momento los jóvenes están conociendo la música del Pacífico.

H.C.: Y es muy bueno que la escuchen porque nuestra querida marimba de chonta es, prácticamente, la mamá del piano, del clavecín, del clavicordio y del acordeón también.

Juan Carlos Piedrahita B. / Enviado especial Cali | Elespectador.com

Tags de esta nota: [Cultura](#)