

Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social
Mestrado

Deslocamentos musicais: Estudo etnográfico da apropriação do bullerengue por músicos da cidade de Bogotá.

Projeto de Pesquisa

Mestranda Marcela Pinilla Bahamón

Orientador: Professor Rafael José de Menezes Bastos (UFSC)

Florianópolis/SC

Agosto/2009

SUMÁRIO

1. Introdução.....	3
2. Referencial Teórico.....	4
2.1- Sobre uma antropologia da música.....	4
2.2 - Primeira dimensão de um deslocamento musical: O bullerengue, entre a música tradicional e a música popular	6
2.3 – Segunda dimensão de um deslocamento musical: Apontamentos sobre a idéia de apropriação musical	10
3. Problemática	12
4. Justificativa.....	14
5. Objetivos:	15
5.1 Geral	15
5.2Específicos.....	15
6. Metodologia.....	15
7. Cronograma.....	18
8. Orçamento.....	19
9. Referências Bibliográficas.....	19
10. Anexo. Mapa Regional da Colombia.....	25

“Por qué unas bogotanas cantan bullerengue? Porque... hoy en día ha habido una explosión de tradiciones, entonces partículas de esas tradiciones han caído lejos de su punto de origen, entonces esas partículas se han reproducido en otros contextos, como un germen. Y entonces nosotras somos un campo donde esas tradiciones de otros lugares han podido germinar... y... y bueno... sencillamente porque nos gusta, no? A mi porque me gusta, porque lo siento!”¹

1. Introdução

Este projeto propõe uma pesquisa sobre a apropriação recente, por músicos de camadas medias da cidade de Bogotá, de um gênero musical conhecido no senso comum colombiano como “música tradicional afro”. O bullerengue, considerado como gênero “originário” de comunidades rurais do litoral caribenho colombiano², vem sendo difundido e praticado nos últimos cinco anos por setores urbanos do interior do país, em lugares e circuitos diferentes daqueles onde foi historicamente reproduzido³.

Quando assisti, em agosto do 2004, ao Festival de Bullerengue em Puerto Escondido, Córdoba, os contrastes entre as pessoas que assistiam o evento chamaram minha atenção. Sem o intuito de cair em reducionismos raciais, lembro, por um lado, um grupo de pessoas com rasgos fenotípicos negros, formado por idosos, pescadores e camponeses de diferentes zonas rurais do litoral caribe colombiano, todos músicos e bailarinos tradicionais de bullerengue. Por outro lado, os músicos e o público oriundos de Bogotá, em sua maioria estudantes de música e de antropologia. Este último grupo poderia ser descrito visualmente, em contraste com grupo anterior, como de “brancos”.

Assim mesmo, e tendo assistido a múltiplas atividades musicais (espetáculos, festas) em Bogotá, percebi a presença crescente não só do bullerengue, mas também de outras músicas

¹ Entrevista com Andrea Jaramillo, estudante de antropologia e percussionista do grupo bogotano de bullerengue *La Bogotana*, realizada em Junho de 2004, no Festival de Bullerengue em Puerto Escondido, Departamento de Córdoba, Colômbia.

² Especificamente dos departamentos de Antioquia, Atlântico, Bolívar, Córdoba e Sucre.

³ A Colômbia divide-se historicamente em regiões, que, além de implicar uma simples classificação do território nacional em fronteiras físicas e divisões político-administrativas arbitrárias, constituem espaços de poder marcando relações hierarquizadas entre si. Ver o **Anexo 1** para ter uma melhor idéia da forma como se constituem estas regiões e a visualização do fenômeno musical neste marco territorial.

do litoral caribenho colombiano, antes desconhecidas nesse contexto, agora ao lado de músicas como o rock, o reggae e o hip-hop.

Embora o elemento racial tenha sido o mais perceptível inicialmente, existem outros, presentes no fenômeno musical, que projetam contrastes em diferentes planos. Dentre estes, reconhecemos o fato do bullerengue ser um gênero que foi exclusivamente reproduzido por setores rurais e que vem sendo interpretado por setores urbanos; além disso, atualmente este gênero passa a ser de interesse de uma população urbana de camadas medias, ao invés de ser interpretado por camponeses e pescadores de camadas baixas, o que poderia ser identificado como diferenças de classe. Estes contrastes mostram as particularidades do fenômeno, e exigem uma exploração cuidadosa deles como seus elementos constituintes.

Por sua vez, retomando os elementos presentes no depoimento que abre esta introdução, torna-se evidente a necessidade de explorar as formas a partir das quais os músicos em Bogotá estão fazendo suas escolhas por este gênero, e como estas se acham relacionadas com suas posições no universo musical, social e cultural da cidade e do país. A partir disto é preciso indagar sobre como o processo de apropriação está intrincado com a construção de gostos e emoções por parte destes músicos.

Este projeto parte da inquietação geral sobre *como* tem sido a apropriação deste gênero por músicos de Bogotá, mais do que sobre seus *por quê*. Além disso, pretendo aprofundar o papel que o elemento “afro” tem no processo de apropriação, considerando que este mesmo elemento foi argumento suficiente para que até pouco tempo atrás este gênero fosse uma música rejeitada por alguns setores da sociedade bogotana.

2. Referencial Teórico

2.1 Sobre uma antropologia da música

Fazer uma pesquisa que se enquadre em uma perspectiva de uma antropologia da música exige uma breve incursão através dos caminhos de constituição desse campo de análise. Para Menezes Bastos, falar de Etnomusicologia é falar de Antropologia da Música, embora a maioria de seus desenvolvimentos não tenham conseguido resolver seu dilema inaugural, a antinomização das abordagens da música como sistema. Pois, de um lado há o fonológico-gramatical (a música) e do outro o semântico (a cultura musical), entre eles, um abismo (MENEZES BASTOS, 1999).

Segundo Myers, as origens do estudo da música se remetem às Musicologias Comparada e História no final do século XIX. A substituição do termo de Musicologia “Comparada” por Etnomusicologia se deve ao fato que seus pesquisadores não estabeleciam comparações mais do que o fazia qualquer outro tipo de pesquisa (MYERS, 1992). Uma primeira tentativa de estudar a música como parte da cultura e da sociedade, atribuindo a ambas a mesma importância, foi feita por Merriam em sua *Antropologia da Música* em 1964 (MERRIAM, 1977). Menezes Bastos (1999) salienta que Merriam, ao propor “o estudo da música *na* cultura”, revela a continuidade de uma desarticulação entre as duas categorias. A partir de Blacking, percebe-se o surgimento de uma perspectiva que delinea os princípios básicos de uma antropologia da música. Além de quebrar a divisão entre cultura e música, Blacking discorre sobre a inoperância das comparações estatísticas na disciplina. O autor questiona a idéia de complexidade e superioridade musicais ligadas aos parâmetros da música ocidental, e sustenta a necessidade de se conhecer o contexto social e cultural para entender qualquer prática musical (BLACKING, 2006). Menezes Bastos propõe que, para entender um fenômeno musical, é preciso ver o contexto social e cultural em que este se desenvolve; a música como cultura informa sobre outros sistemas da vida sócio-cultural (MENEZES BASTOS, 1995).

Nos 1980, o interesse na música como objeto, muda seu foco para o estudo de seus aspectos processuais (MYERS, 1992; NETTL, 1992), incluindo novos temas como gêneros populares, músicas urbanas e “étnicas”, e músicas de grupos específicos das ditas populações (NETTL, 1992). Paralelamente ao estudo destes processos urbanos, foram feitos estudos inovadores em comunidades praticamente desconhecidas; chamam a atenção os trabalhos de Menezes Bastos (1999)⁴, com os kamayurá no alto Xingu, de Seeger entre os suyá do Amazonas, de Roseman com os temiar em Malásia, e de Feld e Brandily com os kaluli, em Papua-Nova Guiné (MYERS,1992).

O surgimento destes temas está relacionado com o aparecimento de novos sub-campos da antropologia (NETTL,1992; FINNEGAN,1999). Para Finnegan (1999), as perspectivas processuais focaram os processos ativos, isto é, as práticas e convenções através das quais as pessoas produzem e experimentam coletivamente a música. Estas novas propostas podem ser incluídas no que Ortner (1984) identifica como o surgimento de uma nova orientação teórica da disciplina, focada na prática.

⁴ A primeira edição da monografia deste autor sobre os kamayurá é de 1978, a segunda de 1999.

Com o surgimento da antropologia urbana, os fenômenos musicais nas cidades se configuram como tema de estudo, especialmente os relacionados à formação dos estado-nações modernos (NETTL, 1992). Este enfoque está interessado nas mudanças musicais e socioculturais que ocorrem em situação de contato entre culturas e sociedades (ibid), incluindo os estudos das músicas afro-americanas e seus rastros de africanidade. É nestas dinâmicas próprias da história social do século XX que os conceitos de “raízes” e de “autenticidade” adquirem um papel importante nos estudos musicais (Nettl 1992).

2.2 Primeira dimensão de um deslocamento musical: o bullerengue, entre a música tradicional e a música popular.

Este projeto se enquadra numa postura que tem como interesse reconhecer um fenômeno musical inserido em dinâmicas musicais de deslocamento relacionadas a características sociais, econômicas e políticas específicas (NETTL 1992). Ditos deslocamentos musicais são pensados, antes que como transposições artificiais de um lugar para outro, como fluxos de circuitos, nos quais foram historicamente reproduzidas, para novos circuitos.

Vale a pena questionar até que ponto as dinâmicas referidas podem ser caracterizadas como recentes. Vega (1997) afirma que é difícil pensar as dinâmicas musicais fora destes processos de contato; no caso particular da América Latina, o autor considera que a inter-relação histórica entre diferentes gêneros é anterior à formação das nações modernas, situando-se como processo constituinte de suas músicas. São vários os trabalhos que expõem a necessidade de refletir acerca destas dinâmicas, não como processos novos, e sim como fenômenos que se apresentam cada vez mais aceleradamente, relacionados ao papel da mídia, especialmente da indústria discográfica no sistema mundial atual. Dentre estes, se identificam os trabalhos de Menezes Bastos (2005, 2007b), que expõem o papel fundamental da esfera internacional nas relações musicais, no caso da música popular brasileira no século XIX, bem como a convergência de processos similares em outros países da América Latina. Mais do que falar de coincidências, o autor aponta para relações sistemáticas no interior de um sistema internacional. Domínguez (2009) explora as práticas de músicos em Buenos Aires, que se dedicam aos gêneros rio-platenses, mostrando como a apropriação de gêneros ‘locais’ e ‘tradicionais’, longe de ser recente, é, desde o século XIX, uma característica dominante na música popular do “eixo Buenos Aires-Montevideú”. Oliveira (2009), no seu estudo sobre as discontinuidades e continuidades ao interior da música sertaneja, mostra

como estas dinâmicas estão ligadas à sua relação intensa e mistura profunda com determinados gêneros musicais internacionais.

Ochoa (1999) sugere que, para entender as dinâmicas musicais atuais, é preciso olhar os discursos de “autenticidade” e sua relação com a categoria de *world music*. O surgimento da dita categoria é resultado de um fenômeno próprio da indústria musical, que define todo tipo de música que não seja de origem européia ou norte-americana, e inclui as músicas das minorias étnicas residentes em qualquer parte do mundo. A introdução desta categoria estabelece novas relações inscritas num contexto de modernidade que falam do posicionamento das regiões a nível global, gerando processos de desterritorialização de músicas locais, que, por sua vez, dão origem a um processo de reterritorialização, tornando mais complexos os modos de definir os territórios originais, nos quais se situaram historicamente essas tradições (Ibid.).

Como inscrever o processo de apropriação do bullerengue nestas dinâmicas? Os estudos sobre o bullerengue são escassos, sendo numerosos os de caráter folclorista (ABADÍA, 1977; 1997; BORREGO, 1973; ESCALANTE, 1954, 1964; FRANCO, 1987; VALENCIA, 1995), preocupados com as origens e com a denúncia do que eles consideram a “desaparição” do gênero num sentido tradicional. Em contraste, o recente trabalho de Benítez (2000; 2008) aparece como o único feito a partir de uma perspectiva antropológica interessada no papel sócio-cultural do bullerengue nos seus contextos locais tradicionais. Apesar da escassez destes estudos, a maioria coincide ao situar o gênero como uma música associada a uma expressão cultural produto da escravidão, salientando o “afro”, mesmo que reconhecendo também a presença de elementos indígenas.

Nesta proposta, o bullerengue será abordado como um gênero musical, seguindo Menezes Bastos (1998a, 2007a, 2007b), que se inspira na adaptação que faz Piedade, para o campo musical, da categoria bakhtiniana de gênero de discurso. Esta idéia de gênero considera que a natureza da música, antes que ser isolada ou individual, é sempre interativa, tanto com outras músicas, quanto com outros domínios discursivos. Nesta interação, entre expressões musicais, se constitui um gênero “na medida em que adquira estabilidade temática, estilística e composicional (fato da consciência, porém, e, não, simplesmente empírico). Dentro dessa perspectiva, um gênero pode não ter rótulo, podendo um rótulo não recobrir um gênero propriamente dito (conforme a leitura feita por Piedade [1999], de Todorov e Ducrot [1972]).” (1998a,p. 6)

O bullerengue é incluído no grupo de gêneros musicais do litoral caribenho reconhecidos como “bailes cantados”, considerando assim a importância que têm a dança e a performance como elementos de sua interpretação e na sua unidade semiótica (BENÍTEZ, 2008). Os grupos de bullerengue tradicional são formados por aproximadamente doze pessoas: uma voz líder, um coro que responde aos estribilhos e bate palmas, dois “tamboreros” (tamborilheiros) - um tambor maior, o “alegre” que é o puxador, e outro do “llamador”, e os bailarinos que ficam rodeados pelos músicos e assistentes (Ibíd.)⁵. Tradicionalmente, o bullerengue é executado em roda nas festas das comunidades, embora sua introdução em festivais e shows locais e nacionais venha gerando mudanças no seu formato de execução, substituindo as rodas pela apresentação no palco (Ibid).

No discurso dos músicos tradicionais, o bullerengue é reconhecido como uma música que não existe sem sua dança, sendo a execução musical considerada uma conversa estabelecida basicamente entre o tambor, a “cantaora” e os bailarinos⁶. Assim, o bullerengue pode ser descrito como uma cadeia intersemiótica, no sentido de Menezes Bastos (1998) referindo-se ao ritual xinguano, definindo-a como um diálogo entre as diferentes manifestações presentes no ritual (a dança, a plumária, o sistema de adereços), que, sob uma perspectiva semiótica, são entendidas como discursos que se comunicam entre si, formando uma unidade. Sob esta perspectiva, existe uma relação semântica interdependente entre os discursos componentes da cadeia, mas cada componente “diz” coisas diferentes. Sob uma perspectiva similar, Finnegan (2008) considera a performance musical como *todos* os elementos que se aglutinam na sua interpretação, transcendendo a separação de seus componentes individuais. Um elemento a explorar neste projeto é identificar se a construção da cadeia intersemiótica, pelos músicos que estão fazendo a apropriação do bullerengue em Bogotá, posiciona o bullerengue como uma música que não existe sem dança, tal como no bullerengue tradicional.

No senso comum, o bullerengue é reconhecido como música tradicional, cabendo aqui problematizar esta categoria. Ochoa (2003) argumenta que a música tradicional foi objeto de diferentes sistemas classificatórios, mas na medida em que o processo de difusão das músicas

⁵ No bullerengue tradicional do litoral caribe, as “cantaoras” (“cantadoras”) são em sua maioria e preferivelmente mulheres, os “tamboreros” (“tamborilheiros”) sendo exclusivamente homens; assim, uma das mudanças significativas introduzidas pelos músicos do interior é a de ter mulheres tamborilheiras.

⁶ Juan Carlos Puello “El Chongo”, tamborilheiro do grupo *Maria Mulata*. Entrevista realizada em Fevereiro de 2009.

locais acelerou-se em relação ao mercado musical, criou-se um conflito classificatório. Nettl (1985) identifica várias características para definir a música tradicional, sobresaindo o fato de serem de tradição oral, interpretadas por músicos que não possuem preparação musical acadêmica, nas quais a originalidade é um fator secundário, sendo elas simultaneamente antigas e contemporâneas.

Considerando a perspectiva desta proposta, de pesquisar um fenômeno recente de deslocamento e apropriação de um gênero musical, a definição de música tradicional de Nettl é questionável, pois ela objetifica a música, em vez de abordá-la como construção histórica e posicionada. Considero que mais que pensar numa delimitação fixa de qualquer tipo de música (“tradicional”, “popular”, erudita”, etc) , é preciso pensar as ditas categorias relacionalmente. Falar em música tradicional implica, antes de pensar em características fixas, refletir sobre a categoria do tradicional. Para isso, acho pertinente Hobsbawm (1997), quando este fala em “tradição inventada”, referindo-se a complexos simbólicos e rituais construídos como parte de um projeto político, visando inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica automaticamente uma continuidade em relação com um passado histórico apropriado. Assim, o que para uma sociedade mais ampla pode ser uma tradição, no contexto localizado onde esta se desenvolve pode ser considerada uma inovação.

Neste sentido, a classificação de “música tradicional” aponta para a tentativa de construí-la a partir de um “fora” e com propósitos específicos. Ao falar do bullerengue como música tradicional, me refiro aqui a uma posição vem se estabelecendo em relação à ele pela sociedade mais ampla, incluindo os músicos que fazem sua apropriação.

Pensar em termos de processo de apropriação, neste caso, exige introduzir a categoria de música popular. Menezes Bastos (1996, 1998a) afirma que falar de música popular tem significado muitas vezes uma perspectiva negativa: em relação à música artística, considera-se que a música popular não implica um saber; e frente à música folclórica, concebe-se a música popular como fenômeno da moda e do comercial. Com o objetivo de superar esta definição por oposição, que não diz nada sobre suas características próprias, o autor propõe a categoria de música popular como um terceiro universo musical do ocidente, que se consolida entre os anos 30 e 60 do século XX como fenômeno global, ligado ao show business (MENEZES BASTOS, 1996). É neste quadro que, a partir dos 1930, se configuram alguns

gêneros na América Latina - como o samba no Brasil, o tango na Argentina e o porro e a cumbia na Colômbia – que se constituem dentro de projetos políticos de Estado-nação, como símbolos identitários, reconhecidos dentro e fora dos territórios nacionais. Sua construção inicial está diretamente relacionada com a reconstrução identitária das nações-estado modernas, num movimento que o autor chama de “quadro inclusivo/contrastivo” entre o nacional e o internacional (Íbid.). A música popular é vista como processo que incorpora as músicas artística e folclórica, como universos em comunicação, salientando a música popular como processo de reinvenção (MENEZES BASTOS, 2005).

Por um lado, o bullerengue pode ser considerado como música tradicional, a partir da maneira como é construído pela sociedade maior. Por outro, dadas suas condições atuais em contextos urbanos colombianos, ele passa a ser considerado como música popular, pois, saindo de seus contextos e usos locais e posicionado no diálogo com outras músicas, está gerando novos processos musicais, sociais e culturais.

2.3 Segunda dimensão de um deslocamento musical: apontamentos sobre a idéia de apropriação musical.

Além das mudanças dos espaços de execução e difusão do bullerengue (Benítez 2008), estão também as mudanças dos músicos que o interpretam. Seguindo Blacking (2006), quando afirma que o motivo que faz possível uma atividade musical encontra-se além dela, o intuito da pesquisa aqui proposta é perguntar-se pelas características e contexto do processo de apropriação que músicos em Bogotá vêm fazendo do bullerengue.

Páramo (2003) mostra como na Colômbia, na metade do século XIX, o bambuco, música do interior do país, foi reivindicado como gênero de superioridade racial (“branca” e “mestiça”, em contraste com o “índio” e o “negro”) e cultural, em contraposição às músicas dos litorais (caribenho e pacífico), que, como “negras”, foram descritas como selvagens. No entanto, o bambuco foi deslocado de sua posição de símbolo identitário construído pelas elites a partir dos 1930 por formas musicais similares às *Jazz Band*, que se baseavam em elementos musicais do litoral caribenho que, segundo Wade (2002), passavam por um processo de “branqueamento” para ser consumidas no interior do país. A “costeñización”⁷ da Colômbia de meados do século XX, mencionada por Wade, é um processo no qual algumas músicas

⁷ Forma como o autor chama a este processo de apropriação e resignificação musical, tendo em conta que o litoral caribenho colombiano é referenciado nacionalmente como “La costa”.

procedentes do litoral caribeho⁸, associadas a uma cultura “negra” e marginal no contexto nacional, não somente chegam a ter um significativo grau de aceitação em cidades do interior, contexto marcado por fortes pautas de segregação racista e classista, mas transformaram-se nas correntes musicais de maior reconhecimento do país no nível internacional, como símbolos da identidade nacional (Ibid). Embora longe de ser um processo no qual tudo é apropriado sem distinção, Wade expõe que ele foi feito seletivamente para manter diferenças, assegurando hierarquias de classe e culturais. Neste sentido, outros gêneros, como o bullerengue, a música de gaitas, e quase a totalidade dos gêneros do litoral pacífico, continuaram mantendo-se à margem da aceitação e consumo massivo, e alguns inclusive continuam sendo marginais até finais do século XX.

Segundo Wade (2002), neste processo de apropriação, estas músicas adquiriram funções e significados diferentes daqueles que tinham em sua cultura original; antes de suprimir seus significados, estes são articulados e relocados em relação a outros elementos enquadrados em projetos sociais e políticos específicos dos indivíduos.

O conceito de apropriação de construções narrativas proposto por Chartier (1992) coincide com esta perspectiva. Ele considera que, a leitura de um mesmo texto (estendendo-o para outras produções culturais) por diferentes leitores é construída de maneiras diversas, de acordo às disposições que distinguem as comunidades de leitores, suas tradições de leitura, as posições individuais nesta comunidade, bem como os hábitos, esperanças e interesses com os quais se faz a leitura. Para Chartier, estas são determinações que regulam práticas concretas. Sua categoria de apropriação aponta para uma história social de usos e interpretações relacionados com suas determinações fundamentais e inseridos nas práticas específicas que os produzem. Falar de apropriações é falar dos processos de construção de sentido situados social, cultural e historicamente, sob os quais se constroem as identidades.

A proposta de Chartier dialoga com a de identidade de Hall (2003), para quem as identidades são processos construídos permanentemente para articular as relações entre sujeitos e práticas discursivas - a identidade, antes de propor a pergunta *quem somos?* ou *de onde viemos?*, se coloca como uma questão projetada para um futuro potencial: *que poderíamos ser?*, *como nos representaram?* *como poderíamos representar-nos?* A identidade como construção que se relaciona com a tradição e com a invenção da tradição, levando-nos a lê-la não como uma

⁸ Sobressaindo o porro, a cumbia e, em anos mais recentes, o vallenato.

tradição fixa, mas como o que muda, define nossas raízes e mostra nossas rotas possíveis (GILROY, 1994 *apud* HALL, 2003). Pensar nesse futuro potencial marcaria a forma como se desenvolvem os processos de apropriação.

Chama a atenção que o bullerengue, sendo um dos gêneros que ficaram fora dos processos massivos de apropriação das músicas do litoral caribenho (Wade 2002), em anos recentes parece inserir-se em uma nova dinâmica de apropriação. Isto, considerando que, apesar de estar sendo aceito e resignificado, trata-se de um processo restrito a um setor da classe media bogotana: estudantes universitários, músicos e professores.

Carvalho (2002; 2003) define o fenômeno recente de multiplicação dos processos de apropriação de tradições musicais afro-americanas como um “canibalismo musical”. A partir daí, afirma que o consumo destas músicas por parte de uma sociedade ocidental majoritária é guiado por uma lógica mercantilista, que passou a convertê-las em fetiches ao invés de rejeitá-las, associando-as à espontaneidade, corporalidade, sensualidade e a idéia de alegria e prazer que se têm do “afro”. Pensar as apropriações musicais somente a partir das relações comerciais, sob um modelo rígido consumidor/produtor, implica em pouco rendimento teórico, pois as fronteiras entre um e outro, nos contextos atuais, são difusas. Sansone (1999) afirma que, os usos e “abusos” da “África” no Brasil estão relacionados com a construção da idéia de nação moderna, mas que essas representações do afro têm variado historicamente, o que está relacionado com a sua posição no contexto político e social nacional e internacional. Para Gilroy (2001), o termo “consumo” precisa ser cuidadosamente analisado, pois acentua a passividade de seus agentes e reduz o valor de sua criatividade. Seguindo Certeau, e pensando nas músicas afro na atualidade, Gilroy sublinha como as táticas de consumo podem incluir uma forma engenhosa, na qual os fracos fazem uso dos fortes, emprestando uma dimensão política as práticas cotidianas. O autor afirma que, na atualidade, a música negra não pode ser reduzida a um diálogo fixo entre um “eu” racial pensante e uma comunidade racial estável, mostrando que os segredos íntimos e as regras étnicas da música podem ser ensinados e aprendidos. “Afora tudo o mais, a globalização das formas vernaculares significa que nossa compreensão das antífonas terá de mudar. Os cantos e as respostas não mais convergem nos padrões regulares do diálogo secreto e etnicamente codificado” (Ibid., p. 221). Seguindo estas pistas de Gilroy, pode-se dar um primeiro passo para rastrear a apropriação do bullerengue como uma música afro por músicos bogotanos.

3. Problemática

Esta proposta procura aproximar-se ao fenômeno de apropriação do bullerengue por músicos em Bogotá. A abordagem do tema será a partir de uma perspectiva antropológica da música, entendendo a música “(...) como qualquer universo cultural, por princípio aqui é sempre tomada como congenitamente ligada à corrente infinita de domínios da sociabilidade (...)” (MENEZES BASTOS, 2004, p.7).

Segundo Menezes Bastos (1995), para entender as construções musicais como processos sociais e culturais, é fundamental assumir uma perspectiva que permita entender a construção da relação "nós"/"outros" no marco das relações históricas e culturais da Antropologia e da Música com o colonialismo e com a construção dos estados-nações modernos. Aqui, a categoria analítica de “música” implica em dinâmicas que, além da música, falam de outros fenômenos na sociedade bogotana e colombiana. O bullerengue será abordado como um gênero musical, guiando-me pela proposta de Menezes Bastos (1998a, 2007a, 2007b) inspirado na adaptação de Piedade da proposta de gêneros de discurso de Bakhtin. Assim, o gênero será entendido como um conjunto de enunciados que apresentam estabilidade no seu conteúdo temático, estilo e forma de composição. Isto partindo da abordagem compreensiva de que a natureza da música antes que ser isolada ou individual, é interativa e dialógica, portanto os gêneros, longe de corresponder a definições fixas, implicam estar num processo de construção permanente.

Além disso, o bullerengue será classificado numa dupla dimensão relacional e posicionada. Uma primeira o situa sob a categoria não substantivista senão relacional de “música tradicional”, não partindo de elementos fixos que a definem como tal, mas antes a partir da idéia de ser uma *tradição inventada* no sentido de Hobsbawm (1997), a partir de um lugar e com fins específicos, que vão além do campo musical. Uma segunda dimensão se refere à sua localização como um gênero da música popular, seguindo o proposto por Menezes Bastos (1998a; 1996, 2005), na medida em que, sendo inserido em novas dinâmicas de contato com o contexto e as músicas urbanas, o bullerengue é reinventado e resignificado, a partir do exercício de apropriação. A apropriação, então, antes de ser vista como uma atividade de recepção passiva, implica, no sentido proposto por Chartier (1992), uma construção de sentidos que pode ser analisada nas práticas através das quais os indivíduos realizam o processo de apropriação e a partir dos discursos que constroem em torno a este. A construção de sentidos, segundo este autor, está ligada diretamente à constituição de identidades, as

quais serão entendidas como construções permanentes, como rotas e posições traçadas pelos sujeitos e ligadas ao plano das representações (Hall 1999, 2003).

Considerando a importância de vários elementos no bullerengue, ver sua dimensão musical implica em identificar os elementos performativos da sua apropriação em Bogotá. Isto é, observar o bullerengue como uma cadeia intersemiótica (Menezes Bastos 1998), na qual cada discurso integrante desta cadeia forma toda a unidade, mas, por sua vez, comunica coisas diferenciadamente.

Na Colômbia, a forma como se pensam temas como identidade e música está ligada à maneira como são concebidos os espaços (Wade 2003). Porém, a pertinência neste projeto de falar em deslocamentos, para além de re-territorialização, foca no seu movimento para diferentes setores da sociedade. Assim, a apropriação do bullerengue por parte de músicos em Bogotá se insere na perspectiva de ver a construção de sentidos ligados a esta música. Ao perguntar-se pelo processo de apropriação, sobressai o caráter “afro” com que ele vem sendo referenciado. É parte desta pesquisa conhecer quais são as representações do “afro” que são feitas a partir das ditas apropriações e como se relacionam com as propostas de identidade nacional construídas atualmente no país.

4. Justificativa

Este projeto se insere nas pesquisas do MUSA-UFSC⁹, que consideram fundamental abordar a música como elemento através do qual as identidades são construídas. Pensar em pesquisar as dinâmicas de apropriação musical é propor aprofundar estudos sobre processos que, de forma simplificada, podem ser vistos como modas passageiras. Assim, a pesquisa sobre como um gênero musical é apropriado em diferentes contextos, contribui para a reflexão sobre processos identitários mais amplos, que não são construídos isoladamente, mas que fazem parte das tensões existentes entre o local, o regional, o nacional e o global.

Além disso, seguindo uma questão levantada por Wade (2003) e enquadrada no que Menezes Bastos (1996) menciona com respeito à inscrição destes fenômenos em processos sociais nacionais e internacionais, esta pesquisa pode contribuir para a compreensão da relação da apropriação deste gênero musical num contexto de construção de nação. Wade (2003) afirma

⁹ Núcleo de Estudos Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe do Programa de Pós-Graduação de Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina.

que, a apropriação de certas músicas e processos culturais reconhecidos como “afro” está relacionada com as representações da África e de “negritude” que se faz hoje em dia, nos contextos global e nacional. Neste sentido, uma das perguntas a explorar é: quais são as representações do “africano” que estão fazendo os músicos em Bogotá, a partir da apropriação do bullerengue?

Esta pesquisa se enquadra num interesse geral sobre processos socioculturais atuais na América Latina a partir do enfoque de um fenômeno musical, entendendo a música como um processo enquadrado num universo sócio-cultural específico, que não é só produto senão também gerador de processos de identidade. Entender os processos de apropriação e resignificação destas músicas é falar também sobre processos sociais e culturais maiores presentes na América Latina, ultrapassando as fronteiras da música.

5. Objetivos

5.1 Objetivo Geral

Realizar uma etnografia do processo de apropriação do bullerengue por músicos em Bogotá.

5.2 Objetivos específicos

- Identificar as práticas e discursos dos músicos em torno deste gênero musical.
- Pesquisar como este fenômeno de apropriação está ligado aos discursos sobre identidade dos grupos de músicos.
- Conhecer as representações do *afro* e do “*negro*” desta apropriação musical.
- Fazer um levantamento inicial acerca das relações desta apropriação com o marco mais amplo de identidade nacional construído atualmente no país.

6. Metodologia

Esta proposta pretende usar como metodologia de pesquisa a etnografia, entendendo esta como uma metodologia qualitativa que se remete principalmente às relações estabelecidas pelo pesquisador no trabalho de campo, mais do que uma coleta de dados isolados ou “neutros” num contexto determinado.

Inicialmente pretendo fazer um mapeamento dos grupos musicais que estão interpretando bullerengue na cidade, guiando-me por alguns dos grupos que são referentes da apropriação destas músicas atualmente, a saber: *Maria Mulata*, *Ale Kuma*, *La Rueda* e *La Bogotana*. Será de grande utilidade o trabalho já realizado com o grupo *La Bogotana*, para o qual fiz um registro audiovisual de sua participação no *Festival de Bullerengue de Puerto Escondido*, no ano 2004, assim como o trabalho com alguns dos integrantes do grupo *Maria Mulata*, em Fevereiro deste ano (2009).

Tendo em conta os objetivos deste projeto, o trabalho de campo terá como foco a observação participante e a coleta de narrativas¹⁰, com o intuito de registrar as práticas dos músicos e seus discursos em torno da apropriação do bullerengue. No que diz respeito a coleta das narrativas, o objetivo é identificar os discursos dos sujeitos em torno a sua relação com o bullerengue. Pretendo focar os relatos, conversas informais e entrevistas semi-estruturadas e abertas, onde se abordem as experiências, vivências e percepções do fenômeno de apropriação do gênero. Para isto, me apoiarei na proposta de entrevista de Briggs (1986), que a define como um “evento comunicativo”, que exige que se considere cuidadosamente as normas comunicativas e formas discursivas dos nativos, com o intuito de atingir uma comunicação efetiva, que se verá refletida nos resultados da pesquisa. Assim, além de atender a um componente referencial dos atos de fala, é também fundamental prestar atenção às mensagens indexicais do ato comunicativo.

Considero que as práticas e os discursos não podem ser pensados separadamente, pois se interpenetram. Mas pensando na identificação de outros elementos que não podem ser identificados a partir das narrativas, pretendo acompanhar as atividades nas quais o bullerengue é executado e socializado, tais como ensaios, apresentações, espetáculos, festas e oficinas. O objetivo será identificar elementos presentes diretamente na performance do

¹⁰ Apoiar-me-ei em Rosaldo (1989), que encontra no uso das narrativas uma especial pertinência para aqueles estudos que tratam questões da identidade e das intenções dos agentes sociais. Este autor propõe o conceito de “sujeito situado”, que leva a considerar que todas as narrativas e as interpretações são provisionais na medida em que são realizadas por indivíduos posicionados em certas áreas da cultura, preparados para saber certas coisas e não outras. Da mesma forma, o autor acha que a importância das narrativas não só está relacionada com o fato delas informar sobre o que os sujeitos pensam de determinadas situações, mas antes com o fato delas construir estas percepções.

bullerengue, tanto na sua interpretação musical como na dança, que, como foi dito anteriormente, faz parte de sua cadeia intersemiótica.

Pretendo também fazer um levantamento de documentos que me permitam pesquisar sobre as formas como se representam e são representados estes grupos, tais como a publicidade e notícias dos espetáculos nos jornais, cartazes, folhetos, desenhos dos cds, páginas web e assim por diante. No enquadramento de uma metodologia de pesquisa inserida no campo de uma antropologia audiovisual, pretendo fazer três diferentes aproximações. Uma primeira relaciona-se à identificação das construções visuais presentes nos documentos consultados, pois acredito que isto será fundamental para aprofundar o estudo em relação a forma como está sendo construído o *afro* na apropriação destas músicas. Numa segunda, aproveitarei o material audiovisual registrado anteriormente, com alguns destes grupos, para incluir, como parte da pesquisa um vídeo¹¹, que sirva como dispositivo propiciador de discussões coletivas em torno ao tema, as quais serão complemento das informações recolhidas através das entrevistas. Na terceira farei um registro audiovisual que me permita fazer uma análise de alguns dos componentes não verbais presentes nas performances do bullerengue, material que também será útil para fazer um documento audiovisual. É preciso apontar que, antes de tais registros, serão estabelecidas negociações e serão fixadas as condições para o registro com os sujeitos da pesquisa.

¹¹ Incluo uma primeira versão deste editada em maio do presente ano.

7. Cronograma de atividades

Período Atividades	2009						2010						
	Jul	Ago	Set	Out	No	Dez	Jan	Fev	Mar	Abr	Mai	Jun	Jul
1. Segundo semestre (completar disciplinas)	X												
2. Continua o levantamento bibliográfico e revisão da literatura para o projeto e a pesquisa	X	X	X										
3. Escrita da versão final do Projeto	X	X											
4. Qualificação do Projeto		X											
5. Trabalho de campo		X	X	X	X								
6. Análise do material				X	X	X	X						
7. Redação							X	X	X	X	X	X	
8. Entrega da dissertação													X

8.Orçamento

Viagens-Hospedagem	Valor unidade	No. unidades	VALOR (Em reais)
Passagens Bogotá-Florianópolis-Bogotá	2.000	1	2.000
Hospedagem	600	3	1800
TOTAL VIAGENS E HOSPEDA	3.800		
Revisão Bibliográfica			VALOR
Livros e cópias			500
TOTAL REVISÃO BIBLIO	500		
Materiais	Valor unidade	No. unidades	VALOR
Resma de papel	15	1	15
Toner para impressora	50	2	100
Úteis de escritório			70
TOTAL MATERIAIS	185		
Registro audiovisual			VALOR
Cassettes Mini Dv	15	10	150
TOTAL REG AUDIOVISUAL	150		
TOTAL	4635		

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS CITADAS

- ABADÍA MORALES, Guillermo. **Compendio General del Folclore Colombiano**. 3ed. Instituto Colombiano de Cultura. Biblioteca Básica de Colombia, Vol. 24. Bogotá. **1977**
- ABC Del folclore colombiano. Panamericana Ed. Bogotá [1995] 1997
- ATTALI, Jacques. **Noise: The Political Economy of Music**. Minneapolis, University of Minnesota Press. 1992
- BENÍTEZ F., Edgar. **Bullerengue: Baile Cantao del norte de Bolívar. Un Acercamiento a la Dinámica de Transformación de las Músicas Tradicionales en el Caribe Colombiano**. Tesis de grado en Antropología, Departamento de Antropología Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. 2008

- ----- **Huellas de Africanía en el Bullerengue: la música como resistencia.** Ponencia presentada en el III CONGRESO LATINOAMERICANO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR. IASPM, Bogotá, Colombia. 2000. (Actas). En: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>
- BLACKING, John. **Hay música en el hombre?.** (How musical is Man? 1973). Traducción al español por Francisco Cruces Villalobos. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 2006
- BORREGO, María del Carmen.. *Palenques de negros en Cartagena de indias a fines del siglo XVII*, Escuela de estudios hispanoamericanos. Sevilla. 1973
- BRIGGS, Charles. **Learning how to ask:** a sociolinguistic appraisal of the role of the interview in social science research. New York: Cambridge University Press, 1986.
- CARVALHO, José Jorge de. **La Etnomusicología en Tiempos de Canibalismo Musical. Una Reflexión a partir de las Tradiciones Musicales Afroamericanas.** *In:* Série Antropologia. Número 335. Departamento de Antropologia. Instituto de Ciências Sociais. Universidade de Brasília, Brasília, DF 2003.
- ----- **Las tradiciones musicales afroamericanas: de bienes comunitarios a fetiches transnacionales..** *In:* Série Antropologia. Número 320. Departamento de Antropologia. Instituto de Ciências Sociais. Universidade de Brasília, Brasília, DF 2002
- CHARTIER, Roger. El mundo como representación. *In:* **El Mundo como representación. Historia Cultural: entre práctica y representación.** Editorial Gedisa, Barcelona, 1992, pp. 45-62.
- DOMÍNGUEZ, María Eugenia. **Suena el Río. Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires.** Tese apresentada como requisito parcial para o doutoramento em Antropologia Social. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. UFSC, Florianópolis, 2009.
- ESCALANTE, Aquiles. **Notas sobre el palenque de San Basilio una comunidad negra en Colombia,** *En:* *Divulgación Etnográfica*, Vol. III, Pag. 207 – 351. Universidad Del Atlántico, Instituto de investigaciones etnológicas. Barranquilla. **1954**

- ----- *El Negro en Colombia*, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de sociología. Bogotá. **1964**.
- FRANCO M., Carlos. Bailes cantados de la Costa Atlántica, En: **Nueva Revista Colombiana de Folclor**, Vol. I, no 2, pp. 53 a 72. Bogotá.1987.
- FINNEGAN, Ruth. ¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una Antropología desde el campo. **Antropología. Revista de pensamiento antropológico y estudios etnográficos**. No. 15-16, Marzo de 1999, Madrid, España.
- ----- Música y participación. **Transcultural Music Review** #7 Ano 2003
- ----- “O que vem primeiro: O texto, a música ou a performance?”. In MATOS,C.N.de, TRAVASSOS,E., MEDEIROS, F.T. (orgs.) **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 Letras. Pp.15-43. 2008
- GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. UCAM (Universidade Candido Mendes. Centro de Estudos Afro-Asiáticos). Editora 34. Rio de Janeiro, 2001.
- HALL, Stuart; DU GAY, Paul (coord.). Quién necesita de la identidad? In: Stuart Hall y Paul du Gay (eds.), **Cuestiones de Identidad**. pp. 13-39. Buenos Aires: Amorrortu Editores. 2003. [1996]
- HALL, Stuart. Identidad cultural y diáspora In: CASTRO, Santiago; GUARDIOLA, Oscar e MILLAN, de Benavides Carmen (eds.), **Pensar en los intersticios: Teoría y práctica de la crítica poscolonial**. pp. 132-145. Bogotá: Universidad Javeriana. 1999. [‘Cultural identity and Diaspora’, in Identity, J. Rutherford (ed.), Lawrence and Wishart, pp.222–237, 1990].
- -HOBSBAWM, Eric. A Invenção das tradições. In: **A Invenção das tradições** HOBBSBAWM, Eric e RANGER, Terence (Org.) pp 9-23 Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. **Anuário Antropológico/93**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

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

----- Músicas Latino-Americanas, hoje: musicalidades e novas fronteiras. **Antropologia em Primeira Mão**. N. 29. PPGAS– UFSC,. (Versão digital sem paginação) 1998a

----- Ritual, história e política no Alto-Xingu : observação a partir dos Kamayura e da festa da Jaguatirica (Yawari). Florianópolis : UFSC, 42 p. (**Antropologia em Primeira Mão**, 27) 1998b.

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

----- Etnomusicologia no Brasil: Algumas tendências hoje. In: **Antropologia em Primeira Mão**. N. 67. PPGAS – UFSC, 2004.

----- Les Batutas, 1922: Uma Antropologia da Noite Parisiense”, **Revista Brasileira de Ciências Sociais** 20 (58): 177-196. 2005.

----- As Contribuições da Música Popular Brasileira às Músicas Populares do Mundo: Diálogos Transatlânticos Brasil/Europa/África (Primeira Parte) In: **Antropologia em Primeira Mão**. N. 96. PPGAS– UFSC. 2007a

----- Para uma Antropologia Histórica das Relações Musicais Brasil/Portugal/África: O Caso do Fado e de sua Pertinência ao Sistema de Transformações Lundu-Modinha-Fado In: **Antropologia em Primeira Mão**. N. 102. PPGAS – UFSC, 2007b

-MERRIAM, Alan P. 1977. Definiciones de “Musicología comparada” y “Etnomusicología”: Una perspectiva histórico teórica. In CRUCES, Francisco y otros. **Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología**. Madrid Editorial Trotta, 2001

-MYERS, Helen P. 1992. Ethnomusicology. In CRUCES, Francisco y otros. **Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología.**

-NETTL, Bruno. 1992. Últimas tendencias en Etnomusicología. In CRUCES, Francisco y otros. **Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología.**

----- **Música Folklórica y tradicional de los continentes occidentales.**
Madrid: Alianza 1985

--OCHOA, Ana María. 1999. El desplazamiento de los discursos de autenticidad: una mirada desde la música. En **Antropología. Revista de pensamiento antropológico y estudios etnográficos.** No. 15-16, Marzo de 1999, Madrid, España.

----- **Músicas locales en tiempos de globalización.** Bogotá: Grupo Editorial Norma. 2003

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

- ORTNER, Sherry B. **Theory in Anthropology since the Sixties.** In: Comparative Studies in Society and History, 26:1 (1984), 126-66

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

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

-SANSONE, Livio. **From Africa to Afro: Use and Abuse of Africa in Brazil.** Published by the South-South Exchange Programme for Research on the History of Development (SEPHIS) and the Council for the Development of Social Science Research in Africa (CODESRIA). Amsterdam/Dakar, 1999.

- VALENCIA HERNÁNDEZ, Guillermo. Apuntes sobre el Bullerengue en la región del Dique, Colombia. In: **América Negra**. No. 9. Pontificia Universidad Javeriana. Pp. 233 – 238. Bogotá. 1995.

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

- WADE, Peter. *Música, Raza y Nación: Música Tropical en Colombia*. Vicepresidencia de la República de Colombia, 2002. [Chicago: Chicago University Press. 2003]

- ----- Comprendendo a "África" e a "negritude" na Colômbia: a música e a política da cultura. In: **Revista Estudos Afro-asiáticos** v.25 n.1 Rio de Janeiro. 2003

ANEXO 1

Mapa Regional da Colômbia

