

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

MARCELA VELÁSQUEZ CUARTAS

*NIÑA QUE EL CLARINETE ES SOLO PA' HOMBRES: PERFORMANCE E RELAÇÕES  
DE GÊNERO NOS CONJUNTOS DE CHIRIMÍA EM QUIBDÓ-CHOCÓ (COLÔMBIA)*

Porto Alegre  
2014

MARCELA VELÁSQUEZ CUARTAS

*NIÑA QUE EL CLARINETE ES SOLO PA' HOMBRES: PERFORMANCE E RELAÇÕES DE GÊNERO NOS CONJUNTOS DE CHIRIMÍA EM QUIBDÓ-CHOCÓ (COLÔMBIA)*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Antropologia Social.

Orientadora: Prof. Dra. Maria Elizabeth da Silva Lucas

COMISSÃO EXAMINADORA

---

Dra. Marcia Ramos de Oliveira  
Universidade Estadual de Santa Catarina

---

Dra. Ana Luzia Carvalho da Rocha  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

Dr. Ruben George Oliven  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Porto Alegre  
2014

#### CIP - Catalogação na Publicação

Velásquez Cuartas, Marcela

Niña que el clarinete es solo pa' hombres:  
Performance e relações de gênero nos conjuntos de  
chirimía em Quibdó-Chocó (Colômbia) / Marcela Velásquez  
Cuartas. -- 2014.

133 f.

Orientadora: Maria Elizabeth Lucas.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências  
Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia  
Social, Porto Alegre, BR-RS, 2014.

1. Relações de gênero. 2. Conjuntos de chirimía. 3.  
Práticas musicais de Quibdó-Chocó. 4. Sonoridades  
negras. 5. Performance musical. I. Lucas, Maria  
Elizabeth, orient. II. Título.

**Gracias!**  
**(escrito em portunhol)**

*Aqueles que passam por nós,  
não vão sós, não nos deixam  
sós. Deixam um pouco de si,  
levam um pouco de nós.*

O pequeno príncipe.

¿Por que será que vocês os colombianos agradecem tanto?, era o que me falava um brasileiro durante uma conversa qualquer. É uma mentira pensar que um exercício de escrita como esta dissertação, foi feita unicamente por mim e que sou eu quem mereceria todos os créditos. Pois bem, me tomo estas páginas que são talvez, as mais tranquilas do trabalho acadêmico e onde posso expressar minhas emoções e afetos. Minha chegada ao Brasil culmina aqui neste documento que é o fim de um caminho que levo andando por quase cinco anos e que consegui terminar graças à ajuda de todos e todas vocês.

Da minha mãe, meu pai, minha tia, minha irmã agradeço imensamente o voto de fé que deram nesta louca travessia ao Brasil para continuar com minha formação, pelas mensagens de força e esperança de que poderia culminar esta fase da minha vida e pelo eterno amor que recebo de vocês.

Ao CNPq pela bolsa de mestrado outorgada dentro do Programa PEC-PC que além de permitir-me estudar no Brasil, consegui ter uma dedicação exclusiva nas rotinas acadêmicas no PPGAS da UFRGS.

À professora e orientadora Maria Elizabeth Lucas pelas sugestões teóricas e metodológicas.

Aos professores e professoras do PPGAS-UFRGS, especialmente à professora Ana Luzia Carvalho da Rocha, quem com suas instigações e questionamentos, consegui entender um pouco mais meu próprio desencantamento pela sociologia e minha descoberta na antropologia.

Agradeço imensamente a Eduardo Restrepo que entre “*risas y chistes*” me ajudou na parte final da dissertação. Muito obrigada pelas dicas, pelas interpelações e sobretudo pela valiosa possibilidade de dialogar.

Aos meus colegas e companheiros do Grupo de Estudos em Antropologia Crítica (GEAC), quem foram adiante nas reflexões sobre fazer outra antropologia tentando

descolonizar nossos pensamentos, *seguiremos en la marcha*. Igualmente agradeço aos colegas do Grupo de Estudos Musicais (GEM) pelas conversas e encontros ao redor das músicas como culturas diversas, em especial a Marcelo, com quem aprendi um pouco do caminhar dos negros e suas músicas.

Aos meus colegas de mestrado, pelas conversas ao redor de uma cerveja e por essa maravilhosa viagem a Córdoba, no nosso Chaiane Tour. Por conseguir entender um pouco das gírias desta socióloga colombiana. Agradeço especialmente a Lais quem esteve próxima das minhas angústias e sofreres durante o mestrado e a Juliana e sua família, pelo *hermoso* e especial acolhimento durante meus últimos meses em Porto Alegre.

Agradeço a esses homens e mulheres da vida musical de Quibdó, que mais uma vez me permitiram entrar nas suas casas, viver novamente esta travessia como uma verdadeira entrada em campo. Ana, Leonidas, Candelaria, Mary Nancy, Carmen, Hilda, Neywo, Januar, Saray, Judith, co-autores deste trabalho, espero ter entendido cada melodia, frase, canto e palavra que me deram durante minha última visita à cidade e tomara que *un día no muy lejano* as músicas de Quibdó sejam mais justas, mais democráticas. Faço um reconhecimento a Yamil Torres quem faleceu em julho de 2013. A ele agradeço nossas conversas de 2009, suas técnicas musicais e por mostrar-me um pouco do viver musical de Quibdó.

Durante meu caminhar em Porto Alegre conheci várias pessoas de cores e olhares diferentes com quem também eu consegui fazer minha história nesta cidade. Agradeço a Jorge, Adriana e sua pequena Leticia pela solidariedade e acolhimento; a Santi, Maia e seu lindo Naakesh por fazer me sentir como em família, não me alcançarão as palavras para todo o amor que tenho recebido de vocês, *los espero en Colombia*. A *O Porto*, lugar de tangos, milongas e boleros onde reafirmei meu gosto por cantar, a Nina por seus cantos profundos lembrando das pampas uruguaias. E aqui faço um especial agradecimento a esse “quarteto dinâmico” que me recebeu aquele 17 de novembro de 2011 em Porto Alegre: Caio, Crisko, Alex e Tomás, esta história gaúcha se teceu também com vocês, e continuara na minha memória, muito obrigada por tudo!, agradeço especialmente a Alex que me colaborou na chata revisão idiomática. A Julián com quem convivi um intenso ano e embora tivéssemos tomado caminhos diferentes, me levo uma bonita lembrança. A Maria Alejandra quem nos últimos meses foi *una mano amiga* tomara que nos encontremos de novo; a Pilar pelas falas nos códigos caleños, “*gracias ois*”. Finalmente esse caminhar esteve acompanhado das músicas de uma cantora que ressoa em outros lugares diferentes aos do nosso país, Colômbia (e de Cali, cidade onde crescemos), Marta Gómez, que pude escutar ao vivo em Buenos Aires e conhecer pessoalmente, obrigada porque com sua música, consegui re-significar muitas das coisas que me aconteceram nestes dois anos.

Quero agradecer às eternas fulanas, amor fulanesco que nasceu já há sete anos, pelas vozes de fôlego nestes últimos meses de intensa tristeza. Com vocês é que estou aprendendo isto *de las amistades duraderas*. Marietta, Marce E., Adriana, Isabel, Carolina, Ivonne e Yiya, meu amor seguira sendo infinito como o universo e que nosso feminismo siga percorrendo nossas vidas, nossa história.

A Camilo, pelos bate-papos acadêmicos, pessoais que permanecerão na minha memória. Por correr atrás dos seus sonhos, por acreditar que eu poderia fazer um mestrado em antropologia social e por estar aí. *Que el futuro nos encuentre como debe ser*.

Ao *Abuelo Niño* que me deu importantes sugestões para conseguir fazer uma melhor dissertação. *Gracias* porque com nossas intensas conversas numa noite de verão, consegui entender um pouco mais da bela complexidade das emoções humanas e disso que uma amiga me falava “*el universo no se equivoca*”.

Esta dissertação e o mestrado estiveram perpassados pela presença tácita de um *Gaúcho-Gáucho*. Mesmo que ao final não conseguimos a melhor receita para nos encontrar, enquanto o tentamos, foi maravilhoso. Agora ele encontrou sua paz e eu estou nessa busca, assim como posso dizer que ontem eu te amei e hoje te deixo ir embora.

Encerro estas páginas com aquela famosa frase do cantor Gustavo Ceráti, *gracias totales* e nos veremos num próximo encontro.

## RESUMO

O seguinte estudo etnográfico versa sobre as relações nas performances musicais de *chirimía*, conjunto musical instrumental representativo das comunidades negras da cidade de Quibdó-Chocó (Colômbia). No processo de produção cultural onde se configura a *chirimía* evidenciam-se relações de gênero tensas que se expressam como um elemento transversal das performances musicais deste conjunto musical. Dita produção cultural desenvolve-se principalmente através de dois âmbitos, o público e o doméstico, que dão lugar a uma dualidade constitutiva própria das práticas musicais e sonoridades negras de Quibdó. Nesse processo as sonoridades femininas se cristalizam nos espaços domésticos enquanto que as sonoridades masculinas no público, materializado nos conjunto musicais de *chirimía*. Essa situação nos leva a propor como pergunta de investigação de quê modo opera essa tensão de gênero na performatividade e a prática musical da *chirimía* em Quibdó? Do mesmo modo este estúdio nos convida a refletir a partir das trajetórias pessoais e musicais de três mulheres instrumentistas as possíveis reconfigurações da produção cultural da cidade.

**Palavras chaves:** relações de gênero, conjunto de *chirimía*, performance musical, performatividade, sonoridades negras, práticas musicais de Quibdó-Chocó (Colômbia).

## RESUMEN

Este estudio etnográfico versa sobre las relaciones de género en las performances musicales de *chirimía*, conjunto musical instrumental representativo de las comunidades negras de Quibdó-Chocó (Colombia). En el proceso de producción cultural donde se configura la *chirimía*, se evidencian relaciones de género tensas que se expresan como un elemento transversal de las performances musicales de este conjunto musical. Dicha producción cultural se desarrolla principalmente a través de dos ámbitos, el público y el doméstico, que dan lugar a una dualidad constitutiva propia de las prácticas musicales y sonoridades negras de Quibdó. En ese proceso, las sonoridades femeninas se cristalizan en los espacios domésticos, mientras que las sonoridades masculinas en lo público, materializado en los conjuntos musicales de *chirimía*. Esa situación nos lleva a plantear como pregunta de investigación ¿De qué modo opera esa tensión de género en la performatividad y la práctica musical de la *chirimía* en Quibdó? Igualmente, este estudio nos invita a reflexionar a partir de las trayectorias personales y musicales de tres mujeres instrumentistas, las posibles reconfiguraciones de la producción cultural de la ciudad.

**Palabras Claves:** relaciones de género, conjunto de *chirimía*, performance musical, performatividad, sonoridades negras, prácticas musicales de Quibdó-Chocó (Colombia).



## ABSTRACT

This ethnographic study is about gender relations in *chirimía* musical performances, an instrumental music group representative of black communities in Quibdó- Chocó (Colombia). Inside the process of cultural production, where the *chirimía* takes place, emerge tense gender relations as a transversal element of the musical performances. This cultural production is developed mainly through domestic and public spaces that generate the constitutive duality of musical practices and black sonorities in Quibdó. In this process, female sonorities are crystalized in domestic spaces, while male sonorities emerge in public spaces, materialized in *chirimia* music group scenarios. This situation take us to the next research question: how does this gender tension operate during the musical performances and practices of *chirimía* in Quibdó? Additionally, this study invite us to think about the musical and personal trajectories of three women instrumentalists, about possible reconfigurations of cultural production in the city.

**Key Words:** gender relations, *chirimia*, musical performances, performativity, black sonorities, musical practices in Quibdó-Chocó (Colombia)

## LISTA DE IMAGENS

Pág.

|   |     |
|---|-----|
| Imagem 1- Mapa do Chocó, retirada do site <a href="http://www.utch.edu.co/portal/index.php/acerca-de-lautch/iquienes-somos/ubicacion-geografica.html">http://www.utch.edu.co/portal/index.php/acerca-de-lautch/iquienes-somos/ubicacion-geografica.html</a> , no dia 20 de outubro de 2013..... | 15  |
| Imagem 2- Mapa geográfico do Chocó, retirada do site <a href="http://www.colombiasa.com/departamentos/choco/choco.html">http://www.colombiasa.com/departamentos/choco/choco.html</a> , no dia 20 de outubro de 2013 .....   | 17  |
| Imagem 3- Entrada ao bairro. Acervo Marcela Velásquez Cuartas.....  | 29  |
| Imagem 4- Imagem do Santo Ecce Homo de Raspadura (Chocó).<br>Acervo Marcela Velásquez Cuartas.....  | 31  |
| Imagem 5- Performance musical de <i>chirimía</i> com crianças e adultos acompanhados.<br>Acervo Marcela Velásquez Cuartas.....  | 32  |
| Imagem 6- Conjunto de <i>chirimía</i> . Acervo Marcela Velásquez Cuartas .....  | 33  |
| Imagem 7- Performance de <i>chirimía</i> na casa de Hilda.<br>Acervo Marcela Velásquez Cuartas.....   | 37  |
| Imagem 8- Rio Atrato, centro de Quibdó. Acervo Marcela Velásquez Cuartas.....   | 43  |
| Imagem 9- Quibdó e o rio Atrato na década de 1940. Retirada do acervo<br>Arquivo Fotográfico e Filmico afrocolombiano do Chocó.....   | 44  |
| Imagem 10- Jovem tocando clarinete. Acervo Marcela Velásquez Cuartas .....  | 48  |
| Imagem 11- <i>Requinta, tambora e platillos</i> . Acervo Marcela Velásquez Cuartas .....  | 49  |
| Imagem 12- Instrumentos de sopro e vento do conjunto musical de <i>chirimía</i> .<br>Acervo Marcela Velásquez Cuartas.....  | 50  |
| Imagem 13- Casa de Saray. Acervo Marcela Velásquez Cuartas.....   | 58  |
| Imagem 14- Mulheres no centro de Quibdó. Acervo Marcela Velásquez Cuartas .....   | 60  |
| Imagem 15- Encontro musical em Quibdó na década de 1950. Retirada do acervo<br>Arquivo Fotográfico e Filmico afrocolombiano do Chocó.....   | 63  |
| Imagem 16- Lideranças de mulheres organizadoras das festas religiosas de<br><i>San Francisco de Asís</i> . Acervo Marcela Velásquez Cuartas .....   | 64  |
| Imagem 17- Catedral de São Francisco de Assís, Quibdó.<br>Acervo Marcela Velásquez Cuartas .....  | 66  |
| Imagem 18- Tomás Domingo tocando clarinete em aniversário de Leonidas.<br>Acervo Marcela Velásquez Cuartas.....   | 70  |
| Imagem 19- Mulheres e crianças no rio Pacurita, zona rural de Quibdó.<br>Acervo Marcela Velásquez Cuartas.....  | 78  |
| Imagem 20- Hilda tocando clarinete com seu grupo musical.<br>Acervo Marcela Velásquez Cuartas.....  | 85  |
| Imagem 21- Grupo musical de <i>chirimía</i> de Hilda .....  | 86  |
| Imagem 22- Sequência de Tomás Domingo tocando clarinete<br>em aniversário de Leonidas. Acervo Marcela Velásquez Cuartas.....  | 90  |
| Imagem 23- Conjunto musical <i>Tanguí Chirimía</i> durante as festas religiosas<br>da cidade em 2011. Acervo Marcela Velásquez Cuartas.....   | 91  |
| Imagem 24- Conjunto musical de <i>chirimía</i> do Colegio Feminino IEFEMP.<br>Acervo Marcela Velásquez Cuartas.....   | 97  |
| Imagem 25- Banda <i>San Francisco de Asís</i> durante festas religiosas de 2011.<br>Acervo Marcela Velásquez Cuartas.....   | 99  |
| Imagem 26- Marcela afinando o bombardino antes da procissão.<br>Acervo Marcela Velásquez Cuartas .....  | 101 |

|   |     |
|---|-----|
| Imagem 27- Marcela executando o bombardino durante procissão.<br>Acervo Marcela Velásquez Cuartas .....                       | 102 |
| Imagem 28- Mary Nancy dando aula de música oferecida às<br>estudantes de última serie. Acervo Marcela Velásquez Cuartas ..... | 109 |
| Imagem 29- Carmen durante atividade da universidade<br>em 2010. Acervo Marcela Velásquez Cuartas .....                        | 110 |
| Imagem 30- Hilda. Acervo Marcela Velásquez Cuartas .....  | 110 |
| Imagem 31- Hilda e sua irmã Leyla tocando nas festas<br>religiosas de 2011. Acervo Marcela Velásquez Cuartas .....            | 118 |
| Imagem 32- Mary Nancy dando aula de música a estudantes de sexta serie.<br>Acervo Marcela Velásquez Cuartas .....             | 119 |
| Imagem 33- Carmen dando aula de música a estudantes de sexta serie.<br>Acervo Marcela Velásquez Cuartas .....                 | 120 |

## LISTA DE GRÁFICOS E QUADROS

|  | <b>Pág.</b> |
|--|-------------|
| Gráfico 1- Rede de Interlocutores.....   | 36          |
| Gráfico 2- Os espaços musicais de Quibdó .....   | 55          |
| Gráfico 3- Eixos analíticos sobre as relações de gênero<br>nos conjuntos musicais de chirimía de Quibdó..... | 75          |
| Quadro 1- Trajetórias de vida e musical de Mary Nancy, Carmen e Hilda.....                                   | 108         |

## SUMARIO

|  | <b>Pág.</b> |
|--|-------------|
| <b>Introdução</b> .....  | 14          |
| <b>Capítulo 1 Quibdó a partir de uma experiência etnográfica:<br/>o contexto da pesquisa</b> .....   | 26          |
| 1.1. Deslocamentos de espaços e nos espaços: entrando no contexto .....  | 28          |
| 1.1.1. Reconstituindo redes, pessoas e espaços: pensando numa etnografia musical .....   | 39          |
| 1.2. Quibdó e a região do Chocó: história de um contato forçado .....  | 41          |
| 1.3. Quibdó sonoro e sua <i>chirimía</i> : descrevendo umas musicalidades negras .....   | 46          |
| <b>Capítulo 2 De cantos e sociabilidades musicais: cartografando<br/>os espaços musicais de Quibdó</b> .....   | 54          |
| 2.1. A vida doméstica e os <i>cantos de cuna</i> : um lugar feminino por excelência .....  | 56          |
| 2.2. Entre o jardim e a rua: sociabilidades musicais fora da vida doméstica .....  | 62          |
| 2.2.1. Os cenários religiosos: cantando para o Nosso Senhor .....  | 64          |
| 2.2.2. Os cenários de grande tensão: a presença das mulheres na <i>chirimía</i> .....  | 67          |
| <b>Capítulo 3 <i>Está música es pa' machos</i>: a transversalidade<br/>das relações de gênero nos conjuntos de <i>chirimía</i> de Quibdó</b> .....           | 74          |
| 3.1. A divisão social da produção cultural de Quibdó .....   | 75          |
| 3.2. <i>Sonoridades a flor de piel</i> : as sonoridades corporificadas de Quibdó .....   | 83          |
| 3.3. <i>Qué van a hacer con tanto conocimiento musical</i> : poder e gênero<br>nos conjuntos de <i>chirimía</i> de Quibdó. ....                              | 96          |
| <b>Capítulo 4 Encontrando os nexos: novas práticas musicais e reconfiguração das<br/>relações de gênero nos conjuntos de <i>chirimía</i> de Quibdó</b> ..... | 104         |
| 4.1. Inícios de uma trajetória musical: a experiência de três mulheres musicistas .....  | 107         |
| 4.2. A música e a construção de novos protagonistas: mulheres participando<br>na cena musical de Quibdó. ....  | 113         |
| 4.3. Reconfigurando as relações de gênero nos conjuntos de <i>chirimía</i> de Quibdó. ....   | 118         |
| <b>Considerações finais</b> .....  | 121         |
| <b>Referências bibliográficas</b> .....  | 125         |
| <b>Glosário</b> .....  | 133         |

## Introdução

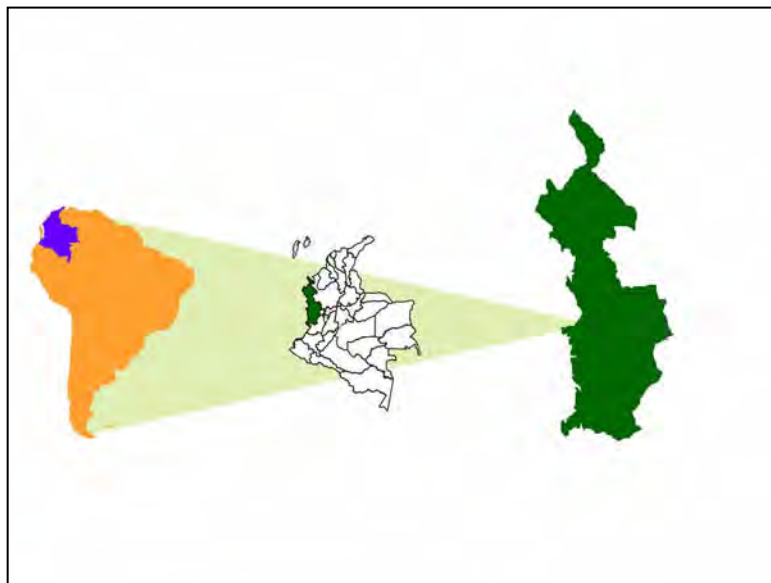
Quando estava cursando a quarta série, realizou-se uma atividade no meu colégio em razão da chegada do Natal. Tal atividade consistia em cantar uma canção alusiva a efeméride num evento que envolveria toda a instituição. A coordenadora da minha turma escolheu uma cantiga chamada “San Antônio” e lembro que tivemos que pintar nossos rostos de preto porque, segundo explicou a professora, a canção que entoaríamos cantava-se na região do Pacífico Colombiano (sudeste da Colômbia). Nossa apresentação foi acompanhada de instrumentos de percussão como a *tambora* e do canto do meus colegas que carregavam um boneco que simbolizava o que, na Colômbia, é o “menino Deus”. Recordo que em meio a este ato escolar o som da *tambora*, produzira forte impacto em mim, porque se tratava de uma canção que nunca havia escutado e que parecia bastante alheia a minha realidade sonora.

Em agosto de 2006, passados nove anos daquela atividade, encontrava-me assistindo o Festival de Música do Pacífico “Petrónio Álvarez”, um festival de músicas negras celebrado na cidade de Cali. Ali compreendi o que eu havia cantado na apresentação do meu colégio era uma cantiga de repertório musical negro do Pacífico Colombiano. Nesse dia rodeada de grupos musicais, pelos espectadores e pela energia própria de um evento musical, fui me apaixonando por essas sonoridades negras. Contudo, foi uma manifestação musical em especial, aquela recriada pela *chirimía* que ficou gravada na minha memória. A *chirimía*<sup>1</sup>, um conjunto de música tradicional do departamento do Chocó, chamava minha atenção pelas estridências do clarinete, que dialogava com o bombardino, ambos tensionados pela caixa que tentava sobressair com as intensos repiques de quem as executava.

---

<sup>1</sup> Sempre que me refiro à palavra *chirimía*, remeto-me ao conjunto musical instrumental característico de

O público entrava num grande êxtase quando a *chirimía* suas sonoridades. Neste exato momento meu ocorreu a possibilidade de abordar o que sentia e vivia a partir de uma



perspectiva socioantropológica. Com um interesse de investigação ainda difuso fui a versão de 2008 daquele mesmo festival. Nessa ocasião, vi dois grupos de *chirimía* integrados somente por mulheres. Senti grande emoção ao ver que quem se encontrava agenciando as sonoridades neste grande palco musical eram mulheres. Isto

parecia pouco recorrente dentro das performances deste tipo de conjunto musical. Dessa nova vivência sonora e musical surgiram o que seriam as perguntas de pesquisa do meu trabalho de conclusão de curso em sociologia. Perguntas estas que me fizeram viajar em 2009 até Quibdó, capital do Chocó<sup>2</sup>. Nessa primeira experiência de investigação, procurei compreender os contextos sociais nos quais se desenvolvia a *chirimía*, bem como sua relação com as motivações que levaram este grupo de jovens mulheres a incursionar nas práticas musicais da cidade. A partir dos diálogos que mantive com os/as protagonistas das práticas musicais locais, eu me perguntava, também, pelas possíveis tensões que se estariam gerando devido a incursão das mulheres em um espaço que, aparentemente, é exclusividade dos homens.

Deste exercício reflexivo ficaram algumas perguntas e inquietações que procurei integrar com interesse pessoal e um trabalho acadêmico interdisciplinar. Este trabalho pôde materializar-se com meu ingresso ao mestrado em antropologia social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre no ano 2012, sendo orientada pela professora Maria Elizabeth Lucas, coordenadora da linha de pesquisa “*etnomusicologia, arte e performance*” no programa de antropologia social. Durante esse ano, diversas interpelações e questionamentos me permitiram reformular minhas reflexões sobre o trabalho de investigação que me propunha, constituindo, assim, insumos fundamentais para realizar uma nova visita à cidade de Quibdó em 2013. Parti de algumas das experiências etnográficas vividas em minhas

<sup>2</sup> Departamento localizado no extremo noroeste da Colômbia, ao sul de Panamá e bordado pelo Oceano Pacífico.

anteriores visitas<sup>3</sup>. Tais experiências me permitiram conceber as complexidades associadas ao ingresso de certos músicos em um universo de práticas artísticas cujo reconhecimento continua pendente no contexto dos mercados laborais locais. Também me familiarizei com os impasses que as mulheres devem enfrentar quando incursionam na *chirimía*, principalmente com as tensões relacionadas ao próprio exercício de tocar os instrumentos, prática esta que tradicionalmente reafirma e associa determinadas masculinidades, com suas respectivas sonoridades.

Com base em observações anteriores e na esteira de minha própria mudança de perspectiva analítica, me propus como pergunta de pesquisa indagar sobre a maneira como operam as tensões de gênero na performatividade e na prática musical da *chirimía* em Quibdó. Pensei, também, nos elementos sociais, culturais e políticos que estariam dinamizando aquela realidade e eventualmente introduzindo mudanças na própria produção cultural local. Encaminhei respostas possíveis a este tipo de questionamento a partir da problematização das apropriações que algumas mulheres estão fazendo do conjunto das práticas musicais e, particularmente, da *chirimía*. Neste sentido, recorro às experiências de homens e mulheres inseridos no campo musical quibdosenho conferindo especial atenção às trajetórias de três mulheres instrumentistas que nos mostram possibilidades outras de agenciamento na vida musical de Quibdó.

Com efeito, para entender estas agências e processos nas práticas musicais de Quibdó, procuro descrever o campo social onde estes se configuram. Para tal, parto da proposta de Michel Bozon (2000 [1986]) que busca identificar a constituição cultural e social das hierarquias e dos processos identidade que marcam as práticas musicais de um grupo social – no caso da sua investigação uma pequena cidade operária francesa. Tendo em mente o que foi dito, a *chirimía* poderia ser descrita como um microcosmo social que envolve homens e mulheres que alternam suas atividades laborais com as musicais. O grupo de interlocutores com os quais construí esta investigação incorporou ao redor de vinte pessoas. Algumas delas atuam como docentes de música nas instituições educativas públicas da cidade, outras são estudantes dos diferentes semestres da licenciatura em música e dança da *Universidad*

---

<sup>3</sup> Em 2010, no marco de uma consultoria que eu estava realizando para O Banco Interamericano de Desenvolvimento, vinculada com o programa “*Territorio de la Chirimía*”, que contou com a parceria do Ministerio de Cultura e da Associação para Investigações Culturais do Chocó-ASINCH. Já em 2011, regressei a Quibdó para a realização de minha pesquisa sobre a perspectiva de gênero nas práticas locais de ensino musical tradicional.



*Tecnológica del Chocó* –a instituição pública de ensino superior da cidade– ou como empregados no comércio local. Suas idades oscilam entre 18 e 56 anos, o que me permite ter uma perspectiva geracional das apropriações possíveis das práticas musicais e das diferenças sociais e hierárquicas reproduzidas no interior de referidas práticas (cf. Bozon, 1986).



Por outro lado, é necessário localizar socioeconomicamente a cidade onde fiz esta investigação. Quibdó conta com 114.539 habitantes e se caracteriza economicamente pelo extrativismo, sendo a mineração uma das fontes de emprego mais recorrentes da cidade. com relação ao panorama nacional, Quibdó apresenta uma alta porcentagem de desemprego – 17,2% frente a 8,4% do índice nacional durante 2013, conforme o Departamento Nacional de Estadística-DANE<sup>4</sup>). Diante destas vicissitudes, as práticas musicais se convertem em um

---

<sup>4</sup> [http://www.dane.gov.co/files/investigaciones/boletines/ech/ech/bol\\_ech\\_ene\\_14.pdf](http://www.dane.gov.co/files/investigaciones/boletines/ech/ech/bol_ech_ene_14.pdf). Acesso em: 19 fev 2013.

campo simbólico onde transitam resistências culturais e em um cenário que aglutina tensões de gênero.

No marco deste contexto urbano existe uma rede muito restrita de mulheres que tentam abrir caminho na vida musical da cidade como executoras de instrumentos de *chirimía*. Conforme mencionei acima, os instrumentos musicais se tornam centrais na construção de certas masculinidades que contemplam a força de um corpo negro cuja sexualidade, habilidades e destrezas musicais devem ser exibidas no momento da performance musical. Como será mostrado ao longo deste trabalho, as mulheres sempre estiveram dentro das sonoridades locais, agenciando-as e reconfigurando-as a partir da prática vocal. Graças a uma configuração cultural de matrifocalidade (Motta, 1997; Losonczy, 2006), os trânsitos das mulheres pelo espaços sociais de Quibdó, são “aprovados” e legitimados pela própria comunidade, que reconhece a força cultural depositada na agência social das mulheres.

Entretanto, é na *chirimía*, onde se evidenciam algumas contradições com relação a valorização do “legado feminino”. É partir dali que eu construo minhas perguntas e caminhos reflexivos, dado que no exercício de dominar um conhecimento (musical neste caso), configuram-se estratégias de controle social, de segregação e por conseguinte, de resistências, sejam elas individuais ou coletivas, expressadas em âmbito “público” ou “privado”. Os agenciamentos que as mulheres estão levando adiante, não é apenas contra o esquecimento estatal e as desigualdades sociais, mas sim contra a negação de acesso a um conhecimento musical que ora, num contexto modernizante e de capilarização das tecnologias de informação, está sendo reavaliado e requestionado. Quibdó está exposta a um forte legado rural o que produz tensões entre posições culturais modernas e “tradicionais”. No âmbito destas articulações por vezes conflitivas, a apropriação da execução instrumental na *chirimía* por parte de um grupo de mulheres emerge como elemento central na análise proposta nesta dissertação.

Como resolver, então, estas perguntas e inquietações que a experiência etnográfica suscitou em mim? Um primeiro e necessário passo, foi elaborar uma perspectiva teórica que me permitisse guiar a investigação. Recorri, em princípio, às discussões e reflexões que se abordaram ao longo do mestrado nas disciplinas *antropologia da performance* e *fundamentos contemporâneos da etnomusicologia*, oferecidas pela professora Maria Elizabeth Lucas.

Trabalhos como os de Anthony Seeger (2008) foram importantes para localizar meu trabalho dentro dos diálogos de etnografias musicais, assim como a possibilidade de compreender os diversos contextos socioculturais onde se desenvolvem pesquisas deste tipo. Remeti-me às pesquisas de Ana Paula Silveira (2008), Janaina Lobo (2010), que dão conta dessa produção de sentidos a partir das práticas musicais locais.

Desde o ponto de escuta e observação etnomusicológica “gente que faz música em um determinado tempo-espço” (Lucas, 2013), articulei experiências etnográficas que abordam aspectos da cotidianidade quibdosenha, das suas complexidades históricas e culturais que se materializam na *chirimía*. Uma destas experiências etnográficas, é representado pelo trabalho de Anne-Marie Losonczy (2006), antropóloga francesa que abordou a trama interétnica que se desenvolve na região do Chocó. Cabe dizer que em Quibdó 95% da população local é negra e o restante são indígenas e mestiços<sup>5</sup>. Neste sentido, abordar as sonoridades desta cidade passam por uma reflexão sobre os processos e reconfigurações que seus habitantes vêm realizando há muito tempo, especificamente desde o período colonial. Sabemos da atrocidade inerente ao colonialismo ibérico na vida social da América Latina, mas em Quibdó, dito processo teve impactos que até hoje repercutem em suas músicas e nos instrumentos que compõem a *chirimía*. Trata-se de sonoridades invisibilizadas por fortes políticas de doutrinação religioso assim como pela moldagem das corporalidades que ambientam a performance deste conjunto musical.

Outro trabalho fundamental é o do antropólogo social Peter Wade (1997, 2008 [1994]) a respeito das relações raciais em Quibdó e de sua incidência na construção de nação colombiana. Recorri a seu trabalho pois ele nos apresenta os elementos sociohistóricos em meio aos quais se constrói Quibdó, seus embates políticos e culturais. Por outro lado, encontramos os trabalhos da antropóloga colombiana Ana María Arango (2006, 2008, 2013) sobre espaços de educação musical em Quibdó e sobre práticas sonoro-corporais na primeira infância no Chocó. Sua etnografia me permitiu aprofundar os possíveis motivos (sociais e

---

<sup>5</sup> Sobre isso sigo as reflexões de Anne-Marie Losonczy, quem durante 26 meses entre anos 1975 e 1990 (Losonczy, 2006) tentou trilhar um entendimento sobre dinâmicas socioculturais no Chocó, mas perpassando as propostas de uma herança africana –como bem desenvolve o trabalho de Jaime Arocha (1999) e o que realizou com Nina S. de Friedemann (1986)–, e apontando sobre a complexa tensão de interação das diversas etnias deste território. Portanto, além de se pensar como afrodescendentes, nas narrativas e conversas da cotidianidade quibdosenha, mais que afros, são negros, bem constatou a autora durante sua pesquisa. Negros, *cholos*, *libres*, *emberas*, entram como categorias nativas que remetem a percursos genealógicos e de embates políticos (Losonczy, 2006, p. 17) que no desenvolvimento da minha experiência etnográfica, se colocaram como instâncias primárias de interação dos musicistas comigo.

culturais) que levam às mulheres a enfrentar restrições de ordem simbólica para acessar o conhecimento musical da *chirimía*, especificamente o que possibilita a execução dos instrumentos. Arango encontra nas perdas históricas e culturais acarretadas pela colonização insumos que permitem compreender o quê faz que um quibdosenho ou uma quibdosenha se aproprie das sonoridades recriadas pela *chirimía* e as entenda como parte das identidades culturais coletivas.

Outras pesquisas também foram adensando a perspectiva teórica do presente trabalho. Refiro-me por exemplo, a Mara Viveros (2000, 2002) que aborda um dos pontos centrais da performance musical da *chirimía*: as masculinidades dos homens negros de Quibdó. A autora apresenta vários dos elementos que participam desta construção subjetiva dos homens quibdosinhos. Tais elementos coincidem com o que fui evidenciando durante meu trabalho de campo, a saber, a complexa apropriação que estes homens das suas destrezas físicas e sexuais como elemento diferenciador frente aos homens não negros e a materialização destas posturas em relações de gênero que configuram a vida musical de Quibdó. A discussão da autora também contempla as relações raciais que se entretecem nestas subjetividades, o que me permite pensar correlações entre seu trabalho e o de Wade, para quem a negritude determina em boa medida as relações sociais dentro e fora de regiões como o Chocó, permitindo falar em uma Colômbia racial promotora de marcas diferenciadoras.

Contudo foi nas reflexões de Rita Segato (1998, 2010) que consegui compreender a importância das relações de gênero nas construções culturais de um grupo social. A partir da sua proposta de devolver o valor político aos espaços domésticos do que autora denomina aldeia, ou em outras palavras, a sociedade, sugere que nossas sociedades latino-americanas estiveram construídas por dualidades que, reconhecendo a diferença entre o agenciado pelas mulheres e pelos homens, conformam os espaços públicos e privados como complementares e necessários para o desenvolvimento de uma sociedade. Esta forma de configurar as sociedades nos contextos da América Latina, foi cruamente destruída a partir da implementação da colonialidade, definida por Segato como barbárie da modernidade/colonialidade. O público neste tipo de regime político se torna totalitário, único e legítimo espaço do ser na vida social. Por outro lado, o privado ou, para utilizar as palavras da autora, o doméstico, passa perder valor e inclusive a ser invisibilizado como proposta política e analítica, a autora nos convida a pensar na dualidade constitutiva como elemento

liberador para as relações entre homens e mulheres, onde a complementariedade e a horizontalidade são os eixos da produção social, ou seja, da construção de sociedade.

Por tal motivo, a maneira como desejo abordar as complexidades sociais e culturais da *chirimía*, estão referenciadas pelas coordenadas que oferece Rita Segato em suas reflexões. Nesta dissertação entendo as relações de gênero no contexto da *chirimía* enquanto corpo e espaço de práticas e experiências (Nieto, 2010) que estão sendo construídas a partir das tensões instauradas pela incursão das mulheres neste espaço. Inspirada também pela proposta de Marilyn Strathern, concebo o gênero como experiência relacional que supõe um conjunto de categorizações de pessoas, artefatos, eventos, sequências que se fundamentam em imagens sexuais e nas maneiras através das quais a nitidez das características masculinas e femininas tornam concretas as idéias das pessoas sobre a natureza das relações sociais (Strathern, 2006). Num espaço social que contempla uma história de colonização, desterro e conflitos, a *chirimía* é vivida como parte da identidade musical negra de Quibdó. Nesse complexo contexto sociocultural, as tensões das relações de gênero vão adensando novos significados sociais entorno da referida prática musical.

Por outro lado, a performatividade que se apresenta nos conjuntos de *chirimía* e as relações de gênero que ali se configuram podem ser compreendidas a partir da proposta de Judith Butler (2007). Para a autora, a performatividade é um tipo particular de processo, ou em outras palavras, um conjunto de atos que se reinventam no interior de um quadro regulatório<sup>6</sup>. Ao colocar tais asserções em relação com as práticas musicais, posso ver que nesse constante refazer vão se configurando os meios que permitem a criação e recriação dessas práticas dentro de uma comunidade e as relações sociais que elas desencadeiam (Seeger, 2008).

Trabalhar com a ideia da performatividade é a possibilidade de construir uma reflexão que contempla a recriação das ações e atuações (encenação) de valores, normas sociais que definem e moldam os corpos femininos e masculinos dentro de contextos sociais específicos. Com respeito da *chirimía* de Quibdó, a normatividade social esperada é que sejam os homens os principais agentes da execução de instrumentos musicais, o que quer dizer, da produção

---

<sup>6</sup> Aqui cabe aclarar que a autora não desconhece os agenciamentos dos sujeitos, pelo contrario, sua proposta encaminha-se na tentativa de desnaturalizar as práticas sociais em torno do gênero, pois como menciona Butler, o gênero não é algo que somos se não algo que fazemos; é uma sequência de atos que se cristalizam ao longo do tempo para produzir uma aparência de substancia, como uma maneira natural do ser (Butler, 2007).

das sonoridades negras. Mesmo que essas normatividades vão definindo e moldando os corpos femininos e masculinos em contextos socioculturais específicos, os sujeitos sociais que aí se inserem procuram sempre questionar os sistemas classificatórios e as hierarquias inerentes a eles para (re)significá-los no conjunto da produção social. Isso permite perceber que existem formas diversas de pensar e viver a musicalidade em Quibdó, e as performances musicais dos conjuntos de *chirimía* em particular.

Por último, se a performatividade nos faz prestar atenção às recriações das normatividades sociais, poderíamos pensar também na configuração de novos protagonismos que respondem a essas recriações. Para este ponto tomo como referente o trabalho de James Scott (2000, 2011) quem abre a reflexão sobre a idéia de resistência como aqueles processos informais e cotidianos que tentam contrarestar o controle social de uma sociedade. Mesmo que aqui não contemplo a resistência e sim o protagonismo, vejo nessas ações de Mary Nancy, Hilda e Carmen, assim como dos meus outros interlocutores, diversas atividades e estratégias que os grupos subordinados encaminham numa crítica ao poder, valendo-se dos contos populares, do teatro ou da música (Scott, 2000, 2011). Dessa maneira, estas três mulheres em particular procuram incursionar dentro dos conjuntos musicais de *chirimía* e na cena musical de Quibdó buscando maiores protagonismos num campo social que se encontra em tensas disputas simbólicas.

Com estas reflexões epistemológicas, realizei o trabalho de campo lançando mão do método etnográfico. Dadas as dificuldades do deslocamento entre Brasil e Colômbia, tive que fazer um trabalho de campo intenso, que pudesse condensar a maior quantidade de percepções e experiências. Dita incursão ocorreu nos meses de janeiro e fevereiro de 2013, oportunidade em que recolhi narrativas, estabeleci inúmeros diálogos e compartilhei preocupações e angústias com cada uma das pessoas que colaboraram com minha investigação. Levando em consideração as sugestões de Antonadia Borges (2009), minha prática investigativa consistiu na construção de reflexões sintonizadas com as necessidades, interesses que os próprios interlocutores foram sinalizando ao longo de nossos diálogos.

Desta maneira, meu trabalho de campo contribuiu para pensar como, nas interações que os sujeitos desenvolvem durante as performances musicais de *chirimía*, fabricam-se, também, relações de gênero e corporalidades. Conferi especial atenção às performances musicais que tive oportunidade de presenciar. Atentei, também, para as construções de paisagens sonoras e sociabilidades musicais que se dão na cotidianidade dos diversos lugares

onde estive, como o bairro no qual me instalei, as instituições educativas públicas que visitei, as paróquias e as casas dos meus/minhas interlocutores/as; a isso se somaram longas caminhadas pelo centro da cidade. Trabalhei com um instrumental metodológico que incluiu observação participante, aplicação de entrevista semi-estruturada. Ambos procedimentos me permitiram acessar a circulação e transformação dos enunciados e a multiplicidade dos encontros que iam marcando as pautas e os temas de diálogo. O registro dos meus encontros e interlocuções se deu a partir do uso do diário de campo (físico e digital) da construção de registros fotográficos e audiovisuais, fundamentais à hora de captar a vivência da *chirimía* e dos espaços sociais onde ela tem lugar. Também registrei as ambiências sonoras dos diferentes lugares onde tracei meu trabalho de campo de modo a ampliar meu próprio espectro sonoro da cidade e particularmente da *chirimía*.

Optei por manter as expressões “émicas” dos meus interlocutores em sua forma original, em espanhol. Fiz uso da nota de rodapé para traduzir expressões de difícil intuição para os falantes do português. As passagens das conversas e entrevistas também foram mantidas em espanhol, por ser este idioma, no final das contas, minha via de comunicação durante meu trabalho de campo. Ademais, inseri um glossário ao final do texto onde faço uma descrição gêneros e estilos musicais da região que permitirão ao leitor, localizar melhor as sonoridades do lugar e algumas das reflexões dos interlocutores com os quais construí esta pesquisa. Com relação ao grupo de interlocutores fiz uso dos seus verdadeiros nomes, sempre mediante acordos que permitissem sua divulgação. Se bem havia conhecido a muitos deles em minhas visitas anteriores, sabia apenas seus nomes e raramente seus sobrenomes. Por esta razão, quando recorro aos seus comentários e reflexões, menciono unicamente seus prenomes.

Por último, as imagens que compõem este trabalho são na sua maioria de minha autoria, tomadas ao longo da pesquisa de campo ou resgatadas do arquivo imagético de anteriores incursões. As imagens que não são de minha autoria são apresentadas com legendas e que se encontram também referidas na lista de imagens.

\* \* \*

Os capítulos que compõem esta dissertação respondem aos próprios trânsitos do trabalho etnográfico. *Quibdó a partir uma perspectiva etnográfica: o contexto da pesquisa* é o capítulo 1. Nele retomo o contexto da minha entrada em campo e de como fui construindo a

experiência investigativa e estabelecendo as conexões com meu grupo de interlocutores enquanto desenvolvia meu próprio caminhar pela cidade. Com respeito ao grupo de interlocutores, neste capítulo faço a apresentação dos primeiros encontros com Mary Nancy, Hilda e Carmen, assim como com outros protagonistas que acompanham minhas reflexões ao longo de todo o trabalho. Depois, construo os seguintes tópicos na esteira das descrições dos espaços de interlocução e da cidade a partir do seus percursos sócio-históricos, assim como uma descrição do conjunto musical que abordo nesta dissertação: a *chirimía*.

No capítulo 2 *De cantos e sociabilidades musicais: cartografando os espaços musicais de Quibdó*, apresento três espaços sociais onde se desenvolvem as práticas musicais locais. A partir da análises destes espaços, posso observar os agenciamentos dos diversos sujeitos que neles se inserem. A sociabilidade em referidos espaços configuram certas tensões de gênero próprias da dualidade constitutiva da produção cultural de Quibdó, onde encontramos a forte presença da religiosidade. Finalmente neste capítulo pretendo mostrar como, na medida em que os espaços de sociabilidade musical se tornam mais públicos, vão se entretecendo relações de gênero mais tensas e conflitivas, atravessadas por um desejo de distinção social e intelectual expressados por seus protagonistas.

No capítulo 3 *Esta música es pa' machos: transversalidade das relações de gênero nos conjuntos de chirimía de Quibdó*, analiso desde a junção das observações etnográficas e diálogos epistemológicos, a maneira como as relações de gênero estão conectadas de forma complexa com as dinâmicas sociais compreendidas pela *chirimía*. A produção e os meios de produção cultural de Quibdó não contemplaram, no processo de seu desenvolvimento, sua apropriação por parte das mulheres. Pelo contrário, gerou-se uma distribuição que se pretendia fixa entre homens e mulheres na realização das práticas musicais. Tal distribuição determinou a ausência feminina na execução de instrumentos de *chirimía*. Organizo uma análise em três fases dos matizes e complexidades associados às agências de homens e mulheres no contexto deste conjunto musical: em primeiro lugar analiso a divisão social da produção cultural de Quibdó tentando entrever onde foram se localizando social, cultural e cotidianamente os distintos sujeitos envolvidos com os conjuntos musicais de *chirimía*; em segundo lugar pondero sobre como os músicos vão corporificando as sonoridades negras da *chirimía*, atentando para as configurações raciais da cultura quibdosenha. Finalmente condenso estes dois aspectos em um terceiro, relacionados com as disputas de poder que emergem na *chirimía* devido à incursão das mulheres na prática musical de execução



instrumental, que também parecem responder ao um aspecto da honra e necessidade de reconhecimento social.

No capítulo 4 *Encontrando os nexos: novas práticas musicais e reconfiguração das relações de gênero nos conjuntos de chirimía de Quibdó* busco materializar, a partir da trajetória de vida de Mary Nancy, Hilda e Carmen, as disputas simbólicas pela produção cultural da cidade que servem, ao mesmo tempo, como lócus na busca de novos protagonismos frente a discursos de dominação. Ao indagar pelas trajetórias destas três mulheres, encontro novas possibilidades de pensar, viver e atuar nas práticas musicais de Quibdó. A reconstrução das suas trajetórias biográficas começam pelos primeiros momentos da sua formação musical, passando pelas diversas aprendizagens que minhas interlocutoras foram adquirindo durante sua imersão musical para concluir com a narrativa dos seus percursos dentro da cena musical local. Por esta via, quero entender os caminhos que estas mulheres traçaram neste microcosmos social, de forma a poder refletir sobre a natureza das práticas musicais quibdosenhas de forma mais geral.

## CAPÍTULO 1

### **Quibdó a partir de uma perspectiva etnográfica: o contexto da pesquisa**

Na sexta-feira do dia quatro de janeiro de 2013, por volta do meio dia, o voo 8830 saía do aeroporto Alfonso Bonilla Aragon de Cali com destino a Quibdó, capital do departamento<sup>7</sup> de Chocó. Durante o voo, enquanto divisava a paisagem, lembrava da minha primeira viagem quando percorri os 388 km que separam uma cidade da outra. O ano era 2009 e naquela primeira vez também saí de Cali, onde morei até o ano 2012. Aquela viagem foi feita num ônibus noturno, já que uma passagem de avião naquela época era bastante cara. Uma vez começada a viagem, prestava atenção às paisagens, onde se misturavam a floresta, as estradas sem asfalto e os grandes abismos. Nesse momento percebi que não era apenas as densas florestas que impunham ao Chocó certo isolamento geográfico. O abandono estatal, materializado na estrutura precária, era outro elemento que inscrevia o Chocó numa cartografia de disputas territoriais e de despojamentos. Ali, nesse isolamento, ia passando o ônibus em que viajava. A umidade do lugar se misturava com o calor do ônibus lotado. O sinal do celulares voltaram funcionar apenas nos arredores da cidade de Tadó, umas das últimas paradas até Quibdó, nosso destino final.

O ar frio do avião me fez voltar à poltrona de onde divisava a paisagem. Sutilmente, as montanhas da *Cordillera Occidental*<sup>8</sup> davam passagem às grandes árvores da floresta chocoana. No meio da floresta, via grandes vazios deixados pela mineração feita sem controle governamental. A atividade extrativa vem danificando os solos da região,

---

<sup>7</sup> Na Colômbia, os departamentos se referem aos estados (divisões político-administrativas) no Brasil.

<sup>8</sup> A Colômbia conta com três sistemas montanhosos que se desprendem da Cordilheira dos Andes no lado oeste do continente. Quando esta entra na Colômbia se divide três e a região onde se encontra Quibdó e Cali, faz parte da região do Pacífico Colombiano.

empobrecendo as populações e gerando deslocamentos para diversos lugares do país<sup>9</sup>. Isto foi tão contrastante para mim, que inclusive hoje não deixo de pensar nessa primeira viagem. Já passaram quatro anos dessa intensa experiência, mas mesmo assim faço, aquelas sensações e emoções continuam acometendo-me. Pois bem, uma vez mais retornava naquele sábado do dia 10 de janeiro de 2009, à cidade de Quibdó. Eu estava realmente muito contente, afinal, sairia do veículo onde passaram esgotantes horas. Não conhecia ninguém na cidade, mas trazia referências que me foram passadas por Wladimiro Garcés, ex-perfeito de Quibdó. Quando cheguei à rodoviária da cidade, Saray (com quem moraria quarenta e cinco dias) estava me esperando. Amavelmente ela se ofereceu para acolher-me e colaborar com meu trabalho de conclusão de curso. Além disso, ajudou-me na inserção em campo. Até hoje lembro do forte sol daquela tarde de sábado, quando Saray com um lindo sorriso, me abraçou e me levou para sua casa.

De repente, a aeromoça anunciou que estávamos a cinco minutos da aterrissagem e pediu para que os passageiros colocassem seus cintos de segurança. Da janela eu continuava vendo esse Quibdó que me prende, que me enche de perguntas, dúvidas e esperanças. O avião atravessou a fina garoa que adornava os céus de Quibdó para, em seguida, tocar o chão enquanto a chuva intensificava-se. Esta nova visita era realmente diferente da anterior, quando o sol penetrante me dizia que estava em outro lugar da Colômbia. Tentei resguardar-me da chuva, que parecia não dar trégua, até que consegui avistar Ana no seu carro. Coloquei minhas malas nas poltronas traseiras do automóvel, e ao abraçar Ana, foi invadida por uma profunda emoção.

Nesse instante se justapuseram as recordações da minha primeira chega a Quibdó com as da atual. Na realidade eu estava tentando pensar tudo isso de forma diferente, a partir de um novo ponto de referência, que poderíamos chamar de antropológico. Definimos como antropológico aquele olhar aonde o mínimo detalhe vai compondo uma melodia etnográfica. Assim começa meu desafio, deslocando-me da sociologia –minha área inicial de formação–, para submergir-me no discurso em ato, para aproximar-me das experiências das pessoas de carne e osso.

---

<sup>9</sup> Como são Medellín, Bogotá, Cali e Pereira, consideras dentro da geopolítica nacional como “as grandes cidades”.

Descrever Quibdó é como redescubri-la. Minha etnografia devolve a imagem de histórias e vivências de homens e mulheres que participam ativamente das práticas musicais locais, especialmente dos conjuntos musicais de *chirimía*. O exercício etnográfico ajuda a recolocar certas teorias e radicalizar a partir do contato com a experiência vivida dos sujeitos, o conteúdo de determinadas categorias (Silva, 2012). Desejo que minha escrita se contagie por uma perspectiva analítica construída em loco e orientadora pela ênfase dos meus interlocutores. Aqui deve entrar todo o corpo em ação, não o olhar unicamente. Trata-se de sentir, ouvir e viver cada melodia que nos está comunicando uma forma de pensar e uma ideia de ser e estar no mundo.

### 1.1. Deslocamento de espaços e nos espaços: entrando no contexto

Minha *composição etnográfica*<sup>10</sup> começou logo que cheguei a casa de Ana e Leonidas, na sexta-feira 4 de janeiro. Nesta ocasião pude rever a filha do casal, Candelaria, que com três anos de idade, é uma mostra dessa interação étnica e sonora. Na cidade ela é vista como a filha de um músico, o ponto de intersecção entre duas culturas, a negra e a mestiça. Sua mãe é da cidade de Bogotá e seu pai nasceu e cresceu em Quibdó. Uma interessante mistura que se reflete nas formas de falar da criança, no jeito que constrói sua identidade como quibosenha e ao mesmo tempo como bogotana<sup>11</sup>. Foi a partir dessa convivência que tentei recompor redes, episódios que foram aparecendo durante os dois meses de trabalho de campo. Os primeiros momentos da minha pesquisa, foram marcada por uma relação de alteridade decorrente do fato de que, neste lugar, eu era vista como mestiça e mais especificamente como *paisa*<sup>12</sup>.

Ana e Leonidas tem consolidado um capital cultural (Bourdieu, 1998), pois tem uma ampla trajetória escolar refletida no fato de ser docentes universitários, graduados e pós-graduados. Leonidas é um importante compositor, instrumentista e diretor de orquestras de salsa e *chirimía* da região. Nesse sentido, era interessante prestar atenção ao cotidiano deste lar, carregado de melodias e cantos. No bairro Guayacan onde morava o casal – que conheci

---

<sup>10</sup> Uso o termo composição no sentido usado de se fazer uma composição musical, que para esta dissertação é de caráter etnográfico.

<sup>11</sup> São os gentílicos para as pessoas que são de Bogotá, assim como as pessoas que são de Quibdó, seu gentílico é quibosenho, e de Chocó, chocoanos.

<sup>12</sup> Falar disto, significa remeter aos sistemas classificatórios nativos baseados em relações sociais e tensões das configurações raciais da região (Wade, 1997). Esta categorização nativa refere-se concretamente a todas as pessoas que não são do Chocó e cuja aparência física é de uma pessoa “mestiça” ou “branca”. Num início, esta expressão designava às pessoas que vinham do *departamento* de Antioquia, mas foi adquirindo outro sentido até o que percebia durante meu trabalho de campo, o *paisa* é a pessoa cuja cor de pele não é negra.

no ano 2009 quando fazia meu trabalho de graduação em sociologia—, o que mais me chamou a atenção foi que as residências eram de alvenaria e não de madeira como observara em outros bairros pelos quais havia passado de ônibus ou de moto.

Em 2011 voltei para aquele bairro, por convite de Ana e Leonidas<sup>13</sup>. Eles queriam que eu conhecesse seu novo lar e para tanto, organizaram um jantar. Segundo ela, este bairro é dos



melhores de Quibdó. Ali moram professores, vereadores e pessoas com empregos importantes na cidade. Guayacan fica perto “*la casa de los mil millones*”, uma casa construída pela esposa de um alto funcionário da presidência da República que custou cerca de um milhão de reais, algo bastante exorbitante levando em conta que o

departamento do Chocó é um dos mais pobres do país<sup>14</sup>. O bairro conformou-se na década dos anos noventa, sob o modelo de conjunto residencial, mas os próprios moradores foram modificando a aparência inicial das casas.

Algumas residências contam hoje contando hoje com três ou quatro andares, e outras foram geminadas, como é o caso de habitação de Ana e Leonidas. A quadra onde ficava a casa contava com 19 moradas, no final da quadra se encontra um arroio que cerca o bairro. Em cada casa habitavam em média quatro ou cinco pessoas, sendo duas delas crianças entre quatro e seis anos. Era um bairro tranquilo, sem muitas histórias de roubos, mas quando estive ali em 2013, uma das casas mais luxuosas foi assaltada. O trânsito de veículos e a presença de pessoas nas ruas é constante, o que produz uma sensação de segurança e facilita o fluxo de atividades do bairro. O bairro, ficava longe de centro de Quibdó a uns cinco ou dez de carro ou de ônibus, mas da casa era possível ir caminhando até a *Universidad Tecnológica del*

<sup>13</sup> Quando conheci a Ana e Leonidas em 2009, eles moravam em outro bairro da cidade perto do Aeroporto. Dois anos depois foram morar no bairro Guayacan onde estariam até final do ano 2013.

<sup>14</sup> Ver: Urrea, 2010; Bonet, 2007.

*Chocó* (UTCH) onde trabalhava na *Corp-oraloteca*<sup>15</sup>, um centro de pesquisa coordenado por Ana.

Enquanto estava hospedada no bairro Guayacan, me vi interpelada por tensões de classe, já que quando falava que estava me hospedando naquele bairro, as expressões das pessoas passavam pela surpresa de ter “*subido de estrato*”<sup>16</sup>, já que parecia que este espaço habitacional representava um lugar classe media local. Em Guayacan se encontravam as melhores casas, as melhores construções mas também as maiores contradições. Recompondo a paisagem espacial de Quibdó, não existe um bairro nobre como se encontrariam em outras cidades da Colômbia, pois uma casa grande e luxuosa, misturava-se com outras de materiais precários ou de madeira; do lado de uma casa de concreto, há duas de madeiras já que os materiais de construção nesta cidade são muito caros<sup>17</sup>.

Neste contexto eu refletia sobre as musicalidades negras de Quibdó. Estas são concebidas e pensadas a partir de configurações raciais que contemplam a intersecção entre corporalidades, sonoridades e território. Procurava refletir sobre o anteriormente dito levando as tensões de gênero que observava quando as mulheres decidiam incursionar nas práticas musicais de Quibdó, especificamente nos conjuntos de *chirimía*. Desta maneira eu me perguntava por que se fala de um repertório musical negro onde o corpo, o ritmo e o movimento se convertem em elementos simbólicas? Para a etnomusicologia a música é um termo amplo, ambíguo, assim que parto da noção de sonoridade como talvez nos propõem Murray Schafer (2001) ou Steven Feld (2004) porque nessa ampla expressão de sons é onde aparece o que representa o baluarte de Quibdó, sua *chirimía* como importante expressão musical negra. Entretanto, essas práticas musicais e sonoridades devem ser percebidas desde eventos sociais que para os próprios agentes, são fundamentais e aqui tento trazer alguns deles.

---

<sup>15</sup> É um grupo de estudo, divulgação, e documentação das práticas sonoras e corporais do Pacífico Colombiano, um projeto piloto, que se conformou no ano 2010 por iniciativa da *Asociación para las investigaciones culturales del Chocó* (ASINCH).

<sup>16</sup> Esta expressão refere-se às pessoas que ascendem socialmente e se manifesta em alguns casos com a mudança de bairro para outro onde há maiores capitais simbólicos e econômicos.

<sup>17</sup> Isto se deve também ao fato de que o Chocó é uma das regiões da Colômbia que não conta com vias de transporte, ainda estão por asfaltar as rodovias que comunicam a região com o centro de país, um projeto que data de 1950 (durante o governo de Alfonso López Pumarejo) e até hoje encontra-se em processo de adequação. Ver: Bonet, 2007.

No dia em que cheguei, Ana convidou-me para acompanhá-los a Raspadura no domingo, um pequeno município de aproximadamente 3500 habitantes e que se localiza a uma distancia de 64 km de Quibdó. Íamos à missa que ofereciam ao Santo Ecce Homo<sup>18</sup>, um dos Santos patronos da região. Percebi que poderia interligar um pouco do tempo etnográfico com uma observação do um ritual comunitário carregado de religiosidade e devoções. No domingo acordamos cedo porque segundo o que me falou Ana, a missa começa por volta das 9h. Os conquistadores e padres espanhóis trouxeram esta iconografia em 1802, em forma de uma imagem, conservada ainda no templo religioso do lugar (Vásquez, sd). *Es un paso obligado* para quem acredita nos seus milagres e para quem precisa pagar *la manda*, ou seja, as promessas que se fizeram ao Santo. Eu tinha ouvido falar deste Santo graças a minha mãe, já que na região<sup>19</sup> onde ela nasceu e viveu, até o final dos anos setenta, acreditam profundamente nele.

Conseguimos sair de casa às 8h, e dai foi um trajeto de duas horas entre conversas dos que estávamos no carro e as músicas que colocava Leonidas no aparelho de som. Chegamos

ao um lugar chamado *La Y*, um ponto da estrada que parecia uma rotatória e nos dirigimos ao sudeste. Até ali, a rodovia estava asfaltada, mas ao entrar ao povoado, a estrada mudava para uma cheia de pedras e muita areia. Conseguimos



estacionar na pequena praça central do município. De longe consegui ver alguns músicos que já conheciam, entre eles Hindalecio que estava tocando seu clarinete, assim como os outros músicos que se encontravam ali.

Posicionamos-nos ao lado do grupo de músicos e uma vez com eles, perguntei para

<sup>18</sup> A palavra *Ecce Homo* quer dizer “Eis o homem” referindo-se às palavras pronunciadas por Poncio Pilato quando apresentou a Jesus o dia que seria crucificado. A imagem que estava nessa igreja era Jesus em companhia do que parecem são dois anjos crianças, e Jesus coberto de sangue que caía da sua cabeça que estava enfeitada com uma coroa de espinha. Existem outras representações iconográficas em municípios como Ricuarte no departamento do *Valle del Cauca*, onde o Jesus encontra-se sozinho, e em cidades como Popayán (capital do departamento do *Cauca*, no sul da Colômbia) se encontra em forma de escultura.

<sup>19</sup> Refiro-me ao norte do *departamento* do Valle del Cauca, que limita ao sul com Chocó.

Ana como aconteceria a festividade religiosa dedicada ao Santo. Ela me disse que primeiro era a missa e depois uma pequena caminhada pelo corredor central do vilarejo. Fui então até a igreja onde havia uma grande quantidade de pessoas, todas orando e esperando com muita ansiedade a saída da imagem do Santo. Esses homens e mulheres negras que estavam do meu lado, oravam, choravam e sentiam o poder da fé na vida deles e estavam ali para pagar as promessas que fizeram ao Santo.



Enquanto sai da igreja percebi que haviam barracas com venda de produtos alusivos ao Santo como camisetas, cartazes e terços que enfeitavam a entrada da igreja. Voltei para a praça, para apreciar as peças musicais que o grupo de músicos fazia enquanto esperava terminar a missa. Porém, Ana me pediu que entrasse de novo à igreja porque viria o momento mais bonito do dia: a saída da imagem do Santo. Fui até lá, onde consegui ver a imagem e a multidão de pessoas que estavam esperando essa importante saída. De repente o padre que oficiava a missa deu as últimas palavras da eucaristia e a imagem que se encontrava perto do altar foi retirada. Enquanto isso, eu via como as mulheres esfregavam tecidos de algodão sobre a imagem para, em seguida, rezar brevemente e deslocar-se em direção à saída da igreja.

A imagem que estava sendo carregada por quatro homens passava por uma imensa fila



que se conformou em poucos instantes. Logo depois os fregueses se colocavam de joelhos no chão para receber essa almejada bênção. Os músicos também foram se aproximando dessa fila. Hindalecio foi dos primeiros a chegar e logo seguiram os outros colegas que se encontravam ali. A *chirimía* era o conjunto musical que se encontrava dentro da procissão e estava composto por clarinetes, bombardinos, saxofones, *la tambora* e caixa<sup>20</sup>. Os músicos acompanham, junto aos fregueses, a pequena procissão da imagem. Depois de uns quinze minutos os fieis entraram novamente na igreja acompanhando a imagem do Santo, continuando com a peregrinação tomando um banho de água benta, vinda de um caminhão com água potável.



Nessa ambiência sonora e religiosa saímos do município e na volta a Quibdó, Ana me disse que a acompanhasse ao velório de Yuli, uma vizinha do antigo bairro onde morava que morreu num acidente de ônibus. Aquela mulher estava trabalhando na capital fugindo das agressões do seu esposo e buscando melhorar a vida dos seus filhos. Trabalhava como empregada domestica na casa de uma conhecida de Ana e viajou para Quibdó, para comemorar as festas de Natal e Réveillon com sua família, mas não sabia que na volta encontraria a morte. Por volta das 21h30m chegamos ao lugar onde estava sendo velada Yuli e uma grande quantidade de pessoas acompanhava a família. Novamente uma forte

---

<sup>20</sup> Sobre o conjunto falarei no tópico 1.3.

chuva caía sobre a cidade que andava de luto por causa da morte dos passageiros do ônibus acidentado. Sentia-me estranha por estar participando do velório de uma pessoa que não conhecia, mas não queria deixar Ana sozinha. Aguardamos até que a chuva amenizasse e deixamos o carro perto da funerária.

Ana se encontrou com Guillermina uma das irmãs de Yuli, abraçou-a e nos apresentou. Ela estava triste, mas não constrangida pela tragédia e com um lindo sorriso nos falava do que havia acontecido. Ana perguntou por Yesenia, a filha mais velha de Yuli para falar com ela e Guillermina nos levou até onde se encontrava. No seu rosto conseguia ver a impotência frente ao acontecido, porque foi um acidente que poderia ter sido evitado, mas a precariedade das rodovias da região e a negligência da empresa de transportes, tinha levado sua mãe para sempre. Guillermina ficou na conversa conosco e depois perguntou para Ana se queria ver a Yuli, agarrou o seu braço e foram até o ataúde. Ana ficou observando Yuli enquanto comentava com Guillermina sobre a tranqüilidade do semblante da falecida. Eu me afastei não estava a vontade com a situação. Para minha surpresa, Guillermina me agarrou meu braço e me disse que tentasse ver a sua irmã, mas eu me sentia estranha e falei para ela que não queria. Novamente com um sorriso me disse *usted lo que tiene es miedo*.

Do lado do corpo da falecida, estava um grupo de seis homens e cinco mulheres e pelo que me comentou Ana, eles estariam cantando *alabaos*<sup>21</sup>, uma prática vocal muito representativa de região e própria dos rituais fúnebres. São uma espécie de canto chorado, que vai descrevendo o caminho que o morto deve fazer até chegar ao céu. Dei-me conta que estava presenciando um evento musical expressivo da idiosincrasia quibdosenha. Esses *alabaos* se escutavam com surpreendente profundidade. Esse incrível grupo de cantores fazia me sentir como se estivesse compartilhando um palco com eles. Um senhor negro de mais de 60 anos, alto e magro, de cabelos grisalhos, estava cantando com o grupo de cantores e se aproximou para dizer-nos que se queríamos escutar os *alabaos* nos sentássemos ao lado do grupo porque *a nosotros nos gusta que la gente esté bien*.

Foi assim, como Ana e eu estávamos do lado dos cantores, escutando essas vozes profundas de uma densidade sonora indescritível. Estando ali, tive uma melhor noção do que

---

<sup>21</sup> Seguindo o apontado por Valencia (2009), os *alabaos* são cantos fúnebres que acompanham a musicalidade local. Esses cantos dão conta da passagem que o morto deve fazer para chegar ao que os quibosenhos e quibdosenhas chamam o reino de Deus. Dependendo da pessoa que morre esses cantos podem-se chamar *alabao* ou *gualí*. O primeiro faz referência aos cantos para os adultos mortos enquanto o segundo às crianças.

já me haviam relatos alguns músicos e interlocutores. Esses cantos competiam com o barulho da sala, o forte ruído que vinha da rua. Ana começou passar mal, estava com uma forte enxaqueca produto da insolação por nossa viagem a Raspadura. Meu relógio marcava 23h quando decidimos voltar para casa, passando antes pela residência de Guillermina que pediu para Ana levar a sua filha que estava cansada<sup>22</sup>. Este foi meu contexto da minha entrada em campo.

A partir do meu contato inicial com Ana e Leonidas aproximei-me de homens e mulheres inseridos na cena musical local e partir do contato com eles, pude acessar as experiências que me permitiram oferecer encaminhamentos às perguntas de investigação. Minha rede foi se ampliando com o correr dos dias de trabalho de campo graças às conversas com Carmen, estudante do programa de licenciatura em música e dança da UTCH. Eu já havia mantido contato com Carmen durante as atividades de comemoração do dia da não violência contra a mulher em 2010, mas ela veio a tornar se minha interlocutora de pesquisa somente na última visita que realizei a Quibdó.

Entrei em contato com Carmen através de Ana. Carmen que estava fazendo seu trabalho de pesquisa sobre a participação das mulheres nos processos de aprendizagem musical em duas instituições educativas da cidade. Seu interesse de pesquisa reverberava em meu próprio trabalho de campo, razão pela qual estabelecemos uma relação de parceria. Conheci sua rede de colegas de trabalho e de estudo, muitos deles docentes de música que também estavam estudando no programa da licenciatura. Decidimos nos encontrar duas vezes por semana para conversar sobre questões que foram aparecendo no marco dos nossos respectivos trabalhos investigativos. No caso de Carmen, seu interesse de pesquisa relacionava-se com os processos pedagógicos musicais que se estabeleciam nas instituições de ensino fundamental e médio. Eu por outro lado, focalizava as construções culturais na prática musical local e a maneira como ali se configuram as relações de gênero.

---

<sup>22</sup> Aponto sobre esta experiência etnográfica seguindo a Gonzáles (2002), porque destes eventos religiosos e rituais fúnebres denotam um alto grau de integração coletiva. Ali não entra em jogo unicamente o encontro pela pessoa que vai embora, se não a circulação de umas sonoridades que contemplam os percursos históricos das populações vindas da África, dos fluxos e (re)adaptações que se construíram dentro desta região.

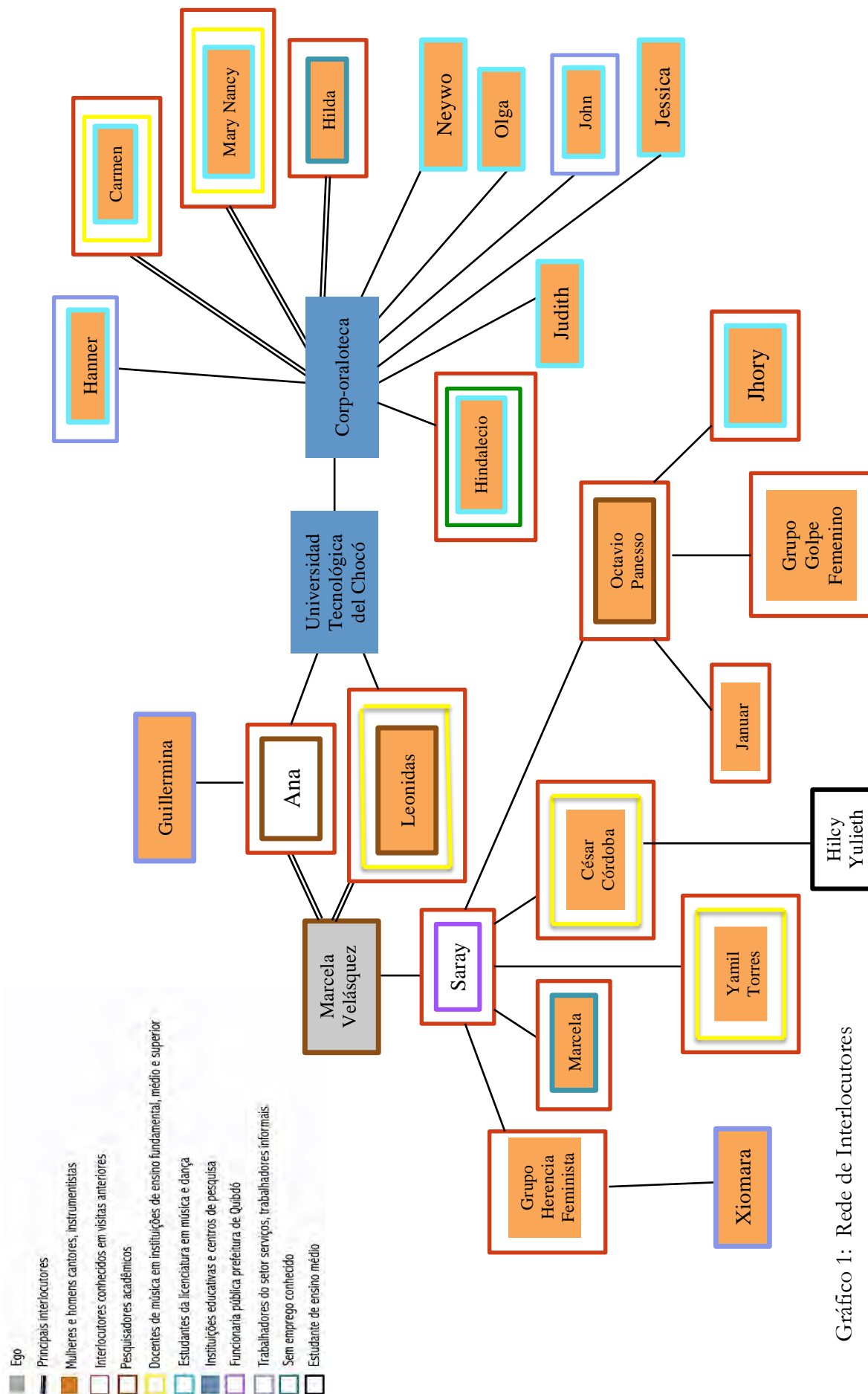


Gráfico 1: Rede de Interlocutores

Teci minha rede de interlocutores a partir das proximidades que eu já havia conseguido em vindas anteriores. Assim, além de Carmen, entrei em contato constante com Hilda, clarinetista de 19 anos que tinha conhecido durante as festas religiosas em 2011. Contatei também a Mary Nancy, que conheci em 2009 e que atualmente estuda licenciatura em música e dança. Ao espaço de interlocução constituído junto a estas três mulheres, articularam-se outras zonas de diálogo, como aquelas que mantive com Newyo (estudante da licenciatura em música e dança e colaborador da *Corp-oraloteca*) e Judith (estudante da licenciatura e executante de instrumentos de sopro).

Em meu primeiro encontro com Hilda, conversásemos sobre sua trajetória musical na cidade. O contato com ela foi muito importante já que ela e sua irmã Leyla, são das poucas jovens que se encontravam participando dentro da *chirimía*. Percebia que elas estariam saindo dos possíveis parâmetros culturais pelo fato de estarem tocando nestes conjuntos levando a pergunta sobre o quê elas estariam representando dentro das práticas musicais de Quibdó. Desse modo, conheci sua casa, sua família e seu grupo *Chocó sonoro* que conformou com seus amigos que se encontram dentro da faixa etária dos 15 aos 19 anos.



Tive a oportunidade de fotografar e gravar a performance musical que desenvolveram por ocasião da minha visita a sua casa. A mistura entre o barulho dos carros que passavam e a centralidade que foi adquirindo a música emitida pelos instrumentos, foi dando forma a uma sociabilidade que integrava aos vizinhos e a estes jovens que compunham a intensa harmonia da *chirimía*. Seus instrumentos eram basicamente uma *requinta* (caixa), *platillos* (pratos), *la tambora* (tambor) de fabricação artesanal<sup>23</sup>, e os clarinetes que estavam tocando Hilda e

<sup>23</sup> Dependendo dos lugares, do palco, onde estiver acontecendo a performance, este tambor é substituído por um bumbo, elaborado com membranas sintéticas e usado nos conjuntos de bandas que se conformaram durante primeira metade do século XX em Quibdó. Atualmente este instrumento é o mais durante as festas religiosas

Leyla. No entanto, entendia esta participação de ambas, desde a complexidade mesma da produção cultural<sup>24</sup> na qual se inserem.

Assim, a partir deste percurso sonoro, estabelecia pontes reflexivas sobre as tensões simbólicas entre os sujeitos que se inserem na *chirimía*. Em Quibdó *ser* músico ou tornar-se um, passa pelas intensas disputas dentro de um campo musical complexo. Prova disso foi a conversa coletiva que tive com um grupo de estudantes da licenciatura em música e dança e colegas de Mary Nancy. Conhecia a vários deles, Hindalecio, María, Jessica, Olga, John, que alternam seus estudos acadêmicos com diversos empregos, alguns já docentes em escolas públicas e outros, inserindo-se no mercado laboral. Para ser músico na cidade ou *vivir de la música*, deve-se lidar com o que poderíamos chamar preconceito, com a estigmatização que sofrem os músicos nessa cidade. Nas palavras do próprio Hindalecio (docente de música) e John (taxista) “*aquí no le pagan bien al músico, y uno es profesional, uno no hace cualquier bulla*<sup>25</sup>, *la gente está pagando por un bunde*<sup>26</sup>, *por la bulla y no por la buena música*”.

Em uma conversa amenizada pelo clarinete que tocava John, pude ir concebendo o contexto social e político que perpassa a vida musical de Quibdó. Estas percepções foram fundamentais para entender onde se inserem as mulheres que participam da *chirimía*, imersas no mar de receios e de inconformidades que produz a mesma sociedade quibdosenha pelo fato de não valorizar os sujeitos que aportam nas expressões musicais da cidade. O fator econômico parece ter uma incidência relevante dentro das práticas musicais, pois atua como elemento diferenciador entre os músicos de qualidade e os que não o são. Conforme comentavam Hindalecio, Maria e John “*hay unos que cobran más barato y le quitan el*

---

locais, para gerar uma maior acústica ou como bem falavam meus interlocutores *para que se escuche más duro, más fuerte*.

<sup>24</sup> Aqui pensamos a produção cultural desde os planteamentos de Wills (1981) onde devemos prestar atenção às práticas, hábitos e cotidianidades dos grupos sociais. Não se trata de contemplar unicamente a forma como os sujeitos assimilam um sistema cultural ou estrutura social, se não de compreender as relações sociais que configuram nesse sistema, os processos de atividade e criatividade nas intersecções da vida social, cultural e económica. Nesse sentido, as variáveis e desenvolvimentos que os agentes sociais integram dentro das práticas musicais, devem estar presentes numa análise das relações de gênero que ele contempla.

<sup>25</sup> Esta palavra é bastante usada na Colômbia e refere-se ao barulho ou sons que não são agradáveis para um grupo ou lugar. No contexto da narrativa aqui referenciada, é da música de pouca qualidade que segundo John e Hindalecio a população da cidade parece estar aprovando mais.

<sup>26</sup> O *bunde* que mencionam estes músicos, refere-se ao conjunto musical que surge da *chirimía*, mas são os instrumentos de percussão os que tem maior presença que os melódicos. Por exemplo, *la tambora*, que é o instrumento de percussão próprio da *chirimía* é substituído pelo *bombo* (bumbo) que tem maior ressonância. Este conjunto musical segundo meu grupo de interlocutores, não da conta da rigorosidade musical, este conjunto unicamente emite sonoridades fortes, mas sem um sentido técnico mesmo. Inclusive me comentavam que neste tipo de conjunto, os músicos que executam o clarinete devem aumentar numa oitava, as melodias que forem fazendo para poder ser escutados durante a performance musical que geralmente acontece nas ruas da Quibdó ou durante as festas religiosas locais.

*trabajo a uno y por eso la música acá dejó de ser buena, los pelaos<sup>27</sup> ahora no les gusta leer un papel, no te leen una partitura sino que ya quieren ir a la calle a hacer bulla*". Com esse detalhamento que este grupo de estudantes de música fizeram da realidade sobre as práticas musicais da cidade, eu pensava nas dificuldades e os desafios que tinham estes sujeitos para desenvolver-se como músicos qualificados. O fato de ter ingressado numa faculdade para estudar música, oferece um elemento de distinção, mas não necessariamente implicava um reconhecimento nas dinâmicas sociais locais.

Assim, sobre esse contexto sociocultural as práticas musicais de Quibdó se tornam foco desta pesquisa. Essas práticas tentam ser analisadas a partir de uma recomposição das minhas experiências etnográficas e das narrativas deste grupo de interlocutores que me permitiram pensar conjuntamente sobre seus agenciamentos dentro dos conjuntos musicais de *chirimía*.

### **1.1.1 Reconpondo redes, pessoas e espaços: pensando numa etnografia musical**

Penso esta experiência etnográfica como um intenso exercício de mudança de olhar reflexivo. Pensar nessas pessoas e espaços que passaram por minha experiência de campo é colocá-las dentro de reflexões sobre um tema de interesse acadêmico. Isto significa localizar também meu trabalho dentro de uma etnografia musical, que como nos fala Seeger, indaga as maneiras em como as pessoas fazem música (Seeger, 2008 [1992]). Localizo meu trabalho desde essa arena pela centralidade que as práticas musicais de Quibdó têm no meu intuito de compreender as configurações de gênero que ali se desenvolvem. São as sonoridades e seus diferentes nexos (Chernoff, 2011 [1989]) o que nos permite pensar na amplitude e complexidade desta expressão humana. É claro que não vejo a música dentro dos cânones ocidentais de criação sonora, mas sim, como esse momento compartilhado de viver as sonoridades.

Fazer um “inventário” dos caminhos traçados durante meu trabalho de campo demanda um olhar diferente às situações com as quais me sentia familiarizada. Em primeiro lugar, cabe apontar sobre a forma como os/as interlocutores/as me viam quando acompanhava as aulas, conversas e espaços de interação musical. Minhas constantes indagações e a recorrente resposta “*qué es lo que tanto anota en ese cuadernito*”, são elementos que

---

<sup>27</sup> Expressão que faz referência aos homens e mulheres jovens.

iluminam uma relação tensa. Mesmo que me conhecessem e interagissem com eles em diversos espaços, eu não era parte do grupo e estava tentando desenvolver um exercício investigativo. Reconhecendo também as ilusões que interlocutores e pesquisadora poderiam estar criando, o que posso resgatar é a força que tem a experiência sensorial desta etnografia, prestar atenção a detalhes que conformam uma cosmovisão local (formas de falar, de entoar músicas, de se relacionar com os que vêm de fora) que afeta o desenvolvimento do/a pesquisador/a.

Ana Paula Lima Silveira (2008) durante sua etnografia com mulheres tamboreiras nas casas de religião afro nas cidades de Pelotas e Rio Grande no extremo sul do Brasil, aponta um pouco desse trilhar numa etnografia sobre práticas religiosas afro-brasileiras. Segundo a autora, o que conta ou ajuda nessa construção são os processos, as situações onde deixar-se afetar, é o que permite apreender o sentido coletivo de uma crença ou prática social (Silveira, 2008). Para chegar nessa ideia, retoma autores e autoras como Eduardo Viveiros de Castro, Marcio Goldman e Jeanne Favret-Saada, que colocam em questão o fazer antropológico, cuja herança colonizadora só veio a ser questionada em âmbito acadêmico nos Estados Unidos a partir década de 1980.

Essas sensibilidades que se devem potencializar para seguir os sons dos tambores do batuque, são as mesmas que devem aparecer numa etnografia musical, porque se trata de uma criação que parte dos constrangimentos das partes envolvidas, reconhecendo as inconsistências que isso possa apresentar. Para Viveiros de Castro

O campo é uma experiência "total" [...]; ele envolve frequentemente privações sensorio-afetivas drásticas, capazes de produzir um estado anormal de "percepção extra-cultural"; e sobretudo, ele opera sinteticamente, isto é, procede por saltos qualitativos na direção de uma forma global, onde a reflexividade analítica, irrefletidamente, descobre-se produtora de objetividade (Viveiros de Castro, 1992, p. 53).

É importante apontar que essa interação com meu grupo de interlocutores, passa por um processo comunicativo, artístico e criativo inserido num contexto social. São narrativas que este grupo costura e ao mesmo tempo, reflete de maneira simbólica sobre uma realidade histórica local de onde eles falam (Silva, 2012). Assim, no seguinte tópico trago situações e percursos sócio-históricos que descrevem o lugar onde se desenvolve esta etnografia e onde se localizam estas expressões musicais de um Quibdó predominantemente negro.



## 1.2. Quibdó e a região do Chocó: história de um contato forçado

Na quinta-feira 31 de janeiro de 2013 depois de um extenuante dia de trabalho, eu escutei que Ana conversava com Leonidas sobre uma nova ação dos grupos armados (guerrilha e exércitos de autodefesa) na região do Chocó. Era o primeiro *paro armado*<sup>28</sup> do ano, depois que o último durou quase dois meses e consistia num bloqueio das vias de acesso à região como retaliação ao programas do governo para acabar com o narcotráfico que atinge fortemente a Quibdó e a toda a região do Pacífico Colombiano. Essa situação implicava que a população não poderia se deslocar já que segundo as advertências dos grupos insurgentes que operam em Chocó, corriam o risco de ser assassinados. Novamente a população estava atemorizada sem poder sair das suas casas, próximas a ficar novamente desabastecida de comida e combustível. O exercito levou toda sua força militar para controlar a situação, uma enorme contradição porque as armas ao invés de controlar, geram terror, medo e incertezas.

Enquanto escutava isso, eu lembrava daquela ocasião que viajava para um município próximo a Quibdó no ano 2010, quando o Exercito Nacional da Colômbia estava fazendo pequenas revistas em todos os veículos que estivessem passando pela estrada. Senti-me desprotegida porque tínhamos que descer do ônibus, na metade da floresta que se misturava com as trincheiras que o Exercito instalou para vigiar aos grupos armados ilegais. Ana e Leonidas continuavam conversando sobre o assunto e eu pensava no complicado da situação porque além de estar novamente num isolamento, há vários dias que não chovia, o que implicada poucas provisões de água e uma profunda incerteza do que poderia acontecer. Mesmo assim, em Quibdó parecia não ter muita força as ameaças dos grupos insurgentes já que a cidade se encontrava bem militarizada e acredito, se devia ao fato de ser a capital do *departamento*.

Dois dias depois o leite, as hortaliças aumentaram muito de preço, pois o Chocó deixou de ter indústrias de produção de alimentos e a maioria dela, é trazida de cidades próximas como Pereira, Cali ou Medellín, consideradas estas últimas como as cidades de maior desenvolvimento socioeconômico do país. A região do Chocó atualmente é um dos

---

<sup>28</sup> No jornal virtual *Territorio Chocoano*, comentavam que por causa disso o Chocó iria perder 17 mil milhões de pesos colombianos (confirmar valor em real). *17 mil millones perderia el Chocó por paro armado*. Disponível em: <http://www.territoriochocoano.com/secciones/orden-publico/2253-17-mil-millones-perderia-el-choco-por-paro-armado.html> (Acesso em: 12 Set de 2013).

departamentos mais atingidos pelo conflito social e armado colombiano, um conflito de mais de cinquenta anos que ainda não tem fim, tornando-a uma zona de alto risco (Mosquera, 2007; Oslender, 2006).

Estigmatização e realidade misturavam-se nos meus pensamentos quando Ana me pediu que fossemos para o supermercado porque no seguinte dia começaria a escassez de alimentos e do combustível. Já pelas 22hs voltávamos para a casa e via os soldados custodiando algumas ruas da cidade. Fiquei surpresa porque esses soldados detrás desses uniformes intimidantes e enormes fuzis não superavam os 20 anos. Pareciam fortes, mas essa imagem gerava-me uma profunda tristeza porque sabia que eram os impactos de um conflito armado que atinge às populações mais vulneráveis, aos camponeses, às comunidades étnicas e à vida rural da Colômbia. Chegamos à casa e subi ao quarto para assistir o jornal da noite da televisão nacional que falava da nova militarização do Chocó por causa do *paro armado*. O General da Polícia e do Exército, garantiam a plena segurança das estradas e para os comerciantes da região que não iria escassear nenhum produto de vital importância para as famílias chocoanas.

Essa soçobra deste *paro armado* fazia parte de eventos que lamentavelmente se transformaram na paisagem comum da região. Quibdó e o Chocó em geral, conta com uma imensa diversidade natural, o que faz dela alvo de perseguições, sem controle nenhum que gera deslocamentos e genocídios como o que aconteceu no município de Bojayá no ano 2002, quando morreram aproximadamente 119 pessoas pelo fogo cruzado entre o exército e os grupos armados ilegais que operam na região (Quiceno, 2013). O resultado disso foi uma cidade fantasma e a população civil ficou na metade deste conflito que parece enraizar-se dia a dia no esquecimento de um país sem memória (Gómez, 2012). Nesta situação, nem as festas religiosas e musicais se salvaram, a festa da *Virgen de la Candelaria* que se comemora no município de Cértegui (a uns 40,9km de Quibdó) foi cancelada porque ficariam sem transporte e seria um risco para os músicos que estavam acompanhando as atividades<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> As festas iniciam o dia 26 de janeiro e vão até o dia 2 de fevereiro, como pude constatar na minha primeira visita ao Chocó. Para esta ocasião havia sido convidada por Guambito, colega e amigo de Leonidas, quem estava no dia do aniversário de Leonidas e que ao ouvir falar da minha pesquisa, me falou de que o acompanhasse nas festas de Cértegui. Sobre as festas ver: <http://www.viajaporcolombia.com/noticias/noticia/fiestas-de-nuestra-senora-de-la-candelaria-en-certegui-choco/5216.html> (Acesso em: 12 Set de 2013).



Foram duas semanas intensas de *Paro Armado*, onde a intervenção militar conseguiu controlar aos grupos insurgentes e a cidade voltou sentir a chuva que fazia tanta falta. A cidade não conta com um sistema encanado, de forma que tudo se desenvolve a partir do sistema de *Agua-lluvia*, portanto, dois ou três dias sem chuva significa preocupação para os moradores.

Sob esse panorama, Quibdó parece pensada como *una tierra de nadie*. Arturo Escobar (1999) e Eduardo Restrepo (1996, 2001), antropólogos que tem acompanhado etnográfica e politicamente as reivindicações dos habitantes desta região, explicam-nos que isso foi parte de uma estratégia para o desenvolvimento de uma lógica fundamental do capitalismo nesta parte do mundo, a saber, a extração dos recursos renováveis e não renováveis. Para isso, precisou-se da ajuda governamental, que graças aos marcos jurídicos e a “invisibilização” nacional, fossem concedidas frações de terras aos diversos comerciantes, latifundiários e poderosas multinacionais. A maior concentração das multinacionais na cidade encontra-se na atividade de mineração que oferece a maior quantidade de dividendos para estas empresas, mas empobrece a uma grande parte dos quibosenhos.

Por outro lado e seguindo a Escobar, esta região foi inserida dentro da ideia da biodiversidade, entendida como uma política geradora de profundas desigualdades para populações que se encontram em regiões como o Pacífico Colombiano. A biodiversidade

como nos aponta o autor, remete a um interesse global de “conservar” a vida e a natureza:

Después de dos siglos de destrucción sistemática de la vida y la naturaleza, la supervivencia de la vida ha surgido como aspecto crucial de los intereses del capital y la ciencia, mediante un proceso dialéctico iniciado por el capitalismo y la modernidad. La conservación y el desarrollo sostenible se convirtieron en problemas ineludibles para el capital, obligándole a modificar su lógica anterior: la de la destrucción. (Escobar, 1999, p. 205)

No caso de Quibdó, suas áreas de *selva tropical* constituem um espaço social onde se observa a reivindicação da natureza, a busca de aproximações sociais assim como economias alternativas e modos *cambiantes* do capital (Escobar, 2009, p. 207). Isso conforma parte da vida sociocultural de Quibdó que inserida no que Escobar denomina “ecologia política”, constrói sua própria história.



Quibdó e o rio Atrato na década de 1940. Acervo do *Archivo Fotográfico e Filmico afrocolombiano do Chocó*

O apontado por Escobar e Restrepo responde também às dívidas coloniais (e pós-coloniais) que ainda persistem para as populações que habitam este lugar, pois desde 1511 quando o comandante Balboa e seu exercito chegaram *a las tierras* que hoje são Quibdó (Losonczy, 2006)<sup>30</sup>, a resistência tem sido sua principal característica. Primeiro, as comunidades nativas lutavam constantemente contra os invasores, ocasionando dificuldades

<sup>30</sup> Ver também: González, 2003; Tobón e Londoño, 2006; Orozco, 1994.

para que colonizadores, exploradores e até os próprios clérigos pudessem executar os projetos de mudança e expropriação. Queimas e boicotes foram as estratégias de luta de comunidades nativas como os Embera, Cuna e Waunaná, que ainda permanecem em Chocó, perto dos grandes rios da região como o rio Atrato (principal artéria fluvial de Quibdó e Chocó, e desemboca no Oceano Atlântico), o rio San Juan e o rio Baudó que desembocam no Oceano Pacífico.

Logo com a chegada da população africana escravizada, a conflitualidade cultural e política tornou-se mais forte. Enquanto as comunidades nativas lutavam pela permanência no seus territórios, os negros lutavam pela sua liberdade, levando a um processo de libertação, ou cimarronagem no Vice-reinado da *Nueva Granada* (lugar geopolítico do período colonial na América Latina). Nesses percursos, comunidades nativas e escravizadas configuravam relações inter-étnicas (Losonczy, 2006) para confrontar os embates das políticas econômicas do período colonial. Essas dinâmicas permaneceram inclusive depois da consolidação da Colômbia como República no século XIX. Também se gestava nesse processo uma elite com forte viés racial, mas como comenta o antropólogo Peter Wade (1997):

[...] no todos los blancos eran ricos y a demás existía una ‘elite’ negra basada principalmente en la minería, la cual había adoptado un estilo de vida similar al de la elite blanca; y estos negros eran aceptados -de manera muy condicional- por los blancos como conocidos socialmente. También existió una categoría de mulatos de diversos orígenes y un desproporcionado número de ellos ocupaban una posición social superior. Algunos negros se adaptaron al incorporarse a un estilo de vida y a unos niveles educativos asociados con los de la elite blanca (Wade, 1997: 145).

Nessas configurações sociais e políticas, os diversos atores sociais interatuam neste lugar da Colômbia. As comunidades negras e indígenas lutam por uma autonomia histórica que se trunca pelos programas de governo e políticas neoliberais que tornam a regiões como Quibdó, alvo de fortes expropriações. Uma segunda invasão atinge a cidade por conta das empresas multinacionais, as formas urbanas da mídia, a tecnologia e programas de desenvolvimento projetados desde o poder central da Colômbia. Nesse sentido encontramos a presença de organizações não governamentais, fundações, agências de cooperação internacional que “aportam” nesse desenvolvimento. Intervenções que procuram atingir populações vulneráveis do conflito social e armado colombiano, chegam a Quibdó na tentativa de reconfigurar novas cotidianidades, relações sociais e também, sonoridades carregadas de uma complexa trama social e histórica.

Um caminhar que pelo fato de ter sido diferente, ainda se condena à estigmatização. Junto com ele, caminha o olhar colonizador agora vestido de políticas de progresso, de respeito aos saberes tradicionais como narram Escobar, Restrepo e Lozonczy. Mas como nesse contexto se constrói as musicalidades negras de Quibdó? De que maneira uma história étnica se desenvolve nas sonoridades de uma comunidade, se busco partir das relações que mulheres e homens configuram nos entornos sociais? Sob essas inquietações é possível descrever a um Quibdó sonoro e sua *chirimía* como elemento aglutinador destas relações e construções culturais.

### 1.3. Quibdó sonoro e sua *chirimía*: descrevendo umas musicalidades negras

Num contexto como o que se desenvolve na cidade de Quibdó, as práticas e expressões musicais carregam diversas tensões da história local, suas resistências culturais e uma complexidade racial que vejo materializada na *chirimía*, conjunto musical que aqui apresento como importante espaço de sociabilidades sonoras<sup>31</sup>. O Quibdó sonoro que tento descrever parte das dinâmicas sociais da *chirimía* um conjunto que como apontavam meus interlocutores condensa um “sentir” negro e longos processos de readaptações rítmicas e melódicas. Segundo meus interlocutores elas se encontram no que cantam, nas temáticas das canções e na forma particular de tocar os instrumentos musicais deste conjunto (o clarinete, caixa, pratos, saxofone, bombardino), que claramente não foram construídos ali, vieram do período colonial como me comentavam Leonidas.

No entanto, e como nos adverte Arango (2006), mesmo que a musicalidade construída desde os conjuntos de *chirimía* toma como base os estilos e instrumentos europeus, apresenta estratégias de diferenciação e resistência cultural na sacralização dos espaços “profanos”, da diversidade de processos culturais mas que no caso de Quibdó, exalta-se com maior força, nas expressões negras. Se voltarmos à composição sociodemográfica da cidade, a população é majoritariamente negra, e os discursos e práticas culturais encaminham-se a reafirmar sua identidade negra e a *chirimía* permite-nos perceber um pouco disso.

---

<sup>31</sup>Usando um pouco a ideia de Strathern da socialidade, que permite ampliar as dinâmicas sociais e culturais de um grupo, os próprios agentes vão gerando espaços e momentos que constituem sua própria sociedade, tentando transcender a dicotomia sociedade/individuo que Durkheim já teria estipulado como inquebrantável. (Strathern, Ingold, 2001).

A primeira vez que assisti uma performance de *chirimía* foi no Festival de Música do Pacífico “Petrónio Álvarez” cidade de Cali em 2006. O contexto social era outro já que este festival é considerado o principal cenário para *darse a conocer* no mercado musical do país e no mercado global. O local onde se realizava contava com mais de cinco mil pessoas como espectadores. Havia todo um palco que *fijaba* sua atenção nas performances musicais e nesse complexo contexto de espetacularização (Ochoa, 2003) tive meu primeiro contato sonoro-musical como a *chirimía*. Depois de três anos, tive a oportunidade de viajar para Quibdó para realizar meu trabalho de conclusão de curso na tentativa de observar os contextos sociais onde se desenvolve este conjunto musical, em outras palavras, procurava observar as práticas musicais mais cotidianas onde se insere a *chirimía* na cidade.

Nesse exercício percebi os percursos históricos contemplados pela *chirimía*, o que se recria nas narrativas dos próprios músicos e nas tensões que carrega este conjunto musical. Os fortes processos de aculturação e doutrinação religioso, levaram a intensos exercícios de resistências sonoras<sup>32</sup> que interagem nas performances musicais da *chirimía* e na cotidianidade sonora. Para Peter Wade, estes conjuntos e suas subseqüentes sonoridades vêm de uma constante adaptação que fizeram os negros na Colômbia, por conta da religiosidade católica e dos elementos socioculturais vindos da África (Wade, 1997).

Levando em conta o apontado acima, o conjunto musical observo as expressões musicais que aqui me ocupam como fruto da intersecção de um “Atlântico Negro” (Gilroy, 2001) com uma América colonial. A *chirimía* e os instrumentos que foram circulando em Quibdó durante o período colonial e depois deste eram o clarinete, *la requinta* (caixa) e *los platillos* (pratos), compartilhando cenário com as melodias de violões, *maracas* (reco-reco) e flautas de *carrizo* que acompanham ainda hoje os saraus musicais das casas da cidade. Numa cumplicidade das vozes dos homens e mulheres que interrompiam as atividades laborais, foram-se configurando as musicalidades negras de Quibdó, cujo aspecto mais representativo é a espontaneidade de letras e melodias.

No entanto, quando estive na cidade em 2009, o professor Yamil explicava-me que em

---

<sup>32</sup>Esta ideia esta pensada pelo fato de ser uma música oferecida pelas comunidades eclesíásticas e a maneira como a própria comunidade local adaptou isto a sua própria sonoridade, ou adotar instrumentos e repertórios europeus. Numa das conversas durante o café da manhã ou na hora do almoço, Leonidas comentava a estridência e o que ele falava, *el sonido sucio*, são elementos culturalmente legítimos que contribuiu na identidade musical local.

Quibdó “*nosotros tocábamos timbas, sin clarinete... conformado por guitarras, tambora y cantaoras...*”; o que quer dizer, que a *chirimía* tem apresentado mudanças seja nos instrumentos, nas melodias ou espaços sociais onde foi se desenvolvendo. Sobre o comentado pelo professor Yamil, John Antón Sanchez (2004) aponta:

Antes de las *chirimías* en el Chocó fueron muy notorias las timbas, eran agrupaciones musicales callejeras compuestas por instrumentos de percusión, guitarras, tiples y voces que amenizaban bailes, comparsas, paseos, amanecidas y todo acto lúdico de importancia que exigía finos repertorios de valsés, boleros, guarachas y sones caribeños (Sánchez, 2004, p. 162).

Esses fluxos sonoros e instrumentais da *chirimía* nos permitem observar sua multiplicidade, instável simultaneamente dentro e fora das convenções, premissas e regras estéticas (Gilroy, 2001), porque como apontei acima, ela outorga novos significados às



sonoridades que vem de outros lugares. Nesses instrumentos e as melodias que emitiam, transmitiam-se valores estéticos e culturais. Por outro lado, os sujeitos envolvidos nas práticas musicais de Quibdó, tentam ressaltar essa versatilidade musical de uma aparente versatilidade musical, já que

para meus interlocutores, um conjunto musical como a *chirimía* permite estabelecer diversas pontes sonoras com gêneros musicais. Elas vão desde os gêneros musicais europeus como a dança, a polka, o *pasillo*, a mazurca ou a jota, até outras expressões musicais do Caribe como um *son* ou *bolero*. Todas estas sonoridades também dialogam com os gêneros musicais mais locais como o *abosao* cuja seqüência rítmica é de 6/8 e 3/4 que às vezes aparecem numa mesma canção<sup>33</sup>. O que interessa apresentar aqui, são as constantes redefinições e renovações de um intenso exercício de intercâmbios de símbolos e idéias (sentimentais, políticas, literárias, musicais, etc.) que circularam entre o “Novo Mundo”, África e Europa.

Levando em conta o acima mencionado, quando instalou-se eficazmente a política de

<sup>33</sup> Um trabalho que aborda de maneira mais ampla as descrições musicais deste gênero estão em Londoño e Tobón 2001.



evangelização da Igreja Católica em Quibdó (nos séculos XVI, XVII e XVIII) os instrumentos que ali circulavam eram a chirimía, as flautas de *carrizo* (instrumento fabricado com uma cana da região similar ao Bambu) e tambores de fabricação artesanal. A chirimía era um instrumento de sopro de origem hispânico e árabe que os espanhóis trouxeram durante o período da conquista e colônia. Era um pequeno instrumento de madeira de não mais de 40cm e de seis orifícios, circulava entre indígenas, negros e mestiços, mas devido ao alto custo para trazê-lo da Europa, foi substituído pela flauta de *carrizo* que acompanhavam melodicamente aos conjuntos musicais da época (Bermudez, 2003; Arango, 2006).

No começo do século XX, entretanto, o instrumento melódico deste conjunto musical novamente foi substituído pelo clarinete de orquestra mais consistente, que consegue emitir suas sonoridades graças a palheta ou *caña* –como os músicos locais a chamam–, consiste num fino material que vibra e faz com que se produza som no instrumento muito similar ao som da antiga chirimía ou também conhecida como flauta de *carrizo* (=taquara). Composto por hastes metálicas, o clarinete aparece durante comemorações domésticas como matrimônios, batizados, aniversários e da cidade como festas religiosas ou eventos públicos. Desse complexo processo de mudanças e substituição, o conjunto musical acabou sendo nomeado como *chirimía*, que encontramos em outras regiões da Colômbia como no departamento do Cauca, assim como da América Latina<sup>34</sup>.

Outro dos instrumentos característico da *chirimía* é “*la tambora*” (tambor), de fabricação artesanal. Compõe-se de pele de *tatabro* (mamífero similar ao porco que habita na região do Chocó) amarrado em cada um dos lados e de madeira. Era tocado pelos negros



durante seus encontros nas plantações e nas atividades de mineração animavam seus laboriosos dias<sup>35</sup>. Para Carmen e vários dos meus interlocutores *la tambora* é muito

<sup>34</sup> Neste conjunto musical todos os instrumentos são de fabricação artesanal com madeiras e peles de animais.

<sup>35</sup> O trabalho de Wade (1997) e Losonczy (2006) fazem um amplo percorrido nas atividades de cotidianas dos negros escravos durante o período colonial. Igualmente pesquisas feitas por Jaramillo Uribe (1968), Friedemann e Arocha (1986), mostram como o percussivo e o vocal, era o que mais animava os encontros musicais destas populações durante seus tempos livres.

importante porque “*usted se puede quedar sin luz, puede no tener clarinete, pero si usted tiene una tambora, usted enciende lo que sea*”. Concebido como elemento aglutinador das musicalidades negras locais, este instrumento de percussão percorre cada canto das casas em Quibdó, ou inclusive, as batidas deste tambor são recriadas com tampas de panela ou com garrafas de plástico<sup>36</sup>.

No entanto, outros instrumentos foram aparecendo nesta cena sonora. Saxofones,



pratos, *bombardinos* (eufônios), trompetes e trombones acompanham o clarinete e *la tambora*, mas eles foram trazidos com as missões claretianas durante a primeira metade do século XX<sup>37</sup>. As vozes, que num primeiro harmonizavam com as pequenas flautas, saíram do conjunto da *chirimía* para

posicionar as sonoridades fortes dos instrumentos de metal e sobressair nas performances musicais de rua, nas festas ou inclusive numa reunião em casa.

Em razão de tudo o que vim desenvolvendo até aqui, surgem algumas inquietações: de que maneira se misturou essa circulação sonora e instrumental na cidade? Como foi que se redefiniu a *chirimía* dentro das construções culturais de Quibdó? O que permite que se configure como algo representativo do lugar? Estas perguntas surgem também das ponderações que nos apresenta Gilroy quando coloca em questão a autenticidade racial que pode estar se desenvolvendo em músicas como as apresentadas aqui.

Nesse sentido é importante descrever um evento que marcou essa sonoridade da

<sup>36</sup>Para informações mais detalhas sobre aspectos técnicos e musicológicos destas músicas ver: Olivella (2010) e Bermudez (1985, 2003).

<sup>37</sup>Sobre isso, Londoño e Tobón (2001) comentam a presença também de músicos vindos de *La Costa Atlántica*, no norte da Colômbia a pedido da Intendência do Chocó para conformar a banda municipal de Quibdó que, segundo o apontado por Gonzalez (2003), parece ter coincidido com a iniciativa da comunidade eclesiástica claretiana (soba liderança do padre claretiano Nicolás Medrano) de conformar o conjunto musical de banda na década de 1920 em Quibdó.

*chirimía*: a chegada da comunidade eclesiástica claretiana à cidade em 1909 e especificamente a chegada do Padre e músico Isaac Rodriguez em 1935. Nessa nova arremetida evangelizadora, as comunidades eclesiásticas assumiram a “música” como um dom sobressalente *de la gente negra* de Quibdó, um diamante bruto que devia ser polido mediante valores tanto éticos, como estéticos da fé católica (Arango, 2008). Dentro deste espaço social de religiosidade estabeleceu-se uma única possibilidade de produção sonora em Quibdó, mas a conformação da primeira escola formal de música em 1960 sob a liderança do Padre Isaac Rodriguez. Formado no Conservatório de Madri, coordenou um processo de educação musical que se tornou a base da configuração musical da *chirimía*, determinando quais pessoas podiam participar de eventos musicais e religiosos; assim como certo tipo de instrumentos que estivessem dentro dos parâmetros da religiosidade.

Como bem nos apresenta Arango (2006, 2008), nos métodos de ensinamento trabalhados por este clérigo, havia uma priorização da leitura e escritura, das destrezas vocais das crianças e jovens que assistiam à escola, assim como da boa pronuncia do latim<sup>38</sup>. Por outro lado, foi o responsável pelas primeiras gerações de músicos qualificados desde os regimes católicos. Vários dos docentes de música nas instituições de ensino fundamental e médio de Quibdó, formaram-se nesta escola, e inclusive dois dos músicos são mais reconhecidos dentro e fora do país<sup>39</sup>. No entanto, essa aparente rigidez sonora imposta por esta escola de música contrastava-se com as resistências musicais vindas das casas, dos saraus que ao serem reconstruídas nas narrativas dos meus interlocutores, encontramos uma ampla gama de música instrumental e cantada que se agenciava desde a coletividade.

Sobre esses percursos sonoros e instrumentais, Leonidas me explicava que:

*Las chirimías chocoanas es la simplificación de las bandas antiguas<sup>40</sup> [...] que el pasillo, que la danza, la contradanza, eran fáciles de apropiarse a los instrumentos... Quedaba más difícil...entonces en nosotros fue mucho mas fácil. Tenemos mucha influencia caribeña por un lado, de las bandas europeas, de las bandas antiguas... eso es como una ventaja dentro del Pacífico....por ser un punto más estratégico, estamos más al norte...el contacto...nosotros estamos en el Pacífico...pero el Atrato*

<sup>38</sup>Quando conversei com o professor Yamil em 2009, fazia uma forte ênfase nessa situação. Como aluno desta escola, relatava-me sobre suas dificuldades que tinha para aprender a cantar em Latim, o padre ficava bravo quando não se cantava bem e como ele mesmo me dizia “*El padre era muy exigente, si no aprendias bien el latin, no podias estar cantando, teníamos que saber bien solfeo para poder estar en sus clases, y a veces hasta cantar bien para las misas*”. (Yamil, trompetista, aposentado, 53).

<sup>39</sup> Refiro-me e Jairo Valera (quem faleceu em 2012) Alexis Lozano que são diretores musicais de duas orquestras de salsa, *Grupo Niche* e *Guayacan Orquesta*, que ainda hoje marcam precedentes no mercado musical colombiano e estrangeiro.

<sup>40</sup>Refere-se às bandas militares que trouxeram das comunidades eclesiásticas durante a colonização na região.

*desemboca en el Atlántico...nosotros somos muy caribeños también...ahí tenemos de los dos...Pacífico y Caribe.* (Leonidas, músico e docente de música, 49).

Em Quibdó, tanto a elite branca, como negra não se furtava de escutar gêneros locais como o *abozao*<sup>41</sup>, como tampouco das danças, polkas ou jotas<sup>42</sup>. É desse amplo repertório que Mary Nancy lembra dos saraus musicais que aconteciam na sua casa, quando se reuniam familiares (seu irmão mais velho e sua mãe) para cantar, conversar e *tertulia*’ entre violões, clarinetes e *taboras*.

Nesses fluxos e disputas simbólicas pela legitimidade do espectro sonoro de Quibdó, a *chirimía* condensou uma história local que sofreu imensas perdas devido ao desterro e submissão da qual foram alvo os negros escravos e as comunidades nativas. As missões católicas e a permanência das comunidades eclesiais na região encaminharam toda uma tarefa de doutrinação e ensino para estas populações, tendo como principal elemento disso a música. No entanto, sobre esse contexto os diversos sujeitos sociais foram apropriando-se dessa “cosmovisão” católica ocidental para torná-la parte de um conjunto de saberes que agora fundamentam modos de ser e valores próprios.

Por outro lado, nessa (re)apropriação de saberes e práticas, manifesta-se forças contraditórias de preservação e mudança, que se tornam os “insumos” das configurações sonoras de Quibdó. Como comenta Leonidas:

*Nuestras expresiones musicales, en lo que tiene que ver con la chirimía, tienen una clara referencia europea, si miras, todos los instrumentos son de formatos musicales europeos, los ritmos, el repertorio musical del Chocó...aquí lo que tenemos como parte de lo autóctono son la danza, la jota, el pasillo. Pero también tenemos nuestros ritmos, los que muestran ese sentimiento negro. La forma como se toca el clarinete por ejemplo es bien diferente, porque es como sucio, es muy estridente porque es lo que nos caracteriza como negros, lo fuerte, lo estridente. La chirimía [o conjunto musical] es como un intersección pero también fue la forma como los negros lograron resistir y vivir sus expresiones musicales.* (Leonidas, músico e docente de música).

É importante apontar desde o que nos apresenta Gilroy, que examinar a música no

<sup>41</sup> Segundo o trabalho de Tobón e Londoño (2001) também se escreve *abosao* ou *abosado*. A palavra refere-se às cordas usadas para amarrar as embarcações quando chega aos portos. Consta de uma estrutura binária e por vezes é escrita numa métrica de 6/8 ou 2/4 e neste gênero a melodia executada pelos instrumentos de sopro tem um maior protagonismo.

<sup>42</sup> Estes gêneros são de influência europeia que vieram com a chegada das comunidades eclesiais durante o período colonial na América Latina. Ver o glossário.

mundo do que ele nomeia “Atlântico Negro” significa observar a auto-compreensão articulada pelos músicos que as produzem, bem como os usos simbólicos que circulam ali e as relações sociais que estão sendo (re)produzidas. Considerando isso, penso que examinar a *chirimía* responde a um exercício reflexivo de compreensão do seus percursos sociohistóricos, do seus desenvolvimentos socioculturais que são insumos essenciais deste trabalho.

Nesse sentido as sonoridades que localizo no conjunto instrumental de *chirimía*, materializam-se nos seus repertórios musicais vindos das bandas militares, por um lado e das missões católicas por outro, que tiveram um impacto significativo na cidade. Isso responde a relações hierárquicas assim como a uma legitimação de uns instrumentos sobre outros na construção das identidades musicais de Quibdó. Todavia, nessa história de trocas, imposições, adaptações e transferências simbólicas, as práticas musicais da cidade contemplam uns imaginários sobre quem tem acesso a esses desenvolvimentos musicais.

Ainda mais, como pode pensar-se isso para os embates de gênero que a *chirimía* poderia estar configurando? Este conjunto foi estrategicamente essencializado como “expressão musical” negra de Quibdó. No entanto, os atores sociais envolvidos dentro dessa musicalidade aparentemente foram um só, os homens. Atentando o acima mencionado proponho apresentar nos seguintes capítulos os espaços, discursos e práticas que sustentam essa presença majoritária dos homens nestes conjuntos e as tensões que se desencadeiam quando as mulheres inserem-se neles. Essas questões serão o tema do seguinte capítulo, quando darei atenção às sociabilidades musicais a partir das quais os sujeitos reconfiguram as relações sociais nas quais se inserem.

## CAPÍTULO 2

### De cantos e sociabilidades musicais: cartografando os espaços musicais de Quibdó

Marcela: Y ya para cerrar.  
 A partir de cual...cual es el fuerte...  
 por ejemplo tu dices que tu fuerte es  
 el canto, entonces cual es el fuerte  
 entonces de la música en el Chocó...?  
 Carmen: El alabao. El alabao...  
 Marcela: Entonces eso quiere decir que  
 la fuerza de la música estaría en las mujeres?  
 Carmen: Si. Partiendo del principio...la música nace  
 desde la naturaleza al imitar los sonidos.  
 Quienes imitaron, los sonidos  
 de los pájaros, las melodías  
 fueron las mujeres.  
 Entrevista a Carmen, 23 fevereiro de 2013.

Neste capítulo cartografo desde meu percurso etnográfico, os espaços e práticas musicais da cidade de Quibdó, assim como os diversos atores sociais que se envolvem nelas. Como bem nos fala Seeger (2008) a música vai além do registro escrito de sons, é uma descrição sobre como esses sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais (sejam eles individuais ou coletivos). Nesse sentido, considero profícuo detalhar a maneira como os homens e as mulheres de Quibdó, constroem uma musicalidade a partir das relações de gênero, no intuito de pensar as diversas nuances apresentadas nas práticas musicais da cidade.

Segundo Lucy Green (2001), a vida musical de uma sociedade está perpassada por uma divisão do público e privado, encontrando-se os homens no primeiro e as mulheres no

segundo. No que tange à música de Quibdó, essa dicotomia não é fixa, já que nos os espaços privados ou domésticos existe um imenso trabalho para configurar a musicalidade local.

Nessa complexidade de espaços e atores sociais, as sonoridades negras de Quibdó foram se configurando como elemento central da produção cultural, da mesma forma que as identidades religiosas de matiz católica ancorada na cidade. Entrou-se assim numa disputa pela legitimação do adequado ou não para as sonoridades locais, sustentadas na autoridade simbólica da Igreja Católica em Quibdó. Cantos sacros foram posicionados sob a liderança deste padre e músico Isaac Rodriguez, substituindo outras expressões mais relacionadas com a cotidianidade local, das brincadeiras em casa, da experiência com seu entorno. As músicas durante o tempo da escola de música, pelo menos uma boa parte do século XX, foi para Quibdó o referente musical, e os conjuntos musicais que davam vida a essas músicas, foram protagonistas dentro de atividades religiosas como procissões, missas ou liturgias.

A religiosidade católica que se posicionou em Quibdó, esteve conflituada pela resistência cultural dos seus habitantes. Eles readaptaram essas expressões musicais vindas da Igreja Católica, numa música estridente, materializadas na centralidade da percussão. Veremos como essas reconfigurações sonoras se encontram agenciadas a partir de três espaços musicais. Estes, por sua vez, são de vital importância para compreender de que maneira se constituem as relações de gênero dentro das práticas musicais de Quibdó.



Gráfico 2: Os espaços musicais de Quibdó.

## 2.1. A vida doméstica e os “cantos de cuna”: um lugar feminino por excelência

Durante nossa primeira conversa na sua casa, Hilda me comentava que sua mãe

*[...] cantaba, a veces molestaba con el clarinete, porque yo era la que le decía “ah mamá, aprenda pues el clarinete”, ella molestaba aquí también. la que más cantaba, la que nos enseñó así, la que nos metió pues bien, bien en la música, fue mi abuela, que estuvo...mi hermanito cuando veía cantar a mi abuela eso como que se lo iba metiendo en el oído, le iba desarrollando y fue ahí que él se fue metiendo al cuento. Y uno siempre la escuchaba cantar porque ella cantaba en el coro de la catedral y uno también repetía, y ella por allá cantando y uno por acá también...fue así que se aprendió todas las canciones de misas, boleros.(Hilda, clarinetista, 19).*

Essa mesma emotividade de Hilda, eu poderia perceber também com Carmen, quando ela me falava da sua mãe:

*[...] Mi mamá cantaba mucho, cuando estaba en los oficios. “Contigo aprendí...”. Hoy, ella hoy está inspirada. Entonces yo empezaba “te extraño más que nunca y no sé que hacer” y claro, ella me miraba y empezábamos a cantar. Entonces ella estaba lavando la ropa y cantando, y yo estaba estregando la ropa y cantando. Es que era una forma no muy monótona de arreglar la casa. Estaba cocinando y se inspiraba...cuando cocinaba y estaba cantando, más sabroso. (Carmen, docente e estudante de música, 43).*

Inclusive enquanto Mary Nancy me mostrava detalhadamente sua casa, me dizia:

*[...] yo era la que le ayudaba a mi mamá en todo, pegada a ella, aprendiendo y mi mamá era una mujer súper alegre, ella era maestra, siempre vivía cantando y por cierto era muy afinada, cantaba muy bonito, porque ella tenía una hermana y cuando se sentaban a cantar, ellas hacían dúo. Entonces era uno escuchando cómo cantaban, entonces a mi casa llegaban...al frente de mi casa había una cantidad, el de al frente era primo hermano de mi mamá y era guitarrista y él tenía unos hijos que eran guitarristas, o sea; y el suegro de él, era clarinetero. Y los cuñados de él eran guitarristas, y él tenía unos hermanos, el primo de mi mamá, y todos eran guitarristas, entonces llegaban allí y de noche se formaban unas tertulias musicales. (Mary Nancy, docente e estudante de música, 56).*

Perguntar sobre o “cómo llegó la música” à vida dos meus interlocutores e minhas interlocutoras, é fazê-los entrar numa reflexividade sobre o caminho traçado dentro da vida musical de Quibdó. A vida doméstica é pensada aqui a partir do reconhecimento deste espaço na trajetória musical dos meus interlocutores. Na cotidianidade das suas casas, eles reconhecem suas próprias músicas e sonoridades. Valencia (2009) sinaliza a estreita relação



da vida doméstica com os desenvolvimentos culturais da cidade. A partir da análise da sociabilidade doméstica, evidenciei que em este contexto as crianças se apropriam do universo sonoro local.

As artes de fazer (De Certeau, 1998), plasmam a musicalidade das pessoas. Na casa onde permaneci durante meu trabalho de campo, o piano, a flauta e o violão faziam parte fundamental da cotidianidade. Quando Candelaria chegava da creche, ela tomava sua flauta e tocava algumas músicas. Quando se cansava de tocar, começava cantar músicas criadas por ela, ou das músicas que tinha ouvido nas festas de Natal. Dessas brincadeiras musicais desta criança, houve uma onde Candelaria cantava uma música que Ana gravou no seu *notebook*. Enquanto a criança cantava, Ana chamou Leonidas para mostrar-lhe o que sua filha acabava de compor. Candelaria via a seus pais desde o segundo andar e nesse momento Leonidas lhe disse “*Cande, parece africano*” e Ana acrescenta que “*es porque tu hija ha salido africana*”. Inspirada no que estava acontecendo, Candelaria começou a cantar novamente aquela melodia e o pai com um lindo sorriso olhava para ela “*ven Cande muéstrame la canción y te la escribo...te la paso*”.

A criança estava muito contente por saber que seu pai e sua mãe haviam gostado do que ela criou, mas preferiu seguir brincando com suas bonecas que tinha espalhadas no seu quarto. Esse momento dessa família se repetia durante a semana quando Leonidas tomava a flauta para tocar no quarto. Candelaria gostava quando seu pai brincava com a flauta, saía correndo do quarto. Ela pedia para seu pai tocar também a flauta, e ele tentava ensina-lhe algumas melodias, tudo dentro de uma brincadeira bem musical. Para Leonidas tocar flauta parecia ser um momento de lembrança da sua infância e para Candelaria mais um momento de brincadeira em casa. Presenciar toda essa sociabilidade musical foi para mim uma possibilidade de perceber essa transversalidade do sonoro na vida de uma criança que mora em Quibdó.

Aquela rotina desta família não era desconhecida para mim, pois sabia dela graças a Saray e sua família, que me receberam quando cheguei à cidade em 2009. Sua casa que fica no final de uma quadra era o ponto de encontro para os músicos e amigos da família; assim como o lugar onde seus filhos “ingressaram” na música. Nos fins de semana, Guillermo acordava mais cedo para tomar seu clarinete e tocar algumas melodias. Sentava-se na porta da casa a tocar enquanto observava as motos e carros passar na frente. Deste momento me recordo até hoje. No entanto, Saray olhava e me falava da importância que tem a música na

vida de sua família, foi com ela que conseguiram sair a cidades como Cali, para participar em festivais musicais “*llevar el nombre del Chocó a muchas partes de Colombia*”.

Interessante era ver a casa no segundo andar. Ali, além do aparelho de som, também havia uma *tambora* e as diversas distinções que Saray, como diretora musical dos grupos dos seus filhos, havia recebido ao longo destes anos e dos prêmios que Guillermo havia ganhado



interpretando clarinete.

Numa das paredes dessa sala, havia algumas fotos dos grupos de dança que ela apoiava e um cartaz das festas religiosas da cidade, onde a cúpula da Catedral e a imagem de São Francisco de Assis era o que mais sobressaía.

Com essa paisagem sonora

e visual, Saray me falava da música, dos cantos, dos seus aprendizados musicais, assim como de seus filhos, que entre as melodias do clarinete me ajudavam a compreender estas sonoridades negras de Quibdó.

\* \* \*

O relatado anteriormente me permite dar conta da liderança das mulheres nessas construções sonoras. Segundo a antropóloga colombiana Nancy Motta (2002), as oralidades femininas são o elo das expressões musicais negras do Pacífico Colombiano. Em Quibdó expressa-se desde uma historia contada e outra cantada, sendo esta última a mais usada dentro da interação dos adultos com as crianças. O canto se insere nesta oralidade como o elemento fundamental para reconhecer a cosmovisão do lugar e identificar-se dentro das sonoridades locais.

Podemos compreender essa configuração cultural de Quibdó, desde o apontado por Losonczy (2006) onde *el espacio habitado* (p. 126), vai sendo construído a partir das interações sociais que os homens e as mulheres estão desenvolvendo ali:

[...] El eje horizontal imaginario divide la casa en dos. La parte de “adelante”, y en particular el umbral elevado, son considerados el espacio de la sociabilidad

masculina”. Igual sucede con la calle, [...] cuando regresan de los cultivos o del monte, los hombres permanecen allí, sentados o de pie, sosteniendo charlas interminables y a veces también consumiendo su comida. Las mujeres no pasan por ahí sino fugazmente, cuando llaman a los niños, para servirles la comida a los hombres o para ir a la tienda. Tampoco los hombres pasan por la parte de atrás, pues la cocina y el pequeño cultivo de las especias y de las plantas medicinales y su lugar de reunión es la cocina. Así la parte de atrás de las casas –la cocina y el pequeño huerto– forma un continuum espacial femenino que los hombres no frecuentan, y donde las mujeres –incluso las niñas desde los 6 o 7 años circulan de casa en casa, trabajando lado a lado, prestándose alimentos y servicios (Losonczy, 2006, p. 126-127).

Aquela observação de Losonczy encontram-se em sintonia com as reflexões de Rita Segato (2010) quando menciona a diferença entre a vida doméstica e pública refletida desde sua experiência com comunidades indígenas e os direitos humanos na América Latina. Sua discussão se direciona a uma crítica sobre as construções culturais do sistema capitalista e mais especificamente da colonial modernidade (Segato, 2010). Para a autora, dentro desse sistema cultural os espaços sociais do que ela chama aldeia se reconfiguram dentro de uma relação binária (onde se fala de um suplemento, e portanto, de uma eliminação do que não é o principal) e não dual entendida como uma complementaridade da vida social dos grupos. A autora faz menção da força política e ontológica da vida doméstica dentro da aldeia, contudo, dentro da consolidação do que Segato denomina a barbárie da modernidade/colonialidade, os espaços domésticos perdem centralidade no desenvolvimento das sociedades.

Tendo em conta as observações destas duas autoras, tomo o espaço doméstico como o pilar da musicalidade local, onde cantos, brincadeiras, instrumentos e as sonoridades são centrais na interação das crianças e adultos. Por outro lado, esta expressão cultural quibdosenha não se pensa como uma atividade privada, individual, se não como parte de um patrimônio local que começa por casa e pelas canções de ninar das mães e avós<sup>43</sup>. Entender as sociabilidades das músicas de Quibdó passa pelo que a própria comunidade compreende da suas sonoridades que são coletivizadas e corporificadas.

Nisso concordam Ana e Leonidas já que cada vez que conversávamos sobre a vida

---

<sup>43</sup> Considero importante anotar, as conexões entre as dinâmicas sociais produzidas na escravidão e a grande importância das mulheres neste espaço de sociabilidade. Como anota Losonczy (2006), as mães ficavam com os bebês até fazer-se adultos (a partir dos 10 anos, já consideravam-se como aptos para os trabalhos), mas quando elas trabalhavam, ficavam sob o cuidado das escravas mais velhas, o que, provavelmente, levou a estabelecer maiores relações de vizinhança e respeito aos mais velhos das fazendas e plantações. No percebido durante minha etnografia, as avós são as que criam seus netos e em conversações com Eduardo Restrepo “*En el Pacífico Colombiano si una mujer tiene un hijo, ella no lo tiene que criar, o sea, se tiene varios hijos de varios padres y son las abuelas las que crían a los hijos*” (Conversação pessoal oferecida em janeiro de 2014).

musical de Quibdó, coincidem em dizer que “*las mujeres son las que arreglan el santo, las que cantan en las misas, son las que ayudan a que a los niños les guste la música*”. Mas é importante salientar que os outros integrantes da família também influenciam na inserção musical dos sujeitos, como bem me contava Newyo que além das suas irmãs e tias, seu pai ajudou a que gostasse da música:

*Bueno el que me enseñó a tocar música, fue mi papá. Él me enseñó a tocar flauta...es que es como el instrumento que primero uno aprende...la flauta es como aprender a leer...ahí aprendes melodías, aprendes a escucharte...a hacer tus propias melodías, mejor dicho, es el primer instrumento con el que se debe comenzar...bueno algunos prefieren las voz, pero a mi me tocó la flauta.* (Neywo, estudante de música, 21)

A participação dos homens nessa vida doméstica se dá em outros níveis, de fortalecimento do que Nancy Motta chama “*historia contadas*” (Motta, 1997), que são as vozes masculinas que envolvem uma realidade social e –para nosso caso –, musical cheia de significados fundamentais para a comunidade. Mesmo que eu possa encontrar essa vida doméstica outros grupos sociais e que isto pudesse ser parte de um sistema dicotômico e patriarcal; nas configurações culturais de Quibdó, estes tomam outra conotação como elo do próprio desenvolvimento sociocultural local.



Voltando na esclarecedora apresentação de Motta sobre as estruturas de parentesco nas comunidades rurais do Pacífico Colombiano, a produção dos laços sociais e relações sociais do grupo se configuram desde os agenciamentos das mulheres, como eixo central da vida social. A vida doméstica e as construções sonoras que a envolve, dão-se desde uma coletividade cantada ou oralidade que consegue ser definida como um conjunto de manifestações culturais de atos cotidianos onde a vida, a morte, as brincadeiras, angustias e devires étnicos se misturam nas vozes masculinas e femininas (Motta, 1997).

Nessas vozes cantadas é onde o próprio grupo social aprende os significados de uma complementaridade carregada de ambiguidades. Mesmo que pareça que as vozes femininas se

escutassem principalmente na vida doméstica, nas caminhadas que fazia na cidade, elas apareciam o tempo todo:

**Quibdó, Febrero 21 de 2013**

Hacia las seis de la tarde y luego de una intensa jornada de lecturas y reflexiones en la biblioteca del Banco de la República, salí a tomar el bus en la esquina de la calle 24 con carrera cuarta, en pleno centro de Quibdó. Vi a la señora que vendía frutas y recordaba del día que le compré una deliciosa papaya. Aquél día me atendió con una linda sonrisa y mientras yo miraba como se dedicaba a arreglar las frutas para venderlas, detallaba también del lugar donde tenía su puesto de ventas, que era un estrecho andén que se perdía entre las motos que estaban cerca y el ruido de los carros y camiones que transitaban por el lugar. Sentada y atenta de continuar organizando su mercancía, me dio la mejor papaya y luego de que le pagué, pasó el bus que me llevaba a casa. Después de recordar ese momento, me percaté que la señora estaba de salida, había guardado casi todos sus materiales de trabajo y dejó a la vista las tres porciones de piña y papaya que le quedaban. Tomó la bandeja de las frutas para colocarlas en su cabeza, mientras que en sus manos tomaba la silla y un pequeño banco en donde apoya la bandeja. Comenzó a caminar y con majestuosa presencia, dijo “Con permisooo”. Aunque no se encontraba ya vendiendo sus frutas, iba pasando por entre la gente pregonando, con una sonoridad que me hizo pensar en ese espectro sonoro de Quibdó que pasa por el juego vocal que sus habitantes hacen para comunicarse, incorporando melodías que llevan a que esta mujer (con alrededor de cincuenta años) y también por su actividad laboral, recurra a estos cantos para pasar por la calle. Con ese melódico recuerdo me fui a casa y al siguiente día que me encontré con Yhijan y Tino, esposos e vecinos de Ana y Leonidas, les conté del hermoso episodio que había presenciado de la vendedora de frutas y con mucho entusiasmo me comentaban de lo importante que es para la ciudad recopilar esos pregones como parte de un patrimonio musical y cultural de Quibdó y para mí, se convirtió en la posibilidad de sentir esa profundidad de la voz de las mujeres quibdoseñas, que podía escucharla en las formas de hablar de Carmen, Mary Nancy, Hilda y la propia Candelaria, la hija de Ana y Leonidas. En sus particulares silencios y ruidos, veía la importancia de pensar esos mundos sonoros, con lo que las propias personas van entrelazando de su vida diaria, de sus ocupaciones labores, algo que en términos de Pierre Bourdieu se llamaría trayectorias, y que antropológicamente lo puedo pensar como caminos que trazan estos actores como parte de un conjunto social y sonoro, cargado de instrumentos, cuerpos sonoros y de voces con historias, cuentos y música.

De acordo com o reconstruído até o momento, posso pensar que os conjuntos musicais e toda essa musicalidade negra em Quibdó, passam pelas interações sonoras que as mulheres têm dado a suas famílias, como percebia quando visitava Carmen na sua casa nos fins de semana. Nas tardes dedicava-se ensaiar com o coral que dirigia, estudava no piano e aprimorava cada peça musical do seu repertório musical. É uma mulher que descansa pouco pois divide seu tempo entre seu trabalho como docente de música num colégio de ensino

fundamental e seus estudos na licenciatura em música e dança. Mary Nancy possui uma rotina similar. Ela também está avançando nos seus estudos de licenciatura em música e dança. Há três anos atua como docente de música numa instituição educativa pública feminina e se encontra liderando a conformação da primeira orquestra sinfônica da cidade de Quibdó.

Fazendo um paralelo com as experiências musicais destas duas musicistas, penso das apropriações que Guillermina fez da sua destreza vocal. Depois do velório da sua irmã Yuli seguiu conversando com ela quando nos encontrávamos na casa de Ana e Leonidas ou na *Universidad Tecnológica del Chocó* onde trabalhava como auxiliar de serviços. Ana me havia comentado que Guillermina era conhecida por cantar *alabaos*, mas foi enquanto conversava com Neywo que nos contou como foi que ela *aprendió a cantar*. Ela aprendia *de las enseñanzas* que tanto seu pai, quanto sua mãe deram para ela. Portanto, seu repertório vocal estava permeado por essa relação com sua família e os mortos “*dependiendo de donde esté, yo canto pasito o canto duro...por ejemplo yo estoy aquí trapiando y puedo ir cantando...pasitico como pa’ mi a penas*” (Guillermina, cantora de *alabaos*, 57). Essa experiência de Guillermina passava pelo que nos explica Nancy Motta sobre a oralidade nas comunidades negras do Pacífico Colombiano, onde as vozes femininas manejam ritmos em giros lingüísticos e sonoros que dão espaço para as improvisações, para criação de repertórios musicais com temáticas e contextos diversos (Motta, 1997).

Contudo estas dinâmicas dos cantos das mulheres e sua presença na vida doméstica, apresentam-se em outra esfera, a saber, a vida religiosa tão fortemente ancorada nestas sonoridades negras de Quibdó. Como vimos, a aculturação e resistências culturais dos negros marcaram uma identidade musical onde o religioso, entendido isto como a relação com as divindades e a vida social das comunidades, gera uma distinção e também uma diferenciação de lugares e espaços de participação das mulheres<sup>44</sup>.

## 2.2. Entre o jardim e a rua: sociabilidades musicais fora da vida doméstica

O que acabei de descrever, faz parte de uma sociabilidade cultural e musical construída desde a intimidade das casas e os cantos das mães e avós. Por sua vez, esta

---

<sup>44</sup> Sobre isto devo salientar a discussão que teve o feminismo sobre a divisão sexual do trabalho nos grupos humanos que no marco do capitalismo, deixa às mulheres num único espaço só, que para contextos como o desta etnografia se pensa como parte de um elo, uma parte fundamental da sua própria cultura. Joan Scott (1996), Lucy Green (2001), Segato (2010) e Lamas (1996, 2004) nos explicam um pouco disso.

sociabilidade se torna o principal “insumo”, o elemento constitutivo de uma sociabilidade mais pública que sai dos quintais e jardins das casas. Como salienta Losonczy (2006), é na sociabilidade pública onde encontramos os homens. São eles que ao sair de casa formam outras redes de interação que, pressupõe, por sua vez, expressões comunitárias de produção cultural e musical. Nestas interações masculinas se constrói a história contada (Motta, 1997), que condensa o que é “fazer música” na cidade. Dita sociabilidade se materializa nas festividades religiosas de adoração de Santos e Santas, nos saraus musicais dos bairros e nas interações sociais que se consolidam nos bares.



Encontro musical em Quibdó na década de 1950<sup>45</sup>.

Veremos então, o quê caracterizam os cenários religiosos e os de maior tensão, a *chirimía*. Este conjunto musical se configurou como parte de uma tradição cultural local, assim como um espaço de construção de masculinidades que são postas em xeque quando as mulheres incursionam na *chirimía*.

---

<sup>45</sup> Retirada do Acervo do *Archivo Fotográfico e Filmico afrocolombiano do Chocó*

### 2.2.1 Os cenários religiosos: cantando para nosso senhor

Durante meu trabalho de campo, presenciei atividades religiosas desenvolvidas dentro de contextos rituais de passagem como o velório de Yuli na minha chegada à cidade. Da ocasião do velório, guardo de Ana: “*es que los velorios y todo eso, es el espacio de las mujeres, aqui a la gente le gusta mucho ir a un velorio, ahí las mujeres se encuentran con sus amigas, el marido no las jode y es que los hace sentir como en comunidad*”. Isto me estava dizendo que falar da presença das mulheres nas musicalidades negras de Quibdó, passa por essa relação, da compreensão e provável aceitação social de pensar os contextos rituais como parte da sociabilidade feminina.

No entanto, para Mary Nancy mesmo que nesses cantos fúnebres e espaços religiosos exista uma forte presença de mulheres, seguem sendo os homens quem dirigem os cantos, o conteúdo e o tempo de canto. Voltando para esse episódio do velório e para entender o comentário de Mary Nancy, percebi que havendo igual números de *cantores* e *cantaoras*, era um homem que estava dando as indicações para que o grupo cantasse na passagem dessa pessoa. O que o presenciei em aquele velório, associados aos comentários de Mary Nancy e Ana, são no final das contas, evidência das diversas formas em que são apropriados e recriados os rituais religiosos como os *alabaos*, que constroem por sua vez sociabilidades musicais coletivas.

As festas religiosas da cidade, em homenagem ao Santo *Patrono* de Quibdó, São Francisco de Assis, são pensadas e vividas como o maior cenário religioso, onde se narram e



se comunica essa presença negra cujo foco se encontra em princípio, nas mulheres que preparam o santo e organizam as missas (os cantos que serão apresentados, as imagens que se devem colocar perto do altar ou reunir a toda a comunidade para encontrar-se com o

fervor religioso). Fruto de um esforço coletivo e do posicionamento de gestores culturais locais, as festas de São Francisco de Assis foram declaradas patrimônio imaterial da



humanidade pela UNESCO em dezembro de 2012 e a comemoração deste reconhecimento ocorreu na sexta-feira 15 de fevereiro de 2013. A atividade se realizou no auditório principal da UTCH e contou com a presença de instituições educativas da cidade, congressistas e gestores culturais da região. Era um evento de muita importância posto que nele apresentou-se o documento que dava conta da acreditação cultural em escala internacional. A prefeita da cidade deu início à cerimônia, depois do ato solene, tiveram lugar as performances musicais e de dança com efusiva participação do público.

Nas primeiras filas, encontrava-se o grupo de mulheres que são as lideranças da organização das festas. Estas mulheres com idades entre os cinquenta e oitenta anos, lideram cada uma das atividades religiosas durante as festas no mês de setembro e outubro, e durante esta comemoração, foram condecoradas por ajudar a manter uma “tradição” que orgulha aos quibdosinhos. Cabe anotar que estas festas se caracterizavam por ser unicamente religiosas, sendo as missas o principal elemento integrador, mas foi com a liderança de Raimunda Cuesta no final do século XIX, que as festas saíram da igreja para as ruas e os bairros, o que permitiu criar outras formas de comemorar a presença deste santo na cidade<sup>46</sup>.

Passou de uma festa afastada dos elementos profanos a uma onde sua marca diferenciadora são justamente as manifestações de um catolicismo popular solidário ao exercício da resistência cultural. Durante um mês e meio, Quibdó se congrega ao redor *de un santo blanco con alma de negro*. Retomando o que comenta DaMatta (1981), o carnavalesco e o sacro –ambas dimensões mutuamente complementares– aparece no contexto das festas religiosas, tornando disponíveis códigos que permitem “um julgamento e uma atuação sobre o mundo social”.

Depois de receber aquele reconhecimento no palco da universidade local estas matronas saíram até a catedral, a cantar na missa das cinco da tarde, uma das missas com maior presença de público. Se posicionaram próximo do altar onde o padre predicava

---

<sup>46</sup> O trabalho dos gestores culturais de Quibdó Ana Gilma Ayala, Douglas Cujar e Jackson Ramirez (2009) –aliás promotores da candidatura das festas religiosas de Quibdó como patrimônio imaterial da humanidade pela UNESCO– tem sido profícuo no intuito de mostrar os percursos das festas religiosas de Quibdó, traçando suas linhas históricas e destacando a importância da *matrona* Raimunda Cuesta no que ela chama *pueblerización* da comemoração, entendido este último como a apropriação que o povo fez da festa, que se aproxima mais do que acontece ali, dos significados culturais que a festa tem na comunidade. Graças ao apoio de seus vizinhos, Raimunda Cuesta levou uma imagem do Santo à rua acompanhado das expressões culturais fora do marco religioso; e segundo Ayala, isso deu começo aos encontros dos moradores da cidade para louvar ao santo por meio de altares feitos pelos próprios fregueses e como ideia desta mulher. O interessante de deter-me neste ponto, é porque mostra a incidência e força cultural que tem as mulheres dentro das expressões populares e musicais de Quibdó e o contexto religioso, coincide muito com as narrativas de vários dos meus interlocutores.

algumas reflexões relacionadas com os dias da semana santa que estava prestes a começar. Enquanto prestava atenção às vozes destas senhoras que amenizavam a missa, vi a um grupo de aproximadamente seis pessoas, reproduzindo no interior da igreja as diferentes etapas da vida sacra. Havia três mulheres com um pequeno livro que parecia ser um “*oratorio*”<sup>47</sup>, enquanto os homens de joelhos escutavam o que elas diziam.

Logo, se paravam do chão para continuar orando em outro canto da catedral até chegar ao altar. Perto de mim havia uma família de indígenas



que escutava atenta ao que falava o padre, enquanto as crianças tentavam brincar dentro do local. Enquanto caía o sol, as mulheres que estavam perto do altar começaram a cantar, sem o acompanhamento de um piano, unicamente sua voz, um microfone e os cantos dos fieis. Escutar esses cantos me fez pensar nas conexões entre eles e minhas inquietações etnográficas para conseguir entender como se desenvolviam as sonoridades negras da cidade e a maneira como se estabelecia as relações entre mulheres e os homens.

Aquele dia sentada na igreja escutando a missa da tarde compreendia um pouco mais a presença do religioso na vida dos homens e das mulheres em Quibdó. Os séculos de colonização, expropriação e resistências, fizeram que seus habitantes refugiaram-se nestas crenças que hoje se transmitem nos cantos que mulheres recriam nas igrejas, nas festas da cidade e no decorrer da cotidianidade local. Esse fervor religioso podia percebê-lo na experiência musical de Carmen:

*Es que me dio un problema muy serio, en la garganta, como unos pequeños tumores y según los médicos, yo no podría volver a cantar, prácticamente me quedé sin voz. Eso me tocó ir a Medellín, para hacerme tratamientos, yo me sentía muy mal, pero yo le dije a Dios, que si él me ayudaba a recuperar mi voz, yo le cantaré siempre a él, y ya ve que si...la doctora no podía creer que me hubiera recuperado, es que yo hice esa promesa a Dios, y por eso yo le canto a él, porque él fue quien me devolvió esa posibilidad de cantar, yo antes no podía hacer esos agudos, pero cuando canto en la iglesia, subo mucho, es como si tuviera la presencia de Dios en mi cuerdas vocales. (Carmen, docente e estudiante de música, 43).*

<sup>47</sup> Pequeno livro que compila orações a santos e santas e que na Colômbia também são chamados de novenas.

A relação que estabelece Carmen com a música entra em diálogo com o que Silveira (2008) identificava com as mulheres tamboreiras nas casas de religião afro no extremo sul brasileiro, onde o musical passa pelo desenvolvimento de uma sensibilidade sonora e corporal com seus orixás. Uma experiência subjetiva ou, em termos da autora, intuitiva poderia estar sendo desenvolvida por Carmen ao refletir sobre sua trajetória musical. Desde sua experiência individual, o religioso guiou suas escolhas musicais, incluso a recuperação da sua voz foi pela fé em Deus, o que complexifica as conexões que elas constroem com o sistema de crenças. Seguindo essa explicação de Carmen, ela toma como referente sonoro da região as experiências que teve durante as diferentes viagens realizadas no seu trabalho com a Diocese de Quibdó:

*[...] empecé a escuchar las sonoridades de los alabaos y empecé a sentir los alabaos como por la sangre...una cosa tan hermosa! Y cuando yo veía una niña cantando alabaos yo me quedaba...yo me acuerdo que una niña me cantó en el Río Pato, en Chicuarandó: “Pido que cuando me muera que me hagan novena, que me hagan un buen entierro, que eso fortalece el alma...al verme muerta y tendida, me encienden las cuatros velas y allí me dejan solito hasta llevarme a la tierra”. Una niña como de doce años...y yo me quedé como ¡wow! Que rico. Y...verda’! entonces ya me quedé (Carmen, docente e estudante de música, 43)*

Os comentários de Carmen me permitem pensar na importância da religiosidade católica e da sua incidência que homens e mulheres desenvolvem nas práticas musicais de Quibdó. Entretanto, e como demonstrarei a seguir, existem algumas mulheres que além de participar das práticas vocais locais, incursionam na *chirimía*. Este conjunto musical concebeu-se como um cenário predominantemente masculino, e a presença de mulheres supõe tensões de ordem simbólica.

### **2.2.2 Os cenários de grande tensão: a presença das mulheres na *chirimía***

Os conjuntos de *chirimía* que se legitimaram nas festas de casa e nas festas lideradas pela Igreja Católica, configuraram-se como os espaços de maior tensão não só pelo que representam na produção cultural, se não por ser um cenário de forte construção de masculinidades avaliada pela própria comunidade. A *chirimía* gera tensões dependendo de quem dela participe, já que aqui é onde se qualificam os aprendizados musicais e se

condensam as sonoridades locais.

Essa importância da *chirimía* também ocorreu pela incidência que teve a escola de música do Padre Isaac Rodríguez como espaço de formação musical. Desde 1960 quando abriu a escola, consolidou uma grande quantidade de gerações de músicos, homens na sua maioria. Dessa época Mary Nancy lembra que

*[...] Fue una época muy difícil, porque en primer lugar, el padre nos rechazó de primer plano, o sea, él siempre trabajó con muchachos, y las primeras mujeres que nos atrevimos a llegar a la puerta del padre, para decirle que queríamos aprender música, fuimos Teresa y yo. Y de inmediato el padre nos dijo: ¡No, yo no acepto mujeres!, fue lo primero que nos dijo. (Mary Nancy, docente e estudante de música, 57)*

Ingressar nesse espaço como mulher implicava uma possível ruptura frente a uma tradição de ser os homens a tocar a música. Carmen comentava que seu irmão mais velho e ex-aluno do padre falava para ela “*allí [na escola de música] el padre no acepta mujeres, la música era solo para los hombres, [...] porque las mujeres son solo para lo vocal*”. O colocado anteriormente, foi manifestado por Leonidas, que como estudante da escola lembrava que “*las mujeres han estado más que todo en la parte vocal, el padre les daba clases de canto*”, deixando-as num único espaço musical. O fato de não acreditar na possibilidade das mulheres de se formar na música, foi motivo de tensões que na experiência de Mary Nancy marcaram sua própria vida:

*A nosotras nos enseñó solo hasta aquí (las 30 lecciones). Él nos sacó, porque nosotras ya no necesitábamos más música, por el hecho de ser mujeres, si? Y entonces los hombres los perfeccionó, les dio todo lo que pudo de él, les dio todo el libro, todo el folleto y les dio otros, o sea que él, a ellos los formó vocalmente, instrumentalmente y de una forma como le dijera...integral porque ellos vieron todo tipo de instrumento, vieron órgano, vieron vientos, vieron...los hizo versátiles. En cambio, nosotras fue solfeo y hasta aquí, ustedes no necesitan más...ustedes no necesitan nada más. Entonces eran ligaduras, corcheas, blancas, negras...(Mary Nancy, estudante e docente de música, 56)*

A partir dos relatos destas mulheres que incursionam na vida musical pela via da interpretação instrumental, posso ver as dificuldades de ingressar num espaço em primeiro lugar masculinizado onde os homens aprenderam as questões teórico-práticas da música enquanto as mulheres, só alguns aspectos teóricos. Pelo narrado por vários dos meus

interlocutores, a escola musical do padre Isaac Rodriguez consolidou esse ideal de ser os homens os “elegidos” para configurar um tecido social da religiosidade católica. Do tempo que durou a escola de música, o padre encaminhou cada um dos aprendizados musicais destes jovens (homens em sua totalidade) aos cânones ocidentais (a leitura e escritura musical) para assim chegar aos instrumentos que podiam ser executados unicamente por homens.

Mesmo assim, uma ruptura disso foi a conformação de dois grupos de *chirimía* que durante os anos 2008 e 2010<sup>48</sup>, participaram de concursos e entraram no mercado musical local, mas agora estes grupos se desintegraram. Encontrei durante meu trabalho de campo, algumas razões que levaram à desintegração destes grupos. Falando com Xiomara, soube que existiam tensões relacionadas com dinheiro e de “*sacar provecho*” do grupo, cobrando por shows ou participação em eventos e não dar algo disso para suas próprias integrantes.

Atualmente não existem grupos musicais de mulheres consolidados em decorrência do que nos comenta Judith:

*Yo tengo muchos amigos músicos, yo a veces toco con ellos, pero a la hora de un recorrido, de una presentación, ellos van a escoger a su gente, no me van a escoger a mi porque sé que piensan si voy a aguantar, si voy a tocar bien, ellos van a escoger a sus amigos hombres para tocar, no una mujer (Judith, estudiante de música, 19)*

As situações apontadas pelas narrativas destas mulheres, consigo integrá-las numa situação de campo durante a comemoração de uma festa de aniversário.

**Quibdó, sábado 12 de enero de 2013**

Estábamos rumbo a la casa de la mamá de Leonidas donde celebraría su aniversario número 49. Estaba algo expectante pues nunca había estado en un toque tan íntimo de uno de los músicos más importantes de la ciudad, ejecutante de bombardino que por años se ha ganado el respeto dentro de la comunidad musical y en el Chocó en general. Por un lado cuenta con una grupo de investigación que ayuda en la gestión y ejecución de proyectos que fortalezcan los procesos musicales de la región y por otro, ha logrado llevar el nombre del Chocó y la *chirimía* a lugares fuera del país. Cuando llegamos a la casa, estaba la familia de Leonidas ultimando detalles de la fiesta y algunos invitados, músicos y amigos del homenajeado. La casa queda sobre la avenida, haciendo que las voces de los y las asistentes se perdieran en el molesto ruido producido por las motos que pasan por la casa y el equipo que tienen para la fiesta. Hacia las 21:30h y luego de una intensa espera

<sup>48</sup> Ver Velásquez, 2009.

los músicos, hombres todos, alistaban sus instrumentos para dar comienzo a esta fiesta musical. Tomás Domingo hace la entrada con el clarinete y comienza un destello sonoro que me estremece, haciéndome sentir feliz y afortunada de estar allí en esta noche, escuchando *chirimía* y ver la congregación alrededor de una persona que quieren y aprecian. Mientras escuchaba los sonidos estridentes del clarinete que tocaba Tomás Domingo y de los graves del bombardino, sentía comprender mejor esa idea de performance pues todas las personas que estamos reunidas en una fiesta de cumpleaños, cumplimos unos roles, el mío, el de una aprendiz de antropología que necesita registrar y “etnografar” hasta el mínimo detalle, y estaba detenida en el papel de estos hombres que estaban tocando los instrumentos. Con algo de vergüenza pero dispuesta a observar de cerca lo que más pudiera, me hice al lado de Guambito, quien está tocando el bombardino y muy amablemente acomoda su instrumento para que me pueda sentar tranquilamente. Ya siento un poco los efectos de la cerveza, esto sumado a la calurosa noche me entona y me pone más perceptiva. Tomás Domingo hace paradas breves entre pieza y pieza, y su clarinete entra en una improvisación melódica que solo la puede hacer él.



Trato de captar la imagen de Tomás Domingo doblando su espalda hacia tras, dejando ver el clarinete como un gran símbolo de seducción sonora y corpórea, esa postura tan fuerte me hace recordar el trabajo de Alejandra Quintana (2006) de una realidad que justo ahora viendo a Tomás Domingo la siento, esos instrumentos representan una posible adoración al falo, los sonidos disfrazan simbologías, y en este caso los movimientos corporales que el ejecutante realiza, y las melodías que se desprenden de ello, dan como resultado una explosiva sensación de masculinidad en estado puro, las únicas veces que lo he sentido han sido en las fiestas de San Pacho y hoy viendo la destreza histriónica que se me quedará por muchísimo tiempo. Abrumada por lo que veo me entro un rato a la casa, me quedo procesando lo que veo y en un momento bastante oportuno Ana se hace a mi lado. Le digo con una gran cara de asombro que nunca en mi vida había visto a Tomás Domingo y que su manera de tocar definitivamente es única. Ana me dice que él es el mejor clarinetista del Chocó, es un músico único en su género y que es el que toca con Leonidas en La Contundencia. Le pregunto que si Panadero también toca con él, pero me dice que Leonidas y Panadero tocaron pero hace ya muchísimos años. Panadero es otro gran ejecutante del clarinete, es el único que toca con clarinete de madera. En esa importante

conversación vemos a Tomás, desdoblándose. Le pregunto a Ana si es que de pronto ha consumido alguna droga pero me dice que lo que está es borracho y amanecido, “ese no ha dormido, está amanecido”. Ahora pienso que la única droga que consumen los músicos en el Chocó, son el licor y los sonidos de la *chirimía*. La música aquí es el elemento aglutinador de conversaciones, es ese *hábitus* de una gran fuerza que moviliza a los agentes que pertenecen a él. Ese clímax performático no duró mucho pues hacia las 23h, Tomás Domingo comenzó a guardar su clarinete, Guambito su bombardino y los demás hombres que los acompañaban también guardaron lo que fue durante una hora y media, el centro del ritual, los instrumentos y con ellos los hombres quienes lo ejecutaban.

Essas ponderações que transcrevo do meu diário de campo me permitem pensar como aquelas tensões que percebem as mulheres que participam na *chirimía*, passam pela centralidade que tem os homens nesse tipo de configurações sonoras, onde os corpos sexuados, performatizam-se sendo os corpos masculinos os que aparecem na cena musical. Neste episódio etnográfico o contexto que se apresenta aqui é de uma festa em casa, onde se entrelaçam simbologias, construções subjetivas do fazer musical local e as pessoas que podem participar desse fazer. Aqui as construções culturais da música, concepções e representações são mais do campo cultural, do que das referências mágico-religiosas.

No entanto, nas histórias de vida, ou nas experiências musicais como as de Carmen, passam por uma explicação mágico-religiosa. Por outro lado, a força (física e sonora) e a estridência emitida nos instrumentos, tornam-se o principal distintivo da representação e apropriação que os atores sociais fazem das sonoridades negras de Quibdó. O fato de serem os homens os que tocam os instrumentos relaciona-se com a construção cultural de pensá-los como seres sociais fortes. É claro também que o fato das mulheres tocarem instrumentos musicais e incursionarem na arena da performance instrumental da *chirimía* representa pelas mudanças sociais, da inserção das mulheres nas esferas mais públicas da comunidade, graças a um maior acesso à educação. No caso da *chirimía*, por ser mais visível e onde se condensa a musicalidade de Quibdó, atingir este espaço faz parte dessas re-apropriações.

As habilidades musicais das mulheres nestes espaços passam pela relação da sua voz como instrumento, mas não quer dizer por isso, que a inserção delas em outras práticas musicais sejam de livre trânsito. No caso das tamboreiras de Nação que estuda Silveira, é a relação com seus orixás o que permite que elas toquem os tambores sagrados. Ao relacionar isto com o que acontece nas práticas musicais de Quibdó, vemos que os cantos são das

primeiras ferramentas para se aproximar da música, que por sua vez, insere as mulheres numa identidade feminina.

O complexo disso, é que apesar do reconhecimento dessas habilidades vocais das mulheres, sua circulação em outros espaços implica a aquisição de outras destrezas musicais que a sua vez, introduz uma série de tensões simbólicas. O que procurei apresentar nestes tópicos foram as formas como se dá a presença das mulheres nessa musicalidade local, fundamentalmente nos espaços onde se desenvolvem as sonoridades negras da cidade. Aí compartilham homens e mulheres os legados musicais e a construção de paisagens sonoras recriadas a partir dos instrumentos musicais que os acompanham.

Nos três espaços aqui apresentados –a vida doméstica, os cenários religiosos, e as *chirimía*– o domínio de uma arte musical passa pela relação tecida durante a infância com o grupo social, assim como das apropriações que se estabelecem sobre o valor cultural das práticas musicais em Quibdó e da *chirimía* como conjunto musical representativo.

A presença das mulheres dentro dos conjuntos musicais de *chirimía* são de certa maneira uma “quebra de padrões” porque além de “sair” das suas casas, dos fundos do quintal, estão entrando também num processo de formação musical, aprendizados musicais que historicamente foram pensados como só dos homens. Entrar nessa arena simbólica da execução instrumental e de domínio do um conhecimento musical, é questionar uma tradição, uma ideia naturalizada do fazer musical. Quando as mulheres incursionam na *chirimía* devem negociar todo um conjunto de concepções e representações que se encontram fortemente relacionadas com os instrumentos musicais, sua natureza e seu uso.

Por outro, adentrar nestes conjuntos implica também um investimento educativo e econômico para ter acesso à compra de instrumentos. Conforme sugere Green (2001), a incursão das mulheres na área instrumental musical, implica uma irrupção:

El cuerpo se afirma y se celebra. En cambio la instrumentista, aunque su cuerpo se exhiba intencionadamente o no, una pieza tecnológica media la totalidad de la escena. El instrumento que maneja o controla interrumpe el carácter central de la manifestación de su sintonía con su cuerpo (p. 59).

A *chirimía* é então o universo masculino em Quibdó. Nesta região as características raciais que compõem a cultura local, faz com que esta premissa tome matizes particulares associados com o corpo e também com as relações de gênero, tudo dentro de um possível



“discurso oficial” que desconhece a participação das mulheres nas práticas musicais de execução instrumental.

Do apresentado até o momento, posso pensar que na cartografia dos espaços musicais de Quibdó, existe uma dualidade constitutiva da produção musical local, onde ambas sociabilidades, a doméstica e a pública, configuram umas sonoridades carregadas de simbolismos que se manifestam quando as mulheres tentam *fazer a música*. Uma divisão social da produção cultural permeada pelo recorte patriarcal que nos sugere uma fixidez de papéis sexuais. Para contra restar este tipo de perspectiva é necessário levar em conta que no contexto da *chirimía* o que existe são relações de gênero mais ou menos conflitivas em constante transformação. Isso quer dizer que apesar de certas estruturas e hierarquias predeterminadas, o que ocorre na prática, é a modificação dos atributos masculinos e femininos operam dentro da *chirimía*. Este será o tema que abordarei no seguinte capítulo.

### CAPÍTULO 3

#### ***Esta música es pa' machos: transversalidade das relações de gênero nos conjuntos de *chirimía* de Quibdó***

Este capítulo desenvolve a transversalidade das relações de gênero configuradas nos conjuntos musicais de *chirimía*. Para isso, aponto para a produção cultural local bem como os meios de produção cultural, ou seja, aqueles objetos e ferramentas que, de acordo com a narrativa de muitos dos meus interlocutores, não foram disponibilizados tradicionalmente às mulheres. Hoje, a aparente “ausência” das mulheres nos grupos musicais ou espaços de sociabilidade pública decorre de sua estratégica segregação no que diz respeito ao manejo dos instrumentos, cuja posse constitui um elemento central da masculinidade em Quibdó. A partir das narrativas dos meus interlocutores, além da própria experiência etnográfica e diálogos epistemológicos, mostrarei interpretações possíveis sobre a distribuição das práticas musicais entre homens e mulheres, procurando vincular tal debate com uma descrição mais abrangente das próprias dinâmicas sociais em Quibdó.

Abordarei assim três aspectos centrais que entrevejo dentro das práticas musicais de Quibdó. O primeiro é a divisão social da produção cultural local (que nos ajuda a localizar social e culturalmente a cotidianidade e os lugares onde os homens e mulheres estabelecem suas relações sociais). O segundo é a maneira como as sonoridades vão sendo corporificadas e apropriadas pelos próprios atores sociais nas práticas musicais (onde aparecem também questões da configuração racial, da corporalidade como ponto central da construção cultural de ser negro ou negra em Quibdó que incidem dentro das práticas musicais). Finalmente abordarei um terceiro aspecto que se relaciona com as disputas simbólicas de poder nas práticas musicais negras a partir da presença das mulheres nesse espaço social.

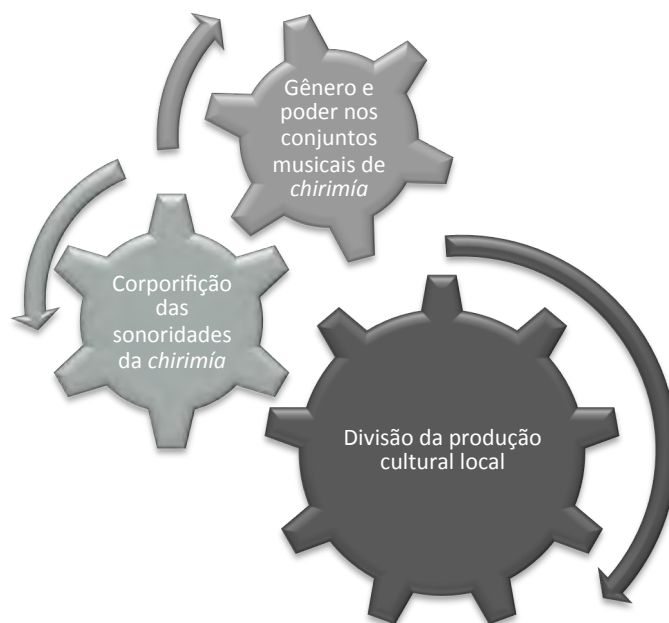


Gráfico 3.

Eixos analíticos sobre as relações de gênero nos conjuntos musicais de *chirimía* de Quibdó

### 3.1. A divisão social da produção cultural de Quibdo

Quibdó, domingo 10 de febrero de 2013

Son las 11:30pm y el cansancio ya agota mi cuerpo. La mayoría de las personas que están en la casa se deben estar dormido, sin embargo, la luz del cuarto donde está Ao, el bebé de Petu y Joaquín –quien nació hace ocho días y están en casa para ayudarlos en los primeros días de la llegada de su bebé; llega hasta mi cuarto y me hace pensar que ellos aún no duermen. Justo cuando ya comienzo dormir, escucho un ruido que se acerca, que va aumentando y se hace más estridente. Me despierto, pero sigo en el cuarto, y presto atención a lo que está ocurriendo. Se siente el sonar de un bombo –de material sintético pero bastante ensordecedor si se está muy cerca de él, y después la melodía de un clarinete. No me dio tiempo de indagar más cuando de la nada aparece un *Bunde* (un conjunto musical derivado de la *chirimía* y que el principal protagonista es la percusión)<sup>49</sup> que está entrando a la cuadra. Me asomo a la ventana para detallar

<sup>49</sup> Segundo Newyo (estudiante de licenciatura em música e dança, 21) e Hilda (clarinetista, 19) o *Bunde* caracteriza-se por ser um conjunto musical onde os instrumentos de percussão tem um forte protagonismo

mejor qué está pasando allí fuera y veo aproximadamente unas cincuenta personas. Bajo la tenue luz de la noche, esas personas entre jóvenes y adultos, se deleitan con la música que emiten bombos, saxofones y platillos. Parece que hay más jóvenes que adultos, veo mujeres negras bailando y coordinando el camino de ese conjunto musical que anima la noche. Trato de que no se note que los estoy observando, tal vez por vergüenza que me vean, pero logro escuchar que entonan canciones de artistas locales conocidos porque sus producciones musicales se enmarcan dentro del contexto de las fiestas religiosas locales y que animan al público. Por un instante me preocupé por la reacción del pequeño Ao quien escuchaba por primera vez esos sonidos estridentes del bunde.

Continuo observando y sintiendo en mi cuerpo, esa vibración de la percusión que comunica fuerza y lo que me decía Diego, lo negro. Este grupo de personas reunidas por las sonoridades construidas desde este conjunto, algo que todavía no entiendo pero que aquí lo veo como un expresión musical de jolgorio; y lo que suena, es cada vez más intenso, como si los baffles de un equipo de sonido estuvieran en su capacidad máxima, están tan cerca que me parece imposible que alguien de la casa permanezca dormido. La ventana me deja ver que un pequeño grupo va hasta el final de la cuadra, como si estuviera anunciando que el bunde está pasando por aquí, y una mujer ya adulta, de blusa blanca y legis amarilla, les da una señal de aviso. Ese grupo regresa y vuelve a juntarse con las demás personas, que parecen alistarse para continuar con el recorrido. El bunde ahora se va en dirección a las siguientes cuadras del barrio, llevando consigo, el sonido de los instrumentos, de las voces de quienes lo acompañan y los movimientos corporales que despierta. Poco a poco se aleja el ruido y la cuadra vuelve a la calma de una extraña noche de lluvia, una paradoja porque la semana pasada el ruido invadía la cuadra y hoy el silencio la habita.

Os espaços musicais de Quibdó, se encontram ancorados num sistema de produção cultural que é fundamental apresentar aqui para compreender os fluxos em que homens e mulheres participam das práticas musicais da cidade. Desde o evento musical apresentado no meu diário de campo, consigo ver aonde vão-se localizando os diferentes atores sociais envolvidos. Era uma performance musical originada desde um encontro comunitário para integrar vizinhos, moradores na complexidade sonora que aparecia no meio da noite, assim

---

sonoro, esses instrumentos são os *platillos* (pratos) construídos com lâminas de metal, a *requinta* (caixa) e um o *bombo* (bumbo) de membranas de material sintético fixadas e tensionadas através de aros metálicos e parafusos; trazidos principalmente pelas comunidades eclesiais entre os séculos XVIII e XIX a Quibdó. Do percebido durante meu trabalho de campo (e das outras ocasiões que estive na cidade), o *bombo* é usado em contextos onde se exige uma maior abrangência sonora (como as performances realizadas durante as festas religiosas da cidade ou festas com grande quantidade de público), substituindo a *tambora* instrumento também percussivo fabricado artesanalmente mas de sonoridade menor. Assim sendo, no conjunto que aqui descrevo, é o *bombo* quem estabelece as tonalidades graves e um espectro sonoro amplo e bastante estridente. No entanto, como explica Hilda, o *Bunde* de conjunto musical, compreende toda uma interação social que origina o que na cidade chamam *revulú*, uma congregação de pessoas ao redor dos músicos, dançando cada uma das músicas que eles vão improvisando, permitindo uma sociabilidade onde a força se localiza nas sonoridades mesmas. Levando em conta isso, criam-se ao redor das sonoridades agenciamentos que posso identificar nas pessoas que coordenam o percurso do conjunto, a eficácia da performance no público que se hipnotiza com o que os músicos vão emitindo sonoramente, produto de uma relação direta e viva de sonoridade, corpo e movimento.

como a força mesma dessa interessante conexão das sonoridades com a mesma configuração das relações sociais. As mulheres foram definindo o caminho do grupo de pessoas que acompanhavam aos músicos e a necessidade de contemplar à toda comunidade, que pudesse dar conta que o conjunto musical passava pelas casas e que era um momento de grande emoção coletiva, mas que aconteceu em pouco tempo.

Aquela situação etnográfica quiçá estaria relacionada com uma divisão social de um sistema econômico escravagista que configuraram práticas culturais onde foi sobressalente a participação coletiva. Numa dupla dinâmica de consolidação econômica de subsistência, de atividades agrícolas e da própria coesão coletiva, foram configurando-se práticas musicais coletivas, onde tocar um tambor conectava-se com os cantos dos homens e das mulheres. Leonidas me comentava a maneira como os negros<sup>50</sup> em Quibdó construíam sua vida cultural era desde um compartilhamento coletivo, por vezes desde a relação que se tinha com o território e especificamente pela interação com o rio *Atrato* que percorre grande parte da cidade<sup>51</sup>. Desde o que nos comenta Leonidas, este grupo social (re)criou umas artes de fazer musical (De Certeau, 1998), desde a própria relação com o território. Portanto, cortar a árvore, cozinhar os legumes, tocar o tambor ou “*salir a miniar*”<sup>52</sup> assentaram as bases de umas sonoridades que aparecem hoje nas ruas de Quibdó, na casa de Ana e Leonidas, dentro da cotidianidade da família de Saray e dos pregões dos vendedores de rua.

---

<sup>50</sup> Termo usado por Leonidas.

<sup>51</sup> É interessante a força cultural que se configura a partir da relação dos atores sociais com o um elemento importante do território como o rio *Atrato* em Quibdó. Na cidade e em Chocó, o rio deixa de ser um elemento geográfico, do ecossistema, e passa ser ponto inicial das configurações sociais, das agências sociais. É o espaço de socialização, de reconhecimento com os pares, de relação com as melodias do rio, dos cantos das mães e avós enquanto lavam as roupas ou retiram a areia onde se encontra o ouro, assim como das crianças que vão se inserindo na complexidades sonoras. É um intenso exercício de reconhecimento cultural e sonoro que estão presentes nos diversos eventos musicais o que permite também entender a cultura como uma categoria nativa localizada na mesma relação social entre as pessoas e do que elas vão configurando da sua cotidianidade, ou como o próprio Leonidas apontou ao longo da nossa interlocução, com o *entorno* físico e social, “*fundamental de lo que es nuestra cultura*” (referindo-se talvez às práticas culturais negras).

<sup>52</sup> Esta é uma expressão que os moradores em Quibdó usam para falar das atividades mineiras, sustento econômico de uma boa parte da população local e incluso para alguns músicos como Hannier, estudante de licenciatura em música e dança, de 21 anos, quem trabalha na mineração artesanal para pagar seus estudos e ajudar na renda familiar. Durante um encontro com Carmen na universidade conheci a Hannier quem saía de aula e enquanto conversava com Carmen sobre os trabalhos que deviam realizar para as disciplinas que assistiam, comentou que precisava sair rápido para trabalhar no fim de semana e tentar obter algo de ouro para vender para poder vir na seguinte semana às aulas. Atenta à sua fala, perguntei para ele sobre as condições de segurança para fazer essa atividade, apontou com um tom de grande preocupação, que estava sendo muito complicado pela presença de grupos armados ilegais que tentam controlar as lugares onde a atividade mineira é forte. Trago este episódio porque da conta do contexto social e político onde se encontram alguns dos músicos com que eu tive contato, e mesmocom Hannier não foi uma interlocução prolongada como com Carmen (sua colega de faculdade), é nesses agenciamentos e deslocamentos que as apropriações musicais ocorrem.



Condensando o anterior, Quibdó configura o próprio sentido das suas sonoridades desde os modos de produção social e cultural, relacionados ao mesmo tempo, a dois elementos: os desenvolvimentos que homens e mulheres fazem da geografia local, e da unidade familiar como elemento constitutivo das configurações culturais de Quibdó (UTCH, 2008; Motta, 1997, 2002, Losonczy, 2006). Os eventos musicais surgem dessa relação com os meios de produção cultural e ali, as mulheres conseguiram uma importante relevância na cotidianidade da vida doméstica, entendido como esfera constitutiva das sonoridades negras de Quibdó.

Apesar dessa aparente importância das mulheres nessa musicalidade Mary Nancy apontava o seguinte:

*En mi casa se hacían muchas tertulias y mi hermano llevaba a sus amigos y primos a tocar música pero yo no podía estar ahí, siempre me decía que mi lugar era en la cocina o ayudándole a mi mamá.*  
(Mary Nancy, estudante e docente de música, 56).

O que me narrava Mary Nancy enfatiza as diferenciações dos espaços onde as mulheres podiam interagir dentro dessa configuração sociocultural particular. Além disso, mostra como nessas interações musicais, mesmo agenciadas dentro da vida doméstica, eram

restritos para as mulheres. Para Mary Nancy essas agências encontravam-se dentro de uma sociabilidade predominantemente masculina. Igualmente essa sociabilidade musical centrava-se na execução de instrumentos musicais, que poderíamos dizer, constituíram-se como objetos de uma identidade musical própria dos homens. Voltando para a narrativa de Mary Nancy:

*Cuando veía pues a mi hermano ahí tocando con esos señores, una vez le dije que me enseñara pero me dijo que no que eso no era para mujeres, y menos tan niñita como yo, de 11 años, entonces él me dijo que eso no era para muchachitas como yo. Pero como yo vivía en medio de la tertulia musical, se reunían en los andenes a tocar y entonces yo me sentaba ahí, me hacía la bobita a mirar cómo tocaban, que cantaban y todo lo que hablaban, y yo oía que DO, que RE, que no sé qué, que MI, que FA, y yo decía: ¿Esto qué es? Pero no me atrevía a preguntar porque él me regañaba. (Mary Nancy, estudante e docente de música, 56).*

Levando em conta o que esta musicista nos aponta, a produção cultural de Quibdó se configurou –parafraseando a Peter Wade–, conhecendo cada um seu lugar, localizando às mulheres nos confins da vida doméstica, como espaço social onde mais se destaca sua participação dentro das expressões culturais da comunidade, se tentassem sair dali, deveriam enfrentar discussões com os integrantes homens da família (sejam eles o esposo, irmão ou pai):

*[...] Com Nicolás [seu esposo] por ejemplo, que cuando había una fiesta, [...] yo no podía tocar. Cuando era en público yo no podía tocar. Cuando eran los amigos, o era para él ahí sí podía tocar, entonces dije “ah no, entonces no toco, ni para mí, ni para nadie”. Entonces colgué todo, guardé todo, perdí la habilidad que había adquirido con el Padre, la perdí, porque yo no volví a ver una nota, no volví a hacer solfeo, no volví a coger una guitarra, mejor dicho “yo enterré la música” yo no volví a cantar, yo no volví a hacer absolutamente nada de la música. Entonces me dediqué a criar muchachitos”, que era lo único que tenía a la mano (Mary Nancy, estudante e docente de música, 56).*

Do que nos comenta Mary Nancy, participar como mulher nas práticas musicais locais e na *chirimía* implica rupturas com as próprias configurações culturais de um ser mulher, ou nos termos dela, romper com sua tarefa *criar* seus filhos. Sobre este ponto é interessante trazer as ponderações de Peter Wade ([1994] 2008) sobre as relações de gênero nas populações negras em Chocó. Como parte da sua extensa etnografia realizada tanto em Chocó como em outros departamentos da Colômbia (especificamente da Costa Atlântica colombiana), o autor percebe que as configurações dos imaginários sobre o ser mulher nestas regiões, passam pela ideia do sacrifício, suas negociações com os homens ou, por exemplo,

com seus conjugues se traçam desde a prioridade que a mulher deve ter com a família, por ser justamente o suporte, o elo da vida doméstica.

Se voltarmos ao relato de Mary Nancy, ela teve que ponderar entre suas aspirações artísticas e suas “responsabilidades” familiares, encaixando-se dentro da configuração sociocultural de Quibdó que permite às mulheres se mobilizarem e interagirem em alguns espaços sociais (seja em atividades produtivas como as que apontei anteriormente, nas festas religiosas, agenciando desde as atividades de logística preparando as comidas para serem servidas durante o evento ou como desenvolvi no segundo capítulo, nos cantos religiosos, entre outros), mas não dentro de práticas musicais de forte sociabilidade masculina, como a execução de instrumentos e os conjuntos musicais de *chirimía*. Mesmo assim, essas restrições vividas por ela se localizavam na sua iniciativa de participar nas artes temporais como a dança ou a música (Español 2010, Arango, 2013), e não dentro de um mercado laboral. Para esse momento da sua trajetória de vida, ela já trabalhava como docente de informática e pedagoga em instituições educativas da cidade, atividade que não foi recusada nem por sua família nem por seu esposo.

Desse modo, parece que foram-se fixando uns imaginários das práticas musicais como parte de uma sociabilidade masculina, sustentada pela presença constante dos homens na execução dos instrumentos musicais. No entanto, cabe apontar que essa visibilidade dos homens nas práticas musicais de Quibdó, esta relacionada aos movimentos e deslocamentos que os homens tiveram a razão das estratégias econômicas da divisão social do trabalho, configurando outras interações sendo a música um eixo central dessa interação (Wade, [1994] 2008)<sup>53</sup>. Seja “escutando” ou “fazendo” a música, os homens foram construindo suas subjetividades desde umas sonoridades configuradas dentro e fora de casa, na saída aos bares, nas esquinas com os vizinhos e consumindo bebidas que demonstrem parte da sua força e sua capacidade de interação social masculina.

Por outro lado, vejo a incidência dos discursos que agenciam a própria subjetividade de homens e mulheres em Quibdó, que os coloca em posições interdependentes como parece

---

<sup>53</sup> Sobre esse aspecto Mary Nancy apontava que os homens músicos, pela aprovação cultural que a sociedade quibdosenha lhes outorga podem sair da casa vários dias para tocar em festas ou shows sem restrição nenhuma. No entanto, uma mulher deve levar em conta se suas obrigações domésticas, do cuidado de todos os integrantes da família e de manter em ordem o lar. Desde o refletido por Mary Nancy, uma mulher deve enfrentar muitos impasses porque *“le cuesta mucho trabajo dejar a su hijo, por irse a estudiar un instrumento, y primero tengo que ser madre y si sobra tiempo, cuando ya esté vieja puedo ver si me dedico a la música”*.



mostrar a canção de Zully Murillo<sup>54</sup> *La Banda*:

*Cuenta Cecilia Machado que por allá en  
los años treinta  
un día veinte de julio, fiesta de la  
Independencia en casa de Concha Pino, organizaron  
la fiesta de amarillo,  
azul o rojo, se vestían las doncellas los hombres de  
blanco entero  
y en un fajón la bandera.*

*Y tocaba la banda, tocaba la banda  
los bailes de moda de entonces tocaba  
la banda tocaba la banda, tocaba la banda  
con los mejores músicos del pueblo, tocaba  
la banda.*

*Con lámparas y linternas iluminaban la casa  
la gente desde la calle a los danzantes  
miraba las damas cual mariposas  
amarillas, azules o coloradas un poco  
en punta de pie, talle y cadera  
meneaban bendecían el amanecer, ellas  
licor no tomaban el baile  
de la pantera, así era como lo llamaban [...]*

*Y tocaba la banda, tocaba la banda  
Abraham Rentería Rey dirigió la banda  
tocaba la banda, tocaba la banda  
Abel y Marquitos Blandón, también tocaban  
en la banda Carlos Borroneo y  
Juan Bautista Cuesta, tocaban en la banda [...]*

*Ay, tocaba, tocaba, tocaba...  
tocaba la banda  
Y tocaba, tocaba,*

---

<sup>54</sup>Esta pedagoga, cantora e compositora nasceu o 23 de abril de 1944 no município de Tadó a 65.6 Kms de Quibdó. Sua família é considerada como das principais referências musicais de Chocó, ou como apresentam no livro *Cancionero del Chocó* (2010) são uma mostra do talento e musicalidade da região. Com um amplo repertório musical de mais de 200 músicas (segundo seu site, <http://www.zullymurillo.com/>. Data de Consulta: Fevereiro de 2014), onde recopila histórias, aprendizados e cantos que representam isso que Leonidas o tempo todo comentava, a *cultura viva* de Chocó. A música que trago aqui faz parte do trabalho discográfico chamado “*Cuentos Contados Cantados*” que foi lançado ao mercado musical em 2008 e com o qual realizou um tour por países da Europa como Espanha, Alemanha e Holanda, entre 2009 e 2010. Nesse trabalho, uma fusão musical de boleros, *sones* e abozos chochoanos, conformam a musicalidade que mostra essa polifonia sonora que remete não só ao território local, mas também da conexão fluvial (o principal rio da região, *el Atrato*, desemboca no Oceano Atlântico) e cultural com o Caribe. Usando o formato de sexteto (que segundo Valencia, (2009) é antecessor dos conjuntos de chirimía) que compreende instrumentos de percussão local como os *platillos* (pratos), *la tambora* (o tambor) e o *jazz palo* (um instrumento que integra, caixa, pratos, bongô e *campana*, usado nas orquestras de salsa, que acompanham o ritmo dos timbales e *la clave*), identificam-se as marcas características das sonoridades locais, ritmos sincopados que se conjugam com instrumentos melódicos da voz da cantora. Outra das peculiaridades deste trabalho e da melodia da música aqui apresentada é a forte presença dos instrumentos de corda, tendo aproximadamente dois violões, um que marca a melodia e outro fazendo acompanhamento harmônico.

*tocaba... tocaba la banda  
En los desfiles, procesiones,  
retretas, tocaba la banda.*

Desde o apontado na letra desta música, podemos pensar nas configurações de discursos sobre as sociabilidades musicais e sobre essa divisão social da produção cultural, chave para entender as práticas musicais. Em primeiro lugar, a música recria a Quibdó na década dos anos trinta do século XX, marcada pela presença dos conjuntos musicais de banda –vindas com a comunidade eclesiástica claretiana na década dos anos vinte do século XX, que compreendem instrumentos de sopro e percussão usados para desfiles de grande presença de público, assim como comemorações religiosas–, eixo importante das expressões musicais locais. No caso da música, os moradores estão preparando a comemoração da Independência da Colômbia começando dentro de casa, enfeitando-a com as cores da bandeira nacional (Amarelo Azul e Vermelho). É uma comemoração que contempla a comunidade toda; as mulheres procuram exibir roupas que estejam de acordo com a festa, vendo-se como diz a cantora, *doncellas*. Os homens levam as bandeiras que dão início à própria festa, dançando *los bailes de moda*, referidos provavelmente a *pasillos*, *danzas*, *jota*, danças que chegaram da Europa nos séculos XVII e XVIII.

Ora bem, é importante reparar nos trechos seguintes por ser ali onde vejo a distinção das agências das mulheres com relação aos homens dentro das práticas musicais. Num evento público como a comemoração de uma festa pátria, as mulheres participam, mas como dançarinas e com vestidos que denotem sua beleza. Porém, a cantora salienta que mesmo havendo mulheres na festa, dançando alegremente, elas não estão consumindo bebidas alcoólicas, algo que parece ser particularmente dos homens<sup>55</sup>. Para sentir que estão numa verdadeira comemoração, a banda é chamada para fazer sua performance, tocando músicas nos lugares e eventos culturais mais relevantes da cidade, mencionando aos que parecem são os mais importantes músicos desse momento histórico de que fala o texto da canção.

---

<sup>55</sup> Durante minha experiência etnográfica, vi essa relação das artes de fazer musical com o consumo de álcool, pois para músicos como Leonidas, os instrumentos e as sonoridades são também agentes que precisam ser “incentivados”. Pelo que me narra Hilda, interprete de clarinete, se faz um brinde ao instrumento colocando dentro dele um pouco da bebida para dar maior afinação ao instrumento e depois o performer bebe um pouco para “calentar” (esquentar) a garganta e fazer uma boa performance. Por outro lado, nos três aniversários aos quais foi convidada, havia uma forte presença do álcool, sendo inclusive motivo de tensão com os anfitriões da festa, o fato de que rejeitasse um pouco de bebida; para eles (na sua maioria homens) esta é a forma como configuram sua sociabilidade dentro da festa, “*nos hace saber que le está gustando la fiesta*”. Isto é um possível paradoxo porque segundo a letra aqui apresentada, as mulheres ou pelo que poderia se dizer, as mulheres com certo status de classe, não consomem álcool, trazendo uma complexa divisão entre as mulheres de boa reputação social ou não (Wade, [1994] 2008) e da musicalidade configurada nestes eventos sociais.

Esta descrição deixa entrever como nos conjuntos musicais na cidade configura-se o que poderia chamar de elite musical, pela ênfase de serem os melhores músicos os que integram o conjunto musical. No entanto, apresenta uma fronteira de gênero, pois não menciona a participação das mulheres mais do que na organização da festa ou como espectadoras (neste caso dançando as músicas da banda). O interessante disso, é a relação que tem com a própria divisão da produção cultural onde as mulheres são mais presentes dentro das atividades e práticas que estão ancoradas na vida doméstica (numa intimidade coletiva), enquanto os homens conseguem produzir agenciamentos desde espaços mais abrangentes da vida sociocultural do momento.

Porem a participação nas práticas musicais de Quibdó encontram-se sob tensões pelas novas configurações do fazer musical local, cheio de trânsitos de novos agentes que para este caso, são as mulheres. Elas tentam se inserir em espaços tidos como masculinos e desde ali, configuram diferentes agenciamentos que percebo nas trajetórias musicais de Mary Nancy, Carmen, Hilda ou Judith. Tentando escapar de uma dicotomia simplista, o que quero apontar é sobre a forma como dentro dessa divisão da produção cultural, vai-se apagando a dualidade constitutiva da produção, para passar –seguindo a Rita Segato– a uma binarização dessa dualidade. Quando aponto num binarismo estou pensando na invisibilidade que parece estar ocorrendo frente a sociabilidade musical construída pelas mulheres dentro dos espaços domésticos e da intimidade coletiva. Nesse sentido ganha protagonismo a força e domínio dos homens pelos meios de produção sonora (os instrumentos musicais) é o representativo e avaliado pela próprio grupo social.

### **3.2. “*Sonoridades a flor de piel*”: as sonoridades corporificadas de Quibdó**

No tópico anterior, aponte para a divisão da produção cultural onde estão imersos os conjuntos musicais de *chirimía* de Quibdó. As práticas e agenciamentos que se configuram dentro desses conjuntos passam pelo domínio do que defini como meios de produção sonora, sendo a execução dos instrumentos musicais, o principal meio desse agenciamento. No entanto, e pelo evidenciado durante minha experiência etnográfica, existe outro eixo fundamental das sonoridades (re)criadas nos conjuntos musicais. São as corporalidades que configuram por um lado, um sentido prático e tangível das práticas musicais, e por outro,

tornam ainda mais complexo as maneiras como as mulheres e os homens estabelecem sua própria interação nestes conjuntos musicais.

Num campo musical como o de Quibdó, a compreensão e apropriação que os atores sociais fazem do espectro sonoro local e das práticas musicais que agenciam, estão constantemente apreendidas desde e nos corpos, tornando-se revelador para uma reflexão sobre as relações de gênero que se configuram nos conjuntos musicais de *chirimía*. As práticas musicais de Quibdó fazem sentido na medida em que se materializa o que na cidade definem como força, resistência, domínio e destreza sonoro-corporal; categorizações elaboradas também pelos próprios atores sociais inseridos nestas práticas.

Ao longo do meu trabalho de campo, foi recorrente escutar nas narrativas de músicos, a ideia de que a música *la llevan en su sangre*, no seus corpos. Essa instigante afirmação permite pensar que os imaginários locais situam as artes de fazer musical desde uma “corporalização” (Nieto, 2010) sonora, assim como um possível discurso de racialização por parte do próprio grupo de interlocutores. Por outro lado, essa complexa relação das destrezas corporais nas práticas musicais locais, remete ao que comenta Mara Viveros (1997, 2000, 2002), das representações e práticas sociais da masculinidade nos habitantes de Quibdó ancoradas em construções simbólicas de erotismo e sensualidade negra. Essas construções são recorrentes durante as performances musicais destes conjuntos e nas descrições que faziam meus interlocutores.

Aparece assim uma construção social das performances musicais dentro de um ideal de corporalidade predominantemente masculina, que se trabalha ao longo da trajetória musical dos atores sociais e depois, serão colocadas na execução dos instrumentos musicais da *chirimía*. Tentarei desdobrar então, as diversas técnicas e rituais que se desenvolvem nas performances musicais reconstruídas desde a experiência etnográfica e narrativas do seus participantes.

### Quibdó, viernes 25 de enero de 2013.

Eran 6:15pm cuando Kiko, hermano de Hilda, propuso que saliéramos de la casa para hacerme una muestra musical del grupo Chocó Sonoro, también porque estaba muy caloroso y en el andén sería más cómodo. Mientras se terminaban de acomodar para empezar la performance, Kiko comentó que él era el músico de la casa, pues fue él quien comenzó tocando guitarra, “metiendo” a sus hermanas en la música, y que además de tocar la guitarra y la tambora, era cantante de varios grupos musicales de la ciudad. Ya el



clima musical aumentaba, uno de los jóvenes, Darlinton, tomó los platillos y su mirada fuerte se concentraba en el momento justo para que sus manos se volvieran parte del sonido del instrumento que iba a ejecutar. Hilda se hizo al lado de él, ajustando su boca al clarinete que parece ya tenía afinado. Formando una media luna, Jesús tocaba la *requinta* (redoblante) y quedaba justo en frente de Kiko quien tocaba la tambora, en la mitad de ellos estaba Hilda y poco segundos después, estaba Leyla, acompañando a su hermana en las melodías que salían de los clarinetes. Me fijé en los movimientos corporales de Darlinton, eran extremadamente fuertes, sus brazos estaban en la mitad del torso y

sus manos agarraban fuertemente las telas que sostienen los platillos y los brazos se alzaban en una distancia equidistante entre su cadera y su cuello. Las piernas por su parte estaban separadas y sus pies golpeaban el suelo para poder llevar el ritmo corporal y sonoro del instrumento. Kiko por su parte, hacía movimientos corporales, que podía describirlos como “serenos” (si se puede decir), pues la forma como golpeaba las membranas de la tambora parecían leves, suaves. Su sonrisa estaba enfocada en emitir un buen sonido de la tambora, con baquetas delgadas, similares a las que tenía Jesús en la *requinta*. Para mí era curioso, pues esas baquetas no son con las que comúnmente se usan en este instrumento (una es delgada del grosor de una baqueta de batería y la otra, es recubierta de espuma y una tela para dar mayor resonancia), pero decidí prestar un poco más de atención a los movimientos corporales de Hilda y su hermana Leyla. Hilda que ya parecía estar en ese trance sonoro, movía sus piernas y golpeaba sus pies al suelo, por momentos levantaba el pie derecho para sentir el ritmo en su cuerpo (y tal vez para no perder la sincronía con los demás instrumentos). Luego parecía mover los dos pies, en la medida en que desenvolvía mejor su secuencia melódica, pasando luego a una pequeña contorsión de su torso hacia delante, como dando una pequeña señal para los demás colegas que haría algunas mudanzas melódicas. Sus manos y más específicamente sus dedos, estaban sobre las llaves de metal del clarinete, que le permitía emitir diversas notas en registros graves y agudos. Mientras veía a Hilda recordaba las ocasiones en que tenía entre mis manos un clarinete, a pesar de no ser tan pesado como un saxofón, la distancia entre las llaves es mucho mayor que las de una flauta dulce, por lo que se

requiere que los dedos se acoplen a esas distancias. Recuerdo que cuando intentaba emitir alguna nota, y pasar de una llave a otra, sentía dolor en mis dedos.

Miraba de nuevo a Hilda y sus dedos parecían ya estar bastante acoplados a esas distancias, hacía juegos melódicos, sus dedos pasaban de una llave a otra con mucha facilidad. Su mirada llena de alegría por estar tocando y en complicidad con sus colegas músicos, animaba a Diego y Michael que se quedaron por fuera de la performance pues la cantidad de instrumentos era menor que el número de personas. Sin saber el momento exacto, los vecinos de la cuadra donde queda la casa, fijaron sus miradas y sentidos a lo que estaba sucediendo en ese momento, un grupo de jóvenes estaban tocando una *chirimía* y sus cuerpos comenzaron a moverse al compás de la *tambora*, clarinetes, platillos y *requinta*.

Hilda ya estaba más entusiasmada, así que tocaba en un volumen más alto para que escucharan los vehículos que pasaban por ahí. Algunos señores que estaban cerca a la casa, se detuvieron para dejarse llevar por esas sonoridades frenéticas que estos jóvenes hacían con estos instrumentos musicales. Volvía a prestar atención a los movimientos corporales de



Hilda quien ya estaba moviendo sus caderas de atrás para adelante, y las intercalaba con el movimiento de su torso hacia delante. Detallé un poco más en la frecuencia de esos movimientos, y generalmente sucedían cuando iba a cambiar de melodía, que son las que se escuchan durante los recorridos en las fiestas de San Pacho, casi todos los grupos musicales que grabé cuando estuve en las fiestas en el 2011, tocaban lo que en ese momento estaba interpretando Hilda, que están asociados al jolgorio y la euforia de ir acompañando a los músicos. Leyla por su parte, movía su cuerpo de manera más tímida, su mirada se concentraba en lo que Hilda fuera haciendo, para establecer una “armonía” sonora. A ellas y al grupo, se sumaron dos niñas, un niños y algunos vecinos que cuando pasaron por la casa se quedaron escuchando y bailando, pero fue cuando Hilda y Leyla comenzaron a tocar partes de una canción llamada “Seco-Seca” (canción que salió durante la versión de las fiestas de San Pacho del 2011) las personas comenzaron a bailar intensamente, moviendo sus caderas fuertemente, alzando sus brazos o saltando como los estaban haciendo los niños que no superaban los cinco años. Era tanta la emoción que la propia Hilda dejaba de tocar para bailar, dejando llevar su torso hacia atrás. Cuando volvía a tocar clarinete, lo levantaba de tal manera que la parte inferior y la campana quedaran entre los instrumentos de percusión y de Diego y Junior; quienes alzaban sus brazos, aplaudiendo y moviendo sus caderas con las sonoridades que emitan todos estos instrumentos. Toda la energía de quienes acompañaban a los músicos, se concentraba en la eficacia simbólica de los instrumentos que parecían una extensión corporal inconsciente, participando también en la interacción de los diversos actores sociales reunidos bajo esta performance musical.

A partir deste episódio narrado no meu diário de campo, tento prestar atenção à maneira como estas duas mulheres - entre os 17 e 20 anos-, (re)produzem as sonoridades de uma *chirimía*. Elas estão entrando num espectro sonoro que está mediado por dois fatores, o primeiro, a força da emissão dos sons feita pelo colegas do seu grupo musical, e o segundo, o fato de transgredir um ideário de musicalidade masculina. Seus corpos dão conta de uma apreensão sonora, mas também estão fazendo uma ruptura ao se inserir num espaço que em princípio precisa de uma grande quantidade de força física. Ora bem, dentro desta performance descrita, elas são as únicas mulheres e estão “fazendo” as melodias que vão dar o sentido sonoro ao que os instrumentos de percussão também façam, ou em outras palavras, estão mediando uma das partes fundamentais da performance. Por outro lado, elas parecem tornar os instrumentos musicais uma parte (extensão) do seus corpos como também o fazem os homens, uma apropriação total desse elemento externo com o qual se encontra fazendo uma performance musical<sup>56</sup>.

Nessa complexidade de sonoridades e corporalidades, Hilda e Leyla agenciam uma interação musical onde intervêm saberes corporais culturalmente situados (Fontanari, 2002). A etnografia de Fontanari sobre os executantes de oboé numa escola de música da cidade de Porto Alegre, permite-me conectar aspectos próprios de um processo de aprendizado musical, em que os “sacrifícios”, e o trabalho constante que os músicos devem fazer com seus corpos para que esse elemento externo (o instrumento), é parte do seu domínio corporal. No entanto, dentro desta escola de música, a primeira fase do aprendizado consistia na apreensão da linguagem musical, da teoria antes de estabelecer uma relação com o instrumento.

Em Quibdó, inverte-se esse processo, já que como comentavam meus interlocutores, os músicos nesta cidade enfrentam-se primeiro com o instrumento e só depois vem uma apreensão dessa teoria musical. Isto também desenvolve-se porque em Quibdó os espaços formais da aprendizagem musical são mais difusos do que das escolas de música “erudita” como foi a escola estudada por Fontanari. Fazendo os contrapontos dessas observações do autor e das práticas musicais de Quibdó, vejo que os agenciamentos das mulheres estão

---

<sup>56</sup> Sobre esse aspecto é importante mencionar que em Quibdó, os músicos são reconhecidos em primeiro lugar pelos instrumentos que executam, como é o caso do Professor César Córdoba que é conhecido como *César Tuba*, pois executa a tuba. Outro músico Yassir quem executa o saxofone tenor, é chamado de *Yassir Sax*. No entanto, na cidade as pessoas são chamadas desde seus apelidos, como uma mostra da proximidade das pessoas, são uma família grande porque quase todos se conhecem na cidade e dentro do campo musical, a maioria já tem “*compartido escenario*” seja pelas festas religiosas da cidade ou pela participação na *Banda San Francisco De Asís*, conjunto musical herdeiro da escola de música do padre Isaac Rodriguez.

culturalmente situadas nas práticas vocais, mas Hilda e Leyla aqui participam como possuidoras dos meios de produção musical materializados nos instrumentos musicais.

Elas estão criando outra forma de interação com os instrumentos desde suas corporalidades femininas, passando pelos mesmos processos (rituais) de dominação dos instrumentos musicais quanto aos homens. Nossa segunda conversa na sua casa, Hilda me comentava que:

*[...] al colegio llegó lo que fue mi primer clarinete. Yo ni sabía cómo se manejaba ni nada, cómo eran las posiciones, sino que yo dije “ve...voy a...vamos a ver qué hago aquí”. Todo el mundo esperando “tocá pues” a que yo tocara, y hicieron una rueda....y llegaron una visita de Estados Unidos y eso me llamaron a mí, pa’ salir a tocar. Y yo asustada, qué voy a hace’ aquí, aquí voy es adelante, lo que yo toqué en la flauta, lo tengo que pasa acá y empecé yo mano’ es que a tocar, y un poco desafinada y yo ah! Qué pena. Y después empecé a tocar “panadero” (uma peça musical) porque ya busqué como...organizar el labio en la boquilla y eso...y bueno ahí empecé, todo el mundo me aplaudía y yo. Y ya cuando me fui, cuando al otro día, yo me amanezco y con esto (sua boca) que hinchao’...y yo ah’ ¿y esto qué fue, mamá? ¡Mire mamá! Y yo disque con hielo, me coloqué hielo ahí en los labios, y yo...es que no sé emboquillar bien. Y allí seguí, seguíamos metiéndome en el clarinete, hasta que me busqué la forma y acomodé mis labios como ponerlos en la caña, aprendí a emboquilla’ y ya no se me hinchaba.*

*–Y nunca más se te volvió a hinchar después de eso...*

*Hilda: No. Ya no, ya no se me volvió a hinchar yo ese día lloraba, “ah yo no vuelvo a tocar eso, mire vea, como me volvió eso...y yo con mi hielo ahí”. Y a mí casi que los dedos ni me daban, y a veces también se me hinchaban, me dolían. Ah yo pasé mucho trabajo!*

Essa experiência sonoro-corporal de Hilda, traduz um domínio do instrumento envolvido num ritual corporal, onde se passam vários momentos complexos desde o próprio corpo para compreender a lógica mesma dos instrumentos, algo do que o próprio Loic Wacquant (2002) evidenciava na sua própria experiência como aprendiz de boxe. Seu agenciamento dentro das práticas musicais está diferenciado desde sua corporalidade feminina que certamente, configuram outro tipo de sonoridades, movimentos corporais e apropriações culturais. Ela toca de maneira diferente e suas técnicas corporais também mostram outro tipo de apropriação de posturas corporais que entram em tensão dentro da própria configuração sonora e cultural dos conjuntos musicais de *chirimía*. Em termos simbólicos, a performance musical de Hilda é efetuado fora da casa, onde mostra seu domínio corporal no ar que



introduz no clarinete para dar a nota certa, ou na sua comunicação não verbal que estabelece entre os atores da performance. O ponto central está em identificar a relação que Hilda constrói com as sonoridades locais perpassando os ideais culturais sobre as corporalidades femininas que se tem em Quibdó, que estão fora dos cenários da execução instrumental.

Mas como se definem ou se pensam estas corporalidades femininas no campo musical? Uma possível resposta encontra-se no contraste sociocultural que se estabelecem nas corporalidades masculinas que evidenciei em dois momentos etnográficos, uma foi no já citado aniversário de Leonidas (na recente visita) e outra durante as festas religiosas de São Francisco de Assis em 2011. No aniversário de Leonidas, centrei minha atenção nos movimentos corporais de Tomás Domingo, executante de clarinete e considerado pelos próprios músicos como um dos melhores da cidade (inclusive da região). Ele movia seu corpo sincronicamente com os movimentos que ia fazendo com seu instrumento, inclusive seus traços faciais mudavam com cada nota e melodia que emitia no clarinete.

Por outro lado via que grande parte da performance musical, centrava-se nas cadências, sinais e movimentos corporais que Tomás Domingo fazia. Quando estava completamente imerso na performance musical, Tomás Domingo começava *cortorsionar* mais seu torso, ao ponto que o clarinete parecia ser seu próprio torso, batia seus pés no chão fortemente, suas cadeiras praticamente se quebravam deixando um corpo solto, completamente desinibido pelas próprias sonoridades. Abria e fechava seus olhos, quando os abria era para dar uma sinal de mudança de melodia, e os outros músicos que estavam sentados, observam essa cadência corporal de Tomás Domingo. Porém, via que seus movimentos estavam fortemente relacionados com uma sensualidade que este músico tenta transmitir de maneira performaticizada também pelo consumo de bebidas alcoólicas, que permitem melhor desenvolvimento performático.



Com respeito das festas de São Francisco de Assis de 2011, tentei registrar a maior quantidade de performances musicais de conjuntos de *chirimía* que saíam às ruas para “encender”<sup>57</sup> a festa. A maioria dos músicos eram homens, de varias gerações, mas predominavam homens entre os 15 e 26 anos. Os integrantes dos conjuntos vestiam uniformes de diversas cores (verde, amarelo, laranja, azul) e com diversas estampas. Quando se entrava já nesse “clima” musical, os homens que tocavam os instrumentos de sopro, faziam seu maior esforço para fazer melodias fortes, que superassem o ruído dos equipamentos de som das quadras por onde passavam e também do grupo de pessoas que os acompanhavam. Todavia, mais do que “*hacer sonar fuerte*”<sup>58</sup> o instrumento, o que estava em jogo ali era o domínio do corpo, do palco que não era num lugar fechado e com boa acústica (superar todas as

<sup>57</sup> *Encender* é sinónimo de animar uma festa, que consegue ser bem sucedida com a presença dos músicos dos conjuntos musicais de *chirimía*.

<sup>58</sup> Que o instrumento soe forte.

contingências que encontrassem na sua performance). Estes homens músicos lidavam com o calor e a chuva, com o fato de ser machucados e golpeados por estarem no meio de uma grande quantidade de pessoas (que superavam as duzentas por cada *recorrido*) e nesse contexto, o músico tinha que fazer sua melhor performance.



Por outro lado, via que com o consumo de álcool, os músicos obtinham maior fôlego para tocar, para “*echarle aire al instrumento*” e que as pessoas seguissem dançando sem se afastar deles; praticamente uma possibilidade para se desinibir e resistir às cinco horas que dura a procissão que se faz pela cidade. A maneira como ocorre a festa fora dos confins da Igreja, consiste numa procissão pelo *Anillo Central*, que compreende os doze bairros mais antigos (fundados no final do século XIX) de Quibdó. Para cada bairro corresponde um dia, dividido entre as atividades religiosas na manhã (na igreja de cada bairro) e na tarde com a mostra do *disfraz* (um carro alegórico que percorre a cidade com bonecos e diversos elementos festivos) que enfeita a procissão e se acompanham dos conjuntos musicais de *chirimía*. Por outro lado as pessoas se organizam em grupos com fantasias de cores brilhantes e dançam em vez de caminhar. Em toda essa interação social, a música é fundamental para manter a energia e alegria das pessoas que estão na festa; e os músicos se tornam os principais atores que agenciam essa musicalidade.

Deste modo, o que se coloca em jogo nestes eventos musicais são as construções sonoras e corporais que são agenciadas desde as representações sociais da masculinidade já que no momento da interação músico-público, o executante deve transmitir sensualidade, capacidade para levar seu corpo aos limites das sensibilidades sonoras e compartilhar todo isso com o público. Dentro do campo sonoro estes elementos são vividos como centrais de uma identidade masculina, (re)construída continuamente nas performances musicais. Mas essa situação apresenta-se principalmente com os executantes de instrumentos de sopro, onde o músico aproxima o instrumento musical para que as pessoas dançam com mais intensidade, resultando disso uma experiência musical carregada de conotações sexuais. Vários desses elementos aparecem no repertório musical local (ASINCH, 2010) como vemos na canção *Color de Jagua*<sup>59</sup> da folclorista e coreógrafa chocoana, Madolia Dediego Parra:

*Yo soy el negro caliente  
nacido en un platanal  
Tengo mi piel como jagua negrita que ya  
no hay más*

*Mis dientes son como estrellas que  
alumbran la oscuridad  
Tengo la gracia en mi cuerpo pa' mi negra  
enamora*

*Al cuño de mi tambora, redoblante al repixar  
Pita po' allá el clarinete y empezamo a remeniar  
Mi negrita está muy linda también su cuerpito está  
Brillante como la jagua y como culebra apaleá<sup>60</sup>*

Este texto narra a história de um homem que mostra que a graça do seu corpo, permite-lhe conquistar uma mulher, ou neste caso a sua própria namorada. Ele mesmo

---

<sup>59</sup> A *Jagua* é um fruto de uma árvore que se encontra na floresta chocoana usada pelas comunidades indígenas de Chocó para criar uma tinta de cor preta que pinta os corpos. O fruto é do tamanho de uma pera, de cor escura e sua textura é semelhante à textura da batata, que deve ser ralada e depois colocada no fogo (a alta temperatura) para obter a base da tinta.

<sup>60</sup> Uma possível tradução seria: Eu sou o negro quente nascido num bananal. Tenho minha pele como *jagua* pretinha que não há mais. Meus dentes como estrelas alumbram na escuridão, eu tenho a graça no meu corpo para minha negra apaixonar. Ao som da minha *tambora*, a caixa ao tocar, toca por lá o clarinete e começamos a nos menear. Minha negrinha está muito linda também, seu corpinho está brilhante como a *jagua* e como *culebra* (serpente) *apeleá* (referido a seu corpo movendo-se efusivamente).

descreve como atributos físicos, o fato de ter nascido num platanal (bananeira) na floresta onde se conjuga a sensualidade com a destreza para desenvolver-se em lugares agrestes. Por outro lado, na sua própria descrição, salienta ser um homem *caliente* que parece remitir-se em principio ao campo sexual, permitindo que a relação com sua mulher seja bem sucedida. Mas para esse sucesso na sua relação, vale-se da *tambora* e dos outros instrumentos musicais que conformam o conjunto de *chirimía* para que o casal comece dançar sensualmente. No momento em que estes dois corpos se encontram, o homem descreve que o corpo da mulher esta brilhante, como a cor da *jagua* e ademais movendo-se como uma cobra.

É importante apontar que esta narrativa está sendo construída por uma mulher, reiterando um ideal masculino deve ser agenciada em sintonia com a sensualidade e o campo sexual. Isso parece apontar para uma participação tanto de homens quanto de mulheres das concepções de masculinidade nas práticas musicais, mediadas por sua vez dentro do campo sexual. Essa situação leva a uma configuração de relações sociais mais íntimas e pessoais, que poderia pensá-las paralelamente com o trabalho de Viveros e Cañon (1998) quando mencionam que para os homens em Quibdó o fato de tocar instrumentos musicais e exibir suas habilidades musicais, é um elemento potencial para galantear às mulheres. Isso também foi comentado por Jhory, percussionista e estudante da licenciatura em música e dança:

*Cuando voy a tocar a los pueblos<sup>61</sup>, uno muchas veces no va pensando en estar con alguien, pero las muchachitas lo ven a uno y te comienzan a buscar, y tampoco podría...no hay que por qué desaprovechar. A ellas les gusta mucho más un hombre cuando lo ven tocando un instrumento (Jhory, percussionista e estudante de licenciatura em música e dança, 19)*

Desde o narrado por Jhory, posso pensar que a execução musical nos conjuntos musicais de *chirimía* está agenciada desde conotações sexuais, problematizando em termos simbólicos a inserção que façam homens e mulheres ali. Porém, essas conotações têm sido culturalmente fabricadas já que no momento em que são as mulheres as que tocam os instrumentos musicais ocorre o que Mary Nancy denomina uma masculinização da mulher:

*Cuando una mujer se mete a tocar instrumentos de la chirimía, la masculinizan, la masculinizan para poderla meter en el grupo de...de los músicos...mire como la masculinizan...luego dicen que la machorríta, entonces como es machorríta<sup>62</sup>...Tienen que masculinizarla para poderla*

<sup>61</sup> Refere-se aos outros municípios do departamento.

<sup>62</sup> Esta é uma expressão bem pejorativa usada na cidade para referir-se a mulheres que tem comportamentos de

*criticar y medio aceptar en el grupo. Cuando [a mulher] tiene más de macho que de hembra, puede estar ahí [nos conjuntos musicais], ¿sí?*

Mesmo que Mary Nancy não viveu essa masculinização, a avaliação que os homens faziam da sua participação musical, ela via que estava ancorada na vida pessoal destas mulheres (sexual especificamente):

– *¿Eso llegaste a sentirlo vos en tu experiencia musical? Esa idea de masculinizarte?*

*Mary Nancy: No...de, eh...como le dijera...por ejemplo, veía un señor estaba tocando, un señor maduro, y entonces yo me iba a la casa del señor maduro a tocar o a verlo tocar, o a que me dijera porqué se hacía esto o aquello...Entonces el chisme era de que “ah Mary Nancy no anda sino con hombres, ah mírenla, anda con el uno, anda con el otro...y pasa entonces que si no lo pueden masculinizar entonces la prostituyen...ya? Mire ah que mire que esta...ella anda allá...hace rato se encerró con ese señor allá. Pero ellos no saben yo que estoy haciendo, ni por qué estoy ahí...*

–*Ni siquiera te decían, “ah que has aprendido nuevo” o...si lo decían era como para retarte?*

*Mary Nancy: Sí, exacto, como qué tiene de nuevo...o a qué vino. Entonces como que empezaron a perder el tiempo ahí, pero nunca te decían “ah esto se hace así, esto se asá por esto, por esto”...hasta que yo me aburrí con ese y entonces buscaba otro... ¿sí me hago entender? Y entonces en la búsqueda del otro, entonces es que ah, mírala con otro...*

A situação que aponta Mary Nancy revela outro tipo de construção social das práticas musicais, onde para o caso das mulheres, atinge outras esferas da sua trajetória musical como sua própria honra, que entendemos aqui como aquele elemento simbólico que regula aos membros de um grupo social e as aspirações que ditos membros tentam personificar (Fonseca, 2000). Durante sua trajetória musical, Mary Nancy teve que lidar com a direta associação dela como “prostituta” por tentar adquirir conhecimentos musicais e se inserir dentro dos conjuntos musicais de *chirimía*. Por causa da força das conotações sexuais nestes conjuntos musicais, os corpos (sexuados) e sua sensualidade torna-se determinante na execução

---

homens, suas posturas corporais não respondem às construções culturais que se tem na cidade de mulher, de ser mais “delicadas”, que mostrem suas distinções corporais como seu busto, cintura e cadeiras, desqualificando toda prática ou agenciamento das mulheres fora desses “ideais”. No correspondente às práticas musicais, era bem comum escutar nas narrativas de alguns dos músicos esses comentários, que associavam esses comportamentos corporais com o fato de que a mulher fosse lesbiana, remetendo-se principalmente ao campo sexual dos atores sociais. Inclusive para Carmen, parte dessa incursão das mulheres nos conjuntos se deve, segundo ela, à incidência do lesbianismo, porque permitiu que as mulheres deixassem os medos ou preconceitos para sair às ruas, tocassem instrumentos como a *tambora* ou os instrumentos de sopros. Todavia, esse reconhecimento que faz Carmen do lesbianismo não necessariamente significa que as mulheres consigam uma inserção bem sucedida dentro das práticas musicais e pelo contrario, seja uma forma de segregar mais o campo musical.

instrumental. No entanto, essa sensualidade está agenciada a partir da força (resistência física) dos corpos masculinos em contraponto com uma suposta delicadeza dos corpos femininos nestes conjuntos. Assim o corpo forte, do homem forte se encontra em correspondência com esses instrumentos fortes; e mesmo que as mulheres também mostrem ou dêem conta de uma força física, não mostra uma eficácia simbólica no interior das performances musicais dos conjuntos de *chirimía*.

\* \* \*

Com as descrições e observações aqui colocadas, vejo como as sonoridades ao serem corporalizadas potencializam uma interação social que, no contexto dos conjuntos de *chirimía*, configuram certos ideais de corporalidades predominantemente masculinas (Viveros, 2002, Wade, [1994], 2008, Arango, 2013). Os atores sociais envolvidos dentro das práticas musicais de Quibdó devem *trabajar* o corpo, torná-lo forte, resistente para uma eficaz performance musical. Nesse trabalho corporal, colocam-se alguns elementos distintivos da sociabilidade masculina que como pude observar, estão localizados na esfera da sexualidade (ser sensual, ter capacidade para seduzir um público, explorar suas destrezas corporais e sexuais sob uma agencia do sonoro) e do agenciamento dos elementos externos ao corpo como os instrumentos musicais valendo-se, por exemplo, do consumo de álcool para desinibir-se e “*soltar-se*” numa performance musical .

Porem é sob este contexto, que as mulheres devem agenciar uma sociabilidade musical que sexualiza os atores sociais, reedificando e reconstruindo outras formas de interagir dentro destas práticas musicais. O anterior ocorre dentro de um triangulo simbólico (Spiller, 2010) cujos lados compreendem o sonoro, os instrumentos musicais<sup>63</sup> e os corpos sexuados. Esse triangulo traz consigo relações de poder e hierarquizações que se constroem dentro do próprio processo de produção cultural da cidade, que entra como terceiro aspecto da análise das relações de gênero dentro dos conjuntos musicais de *chirimía* em Quibdó.

---

<sup>63</sup> Aqui penso os instrumentos musicais como um ator, tomando como referente, as indagações de Bruno Latour (2008) quando discute a agencialidade dos objetos a partir de uma teoria ator-rede, onde leva em conta que além dos fenômenos produzidos pelos grupos humanos, existem também outros agentes não humanos que desencadeiam ações. Dentro dos conjuntos musicais de *chirimía*, por exemplo, os instrumentos musicais participam como agentes fundamentais na produção cultural local, como tentei esboçar ao longo deste tópico.

### 3.3. “*Qué van a hacer con tanto conocimiento musical*”: poder e gênero nos conjuntos de *chirimía* de Quibdó

No tópico anterior apontei sobre a maneira como se entendem as práticas musicais em Quibdó a partir da corporificação das suas sonoridades. No entanto, nesse desenvolvimento sonoro, vão se estabelecendo relações de poder e hierarquizações que são importantes analisar aqui. Levando em conta isso, devemos perguntar-nos, como se dão essas relações de poder e hierarquizações? De que maneira são agenciadas pelos homens e pelas mulheres que participam nas práticas musicais? Para abordá-las remeto às reflexões que Mary Nancy fazia da sua trajetória musical na cidade, especificamente da sua experiência na escola musical do padre Isaac Rodriguez como único espaço de aprendizagem musical formal:

*A mí me llamaba la atención todo...yo quería tocar de todo...yo quería estar ahí, pero esa rabia con el Padre [Isaac Rodríguez] porque no aceptaba mujeres. Yo le aseguro que si yo no hubiera sido mujer, él me hubiera dicho “no, quédese”, pero a penas cumplimos las treinta lecciones...pam, se van, no tienen más nada que hacer aquí, ustedes no necesitan más eso, ¿qué van a hacer con tanto conocimiento musical?* (Mary Nancy, estudante e docente de música, 56)

O apontado por esta musicista faz com que surja mais uma pergunta, que incidência tiveram atores sociais como a Igreja Católica nessas relações de poder? Que agências além das produzidas pelos atores envolvidos nestas práticas musicais, a Igreja Católica estabelecia dentro da produção cultural local? Inclusive, qual a relação desse credo judeu-cristão na construção das sonoridades negras de Quibdó? Sob essas questões, pondero as reflexões que meus interlocutores fizeram sobre minhas preocupações para entender o que está em jogo dentro das práticas musicais, assim como a reflexão que a própria experiência etnográfica me permitiu tecer com relação a minha pergunta de pesquisa.

Pelo narrado por Mary Nancy, a Igreja Católica parece ter criado uma relação de mão única com a música, baseada nas dicotomias engendradas pelo credo judaico-cristão; e neste marco, a presença feminina deveria ser controlada e afastada da vida musical de Quibdó. A respeito disso Carmen acrescenta que:

*[...] ejecutar un instrumento es muy difícil, pero, también...además de que tocar un instrumento muy difícil, solamente veía la música para hombres. La*



*música no era para mujeres, porque es que el padre, el padre, mi hermano me decía que él allá no acepta mujeres, las mujeres son solamente para lo vocal, para hacer coros, para cantar, para alabar a Dios pero para no ser instrumentistas, porque los instrumentos son sagrados.” Sí, los instrumentos son sagrados, porque las mujeres tendían a ser impuras y por ser impuras no permitían, la posibilidad [das mulheres tocarem instrumentos].*

Isso aponta sobre a incidência que tiveram os clérigos na configuração dos espaços musicais mais públicos, materializados nos conjuntos de *chirimía* e em particular a escola de música do Padre Isaac Rodríguez. Eles julgavam o que podia ser escutado, definiam como tocar e quem podia participar dos conjuntos e da vida musical de Quibdó, a partir da formalização dos rituais musicais próprios da cotidianidade dos homens e das mulheres da cidade. Desde as ponderações de Carmen, nos agenciamentos musicais da Igreja, as mulheres são alijadas da



vida sagrada ou, pelo menos, situadas em uma instância inferior de sacralidade, distante daquela onde unicamente os homens conseguem chegar. O acesso à musicalidade imposta pelas comunidades eclesíásticas trouxe consigo uma relação quase simbiótica entre corpo, intérprete e instrumento e consolidou um viés de sexualização, como foi dito por Mary Nancy quando tentou entrar na escola e se manter dentro do grupo de músicos da cidade.

No trabalho de Arango e Valencia (2009), podemos aprofundar sobre a importância da comunidade eclesíastica dos claretianos na produção cultural e musical de Quibdó. Ali, os autores nos mostram a influência da Igreja Católica para potencializar uma diferenciação quase insuperável entre quem podia estar em um lugar ou outro da performance musical e da produção cultural. Seguindo o texto dos dois autores, encontramos menções a essa antiga forma dos missionários de “usar” a música como elemento “didático” para se inserir numa comunidade –neste caso, os habitantes de Quibdó–, para mostrar a importância da vida social ao redor da Igreja e de uma cosmovisão judeu-cristã, cujos impactos persistem hoje na

dificuldade de acesso das mulheres a uma tradição e na complexa relação que tem este conjunto musical na construção de uma identidade cultural.

Em meio a disjunções desta ordem, as mulheres tentam se inserir nos conjuntos musicais de *chirimía*, tornando por sua vez, este espaço como lugar de disputas de poder, ou seguindo a Butler (2007) são os gêneros em disputa. Inclusive vejo um pouco dessas disputas nas interpelações de Nieto (2008) a respeito dos corpos indóceis dentro do contexto de violência estrutural e armada na Colômbia. Neste caso, o autor questiona a performance corporal cujos ofícios e praticas sociais encaram os fluxos das pessoas (dos agentes sociais) dentro de um *habitus* que mobiliza ou obstaculiza o acesso aos meios de produção social. Para o que aborda Nieto – a saber, a prostituição no conflito armado colombiano – esses bens e serviços que o modo de produção capitalista e extrativista encarna, fazem com que uma economia como a da prostituição envolva-se no código de honra masculino que estrutura as interações culturais.

Pois bem, no momento em que fui conhecendo a trajetória de vida de Carmen, vi como sua formação passou primeiro pela aprovação do seu irmão mais velho (que foi aluno da escola de música) e depois pela relação que seu colégio mantinha com certas capelas e paróquias da cidade:

*Yo me metí con lo de la música porque un día el padre de la parroquia San Judas fue al colegio a preguntar quién quería hacer parte del grupo de la iglesia. Y como ya mi hermano andaba con lo de la música, pues me animé más y entré. Entre pero el padre me decía que tenía que tocar también, y bueno cuando ya empiezo a leer, el padre ya empieza a presionarme, me decía “que te quiero, que tienes que tocar”; yo me mandé a comprar una guitarra. Me compré una guitarra acústica, y me la compró la parroquia, el padre Harol que me la comprara en La Ceja Antioquia y me la mandó con el padre encargado. (Carmen, estudante e docente de música, 43).*

A formação que poderia receber uma mulher em música, pelo menos para o caso de Quibdó, deveria ser ofertada no próprio seio da Igreja e da doutrina católica para gozar de legitimidade social junto a outros músicos, também eles caudatários da formação oferecida pelas escolas eclesiásticas. Essa formação avaliada por uma hierarquia da criatividade (Gilroy, 2001) faz com que, para superar esse elemento de “analfabetismo” musical, seja necessária a intervenção eclesiástica. A reflexão sobre as relações de gênero implícitas nos conjuntos musicais de *chirimía*, revela alguns supostos interiorizados ou regras implícitas – e

às vezes explícitas – sobre quem pode e onde se deve “produzir” a música. A este respeito, vale a pena mencionar o comentado por Hilcy Yulieth<sup>64</sup>:

*[...] es que a veces la gente cree que la música es solo para hombres, entonces ese es el problema, que algunas mujeres piensan que si tocan algún instrumento musical, van a creer que ellas son hombres. Entonces ese es el problema de que ellas no se integren a las bandas musicales. (Hilcy Yulieth, estudante de ensino médio, 16)*

O que nos mostra o relato de Hilcy é a eficácia de certos discursos que vão demarcando os espaços musicais, os atores e os agenciamentos que eles poderiam configurar.

Neste sentido, vale a pena retomar a Rita Segato (1998) quando sugere que o patriarcado, inscrito no terreno do simbólico, deve se tornar representável e representado dentro de um plano ideológico de experiências de circulação dos sujeitos pelos registros do gênero. Por outro lado, esses registros poucas vezes obtém



visibilidade e permanecem mascaradas pelas inércias da linguagem e outras formas de coerção oriundas do campo ideológico (Segato, 1998, p. 16).

Além disso, poderia pensar que dentro das práticas musicais de Quibdó, se desenham –como apontaria Pierre Bourdieu (1998)–, uns capitais simbólicos fundamentados pelas trajetórias e experiências acumuladas dos atores sociais ao longo da sua participação musical. Sob esses capitais culturais da música, vai-se legitimando como um ofício a mais dentro da oferta cultural e intelectual. No entanto, esta legitimação parece efetuar-se sem a presença das mulheres pelo menos nos cenários de maior repercussão na cena musical local (as festas religiosas, as performances musicais em eventos de instituições públicas ou shows musicais).

<sup>64</sup> Conheci Hilcy Yulieth durante minha visita à cidade em 2011. Nosso encontro se deu quando estava entrevistando ao professor César Córdoba na instituição educativa onde trabalha e onde esta jovem estuda. Mesmo que eu não falei com ela mais da uma vez, quando conversamos sobre o tema de pesquisa, apontou para aspectos que foram importantes para adensar minha própria análise e reflexão sobre as práticas musicais de Quibdó e da *chirimía* em particular.

Uma evidente divisão contemplada pelo próprio grupo social onde se desenvolvem estas músicas, são os elementos centrais da interseção entre o poder e relações de gênero que aparecem quando as mulheres tentam acessar a outras expressões sonoras além da prática vocal.

Portanto, poderia dizer que a aparente inexistência de referentes femininos para tocar instrumentos se deu pelo fato de que os homens foram os que desde crianças conseguiram familiarizar-se com a execução instrumental e se apropriaram disso, prescindindo assim das mulheres da *chirimía* em Quibdó. Mesmo que em outros circuitos da produção cultural de Quibdó, como bem anota Anne-Marie Losonczy (2006), desenvolve-se uma relação mais horizontal entre o que agenciam homens e mulheres, no espaço musical da *chirimía* incidem questões ancoradas numa possível ideologia da música, dos ideais sonoros que não contempla os agenciamentos das mulheres.

Retomando o dito até o momento, a mediação da Igreja Católica nas práticas musicais de Quibdó reforçou a associação direta dos homens com a execução instrumental, como parte de um saber exclusivamente masculino. As comunidades eclesiais foram quem de certa forma permitiram a qualificação de um saber que se aperfeiçoava numa escola de música, que se consolidou como um espaço de aprendizados mais formais e de aquisição de capital musical e artístico. Conversando com os músicos que estudaram na escola de música do Padre Isaac Rodríguez, todos concordavam em dizer que foram poucas as mulheres que estavam *estudiando en los instrumentos*. Quando conversei pela primeira vez em 2009 com Leonidas – quem se formou nesta escola– me comentava que

*Había un coro montado con mujeres mayores que ese era el que tocaba [cantava] con la orquesta y también mayores y niñas. No había hombres, pues había un hombre y nosotros [os jovens que estavam na escola] se la montábamos [brincavam com ele] por ser del coro y cantando con las niñas... entonces las mujeres eran las cantantes.*

E acrescentava dizendo:

*[...] nosotros le decíamos [ao Padre] y ¿por qué ellas no estudian solfeo? No, no, no... "ellas son para su canto"... él las entrenaba en canto.*

Desde a própria escola se enfatizava as diferenciações dos homens e das mulheres dentro das práticas musicais que a Igreja Católica liderava. Mas, outro elemento participava

nessa definição, a associação de certas práticas como masculinas ou femininas. Desde o que narra Leonidas, em Quibdó a associação da prática vocal com as mulheres é tão forte quanto a associação da execução instrumental com os homens, daí o “preconceito” ao menino que estava no coral da Igreja. Sob esse registro sociocultural e religioso foi como se desenvolveram os conjuntos musicais de *chirimía*, expressão máxima do que Leonidas define como “legado” deste clérigo.

Assim sendo, os conjuntos musicais de *chirimía* conjugam por um lado, os ideais de sonoridades de Quibdó que apontam à força física e às estridências das sonoridades negras e por outro, o peso sociocultural da Igreja Católica na musicalidade quibdosenha. Isto pude ver em ação nas festas religiosas da cidade, especificamente quando se comemora o nascimento *do Santo Patrono*, o dia 4 de outubro.

#### Quibdó 4 de Octubre de 2011.

Hace poco llegué de la Catedral donde terminó el recorrido de la procesión del 4 de octubre, día de San Francisco de Asís. La ciudad era completamente otra a la de días

atrás, donde el jolgorio y las estridencias de las sonoridades de la *chirimía* animaban a la gente. Hoy vi toda una ciudad concentrada en adorar a este Santo, quien “salió” de la iglesia para recorrer Quibdó; fieles y moradores salieron para cumplir con las promesas que hicieron al Santo *si les hacia el milagrito*. Lo que más me



llamó la atención fue ver a la banda bajo la dirección de Leonidas, en otro tipo de performance, cargado de una solemnidad sonora e interpretando los *gozos franciscanos*. De lo que recuerdo, la canción comenzaba con “*Gloria, gloria, gloria a Francisco cantemos, nuestro padre protector*”. En ese momento las trompetas, bombardinos, saxofones y clarinetes sonaban al unísono, los músicos fijaban su atención en Leonidas, sus indicaciones, pero lo más impactante era la fuerza misma de toda esta performance. Hombres y mujeres cantaban ese gozo con mucha devoción, algunos incluso estaban vestidos de la forma como se representa a San Francisco de Asís, de túnica café, un cinturón blanco y la cruz sobre el pecho.

Lo que capturé tanto en fotos como en videos, fue esa preponderancia de los hombres en la performance musical, eran ellos a quienes la gente legitimaba como músicos, pues quien llega en la banda es porque ha alcanzado el nivel máximo de su

experiencia musical. Es la materialización de años de formación y aprendizaje musical (como me lo comentaban los músicos que estudiaron en escuela de música del Padre Isaac, de donde viene ese reconocimiento del formato musical de banda); y el peso de esta idea de que *se le canta y se le toca al Señor*, o en este caso al *Santo Patrono*. Los músicos –vestidos de camisa blanca y pantalón negro –, por su parte tenían que tocar fuerte para que la gente que estaba en recorrido escuchara atentamente, incluso se distanciaban un poco para interpretar correctamente cada melodía del gozo. En algún momento del recorrido, me acerqué a uno de los altares donde se esperaba al Santo que estaba a más de 50 metros de la banda. A pesar del río de gente, las melodías de los instrumentos de viento llegaban hasta las más de doscientas personas que estaban en el altar.

En medio de la gente, de la pólvora, de los micrófonos que usaban los curas para dirigir las oraciones, la música permitía que todas y cada una de las personas que estábamos allí, “creyéramos” en que era el día del Santo, el momento de adoración religiosa y de simbolización de una práctica muy masculina. A pesar de eso, había una mujer tocando en la banda, Marcela la hija de Saray que se había preparado días atrás para salir a la procesión. Mientras la veía tocar el bombardino, pensaba en que su presencia en ese evento cultural, materializaba las tensiones entre la apertura de ciertos espacios sociales y la vigencia de prácticas que enyesan a las mujeres y a los hombres en cierto tipo de agencias sociales.



A transcrição deste trecho do diário de campo parece me pertinente para adensar sobre os elementos religiosos do credo católico nos agenciamentos construídos desde as práticas musicais de Quibdó. Nesse momento, a única mulher que estava no conjunto musical estava sendo reconhecida como um agente legítimo para participar desse evento cultural, Marcela estava participando da procissão como musicista (executava o bombardino), evidenciando possíveis mudanças nos agenciamentos musicais das mulheres, uma possível abertura da própria Igreja Católica. Aparentemente se estaria abrindo um caminho para as mulheres num

espaço que por vários anos, esteve restrito para elas. A “dominação masculina” que parece existir dentro dos conjuntos musicais de *chirimía*, parece estar confrontada pelas subjetividades que mulheres como Marcela, constroem por fora dos modos culturalmente esperados (Castellanos, 2008).

Assim pensar nas construções socioculturais que envolvem os conjuntos musicais de *chirimía* de Quibdó é colocar-se numa arena de variáveis que transcendem a sonoridade em si mesma. Os instrumentos que participam nestes conjuntos estabelecem relações agentivas com os sujeitos, perpassando os pressupostos naturais ou apriorísticos que tomam como referente a essencialidade do social (Lobo, 2010, p. 118). Os grupos sociais, suas vozes humanas e as vozes dos instrumentos musicais, em conjunto produzem efeitos e produzem realidades nos territórios, ancorados nas corporalidades e nas relações de poder. As diversas formas de pensar e viver as sonoridades destes conjuntos musicais estão permeadas pelas estruturas culturais e construções que os próprios sujeitos foram fazendo no decorrer do tempo, mas hoje encontram-se em xeque pela presença de mulheres no cenário musical dos conjuntos musicais de *chirimía*.

No próximo capítulo destacarei essas implicações socioculturais das práticas musicais de Quibdó através da experiência de três mulheres musicistas que abrem caminhos para outras formas de construir o campo sonoro local.

## CAPÍTULO 4

### **Novas práticas musicais e reconfiguração das relações de gênero nos conjuntos de *chirimía* de Quibdó**

O que procurei apresentar ao longo da dissertação foram os elementos e processos socioculturais que participam das práticas musicais de Quibdó, especificamente na *chirimía*. Sob este cenário etnográfico, percebi formas de (re)produzir relações de gênero sustentadas na organização sociocultural da cidade. No entanto, essas relações parecem suscitar contradições que são necessárias abordar para compreender a maneira como os homens e as mulheres se relacionam com ditas práticas. Essas contradições se apresentam principalmente quando as mulheres incursionam na execução instrumental que como vimos, é agenciada predominantemente pelos homens.

Mesmo que os agenciamentos das mulheres sejam constitutivas da produção musical de Quibdó, incursionar dentro dos conjuntos musicais de *chirimía* se mostra como um cenário de tensões que estariam questionando uma possível “tradição” em transformação. Portanto, quando presto atenção às relações que as mulheres estabelecem com as práticas musicais da cidade, estou tentando interpretar os nexos (Chernoff, [1986] 2011) que a vida musical de Quibdó tem com a construção de subjetividades dos seus atores sociais, partindo neste caso, do domínio (ou controle) de uma técnica musical, ou em outras palavras, dos próprios sentidos construídos intersubjetivamente entre os homens e as mulheres que estão imersos nestas práticas (Wade, [1994] 2008).

Contemplando o anterior, neste capítulo localizo os conjuntos musicais de *chirimía* de Quibdó dentro de um cenário de disputas da produção cultural local. Esse cenário configura-se ao mesmo tempo, como lócus de resistências frente a discursos de dominação, assim como campo para exercícios de poder agenciados por sujeitos que (re)estruturam e questionam elementos do sistema cultural desde suas práticas cotidianas (Arango, 2013). Desse modo,



desdobro minha análise na esteira de uma recomposição das trajetórias de vida de três mulheres musicistas.

O que está em jogo nestas experiências, é o que pode entrar num universo sonoro feito pelos instrumentos (elemento tecnológico que se torna uma extensão corporal). Esse universo está inserido num conjunto de valores, sensibilidades e julgamentos de estéticas musicais (Chernoff, [1986] 2011) que com os agenciamentos musicais das mulheres, parecem estar sendo fissurados. Esta observação faço-a através dos próprios interlocutores, mas também desde meu próprio exercício reflexivo. Integrando estes dois aspectos, encaminho-me ao um maior entendimento das variabilidades das relações de gênero nos conjuntos musicais de *chirimía*, assim como a apreensão das singularidades, “o particular” (Abu-Lughod, 1991) das musicalidades produzidas neste caso, pelas três musicistas que apresentarei a seguir.

A antropologia da música, onde localizo minha proposta reflexiva, reconfigurou o lugar analítico das práticas musicais (e seus significados sociais) na (re)produção da vida social e nesse sentido, procura abordar as dimensões simbólicas da produção musical e na hierarquização dos que “fazem a música” (Cusik, 2001; Wong 2006). Nesta arena, a disciplina formulou novas questões sobre a construção das diferenças sociais configuradas dentro da produção sonoro-musical, e categorias tão complexas como as de gênero, música, etnia, entre outras tomaram formas mais abrangentes, todas entrecruzadas com um universo sonoro-musical<sup>65</sup>.

Portanto, a pergunta pelas relações de gênero configuradas nos conjuntos musicais de *chirimía* se inscreve nessas preocupações epistemológicas, entrecruzadas com as particularidades do cenário sociocultural de Quibdó, como aponta Januar:

*[...] el problema de la música aquí [Quibdó] y pues en el Chocó, es el machismo, eso de no dejar a la gente hacer pues como estar en las cosas...empezando que varios de los músicos aquí no les gusta estudiar, y uno que si estudia, y de mujeres que también lo hagan, tienen que dejar de hacerlo porque pierde valor, deja de ser una forma de poder diferenciarse, de hacer las cosas bien. (Januar, clarinetista e licenciado em matemática, 29).*

---

<sup>65</sup> Ver trabalhos de Birembaum (2009a, 2009b, 2013), Finnegan (2001), Wade (2002), Quintana (2006) e Spiller (2010).

Neste trabalho, o diálogo com homens e mulheres intérpretes foi fundamental porque significou uma possibilidade de acessar não somente ao universo sonoro-musical, mas também a rede de relações e comunicação que aparece no interior da performance musical propriamente. Por outro lado, esta observação de Januar apareceu na narrativa de outros interlocutores, colocando assim a integração do exercício musical dentro do sistema de significados sociais e culturais de Quibdó.

Nas entrelinhas destes interlocutores, encontro a ideia das práticas musicais como processos de comunicação social que apresentam diferenças que passam mais pelas questões socioculturais e políticas do grupo social do que pelo próprio desenvolvimento das artes temporais como a música ou a dança. Se entendemos as artes temporais como aquelas criações que estabelecem laços sociais (Arango 2013), poder-se-ia também pensar que esses laços, dependendo de quem os configure, terão uma recepção positiva ou negativa dentro do grupo social. Isto é o que ocorre na vida musical de Quibdó: um grupo de mulheres tenta construir laços sociais a partir de outro espaço da produção musical, a saber, os conjuntos musicais aqui abordados.

Todavia, a construção desses laços passam pela ruptura do sistema de significados musicais que estão provavelmente ancorados nas contradições das relações de gênero, como apontou Januar. No mesmo sentido Mary Nancy comenta:

*Aquí hay un rechazo y eso es un problema. Primero, este es un pueblo supremamente machista, súper machista, empezando en que no creen en las mujeres y segundo, que hay como un egoísmo, como una rivalidad en no querer que la mujer les intervenga en el campo de ellos. (Mary Nancy, estudante e docente de música, 56).*

Uma importante reflexão a este respeito encontra-se no trabalho de Henrietta Moore ([1992] 2000), onde ela aponta que cada indivíduo tem uma história pessoal, e na interseção dela com outras situações, discursos e identidades coletivas, vai se configurando a relação problemática entre estrutura, práxis, o social e o indivíduo (Moore, [1992] 2000). Estes são elementos que chegam participar na construção da própria subjetividade, que por sua vez está marcada pelas estruturas de diferença ancoradas no gênero, na raça, na etnicidade, entre outras. No caso das práticas musicais de Quibdó, vemos mulheres – pelo menos um pequeno grupo – que não se localizam dentro desses lugares e práticas musicais para certos atores. Elas

deixam de ser sujeitos obedientes e tornam-se sujeitos em resistência (Scott, 2001, 2011), ou em outras palavras, traçando caminhos com outros protagonismos. Isto não se sustenta unicamente no marco do campo musical (que, como apresentei, encontra-se em disputa). É o conjunto da sociedade que acaba sendo atravessado por vetores de resistência, vetores que se coagulam com maior nitidez no contexto da família. Portanto, os conjuntos musicais de *chirimía* estão envolvidos dentro de um sistema de significados e discursos sobre gênero cujo poder radica na efetiva produção de homens e mulheres (Moore, [1992] 2000).

Nesse sentido concebo as práticas musicais desde o convite da musicóloga Alejandra Quinta, pensar que *lo musical es político*. A autora constrói sua proposta a partir da pesquisa que fez sobre os conjuntos musicais de Gaitas (flautas) que são característicos da região norte da Colômbia. Ali, a autora tentou observar as construções de gênero destes conjuntos musicais no momento em que se conformavam grupos de mulheres em um espaço tradicionalmente masculinizado. O caso de Quibdó apresenta diversas correlações com os contextos estudados por Quintana, onde poderíamos pensar que a presença das mulheres nestes na *chirimía* delineia um exercício político de outros protagonismos e relações nas práticas musicais locais.

#### **4.1. Inícios de uma trajetória musical: a experiência de três mulheres musicistas.**

Levando o apontado acima, apresento a experiência de três mulheres musicistas levando em conta os seguintes aspectos: seus inícios musicais e os diversos aprendizados que foram adquirindo na sua imersão musical; a participação na cena musical de Quibdó e por último, as tentativas de novos protagonismos que estas mulheres procuram construir na produção musical local.

Reconstruo as trajetórias de Mary Nancy, Carmen e Hilda para observar como elas podem representando uma oportunidade na reflexão sobre os desafios da produção cultural quibdosenha. Sua inserção nos aprendizados musicais de Quibdó é pensada, aqui, de maneira relacional, a partir das idas e vindas do que elas foram trilhando como seu projeto de vida. Coloquei elas em diálogo com minhas reflexões ao longo do trabalho, mas aqui dou um maior espaço para acompanhar detalhadamente suas trajetórias de vida e musicais. Minha reconstrução narrativa destas personagens passa pelas impressões que elas tiveram de mim,

assim como das minhas interpretações sobre seu fazer musical, priorizando seus aprendizados musicais e as percepções que elas foram construindo a este respeito durante meu trabalho de campo. Cabe mencionar que as entrevistas e conversas foram realizadas na suas casas, isto a partir dos acordos que fomos estabelecendo para gerar o melhor ambiente de reflexividade possível. Antes de dar início às narrativas destas musicistas, apresento a seguinte tabela, que procura dar conta das trajetórias biográficas e musicais de minhas interlocutoras.

**Quadro 1. Trajetórias de vida e musical de Mary Nancy, Carmen e Hilda**

|                          | Data de nascimento  | Lugar de nascimento | Estado Civil | Atividade laboral                                | Formação acadêmica  | Formação musical  | Instrumentos que executa         |
|--------------------------|---------------------|---------------------|--------------|--|---|---|----------------------------------|
| Mary Nancy moreno        | Júlio 29 de 1957    | Tadó (Chocó)        | Casada       | Docente de música em escola de ensino pública    | Formado no Colégio Público Feminino <i>Normalista El Poblado</i> (Medellín) Graduação em Educação. Especialização em Psicopedagogia | Aluna da Escola de Música do Padre Isaac Rodríguez. Estudante da licenciatura em música e dança da UTCH                       | Piano, violão, Flauta doce, Tuba |
| Carmen Inés Rentería     | Novembro 23 de 1970 | Bagadó (Chocó)      | Casada       | Docente de música em escola de ensino particular | Formada no Colégio Público Feminino <i>Manuel Cañizales</i> Graduação em teologia. Especialização em administração de empresas.     | Escola de música da paróquia San Judas (Quibdó). Estudante da licenciatura em música e dança da UTCH                          | Piano, Violão, Flauta doce       |
| Hilda Hasbleidy Martínez | Junho 12 de 1993    | Quibdó (Chocó)      | Solteira     | Desconhecida                                     | Ensino médio. Graduada colégio Público <i>Armando Luna</i>  | <i>Centro Orquestal Batuta</i> <sup>66</sup> . Programa de formação musical das Fundações <i>Pro Vida</i> e <i>Pro Niño</i> . | Clarinete, Flauta doce, Saxofone |

<sup>66</sup> *Batuta* é o sistema nacional de orquestras, projeto promulgado pelo Ministério da Cultura da presidência da Colômbia. Foi pensado como espaço de inclusão social para a formação musical orquestral em todo o país. Para o Chocó e Quibdó especificamente, tem sido um espaço importante para a formação musical de crianças e jovens já que oferece uma formação gratuita que facilita a aprendizagem. Igualmente deve destacar-se que este projeto se integra dentro uma política estatal que busca atingir populações com dificuldades socioeconômicas ou que são atingidos pelo deslocamento forçado (produto do conflito armado e social colombiano).

**Mary Nancy Moreno (55 anos)<sup>67</sup>**

[...] bueno mi casa de la infancia, mi casa materna y paterna...era muy musical, porque mi hermano el mayor...yo tuve cinco hermanos, un hombre que era el mayor, después seguía mi hermana, luego yo y luego otras dos hermanas, entonces yo era mediadora. Mi hermano era músico y en mi casa se formaban



“tertulias” llegaban músicos, toda la noche era cantar y tocar, cantar y tocar...tocar y cantar con clarinete, con no sé qué...mejor dicho, la noche se amanecía. Yo estoy por lo menos de unos 7, 8 o 9 años, y escuchando todo eso, déle y déle. Y teníamos un vecino que tocaba clarinete. El señor se ponía a ensayar...entonces él se ponía a afinar su clarinete y hacer sus ensayos. Yo me

aprendía de memoria todas las piezas que él ensayaba, yo me las aprendía, las tarareaba pero yo no me daba cuenta si las hacía bien o mal, pero las tarareaba. A veces hacían las tertulias allá o a veces se venían acá [*a sua casa*] porque mi hermano era guitarrista, después mi hermano aprendió a tocar clarinete. Entonces tocaba clarinete y tocaba la guitarra. [...] Y cuando estaban sentados tocando, yo me metía en el medio a mirar y a escuchar porque me gustaba y él, ellos eran todos hombres y no aceptaban que yo me metiera allí. Entonces cuando yo me metí en el medio, mi hermano me daba coca...ese coscorrón en la cabeza. Se va para la casa a ayudar a su mamá en la cocina. Y él ahí, él hacía sus parrandas en la casa y uno escuchando y viendo. Por ejemplo cuando llegaba la madrugada que todos que cantaban, o se quedaban dormidos, entonces yo cogía la guitarra y me la llevaba y empezaba a ver lo que había visto que ellos hacían en la guitarra. Porque yo me sentaba ahí y era mirando como era que movían los dedos, y qué eran lo que hacían, y cómo sonaba, qué era lo que el uno le decía, que ve ponéle el capoastro (sic), que ponele el no se qué, que bajate un tono, que un sostenido. ¿Y yo decía, pero esto qué es? Pero me iba familiarizando, con la terminología. Entonces cuando muchas veces yo cogía la guitarra de mi hermano, él siempre me regañaba, pero era un regaño fuerte y es que esto no es para usted, esto no es para usted, váyase.

<sup>67</sup> As idades das minhas interlocutoras correspondem às idades que tinham durante o tempo que fiz o trabalho de campo em 2013.

### Carmen Inés Rentería (42 años)

Mi mamá cantaba, mi hermano fue de la banda de San Francisco. Siempre que lo escuchábamos tocando la trompeta...no me dejaba dormir en las tardes, a las 3pm. A mi no me gustaba, porque no me dejaba ver televisión, pero ya me empezó a llamar la atención cuando me metí al coro San Judas [*uma paróquia*]. Cuando ya me metí al coro San Judas me comenzó a gustar. Y a mi me gustaba cantar y bailar. Eso yo escuchaba una guitarra y allí metía la bocota. [...] Yo siempre cantaba...eso habían reuniones y cantaba. Pero yo le cantaba a mi mamá o a mi papá. Tenía unos 12 años, cuando el padre Antonio Mena fue al Cañizales [*seu colégio*] para hacer parte del coro de la parroquia. Yo tenía 12 añitos, yo me animé...y empecé mi proceso. Entonces que los citaban el sábado a las cuatro de la tarde, y como yo vivía en la Esmeralda, “ah que te queda cerca” entonces yo empecé a subir allá...y verdad. Chévere...y allá tocaban guitarra...y ya me quedé allí, ya me quedé allí. Y como que el padre me dijo “¿Carmencita tu por qué no tocas guitarra??” porque en eso, empecé a despertar una pasión por las cuerdas, la guitarra. Y un grupito de amigos, guitarra...la única mujer era yo, catorce muchachos tocando guitarra y yo ahí tocando...chévere. [...] Igual con mi hermano, se me fue metiendo ese gusto, de mis papás cantándoles, ya tenía mi cancha para la música.



### Hilda Hasbleidy Martínez (19 años)

Fue un hermanito, él fue el que trajo la música aquí [*à casa*] porque nosotros cuando lo veíamos a él tocando guitarra, pues haciendo música aquí, molestando, Leyla [*sua irmã*] y yo nos colocábamos a mirar, o a veces cuando cantaba, nosotros también cantábamos. Le decía mi abuela, que cuando estaba pequeña que...decían que yo iba a tener una voz muy bonita. Y yo cantaba y la gente asombrada de que esa voz, esa voz, pero ella me dice que se me fue dañando, que se me dañó la voz. Y de ahí empezamos a vivir la música porque a parte de que la tenemos aquí, la familia de nosotros es de puro músicos...por los dos lados, por los Martínez y por los Blandón. Por los Martínez, está Jairo Varela que en paz descansa... Mi abuela me contaba mucho sobre esos músicos que habían en la familia, entonces ella estaba como impulsando y ahí...hasta que me compraron una flauta. Y eso yo mantenía a esta gente oídos, todo



el tiempo tocando...ah que esta Hasbleydi que dejó la bulla...y yo ¡ah ya me voy pa' atrás...me voy pa' acá atrás.

Os relatos transcritos até aqui indicam que as três mulheres começaram sua formação não por indicações diretas da família. Elas foram motivadas por um interesse pessoal em aprender a tocar instrumentos tais como o violão, a flauta doce e o clarinete. A circulação destes instrumentos musicais na cotidianidade destas mulheres foi importante para fortalecer suas relações com as práticas musicais de Quibdó. Tudo o que elas viviam nas suas casas entrava em interação com outros espaços musicais, quer fossem as instituições de ensino onde estudavam – como foi o caso de Hilda – ou as escolas de música das paróquias dos bairros, como ocorreu com Carmen. Este último cenário não é desconhecido na cidade. Como abordei em capítulos anteriores<sup>68</sup>, a escola de música do Padre Isaac Rodríguez formou grande parte da comunidade musical de Quibdó. No entanto, Mary Nancy e Carmen tiveram que estabelecer outras formas de aprendizagem musical. Sua iniciação ao violão, por exemplo, deu-se de maneira autodidata.

### **Mary Nancy Moreno**

[...] para aprender de la guitarra, yo me metía al sanitario, cuando mi hermano se iba, o todos se emborrachaban, o que se quedaban dormidos...yo cogía las guitarras y me las llevaba para el cuarto o al baño y empezaba a hacer las cosas que veía y cuando me sonaba igual, yo me moría de la felicidad. Y entonces mi hermano me prohibía cogerle su guitarra, y cuando él se iba para la calle, yo cogía la guitarra y me metía dentro del baño y trancaba el baño. Y allá ensayaba, y ensayaba y cuando calculaba que él ya iba a venir y dejaba la guitarra. Yo procuraba dejarla tal como él la dejaba. Y una vez me emocioné tanto, y yo me conseguí a escondidas, un librito que se llama Guitarra fácil, y me sentaba en la taza del sanitario y el tanque ponía el librito, y ahí empezaba (risas). Ahí empezaba y déle, déle, déle. Y entonces mi mamá se preguntaba “y por qué esta muchachita se demora tanto en el baño” pero ahí ya mi mamá empezó a ser cómplice mío. Y un día me emocioné tanto, y yo recuerdo que estaba estudiando La Menor. Y era, cuando me sonaba igual como les sonaba a ellos, yo era emocionada, me suena igual, me suena lo mismo. Y el tipo ha llegado, y entonces, escucha una guitarra y no sabe donde. Y busca hasta que da con el sanitario y dice “pero quien toca guitarra acá”. Y ah yo temblaba la cosa más impresionante, que iba a recibir golpe. Y temblada, temblada y decía “Dios Mío, yo que hago ahora con esta guitarra”. Y preguntó quien es...y dije yo...y él “yo quien”. Y dije “soy yo Mary”, y entonces me dijo: “salga, salga, usted que hace con mi guitarra...y ah y usted por qué está tocando...y luego me dice “y a usted quién le enseñó a tocar

---

<sup>68</sup> Ver tópicos 1.3 e 2.2.2

guitarra” y le dije yo “nadie”. Y entonces “por qué está tocando, le he dicho que no se meta en las cosas de los mayores”, usted no tiene por qué estar haciendo eso, eso no es para ustedes, y me pasa mi guitarra, y me dijo “y no me vuelva a tocar mi guitarra”. [...] Entonces cuando tuve que salir a Medellín [*capital do departamento de Antioquia*] porque mi mamá se enfermó, yo empecé a ahorrar, de la plata que mi papá me mandaba, para comprarme una guitarra y ya no estar con miedo de estar aprendiendo a tocar. Me compré una guitarra que tenía el Diana...las clavijas en un solo lado y tenía un...me parecía divina, y yo feliz. Yo no me comparaba con nadie, y bueno ya había comprado mi guitarra y con mi método y eso era déle, y déle.

### **Carmen Inés Renteria**

Yo no leía líneas y espacios [*ler partitura*]. Yo le decía al músico, porque póngale atención como es la vida, yo no sabía leer ni líneas y espacios para enseñar la música, a los jóvenes que llevaban allí, yo les enseñaba a ellos, porque ya tenía las bases de guitarra. Entonces que dame la sonoridad tal, es que dame la segunda, dame la tercera. Ahora se que hablamos de segunda, estamos hablando de quinta, y cuando hablamos de tercera, estamos hablando de cuarta...entonces la diferencia de lo empírico a lo lógico, al estudio como tal. De todas maneras a mi hermano no le gustaba pues como enseñarme porque según él, eso era pecado. Las mujeres no son para músico. Cuando salieron las chicas del Can, fueron mi punto...yo dije estas niñas cantando, tocando...Las chicas del Can, unas niñas que tocaban salsa, merengue, ellas son como de República de Dominicana. Un grupo de mujeres, instrumentistas, ahí no había ningún hombre tocando. Todo era mujeres, inmediatamente yo me pensé, “ah que rico yo estar tocando en el grupo de las Can”. Entonces ahí decía “bueno, las mujeres si pueden montar grupos, las mujeres si pueden tocar”. Porque es que ahí tenía la concepción que las mujeres no podían tocar. Que las mujeres eran solo para cantar...o para hacer coros y ya. Pero mire usted, mi hermano estuvo con el maestro Leonidas y con Pacho Conto en Son del barrio. Él estuvo en Son del Barrio...porque Valera y Lozano estaban en la Banda de San Francisco. Y ya...los, muchos de los que estaban en Son del Barrio, llegaban la casa. Yo no me metía, porque no me podía meter...pero estaba pendiente. Que tenemos ensayo en la casa de yo no se quien...bien. Yo no iba, pero llegaba a la casa Yamil, llegaba a la casa varios músicos...llegaba a la casa Carlos que ya murió, que también era trompetista, Colo era trompetista...llegaba a la casa...o sea todos llegaban a la casa...pero bueno, cuando ya estaba como más de lleno con lo musical, en la parroquia, yo empeñé unos aretes de oro para comprarme mi primera guitarra, y no me cambiaba por nadie, así practicaba más en la casa.

Vemos, también, que essa aprendizagem musical autodidata surge em resposta ao rechaço dos seus irmãos em ensiná-las a tocar certos instrumentos. Nesta resolução de aprender a tocar conta própria podemos identificar a emergência dos primeiros “exercícios de resistência” (Scott, 2000, 2011) frente à negativa de partilha dos saberes musicais por parte dos homens da família. Mary Nancy “praticava” violão sem que seu irmão se desse conta,



enquanto Carmen integrava o que ia aprendendo na paróquia com o que via e escutava dos ensaios dos grupos musicais onde participava seu irmão.

Hilda a mais jovem dentre as minhas interlocutoras, pelo contrário, recebeu o apoio tanto do seu irmão quanto da sua mãe e avô, permitindo-lhe ingressar, também, em processos de formação musical:

Ya cuando...bueno, empecé a molestar con el clarinete, mi hermanito se sacaba, él sacaba las canciones de la guitarra y me las enseñaba a mi en la flauta, y yo las pasaba de la flauta al clarinete. Aunque pues también ahí quien nos metió a la música fue nuestra abuela de crianza que nos cantaba todo el tiempo. Pero sí, ahí verdad, empezaba yo...trin...uy y las sacaba. Hasta que llegó una Fundación “Pro Niño Juntos construyendo futuro”, estuve ahí junto con otros compañeros...nos metimos y dijimos, vamos ahí...los sábados y nos íbamos pa’ allá todos los sábados. Y me empezaron a enseñar varias cancioncitas...y yo tocaba. Nosotros ensayábamos allá en el colegio que queda al frente del parque allá ensayábamos los sábados. El parque Manuel Mosquera [...] por allá. Y ahí nos enseñó el profesor Januar. Fue mi primer profesor... Y ahí fue que empecé, con Januar y aprender, a aprender y ya. [...] Ah, pues el clarinete lo sabía tocar como a los catorce, pero ya para ese momento yo ya sabía tocar otros instrumentos, los de percusión [*refere-se aos pratos, caixas, tamboras e xilófonos*] que nos enseñaron en Batuta, y bueno, en el colegio, yo andaba con mi flauta, salía, hacía mis bundes allá en el colegio. Salía con mi flauta y eso como no se escuchaba casi, pero igual todo el mundo bundiaba...todo el mundo cuando escuchaban ese bom bom, bum bum, eso era que nos armaban la banda y salíamos. Y es que tocar, eso uno siente mucha alegría. Uno tocando eso le da a uno una alegría y eso lo pone a bailar a uno, hasta uno mismo...uno baila con ese clarinete...uno gozándose.

#### **4.2. A música e a construção de novos protagonistas: mulheres participando na cena musical de Quibdó.**

Depois de reconstruir os inícios musicais destas três mulheres musicistas, descrevo agora o que denomino a construção de resistências que surgem no momento em que elas incursionam diretamente na cena musical de Quibdó. Aqui vou fazer um percorrido pelas experiências que Mary Nancy, Hilda e Carmen tem tido em eventos musicais sejam estes concursos musicais, shows ou no seu processo de formação musical mesmo, para dar passo às tensões próprias das relações de gênero que elas tem vivido dentro dos conjuntos de *chirimía*.

## Mary Nancy Moreno

Yo participé de varios concursos, el de *Canalete de Oro*, un concurso de canto y composición que se hizo en Quibdó y fue muy bonito porque gané con mi propia composición y a la gente le gustó, y bueno si ve esos trofeos de ahí encima? Esos los he ganado en los concursos de música, y el más grande? Ese es el de *Canalete de Oro*, yo me siento muy orgullosa. Y fue ahí como por el año 77, yo tenía qué, 19 años, me enteré de una escuela de música, y pensé que ahora si iba a aprender de verdad, pero fue en realidad una época muy difícil, porque esa era la escuela del padre Isaac Rodríguez y él no aceptaban mujeres. Yo fui entonces con Teresa y le rogamos al padre para que nos dejara quedarnos en la escuela, y al final aceptó, eso si, nos hizo pagar un dinero que nos lo devolvería si nos aprendíamos las treinta lecciones de su método. Yo mejor dicho, reída, contenta por aprender pero ahora pienso que el padre no nos enseñó más allá. A nosotras nos enseñó solo una parte. Él nos sacó, porque nosotras ya no necesitábamos más música, por el hecho de ser mujeres, si? Y entonces los hombres los perfeccionó, les dio todo lo que pudo de él, les dio todo el libro, todo el folleto y les dio otros, o sea que él, a ellos los formó vocalmente, instrumentalmente y de una forma como le dijera...integral porque ellos vieron todo tipo de instrumento, vieron órgano, vieron vientos, vieron...los hizo versátiles. En cambio, nosotras fue solfeo y hasta aquí, ustedes no necesitan más...ustedes no necesitan nada más. Entonces eran ligaduras, corcheas, blancas, negras. Yo igual seguí aprendiendo, tocando en presentaciones, pero ya después tuve problemas con Nicolás [*seu esposo*] que no le gustaba que no saliera, no, eso era una pelea todo el tiempo y pues eso también hizo que fuera dejando la música pero también el sentir que hacia música pero como autómatas, todo era automático, y había cosas que yo no las entendía, porque las hacía, pero las hacía, entonces eso me fue como embotando. Entonces yo decía: “Yo estoy haciendo música como una autómatas, como un muñeco, como un no se qué...porque yo realmente no sé que estoy haciendo. [...] ya cuando la escuela del padre no existía, después de que murió, se acabó la escuela, comenzaron a llegar los programas de los gobiernos para formar a los músicos y ahí fue que retomé la música. Volví a aprender cosas que había olvidado porque como decidí enterrar la música, era como a nacer nuevamente, a hacerle con los cursos ofrecidos por la alcaldía, en conjunto con los programas del Ministerio de Cultura, hasta que llegó mi mayor oportunidad, ser parte del equipo de Batuta aquí en Quibdó que estaba siendo liderada por Newyo y fue retomar todo, dirigir un centro de formación musical. Inclusive en esa época el profe Panesso, andaba buscando una cantante para su grupo Saboreo, y me llamó para cantar “El muerto malo”. Fue muy bueno porque con el grupo viajé mucho, fuimos a Ecuador, conocí una buena parte del Pacífico Colombiano, los pueblitos, pero nooo, una vida muy agitada y me salió después de cinco años, a parte que quedé en embarazo otra vez y era mucha cosa.

## Carmen Inés Rentería

[...] pues yo ya tenía lo que había aprendido en la parroquia con los padres, pero era muy básico, o me vine a dar de cuenta de eso cuando entré a la licenciatura en música y danza; yo había aprendido bastante en las misas de la parroquia pero es

que lo que daban en la licenciatura era otra cosa. Pero yo lo que si noté fue, que en cuanto a la música, el maestro Hinchao les hacia pa, pa, pa, pa...pa-pa [*sequência rítmica*] ellos pasaban y yo totalmente nula. Y los que ya venían de academia o conservatorio, me instruían, porque no lo hacían perfecto tampoco. Y nosotros...recién empezó a darnos la secuencia de los tiempos...y en eso cuando veo que había cuatro mujeres con veinte y ocho hombres, y esos hombres eran volando, y nosotros como mujeres pegadas; y pues también habían niños pegaos' y dije "no aquí hay que mirar qué se va a hacer, qué se va a hacer". Entonces les dije "muchachos, vamos donde mi hermano". Y ahí empezó a enseñarme. Mi hermano pensaba que yo estaba por diversión ahí [*estudando na licenciatura em música e dança*] y le dije que no, pero yo creo que es mejor empezar con la gente de cero, para que se pueda seguir como todos juntos. Lo otro es que cuando yo entro a la carrera y empieza con tanto problema, y yo decía pero por qué...los hombres tratan a las mujeres así? Porque uno se vuelve como un cero a la izquierda en la música, cuando uno no es hombre se vuelve un cero a la izquierda...a no ser que sea docente.

### **Hilda Hasbleidy Martínez**

Es que aunque no haya muchas mujeres en las *chirimías*, eso no quiere decir que no hay unas mujeres echa's pa' lante y que cuando saben una vaina, eso van llegando pues...es que hay unos que van llegando "ve esa como es mujer no sabe mínimo tocar esto", eso no pita duro, esa no sabe nada de eso. Entonces cuando uno llega y demuestra que si sabe de eso, entonces ahí si le van copiando...entonces se va metiendo uno en el cuento y ya nadie lo saca a uno...ya no es "ahh que hay que sacarla". "Ah es mujer y no sabe nada, sáquenla"...y como es mujer y sabe, ahí si lo dejan ahí...Las peladitas de Mama-U, estas...en el colegio, El Claret [*instituição pública educativa da cidade*] también habían unas peladitas que tocaban, que tocaban clarinete, que tocaban re quinta, bombo...en el cañizales también hay un grupo de mujeres, pues con mi hermana a veces pensamos también que a ellas les da miedo tocar, porque a un bunde no van, pero nosotras sí, ah si porque es que cuando lo tienen a uno...como no está...como es mujer entonces pongámosla a cantar, no es capaz de tocar un clarinete, este unos platillos, una requinta, un saxofón o un bombo...porque yo se de eso. Así porque fuera...yo quiero aprender este...pero si no lleva la música...sino lleva bien la música por dentro en el corazón, lo que vaya a hacer...voy a hacer esto y esto lo voy a aprender porque ya voy a aprender los instrumentos todos...uno no aprendí así. Cuando uno va a así con esa mentalidad, yo voy a aprender este instrumento...y después de este voy a aprender este...ya cuando aprenda este me meto en el otro y tu vas a decir así!

Mesmo com as vicissitudes que encontraram na suas primeiras experiências, minhas interlocutoras continuaram seu processo de inserção na cena musical da cidade. Sua pertinácia terminou por convertê-las em alvo de tensões entre os diversos atores sociais envolvidos nesse cenário. Apesar do contato que elas já possuíam com a execução instrumental e de uma certa bagagem musical, Carmen e Mary Nancy tiveram que enfrentar as restrições que as

poucas escolas de música na cidade interpunham às mulheres durante sua adolescência. Mary Nancy, por exemplo, foi das poucas mulheres que conseguiu formar-se como musicista na escola de música mais importante da cidade em seu momento, o estabelecimento do Padre Isaac Rodriguez. Carmen, por sua vez, recebeu formação musical na paróquia onde participava como cantora do coral e como integrante do grupo musical.

Só quando programas de formação fomentados pelo governo nacional na década de 1990 tornaram-se disponíveis em Quibdó (como nos narra Mary Nancy), o acesso à formação musical foi ampliado, abrindo para Mary Nancy e Carmen a possibilidade de aprimorar o que já sabiam. No ano 2009, a UTCH ofereceu o curso de licenciatura em música e dança onde ingressaram vários dos meus interlocutores, entre elas Mary Nancy e Carmen. Os novos espaços introduzidos pelos programas sociais de incentivo a formação musical também influenciaram a experiência musical de Hilda, que também está se apropriando de espaços dos quais as mulheres foram tradicionalmente alijadas.

As novas políticas públicas aparecem, portanto, como ferramentas de empoderamento para estas musicistas em sua tentativa de construir agenciamentos a partir do campo musical, especificamente através da execução de instrumentos musicais. Estes novos percursos empreendidos pelas mulheres exigiram, como veremos na continuação, um considerável esforço de suas protagonistas para serem efetivamente reconhecidas e aceitas por seus congêneres masculinos.

### **Mary Nancy Moreno**

En Batuta me tocó muy duro...porque todo el mundo era pendiente de que...entonces la gente que “ah Mary Nancy por qué está ahí?” que ella no sabe de música, que vea, sáquenla a ella y métanme a mi, que yo si sé, que ella no sirve para nada, que ella no hace...entonces cuando yo escuchaba todo eso, yo decía “Dios mío, pero cómo”. Entre los mismos compañeros, mandaban una pieza de Bogotá para montar, y yo tenía alguna dificultad porque yo no tenía la versatilidad que tenían ellos, porque yo simplemente vi lo básico y ya eran arreglos muy complejos, en tonalidades que yo no manejaba, como por ejemplo cuando hay muchos bemoles, o encima veía que tenía muchos sostenidos, entonces, yo acudía a un compañero, a Pacho Conto y le decía: “Pacho a mirá” y se hacían los locos, nunca tuvieron la voluntad de enseñarme, “esto es así, es asá, que esto y lo otro” pero si todos estaban pendientes de que canciones iba a tocar en los conciertos y si me iba a equivocar o no. Yo me trasnochaba, me amanecía pero yo decía “yo esto lo tengo que hacer, porque no me puedo quedar atrás estos pelaos’ no pueden ver

mis falencias”. O sea, cada vez que ellos me noquiaban, o cada vez que ellos me negaban, o cada vez que ellos me escondían las cosas para que no me informara, o me escondían las partituras para que yo no estuviera al nivel de ellos en los conciertos, entonces yo me las ingeniaba, me las ideaba...me hice amiguita de Adriana Bendieta [*coordinadora do programa de Batuta a nível nacional*] en Bogotá y entonces yo la llamaba y le decía “mira me está pasando esto, y esto, usted por qué no me hace el favor y se consigue la partitura tal, tal y me la envía?” y ella “bueno profe” y me la mandaba y ellos no sabían que yo la tenía. Yo llegaba, trasnochaba, me las aprendía, hacía lo que fuera, inventaba, o me las aprendía de memoria, en todo caso. Utilizaba el mismo método de cuando yo era pequeña...en vez de avanzar...entonces yo me sentía incómoda porque esa no era la manera que yo quería...y yo quería tener equipo, equipo de trabajo y yo no conseguía equipo. Yo recuerdo que tenía dificultades en las escalas, en las escalas...y siempre me acercaba a los compañeros y les decía “ah tengo dificultades en esta escala...” y nunca, nunca nadie me decía nada. Incluso cuando entré a la licenciatura, a la universidad y me encuentro con profesores como Nuno, el mismo problema para enseñarle a uno y reprimiendo el conocimiento y que eso sí lo puede saber pero esto no; me acuerda al padre Isaac y se me sube toda la...la neura...y digo no, no...no es posible...antes que porque aprendí los primeros acordes, oliendo mierda en un sanitario, excúseme la expresión... ¿sí o no? Escondida y haciendo creer que estaba en el baño para poder hacer un acordecito...y ahora que hay tanta libertad, que ya pues ha llegado pues la civilización...y ya tenemos acceso a muchas cosas y esto y lo otro...entonces este tipo no me enseña disque porque no... y que pago pa’ que me enseñe, porque pago una matrícula, se supone que ya puedo exigir que me enseñen, ¿sí o no? Y con toda la libertad y que todo el mundo se de cuenta que estoy aprendiendo música...y entonces ahora no encuentro el profesor idóneo porque tiene un resabio, tiene otro, tiene no se qué...

### **Carmen Inés Rentería**

Cuando entré a la licenciatura y vi todas esas trabas, esas rencillas porque hubiera mujeres en la licenciatura, me sentía indignada...sentía dolor, sentía rabia, porque no nos dejaban tocar, y por eso quise hacer mi proyecto de investigación sobre los procesos pedagógicos musicales y como están las niñas. A mi me pasó, y todo porque gané el primer puesto en la licenciatura y me gané la beca para no pagar la matrícula, y eso se formó una tensión horrible, decían y hablaban muy mal de mí, que yo era esto, que yo andaba detrás de los profesores para que me dieran buenas notas y es que mire, cuando ya las cosas se volvieron como insoportables, y un día, una profesora pues como que paró su clase para hablar del asunto, y decían cosas muy feas, y vea un compañero decía “como una mujer va a ocupar el primer puesto en la carrera si no es músico”. Qué hay ahí? Ahí hay lucha de género. La señora Nelly (*docente da licenciatura em música e dança*) me decía “es que tu no tienes porqué andar gritando en la calle para decir que sos músico, porque tu cantas. Y tu has formado porque mira tu que Everlides (*colega e padrinho de um dos seu filhos*), porque tu le enseñaste a tocar. Y claro ya con la yaga, con la herida por eso que pasó en la licenciatura, entonces yo me dediqué a aprender por mi parte, estudio sola y lo que hago es aprender mucho para no dar de qué hablar. Y es que aquí (*em Quibdó*), la gente es envidiosa, pero yo ando en lo mío, trabajando en el colegio, dando clases de música y con los niños ha sido un proceso muy lindo, están dejando

pues como eso de que las mujeres no pueden tocar, de que no pueden estar en la música, y les demuestro y me demuestro a mi que la música es para todo el mundo.

### Hilda Hasbleidy Martínez

A veces hay unas que dicen que eso es pa' hombres, eso no se ve uno bien ahí. Uno de mujer tocando ahí eso no... Si hay unas que si. Otras que dicen ve yo si quiero, voy a aprender, las mujeres se ven más bonitas que los hombres tocando. Porque las mujeres son las que más llaman la atención. Se imagina aquí sacando más *chirimías* de mujeres aquí? Ya la gente...sino que como es que...a veces no es solo eso sino que como que dicen no...que no hay potencia si...como que les falta un poquito mas sabor...más sabor pa' que esté la *chirimía* ajustada que es lo que le gusta a la gente. Por eso es que a veces también se cae la *chirimía* de mujeres.

### 4.3. Reconfigurando as relações de gênero nos conjuntos de *chirimía* de Quibdó

Do percorrido até aqui, considero importante mostrar quais são as aspirações e desafios que Mary Nancy, Hilda e Carmen evidenciam dentro do campo musical de Quibdó, as lutas ganhadas que estão materializadas no acesso ao programa de licenciatura em música e dança da universidade pública local que abriu no ano 2009. Apesar de ser tão recente a formação musical na universidade, os processos e percursos destas três mulheres nos podem estar mostrando as possíveis mudanças da produção cultural local.

### Hilda Hasbleidy Martínez

Lo que queremos con mi hermana Leyla y bueno, con mis hermanos es...lo que si queremos es ir algún día al Petronio Álvarez [*Festival de músicas negras do Pacífico Colombiano que se realiza na cidade de Cali*], así sea a toca' o a ver, pero eso es lo que queremos...yo no sé como voy a hacer este año, pero este año me lo meto porque me lo meto...crear como una escuela gratuita para enseñarles a los pelaos', pa' que aprendan y se metan en la música, [...].es que algunos músicos se van a estudiar afuera porque es que dicen que aquí a uno le enseñan a medias...yo me metí a la licenciatura en música y



danza y me decían “vos vas a perder tu tiempo allá...allá no hay nada, ándate pa’ Medellín, ándate pa’ Cali que allá si te enseñan la música...la buena música! Pa’ meterte en un reformatorio...toda esa cantidad de babosos son los que te van a enseñar música...allá te van a enseñar bien...los mismos músicos dicen eso. Cuando yo iba a estudiar música y danza, me dijeron, ahh no eso le da aquí...váyase a otra parte...A mí me decían. De pronto si... yo quería estudiar en Medellín música profesional...yo iba a estudiar eso, pero es que la carrera estaba muy caro...eso estaba muy caro. [...] es que hay unos que dicen “no yo mejor salgo de aquí y me voy pa’l conservatorio y ya cuando venga...si, porque es que hay unos que están apenas en el quinto o sexto...en el conservatorio y ya los quieren mandar pa’ acá a dar clase...entonces eso es lo que pone a la gente.

### Mary Nancy Moreno

El estudio me ha ayudado porque así no sepa nada, con decir que ya estoy en octavo semestre de la licenciatura, eso genera más respeto. Y yo me estoy sacando



el clavo, porque yo les estoy enseñando todo, hasta el mínimo detalle, porque yo no puedo morirme sin ver que haya un grupo de mujeres, que sepan de música, y que sepan mucho, sin pasar por lo que yo pasé. Yo ando estudiando canto, pero como llevo como treinta años en el magisterio [*trabalhando como docente*] hablando todos los días y a toda hora, entonces tengo una voz muy

desgastada, ¿ya? Demasiado desgastada, entonces esa carrera [*a licenciatura em música e dança*] llegó a mi muy tarde...pero le doy gracias a Dios todos los días; le agradezco a Dios todos los días. Llegó y he aprendido muchísimo, porque yo ya me puedo sentar en el piano, yo ya hago cualquier poco de escalas...sin miedo, sin temor.

### Carmen Inés Rentería

Para mi lo primordial es... igualdad. Sentirse importante!. Sentirse no solamente es que “esto es para mujeres”, sino que somos seres humanos con igualdad de derechos y condiciones. Que no es que el conocimiento está estructurado. Porque es que nosotros, las mujeres permitimos que nos pisoteen...entonces eso me ha dejado...marcada y castrada. Y claro, eso me llena de expectativas, primero pues que las mujeres aprendan a tocar el instrumento y se sientan en igualdad de condiciones. Que no se sientan que tienen menos capacidad de aprender música y que puedan enseñarla. Que la carrera esté equilibrada, aunque eso también es

bastante difícil; pero que la carrera esté equilibrada en cuanto a lo rítmico musical, que no solamente sea las niñas que llegan a cantar sino que también pueden ejecutar un instrumento. Que aprendan a entender, que como seres humanos van a tener inteligencias iguales. No es que el hombre tiene inteligencia mas desarrollada para la música y la mujer menos desarrollada para la música, sino solamente para el canto, o es que la mujer está solamente está con la influencia para bailar. Entonces eso es.



As últimas transcrições dialogam diretamente com minha problemática de pesquisa. Através delas, procuro evidenciar como, dentro de um cenário de produção cultural, pode estar se configurando uma variação nas relações de gênero locais. Numa via de mão dupla, as continuidades e mudanças nos conjuntos musicais de *chirimía* e da vida musical em Quibdó desenvolvem uma espécie de “baile tenso”.

Estes agenciamentos podem ser lidos, de acordo com Mahmood (2006), como possíveis subversões de significados que Mary Nancy, Carmen e Hilda estão fazendo das práticas musicais locais. Como vimos, seus agenciamentos se constroem pelo interesse de um aprimoramento musical nas suas habilidades para executar instrumentos. Apesar das tensões e conflitualidades que assinalam, elas estão incidindo no cenário musical, como docentes de música ou instrumentistas. Por outro lado, o que nos mostra a experiência destas três musicistas, são as re-elaborações e atualizações sobre a forma como os atores sociais se podem relacionar com as práticas musicais de Quibdó. Essas “interdições” são também os constructos sociais e fronteiras que foram engessando-se dentro da vida musical local, legitimando a ideia que Carmen e Mary Nancy apontam de que *la música es solo para los hombres*. A presença destas mulheres questiona essa premissa e convida a uma reconfiguração dessa esfera da vida social, tanto na relação com as práticas musicais como nas relações que os atores sociais estabelecem ali.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

La cultura se vuelve política cuando los significados se convierten en fuente de procesos que, ya sea implícita o explícitamente, buscan redefinir el poder social.

Arturo Escobar *El Final del Salvaje*.

Os caminhos traçados que pude construir ao longo desta dissertação apontaram para a articulação etnográfica dos possíveis agenciamentos e reconfigurações em torno de uma prática musical considerada tradicionalmente como masculina. A *chirimía* como conjunto musical tradicional da cidade de Quibdó se converte em arena de disputas quando as mulheres irrompem no seu interior.

Neste caminho ressaltai o grande valor cultural atribuído às mulheres dentro da cultura quibdosenha, uma vez que sua organização familiar, sistemas de parentesco e relações sociais legitimam a circulação das mulheres por diversos espaços sociais –sejam eles de ordem pública ou privada. No entanto, foi nas práticas musicais que encontrei as maiores tensões impostas à circulação feminina, tensões cujo poder de constrangimento derivam da forte associação entre mulheres e práticas musicais vocais por um lado e entre homens e execução de instrumentos por outro lado. Mapeando os trânsitos femininos, fui entendendo as complexidades da própria vida musical de Quibdó, perpassadas pela dicotomia da divisão social da produção cultural.

Executar os instrumentos musicais da *chirimía* requer aprendizados e acúmulos concretos que se materializam numa “arte” de tocar e de interpretar o repertório musical de Quibdó. A partir da experiência de investigação, percebi que o fato das mulheres buscarem

incursionar em certas práticas musicais é uma mostra de que podem existir outras sociabilidades e outros referentes para as sonoridades que parecem estar entrando na cena musical da cidade sem gozar, ainda, de uma inscrição cultural reconhecida. Mais que uma questão de uma ascensão social –como proporia Michel Bozon (2000)–, o que se manifesta nas práticas musicais de Quibdó, é a circulação continuada de alguns capitais simbólicos, posto que, em boa parte, aqueles que se encontram imersos na *chirimía*, compartilham condições socioeconômicas análogas. Esses capitais simbólicos estão distribuídos diferencialmente no contexto dos grupos que exercem a *chirimía* como prática musical. Sua distribuição diferencial responde a clivagens de gênero em constante renegociação, como demonstrei na minha narrativa dos esforços femininos por acessar aqueles objetos e conhecimentos capazes de reorganizar os padrões hierárquicos vigentes em suas coletividades.

Os agenciamentos mencionados no parágrafo anterior puderam ser evidenciados a partir da análise das trajetórias de vida de Hilda, Mary Nancy e Carmen. Estas três mulheres foram moldando suas capacidades vocais, assim como suas aptidões para a execução de instrumentos musicais ao longo de percursos onde permanentemente elas tiveram que reafirmar e defender a legitimidade das decisões que elas tomaram. Nas conversas que mantive com minhas interlocutoras constatee a eficácia simbólica da *chirimía* na materialização de um ideal sonoro e masculino que elas estão tentando revalorar a partir das suas próprias experiências musicais. Resulta interessante observar, em trajetórias como as de Mary Nancy a insistência de participar em uma produção cultural que na prática lhe foi negada. Retenhamos suas palavras: *yo quería aprender a tocar clarinete y ahora que se tiene una licenciatura en música y danza, para mí ha sido la oportunidad de reivindicarme con el conocimiento que los hombres me negaron.*

É evidente que a visibilização das mulheres dentro das práticas musicais da cidade encontra-se relacionada com as transformações sociais que Quibdó está atravessando. Refiro-me, fundamentalmente, a inserção laboral das mulheres e ao maior acesso aos processos de formação educativa. O fato de que a cidade conte agora com um programa de licenciatura em música e dança significa, em primeiro lugar, o reconhecimento de uma prática arraigada no próprio discurso identitário de Quibdó, e em segundo lugar, permite que as mulheres acessem isso que Mary Nancy sinaliza como um conhecimento que lhes foi negado.

Entretanto, devemos ter presentes os percursos sociohistóricos da cidade, marcados por um passado colonial onde o religioso organizou todas as esferas da vida social local, encontrando na música uma ferramenta principal de doutrinação que não contemplou a presença das mulheres mais além de *cantarle al Santo, a nuestro Señor*. Prova disso, foi a escola de música do Padre Isaac Rodríguez que, em seu momento, foi o único espaço de aprendizado musical formal. Poucas mulheres acessaram este estabelecimento e puderam incorporar o tipo de conhecimento que ele outorgava –Mary Nancy e outras poucas mulheres com muita persistência constituíram em casos excepcionais.

Por outro lado, tanto mulheres como homens imersos na produção cultural da *chirimía* reconhecem que sua iniciação musical deu-se ao embalo das vozes femininas, que no contexto familiar, cantavam para o bebês. Nesse fluxo de melodias e de histórias potencializam suas habilidades musicais para logo exercê-las em outros espaços da produção cultural. Construí meu esquema analítico contemplando a dualidade constitutiva da produção cultural de Quibdó. Inspirada pelas reflexões de Rita Segato (1998, 2010), posso dizer que essa dualidade parte de dois espaços – o doméstico e o público– que, na esteira dos processos de modernização terminam hierarquizados em detrimento da esfera doméstica. Em Quibdó tanto o doméstico como o público são fundamentais para que as práticas musicais tenham um sentido dentro da coletividade. Entretanto, é com a *chirimía* que essa dualidade desemboca num conflito simbólico.

Além das concepções daqueles que produzem a música, a religiosidade local possui, também, peso simbólico relevante no campo de relações que observei. É evidente que a crença judaico-cristã, satanizou de acordo com seus interesses certas expressões musicais, sobretudo, aquelas que não respondiam ao cânone católico. Por tal motivo, se foi consolidando um discurso que apresentava os homens como merecedores por excelência da formação musical, o que lhes permitia estabelecer uma relação mais próxima com os instrumentos musicais desde terna infância. Isto não quer dizer que os homens não valorizem os aportes culturais oferecidos pelas mulheres na vida musical de Quibdó. Pelo contrário, eles reconhecem as habilidades das mulheres, sabem da sua aguda percepção musical, sabem também que elas são um elo imprescindível para a conformação das sonoridades negras. Contudo, existe uma contradição dialética entre atributos musicais femininos e masculinos, que se faz mais visível na medida em que um número maior de mulheres incursionam na execução dos instrumentos musicais da *chirimía*.

As ponderações que retomei até aqui encontram-se fortemente relacionadas às reflexões de Judith Butler (2000) sobre as performatividades das relações de gênero. Cabe mencionar que para a autora o gênero não é tanto o que somos e sim o que fazemos, portanto, são com aqueles atos que reinventamos constantemente, onde criamos novas linguagens e estratégias para nos desenvolver socialmente. Juntando isso com o que vimos das práticas musicais de Quibdó percebo que nesse constante refazer musical e performático, existe um questionamento aos imaginários sonoros da *chirimía*. Do que abordei nesta dissertação, esses questionamentos se produzem em parte pela presença das mulheres. Mesmo que elas estão configurando outras sonoridades desde os instrumentos musicais da *chirimía*, ainda não contam com a legitimidade cultural que os homens músicos já possuem.

Sobre essas tensões de gênero e as performatividades musicais de Quibdó, vão se tecendo protagonismos outros, que consegui identificá-las nas trajetórias de vida de Mary Nancy, Hilda e Carmen. Elas procuram marcar sua presença nas práticas musicais da cidade desde cenários como a execução de instrumentos, a docência musical ou a composição musical. Seguindo a Scott (2001) desde suas cotidianidades como mulheres e musicistas, elas poderiam construir formas de resistência que marcar novas pautas possíveis dentro da produção cultural da cidade de Quibdó.

Sem dúvidas o itinerário percorrido ao longo desta dissertação não oferece resposta para todas as indagações eventualmente surgidas do processo reflexivo. As sugestões e conclusões aqui colocadas são um convite para refletir mais detidamente sobre as expressões e práticas musicais de um grupo social, observando como elas nos permitem falar mais concretamente sobre construções sociais de gênero e estudar as resistências perpetradas pelo sujeitos a partir da luta pelo acesso aos meios legítimos de produção cultural. Neste sentido, mais do que conclusões, o que temos aqui são fundamentos possíveis para discussões futuras. Minhas considerações finais refletem saltos qualitativos dos meus questionamentos e dos meus/minhas interlocutores/as frente a força simbólica e potencialidades performativas de gênero encontradas na *chirimía*.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABU-LUGHOD, Lila. **Writing against Culture**. In: FOX, Richard (org). *Recapturing anthropology: working in the present*. Santa Fe: School of American Research Press, 1991. p. 137-162.

ARANGO, Ana María. **Los sonidos invisibles. Espacios de enseñanza y aprendizaje musical en Quibdó (Colombia)**. Barcelona: Departamento de Antropología, Universidad de Barcelona, 2006. Tesis de Maestría.

\_\_\_\_\_. **Espacios de educación musical en Quibdó (Chocó, Colombia)**. Bogotá: Revista Colombiana de Antropología, v. 44, 2008, p. 157-189.

\_\_\_\_\_. **Construcción de ‘cuerpo-sonido-movimiento’ en la infancia de las comunidades afrochocoanas: trayectorias y dilemas de una observación ‘muy’ participante**. In: X Reunión de Antropología del Mercosur. Córdoba/Argentina: GT-11, 2013.

ARANGO, Ana María; VALENCIA Leonidas. **La chirimía chocoana: asimilación y reafirmación**. Revista A Contratiempo. Bogotá: n°13, 2009. Disponible em: [acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co/?ediciones/revista-13/articulos/chirimia.html](http://acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co/?ediciones/revista-13/articulos/chirimia.html). Acceso em: 10 mai. 2011.

AROCHA, Jaime. **Los ombligados de Ananse: Hilos ancestrales y modernos en el Pacífico Colombiano**. Bogotá: Centro de Estudios Sociales (CES)-Universidad Nacional de Colombia, 1999.

ASOCIACIÓN PARA LAS INVESTIGACIONES CULTURALES DEL CHOCÓ (ASINCH). **Cancionero del Chocó**. Quibdó: ASINCH, 2010.

AYALA, Ana Gilma; DOUGLAS M, Cújar; RAMÍREZ, Jackson. **Fechas y referentes históricos de la fiesta franciscana**. Quibdó: *Editorial* Mundo Libros, 2009.

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

\_\_\_\_\_. **Las músicas afrocolombianas en la construcción de la nación: Una visión histórica’, 150 años de la abolición de la esclavitud en Colombia. Desde la marginalidad a la construcción de la nación**. Memorias VI Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado, Bogotá: Ministerio de Cultura/Aguilar, 2003, pp. 706-725. Disponible em: <http://www.ebermudezcursos.unal.edu.co/musafro.pdf>. Acceso em: 12 out 2013.

BIRENBAUM, Michael. **La música pacífica al Pacífico violento: Música, multiculturalismo y marginalización en el Pacífico negro colombiano.** Revista Transcultural de Música, (10), 2006. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/143/la-musica-pacifica-al-pacifico-violento-musica-multiculturalismo-y-marginalizacion-en-el-pacifico-negro-colombiano>. Acesso em: 13 de jan 2013.

\_\_\_\_\_. **The Musical Making of Race and Place in Colombia's Black Pacific.** New York: Department of Music, New York University, 2009. Tese de doutorado.

\_\_\_\_\_. **De ritos a ritmos: las prácticas musicales afropacíficas en la época de la etnodiversidad.** In: RESTREPO, E. (Editor), Estudios Afrocolombianos: Aportes a un campo transdisciplinario. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2013, p. 159-188.

BONET, Jaime. **Por qué es tan pobre el Chocó.** Documentos de trabajo sobre economía regional. Bogotá: Banco de la república. Abril, 2007. Disponível em: <http://www.banrep.gov.co/sites/default/files/publicaciones/archivos/DTSER-90.pdf> (Data de consulta: Outubro de 2013).

BORGES, Antonádia. **Explorando a noção de etnografia popular: comparações e transformações a partir dos casos das cidades-satélites brasileiras e das townships sul-africanas.** Cuadernos de antropología social. Buenos Aires: n. 29, jul. 2009 . Disponível em: [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1850-275X2009000100002&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1850-275X2009000100002&lng=es&nrm=iso). Acesso: 1 mar 2014.

BOURDIEU, Pierre. **“A ilusão biográfica”.** In: FERREIRA, M., AMADO, J. Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

\_\_\_\_\_. **Capital cultural, escuela y espacio social.** México: Siglo XXI, 1998. Disponível em: [file:///C:/Users/Bibeng/Downloads/http---www.gisxxi.org-wp-content-uploads-2011-03-CAPITAL-CULTURAL\\_ESCUELA-Y-ESPACIO-SOCIAL.pdf](file:///C:/Users/Bibeng/Downloads/http---www.gisxxi.org-wp-content-uploads-2011-03-CAPITAL-CULTURAL_ESCUELA-Y-ESPACIO-SOCIAL.pdf). Acesso: 14 out. 2013.

\_\_\_\_\_. **La dominación Masculina.** Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.

BOZON, Michael. **Práticas musicais e classes sociais: estrutura de um campo local.** Em Pauta, v. 11, n. 16/17 abr/nov. Porto Alegre: 2000 [1986], p. 148-174.

BUTLER, Judith. **El Género en Disputa. El feminismo y la subversión de la identidad.** España: Editorial Paidós, 2007.

CASTELLANOS, Gabriela. **Serialidad, dominación, performatividad: La construcción de identidades subordinadas y la aceptación de la subordinación** In: WADE, Peter; URREA, Fernando; VIVEROS, Mara (coord.) Raza, etnicidad y sexualidades: ciudadanía y multiculturalismo en América Latina. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Centro de Estudios Sociales (CES), Escuela de Estudios de Género, 2008. p. 513-539.

CHERNOFF, John M. **The relevance of ethnomusicology to anthropology: strategies of inquiry and interpretation.** In: DjeDje, Jacqueline (ed.) African musicology: current trends. Los Angeles, Univ. of California Press. 1989. Vol. 1. p. 59-92. Trad. GEM. PPGMUS/UFRGS, 2011.

CUSICK, Suzanne. **‘Eve... Blowing in Our Ears’? Towards a History of Music Scholarship on Women in the Twentieth Century.** Women and Music Vol. 5: 125–139. 2001.

DAMATTA, Roberto. **Você tem Cultura.** Ensaio de Sociologia Interpretativa. Rio de Janeiro: Rocca, 1986. p. 121-128.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: Artes de fazer.** 3ª edição. Petrópolis: Editora Vozes. 1998.

ELIAS, Norbert; e SCOTSON, John. L.; **Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma comunidade;** tradução Vera Ribeiro; tradução do posfácio à edição alemã, Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

ESCOBAR, Arturo. **El final del Salvaje. Naturaleza, Cultura y Política en la Antropología Contemporánea.** Bogotá: CEREC-ICANH, 1999.

ESPAÑOL, Silvia. **Performances en la infancia: cuando el habla parece música, danza y poesía.** Epistemus- Revista de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música, v.1, número especial, 2010. Disponível em: [http://www.epistemus.org.ar/pdf/3\\_espanol.pdf](http://www.epistemus.org.ar/pdf/3_espanol.pdf). Acesso em: 3 Jan. 2013.

FELD, Steven; BRENNEIS, D. **Doing Anthropology in Sound.** American Ethnologist Journal. Vol. 31(4). 2004: 461-474.

FINNEGAN, Ruth. **¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropología desde el campo.** Revista Transcultural de Música, 6. Disponível em: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=82200602#>. Acesso em: 12 dez 2012.

FONSECA, Claudia. **Família, Fofoca e honra.** Porto alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2000.

FONTANARI, Ivan Paolo. **Um sacrifício entre aspas. Desconstruindo a performance e a formação corporal do músico de orquestra.** Porto Alegre: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2002. Trabalho de Conclusão de Curso.

FRIEDEMANN, Nina. S, AROCHA, Jaime. **De sol a sol. Génesis, transformación y presencia de los negros en Colombia.** Bogotá: Editorial Planeta, 1986.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência**. Brasil/São Paulo; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes; Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001[1996].

GÓMEZ, Paco. **Los muertos no hablan. Edición Bojayá, una década**. Medellín: Otramérica, 2012. Disponível em: <http://bojayaunadecada.org/diez-anos-despues/>. Acesso em: 12 set 2013.

GONZÁLES, Catalina. **Música, identidad y muerte entre los grupos negros del Pacífico sur colombiano**. Guadalajara, Revista Universidad de Guadalajara, Colección Babel, No. 27, 2003. Disponível em: <http://www.cge.udg.mx/revistaudg/rug27/babel27.pdf>. Acesso em: 20 Jan. 2013.

GONZÁLEZ, Luis F., **Quibdó. Contexto histórico, desarrollo humano y patrimonio arquitectónico**, Universidad Nacional de Colombia, Medellín, 2003.

GREEN, Lucy. **Música, género y educación**. Madrid: Ediciones Morata. 2000.

INGOLD, Tim, STRATHERN, Marilyn e outros – **The concept of society is theoretically obsolete**. Debate In: T. Ingold (org.), Key Debates in Anthropology. Londres: Routledge, 1996, pp. 55-98.

LAMAS, Marta. **La perspectiva de género**. La Tarea. Revista de educación y cultura de la sección 47 del SNTE, N° 8 Enero-Junio, 1996. Disponível em: <http://www.latarea.com.mx/articu/articu8/lamas8.htm>. Acesso: 26 ene. 2010.

\_\_\_\_\_. **¿Por qué es importante la perspectiva de género?** Revista Transición, Debate y Propuesta en Veracruz, México: N° 53 junio, 2004. Disponível em: [http://www.cetrade.org/v2/revista\\_transicion/2004/revista\\_53\\_los\\_candidatos/mujeres\\_en\\_transicion](http://www.cetrade.org/v2/revista_transicion/2004/revista_53_los_candidatos/mujeres_en_transicion). Acesso: 26 ene. 2010.

LATOURETTE, Bruno. **Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red**. Buenos Aires: Manantial, 2008.

LOBO, Janaina. **Entre gingas e cantigas. Etnografia da performance do Ensaio de Promessa de Quicumbi entre os morenos de Tavares, Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: PPGAS –Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010. Dissertação de Mestrado.

LOSONCZY, Anne-Marie. **La trama interétnica: ritual, sociedad y figuras del intercambio entre los grupos negros y Emberá del Chocó**. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia-Instituto Francés de Estudios Andinos, 2006.

LUCAS, Maria Elizabeth (Org). **Mixagens em campo: etnomusicologia, performance e diversidade musical**. Porto Alegre: Marca Visual, 2013.

MAHMOOD, Saba. **Teoria feminista, agência e sujeito liberatório: algumas reflexões sobre o revivalismo islâmico no Egito**. Etnográfica V.10, (1). Lisboa: CRIA, 2006, p. 121-



158. Disponível em: <http://www.scielo.gpeari.mctes.pt/pdf/etn/v10n1/v10n1a07.pdf>. Acesso em: 23 Abril de 2012.

MOORE, Henrietta. **Fantasia de poder e fantasia de identidade: gênero, raça e violência**. Cadernos Pagu (14). Campinas: 2000, p. 13-44 [1994]. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=51326>. Acesso em: 15 maio 2013.

MOSQUERA, Claudia. **Reparaciones para negros, afrocolombianos y raizales como rescatados de la Trata Negrera Transatlántica y desterrados de la guerra en Colombia**. In: MOSQUERA Claudia; BARCELOS Luiz Claudio (eds). Afro-reparaciones: memorias de la esclavitud y justicia reparativa para negros, afrocolombianos y raizales. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Centro de Estudios Sociales (CES), 2007.

MOTTA, Nancy. **Hablas de selva y agua. La oralidad afropacífica desde una perspectiva de género**. Cali: Centro de Estudios de Género, Mujer y Sociedad-Universidad del Valle. 1997.

\_\_\_\_\_. **Por el Monte y los Esteros. Relaciones de género y familia en el territorio afropacífico**. Cali: Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Javeriana. 2002.

NIETO, José Miguel. **A angústia dos corpos indóceis: prostituição e conflito armado na Colômbia contemporânea**. Cadernos Pagu, (31). Campinas: 2008, p. 365-397. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n31/n31a16.pdf>. Acesso em: 12 dez 2013.

\_\_\_\_\_. **Guerras, trânsitos e apropriações: políticas da prostituição feminina a partir das experiências de quatro mulheres militantes em Porto Alegre**. Porto Alegre: PPGAS-Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2010. Tese de Doutorado.

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

OLIVELLA, Manuel. **Por los senderos de sus ancestros. Textos escogidos: 1940-2000**, MÚNERA, Alfonso (comp.). Biblioteca de Literatura Afrocolombiana, Tomo XVIII. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010.

OROZCO, Fernando. **Quibdó: Sueño y Realidad arquitectónica**. Bogotá: Banco de la República, departamento editorial, 1994.

OSLENDER, Ulrich. **Des-territorialización y desplazamiento forzado en el Pacífico colombiano: La construcción de geografías del terror**. In: GÓMEZ Diego y PIAZZINI Carlo Emilio (ed.). (Des) territorialidades y (No) lugares. Procesos de Configuración y transformación social del espacio. Medellín: La Carreta Social Instituto de Estudios Regionales, Universidad de Antioquia, 2006, p. 155-172.

QUICENO, Natalia. **Religiosidad y política: Bojayá una década después. Viñetas etnográficas de una conmemoración**. Revista de estudios del Pacífico Colombiano. Quibdó: nº1, ene-jun, 2013, p. 85-97. Disponível em:

<http://rx.fucla.edu.co:81/sites/default/files/Adjuntos/rev-estud-pacif-fin-1.pdf>. Acesso em: 16 de out 2013.

QUINTANA, Alejandra, **Género, Poder y tradición. Al baile de la gaita, el caimán le repica**, Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, 2006. Tesis de Maestría

RESTREPO, Eduardo. **Economía y simbolismo en el “Pacífico negro”**. Departamento de Antropología, Medellín: Universidad de Antioquia, 1996. Tesis de Pregrado. Disponível em: <http://www.ram-wan.net/restrepo/documentos/TESISLIS.DOC>. Acesso: 12 ago 2013.

\_\_\_\_\_. **Imaginando comunidad negra: Etnografía de la etnización de las poblaciones negras en el Pacífico Sur colombiano**. In: Mauricio Pardo (ed.), *Acción colectiva, Estado y etnicidad en el Pacífico colombiano*. pp. 41-70. Bogotá: Icanh-Colciencias. 2001.

SÁNCHEZ, John Antón, **Condóto. Crónicas y leyendas**, Nayith Quintana Editor. Cali: 2004.

SCHAFER, Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 2001

SCOTT, James. **Los Dominados y el Arte de la Resistencia. Discursos ocultos**. (J. M., Aguilar Trad.). México: Ediciones Nueva Era, 2000. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/37199055/Scott-James-C-Los-dominados-y-el-arte-de-la-resistencia-1990>. Acesso em: 10 Jun 2012.

\_\_\_\_\_, **Exploração normal, resistência normal**. *Revista Brasileira de Ciência Política*, nº 5. Brasília: 2011, p. 217-243.

SCOTT, Joan. **El género: una categoría útil para el análisis histórico**. In: LAMAS, Marta (comp.) *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG, 1996.

SEEGER, Anthony. **Etnografia da música**. *Cadernos de campo: revista dos alunos de pós-graduação em Antropologia Social da USP*, Vol. 17, n. 17. São Paulo: Departamento de Antropologia/FFLCH/USP, 2008. p. 237–260.

SEGATO, Rita Laura. **Os percursos do gênero na antropologia e para além dela**. Série Antropologia 236. Brasília: Universidade de Brasília, 1998.

\_\_\_\_\_. **Género y colonialidad: En busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial**. In: QUIJANO, Aníbal y MEJÍA, Julio (eds.): *La Cuestión Descolonial*. Lima: Universidad Ricardo Palma - Cátedra América Latina y la Colonialidad del Poder, 2010. Disponível em: [http://nigs.paginas.ufsc.br/files/2012/09/genero\\_y\\_colonialidad\\_en\\_busca\\_de\\_claves\\_de\\_lectura\\_y\\_de\\_un\\_vocabulario\\_estrategico\\_descolonial\\_\\_ritasegato.pdf](http://nigs.paginas.ufsc.br/files/2012/09/genero_y_colonialidad_en_busca_de_claves_de_lectura_y_de_un_vocabulario_estrategico_descolonial__ritasegato.pdf). Acesso em: 20 abr. 2013.

SILVA, Marcelo. (2012). **Ué gaúcho, em Floripa tem samba? Uma antropologia do samba e do choro na Grande Florianópolis ontem e hoje**. Florianópolis: Programa de Pós-graduação em Antropologia Social. Universidade Federal de Santa Catarina, 2012.

Dissertação de Mestrado.

SILVEIRA, Ana Paula Lima. **“Batuque de mulheres”:** **aprontando tamboreiras de nação nas terreiras de Pelotas e Rio Grande, RS.** Porto Alegre: PPGAS –Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008. Dissertação de Mestrado.

SPILLER, Henry. **Erotic Triangles: Sundanese Dance and Masculinity in West Java.** Chicago: The University of Chicago Press, 2010.

STRATHERN, Marilyn. **O gênero da dádiva.** Campinas: editora Unicamp, 2006.

TOBÓN, Alejandro y LONDOÑO, María Eugenia. **Abozao: de la subienda mestiza y mulata** In: III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la música popular. IASPM. Bogotá: Actas del III Congreso Latinoamericano IASPM, Asociación Internacional Para El Estudio De La Musica Popular Iaspm, 2001. Disponível em: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/TobonyLondogno.pdf>. Acesso em: 18 Jan 2014.

\_\_\_\_\_. **Entre sones y abozaos. Una aproximación etnomusicológica a la obra de tres músicos de la tradición popular chochoana.** Medellín: Universidad de Antioquia, 2006.

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DEL CHOCÓ. **Política Pública de Generación de Empleo e Ingresos Para la Ciudad de Quibdó.** Quibdó: 2008. Disponível em: [http://www.mintrabajo.gov.co/component/docman/doc\\_download/596-4-politica-publica-de-generacion-de-empleo-e-ingresos-para-la-ciudad-de-quibdo.html](http://www.mintrabajo.gov.co/component/docman/doc_download/596-4-politica-publica-de-generacion-de-empleo-e-ingresos-para-la-ciudad-de-quibdo.html). Acesso: 3 de Jan 2014.

URIBE, J. Jaime. **Esclavos y señores en la sociedad colombiana del siglo XVIII.** Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1968.

URREA, Fernando. **Análisis regional de los principales indicadores sociodemográficos de la comunidad afrocolombiana e indígena a partir de la información del censo general 2005.** Cali: Universidad del Valle- Departamento Nacional de Estadística, 2010. Disponível em: [http://www.dane.gov.co/files/censo2005/etnia/sys/Afro\\_indicadores\\_sociodemograficos\\_censo2005.pdf](http://www.dane.gov.co/files/censo2005/etnia/sys/Afro_indicadores_sociodemograficos_censo2005.pdf). Acesso em: 12 set 2013.

VALENCIA, Leonidas. **Al son que me toquen canto y bailo. Cartilla de Iniciación Musical.** Bogotá: Ministerio de Cultura, 2009.

VÁSQUEZ Maria de la Luz. **Un pueblo para un Santo. El “santo ecce homo”: libertador, fundador y legitimador del pueblo de Plan de Raspadura (Chocó)** Disponível em: <http://rx.fucla.edu.co:81/pdf/investigacion/uppus2.pdf> . Acesso em: 13 Out de 2013.

VELÁSQUEZ, Marcela. **La participación de las mujeres en las chirimías de Quibdó en los últimos diez años.** Cali: Facultad de Ciencias sociales y económicas, Universidad del Valle, 2009. Tesis de pregrado.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **O campo na selva, visto da praia**. Estudos Históricos, vol. 5, n. 10. Rio de Janeiro: 1992, p. 170-190.

VIVEROS, Mara y CAÑÓN, William. **Pa' Bravo...yo soy candela, palo y piedra. Los quibdoseños**. In: VALDÉS Teresa y OLAVARRIA José (eds.). Masculinidad/es, poder y crisis. Santiago de Chile: Ediciones de las Mujeres N°24- FLACSO (Chile), 1997. p. 125-138.

VIVEROS, Mara. **Dionisios negros Estereotipos sexuales y orden racial en Colombia**. In: ¿Mestizo yo? Diferencia, identidad e inconsciente. Jornadas sobre mestizaje y cultura en Colombia. v. 1-1, p. 242, 2000. Bogotá: CES- Universidad Nacional de Colombia. Disponible em: <http://lasa.international.pitt.edu/LASA98/ViverosVigola.pdf>. Acceso: 11 jan. 2013.

\_\_\_\_\_. **De quebradores y cumplidores. Sobre hombres, masculinidades y relaciones de género en Colombia**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia-Centro de estudios sociales, 2002.

WACQUANT, Loic. **Corpo e Alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

WADE, Peter. **Gente Negra, Nación Mestiza. Dinámicas de las identidades raciales en Colombia**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Ediciones Uniandes. 1997.

\_\_\_\_\_. **Música, Raza y Nación. Música Tropical en Colombia**. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia-Departamento Nacional de Planeación-Programa Plan Caribe, 2002.

\_\_\_\_\_. **El hombre cazador: Género y Violencia en contextos de música y bebida en Colombia**. Revista Manzana de la Discordia. Cali/Colombia, v.3, N°1, 2008 [1994].

WILLS, Paul. **Producción cultural no es lo mismo que reproducción cultural que a su vez no es lo mismo que reproducción social que tampoco es lo mismo que reproducción**. In: Velasco, Honorio y otros, (eds). Lecturas de Antropología para educadores. Ed. Trotta, Madrid, [1981] 1993, p. 431- 461.

WONG, Deborah. **Ethnomusicology and Difference**. Ethnomusicology. Vol. 50, No. 2, 2006. p. 259-279. Disponible em: <http://www.jstor.org/stable/20174452>. Acceso em: 13 abr. 2013.

## GLOSSÁRIO

**Abosao:** Gênero musical e vocal tradicional do Chocó cuja estrutura musical binária contempla temáticas da cotidianidade da região.

**Alabao:** Canto polifônico executado principalmente por mulheres que se realiza durante os rituais fúnebres ou de celebrações religiosas.

**Bunde:** Conjunto musical instrumental que compreende instrumentos de percussão como os pratos de lâminas de metal locais, a caixa e um o bumbo de membranas de material sintético fixadas e tensionadas através de aros metálicos e parafusos; trazidos principalmente pelas comunidades eclesíásticas entre os séculos XVIII e XIX a Quibdó. O termo também faz referencia ao gênero musical que se encontra em toda a região do Pacífico Colombiano e acompanha as brincadeiras infantis.

**Chirimía:** Conjunto musical representativo do Chocó formado por instrumentos de sopro e percussão como as caixas, pequenos pratos de lâminas de metal e um tambor fabricado artesanalmente. A denominação do instrumento vem de um instrumento de sopro com palheta introduzido na Colômbia durante o período colonial.

**Jota:** Gênero musical que nasceu na Escócia mas se expandiu em vários países da Europa como Espanha, Inglaterra e França. Na sua chegada à Colômbia foi usado pelo escravos como meio de expressão face às inconformidades com os conquistadores e o sistema colonial.

**Passillo:** Gênero de dança de salão cujo ritmo encontra-se em compasso de 3/4. Surgiu como adaptação das valsas austríacas no final do século XIX.

**Polka:** Gênero de dança de salão europeia que chegaram ao Chocó durante o século XIX e que se tornou uns dos principais estilos musicais tradicionais da região.

**Requinta (Caixa):** Instrumento de percussão composto por um corpo cilíndrico de pequena seção, com duas peles fixadas e tensionadas através de aros metálicos. Igualmente compreende uma esteira de metal, constituída por pequenas molas de arame colocada em contato com a pele inferior, que vibra através da ressonância produzida sempre que a pele superior é percutida, produzindo um som repicado, característico das marchas militares.

**Revulú:** Termo local que designa a congregação de pessoas ao redor de um conjunto musical de rua que pode ser o *bunde* ou a *chirimía*.

**Tambora:** Instrumento cilíndrico de percussão revestido por pele de *tatabro* (mamífero que habita na região) e madeira, percutido com baquetas de madeira similares aos usados na caixa.