



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
CENTRO DE HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**JAILI IVINAI BUELVAS DÍAZ**

**A GARGANTA DA TERRA: MÚSICA, MEMÓRIA E CONFLITO AGRÁRIO NOS  
MONTES DE MARÍA (COLÔMBIA) (1960-2000)**

**FORTALEZA-CE**

**2019**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- B939g Buelvas Diaz, Jaili Ivinai.  
A Garganta da Terra : Música, Memória e Conflito Agrário nos Montes de Maria (Colômbia) (1960-2000) / Jaili Ivinai Buelvas Diaz. – 2019.  
212 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em História, Fortaleza, 2019.  
Orientação: Prof. Dr. Mario Martins Viana Júnior.
1. historia cultural. 2. música. 3. memória. 4. Colombia. 5. conflito agrário. I. Título.

CDD 900

---

JAILI IVINAI BUELVAS DÍAZ

A GARGANTA DA TERRA: MÚSICA, MEMÓRIA E CONFLITO AGRÁRIO NOS  
MONTES DE MARÍA (COLÔMBIA) (1960-2000)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História. Área de concentração: Cultura e poder.

Orientador: Prof. Dr. Mário Martins Viana Júnior.

FORTALEZA-CE

2019

JAILI IVINAI BUELVAS DIAZ

A GARGANTA DA TERRA: MÚSICA, MEMÓRIA E CONFLITO AGRÁRIO NOS  
MONTES DE MARÍA (COLÔMBIA) (1960-2000)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História. Área de concentração: Cultura e poder.

Aprovada em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Mário Martins Viana Júnior (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Kênia Sousa Rios (Interno)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Antônio George Lopes Paulino (Externo)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Aos camponeses colombianos e suas  
justíssimas lutas.

Aos meus pais, Judith e Edwar.

## AGRADECIMENTOS

Costumamos acreditar que pesquisar, pensar e escrever são tarefas individuais. Eu assino em solitário este trabalho, e assumo as consequências de semelhante atrevimento, mas minhas mãos foram sustentadas por uma enorme rede de apoio para conseguir escrever cada uma das palavras que aqui apresento como próprias. O labor, as vezes sumário, de agradecer não é um adereço inosso à pesquisa, mas o reconhecimento profundo de que ainda na solidão da escrita nenhuma pessoa é uma ilha.

Meus mais sinceros agradecimentos aos moradores de Montes de María, em especial da cidade de Ovejas, pela forma tão desinteressada em que abriram suas casas, suas memórias e seus sentimentos para mim, sem seus ensinamentos nenhuma destas ideias haveria prosperado.

Agradeço hoje, como cada dia, à minha mãe, Judith, e meu pai, Edwar, infinitamente. Sem eles e seu apoio desmedido nada disso teria sido possível. À Bachué, minha irmã, pelo compromisso com o qual têm trabalhado em favor das pessoas dos Montes de María e do Caribe em geral, ela sabe que muito do que tenho feito é por causa do seu exemplo. Ao Samani, meu irmão, cuja paixão pela música é indescritível, e com quem temos nos encontrado em interesses tantas vezes que é prazeroso reconhecer nossas influências mútuas. Só eles sabem quanto os amo.

Ao Viejo Eduardo, a Señora Carmen, e a Señora Lira, meus velhos amados a quem cada dia valorizo mais. Eles entregaram sua juventude às empresas de tabaco para que seus filhos, filhas, netos e netas, não tivessem que fazê-lo. Este trabalho é uma homenagem.

À toda minha família: tias, tios, primos e primas, de quem a pesar das diferentes distâncias nunca, nunca, esqueço.

Ao Caio, que nesses dois anos tem sido meu apoio, minha casa, minha companhia, meu professor de português, meu amante e meu confessor. Desse processo de pesquisa apenas ele viu as alegrias e os sofrimentos que a ninguém permiti presenciar. Sem seu colo este trabalho haveria sucumbido no meio das pressões que minha própria cabeça cria.

À Telvia, Luisa, Talita, Luan, Daniel, Tomás, Wladimir, Selma, Enrique e toda a família do Caio, que me adoptaram com tanto carinho, por eles minha genealogia ficou muito maior.

Aos meus amigos de distintas latitudes:

Os do Jardim de Freud, À Clara, por ser um anjo na minha chegada em Fortaleza. Os da Varanda Mágica, por ser minha primeira rede de apoio no Brasil. Os da Turma do Café,

especialmente Michelle, Cláudio, Léo, Raul, Caio, por seu acolhimento e por me ajudar a entrar nos caminhos da história.

Não tenho palavras para agradecer aos meus professores, seus ensinamentos me acompanharão sempre. Na Universidad Nacional de Colombia: Ao Carlos Páramo Bonilla, quem conhece meu trabalho desde sua semente, não imagina o quanto me inspirou e me ensinou, nunca canso de lhe agradecer. A Andrés Salcedo Fidalgo e Marta Zambrano Escobar, que ajudaram este projeto a alcançar maturidade. Na Universidade Federal do Ceará: A Jailson Pereira da Silva, Francisco Régis Lopes Ramos, João Ernani Furtado Filho, Meize Regina de Lucena Lucas, Adelaide Maria Gonçalves Pereira, Irenisia Torres de Oliveira, eles me ensinaram visões múltiplas da história.

Sou profundamente agradecido à professora Kênia Sousa Rios e ao professor Franck Pierre Gilbert Ribard, cujas leituras e comentários enriqueceram a elaboração desse texto.

Ao Mário Martins Viana Júnior, meu orientador, com quem tanto aprendi e que fez crescer em tão alta medida esta pesquisa, por ter acreditado em mim e por me apoiar com semelhante abertura e generosidade e por ter suportado com tanta paciência minhas teimosias. Se essa dissertação é hoje uma realidade é graças a você.

Ao Programa de Alianças para a Educação e a Capacitação (PAEC) entre a Organização dos Estados Americanos (OEA) e o Grupo Coimbra de Universidades Brasileiras (GCUB), com o apoio da Divisão de Temas Educacionais do Ministério de Relações Exteriores do Brasil e a Organização Pan-americana da Saúde (OPS/OMS), pela oportunidade que me deram e dão a centenas de estudantes da América Latina.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

“Quando soa uma gaita é como se a terra cantasse, sabe? Como se estivesse gritando. A goela do campo chamando a todo mundo” (GÓMEZ, 2014).

## RESUMO

Esta dissertação busca analisar as lutas pelo controle da terra na região dos Montes de Maria, no norte da Colômbia, desde a produção musical agrícola dos seus habitantes. A luta pela terra nessa região alcança o seu momento mais álgido a partir do ano 1960 com a fundação da Asociación Nacional de Usuários Campesinos – ANUC, que rapidamente se tornou contra o mesmo Estado devido as condições de desvantagem identificadas pelos camponeses e as correspondentes ações que eles levaram a cabo para exigir os seus direitos ao Estado e aos grandes latifundiários. A partir dessa luta, a região se enfrentou numa forte confrontação armada, com seu pico máximo nas décadas de 80 e 90. Paralelo à organização política, esta dissertação defende que a produção cultural dos moradores tinha particularidades associadas com a sua cosmovisão que nos permite entender muito melhor este processo político. Dessa forma, a música de gaitas aparece como uma ferramenta de análise da situação social, como expressão da identidade e do pensamento local da região e como mediadora do político. A relação música-corpo-terra, inscrita na prática musical, nos permite entender a complicada situação social e manifesta os objetivos da luta pela terra como uma luta pela possibilidade de existência cultural dos campesinos-*gaiteros* montemarianos nas últimas quatro décadas do século XX. Para isso, analisam-se fontes orais e documentos associados à produção agrícola e às lutas pela terra na região.

**Palavras-chave:** música, memória, Montes de Maria, Colômbia, conflito agrário.

## ABSTRACT

This dissertation analyzes the struggles for land in the Montes de Maria region in northern Colombia, from the agricultural production of its inhabitants. The struggle for land in this region reached its peak since the year 1960 with the founding of the Asociación Nacional de Usuarios Campesinos - ANUC [National Association of Peasant Users], which quickly turned against the State due to the disadvantage conditions identified by the peasants and the corresponding actions that they carried out to demand their rights to the State and landowners. From this struggle, the region faced an armed confrontation, with its maximum peak in the 80s and 90s. Parallel to the political organization, this dissertation argues that the cultural production of the residents had particularities associated with their worldview that allows us to understand much better this political process. Thus, the music of gaitas appears as a tool for analyzing the social situation, as an expression of local identity and thought in the region and as a mediator of the political. The music-body-land relationship, inscribed in the musical practice, allows us to understand the complicated social situation and manifests the objectives of the struggle for the land as a struggle for the possibility of cultural existence of the montemarian campesinos-*gaiteros* in the last four decades of the twentieth century. For this, we analyze oral sources and documents associated with agricultural production and the struggles for land in the region.

**Keywords:** music, memory, Montes de Maria, Colombia, agrarian conflict.

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1. Mapa e localização dos Montes de María na Colômbia ..... 18
- Figura 2. Instrumentos do conjunto de gaitas e tambores: gaita fêmea (1) e gaita macho (2), maraca (3), tambor fêmea ou tambor alegre (4), tambor macho ou chamador (5), e tambora ou bombo(6) ..... 57
- Figura 3. Partes do tambor..... 82
- Figura 4. Troja semeada de tabaco. Fotografia de Edelmira Pérez Correa, 1970. *Semilleros individuales*, Proceso del Cultivo del Tabaco 17/55, MATERIAL FOTOGRÁFICO, Fondo: Edelmira Pérez Correa, Archivo de los Derechos Humanos y Memoria Histórica. CNMH..... 95
- Figura 5. Camponeses aguando as plantas recém transplantadas à terra. Fotografia de Edelmira Pérez Correa, “*Regando el semillero “Los Borrachos” San Pedro Sucre*”, 1970, Proceso del Cultivo del Tabaco 21/55: MATERIAL FOTOGRÁFICO, Fondo: Edelmira Pérez Correa, Archivo de los Derechos Humanos y Memoria Histórica. CNMH.. ..... 96
- Figura 6. Camponês colhendo as primeiras folas do tabaco. Fotografia de Edelmira Pérez Correa, *Cultivo de tabaco*, 1970, Proceso del Cultivo del Tabaco 41/55, Proceso del Cultivo del Tabaco, MATERIAL FOTOGRÁFICO, Fondo: Edelmira Pérez Correa, Archivo de los Derechos Humanos y Memoria Histórica. CNMH..... **¡Error! Marcador no definido.**
- Figura 7. Rancho camponês, com as folas do tabaco penduradas a secar no teto e vários camponeses reunidos. Fotografia de Edelmira Pérez Correa, *Caney de tabaco, reunión entre campesinos y funcionarios del Incora*, 1970, Proceso del Cultivo del Tabaco 52/55, Proceso del Cultivo del Tabaco, MATERIAL FOTOGRÁFICO, Fondo: Edelmira Pérez Correa, Archivo de los Derechos Humanos y Memoria Histórica. CNMH.....**¡Error! Marcador no definido.**
- Figura 8. San Pachito decorado para a procesão do 4 de outubro de 2014 na igreja de São Francisco em Ovejas. Fotografia própria..... 106
- Figura 9. Detalhe da cabeça das gaitas, mostrando a representação de um pênis enfiado em uma vagina.....**¡Error! Marcador no definido.**
- Figura 10. O gaitero cencenú. Fotografia própria. ....**¡Error! Marcador no definido.**
- Figura 11. Logo do Festival Nacional de Gaitas «Francisco Llirene» e da asociación Festigaitas que organiza o festival .....**¡Error! Marcador no definido.**



## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANUC	Asociación Nacional de Usuarios Campesinos [Associação Nacional de Usuarios Camponeses]
CNMH	Centro Nacional de Memória Histórica
CRS	Corriente de Renovación Socialista
DRI	Fondo de Desarrollo Rural Integrado [Fundo de Desenvolvimento Rural Integrado]
ELN	Ejército de Liberación Nacional
FARC	Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia
GMH	Grupo de Memoria Historica
IDEAM	Instituto de Hidrología, Meteorología y Estudios Ambientales
IGAC	Instituto Geográfico Agustín Codazzi
INCORA	Instituto Colombiano de Reforma Agraria
MIR-PL	Movimiento de Integración Revolucionario “Patria Libre”
OPD	Organización de Población Desplazada [Organização de População Deslocada]
PES	Plan Especial de Salvaguardia
PNR.	Plan Nacional de Rehabilitación [Plano Nacional de Reabilitação]
PRT	Partido Revolucionario de los Trabajadores

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>15</b>
1.1	As noites escuras. Dois convites pessoais a um tema .....	15
1.2	Pensar a música como matéria da história .....	21
1.2.1	<i>Caminhos que se encontram .....</i>	23
1.3	Campo e arquivo .....	28
1.4	Estrutura do texto .....	34
<b>2</b>	<b>“DE GAITAS ESTÁ CHEIA A VIDA”: MÚSICA E IDENTIDADE EM MONTES DE MARÍA .....</b>	<b>37</b>
2.1	Fazenda, camponeses e conflito social. A constituição dos Montes de Maria .....	37
2.1.1	<i>Colonização dos Montes de María e a instituição da fazenda .....</i>	37
2.1.2	<i>Economias morais e políticas. Confrontos entre teoria e prática .....</i>	42
2.1.3	<i>Campesinos-gaiteros. Identidades em disputa no Festival.....</i>	46
2.2	Identidade, alteridade e reelaboração do poder.....	54
2.2.1	<i>Música e temporalidade. A dimensão temporal da identidade.....</i>	54
2.2.2	<i>O “Nós” e a alteridade dos gaiteros. Os sujeitos da música de gaitas.....</i>	59
2.2.3	<i>Coletividade, Monte e conflito social.....</i>	66
2.3	Musicar, Memória e Mestiçagem.....	70
2.3.1	<i>Gaitas indígenas e tambores africanos. Os objetos da música .....</i>	71
2.3.2	<i>Memória e construção de subjetividade campesino-gaitera .....</i>	75
2.3.3	<i>As gaitas como matéria do tempo .....</i>	80
<b>3</b>	<b>MÚSICA, TERRA E PRODUÇÃO AGRÁRIA.....</b>	<b>85</b>
3.1	O tabaco e a estruturação da questão agrária em Montes de María .....	85
3.1.1	<i>Comercio de tabaco e economia camponesa.....</i>	85
3.1.2	<i>A questão da propriedade da terra.....</i>	89
3.1.3	<i>Os processos do tabaco.....</i>	94
3.2	<i>Velaciones de santos e gestão cultural da experiência camponesa .....</i>	99
3.2.1	<i>Identidade campesino-gaitera e a economia social da velación .....</i>	99
3.2.2	<i>Os santos e a reelaboração da hegemonia .....</i>	104
3.2.3	<i>A gaita como instrumento sagrado e reprodutivo.....</i>	108
3.3	Território, natureza e coesão social.....	112

3.3.1	<i>A música como criadora de comunidade</i> .....	112
3.3.2	<i>A música e o conceito de “terra”</i> .....	115
3.3.3	<i>A terra está viva. Mito e “aparato”</i> .....	119
<b>4</b>	<b>TERRA, CULTURA E POLÍTICA</b> .....	<b>125</b>
4.1	Luta pela terra. A ANUC como ator político .....	125
4.1.1	<i>O surgimento da ANUC</i> .....	125
4.1.2	<i>Independência do governo nacional</i> .....	130
4.1.3	<i>Repressão e declínio da ANUC</i> .....	133
4.2	Paisagens da resistência. Corpo, reconhecimento geográfico e luta pela terra ...	135
4.2.1	<i>Corpo cultural e espaço geográfico</i> .....	136
4.2.2	<i>Reconhecimento do território por meio da música.</i> .....	142
4.2.3	<i>Ocupações de terra: a descrição de uma prática de reconhecimento e resistência.</i> .....	145
4.3	Resistência e transformações em Montes de María. Panorama Pós-ANUC .....	155
4.3.1	<i>Comunidade, terra e defesa pela vida</i> .....	155
4.3.2	<i>Violência e transformações no modelo produtivo</i> .....	159
4.3.3	<i>Festivais, morte, massacres</i> .....	163
<b>5</b>	<b>CONCLUSÕES</b> .....	<b>168</b>
	<b>NOTAS</b> .....	<b>173</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>193</b>

## 1 INTRODUÇÃO

### 1.1 As noites escuras. Dois convites pessoais a um tema

De várias maneiras, os interesses que antecedem esta pesquisa se ancoram numa lembrança que me açoitava a cada tanto para me manter alerta sobre a potência da música. A semente das questões aqui abordadas me leva simultaneamente aos anos da minha infância, nos últimos anos do século passado, e a primeira canção de música de gaitas que concentrou sinceramente minha atenção, já entrada a década de 2010.

Naquela primeira lembrança a música habitava na varanda, patrocinada pela garganta do meu pai, e se expandia da porta da casa até a grade que nos isolava do mundo de fora. Era propício cantar nas noites nas quais faltava luz por causa da ausência do alumbrado público que roubara “El turco Hilsaca”, que figurava nos documentos oficiais mas nunca nos postes de luz, onde o único que brilhava era o pasmoso carimbo da corrupção (depois haveriam de revelar-se no computador de “Jorge 40” as provas de que a mesma pessoa que tinha deixado no breu as noites no município de El Carmen de Bolívar, era um dos principais financiadores dos paramilitares na Costa Caribe colombiana). Outras vezes não se podia culpar as luzes fracas e escassas da rua, senão à ineficiência de Electrocosta, a empresa que prestava o serviço de energia, que nos deixava no escuro todas as terças e quintas-feiras aos moradores do “setor acima” e as segundas e quartas aos do “setor embaixo”, mediante uns muito questionados racionamentos que se justificavam em um déficit por roubo de energia. Era verdade que algumas pessoas conectavam ilegalmente suas casas aos cabos de eletricidade sem deixar que contador nenhum o registrasse, mas é muito mais certo que depois de fechada Electrocosta, com o nascimento da igualmente infame Electricaribe, e depois de serem revisadas com minúcia cada uma das conexões, os apagões continuaram, mas desta vez acompanhados de escandalosas cobranças nas contas domésticas. As queixas continuam até hoje.

Era nessas noites escuras que se criava o momento propício para sair à varanda e cantar. Meu pai preferia duas canções: cantava “Unicórnio Azul” com a sua melhor imitação do Silvio Rodriguez ou então “Pescador, lucero y rio” do José A. Morales. Estas músicas eram estranhas, na rádio soavam champetas y vallenatos, com alguma aparição de baladas às seis da tarde, ou algo assim. Nunca escutei essas duas canções senão na voz do meu pai ou em umas fitas *cassette* que só ele tinha na minha cidade. Ele as havia comprado em uma viagem e as atesourava como se fossem as únicas no mundo. Ambas canções eram perfeitas para as noites escuras e hoje me lembro delas com muita nostalgia. As duas falavam da perda, as duas da

saudade. Desde aqueles tempos até hoje, que as escuto e lembro, não as tinha escutado de novo exceto por um par de vezes nas caixas de som que colocavam os estudantes na minha universidade com músicas que lembravam aquela saudosa esquerda latino-americana. Fora disso, tinham desaparecido da minha vida quando vagorosamente a música foi refundindo-se pela casa para não voltar.

Meu irmão, minha irmã e eu ficamos atônitos a primeira vez que o meu pai rejeitou sair à varanda a cantar. A noite estava abafada e ainda quando havia energia, não tinha a força suficiente para empurrar os ventiladores, estava “baixa” como se chama aquele estado de preguiça crônica no qual entra eventualmente a energia na minha cidade. Era uma situação que só se solucionava tomando a brisa da noite e distraíndo as horas cantando na varanda até que na empresa de energia fizessem a luz acordar para que nós pudéssemos dormir. Aquele dia insistimos muito, mas só conseguimos que o meu pai saísse ao quintal com a gente, e desde as escadas que conduziam ao barranco que era naquele então o lote da nossa casa, cantou-nos um par de músicas e logo nos mandou a dormir. Foi uma noite bela, vimos, como sempre, as estrelas e cantamos, mas os três irmãos ficamos com a sensação de que algo tinha mudado, sensação que não gostamos. Os cantos no quintal se prolongaram por várias noites, talvez um par de meses, até que novamente o meu pai se empenhou em não sair a cantar no quintal e terminamos conformando-nos com o corredor que separava a cozinha do resto da casa. Aí, a voz fazia um eco particular, que eu gostava, mas não corria o vento que corria no quintal nem dava para ver passar as pessoas pela rua com suas lanternas improvisadas feitas com um pote velho de leite em pó com uma vela dentro, amarrado com um arame que servia de suporte às quais chamávamos de “lumbilas” e eram a diversão do povoado.

Desde dentro da casa dava para perceber que as “lumbilas” já não iluminavam a rua. Do mesmo jeito que nós, que fomos confinando-nos ao quintal e depois à segurança do interior da casa, os vizinhos arquivaram suas “lumbilas” e deixaram de perambular pelas ruas. Naquele tempo, eu não achei que isso estivesse ligado, aliás nunca pensei naquilo. Para mim, as “lumbilas” tinham passado de moda e o meu pai lhe dava tédio cantar na varanda, logo no quintal, logo simplesmente cantar, e assim em pouco tempo os cantos ao lado da cozinha também cessaram. Uma noite faltou energia depois de um barulho terrível e em lugar de nos entristecer, alegrámo-nos porque depois da escuridão sempre chegava o canto. Acudimos correndo ao nosso pai, para exigir que cantasse conosco, ele estava pálido, quase cinza, e ao ver-nos nos pegou a minha irmã e a mim como pôde enquanto a minha mãe correu para carregar o meu irmão mais novo e levaram-nos para o quarto. Rapidamente jogaram dois colchões no chão e nos deitaram neles, protegidos pela languidez de um lençol que na angústia daquele

momento eles tinham certeza de que seria anti-balas. Eles deitaram conosco, um em cada extremo. A minha irmã e eu não tínhamos ideia do que estava acontecendo, mas o terror dos meus pais tinha sido transmitido a nós, estávamos apavorados. Temerosamente, pedimos que cantasse, ele pediu silêncio. “Calem a boca! Ninguém pode escutar nada!”, sussurrou. Minha mãe começou a miar como um gato, assegurando-nos que uma fera felina estava próxima e se não nos calássemos viria a destroçar-nos. Os três soubemos que não tinha gato nenhum e era só o medo da minha mãe, mas obedecemos. Tinham explodido com uma bomba a empresa de eletricidade. Eu soube depois por murmulhos, porque ninguém falou comigo diretamente; ninguém me falava essas coisas. Essas são coisas que não se contavam às crianças.

Desde então, foi sumamente necessário preservar o silêncio, manter as luzes apagadas, fechar violentamente as portas sempre que fosse preciso, acudir enrolados em lençóis à proteção do colchão embaixo da cama, e especialmente apagar a música ante o ruído retumbante das armas. Lá fora se acirrava uma guerra sem que eu a entendesse. Uma guerra que ninguém estava perto de ganhar. Dentro tinha se instalado uma guerra simbólica na qual o medo se apoderava da casa. A música se esgotou nas nossas noites e o barulho do combate ia ganhando a guerra.

Porém não foi sempre assim, como soube depois. A minha própria experiência com a música e com a negação dos espaços de socialização tinham me impedido de perceber o vasto universo simbólico que rodeava a música que era produzida na minha própria região. Todavia, a memória da proximidade da guerra, afetando a prática musical no microcosmos do meu lar, me marcou com a sensibilidade de perceber os mais básicos elementos da participação da música na conformação de um espaço social e na expressão de um conflito.

Minha cidade, El Carmen de Bolívar, está localizada no coração de uma das regiões que mais se estampou no universo simbólico colombiano no último vinte anos, devido principalmente ao impacto do conflito armado e a repercussão mediática e política que este teve.

Os Montes de María são uma sub-região do Caribe colombiano. Compreendem 2.677 km<sup>2</sup> (AGUILERA DÍAZ, 2013; CUADROS, 1990) e, segundo os censos elaborados pelo Estado colombiano, possuía 233.426 habitantes em 1964, 262.483 em 1973 (DEPARTAMENTO ADMINISTRATIVO NACIONAL DE ESTADISTICA - DANE, 1973b, a) e 363.566 em 1993. Na divisão política atual, inclui 15 municipalidades, 8 (Morroa, Los Palmitos, San Antonio de Palmito, Chalán, Ovejas, San Onofre, Colosó e Tolúviejo) no departamento de Sucre e 7 (El Carmen de Bolívar, Zambrano, El Guamo, María La Baja,

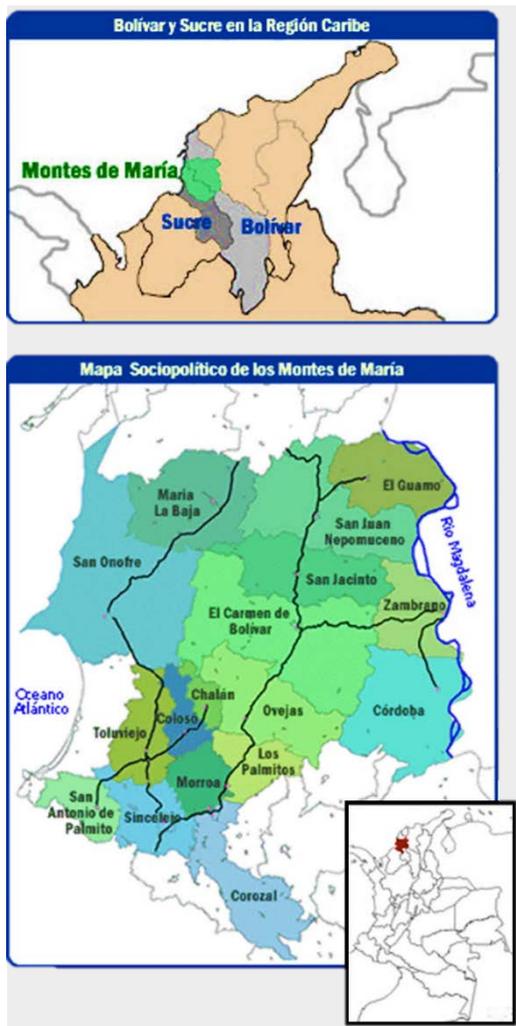


Figura 1. Mapa e localização dos Montes de María na Colômbia

Córdoba Tetón, San Jacinto e San Juan Nepomuceno) do departamento de Bolívar<sup>a</sup>, como mostra a Figura 1. Embora Montes de María seja atualmente sua mais difundida denominação entre a população, essa recebe diferentes nomes: Serrania de San Jacinto também é muito popular. O Instituto Geográfico Agustín Codazzi (IGAC) sustenta que é uma extensão da serra de San Jerónimo. Em algumas regiões de Sucre e Bolívar, é também chamada a cordilheira La Coraza e em seus últimos sopés ao sul do departamento do Atlântico é conhecida como a serrania do cavalo (CUADROS, 1990).

Acompanhado ao forte registro na mídia dos acontecimentos violentos acontecidos na região, no quadro do conflito armado generalizado que sofreu a Colômbia durante os últimos 40 anos, na última década, os Montes de María foram objeto da reflexão acadêmica. Enquanto o conflito armado convocou muitos pesquisadores nas Ciências

Sociais e na História, várias pesquisas se realizaram ao redor da música como um elemento cultural característico da região, falando especificamente da Música de Gaitas e Tambores. Estes dois caminhos de pesquisa não têm dialogado entre si com frequência. Da mesma maneira, no gérmen dessa pesquisa, minha intenção inicial não consistia em criar essa ponte. Uma constante separação na academia que frequentemente marca os percursos investigativos nos faz sentir confiantes em andar por caminhos que outros já transitaram.

Vários elementos moldaram as inquietudes que alimentam esta pesquisa e são reflexos também de uma trajetória pessoal que se transformou num interesse acadêmico. As vivências da minha infância se instalaram na minha memória emocional. O conflito que se

<sup>a</sup> Departamento é o nome que recebem as divisões territoriais internas da Colômbia. A Colômbia é dividida em 32 departamentos e um distrito capital. Os departamentos são divididos em municípios, estes em corregimientos e estes em veredas.

desenvolvia, do qual na época não tinha ainda elaborado a suas causas e dinâmicas, tinha uma origem nos enfrentamentos entre os exércitos paramilitares patrocinados pelo latifúndio local e as guerrilhas que tinham aproveitado o panorama de transformações surgidas nas lutas camponesas pela terra contra a estrutura latifundiária da região.

No ano de 2011, quando me desloquei da minha cidade para Bogotá, capital da Colômbia, para estudar Antropologia, tinha duas coisas certas: primeiro, que não iria pesquisar nos Montes de Maria, porque pensava que nada que eu pudesse analisar, escrever ou perguntar sobre a região poderia escapar do conflito armado. A razão dessa relutância correspondia-se também com a minha segunda certeza: não iria pesquisar sobre o conflito armado, porque guerra (e não estou a falar apenas de assuntos acadêmicos) tinha me aborrecido e era parte do motivo pelo qual havia atravessado a metade do meu país. Estava decidido a me afastar da dor dessa guerra e durante os cinco anos da graduação assim o fiz. Tinha aprendido a acreditar que falar sobre a guerra não era apenas mais fácil, senão mais produtivo, se o fizesse alguém que não tivesse vivido na própria carne ou não tivesse crescido no meio dela. Que não sentisse aquela dor pessoal. Pelo menos para mim, durante esses cinco anos, tratava-se de uma questão difícil da qual queria fugir.

Reconsiderarei a minha primeira certeza quando, por acaso, em um período de férias, descobri que a Música de Gaitas e Tambores trazia consigo mais do que apenas a intenção de “entreter”; seu principal objetivo não estava relacionado com os circuitos comerciais das indústrias da música, mas tinha uma estreita relação com o potencial agrícola da região e o cultivo de tabaco, através de cerimônias chamadas “*velaciones* de santos”, quando era oferecido aos santos do *Monte* (San Pachito, o Menino Jesus de Bombacho; Virgem da Candelária, a Virgem del Carmen) música e velas em troca da fertilidade da terra e do advento da chuva para garantir as boas colheitas. Naquele momento, a música e os rituais associados com ela estavam me fazendo voltar para o meu lugar de origem do qual tinha me afastado. Para esse ponto, explorar o potencial simbólico da música de gaitas e tambores de Montes de María tinha me cativado tanto que terminei realizando uma monografia intitulada *La gaita quemada: Música, religión y cuerpo en los Montes de María*, sobre as relações entre concepções religiosas e música em Montes de Maria que me outorgou o grau de antropólogo. Este primeiro trabalho dista consideravelmente do que agora apresento, especialmente na análise da música como construção identitária e política, inserida num contexto histórico particular de conflito agrário.

A segunda segurança entrou em colapso de surpresa quando, depois de dois anos e meio de pesquisa, e estar refletindo sobre a música de gaitas, José Alvarez, quem me introduziu nos caminhos da música, me fez perceber que, em todo esse tempo, eu tinha sido incrivelmente

cego e teimoso. O conflito que tinha tentado eliminar da minha pesquisa e dos meus interesses aparecia com uma frequência inusitada nas minhas fontes e eu a tinha vetado da minha análise e das minhas fontes, tentando desviar a conversa que estava produzindo para focar apenas nos aspectos culturalistas da prática musical. Percebi que o conflito que tinha desencadeado a guerra não só estava presente na música, mas a análise da prática musical e suas transformações permitia perceber mudanças nos modos de produção na região e as influências de certos discursos sobre a gestão dos diferentes elementos simbólicos por parte dos sujeitos em conflito.

O conflito agrário da região, evidentemente refletia numa prática musical agrícola. A música, que havia feito voltar meu olhar para os Montes de María, agora me chamava para examinar o conflito que havia negado. Eu já tinha me reconciliado, em parte, com os Montes de Maria, agora o chamado era a objetivar a análise da violência armada experimentada pela região, mas especialmente com a que me tocou viver quando era criança.

Parte desse processo de enfrentamento consistiu em entender o contexto que, anterior à minha experiência na infância, tinha constituído tanto a música quanto do conflito agrário que ela participava e no qual era produzida, como uma forma de reconhecimento da história tanto da Colômbia como da minha gente. O projeto se fazia interessante e revelador academicamente ao tempo que terapêutico. Não se tratava de explicar, interpretar e analisar minha própria experiência com a música, ilustrada na história que abre este apartado, senão de criar uma narrativa que permitisse mostrar tanto o processo social da música no contexto violento e de conflito, quanto reencontrar nesse processo uma das raízes da minha inquietação pessoal. Nesse sentido, a prática da história me permitiu transitar entre duas estratégias do tempo e da memória, que, como mostra Michel de Certeau(2016b), se desenvolvem no terreno de questões análogas, entre as quais estão a reconduzir as representações do passado ou as atuais a suas condições de produção, elaborar as maneiras de pensar e superar a violência subjacente nos conflitos da história e a que se articula no próprio pensamento mediante a construção de uma narrativa como forma privilegiada do discurso da elucidação.

Nesse sentido, embora este trabalho não tenha como foco minha situação particular e o meu relacionamento com a música, devo reconhecer o pano de fundo emocional no qual ela se insere, o qual me permitiu e me instigou a cursar este caminho de pesquisa. Da mesma maneira, os testemunhos dos sujeitos da minha pesquisa são atravessados pela emoção e pela dor, o que não facilitou o trabalho de pesquisa, mas o enriqueceu. Transitar por esses rumos me permitiu entrever os encontros na lógica emocional da música com as racionalidades do conflito agrário e a atividade política. Como já havia colocado Arlette Farge: “Um relato histórico que traz sentido e verdade para hoje é um relato capaz de assumir a irrupção das dores evocadas.

Neste caso, a emoção não é uma deficiência para a pesquisa se aceitamos nos servir dela como uma ferramenta de reconhecimento e conhecimento” (FARGE, 2015, p. 22–23).

A pesquisa que proponho objetiva analisar por meio da sua relação com a música a experiência dos habitantes da região em um contexto de conflito agrário enquadrado na luta pela terra e o subsequente desenvolvimento de uma escalada de violência entre os anos 1960 e 2000. Mostrarei como a prática musical refletia um sistema de pensamento e ações que marcaram as características do problema agrário nos Montes de María.

As transformações no trabalho dos historiadores nos permitem abarcar fontes que dialogam com a emoção e que se encontram em diversos suportes. Esta expansão documental nos permite transitar por fontes dialógicas que nos revelam detalhes que de outra maneira passariam despercebidos, como mostra José D’Assunção Barros (2017, 2011, 2013).

Entre essas fontes, a música permite enriquecer nossos horizontes de análise devido à profusão de múltiplos registros que o ato de musicar produz (SMALL 1998): a letra, como uma fonte textual; a sonoridade; os efeitos emocionais que gera; os registros do contexto da sua execução; a performance associada tanto à interpretação quanto à escuta e a interação musical. A polifonia da música transparece ao mesmo tempo para as fontes mediante as quais veicula seus vários discursos. É precisamente essa versatilidade a que permite com que possamos encontrar nela aspectos que nos permitem transitar entre problemáticas históricas tão distantes que estabelecem um diálogo tanto com os sujeitos e as fontes quanto com o historiador.

## **1.2 Pensar a música como matéria da História**

Os estudos sobre história da música na América Latina vão ganhando cada vez mais relevância em um contexto de consolidação da prática musical como um tema de pesquisa para a história. A academia se mostrou reticente ao ingresso nesse campo e durante muito tempo. Isto parece ser uma constante no panorama da disciplina tanto no Brasil quanto na Colômbia, países e “campos acadêmicos” que alimentam esta pesquisa. O historiador e crítico literário Luciano de Azambuja enfatiza que:

Entretanto, grande parte da história da música popular brasileira foi produzida por críticos musicais, jornalistas, diletantes e amadores que, distantes das universidades e pesquisas acadêmicas, refletiram um paradigma tradicional e conservador no panorama da historiografia contemporânea, associado àquela concepção de tempo linear, ordenado e contínuo, em que artistas, estilos e gêneros, sucedem-se mecânica e progressivamente (AZAMBUJA, 2007, p. 10).

Apenas a partir da década de 70 a música toma relevância nas pesquisas feitas por acadêmicos, principalmente nas áreas dos Estudos Literários e das Ciências Sociais, e apenas

no final dos 80, com a inspiração da Nova História, a música, e especialmente a música popular, passa a ser reconhecida como um tema da disciplina histórica no Brasil (NAPOLITANO, 2002). Todavia, continuará a ser um elemento profundamente marginal no leque de pesquisas em História até a chegada do novo milênio.

O contexto colombiano é ainda mais hostil aos encontros entre história e música. Este campo ainda luta para consolidar-se como um terreno consistente de pesquisa na historiografia colombiana, com alguns expoentes marginais e nenhuma aparição, por exemplo, nos balanços historiográficos que cada certo tempo aparecem para compendiar os interesses da disciplina no país.

[Os trabalhos sobre música] São assumidos como pertencentes a outros conhecimentos e outros campos disciplinares, e automaticamente localizados fora dos limites da disciplina histórica. [...] Nem música, nem músicos, nem historiadores interessados em música são geralmente convidados para tais banquetes historiográficos (OSPINA ROMERO, 2013).

Esta situação de marginalidade se evidencia no atraso metodológico durante todo o século XX do conhecimento histórico em relação com a música tanto na Colômbia quanto no Brasil, “ao utilizarem a letra como simulacro de um documento escrito que era analisado apenas no seu significado”(AZAMBUJA, 2007, p. 11), apresentando-se como um objeto fragmentado, “analisando ‘letra’ separada da ‘música’, ‘contexto’ separado da ‘obra’, ‘autor’, separado da ‘sociedade’, ‘estética’ separada da ‘ideologia’”(NAPOLITANO, 2002, p. 8). Os avanços da história social e cultural em relação à música como objeto da história se mantiveram afastados das discussões nos dois países latino-americanos. Destaca-se nesse período a carência de um modelo sistemático e, acima de tudo, reflexivo da crítica das fontes e o pouco entendimento da música como um elemento social. O musicólogo, antropólogo e historiador colombiano Sergio Ospina (2013) revela uma dicotomia contraditória nos estudos sobre história da música no panorama colombiano, acometida por duas correntes: a primeira, que tentava, teimosa e artificialmente, enquadrar a música no esquema cronológico dos períodos da história política; e a segunda, que abstraía o musical do âmbito da história em geral, isto é, “histórias de música onde apenas as questões aparentemente mais relacionadas à música foram abordadas, ignorando sua conexão com outros processos históricos a nível social, econômico, cultural ou político”(OSPINA ROMERO, 2013).

Já o século XXI trouxe um entendimento da complexidade do objeto, alimentado por uma menor reticência à interdisciplinaridade, oferecendo-nos uma vasta quantidade de trabalhos sobre história da música, escritos não apenas por historiadores, que esboçam a elaboração de um objeto de pesquisa que requer ser observado desde distintos olhares. Este

fenômeno, compartilhado na Colômbia e no Brasil, se alimenta do interesse de antropólogos, sociólogos, musicólogos, cientistas políticos, sobre a história da música, e do aproveitamento que os historiadores fizeram dos diversos olhares disciplinares. Esta nova etapa ultrapassa o binômio letra-melodia e insere a música no contexto da vida social de múltiplas e complexas maneiras. O que levou a uma vasta diversificação que se por um lado resulta fundamental no entendimento da música e no enriquecimento da pesquisa, por outro lado dificulta sua inclusão no cânone do conhecimento histórico, já que a história da música é um campo que ainda aguarda sua consolidação como um campo consistente de pesquisa.

### **1.2.1 Caminhos que se encontram**

Os diálogos permitidos pela polifonia de fontes sobre a música, me permitiu traçar um plano de pesquisa que permitisse entender as dinâmicas políticas e econômicas e culturais a partir da visão que a música e suas fontes oferecem. As três categorias que se enunciam no subtítulo deste trabalho -música, memória e conflito agrário- se encontram na tríade gerada pelas narrativas dos sujeitos dessa pesquisa. A música, ao gerar múltiplas estratégias de união da comunidade, e ao se inserir na prática agrícola, aporta abundantes elementos para a análise do conflito agrário na região.

Nesse contexto, a pesquisa que proponho objetiva conciliar esses dois ramos de pesquisa para compreender por meio da sua relação com a música a experiência dos habitantes da região em um contexto de conflito social enquadrado na luta pela terra e o subsequente desenvolvimento de uma escalada de violência. Esta não é uma proposta aleatória, como explicarei, a música foi usada ativamente neste processo de um jeito muito particular, que vinculava não só à prática da música senão também às concepções de mundo e aos costumes dessa sociedade. Desta forma, proponho uma maneira possível de entender a música da região como um elemento que mobiliza socialmente aqueles que dela participam.

Nesta perspectiva analisarei a organização camponesa da região a partir da categoria de campesinos-gaiteros, que representa tanto o processo da sua identidade (FRITH 1996) como a expressão da lógica com a qual se aproximaram da sua terra, e as ações que tomaram no quadro do conflito (FELD 2000, 2013).

A música não é apenas som organizado<sup>b</sup>, mas é prática e artefato social, faz sentido muito além do som em relação às concepções culturais e tem efeitos práticos na sociedade que a produz. Vemos que a música pode ser composta de diferentes elementos, como o som organizado, os instrumentos e as pessoas envolvidas de alguma forma com a prática musical: intérpretes, dançarinos, ouvintes, etc. A esses sujeitos os chamarei de “musicantes”, de acordo com o conceito de “musicar” (musicizing), que propôs Christopher Small (1998). Os musicantes participam da música, fazem música e são música. Suas relações com a música são relações de sentido: corporais e mentais. Como John Blacking(1974) nos disse a música obtém sentido como reflexo do sistema social e cosmológico, do mesmo modo em que outorga sentido aos eventos da vida social. A música tem sido e é interpretada de maneiras diversas em culturas diferentes e muitas vezes entra na mesma definição própria que se faz dela nas distintas sociedades uma noção corporal, frequentemente, mas não se limitando à dança e ao ritmo, que se correlaciona com uma cosmologia ou um sentido do mundo.

O ato de musicar cria entre os assistentes um conjunto de relações, e é nessas relações onde se encontra o significado do ato de musicar. Encontra-se não só nas relações entre os sons organizados que geralmente acreditamos serem os elementos essenciais da música, mas também nas relações que são feitas entre pessoa e pessoa no espaço da performance. Essas relações, por sua vez, significam umas relações no mundo mais amplo, fora do espaço de performance, relações entre pessoa e pessoa, entre indivíduo e sociedade, entre a humanidade e o mundo natural e até o mundo sobrenatural [...] quando musicamos, quando participamos de uma performance musical, seja como músico ou como ouvinte, as relações que criamos modelam as do cosmo, como acreditamos que são e que devem ser. Não é só que aprendemos sobre essas relações, senão que as experimentamos em toda sua bela complexidade. O musicar nos outorga os poderes para experimentar a estrutura do nosso universo, e ao experimentá-la, aprendemos, não apenas intelectualmente, mas nas profundidades da nossa vida, qual é o nosso lugar dentro dele, e como nos relacionamos e devemos relacionar-nos com ele. Toda vez que participamos

---

<sup>b</sup> A pergunta "O que é música?" tem sido objeto de muitos debates na academia e a chegada de inúmeras respostas só pode trazer novas questões. Entre 1956 e 1958, o pianista e antropólogo britânico John Blacking, morou entre os *venda* da África do sul, aprendendo seu sistema musical em relação com a sua organização social. Dessa estância surgiu a sua tese doutoral (1967), na qual propõe um método que chama de análise cultural da música, fundindo os seus conhecimentos de músico, aliás, musicólogo, com a sua formação de antropólogo, em uma proposta que analisa a produção musical dos *venda* com uma impronta evidente do estruturalismo imperante na antropologia britânica da época, olhando para a estrutura social. Suas ideias revolucionárias no campo da etnomusicologia, que se interessavam tanto pelo que soava quanto pelo jeito em que era escutado, foram tomando corpo até serem condensadas nas conferências ditadas em 1973 na University of Washington, que deram como resultado o seu livro (1974) no qual postulou uma resposta ao interrogante que ainda apaixona aos musicólogos. Sua experiência de 35 anos como músico, e 23 anos de pesquisa antropológica baseada naqueles 22 meses vivendo com os *venda*, resultou em uma resposta bastante simples em aparência, mas ao mesmo tempo de uma altíssima complexidade: música é "som humanamente organizado".

de uma performance musical, exploramos essas relações, as afirmamos e as celebramos. (SMALL, 1999, p. 6-7)

É na exploração dessas relações entre os sujeitos musicantes que praticam a música, que me aproximarei dela, isto é, por meio da prática agrícola dos camponeses dos Montes de María, em um sistema econômico de produção a grande escala de tabaco.

Este contexto é atravessado pelas múltiplas situações de opressão dos latifundiários sobre os camponeses produtores tanto de tabaco quanto de música, como atividades associadas. Este sistema, além de ser um sistema econômico, organizava as relações sociais e estabelecia a dominação política como garantia da propriedade extensiva da terra pelos latifundiários e a submissão dos camponeses a partir da relação senhorial. A música e as práticas culturais associadas dão conta de uma complexa relação entre o moral e o econômico no estabelecimento de uma economia moral que incorpora múltiplas estratégias de resistência (SCOTT, 1977) ao mesmo tempo que dialoga com as lógicas da hegemonia para sustentar uma estrutura social assimétrica (POPKIN, 1979). Estas duas visões, que se apresentam como antagônicas, mostram as complexas e contraditórias lógicas de poder no campo.

Como mostrarei, as lógicas morais não necessariamente se contrapõem às políticas, senão que as duas formas de relação com a esfera econômica traçam o pano da interação social e da resistência tanto cotidiana como na política. Para isso, se faz necessário explorar tanto as práticas cotidianas de gestão da subalternidade, nas quais a música se enquadra, quanto as práticas políticas de luta pela terra e contestação direta da lógica latifundiária por parte dos camponeses. Por gestão da subalternidade não quero insinuar estaticidade na ação dos sujeitos subalternos, senão as múltiplas relações baseadas no poder que permitem várias interpretações da hegemonia e a subordinação, e que nesse processo admitem negociações e contravenções dessas lógicas. O processo de constituição das identidades dos dominantes e dos subalternos está cheio de contradições, desafios e reelaborações no tempo e no espaço (DUBE 2010; GUHA 1997).

O conflito que eu mesmo experimentei na sua versão urbana, e que descrevi vagamente em páginas anteriores, é um reflexo das contradições e transformações desse conflito que deu origem a um prolífico movimento de luta pela terra e posteriormente ao recrudescimento dos enfrentamentos no espaço da guerra.

A luta pela terra nessa região alcança o seu momento mais álgido a partir do ano 1960 com a fundação da Asociación Nacional de Usuários Campesinos – ANUC (PÉREZ, J. M., 2010), uma organização de caráter nacional que originalmente foi fundada pelo Estado colombiano para atender às demandas dos camponeses do país, e rapidamente se tornou contra

o mesmo Estado devido as condições de desvantagem identificadas pelos camponeses e as correspondentes ações que eles levaram a cabo para exigir suas demandas frente ao latifúndio. A maior representação nacional da ANUC se encontrava no Caribe e na região andina, mais a linha Sincelejo da ANUC, coordenadora das atividades da associação no caribe, defendeu, entre as diversas estratégias, as ações diretas de confrontação, em comparação com as outras linhas que se mostraram menos afins da ação direta. As ocupações de terra foram o ícone da associação.

Durante as ocupações de terra organizadas pela ANUC, a música desempenhou um papel fundamental na organização dos camponeses. Os espaços de criação e performance musical, enquanto espaços de questionamento da lógica de propriedade da terra, serviram como semente da organização camponesa. Os agricultores em Montes de María usavam a música de gaitas e tambores como “insumo” para a produção agrícola, com base no tabaco e controlado por grandes empresas multinacionais, para garantir a produção e lidar com as demandas dos grandes proprietários e compradores. Este processo teve sua máxima representação nas “*velaciones* de santos”, nas quais, referem em Ovejas, nasceu o conjunto de gaitas como a conhecemos.

As *velaciones* eram um ritual no qual se percorria e reconhecia o território e se gestionavam as condições de opressão dos camponeses, sendo, assim, espaços de concentração da indignação camponesa frente à sua situação social. Mostrarei como estes espaços e os conhecimentos adquiridos neles foram de grande utilidade na posterior organização camponesa.

O processo de fortalecimento político gerou fortes embates contra os latifundiários, os quais também desenvolveram estratégias de manutenção da hegemonia, especialmente na organização de exércitos particulares e na confrontação política mediante alianças com as elites governamentais.

Durante o final dos anos setenta e meados dos anos oitenta do século passado, começaram a entrar no Montes de María diferentes grupos guerrilheiros que se estabeleceram no país, inicialmente, o CRS (Socialista Renovação atual), o PRT (Partido Revolucionário dos Trabalhadores), o ELN (Exército de Libertação Nacional) e o PLA (Exército de Libertação do Povo), e mais tarde os FARC (Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia), procurando influenciar as crescentes lutas camponesas pelo acesso à terra da ANUC, mas especialmente procurado aproveitar a localização estratégica de Montes de Maria e seu relativo abandono por parte do Estado que os faz um corredor estratégico para o mar.

Nesse contexto, muitos camponeses se mudaram para centros urbanos, fugindo das condições de violência no campo. Isto é visto de forma mais dramática com incursão de

exércitos paramilitares apoiados pelo latifúndio nos anos 90 do século passado, quando os massacres, assassinatos e deslocamentos em massa eram a ordem do dia. O conflito deixou nessa área entre Sucre e Bolívar pelo menos 80.000 mortos, um total de 56 massacres registrados, quase 4.000 assassinatos políticos, 200.000 camponeses deslocados e os campos desolados (REVISTA SEMANA, 2016).

Isto não apenas dificultou o exercício da atividade política e da resistência nos seus territórios ante o iminente risco da morte, senão que limitou as possibilidades na prática musical, ao restringir os espaços nos quais tinha lugar. A fundação do Festival Nacional de Gaitas “Francisco Llirene” na cidade de Ovejas, em 1985, é um quadro importante no panorama político e social da região. O festival de Ovejas, como o que 10 anos depois foi fundado em San Jacinto, o Festival Nacional Autóctone de Gaitas “Toño Fernández, Nolasco Mejía e Mañe Mendoza”, surge de uma preocupação principal: “a música gaita está sendo perdida”. Tornam-se, assim, os cultores e responsáveis pela preservação da música como patrimônio da região. O festival se torna a entidade que institucionaliza e “resgata” a música de gaitas. A música se torna uma peça de museu. Ainda existe no festival, mas não circula em circuitos sociais. A patrimonialização se torna o sintoma de uma complexa situação na qual a música é condenada à morte pelas elites locais (DE CERTEAU; JULIA; REVEL, 1993).

Este trabalho analisa como as formas de construção do coletivo gaitero-camponês a partir das suas experiências e sua cultura, com a música como elo identitário privilegiado, desenvolve formas de gestão da sua subalternidade num contexto em constante mudança, a partir da década de 60, no início da organização política, até o ano 2000, com a investida do projeto paramilitar.

O exercício de compreensão das particularidades desses camponeses parte do entendimento da sua identidade como um processo de formação de sujeitos, mostrando as nuances desse processo na produção e reprodução diária da vida social (DUBE, 2010).

Além disso, na perspectiva que estou esboçando, as identidades são definidas dentro de relações históricas de produção e reprodução, apropriação e consumo, império e modernidade e nação e globalização. Emergem mediadas criticamente por configurações de gênero e casta, raça e idade, ofício e sexualidade que estão em constante mudança. Tais relações e configurações, baseadas no poder, envolvem diversas interpretações da dominação e a subordinação, bem como negociações e desafios à autoridade, em diferentes esferas. Aqui se encontram os processos contraditórios, constitutivos tanto das identidades dominantes quanto das subalternas, que se caracterizam simultaneamente pelo trabalho da hegemonia e pela reelaboração do poder, que fazem parte da mesma lógica.<sup>1</sup>(DUBE, 2010, p. 129)

Neste sentido, resulta primordial entender como, por meio da prática musical, as identidades se constroem em relação com o espaço e com o tempo particular, criando uma forma particular de estar no mundo e de apreendê-lo. Da mesma maneira, o sistema cultural no qual a música se insere permite a criação de conceitos e suas correspondentes narrativas sobre o território. Esta integração é fruto de uma acustemologia dos Montes de María, fazendo uso do conceito construído por Steven Feld (2000, 2013):

Por acustemologia, desejo sugerir uma união da acústica e a epistemologia e investigar a primazia do som como uma modalidade de conhecimento e existência no mundo. O som emana dos corpos ao mesmo tempo que os penetra: esta reciprocidade de reflexão e absorção é um meio criativo de orientação, que sintoniza os corpos com lugares e tempos através do seu potencial sonoro. Assim, ouvir e produzir som são competências incorporadas que situam aos atores e sua capacidade de agência em mundos históricos determinados. Essas competências contribuem para a conformação de formas distintas e compartilhadas de ser humano [...] minha noção de acustemologia propõe explorar as relações reflexivas e históricas entre ouvir e falar, entre escutar e produzir sons. Essa reflexividade é incorporada duplamente: nos atos de fala nos escutamos a nós mesmos, e nos atos de audição ressonamos com o caráter físico da fala. Ouvir e falar estão em uma profunda reciprocidade, em um diálogo incorporado entre o soar e ressoar interno e externo construídos a partir da historização da experiência <sup>2</sup>. (FELD, 2000, p. 184)

Essa geminação entre acústica e epistemologia, resulta em uma compreensão das relações sociais mediadas pelo som que decorrem de uma cultura que constrói significados equivalentes entre percepção, pensamento e narrativa. Esta acustemologia não pode ser entendida sem seus mecanismos de ação sobre a terra e percepção do espaço.

Então, o diálogo das fontes nos permite mostrar que a música é carregada de sentidos e outorga novos sentidos culturais a práticas que vão além do estritamente musical. A música nos permite entender a ação desses camponeses no âmbito do privado e do público a partir das concepções de espaço e de suas construções identitárias.

### **1.3 Campo e arquivo**

Para entender as nuances do estudo histórico da música não basta apenas sensibilizar-se aos interesses de diversos campos do conhecimento, senão, também, localizar-se no espaço no qual este é produzido. Este trabalho tenta esboçar um olhar antropológico e histórico de uma música de gaitas, como fenômeno social, cultural e político. Ao dizer “localizar-se no espaço”, não apenas estou falando de um posicionamento disciplinar e geográfico, mas simbólico. Isto é, participando da construção social do conhecimento desde a reflexividade enquanto pesquisador latino-americano que interroga um objeto e uns sujeitos que não apenas são latino-americanos, senão montemarianos, na hinterlândia do Caribe

colombiano. Sem isso seria impossível pensar a música, um objeto que mexe tanto meu pensamento como com minhas emoções, ou pelo menos seria vão.

Neste trabalho, o objeto e os sujeitos se inserem de um jeito particular a muitas pesquisas históricas sobre a música, dado que as minhas fontes provêm tanto do arquivo como do trabalho de campo. Muitas delas são pessoas vivas, que produzem, sentem e fazem sentir. São produto de uma relação.

A antropologia leva pensando sobre isto desde 1980, quando o conceito de reflexividade entrou na nossa concepção do campo.

Se os dados de campo não vêm dos fatos, mas da relação entre o pesquisador e os sujeitos de estudo, pode-se inferir que o único conhecimento possível está contido nessa relação. Isso é apenas parcialmente verdadeiro. Para que o pesquisador descreva a vida social que estuda, incorporando a perspectiva de seus membros, é necessário submeter a uma análise contínua - alguns diriam “vigilância” - as três reflexividades que estão permanentemente em jogo no trabalho de campo, a reflexividade do pesquisador enquanto membro de uma sociedade ou cultura; a reflexividade do pesquisador como pesquisador, com sua perspectiva teórica, seus interlocutores acadêmicos, seus hábitos disciplinares e seu epistemocentrismo; e as reflexividades da população em estudo (GUBER, 2011, p. 46).

Nesse sentido, o trabalho de campo aporta um elemento de primordial importância para a análise histórica, já que além de trabalhar com a fonte, podemos trabalhar com a experiência própria do pesquisador e transformá-la em fonte para a história. O campo abre o leque de interpretação e transforma as sensibilidades do pesquisador e resulta de muita utilidade para a pesquisa em história. Essa transformação tão familiar ao antropólogo enriquece ao historiador, como insistentemente tem defendido Lilia Schwarcz, “É por meio da alteridade que se chega a outras histórias, paralelas à nossa própria experiência” (2009, p. 33). Assim, o trabalho de campo antropológico na pesquisa histórica permite um novo olhar às fontes.

Para que o campo? Porque é aqui que os modelos teóricos, políticos, culturais e sociais são imediatamente confrontados – se advirta ou não - com os dos atores. A legitimidade de “estar ali” não provem de uma autoridade do especialista diante de leigos ignorantes, como se acredita, mas apenas de que “estando ali” é possível fazer a transição da reflexividade do pesquisador enquanto membro de outra sociedade para a reflexividade da população. Esse trânsito, no entanto, não é progressivo nem sequencial, o pesquisador saberá mais sobre si mesmo depois de ter estabelecido um relacionamento com a população, justamente porque no início o pesquisador só sabe pensar, orientar-se aos outros e fazer-se perguntas desde seus próprios esquemas. No trabalho de campo, em troca, ele aprende a fazê-lo *vis-à-vis* outros referenciais com os quais ele necessariamente se compara. [...] o conhecimento se revela não “ao” pesquisador, senão “no” pesquisador, quem deve comparecer ao campo, reaprender-se e reaprender o mundo desde outra perspectiva. (GUBER, 2011, p. 51)

Esta é a real justificativa de um campo prolongado no tempo e deslocado no espaço. Mas também é a principal dificuldade ao enfrentarmos um trabalho antropológico-histórico, dada a sincronia do trabalho de campo. O que obriga, numa pesquisa desse tipo, a sopesar o campo, a história oral e o arquivo, como o trinômio do trabalho, como elementos da narrativa que o pesquisador irá esboçar, mas sempre partindo dessa sensibilidade adquirida pelo pesquisador no confronto com a sociedade à qual se referem os documentos, tanto os que o pesquisador compõe a partir do campo quanto os que se propõem no arquivo.

O fundamental nessa visão é a sensibilidade que parte da tripla reflexividade, enquanto membro de uma cultura, enquanto pesquisador e no contato com o “outro”. O que por uma parte nos permite pensar a música desde América latina, como propõe Napolitano (2002), e, por outra, pensá-la desde a subjetividade de quem a produz.

Por isso, esta narrativa que construo tenta esboçar essa “localização”, para aportar à construção do campo de pesquisa em consolidação tanto na Colômbia como no Brasil, e porque, devido ao tema no qual trabalho, não tem outra possibilidade de fazê-lo desde a minha posição. Este texto tenta valorizar as narrativas das pessoas que participaram desta pesquisa. Estes sujeitos se expressaram desde a sua subjetividade, desde sua abertura e em muitos casos desde a sua dor, a qual expressam na sua fala, na sua música e nos seus corpos que cantam e dançam e que resistem à morte e à tortura.

É uma relação homóloga à proposta por Gabriel Garcia Márquez (2012), referindo-se à criação literária desde América Latina, como uma tentativa de aproveitar a nossa particularidade para aportar ao nosso conhecimento e ao conhecimento em geral:

Diante desta realidade assombrosa, que através de todo o tempo humano deve ter parecido uma utopia, nós, os inventores de fábulas que acreditamos em tudo, nos sentimos no direito de acreditar que ainda não é demasiado tarde para nos lançarmos na criação da utopia contrária. Uma nova arrasadora utopia da vida, onde ninguém possa decidir pelos outros até mesmo a forma de morrer, onde de verdade seja certo o amor e seja possível a felicidade, e onde as estirpes condenadas a cem anos de solidão tenham, enfim e para sempre, uma segunda oportunidade sobre a terra. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 12)

Ou como, em uma linguagem muito mais afim às nossas disciplinas acadêmicas:

Não queremos uma teoria de poderes inocentes para representar o mundo, na qual linguagens e corpos submerjam no êxtase da simbiose orgânica. Tampouco queremos teorizar o mundo, e muito menos agir nele, em termos de Sistemas Globais, mas precisamos de uma rede de conexões para a Terra, incluída a capacidade parcial de traduzir conhecimentos entre comunidades muito diferentes - e diferenciadas em termos de poder. Precisamos do poder das teorias críticas modernas sobre como significados e corpos são construídos, não para negar significados e corpos, mas para viver em

significados e corpos que tenham a possibilidade de um futuro. (HARAWAY, 1995, p. 16)

A reflexividade da que falo é uma forma de alimentar a construção de um “saber localizado” (ou, do jeito em que foi traduzido o conceito ao espanhol “conhecimento situado”) sobre a música nos Montes de María e suas relações com a luta pela terra dos camponeses monte-marianos.

Devido a isso, e por respeito aos elementos que nas suas narrativas me expressaram esses camponeses, como também era perceptível no tempo alterado do trabalho de campo, a narrativa que construo pode parecer às vezes desconfortável ao leitor acadêmico. Percorre experiências, significados, sentidos, para chegar uma e outra vez aos pontos que alinham a história que conto. Desse jeito construí esta pesquisa. Desse jeito me chegaram as informações, todas relevantes para compreender o pensamento desses sujeitos pesquisados e a sua história. Como não podia ser de outra maneira, as experiências do tempo são muito diversas e se apresentam até de maneiras paralelas (SCHWARCZ 2005; 2009). Desse jeito eles contam a sua história indo e voltando no tempo, que dá voltas sobre o corpo. Como descrevo no primeiro capítulo, eles defendem que o tempo gira ao redor do corpo do tambor e precisa ser apertado uma e outra vez, para dar continuidade ao ciclo. Espero que esta estratégia narrativa, que combina o arquivo e a etnografia, não seja totalmente desconfortável e, sim, enriqueça o vasto panorama.

O trabalho de campo que recolhe os testemunhos e as experiências retratadas nesse texto, foi adiantado durante cinco anos de contínuas idas ao território entre 2012 e 2017. Nesse processo entrevistei repetidamente uma dúzia de camponeses, participei no processo de cultivo e aprendi a lógica musical mediante a aprendizagem da interpretação musical das gaitas. Embora cada conversa fosse primordial para compreender o panorama, apenas algumas se retratarão ou serão citadas diretamente nesse texto, pela sua relevância e porque concentram informações que em outras ocasiões aparecem dispersas.

As entrevistas realizadas por mim e diretamente citadas são:

<b>Entrevistado</b>	<b>Idade</b>	<b>Local</b>	<b>Data</b>
ÁLVAREZ, Pablo	48	Praça do município de Ovejas, Sucre	23 de agosto de 2014
CARMONA, Julio	62	Casa do Festival, San Jacinto, Bolívar	15 de janeiro de 2017
DIAZ, Eduardo	78	Casa do entrevistado, El Carmen de Bolívar, Bolívar	3 de janeiro de 2015

GARCIA, Ramón	75	Casa do entrevistado, Ovejas, Sucre	20 de janeiro de 2017
GÓMEZ, José	93	Casa do entrevistado, Ovejas, Sucre	3 de janeiro de 2016
GÒMEZ, José	90	Casa do entrevistado, Ovejas, Sucre	15 de junho de 2014
GÓMEZ, José, e GÓMEZ, Sara	91 e 45	Casa dos entrevistados, Ovejas, Sucre	9 de janeiro de 2015
MERCADO, Emilio	58	Casa do entrevistado, San Jacinto, Bolívar	22 de janeiro de 2013
PÉREZ, Antônio	70	Casa do entrevistado, Ovejas, Sucre	12 de agosto de 2016
TOVAR, Elmer	67	Roça do entrevistado, Ovejas, Sucre	12 de dezembro de 2015

De forma comparativa usei os materiais coletados na pesquisa do etnomusicólogo norte-americano George List, entre 1964 e 1973. A coleção completa é composta por 125 rolos de fita gravada e dez rolos de filmes sonoros de 8 milímetros. As gravações foram depositadas nos arquivos de música tradicional da Universidade de Indiana, e posteriormente digitalizadas pela Biblioteca Nacional de Colômbia, pela qual tive acesso ao material. Este material se compõe basicamente de entrevistas.

Da mesma maneira usei como fonte o trabalho de campo de outros antropólogos e estudiosos da música de gaitas, cheios de entrevistas e elementos interessantes fruto de seus próprios trabalhos etnográficos. A maioria destes trabalhos correspondem a monografias e dissertações que permanecem sem publicar e repousam nos arquivos de universidades colombianas.

A análise das pesquisas de outros antropólogos permite adentrar-nos num território muito fértil para a história. As etnografias são um processo de construção de fontes e de alguma maneira todo processo empreendido por um antropólogo está sustentado na geração de um arquivo. Isto é um produto do processo colonial que deu origem à disciplina (LEWIS 1973; PÁRAMO BONILLA 2010; PELS 1997). As entrevistas, os dados e até os objetos coletados pelos etnógrafos produzem um riquíssimo leque de informações que não encontramos em outro tipo de arquivos.

Historicamente, os antropólogos em seu trabalho de campo coletaram objetos de seus "outros" sob estudo - até alguns "exemplares" desse "outro" - que passaram a conformar as coleções de museus e documentaram sua presença no campo através de cadernos, fotografias e vídeos algo que o historiador não faz, já que sua tarefa no arquivo é "copiar os textos, peça por peça, sem transformar sua forma, sua grafia ou mesmo pontuação". Há uma diferença

entre os dois ofícios, uma vez que o antropólogo produz documentos em sua pesquisa, que são coleções potenciais de arquivos e, quando chegam aos arquivos, podem ser usados por arquivistas, antropólogos e historiadores <sup>3</sup> (ZABALA 2012, 270)

Objetivar a análise dos dados dos antropólogos oferece ao trabalho da história um conjunto de fontes dialógicas muito interessante. A produção de documentos que o antropólogo faz é um processo que se assemelha ao do inquisidor ou ao dos administradores governamentais que produzem arquivos muito preciosos para a história (GINZBURG 1991). Não por isso ele não representa desafios ao trabalho do historiador. Ao serem produzidos pelos antropólogos, devem ser considerados como tal, uma fonte que passa pelo filtro de um praticante do trabalho etnográfico, situação que por vezes facilita e por outras dificulta o nosso trabalho. A historiadora e antropóloga Olivia Maria Gomes da Cunha (2004, 2005) têm insistido nas potencialidades e nos desafios da análise do trabalho dos antropólogos com um olhar historiográfico:

Pensar o arquivo e, em particular, os chamados arquivos etnográficos como um campo entrecortado por intervenções de natureza e temporalidade distintas me levou então a refletir sobre a produção do conhecimento etnográfico, tradicionalmente visto como diverso e mesmo oposto àquele que resulta da pesquisa documental. [...] Estas reflexões iniciais têm a ver não só com minhas experiências de pesquisa "fora" e "dentro" dos arquivos, mas também com nossos limites ao apreender o percurso de transformação e sobreposição de sentidos que transforma um encontro etnográfico em um "documento". (DA CUNHA 2005, 8–9)

Nesse sentido, este trabalho é uma subversão tanto aos modos de fazer antropologia mediante o campo e aos de fazer história por meio do arquivo. Neste trabalho combino e problematizo as duas posições como pesquisador.

Os trabalhos de colegas antropólogos aos quais recorro para transformar em fontes deste trabalho são especificamente:

<b>Pesquisador</b>	<b>Título da pesquisa</b>	<b>Tipo de pesquisa</b>	<b>Data</b>
Fernández Rueda, Laura Carolina	El sistema de la gaita antigua del litoral atlántico colombiano y su interpretación a través de los <i>gaiteros</i> de san jacinto: diálogos con la modernidad	Dissertação para optar pelo grau de Maestría en Música, Universidad Nacional Autónoma de México	2012
Quintana Martínez, Alejandra	Género, poder y tradición. Al baile de la gaita el caimán le repica. Estudio de la música de gaitas y	Dissertação para optar pelo grau de Maestría en Estudios de Género,	2006

	tambores de la costa Atlántica colombiana (San Jacinto, Ovejas y Bogotá) desde una perspectiva de género	Universidad Nacional de Colombia	
Turbay Ceballos, Sandra e Jaramillo Arbeláez, Susana	La identidad cultural entre los indígenas de San Andrés de Sotavento	Monografía apresentada como requisito para optar pelo título de Antropólogas. Universidad de Antioquia.	1985
Sañudo Pazos, María Fernanda	Las <i>velaciones</i> de santos práctica religiosa local y su incidencia en la construcción del territorio de los Montes de María	Monografía para optar pelo título de Antropóloga, Universidad Nacional de Colombia	2000
Drexler, Josef	"¡En los montes, sí; aquí, no!". Cosmología y medicina tradicional de los Zenúes (Costa Caribe colombiana)	Livro resultado de pesquisa	2002

Outras fontes que alimentaram o trabalho, como material audiovisual e fontes de imprensa, que embora foram de muita utilidade, mas não se encontram no centro do enfoque metodológico do trabalho, serão listadas no final do texto, na seção de referências.

#### 1.4 Estrutura do texto

Para contar esta história, atravessada pelo pensamento dos camponeses da região, dividi o texto em três partes, que embora não respeitem uma estrutura estritamente cronológica, se concentrarão em temáticas com uma progressão temporal. Isto é, as idas e voltas no tempo, referências às diversas temporalidades e períodos em distintos momentos do texto, me levarão a contar uma história que tem um começo nos anos 60 e termina no ano 2000, mas privilegiando, antes que a linearidade, o desenvolvimento de determinadas problemáticas.

No primeiro capítulo, chamado “DE GAITAS ESTÁ CHEIA A VIDA”: MÚSICA E IDENTIDADE EM MONTES DE MARÍA, apresentarei a região e o pensamento dos seus moradores, esboçando de forma inicial a relação entre música e vida social. Nesse capítulo se

privilegia a narrativa da construção da identidade dos camponeses-*gaiteros* em um contexto de exploração. Para isso mostrarei as diferentes disputas pela identidade e suas resistências, estabelecendo a música como elo da memória e como matéria do tempo. O capítulo está dividido em três partes. Na primeira, “Fazenda, camponeses e conflito social. A constituição dos Montes de María” mostrarei a estrutura social da região e a participação da música no processo de construção identitária camponesa. Na segunda, “Identidade, alteridade e reelaboração do poder”, argumentarei que a identidade na região permitiu estabelecer estratégias de resistência dos sujeitos subalternos a partir da unificação de um sujeito coletivo. Na terceira seção, “Musicar, Memória e Mestiçagem”, mostrarei o papel da música como elo da memória e da construção da subjetividade na região, justificando a utilidade da sua análise para a história ao compreender por meio dos instrumentos e a música as mudanças no tempo.

O segundo capítulo, MÚSICA, TERRA E PRODUÇÃO AGRÁRIA, versará sobre as particularidades da questão agrária nos Montes de María, especialmente no relativo ao cultivo de tabaco, e as respostas e resistências dos camponeses para gestionar sua situação de desvantagem, particularmente a partir das *velaciones* de santos. Isso para mostrar que o significado da luta pela terra ia além do meramente econômico e se relacionava com sua prática e sua experiência do espaço. Na primeira seção do capítulo “O tabaco e a estruturação da questão agrária em Montes de María”, descrevo a estrutura social e econômica na qual se sustentava a cultura do tabaco e sua importância para a vida social dos camponeses produtores. Na segunda, “*Velaciones* de santos e gestão cultural da experiência camponesa”, mostro como a prática das *velaciones* de santos permitiam a organização social e a gestão comunitária da situação camponesa. Na última seção “Território, natureza e coesão social”, explicito as condições materiais e simbólicas da relação com a terra destes sujeitos para mostrar como a interação com o território permitiu a coesão social e a caracterização da luta pela terra.

No terceiro capítulo, TERRA, CULTURA, dialogarei com as narrativas sobre o estabelecimento do movimento político da ANUC, suas ações, e as consequências do ingresso dos grupos guerrilheiros nos 80 e dos paramilitares nos 90, a interação deles com a música e com os camponeses, assim como o controle das práticas musicais e sobre o território que exerciam. Esta narração culmina com a análise do uso da música nas ações bélicas desses grupos, especialmente no massacre de El Salado no ano 2000, seus elementos simbólicos e sua utilização como ferramenta de tortura. Isto será contrastado com as análises simbólicas da prática camponesa, se justifica que a música é a mediadora na homologia cosmológica entre corpo e terra, para trazer a discussão sobre a utilização da música para desintegrar essa homologia por meio da tortura corporal e o assassinato dos moradores de Montes de María,

para conseguir afastá-los da sua terra. Isto é, o uso simbólico da música para destruir o vínculo cultural que no pensamento da região tinha se estruturado. O primeiro tópico “Luta pela terra. A ANUC como ator político” retoma a discussão sobre a ANUC e traça os elementos importantes da sua constituição como movimento político. No segundo tópico, “Paisagens da resistência. Corpo, reconhecimento geográfico e luta pela terra” mostrarei a relação homológica entre o espaço e o corpo dos camponeses *gaiteros* e como esta relação foi relevante no processo político da ANUC. No terceiro tópico “Resistência e transformações em Montes de María. Panorama Pós-ANUC”, dialogarei com o ingresso dos grupos armados na região e mostrarei os impactos que isso teve na estrutura social e agrária, assim como nos elementos culturais e simbólicos locais.

## 2 “DE GAITAS ESTÁ CHEIA A VIDA”: MÚSICA E IDENTIDADE EM MONTES DE MARÍA

### 2.1 Fazenda, camponeses e conflito social. A constituição dos Montes de Maria

Na última década, os Montes de María, sub-região do Caribe colombiano, foram constantemente revistos pela academia, localizando-os no panorama nacional como um dos epicentros da violência recente na Colômbia, ao mesmo tempo que um dos maiores produtores de “cultura” do país. A luta pela terra e o recente conflito armado têm concentrado a atenção de muitos pesquisadores nas ciências sociais<sup>c</sup>, enquanto os estudos de música, musicologia e etnomusicologia expressam uma curiosidade especial pela música de gaitas e tem focado principalmente nos aspectos culturais da música e na técnica de sua execução<sup>d</sup>.

As relações entre o conflito social em Montes de María e a produção musical da região não foram pesquisadas a profundidade<sup>e</sup>, embora na vida social vivam no mesmo espaço no percurso do tempo.

Como apresentarei a continuação, a constituição da região e sua inserção no circuito da nação se mistura em um conflito social no qual os dois vieses que as pesquisas têm abordado encontram sua raiz, não como elementos totalmente separados senão como manifestações diversas de um conflito com muitos matizes.

#### 2.1.1 Colonização dos Montes de María e a instituição da fazenda.

Nas décadas de 1960 e 1970 o Caribe colombiano foi o epicentro da reivindicação camponesa mais importante do século XX na Colômbia, com a conformação da *Asociación Nacional de Usuarios Campesinos – ANUC*, promovendo um movimento pela reforma agrária e a modernização das relações no campo colombiano (FIGUEROA, 2009; ZAMOSC, 1986). A

---

<sup>c</sup> Destaca-se os documentos e informes elaborados pelo Grupo de Memoria Histórica, um grupo de pesquisadores da violência paramilitar na Colômbia, encabeçados pelo historiador Gonzalo Sánchez Gómez, criado pelo Estado colombiano como parte da Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, no quadro da Ley de Justicia y Paz (EL CONGRESO DE LA REPÚBLICA DE COLOMBIA, 2005). O GMH publica desde 2008 uma série de informes sobre o conflito na Colômbia, dos quais uma parcela significativa refere-se a esta região (MACHADO CARTAGENA; MEERTENS; SÁNCHEZ GÓMEZ, 2014; SUÁREZ, 2009). Além do GMH, muitos pesquisadores têm focado na região como um espaço privilegiado estudos para compreender o impacto do conflito armado colombiano a partir de um caso emblemático, a maioria influenciados fortemente pelas pesquisas do GMH.

<sup>d</sup> O maior aporte nesse sentido provém do departamento de Estudos Musicais da Pontifícia Universidade Javeriana (Cf. CONVERS GUEVARA; OCHOA, 2007; OCHOA ESCOBAR, 2013).

<sup>e</sup> Com exceção de pequenos estudos introdutórios que manifestam um interesse e o prolífico campo de pesquisa que estes encontros podem sugerir, especialmente vinculados aos *Peace Studies* (Cf. CORREDOR GONZÁLEZ, 2016; PARRADO, 2018).

ANUC questionaria e colocaria em xeque a estrutura agrária da região por meio da organização dos camponeses explorados, manifestando seu inconformismo com a conformação agrária colombiana, baseada no latifúndio com profundas raízes na lógica colonial.

A consciência desse processo de consolidação da estrutura agrária colombiana, manifestada nos documentos pedagógicos da ANUC, mobilizou suas demandas pela terra. Esse reconhecimento deu corpo às reivindicações baseadas em considerações económicas, sociais e ecológicas. A maneira de exemplo, a declaração da ANUC sobre a situação agrária nacional de 1973 manifestava com veemência que

Foi a chegada dos espanhóis a que começou a mudar a situação, em primeiro lugar com a terra, que eles apropriaram despojando os nossos antepassados de uma forma violenta. A partir daí vem o que vivemos hoje. As melhores terras nas mãos de umas poucas famílias, os camponeses forçados a subir às montanhas, nas cordilheiras, forçados a desmata-las, originando as secas dos rios, os arroios, os verões intensos, os invernos (o desequilíbrio do meio ambiente) e a miséria, fome e morte que suportamos as grandes maiorias colombianas.(COMITÉ EJECUTIVO DE LA ANUC, 1974, p. 119) <sup>4 f</sup>

O sistema de propriedade da terra no Caribe, como na maior parte da América Latina, parte do sistema colonial da fazenda. Como explicita Fals Borda (1976), os colonos espanhóis se basearam na estrutura ecológica e política dos indígenas Zenú e Mocaná para expandir o povoamento colonial, criando “paróquias de brancos” ao lado de “reduções” ou “povoados de índios”.

No período colonial, especificamente após o estabelecimento do Virreinato de la Nueva Granada, em 1717, a região de Montes de María estava oficialmente sob a jurisdição da Província de Cartagena. Este fato é ambíguo, pois, embora legalmente fizesse parte da província, o controle sobre esses territórios era nulo ou muito pequeno para o governo colonial. Neste panorama, a costa Caribe se encontrava atrasada na dinâmica económica do vice-reinado da Nova Granada.

Os historiadores da região coincidem em apontar que as principais razões para esta situação eram três: Em primeiro lugar, não participava do comércio de ouro em que se baseava a economia da Nova Granada (BLANCO ROMERO, 2010; COLMENARES, 1989; FALS BORDA, 1976; JARAMILLO URIBE, 1991), por causa da ausência de depósitos naturais de

---

<sup>f</sup> Como todas as fontes usadas nesta pesquisa estão originalmente em língua espanhola, serão apresentadas no corpo do texto em português e nas notas de fim na língua original, assim como com a bibliografia em outras línguas diferentes ao português. Estas notas de fim se apresentarão demarcadas com números arábicos, enquanto as notas de rodapé serão demarcadas com letras.

ouro de possível exploração e de “reais de minas”, embora o ouro de túmulo representasse uma parte importante desse comércio; e ainda que a região Zenú fosse um centro importante para este tipo obtenção, os volumes de produção eram relativamente pequenos (BLANCO ROMERO, 2010; PINEDA CAMACHO, 2000); A segunda razão era a carência de mão de obra disponível, devido “a falta de uma população indígena sedentária sobrevivente da conquista e disponível para o trabalho, fonte de excedentes produtivos e de tributos ou recursos fiscais”<sup>5</sup> (BLANCO ROMERO, 2010, p. 18), bem como a pouca docilidade dos grupos indígenas existentes na região, o que não permitiu um maior desenvolvimento do sistema da encomenda no Caribe colombiano, que se estabeleceu muito tarde ou por um curto período de tempo; e como terceiro, a geografia selvagem de suas terras, constituída por “planícies montanhosas, pantanosas e encharcadas” que dificultou o transporte terrestre durante a colônia, e até hoje. Essas características que não permitiram um *boom* econômico colonial na região também fragmentaram o território e o retiraram, pelo menos num primeiro momento, do controle da autoridade colonial.

Neste sentido, Montes de Maria foi o que Aguirre Beltrán (1967) chama de “região de refúgio”, caracterizada por sua localização em “paisagens particularmente hostis ou em áreas de difícil acesso para a circulação humana; em que a exploração dos recursos disponíveis exige o investimento de esforços consideráveis que não são recompensados com satisfações de alcance semelhante”<sup>6</sup> (AGUIRRE BELTRÁN, 1967, p. 22). Da mesma forma, essas regiões serviam de abrigo para as populações que se retiravam nelas fugindo da expansão colonizadora, bem como para aquelas que ali viviam anteriormente. “Devido a geografia inimiga e as características peculiares que tomou a exploração colonial, esses povos foram salvos da extinção e, portanto, puderam preservar a identidade de seus estilos de vida, com modificações que, a um maior ou menor grau, produziu o processo aculturação”<sup>7</sup>(AGUIRRE BELTRÁN, 1967, p. 26).

Montes de Maria teve uma colonização tardia, as condições anteriormente mencionadas a tornaram uma região fora da ocupação colonial. Sua colonização ocorreu apenas no final do período colonial, na década de 1770, impulsionada pelas políticas que foram implementadas com as reformas Borbónicas (BLANCO ROMERO, 2010; COLMENARES, 1989; MÚNERA, A., 1998). Foi neste contexto de isolamento que Montes de María serviu de refúgio a numerosos palenques ou quilombos (AGUILERA DÍAZ, 2013; FALS BORDA, 1976; MÚNERA, A., 1998; NAVARRETE P., 2001).

Estes palenques<sup>§</sup> proliferavam e eram uma grande preocupação para a autoridade colonial que organizou sucessivas empresas de extinção das comunidades refugiadas. As expedições para destruir os palenques de Montes de María se prolongaram desde 1682 e tiveram seu auge na década de 1690, quando os confrontos mais violentos e bem-sucedidos para os projetos da administração colonial aconteceram.

A maioria dos palenques foram destruídos e os habitantes restantes se espalharam pelas montanhas em busca de outros refúgios. [...] Embora no final do século XVII, os palenques das Sierras de María fossem considerados destruídos, é provável que muitos dos libertos espalhados conseguissem se concentrar novamente e se estabeleceram até o momento em que foram reduzidos com a intermediação do Bispo Casiani com quem acordaram um tratado de paz com as autoridades, conseguindo o reconhecimento definitivo de sua população<sup>§</sup> (NAVARRETE P., 2001, p. 112–113)

Foi nesta circunstância que o Palenque de San Basilio obteve sua liberdade, quando o bispo Antonio María Casiani conseguiu mediar no acordo de paz no qual as autoridades e os quilombolas concordaram com a liberdade dos que ali estavam refugiados em troca de não receber mais escravos fugidos. Mesmo assim, o controle da área de Montes de María não se consolidou até o final do século XVIII.

A colonização tardia dos Montes de María foi empreendida principalmente a partir de 1774 pelo militar espanhol Antonio de la Torre y Miranda, encomendado pelo governador de Cartagena de Indias, Juan de Torrezar Díaz Pimienta, para reduzir as comunidades da província e conformar povoados, impor a religião e submetê-las à coroa espanhola (MORENO DE ÁNGEL, 1993; PEÑAS GALINDO, 1995). A expedição e a colonização puseram o governo em contato com os territórios da costa interna que lhe eram desconhecidos; permitiu o estabelecimento de novos povoados e se habilitaram rotas de comércio para reforçar o projeto colonizador. Deste processo resulta o estabelecimento de fazendas dedicadas majoritariamente à exploração agrícola e posteriormente a criação de gado, fazendo proveito da mão de obra indígena e marginalmente o trabalho de negros escravizados (ALMARIO GARCÍA, 2010; BLANCO ROMERO, 2010; JARAMILLO URIBE, 1991).

Como mostra Fals Borda, o sistema de fazenda foi “carcomendo a propriedade indígena e dizimando a população das reduções. A encomenda foi se transformando num direito de tenência da terra, transformando os encomendados em uma espécie de servos e permitindo

---

<sup>§</sup> Palenque é a denominação mais comum na Colômbia para os refúgios de negros libertos na época colonial e começos da república. Atualmente o único lugar que preserva essa denominação é o Palenque de San Basilio.

que os fazendeiros se apropriassem do excedente resultante, como ‘senhores’ da terra” (FALS BORDA, 1976, p. 31–32). O aumento da demanda por parte de Cartagena no século XIX acelerou a expansão da fazenda.

O principal obstáculo a essa expansão faminta de pastagens artificiais era a selva que cercava a parte central das savanas. Apelando à técnica tradicional de agricultura de fogo, os proprietários de terras usaram com esta finalidade a força de trabalho disponível nas velhas aldeias indígenas, palenques de negros e paróquias de livres, por vários sistemas de exploração como "o arrendamento por pastagens", "terra por pastagens" ou "monte por grama" baseado em "ajustes" ou "adiantamentos"

Em termos muito gerais, esses ajustes ou arranjos “palabreaos” eram feitos (e ainda são feitos) com “empreiteiros”, intermediários que eram responsáveis pelo recrutamento de trabalhadores ou moços para realizar o trabalho. Este trabalho era derrubar a montanha ou o monte em muito em um lote onde o trabalhador semava milho para ele e, por baixo, capim para o fazendeiro. Quase sempre o trabalhador vendia antecipadamente sua colheita a um preço ruim por meio de "adiantamentos". De tal maneira que ficava sempre endividado.<sup>9</sup> (FALS BORDA, 1976, p. 38–39)

Este sistema, além de ser um sistema económico, organizava as relações sociais e estabelecia a dominação política como garantia da propriedade extensiva da terra pelos latifundiários e a submissão dos camponeses a partir da relação senhorial. No Caribe colombiano, como no resto da América Latina “Essa estrutura social deu origem a profundas diferenças de classe, à escassa circulação de dinheiro devido ao pagamento em produtos, a um forte poder político dos proprietários de terras e a relações de paternalismo, compadrado e peonagem que desenharam a vida social e política do continente”(PIÑEIRO, 2004, p. 21).

No contexto não podem ser entendidas as relações económicas sem considerar as relações sociais que as acompanham, a submissão dos servos ao senhor latifundiário, se justifica não apenas na lógica da propriedade da terra senão também numa autoridade moral. O latifundiário torna-se compadre, padrinho, provedor, amante e autoridade social. Em geral, a precariedade dos camponeses era capitalizada em favor da dominação da elite latifundiária mediante uma lógica do “favor” que estruturou a sociedade rural e que se expressa com suas variações na lógica clientelista da política regional colombiana.

Figueroa (2009) sustenta que o estabelecimento desse tipo de economias morais continua sendo um dos pilares da elite política caribenha, como parte de um projeto cultural no qual a música participa como garante da “tradicionalidade” do camponês caribenho, ocultando a violência original na qual se estabeleceu o sistema social por trás do véu de uma prática mestiça surgida no quadro da produção da fazenda.

### 2.1.2 Economias morais e políticas. Confrontos entre teoria e prática

A produção de imagens do nacional a partir da década de 30 usou a música para configurar um espaço de convergência em torno da narrativa da mestiçagem, como um processo harmônico do qual a música caribenha vem a ser o maior representante e se eleva à categoria de música nacional (FIGUEROA, 2009; WADE, 2002). Ao exemplo das discussões que no Brasil se elevam a partir do conceito de democracia racial<sup>h</sup> se reifica na música como elemento cultural unificador dos brancos, negros e índios, misturados na sociedade camponesa subalterna e se usa para justificar uma série de práticas servis.

Nesse sentido, as relações sociais, culturais e econômicas que regem a vida rural colombiana, e das quais a música enquanto marca de identidade serve como um retrato, correspondem-se com um código moral que preserva relações de poder, subalternidade e hegemonia.

Devo concordar com Figueroa(2009) em que o projeto culturalista das elites liberais colombianas usa a música como parte central desse projeto de manutenção da estrutura social e das economias morais que a sustentam. Nesse contexto, não podemos entender a economia moral dos camponeses no sentido clássico do termo. Isto é: como garantia contra a aparição de assimetrias que quebrem com o equilíbrio que garante a sua existência social (SCOTT, 1977; THOMPSON, 1998), especialmente porque a estrutura social que os organiza como camponeses está baseada na assimetria do sistema colonial.

Em contraste com as perspectivas que evidenciam as economias morais como formas de resistência contra a opressão, no contexto ao que me refiro, as relações de servidão nas quais se funda o campesinato caribenho criaram sistemas sociais e economias morais que buscam preservar a condição de subalternidade. Assim, contrário à visão dessas economias como defesa contra a aparição de assimetrias, para Figueroa (2009) é inquestionável a efetividade das economias morais do Caribe colombiano como garantia da manutenção e

---

<sup>h</sup> No quadro da crise do modelo oligárquico brasileiro a partir da década de 20 em relação com a crise internacional do capitalismo de 1929, que desencadearam os ajustes políticos que deram origem ao Estado Novo, surgiram na academia brasileira ricas discussões que se manifestaram no interesse de diversos intelectuais em criar narrativas da nação (Cfr. DE HOLANDA, 1995; PRADO JR, 2017). Duma das mais representativas se desprende a noção de “Democracia Racial”, elaborada por Gilberto Freyre (1961), a qual defende que as relações raciais brasileiras não se correspondem com uma estrutura de exclusão e segregação, senão que apoia uma narrativa na qual se vislumbra a mestiçagem como um objetivo fundacional das dinâmicas sociais brasileiras. Mestiçagem esta, acontecida de maneira relativamente harmônica se comparada com outras regiões do globo. O conceito abandeira um interessantíssimo debate até hoje.

estabelecimento de assimetrias de gênero, classe e raça e evidencia o fato do tradicionalismo ser um resultado da experiência colonial. Esta visão considera que a existência de práticas e costumes culturais nos quais a esfera econômica e a moral tenham fronteiras tênues é um obstáculo radical ao estabelecimento dos camponeses como sujeito político autónomo, dadas as suas condições de formação.

O argumento é convincente e muito bem justificado, mas uma análise da cotidianidade da prática musical associada com a música de gaitas e tambores, representativa da região, revela um campo de tensão que não depende apenas do projeto liberal da elite, senão que nos permite encontrar o exercício de uma crítica cultural no sentido que o mesmo autor propõe, seguindo a Edward Said (1983), e que criou um espaço fértil para o estabelecimento de um processo político de base camponesa<sup>i</sup>.

Se bem a prática musical das gaitas e tambores em Montes de María surge no processo de transformação das comunidades indígenas, palenqueras e de brancos livres em camponeses servis ao sistema senhorial, no quadro do estabelecimento de um sistema de relações que impedisse o surgimento de uma esfera pública autónoma das relações privadas como o parentesco e a religião, garantindo a hegemonia da classe dominante, não é possível atribuir uma passividade absoluta desses camponeses em relação à sua situação de subalternidade.

Após as críticas recebidas principalmente por Popkin (1979) à sua visão das economias morais, Scott conseguiu superar o romanticismo da sua primeira abordagem para mostrar convincentemente a efetividade dos atos cotidianos de resistência dos camponeses, principalmente na esfera das relações sociais e não no espaço público da política (SCOTT, 1985, 1990).

Simultaneamente, vários pesquisadores mostraram a viabilidade, e até a necessidade de superar a contradição intelectual entre economias morais e economias políticas para entendê-las no contexto social camponês (BROCHEUX, 1983; FAFCHAMPS, 1992; PLATTEAU, 1991). Assim, os dois esquemas explicativos devem ser usados conjuntamente para permitir uma consideração adequada das transformações do campesinato.

Em resumo, não há oposição intrínseca entre uma abordagem desde a economia moral e uma desde a economia política, exceto no plano intelectual.

---

<sup>i</sup> Isto não invalida o argumento de Figueroa, simplesmente expande o olhar e a atenção a outro ponto de análise, ao mesmo tempo que depende do fato de que a música que foi centro da sua análise tem uma história e compõe relações sociais diferentes das encontradas na música de gaitas e tambores.

Devemos usar ambas as abordagens explicativas em conjunto para produzir uma análise que esteja de acordo com a história [...] A economia política não anulou a economia moral, mas se mesclou com ela. A primeira abordagem não está associada a uma modernização triunfante, e a segunda não está necessariamente ligada a um passado que acabou ou está prestes a terminar. Ambas as abordagens contêm sua racionalidade<sup>10</sup> (BROCHEUX, 1983, p. 801–802)

A crítica a Scott e à efetividade política da resistência no campo do privado continua vigente, mas seu aporte não pode ser descartado sumariamente. Faz-se necessário entrever a resistência cotidiana e sua importância superlativa como participe dos movimentos sociais, mas não sem revelar suas complexidades, contradições e até convenções com a hegemonia.

Esta dualidade é evidente no surgimento da música de gaitas no contexto de expansão da fronteira agrícola colombiana no começo do século XIX e na consolidação do processo de modernização e inserção na economia capitalista a partir de segunda metade do XIX e começo do XX.

A grande fazenda caribenha de começo do XIX estava destinada basicamente ao abastecimento do mercado interno, especificamente as necessidades de Cartagena como maior centro urbano da região (FALS BORDA, 1976; JARAMILLO URIBE, 1991), mas esta situação foi mudando gradualmente por meio de processos encaminhados pelas elites políticas nacionais para vincular a economia colombiana ao mercado mundial (MELO, 1979; OCAMPO, 2013). A reorganização das formas de produção agrária na América Latina no último terço do século XIX teve como impulso o desenvolvimento industrial e o aumento demográfico europeu, que gerou uma demanda crescente de matérias-primas para abastecer as indústrias nascentes e as crescentes necessidades de consumo. Se bem a lógica da produção se inseria num novo mercado de características capitalistas, esta foi uma modernização conservadora que não alterou as lógicas latifundiárias da região, pelo contrário, aproveitou a estrutura econômica e social, desenvolvendo estratégias de consolidação da dominação política das elites locais (PIÑEIRO, 2004).

Como ressalta Wilson Blanco (2010), seguindo a Luis Eduardo Nieto (1983), Luis Sierra (1971) e Fabio Zambrano (1979), a produção de tabaco cobrou uma relevância significativa nesse projeto modernizador do país. Como principal produto de exportação do país

no século XIX, antes do auge das exportações de café<sup>j</sup>, sua produção motivou a modernização dos meios de transporte com a incursão do comércio fluvial a vapor. O Caribe colombiano não se limitou a ser o corredor das mercadorias vindas do centro do país atravessando o rio Magdalena até os portos no mar Caribe, senão que todo o impulso dado pela modernização do país e a sua introdução na economia mundial fortaleceu a fazenda na região e acelerou sua expansão.

Desta forma, tornou-se a mais importante zona pecuária, *tabacalera* (a partir da sexta década do século XIX) e algodoeira do país, e assim o cenário nacional dos primeiros desenvolvimentos modernos da indústria capitalista, nas cidades de Cartagena e Barranquilla (BLANCO ROMERO, 2010, p. 35).

Assim, a inserção dos Montes de María nesse comércio se estabeleceu pela combinação da criação extensiva de gado e a produção de tabaco, num sistema que explorava a mão de obra dos camponeses sem terra no processo de tombamento do monte para benefício dos latifundiários, substituindo a vegetação nativa com cultivos estacionários de tabaco para venda aos comerciantes internacionais e sua posterior substituição com pastagem para o gado. Este sistema deixava aos camponeses numa situação de dependência e constante endividamento tanto com comerciantes *tabacaleros* quanto com proprietários da terra.

Esta ordem só veio a ser confrontada politicamente na segunda metade do século XX com as reivindicações camponesas da ANUC e suas demandas por uma reforma agrária integral. O surgimento desse ator político significou a unificação das demandas do campesinato acompanhada de ações autónomas que de fato permitissem a conquista de terras para os camponeses despossuídos. Suas reivindicações pela reforma agrária exigiam o fim da lógica senhorial e dos abusos dos comerciantes e latifundiários. Isto é: a transformação da estrutura social que cimentava as bases da ordem rural colombiana. A ascensão da organização camponesa defendia a mudança de uma lógica na qual também suas práticas, enquanto fruto da experiência colonial, precisavam ajustes em prol do estabelecimento de uma economia política do campesinato.

Porém, a ruptura das economias morais e seu trânsito ao exercício político em diálogo com o Estado, que Figueroa(2009) apresenta de forma radical, deve ser matizada por meio da dicotomia que ela mesma apresenta. A construção do coletivo que permitiu o auge

---

<sup>j</sup> O café tornou-se a principal agroindústria colombiana na segunda metade do século XIX e se mantém como o único produto que conseguiu estabilizar o crescimento econômico mediante sua inserção nos ciclos do capital pese às constantes crises e flutuações do mercado internacional(Cfr. MACHADO, 2001)

dessas lutas camponesas parte das relações sociais que se estabeleceram no contexto da agricultura do tabaco e a gestão que os camponeses faziam da sua situação de subalternidade. Falo precisamente dos laços sociais que as estruturas de parentesco, religiosas e morais criavam entre eles e os efeitos destas na sua economia.

A falta de terras e as obrigações que os camponeses contraíam desde a sua posição desvantajosa nessa estrutura econômica, fê-los recorrer a estratégias que permitissem sua subsistência e consolidação como grupo social. A música de gaitas e tambores, como estratégia de coesão social e como gestão simbólica da sua subalternidade catalisou a problemática e fortaleceu os laços sociais necessários para a emergência de um movimento social da envergadura da ANUC na região.

Apresento, então, como uma prática que nasce de um contexto assimétrico pode, sim, revelar uma atitude crítica dos subalternos com a sua condição, e não necessariamente um pacto moral entre classes. Para o caso dos *Campesinos-gaiteros* de Montes de Maria, a música expressa uma resistência no quadro da esfera privada e cotidiana. Resistência paralela, mas não alheia, ao exercício de estabelecer-se como sujeitos políticos na esfera pública no movimento da ANUC.

O movimento político da ANUC será apresentado com maior detalhe no terceiro capítulo, por agora me centrarei em evidenciar a conformação do sujeito *Campesino-gaitero*. A constituição da sua ação enquanto camponeses passa por várias negociações com a sua história e sua identidade fragmentada e atravessada pela experiência pós-colonial. Nesse processo sua ação cotidiana questiona a sua própria cultura e negocia com o passado. A cultura, e a música como uma expressão, enquanto campo em disputa se apropria e se recria tanto confrontando quanto apoiando as lógicas da hegemonia, como exercício do poder.

### **2.1.3 Campesinos-gaiteros. Identidades em disputa no Festival.**

A música não é apenas um elemento cultural que sobrevive como reticência de um passado estático senão um elemento que constrói o presente e recondiciona a memória sobre esse passado.

O diário de circulação nacional *El Tiempo*, publicava em 2011 uma matéria sobre Festival Nacional de Gaitas “Francisco Llirene” na cidade de Ovejas, Sucre, com o sugestivo título de “Com ritmo de gaitas, Ovejas revive a cultura”(CASA EDITORIAL EL TIEMPO; MARTINEZ ROCVIL, 2011), anunciava o evento onde “dezenas de participantes darão continuidade a uma tradição que remonta à era pré-colombiana dos Zenúes. Legado dos camponeses da região que faziam soar suas gaitas e tambores, nas velações em agradecimento

a seu padroeiro São Francisco de Assis e ao Menino Deus de Bombacho”(CASA EDITORIAL EL TIEMPO; MARTINEZ ROCVIL, 2011)<sup>11</sup>. A matéria anunciava inconscientemente dois elementos interessantes: em primeiro lugar, para a redatora do artigo, a cultura em Montes de Maria seria uma matéria morta, própria de um passado remoto; em segundo, a música de gaitas viria a ser uma sorte de oráculo que permitiria levantar, pelo menos no tempo do festival, a cultura dentre os mortos.

A visão do periódico não é de nenhuma forma única nem inovadora. Ela simplesmente denuncia a perspectiva institucionalizada das práticas rurais no Caribe colombiano, como espectros do passado. Já em 1973, no primeiro artigo acadêmico elaborado sobre este tipo de música, baseado num trabalho de campo da década de 60, George List (1973b) manifestava uma preocupação similar:

O conjunto de gaitas foi uma das principais combinações instrumentais usadas para acompanhar a dança na Costa Atlântica da Colômbia. No passado, segundo meus informantes, havia um conjunto de gaitas quase em cada cidade e em cada aldeia. Com a influência penetrante do fonógrafo e da rádio, apenas alguns conjuntos desse tipo subsistem em nossos dias. No entanto, entre 1964 e 1968, pude gravar e entrevistar três desses grupos. [...] Com o passar dos séculos as raças se misturaram. Em maior ou menor grau, os habitantes desta região mostram sinais de estarem racialmente relacionados com o Nativo americano, o Africano Negro e o Caucasiano Espanhol. As culturas musicais indígenas, africanas e espanholas se misturaram de maneira semelhante. O conjunto de gaitas é um dos produtos exclusivos deste sincretismo, e exhibe elementos retirados das três culturas musicais.(LIST, 1973b, p. 43)<sup>12</sup>

Paralelo à visão apocalíptica da música e da cultura, esta vem sempre acompanhada de uma narrativa sobre a identidade. A mistura, aparentemente harmônica, das raças resulta num espetáculo digno de admiração que se transmuta em instrumentos musicais tanto quanto nos camponeses que os interpretam. Uns e outros condenados a uma narrativa da morte, presos a um longínquo pretérito.

Para alguns administradores culturais dos Estados (e os praticantes de um certo tipo de antropologia), na sua constante negação da coetaneidade histórica dos sujeitos subalternos, enquadrados sempre num remoto passado inegociável, invariável e acabado, o que carimbaria indelevelmente a sua identidade e consagraria sua alteridade em oposição à modernidade (FABIAN, 2013), resulta difícil compreender a diversidade que os jogos da identidade apresentam na ação desses sujeitos. Em especial no relativo à plasticidade com a qual esta toma forma e nas transações que faz com esse passado, para nada estático e unísono, para se reinventar.

Por tanto, vemos no campo em disputa da cultura colombiana um encontro de projetos ao redor da cultura que oferecem visões contraditórias, mas que a colocam sempre na arena da identidade.

Como foi evidenciado por Peter Wade (2002) o labor de unificar a nação colombiana a partir de uma identidade compartilhada passou pela consolidação da indústria musical e a expansão da ideia de nação ao redor da música caribenha. O projeto das elites liberais de construir a narrativa da mestiçagem encontrou seu catalizador nas músicas dessa região, o que ao mesmo tempo solidificou discursos sexistas, racistas e classistas que transpiravam as inconsistências da nação. Parte desse processo consistiu na criação do gênero da “música tropical”, por vezes chamado indistintamente “cumbia”, que é a cúspide da apropriação de uma identidade musical nacional. O processo, como mostra em *Música, raza y nación*, se baseou na utilização de padrões rítmicos das músicas do Caribe para simplificá-los, branqueá-los e comercializá-los como a imagem da Colômbia tanto no interior do país quanto no estrangeiro.

A inserção das músicas negras colombianas no panorama nacional não desarticulou a estrutura racista e nem a valorização das músicas camponesas reestruturou a lógica senhorial da terra. Baseado nesse fato, Figueroa (2009) argumenta que o uso dessas músicas como projeto identitário foi conivente com a manutenção das economias morais úteis à elite colombiana para localizar aos camponeses na esfera do passado e manter continuidade com a lógica colonial da propriedade fundiária.

Certamente essa visão da música e da identidade dos camponeses que encarna o projeto institucional tem a intencionalidade de negar a coetaneidade dos sujeitos camponeses e, por consequência, a sua exclusão da gestão política da sua situação, mas não é a única visão em jogo. Os mesmos camponeses criam também sua visão da identidade e da relação desta com o passado, visão que está em confronto com o projeto institucional.

Embora a matéria do *Diario El Tiempo* mencionada há uns parágrafos ressalte não apenas a morte da cultura senão que “após a realização do Primeiro Festival Nacional de Gaitas de Fole, realizado em outubro de 1985, a comissão organizadora tem tido como projeção principal a internacionalização do evento e sua constituição como patrimônio”(CASA EDITORIAL EL TIEMPO; MARTINEZ ROCVIL, 2011)<sup>13</sup> isto é, o reconhecimento oficial na lista de cultura “morta”. O processo denota complexidades que emergem das visões dos camponeses em relação com a instituição.

No dia 11 de outubro de 2015, um assunto preocupava de sobremaneira à mesa de discussão do componente acadêmico do XXXI Festival Nacional de Gaitas “Francisco

Llirene”<sup>k</sup>, um espaço alternativo do Festival pensado para que os participantes do evento (músicos, observadores, gestores culturais e habitantes de Ovejas) pudessem assistir a conversações sobre algum tema relacionado à música cobertos da institucionalidade de um evento “oficial”.

Neste espaço se faz explícita a relação de saber-poder que estrutura um evento como o festival. O caminho para chegar nos espaços oficiais de discussão do festival dependia não dos *gaiteros* senão do reconhecimento da pequena elite de “intelectuais locais” e “agentes da cultura”. Os convidados à mesa se encarregam de analisar a música ou conversar sobre ela enquanto os músicos escutam.

A mesa abriu com um anúncio que merecia todos os louvores, e que, embora significasse muito para o festival, seu acontecimento tinha passado despercebido para a maioria dos *gaiteros*. O Congresso da República de Colômbia, por meio da Lei no. 1756 do 2 de julho de 2015 ordenou que “seja declarado como Patrimônio Cultural Imaterial da Nação o Festival Nacional de Gaitas "Francisco Llirene" que é comemorado no município de Ovejas, departamento de Sucre”<sup>14</sup> (EL CONGRESO DE LA REPÚBLICA DE COLOMBIA, 2015, seq. Artículo 2). Isto seria, segundo o jornal El Tiempo, a consecução do objetivo que desde 1985 perseguia a organização do Festival.

A declaração não contemplou a prática dos *gaiteros* nem a música de gaitas, senão à instituição do Festival, e ainda mais, ao determinar que “seja declarada a Corporación Festival Nacional de Gaitas “Francisco Llirene” como os gestores e promotores do Festival”<sup>15</sup>(EL CONGRESO DE LA REPÚBLICA DE COLOMBIA, 2015, seq. Artículo 5) estabeleceu um limite legal na autoridade da organização do Festival. Em termos práticos, se o reconhecimento da música como “patrimônio” apenas era possível dada sua regulação pela instituição do Festival, dita instituição, e o que com ela vier a acontecer, fica ao arbítrio –gestão e promoção,

---

<sup>k</sup> Os festivais são os espaços gaita por excelência, existem há mais de 30 anos, desde 1985, com a fundação do Festival “Francisco Llirene” e convocam aos *gaiteros* de toda a região. Os festivais têm sido o meio de institucionalização e “resgate” da música gaita. Atualmente, realizam-se sete festivais de música gaitas e tambores na região, os dois mais importantes são o Festival Nacional de Gaitas "Francisco Llirene" em Ovejas, Sucre, e o Festival Nacional Autóctono de gaitas “Toño Fernández, Nolasco Mejía e Mañe Mendoza” de San Jacinto, Bolívar. Há também festivais nos bairros de Blas de Lezo e El Socorro, em Cartagena, sem caráter competitivo ou premiação, que concentram principalmente os grupos da cidade. Em Guacamayal, município de Ciénaga, Magdalena, realizou-se um Encontro Regional de Gaitas por dois anos consecutivos de 1995 e 1996 (REDACCIÓN EL TIEMPO, 1995), mas foi interrompido pela onda de violência que atingiu o município, desde 2003 foi retomado e tem sido realizado anualmente no último fim de semana de novembro. Em Galeras, Sucre, um festival dedicado exclusivamente a conjuntos de gaitas curtas ocorre no primeiro fim de semana de janeiro. Em Cereté, Córdoba, acontece um festival entre março e maio, no qual participam gaitas curtas, gaitas longas e pito atravésao.

nos termos do articulado— de uma organização particular, representada por essa elite de “agentes da cultura”. Esses mesmos agentes que tinham organizado um evento no meio da multidão que musicava (Cf. SMALL, 1998) ao ritmo das gaitas e os tambores para coloca-los frente aos especialistas que falariam qual era o dever-ser da música de gaitas.

Ao anunciar que “A Corporación Festival Nacional de Gaitas "Francisco Llirene" e o Conselho Municipal de Cultura prepararão a indicação do Festival Nacional de Gaita "Francisco Llirene" para a Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial e o Plano Especial de Salvaguarda (PES)”(EL CONGRESO DE LA REPÚBLICA DE COLOMBIA, 2015, seq. Artículo 5, Parágrafo Único)<sup>16</sup>, invocava-os como os encarregados de transformar a música em algo digno de ser “preservado”, aliás, em algo que “precisa” ser preservado, nos termos do que se encontra no caminho da morte (DE CERTEAU; JULIA; REVEL, 1993).

A mesa foi proposta para discutir sobre um assunto de extrema importância para o Plano Especial de Salvaguarda<sup>1</sup>, que deve documentar a prática a ser preservada: o jeito “certo” e “tradicional” de interpretar os diversos ritmos que compõem a Música de Gaitas e Tambores, visando esclarecer a taxonomia da prática musical.

O turno inicial foi o do ritmo Porro, o qual mal começou a ser discutido quando uma agitação aos poucos foi se apoderando da sala. Um grupo de músicos jovens estava em desacordo com as diretrizes do Festival e a limitação no tipo de música que podia, segundo o Festival, ser feita com os instrumentos do conjunto de Gaitas e Tambores. Reclamavam, entre outras coisas, pela desqualificação de várias agrupações na noite anterior por não se ajustar às sonoridades que o festival considera “tradicional” dos ritmos de gaitas.

A “tradição” e o “tradicional” se apresenta no Festival com o discurso de originalidade, como se se tratasse de uma supervivência do passado no presente, ou melhor, uma transferência do passado ao presente no seu estado mais belo e puro, digno de preservação. Contudo, as mesmas fontes nos revelam a contradição desse discurso, e nos levam a reiterar que a tradição “[...]não é o produto do passado, uma obra de outra época que os contemporâneos receberiam passivamente, mas sim, [...]um “ponto de vista” que os homens do presente

---

<sup>1</sup> O Plano Especial de Salvaguarda (PES), é o documento oficial que estabelece as ações que o Estado e a sociedade civil deve tomar para “garantir a salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial” (EL MINISTRO DEL INTERIOR Y DE JUSTICIA DE LA REPÚBLICA DE COLOMBIA, 2009, seq. Art. 14). Para todas as práticas consideradas Patrimônio Cultural Imaterial da nação deve ser elaborado um PES.

desenvolvem sobre o que os precedeu, uma interpretação do passado conduzida em função de critérios rigorosamente contemporâneos”(LENCLUD, 2013, p. 157)

Esta situação não surpreende, dado que, na Colômbia, essa “tradição” se constrói na base da autoridade da elite de gestores culturais e folcloristas (Cf. OCHOA, 2016). Circunstância que evidencia a relação de poder que toda prática de conhecimento traz consigo. As classificações da cultura fazem parte de uma série de “[...] práticas intelectuais, em quanto estas se inscrevem na rede de inúmeras maneiras de exercer o poder” (DE CERTEAU, 2016a, p. 125).

No folclore, naquele passado idealizado, embalsamado e consagrado pela autoridade do folclorista, está a essência da identidade nacional. A cultura popular tradicional é “coisificada”, é “objetificada” no museu ou no livro. A identidade está “na” cumbia, mas não em qualquer cumbia, senão “a” cumbia que cumpre as condições e exigências estabelecidas pelos folcloristas. “A” cumbia ou “o” bambuco “folclóricos” são, no final, uma elaboração, um produto dos “folclorologistas”, bem como o “traje típico do sanjuanero”. Abre, então, a casuística, a enumeração das “características autênticas”, as bases das competições e os festivais “folclóricos”, a fim de preservar a “pureza” das “expressões folclóricas”.(MIÑANA BLASCO, 2000, p. 39)<sup>17</sup>

O que resultava de alguma maneira surpreendente era a resposta veemente dos músicos que tinham aproveitado o evento acadêmico do Festival para manifestar seu descontento com a condena à morte que tinha ganhado espaço nesse preciso ano em que o Festival alcançava a Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial na Nação.

Os participantes da mesa não concordavam nas suas respostas às reclamações do grupo de músicos. Enquanto a tensão se apoderava do recinto, a mesa se dividia entre os que achavam que o Festival estava omitindo as práticas “contemporâneas” da música de gaitas e seus encontros com a “modernidade” e os que simplesmente consideravam que o Festival não era o espaço para esse tipo de “transformações”, que seu trabalho era velar pela preservação do patrimônio. As duas partes estavam discutindo quando, no fundo, concordavam. As duas visões se baseavam na convicção de que havia um “passado” que o festival estava preservando em contradição com a iminente modernidade que deformava a música, no seu encontro com outras sonoridades.

As duas posições negavam a historicidade da música e omitiam deliberadamente o fato de que os mesmos géneros musicais que tinham cabida no festival, um dos quais era o

Porro, do qual supostamente ia se falar na mesa, eram classificações recentes feitas em função do mesmo festival<sup>m</sup>.

O evento mostrou no núcleo das atividades musicais que os *gaiteros* criam as suas próprias narrativas da identidade ao redor da música independentes e em confronto com as institucionais. O diálogo com o passado se sustenta na recriação da sua identidade como *gaiteros* e não se somete à estaticidade. A música cria uma narrativa que corresponde a um relato em construção, uma tentativa de rehistoricizar os sujeitos no quadro de uma identidade que é móvel, não um objeto acabado senão um processo (FRITH, 1996).

Para os camponeses da região a dimensão temporal da música e seu vínculo com o passado não é estática senão uma estratégia de coesão que se explica como um elo da memória e como uma metáfora de viver nos Montes de María. A canção “Campesino *gaitero*”(GAITEROS DEL CAMINO, 2013) composta por Elber Álvarez e apresentada no Festival Nacional de Gaitas “Francisco Llirene” em 2013, relata esse vínculo da música com a experiência do camponês na região. Inicia com uma narrativa da cotidianidade da vida no campo: “às quatro da manhã eu me levanto pra meus labores. Pego logo minha gaita de onde a deixei e toco meus sons”(GAITEROS DEL CAMINO, 2013, vv. 1–2)<sup>18</sup>. Continua com a descrição dos labores diários para depois entrar no refrão nomeando um conceito que contém sua experiência social como camponês e como músico: “*Campesino gaitero* para muita honra, *campesino gaitero*. *Campesino gaitero* sou eu, *campesino gaitero*”<sup>19</sup> (GAITEROS DEL CAMINO, 2013, seq. refrão).

A narrativa da pertença ao coletivo social de campesinos-*gaiteros* se justifica na canção por três vias; a da prática social e econômica da agricultura, trazendo reiteradas referências aos cultivos e a produção agrícola; a da prática musical que acompanha a

---

<sup>m</sup> As gravações de George List de 1964 mostram a difusa fronteira entre gêneros musicais. A etnografia mostra uma surpreendente flexibilidade dos *gaiteros* mayores na identificação dos gêneros musicais, ou seu constante desinteresse na classificação. A musicóloga Laura Fernández mostra que no que ela chama de “sistema antigo” da música de gaitas “não havia separação clara dos gêneros ‘autênticos’ da gaita, eles eram criados de acordo com a necessidade e exigência do público (de acordo com a habilidade do tocador de gaitas se interpretavam Corredores, Fandangos etc.)” Enquanto atualmente “através dos festivais alguns gêneros como Porro, Cumbia, Puya e Merengue foram padronizados” (FERNÁNDEZ RUEDA, 2012b, p. 97). A institucionalização da gaita por meio de festivais, primeiro o Festival Nacional de Gaitas “Francisco Llirene” em 1985 em Ovejas e depois o Festival Autóctono de Gaitas em San Jacinto em 1988, estabeleceu os limites entre os aires musicais, a qual geralmente radica na interpretação dos tambores.

cotidianidade rural: e a do passado que se reproduz no uso da música. A segunda estrofe explicita a conexão identitária com o passado mediante a prática musical.

Sinto que tenho em minha alma toda a essência dos meus avós,  
cheia de amor pela minha terra e pela minha cultura que tanto amo.  
Um apito com cabeça de cera nas tristezas e glórias é meu parceiro,  
com ele conquistei à minha negra e com ele partilho grandes lembranças.  
(GAITEROS DEL CAMINO, 2013, seq. estrofe 2)<sup>20</sup>

A conceituação do termo de *campesino-gaitero* unifica o coletivo através de referências históricas e geográficas, nas quais a música funciona como vector do processo identitário, ancorada nos processos produtivos do trabalho agrícola e nos reprodutivos da vida social.

Sugiro aqui, então, entendermos esses sujeitos a partir dessa relação prática estabelecida com a cosmovisão, o jeito de entender o mundo que os faz *gaiteros*, por meio do trabalho da terra e da produção musical. Isto é, a evidenciação de uma categoria *Campesino-gaitero*.

Utilizo então como recurso apelar à enunciação dessa identidade como *campesino-gaitero*, para expressar não só um jeito de pensar, uma cosmovisão, senão também a prática agrícola na qual se insere, e que se apresentava de uma forma ainda mais evidente no transcurso da segunda metade do século passado, para expor assim o elemento de resistência por meio da música, como recipiente e reproduzidor da memória, no contexto da luta pela terra dos camponeses dos Montes de María desde a década de 60 até o começo do século atual.

O conflito entre duas visões do passado, a ideia da tradição “estática” que condena aos *campesinos-gaiteros* ao status da morte e a da identidade que negocia com o passado desde a reprodução, emana nos contextos de música de gaita, revelando os confrontos pela hegemonia entre elite e camponeses, especificamente na defesa de sua autodeterminação e a defesa de seu modo de vida. Mery Suescún, uma *verseadora*<sup>n</sup>, compôs em 2005 no quadro do Festival Autoctono de Gaitas de San Jacinto, um verso que resume o conflito e que lhe daria a vitória na batalha de versos na qual participava: “Se não é a vida que está em jogo, é apenas coisa de folclore”<sup>21</sup> (SUESCÚN; GUERRERO, 2005).

---

<sup>n</sup> Um *verseador* é uma pessoa que compõe versos de maneira repentina. Nos contextos musicais do caribe os *verseadores* se enfrentam em batalhas de versos respondendo os uns aos outros. Estas batalhas são chamadas de *piquerias*.

## 2.2 Identidade, alteridade e reelaboração do poder

O confronto que se apresenta entre as distintas negociações pela identidade e as reivindicações tanto culturais como políticas que se acometem nos processos de conflito social são evidentes nas relações que os campesinos-*gaiteros* criam para justificar seu vínculo com o passado sem deixar de atender as demandas do contexto.

Sua identidade, como estabelecem, não apenas apropria a categoria de camponês, senão que eleva a de *gaitero* ao mesmo nível. Esta relação entre a prática agrícola e a música está atravessada pela gestão do tempo e a negociação com o passado. A emergência da música na narrativa da identidade em Montes de Maria se justifica pela relação simbólica que a música contrai com a flexibilidade do tempo, e homologamente com a plasticidade da identidade.

### 2.2.1 Música e temporalidade. A dimensão temporal da identidade

A questão da “antiguidade” é um espectro que ronda permanentemente à música de gaitas. Não apenas é objeto das elucubrações dos gestores culturais, senão que aflora com incrível facilidade nas conversações com os seus musicantes. Não necessariamente no sentido da transmissão da tradição senão como se a música mesma fosse um elemento que carrega uma ligação temporal. Uma marca de temporalidades diversas.

Essas diversas temporalidades afloram com assombrosa frequência nas falas dos *gaiteros*, fazendo-se sempre necessário esclarecer um antes e um depois no referente à música (Cf. FERNÁNDEZ RUEDA, 2012b), do mesmo modo que a lógica do tempo mobiliza as intensões dos Festivais.

As narrativas da morte dos gestores culturais e dos folcloristas que já apresentei brevemente têm em comum com as narrativas dos campesinos-*gaiteros* a constante referência ao passado e a gaita como uma prática antiga. Porém, as perspectivas sobre antiguidade e sobre a lógica do tempo que permite dar dimensão ao antigo e ao novo, correspondem a noções diferentes entre gestores e *gaiteros*.

Para os campesinos-*gaiteros* a gaita se apresenta como um constante questionamento ao presente, não como uma busca do passado, senão como um processo no qual o tempo precisa ser constantemente reconstituído e explicitado. Se fala no quotidiano de “tempos de gaita”, que são esses tempos alterados da festa, os quais quebram com a lógica mecânica da vida para entrar na temporalidade da gaita.

A primeira vez que estive em Ovejas, Sucre, em 2012, a cidade e suas múltiplas ladeiras típicas das cidades interioranas localizadas em zonas montanhosas do caribe Colombiano, suas casas de madeira e suas ruas cheirosas a tabaco ofereciam uma paisagem

marcada por um ritmo de trabalho. As ruas ficavam vazias em horários laborais e enchiam de pessoas uniformadas após o som das campanas que marcavam os recessos nas empresas processadoras de tabaco. O panorama em outubro, no tempo do festival, era totalmente diferente.

As ruas estavam imbuídas por um ambiente festivo e cheiravam a frituras das mesas de salgadinhos, pólvora e álcool, o que quebrava a atmosfera aromática da cidade e apagava seu cheiro característico a folha de tabaco seca, proveniente dos múltiplos depósitos de fumo dispersos pela pequena cidade. A música tomava o povoado, fundindo-se em um som indistinguível emitido por múltiplos aparelhos de som sobrepondo-se uns aos outros a altos volumes, substituindo o compasso dos sinos que diariamente marcam as horas de trabalho e descanso da cidade. Como eram dias de festa, as empresas de tabaco tinham fechado e o tempo característico da cidade, marcado pelos ciclos do trabalho nas *tabacaleras*<sup>o</sup> e seus correspondentes olfativos e sonoros estavam totalmente alterados. As ruas estavam cheias e por entre as portas abertas das casas podiam identificar-se reuniões de pessoas. Tratava-se de famílias, amigos e velhos conhecidos, aproveitando o tempo alterado para dedicá-lo ao prazer de encontrar-se e rememorar.

Dirigi-me à casa de quem foi meu mestre no caminho das gaitas durante os anos que levava frequentando Ovejas, José Gómez<sup>p</sup>, quem me recebeu com um grande sorriso e um abraço. “Você estava em Ovejas e não tinha chegado por aqui, professor?”(GÓMEZ; GÓMEZ, 2015)<sup>22</sup>, e convidou-me a passar ao quintal, que estava cheio de músicos que passavam os dias do festival na casa dele, em improvisados colchonetes espalhados pela casa e redes armadas nas árvores do quintal.

O quintal é aquela porção de natureza dentro da casa que funciona como prolongação da paisagem rural na ordem doméstica e como espaço privilegiado para o pensamento e a interação social (Cf. MARTÍNEZ CELIS, 2013). Em Ovejas, como no resto da

---

<sup>o</sup> Nome que recebem as empresas dedicadas à compra, processamento e venda do fumo.

<sup>p</sup> O sobrenome da família foi trocado para proteger a sua identidade. Alguns dos acontecimentos que me contaram como pesquisador na comodidade da sua casa, e alguns outros que me chegaram pela naturalidade da amizade que construímos nesse processo, podem, no contexto atual colombiano, pôr em risco a sua vida. O nome deles, como o de alguns outros sujeitos dessa pesquisa, apareceram trocados nesse texto para proteger sua identidade. Embora isso, outros nomes; os que aparecem em documentos publicados com anterioridade, em recortes de jornal, em arquivos de acesso público, e especialmente que fazem referência a pessoas que hoje não se encontram vivas: não serão trocados. Isto faz parte de um compromisso ético com os sujeitos que fazem esta pesquisa possível. Embora esta troca seja feita, não haverá modificações nas falas deles nem nos acontecimentos por eles narrados.

região de Montes de María e no Caribe colombiano, as conversações importantes se dão nos quintais, com os participantes sentados em círculo, rodeados de animais e vegetação.

A conversa foi muito animada, os participantes, umas vinte pessoas, quase todos músicos com participação no festival, falavam da sua experiência com a música ao mesmo tempo em que exemplificavam o que falavam com a interpretação dos instrumentos, com trechos de canções e até com dança, transformando de maneira majestosa o dito em feito. Não havia uma ordem clara para falar ou performar, era mais o jogo da improvisação musical, com seu reflexo na improvisação da fala o que determinava as intervenções de cada um dos participantes. Ainda mais, enquanto uns falavam outros ensaiavam, tocavam seus instrumentos ou mantinham conversações paralelas sem que isso representasse uma afronta aos interlocutores. A presença de José marcava um padrão de autoridade, geralmente se mantinha na sua cadeira olhando com um sorriso a todos os seus visitantes em silêncio, mas nas ocasiões em que sua voz rouca emergia no quadro de múltiplas sonoridades o quintal inteiro ficava em mudo para escutá-lo. Esse é o efeito que um *gaitero mayor*<sup>9</sup> gera ao seu redor. Como instituições vivas da música, são autoridade e referência entre os demais *gaiteros*.

Depois de várias horas de conversação, na qual escutei muito mais do que falei, novamente se dispersou a reunião e, um a um, fomos dirigindo-nos à praça central do povoado para assistir as apresentações do Festival.

O relato sobre a experiência nos dias de festival pode ilustrar parcialmente o fator tanto de união e modificação dos ciclos temporais da música de gaitas. Porém, mais especificamente a mesma sonoridade da música nos dá pistas sobre a lógica subjacente de concepção do tempo nos Montes de María.

A Música de Gaitas e Tambores é, mais do que um gênero musical, uma agrupação de gêneros interpretados com o mesmo conjunto instrumental. O formato se compõe de seis instrumentos: uma gaita fêmea (1), uma gaita macho (2), uma maraca (3), um tambor maior (também chamado tambor fêmea, ou tambor alegre) (4), um tambor menor (também chamado tambor macho, ou tambor chamador) (5), e uma tambora (6). Na Figura 2 se indicam os instrumentos do conjunto, demarcados com a numeração dada em cima a cada um deles.

---

<sup>9</sup> Apelativo com o qual se conhece aos gaiteros mais velhos, os quais representam a maior autoridade na música de gaitas.



Figura 2. Instrumentos do conjunto de gaitas e tambores: gaita fêmea (1) e gaita macho (2), maraca (3), tambor fêmea ou tambor alegre (4), tambor macho ou chamador (5), e tambora ou bombo(6)

As duas gaitas se encarregam da melodia musical e seu papel é complementar. A gaita fêmea, de cinco buracos, produz os diferentes sons que compõem a melodia a partir do fluxo e da intensidade do ar que entra no corpo e sua combinação com a obstrução manual dos buracos. A gaita macho, com apenas dois buracos, acompanha a fêmea harmonicamente e ritmicamente com sua gama limitada de sons. A maraca faz um par com a gaita macho, sendo estes dois interpretados conjuntamente pelo mesmo músico. A voz dos cantores acompanha estes dois instrumentos no papel melódico.

A gaita fêmea é acompanhada ritmicamente pelo tambor fêmea, com o qual tem uma forte comunicação, que se expressa no diálogo musical que desenvolvem em cada uma das interpretações. A improvisação, típica desses estilos musicais, se desenvolve maioritariamente na interação e no diálogo desses dois instrumentos. O tambor fêmea é complementado por outros dois instrumentos de percussão: o chamador, que é um pequeno tambor caracterizado por marcar o contratempo, mantendo a estabilidade do conjunto e a velocidade das músicas interpretadas; e a tambora ou bombo, o único tambor com dois parches, que é responsável por carregar o tema rítmico das músicas, preenchendo os vazios sonoros da percussão, dando coesão ao padrão musical.

As gaitas são instrumentos de ancestral indígena e os tambores preservam um sistema de cunhas com um padrão claramente afrodescendente (Trata-se de uma música mestiça com uma finalidade agrícola que, como mostrarei, canaliza a identidade dos camponeses de Montes de María).

Examinando os instrumentos que participam do conjunto (Ver Figura 2 na página 57) e os ritmos que com eles são produzidos, encontramos uma presença que incomoda pela sua invariabilidade. O tambor chamador, o menor dos três, que se dedica incansavelmente a repetir seu único som como um metrônomo, em contraste com a liberdade dos outros

instrumentos e sua incansável propensão ao improviso, está aí, quase invisível, para marcar o tempo da música.

Há pessoas que dizem que a coisa mais chata é o chamador, que não faz nada, que parece estar de enfeite, mas é o instrumento mais importante de todos. Os outros fazem com que soe bonito, mas é ele quem junta a todos, cada um vai improvisando, tocando lindo, mas o chamador é quem os chama, organiza, mantém no seu tempo. Fazendo com que tudo tenha lógica, se o chamador se perde no ritmo, todo o conjunto se perde. Ele é quem amarra o tempo.(MERCADO, 2013 O destaque é meu)<sup>23</sup>

Sua monotonia faz com que seu labor seja menosprezado, mas segundo os músicos o chamador faz o trabalho mais importante na música de gaitas, “amarrar o tempo”. Resulta interessante que esta ordem temporal, imprescindível numa música que usa frequentemente a polirritmia e baseia sua sonoridade nas improvisações dos músicos, seja marcada, precisamente, a contratempo.

[...] obedecendo ao seu nome, marcando um padrão rítmico ele determina, junto com o maracá, o tempo em que uma peça começa, e também anuncia o momento da entrada dos outros instrumentos. Nas palavras dos *gaitero*, o chamador "amarra o tempo": marca constantemente o contratempo, que é uma referência contínua para os outros instrumentos. (CONVERS GUEVARA; OCHOA, 2007, p. 43)<sup>24</sup>

A referência permanente para os outros instrumentos, que embora estejam em constante improvisação e liberdade, é um instrumento que toca sempre a contratempo como uma ação que “amarra o tempo”. A metáfora inscrita na estrutura musical tem um paralelo nas narrativas sobre a música de gaitas que emergem nas falas dos *gaiteros*, para os quais as distintas temporalidades associadas à música de gaitas não são lineares nem homogêneas. O “antigo” e o “novo” convivem nesse tempo inacabado, marcado pela experiência pessoal dos sujeitos e sua identidade como *gaiteros*, explicitada pelo discurso da memória.

A memória, como experiência e discurso sobre o tempo, se estabelece em uma relação prática com a música. A prática da música e a prática agrícola se conjugam para determinar e expressar a mudança no tempo em Montes de María e organizar o processo da identidade. Identidade que pode ser mobilizada politicamente.

A referência à mobilidade do tempo e como resposta a flexibilidade da identidade não é exclusiva dos campesinos-*gaiteros*. Isto é especialmente expressivo ao estudarmos os movimentos sociais e as formas nas quais se estabelecem a partir da negociação da identidade de um coletivo. Antonio Melucci define um movimento social a partir da sua ação coletiva, a qual deve partir da solidariedade e o reconhecimento como parte de uma unidade social, como manifestação de um conflito com um Outro, trasbordando os limites de compatibilidade um

sistema, visando modificar a estrutura na qual dito conflito se sustenta (MELUCCI, 1991, p. 361–362). Nessa definição, a ação coletiva se sustenta no estabelecimento da identidade como elo entre os sujeitos, que lhes permite estabelecer a solidariedade e contrapor-se ao seu concorrente nessa estrutura social na qual o conflito haja lugar.

O que temos, então, é o reconhecimento de uma diferença, o estabelecimento de um Outro coletivo e contrário e a representação do si-mesmo como um outro. Para ser mais claro: um outro do sistema, um subalterno. Este processo de construção da identidade coletiva que passa pelo reconhecimento do outro como um Outro e pelo estabelecimento da própria alteridade, é construído em um processo complexo de negociação entre aqueles que intervêm na ação.

As análises de Paul Ricoeur (2006) são especialmente reveladoras em relação à representação do si-mesmo como um outro. Para ele, a identidade do sujeito (enquanto mesmidade) é um conceito que não existe por si só, senão na relação com o outro e com o tempo. A história do sujeito se explicita na narrativa de si e se organiza apresentada com um outro para si. Como explicita, a representação do si-mesmo que reifica a mesmidade se estabelece como uma permanência no tempo. Como contraponto, para opor-se a esse reducionismo, explora o conceito de identidade como ipseidade, a consciência reflexiva do si-mesmo, que em diálogo com a dimensão temporal não implica estaticidade, mas a promessa da “manutenção do si”(RICOEUR, 2006, p. 113) e o reconhecimento da alteridade que se encontra no colo da identidade.

A música, nos Montes de María, representa um elemento com o qual o coletivo de *gaiteros*-camponeses negocia a manutenção do si, evidenciado na sua capacidade de modelagem do tempo e de estabelecimento de diversas temporalidades. A referencia à música se localiza na reivindicação da dimensão temporal da identidade.

### **2.2.2 O “Nós” e a alteridade dos *gaiteros*. Os sujeitos da música de gaitas**

Esta discussão conceitual nos permite perceber as tensões que os mesmos campesinos-*gaiteros* experimentam ao definir-se como coletivo quando são compelidos a fazê-lo. Em janeiro de 2015, José Gómez, o homem mais velho da casa e pai da família, estava, com a tranquilidade que o caracteriza, tentando me explicar como se realizavam as *velaciones* de santos. Era mais uma tentativa de entender uma festividade à qual eu não tinha a oportunidade de assistir, porque tinham desaparecido há quase duas décadas e só me eram acessíveis a partir dos relatos fragmentados dos velhos da região.

Alguém chegava, o dono da *velación*, baixava da montanha e passava pelos povoados, depois chegava na cidade e caminhava as ruas chamando todo mundo para a festa, aí nós íamos. Enchia o rancho de umas setenta a cem pessoas e aí passávamos as noites que durasse a *velación* (GÓMEZ; GÓMEZ, 2015)<sup>25</sup>

Inocentemente, interroguei-o sobre quem era esse “nós”, à espera de uma resposta que falasse os nomes de outros músicos, uma rápida guia de pessoas que se perfilassem como passíveis de serem entrevistadas. Um trabalho fácil, eu diria; entrevistar estes ou aqueles músicos que José me recomendasse.

A resposta que obtive revelava a consciência sobre a constituição desse sujeito coletivo. “Quem é ‘nós’? Pois nós, os *gaiteros!*” (GÓMEZ; GÓMEZ, 2015)<sup>26</sup>. Eu, que ainda não compreendia o peso dessa curta fala, até mesmo daquela categoria que se me apresentava, insisti. “Quer dizer que só assistiam músicos às *velaciones?*” (GÓMEZ; GÓMEZ, 2015)<sup>27</sup> Ele esclareceu: “Não, não, eu já disse, ia todo mundo, os que tocavam, as que dançavam, as que faziam a comida, e até os enxeridos que só iam para ver. Era como uma festa à que todo mundo estava convidado” (GÓMEZ; GÓMEZ, 2015)<sup>28</sup> Eu, ainda com dúvidas diante uma constatação que saía da minha concepção inicial, decidi perguntar mais uma vez: “Então, os *gaiteros* que o senhor diz, eram todos os que gostavam de gaitas, não é?” (GÓMEZ; GÓMEZ, 2015)<sup>29</sup>. Antes de que José pudesse responder a minha pergunta, Sara, a filha dele, que até então tinha passado o tempo todo junto ao fogão, apareceu na porta que ligava a cozinha e o quintal, como um sobressalto que nem meu diário nem o gravador de voz esperavam. Uma feliz interrupção disfarçada com um movimento de ombros e um sorriso que fazia seu corpo dançar só da cintura para acima. “Eu sou *gaitera* e nunca botei uma flauta dessas na boca, eu gosto mesmo é de dançar, olha aqui, é só escutar uma gaitinha que eu começo me mover, Ai! Ai!” (GÓMEZ; GÓMEZ, 2015)<sup>30</sup> E estendendo os braços para mim, como se se tratasse de um convite à dança, modificando as minhas palavras para incluir-me nessa definição polifônica de *gaitero*, concluiu: “*Gaiteros* somos ‘nós’ que gostamos de gaita” (GÓMEZ; GÓMEZ, 2015)<sup>31</sup>.

A afirmação identitária de José e a profundidade de interpretação que traz consigo, permite ver a pertinência da proposta do Ricoeur(2006), em diálogo com as de Fabian(2013), no sentido em que o outro representado de fora é um sujeito ao qual se nega a historicidade, entendida como mudança no tempo, condenando-o à mesmidade. Vale aclarar que, a produção da identidade (como ipseidade); isto é, o reconhecimento da alteridade no si-mesmo, é produto de uma operação espaço-temporal, de um processo histórico que busca, não a permanência no tempo, senão a negociação com o passado para a manutenção do que faz “eu” continuar sendo “eu”.

Cinquenta e um anos antes, em 1964, o etnomusicólogo norte-americano George List<sup>f</sup> se enfrentou com uma situação similar quando realizava uma série de entrevistas que serviriam para documentar sua pesquisa sobre “música tradicional” do Caribe colombiano. Na sua primeira viagem à Colômbia, do dia 28 outubro de 1964, ele se encontrava na companhia de Delia Zapata Olivella, uma influente gestora cultural. Zapata Olivella é especialmente célebre por ter colaborado na “nacionalização” das músicas do Caribe. Ela o ajudava com as entrevistas pois o forte sotaque do pesquisador estrangeiro, frequentemente, impedia que os entrevistados entendessem o que ele perguntava, do mesmo modo que o sotaque rural dos informantes era às vezes incompreensível para List<sup>g</sup>. A intenção deles naquela ocasião era entrevistar o grupo musical dirigido por Catalino Parra<sup>h</sup>, e esclarecer, por meio dessa entrevista, a participação da música em contextos sociais, a conformação dos conjuntos e as restrições de uma pessoa para interpretar a música ou não. Frente a ele, estavam seis homens dispostos a tirar suas dúvidas. Seis homens que George List não conhecia com antecedência.

---

<sup>f</sup> George List, nasceu em Tucson, Arizona em 1911, com o nome de George Harold Lisitsky. Aos 17 anos ingressou à escola Julliard, e em 1933, se formou com um diploma em interpretação de flauta, instrumento que tocava desde os 11 anos. Em 1934 casou com Eve Zipoura Ehrlich, pianista. Em 1941, obteve um diploma de bacharelado em educação musical pela Columbia University. Depois completa um Mestrado no mesmo campo em Columbia em 1945. Nesse mesmo ano, começou seu doutorado em teoria musical com menção em composição e educação na Universidade de Indiana, que culminou com honras em 1954. Ao longo de sua vida, a List permaneceu ativo como músico, compositor e estudioso de etnomusicologia e folclore.

Durante seu tempo na Universidade de Indiana, List ditou disciplinas em música folclórica, música, antropologia e folclore e atuou como Diretor dos Arquivos de Música Tradicional de 1954 a 1976 e Diretor do Programa Interamericano em Etnomusicologia a partir de 1966 e até 1976. Seus principais interesses de pesquisa incluíam música folclórica, a música tradicional das tribos Hopi do norte do Arizona, bem como a música nas regiões caribenhas da Colômbia e nas regiões andinas e amazônicas do Equador. Algumas de suas publicações notáveis incluem (“*Cantos Costeños: Folksongs of the Atlantic Coastal Region of Colombia.*”, 1973) (1983) (1991) e (1993) Ele também fundou e editou o periódico *The Folklore and Folkmusic Archivist* e criou e narrou o programa de televisão *Music in the Life of Man*, produzido pelo Departamento de Rádio e Televisão da Universidade de Indiana.

Entre 1954-1976, List também atuou como Diretor dos Arquivos de Música Tradicional. Durante esse período, ele formulou políticas e procedimentos para o processamento e uso das coleções, tornando-os acessíveis aos pesquisadores. Suas contribuições contribuíram para transformar os arquivos em um recurso de pesquisa pública internacionalmente conhecido. Além disso, ele foi uma das primeiras pessoas a criar práticas para arquivar e catalogar esses tipos de materiais, e alguns de seus procedimentos serviram como modelos para arquivos de música semelhantes, como os da UCLA.

Retirou-se da Universidade de Indiana em 1977 devido ao início da cegueira causada pelo glaucoma. List faleceu em 28 de setembro de 2008 aos 97 anos. Deixando um maravilhoso arquivo de música que repousa na Universidade de Indiana.

Os dados biográficos sobre George List foram obtidos de: (ALISON REYNOLDS, 2012) E (FERNÁNDEZ RUEDA, 2012a)

<sup>g</sup> Esta observação fica evidente ao perceber os problemas de comunicação que surgiam das perguntas diretas de List, como fica claro nas suas gravações

<sup>h</sup> Catalino Parra foi um célebre músico da região, conhecido pela participação na agrupação *Los Gaiteros de San Jacinto*, o conjunto de gaitas mais conhecido e sucedido na indústria musical.

Como parte do protocolo de identificação da entrevista, a voz de George List se escuta clara e forte no início da fita: “Hoje é 28 de outubro, 1964, estamos em Soplaviento para entrevistar ao senhor Catalino Parra, e outros que eu não sei [o nome]” (PARRA et al., 1964).<sup>32</sup> Diligentemente, Delia Zapata começou a perguntar um por um o nome dos presentes, mas ao perceber que essa informação não seria muito relevante por si só, List interrompeu e perguntou, além do nome, qual instrumento tocava cada um deles. Zapata repetiu o ritual e, um a um, perguntou nome e instrumento. As respostas dos primeiros quatro não representam nenhum sobressalto. Catalino Parra tocava o bombo; Francisco Ramirez tocava o tambor maior; Antonio Orozco, o guacho; e Jesús María Ramirez, o tambor menor. Todavia, foram as respostas dos últimos dois que geraram o desconforto dos pesquisadores: “Bom, eu... eu... [duvida] eu sou da dança” (PARRA et al., 1964)<sup>33</sup>, responde Jesús María Parra. “Ah, você é dançarino”(PARRA et al., 1964)<sup>34</sup>, reagiu Delia Zapata à resposta estranha que Jesús María Parra acabava de dar, não só porque eles não esperavam ter alguém que não fosse músico na composição dos entrevistados, senão porque o jeito no qual ele se apresentou era bastante incomum.

Ele não falou que “era dançarino”, ele falou, ainda com dúvidas, que “era da dança”, aparentemente para se fazer parte de “algo”, ou para se referir ao seu “instrumento”. A situação, que já tinha ficado desconfortável, não acabou aí. Ao perguntar a Enrique Adalberto Sarmiento o que ele tocava, ele respondeu sem nenhuma vacilação: “nada!” (PARRA et al., 1964). Surpreendida, e influenciada pela resposta do anterior, Delia Zapata perguntou rapidamente: “mas nem dança?!” (PARRA et al., 1964)<sup>35</sup>. A voz de vários homens aparece por trás da dela para mitigar a confusão que se acabava de gerar, mas é a do Catalino Parra a que se escuta com maior clareza, possivelmente devido à posição do aparelho de gravação: “Canta. Ele canta”. (PARRA et al., 1964)<sup>36</sup>. “Canta”, repete ela, e depois só se escuta silêncio.

Depois de um clique, indicador de que a máquina foi colocada para gravar novamente, a conversa continua. As perguntas que os pesquisadores prepararam começam a serem feitas. As vozes dos músicos aparecem esporadicamente, mas durante os quarenta e cinco minutos das duas fitas nas quais se conserva a entrevista (PARRA et al., 1964), nem Jesús María Parra nem Enrique Sarmiento tem relevância nenhuma. As perguntas foram dirigidas aos intérpretes de instrumentos, enquanto o dançarino e o cantor só reaparecem na fita para responder se alguém na sua família tocava ou dançava ou cantava, para não nos deixar esquecer deles, e para mostrar que, embora obrigados ao silêncio pelo esquema das perguntas, eles estavam aí, presentes o tempo todo ainda que só os músicos fossem escutados.

Essa história não a sabemos pelo George List. Não aparece nos textos que ele escreveu e, posso me aventurar a dizer, que não percebeu o que tinha acontecido. Na sua visão

era óbvio que quem está melhor preparado para falar de música são os músicos. Com essa convicção construiu suas perguntas.

Essa situação fica ainda mais evidente quando, oito dias depois, no dia cinco de novembro, se encontrou novamente com Catalino Parra, dessa vez em solitário, na cidade de Cartagena, e o entrevistou (PARRA, 1964). O entrevistado ampliou, a partir das perguntas provocadoras de List e Zapata, os elementos sobre o papel social dos músicos nas celebrações com música de gaitas e o jeito de interpretar os ritmos musicais. Depois de vinte minutos de entrevista, George List pediu para Delia Zapata ler a pergunta 56 – se escuta a passagem das folhas de papel, o que mostra que estão seguindo um roteiro de entrevista. Uma vez que a pesquisadora achou a pergunta indicada, ela a lê para o entrevistado: “Usam, os músicos, seu corpo de alguma maneira rítmica de outro modo... [se detém. Duvida e refaz o dito, dando a impressão de que opta por explicar a pergunta nas suas próprias palavras] quer dizer, quando vocês estão tocando, fazem contorções ou alguma coisa, ou figuras ou tudo aquilo?” (PARRA, 1964)<sup>37</sup>. “Sim, sim”, responde ele, e exemplifica, “puxa para a frente e bota o tambor ‘aqui’ e bate nele com o cotovelo... o [intérprete] do llamador só faz dançar. O máximo que ele pode fazer é dançar. [...] O do apito também dança e se balança. O bombero também dá uma dançadinha. Esse é o que mais dança” (PARRA, 1964).<sup>38</sup> Na pergunta seguinte, que segundo anuncia List é a número 57, se interroga sobre o uso do álcool nas celebrações, mas, como resposta, Catalino insiste em comentar sobre a dança e a paquera entre os dançarinos. Para ele, a importância do álcool nessa celebração estava na relação do uso do álcool como estímulo à dança entre os participantes e as práticas sociais que afloravam no evento. “E os músicos, eles bebem muito?” (PARRA, 1964)<sup>39</sup> Insiste List em direcionar a pergunta aos intérpretes (foco da sua atenção), mas como resposta só obtém um riso contido de parte de Catalino e uma fração de silêncio.

Após o silêncio incômodo, e possivelmente percebendo o interesse de Catalino em falar da dança, List volta ao roteiro da entrevista para algumas perguntas que tinha pulado deliberadamente. “Talvez tem isso para quantas pessoas participam na dança, tente a 52, que é muito interessante”<sup>40</sup> (PARRA, 1964), falou para Delia, e ela muito diligentemente, depois de buscar entre as folhas de papel, lê a pergunta: “Quem convida a dançar, neste caso, quando vocês estão tocando?”<sup>41</sup> (PARRA, 1964). Ele responde muito concretamente, “os dançarinos!” (PARRA, 1964)<sup>42</sup>. Novamente o silêncio. Delia intenta improvisar perguntas, procurando preencher o formulário que List tinha preparado, sempre focando nos músicos. Para sua frustração, Catalino esboça o jeito em que os bailes se formam sempre recalçando a espontaneidade dos dançantes.

Apesar dos esforços dos entrevistadores em perguntar sobre o protagonismo dos músicos na organização do ritual, as falas do músico mostram que outros fatores, além das vontades dos intérpretes, marcam o desenvolvimento da festa. Nos últimos quinze minutos da entrevista, falam sobre as danças e o que acontece durante estes festejos, e a música perde protagonismo na conversa frente a outros elementos, como a roupa, os participantes, o dinheiro e a comida.

Os pesquisadores se mostram desconcertados, a entrevista perde a linha que eles tinham procurado, se ouve o som das páginas rodando de um lado para o outro e a numeração sistemática das perguntas previamente elaboradas desaparece da gravação. “Tem mais [perguntas]?”(PARRA, 1964)<sup>43</sup> pergunta List no último minuto, “acho que não”(PARRA, 1964)<sup>44</sup>, responde Delia. E quando ainda Catalino está falando das suas sensações sobre músicas que lembram a sua infância, List dá por terminada a entrevista e desliga o gravador, cortando a fala do músico que, embora não tinha mais nada a dizer que interessasse aos pesquisadores, ainda tinha mais a falar.

Oito dias atrás, tinham ignorado o dançarino na primeira entrevista, e, tendo guardado as perguntas sobre dança para uma segunda entrevista feita apenas com o músico, tudo o que excedia à prática da interpretação musical gerava desconcerto entre os pesquisadores. O objeto da pesquisa era claro, construir uma documentação “geral” da prática musical de uma região. Embora os sujeitos dela ficassem ocasionalmente difusos.

A pesquisa de List foi publicada em 1983 com o nome de *Music and poetry in a colombian village. A tri-cultural heritage*, e recebeu muita atenção por parte da academia estado-unidense (BÉHAGUE, 1985; BRANDT, 1984; GRADANTE, 1984; OLSEN, 1985; TURINO, 1988). O trabalho foi traduzido ao espanhol com dez anos de diferença da publicação em inglês e tornou-se rapidamente uma importante referência nos estudos de folclore musical do Caribe colombiano, embora não tenha sido bem recebido pela antropologia nacional, para a qual passou despercebido. Além desse livro, e de alguns artigos publicados em inglês ou espanhol (LIST, 1966b, a, 1973a, b, 1989), o trabalho de List produz uma coleção “composta por 125 rolos de fita gravada, dez rolos de filmes sonoros de 8 milímetros, 250 transparências e fotografias e 20 instrumentos musicais. As gravações estão depositadas nos Arquivos de Música Tradicional; e os instrumentos, no Museu da Universidade de Indiana” (LIST, 2011, p. 46)<sup>45</sup>. É nessa coleção que está a maior contribuição de George List para uma pesquisa histórica que aporte ao conhecimento das atividades musicais na região, e o deixa como uma interessantíssima fonte para a análise histórica e antropológica da música na região. Mas ainda

assim, até agora, igual à Antropologia colombiana, a História tampouco atendeu à existência destes registros.

A preocupação de List, no decorrer dos quatro anos nos quais realizou três visitas de campo à Colômbia (a primeira em 1964, a segunda em 1965 e a última em 1968), era descrever sistematicamente a música da região, e achar nela os elementos correspondentes à herança africana, indígena e europeia, entendendo-a como uma música mestiça. Naquela tentativa, embora as descrições musicais, dos instrumentos e da poesia da região sejam muito ricas, George List não se perguntou pelos sujeitos que interagem com essa música.<sup>14</sup>

Nas minhas sucessivas visitas ao campo foi cada vez mais evidente perceber que havia de estabelecer um limite muito mais amplo que os intérpretes de instrumentos, se o que me interessava não era só o registro de uma música, senão atender à prática musical em um contexto de exploração camponesa e luta pela terra. Finalmente, isso não era difícil de observar ao abrir o leque de compreensão. Para os sujeitos estava muito mais claro, só era preciso escutar com maior atenção.

Para José e Sara Gómez, como também para Catalino, Jesús María e Enrique Adalberto, sem contar os outros membros do conjunto, não resultava tão fácil fazer uma distinção real entre músico e dançarino. Para eles, a convocatória aos músicos é também uma convocatória àqueles outros que interagem com a música. Isto é explícito tanto quando José me falou que “Nós, os *gaiteros*” eram todos aqueles que assistiam às cerimônias com música de

---

<sup>14</sup> As críticas que sucederam ao lançamento do livro, falavam nisso. Desde as sutis, como a de Brandt (1984), que opinava que, nos dois capítulos dedicados à metodologia requeria uma reflexão maior sobre isso: “Talvez seja importante mencionar também que o foco principal no trabalho de campo e na análise é musicológico e não antropológico”. Até algumas em um tom mais forte, como a de Poveda (1985), que opinava que “A forma particular de List de fazer trabalho de campo, no entanto, impediu-o de levar em consideração outras questões importantes relacionadas à vida musical de uma comunidade. [...] Ele não morou lá, mas ao invés disso, usou Cartagena como uma base de onde fazia suas expedições de gravação no fim de semana para Evitar. Na justificativa deste procedimento, List acrescenta idade, saúde e responsabilidades acadêmicas e familiares. Mas o resultado foi que aprendemos pouco sobre os contextos, funções e significados dessa música. Não temos certeza se as pessoas de Evitar escutam mesmo alguma dessas músicas fora das sessões de gravação que List organizou. [...] Podemos dizer que uma preocupação com origens, antiguidades, artefatos, traços, e transcrição é o que caracteriza o “estilo antigo” de fazer etnomusicologia. Por um tempo, alguns praticantes dessa disciplina conceberam sua profissão como arte e ciência da transcrição da música folclórica, e consideraram o trabalho de campo como um incômodo necessário que se tinha de percorrer para garantir os materiais. A etnomusicologia, no entanto, tem mudado sua preocupação há algum tempo dos problemas de origens e formas para questões sobre funções e significados, da a coleção de músicas e artefatos para a consideração da performance no contexto, e da transcrição e análise de poltrona para o trabalho intensivo de campo”

Nas 601 páginas que surgiram como resultado do seu estudo, vagamente aparecem as pessoas que produzem essa música. As comparações com instrumentos do outro lado do atlântico, com formas antigas de poesia espanhola, e com registros auditivos de outras regiões do mundo desvaneceram os sujeitos do seu foco. As fitas, por sua parte, mostram outra coisa. Como nos trechos citados anteriormente se mostra, os entrevistados por List tinham muito a dizer sobre o contexto social, muito a dizer além da música.

gaitas, aqueles que depois de percorrer o território estavam convocados pelo organizador da *velación*. O que a experiência de George List nessas duas entrevistas nos revela é uma situação similar. Ele convocou aos músicos para lhe falarem da música, e atenderam ao chamado esses “outros” incômodos que ele não soube como classificar.

Para um camponês da região na mesma época de 1964, isto não seria estranho. Em uma convocatória deste tipo, esse seria o resultado esperado. A categoria de “músico” entendida como uma profissão, que atende a uma lógica moderna de atingir o labor da pessoa que produz música, parecia natural para List, vindo da academia de música e dos Estados Unidos. Sem embargo, no entendimento de mundo desses intérpretes rurais no Caribe colombiano, a categoria de “músico” não era entendida propriamente como uma profissão, e era indivisível do seu trabalho agrícola.

Agora é que tem músicos que vivem da música só, eles têm seus conjuntos e viajam e gravam discos, dão concertos. Meu filho, por exemplo, ele vive disso, ele aprendeu a gaita comigo e agora dá aula na universidade e tem vários grupos lá em Cartagena. Mas anteriormente não era assim, antes que eu digo é quando eu era criança e daí para atrás. Os que tocavam não viviam disso, viviam da sua terrinha, de cultivar sua mandioca, seu inhame, do seu tabaco. A gente tocava porque isso é o que camponês faz. Para agradar aos santos e fazer chover havia que tocar. Muito pouco se gravava naquela época, o trabalho era na roça. Ninguém pagava por tocar, o que faziam era que davam o álcool e a comida para a gente no que durava a festa, pagamento como tal não tinha. Já quando pagavam era porque vinha gente importante e assim, os patrões organizavam suas festas e chamavam a gente para tocar alguma coisa e eles pagavam, sim. Mas quando íamos tocar para nós mesmos ou nas *velaciones* isso a gente fazia porque gostava, porque era para os santos, para ter boas chuvas. (GÓMEZ, 2014)<sup>46</sup>

A prática da música se apresenta como um marcador de comunidade, como uma relação de solidariedade entre os camponeses que trabalhavam a terra em oposição às festividades dos donos da terra, às quais eram convidados no papel de músicos, não de camponeses.

### 2.2.3 Coletividade, *Monte* e conflito social

Enquadrar unicamente a esses sujeitos na categoria de camponeses ou na de músicos não nos permite entender a complexidade social da sua identidade como campesinos-*gaiteros* e as transições entre seus espaços sociais. Resulta útil entender a identidade do *gaitero*-camponês como um processo.

A partir das perspectivas decoloniais e dos estudos subalternos, podemos entender as identidades como processos de formações de sujeitos: “processos, formações e sujeitos que militam contra as persistentes projeções de ‘indivíduos’ soberanos e ‘comunidades’

primordiais”<sup>47</sup> (DUBE, 2010, p. 129). Assim, ao implicar simultaneamente, tanto agrupamentos coletivos quanto personalidades (*personhoods*) particulares, os quais estão interligados, as identidades intervêm diretamente na produção e reprodução diária da vida social e conformam a ferramenta pela qual se experienciam as relações sociais, sejam estas entre grupos, classes, raças, gêneros.

Além disso, na perspectiva que estou esboçando, as identidades são definidas dentro de relações históricas de produção e reprodução, apropriação e consumo, império e modernidade e nação e globalização. Emergem mediadas criticamente por configurações de gênero e casta, raça e idade, ofício e sexualidade que estão em constante mudança. Tais relações e configurações, baseadas no poder, envolvem diversas interpretações da dominação e a subordinação, bem como negociações e desafios à autoridade, em diferentes esferas. Aqui se encontram os processos contraditórios, constitutivos tanto das identidades dominantes quanto das subalternas, que se caracterizam simultaneamente pelo trabalho da hegemonia e pela reelaboração do poder, que fazem parte da mesma lógica.<sup>48</sup>(DUBE, 2010, p. 129)

Neste sentido, a perspectiva decolonial em diálogo com a subalterna, apresentadas por Dube, dialoga com a esboçada por Ricoeur, levando-a ao terreno do coletivo, dado que a identidade não é entendida como inventários permanentes de crenças, tradições e costumes. “Pelo contrário, as identidades implicam, ao mesmo tempo, afirmações de mesmidade e práticas de diferença”<sup>49</sup> (DUBE, 2010, p. 129).

Para o caso das identidades dos subalternos, é crucial o restabelecimento da inteligibilidade histórica dos sujeitos em conflito num espaço social e num tempo histórico particular, nas quais as práticas de diferença emergem como manifestações da ação coletiva no espaço do político. A identidade surge como uma forma de alteridade, mas uma alteridade que se revela contra o processo de negação da coetaneidade, como uma negociação do coletivo com a sua própria história, para trazê-la ao tempo presente e organizar sua ação. Uma ação que é, em todo sentido, política. É nessa direção que a ação coletiva pretende evidenciar um conflito que quebra os limites de compatibilidade com um sistema. Como uma tentativa de transtocar as lógicas da dominação que nega o reconhecimento da ação coletiva subalterna como atos políticos, como um processo de reelaboração do poder (GUHA, 1997, 1999).

A prática musical, como parte da ação coletiva desses sujeitos, revela múltiplas formas nas quais o conflito navega constantemente entre o econômico-político e o sociocultural, revelando aspectos chave na discussão sobre movimentos sociais ao permitir imbricar as duas possibilidades de ação. “Isso quer dizer que não apenas se desafia a distribuição desigual do poder político ou dos bens econômicos, mas também os sentidos sociais compartilhados, isto é, o modo de definir e interpretar a realidade”<sup>50</sup>(PIÑEIRO, 2004, p. 56).

O processo de adaptação das identidades de um grupo de camponeses nos Montes de María mostra como a sua prática musical funciona como um elemento no qual essas disputas pela reelaboração do poder se expressam na vida cotidiana. Privilegiar a música como expressão do pano de fundo no qual os conflitos e os processos políticos da identidade acontecem não é uma escolha aleatória, senão o reconhecimento da constante efervescência da música como fator unificador nessa construção identitária nos processos contraditórios nos quais a hegemonia e a subordinação se negociam em relação com o passado. E ainda porque a prática musical revela as representações que os sujeitos fazem daquilo que se encontra no escopo do conflito: a terra.

Inclusive, músicos que se inseriam marginalmente nos circuitos da indústria fonográfica da época, que começava a brindar especial atenção à música da Costa Caribe (WADE, 2002)<sup>v</sup>, privilegiavam sua condição de camponês por cima da de músico profissional. Ao contar, em 1964, como aprendeu a tocar a *caña de lata*, Roque Arrieta revela essa condição:

A primeira vez eu disse [ao meu primo] pra me dar um instrumento, mas ele não queria porque o meu pai não gostava. Mas então como ele não quis me dar, eu peguei a dele e comecei a soar. Ao pouco tempo ele me ouviu e gostou e já então me deu de presente, e ao mesmo tempo me dizendo: “levantando esse dedo te dá tal peça, subindo pra dentro, destampando aqui, destampando lá”. E eu ia emprestando atenção e assim fazia, até que me saiu a primeira peça, que era a que eu queria. Depois fiquei praticando outras e outras, e outras, e como naquele tempo ele gravava muitos discos eu lhe emprestava muita atenção. Aí já terminei porque naquele então ele foi embora da cidade e se meteu pro monte, saía muito pouco, os que saíam eram os filhos pro mercado, para trazer [as colheitas] e levar [as compras]. [ênfase minha] (ARRIETA, 1964)<sup>51</sup>

A relação que se manifesta entre a prática musical e o labor agrícola é fundamental para compreender os múltiplos eventos nos quais a música se apresenta. Assim como Roque Arrieta nos mostra: o *monte*<sup>w</sup>, o campo, e a labor agrícola aparecem como elementos que concentram as intenções principais dos músicos, que mais que produzir uma música-produto que pudesse ser vendida no nascente mercado da música tropical colombiana, o interesse principal encontrava-se na sua condição de produtor agrícola. Isto é, se não é apenas produto, então podemos falar de uma música-produtora enquanto coadjuvante da manutenção dessa

---

<sup>v</sup> A indústria musical nacional, que na Colômbia se consolidou a finais da década de 40, atendeu prioritariamente as músicas *costeñas*, surgidas nos contextos rurais do Caribe colombiano, mas com músicos assentados nas principais cidades colombianas, como Bogotá e Medellín, elitizando-a, tirando o que nela tinha de camponesa e de negra. Nesse contexto, a música que era gravada era música *costeña* feita por músicos não *costeños*.

<sup>w</sup> Categoria usada para nomear os espaços de floresta não intervindos pelo ser humano.

produção camponesa. É desse jeito que, entre os habitantes da região, o campo, ou o monte, parecia o lugar idôneo para a aprendizagem e interpretação desta música.

O monte além de estabelecer-se como espaço “natural” da música de gaitas é o espaço de constituição da situação social enquanto camponeses.

Como já explicitarei anteriormente, a consolidação do latifúndio na região esteve acompanhada da transformação de indígenas, negros e brancos livres em força de trabalho camponês no começo do século XIX, como um projeto de expansão da fronteira agrícola, cujo foco estava na transformação da paisagem e o tombamento do monte para sua transformação em pastagem, por meio de vários sistemas de exploração baseados em “ajustes” ou “adiantamentos”(FALS BORDA, 1976).

O monte era, então, o espaço social relegado às classes subalternas, os novos camponeses sem terra colocados em função dos interesses dos proprietários e comerciantes. Logo o surgimento desta música encontrava nesse espaço seu lugar social. Este era também um lugar vedado e desconhecido por parte da elite local, se bem o monte fazia parte das suas “propriedades”, o fazia de uma maneira incômoda, como um espaço que impedia a consolidação do seu projeto expansionista.

No episódio “Gaitas y tambores de San Jacinto” da icônica série documental Yuruparí, emitida originalmente na televisão colombiana em 1983, Eliecer Meléndez, integrante naquele momento da agrupação Los *Gaiteros* de San Jacinto, no auge da carreira desse grupo musical que tornaria reconhecida a música de gaitas e a gravaria pela primeira vez, falava em consonância com essa ideia. Ainda depois da fama adquirida pela agrupação e de sua ocupada agenda em diversas apresentações na Colômbia e no exterior, inserta nos circuitos da *world music* e totalmente isolada do seu contexto agrícola, sua fala se assemelha muito com a descrição que Roque Arrieta faz, o que mostra novamente que, embora o sucesso destas agrupações se insertando nas lógicas do mercado fonográfico que concorda com essa ordem moderna da música, esta não perde seu sentido social, associado aos quefazeres do campo:

Uma vez veio aqui um tal jornalista para fazer uma reportagem sobre os *gaiteros* e me disse já no último quando ia embora: ensinam pros moleques, aqui o mais novo desses músicos é você. E eu sonhava com isso [ensinar a gaita pros filhos] e então eu levei eles pra morar no campo. Todo mundo falava “não, homem, o que tu vai ensinar pros teus filhos? vai é ensina-lhes raspar o mato, colher vitualha, não homem, esses moleques vão ficar burros”. E eu disse: “pois alguma coisa eu lhes ensino”. (MELÉNDEZ, entrevistado em TRIANA, 1982)<sup>52</sup>

O que o músico expressa vai além da sua vontade de ensinar a música aos seus filhos. Por uma parte é aquela simbiose entre música e trabalho da terra e por outra, igualmente

relevante nessa discussão, a pugna na qual um sistema reduz o trabalho camponês a um ofício vil, que além da subvalorização dos sujeitos que o realizam e da sua prática, caracteriza-o como um não-conhecimento. Como uma prática que deve ser superada por meio da migração às cidades e da produção industrial. Para a época em que a entrevista foi concedida, já estava em marcha o processo de liberalização econômica resultante do reconhecimento das elites latino-americanas do esgotamento do modelo de produção agrícola da região. “O processo de industrialização estava estagnado, a produção agrária voltada para os mercados internos havia encontrado seus limites, os processos inflacionários corroíam a renda dos empregados e, com ela, a base de sustento do modelo”(PIÑEIRO, 2004, p. 31). A migração para as cidades e a inserção nas novas formas de produção desse capitalismo liberal parecia um melhor panorama para os *gaiteros* que conseguiam incursionar no mercado musical, uma situação que, como vemos, não era desconhecida pelos praticantes dessa música.

Evidencia-se então, nessa teimosia de Meléndez frente às críticas recebidas na cidade, uma atitude de resistência frente a essa modernidade imposta, mas nem pode ser totalmente interpretada como uma manifestação da “força do costume”. O momento coincide com um período de intensa movimentação social camponesa na região, elemento que explorarei mais à frente, mas que não deve ser passado por alto<sup>x</sup>. Permanecer no campo, no contexto de profunda agitação social contra o latifúndio, não deve ser tomado apenas como a força do costume, senão como uma posição política. A música, nesse caso, é o elemento que justifica e conduz essa resistência. “Alguma coisa eu lhes ensino”, expressa com veemência. Música e cultivo, aliás campesinato, se realçam como saberes possíveis que resistem em um meio hostil.

### **2.3 Musicar, Memória e Mestiçagem**

A música de gaitas representa o processo de campesinização e mistura dos três grupos conformadores da estrutura social da região. Os pesquisadores da música têm insistido na sua composição “tri-cultural” e na mestiçagem que caracteriza seu surgimento (CONVERS GUEVARA; OCHOA, 2007; LIST, 2011; OCHOA ESCOBAR, 2013).

O conceito de mestiçagem deve ser levado em consideração, mas com um viés de complexidade que nos permita superar a visão da mestiçagem harmônica para compreender o contexto assimétrico de surgimento tanto da música quanto dos campesinos-*gaiteros*, que

---

<sup>x</sup> No terceiro capítulo exploro em detalhe os movimentos camponeses pela terra na região encabeçados pela ANUC.

garantiu sua posição de subalternidade no contexto da fazenda e posteriormente nas suas reivindicações.

### 2.3.1 Gaitas indígenas e tambores africanos. Os objetos da música

A gaita<sup>y</sup> é o principal legado ameríndio no conjunto de gaitas e tambores. Existe um consenso geral no fato de que este instrumento tem sua origem na América, devido a evidências arqueológicas e dados etno-históricos coletados na região (Cf. ABADÍA MORALES, 1995; CONVERS GUEVARA; OCHOA, 2007; LIST, 1973b; OCHOA ESCOBAR, 2013). A gaita tem semelhanças gerais com outros instrumentos de sopro americanos, principalmente no que é hoje a Colômbia e o Panamá<sup>z</sup>.

A gaita longa, do conjunto de gaitas e tambores, se apresenta em dois gêneros, o macho, com dois buracos e a fêmea com cinco. As duas de um tamanho que varia de setenta centímetros a um metro, sendo o comprimento determinado pela altura do intérprete. São constituídas por um corpo tubular, extraído do centro de um cacto, geralmente pitaia (*Hylocereus megalanthus*). A cabeça é feita de cera de abelha misturada com carvão, com um bocal na ponta. O bico é tradicionalmente uma pena de pato, mas atualmente não é incomum encontrar bicos feitos com outros tipos de elementos tubulares de plástico.

---

<sup>y</sup> Não devem confundir-se as gaitas com o instrumento que em português se conhece como gaita. O nome gaita foi imposto ao instrumento americano quando escutado pelos conquistadores, provavelmente pela similitude do seu som com aquele instrumento existente em grande parte da Europa e do Oriente Médio. Em seu Dicionario de instrumentos musicales, Ramon Andrés (2001) mostra que a palavra gaita, é utilizada no espanhol para 1) nomear especificamente um “aerófono de língua fornecido com um reservatório de ar, cuja função é aliviar o esforço de espiração do músico” e 2) como um genérico de “todos os tipos de chirimias populares” (2001, p. 227)y. Há dúvidas sobre sua etimologia, possivelmente procede do gótico *gaits*, que significa “cabra”, porque o depósito de ar usado no instrumento a que se refere o primeiro significado do termo era geralmente feito da pele do bode. Outra etimologia conecta gaita com a palavra occitana *guaita* “vigia”, “sentinela”, “guarda” em associação a que nos topos das torres de vigia normalmente encontrava um intérprete deste instrumento. Uma última etimologia liga o termo com *gayo* que vem do francês ou provençal e significa “feliz ou festivo”, provavelmente inspirado pela alegria de seu som. O Dicionário de autoridades definiu *gaitero* como um adjetivo usado para se referir ao intérprete de gaita ou a um homem “alegre, notável e marcante à vista” (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 1734).

<sup>z</sup> Com relação a essa descrição, existem pelo menos quatro povos indígenas na Colômbia, onde podem ser encontradas evidências que dão conta da origem desse instrumento. Entre os Kuna da fronteira colombiana-panamenha há um par de instrumentos de sopro semelhantes, chamados *suarras* e *tolos*. A fêmea, que carrega a melodia, tem quatro buracos e o macho, que marca o ritmo, tem apenas um (CARMONA MAYA, 1989; LIST, 1973b; MUÑOZ; RENDÓN, 2009). As *suarras* são idênticas, mas menores que os *tolos*, embora em ambos os casos o tamanho não atinja o das gaitas atuais, elas são interpretadas em pares de macho e fêmea, e são construídas de cana e cabeça de cera. Entre os Kogi da Sierra Nevada, há também um par de flautas chamado *kuisi bunzi*, a fêmea, e *kuisi sigi*, o macho. Neste caso, a fêmea tem os cinco buracos que caracterizam as gaitas atuais, mas o macho continua a possuir apenas um (BERMÚDEZ CUJAR, 1987; LIST, 1973b; MUÑOZ; RENDÓN, 2009). O instrumento anterior também é encontrado entre os Ika ou Arhuaco que compartilham a Sierra Nevada de Santa Marta.

A gaita fêmea, encarregada da melodia, tem cinco buracos, dos quais o último não é tocado. A gaita macho tem apenas dois buracos e define o ritmo da melodia. Quem toca a gaita macho, emprega apenas uma mão e toca a maraca com a outra. Também é comum o *machero* cantar as letras das músicas; para isso ele interrompe sua interpretação com a gaita enquanto usa a boca para cantar.

Trata-se de um instrumento com uma embocadura pela qual o ar é soprado ao interior; parte do ar escapa pela fenda da cabeça e a outra entra no corpo do instrumento, onde vibra e gera as variações do som produzido, dependendo dos buracos cobertos ou da intensidade do ar que entra pela embocadura. É geralmente aceito que a gaita produza sons em três intensidades diferentes em relação à quantidade de ar que é introduzida nela, mas como pude observar no campo, o som da gaita de foles pode ser produzido em até cinco intensidades diferentes, dependendo da capacidade do gaiteiro e da afinação das gaitas.

Nas minhas conversas com *gaiteros* e pessoas de Ovejas e San Jacinto, sempre se destacam o nome indígena *Chuana* e a teoria da origem Zenú do instrumento<sup>aa</sup>.

A companheira inseparável da gaita é a maraca, que é tocada junta a gaita macho. Este instrumento é um idiófono de sacudimento, que consiste em um fruto da cabaça (*Crescencia cujete*) enchido com sementes de achira (*Canna indica*), também chamadas “chuiras”. O mango do chocalho é formado por um bastão que atravessa a cabaça. Possui furos na área superior para distribuir o som, esses furos podem ser feitos aleatoriamente ou de acordo com desenhos específicos<sup>bb</sup>.

O conjunto de gaitas conta com três tipos de tambores, o tambor maior ou tambor alegre, o chamador e a tambora.

---

<sup>aa</sup> Além dos que mencionei na nota de rodapé anterior, o quarto povo em que há evidência da existência das gaitas, é o grupo indígena Zenú, que sucumbiu ao processo de conquista da América e que agora seus descendentes mais próximos estão liderando um processo de retnización no resguardo de San Andrés de Sotavento, localizado nas cidades de Chinú, Pinchorroy e San Andrés. De acordo com as crônicas de índias a nação Zenú estava dividida em três províncias; a ocidental, chamada Finzenú, nas proximidades do rio Sinú; a central, chamada Panzenú, do sopé da cordilheira ocidental a área do rio San Jorge; e a oriental, chamada Zenufana, começando no rio Cauca e se estendendo para o leste. Da cultura Zenú recebemos poucas informações dos cronistas, mas entre os montemarianos circula um mito sobre a gaita entre os Zenúes e as evidências arqueológicas suportam a existência da gaita nesse território pré-hispânico. A área de maior confluência gaitera, os Montes de María era em tempos pré-hispânicos região de assentamento Zenú.

<sup>bb</sup> Como refere George List (1973b), a maraca pode encontrar-se acompanhando os Kuisi na Sierra Nevada de Santa Marta. Guillermo Abadía Morales (1995) mostra que os instrumentos semelhantes encontrados na Colômbia são acompanhadas por esta maraca, que leva o nome de *tani* entre os Kogi e acompanha o *kuisi sigi*, e *Nasisi* entre Cuna e acompanha os suarras. O que mostra que muito certamente tem uma origem indígena como as gaitas.

O primeiro dos tambores, o tambor alegre, tambor fêmea, ou maior, é um monomembranofone cônico. É o maior tambor do conjunto, com mais de meio metro de altura, geralmente entre 60 e 70 centímetros, com uma boca superior entre 20 e 30 centímetros de diâmetro e uma inferior entre 15 e 20 centímetros. O corpo do tambor é feito de madeira de uma árvore chamada banco (*Gyrocarpus americanus*). A membrana é de couro, geralmente de veado ou de bode e é suportado por um sistema de cunha, que consiste de um anel de fibras vegetais que prende o couro, amarrado a uma série de cordas tensionadas por cunhas de madeira, onde se aperta e afina o tambor. Este é tocado entre as pernas do *tambolero*, enquanto ele está sentado. O alegre se toca diretamente com as mãos e se usa para marcar o ritmo a partir da improvisação do *tambolero*. Essas improvisações são também chamadas *tropicones*, e geralmente imitam os sons da natureza, recebendo o nome de *bozá*, por exemplo, existe a *bozá* do “trovão”, um estilo de *tropicón* que soa como uma tempestade, ou a “*bozá* do carpinteiro” que reproduz os sons de um pica-pau ao perfurar as árvores. Além dessas maneiras particulares de tocar o tambor, também é chamado *bozá* a um momento de efervescência musical, o momento culminante de uma interpretação em que as emoções são exacerbadas por meio da música.

O segundo tambor é o chamador, ou tambor macho, um monomembranofone com cerca de 40 centímetros de altura. Na sua boca superior tem um diâmetro de cerca de 25 centímetros e na sua abertura inferior o diâmetro é de aproximadamente 10 centímetros. Também é feito com banco e o sistema de membrana é idêntico ao do tambor maior. O chamador na gaita de foles pode ser tocado com baquetas ou com as pontas dos dedos e, dependendo do gosto do *tambolero*, é tocado entre ou acima das pernas. Sua função principal é marcar o contratempo, e com isso, determinar o ritmo da música.

O tambor alegre e o chamador devem ter sido trazidos para a América pelos escravizados africanos<sup>cc</sup> (BARRIGA MONRROY, 2004), mas a origem da tambora não é

---

<sup>cc</sup> O que mais chama a atenção nesse par de tambores e fá-los identificar com África é o seu sistema de cunhas, presente em outras comunidades afrodescendentes da América. Este tipo de ligaduras é encontrado, por exemplo, no Palenque de San Basilio, que é uma comunidade de descendência africana direta com muito pouca interferência de outros grupos até hoje, em uma espécie de tambor chamado “pechiche”, de maior altura que o alegre, podendo medir até um metro e meio. Os tambores com esse tipo de ligadura são vistos entre populações negras de quase todos os países da América Latina e todos têm um ancestral africano. George List(2011) encontra no trabalho de campo de Jacoba Van Oven um tambor praticamente idêntico em Serra Leoa, o sangbei. Existem inúmeros exemplos como este, por exemplo, na Gâmbia, outro país na costa oeste africana, pode-se encontrar uma família de tambores chamada “sabar”(DÖRING, 2016). Os tipos mais comuns de sabar são os “Mbung Mbung”, muito semelhantes aos chamadores; o N'der, semelhante aos tambores alegres e ao Lamba, pequeno e cilíndrico. Este

totalmente precisa<sup>dd</sup>. Este terceiro tambor é um membranófono de dupla membrana com um corpo cilíndrico chamado tambora ou bombo. Sua largura varia entre 40 e 60 centímetros e as bocas têm um diâmetro entre 35 e 50 centímetros. Ambos os couros são amarrados com um anel de liana em cada extremidade, unidos o um ao outro com uma amarração em ziguezague. A tambora é tocada com o artista parado, com baquetas de madeira, improvisando golpes nas membranas e no corpo da tambora enquanto segue o ritmo marcado pelo chamador.

Quanto à usabilidade do tambora no conjunto de gaitas, é um assunto em constante discussão. Existe consenso em que a tambora é uma aquisição recente do conjunto de gaitas, atribuindo esta responsabilidade à agrupação *Los Gaiteros* de San Jacinto, primeiro grupo constituído de maneira fixa na música de gaitas e o primeiro também a gravar comercialmente, uma vez que eles afirmam que ao fazer suas primeiras gravações, a fonográfica exigiu a inclusão de um novo tambor que “preenchesse mais” (Cf. FERNÁNDEZ RUEDA, 2012b). A partir deste momento, a tambora foi incluída na música de gaitas e foi bem assimilada pela maioria dos conjuntos. Esta inclusão é rejeitada por alguns, já que há quem argumente que o tambor cobre a mediocridade do baterista. Definitivamente, seja rejeitada ou exaltada sua inclusão, a tambora tornou-se uma contribuição significativa para a música de gaitas e, atualmente, quase todos os conjuntos a usam.

---

tipo de tambores da África ocidental poderia ser os ancestrais dos tambores do conjunto de gaitas, e em geral de todos os tambores com sistema de cunhas encontradas na América. Por exemplo, no Brasil encontramos o atabaque, de herança africana, entre as comunidades afro-brasileiras, nelas são consideradas sagradas, por ser a principal ponte de comunicação com os orixás, semelhante ao trabalho que fazem na África sendo os comunicadores com os deuses. “Este instrumento é absolutamente indispensável nas cerimônias fetichistas da Bahia”(CARNEIRO, 1991, p. 74)

<sup>dd</sup> A origem da tambora é imprecisa, já que antes da chegada dos europeus e africanos à América já havia neste território, principalmente o que hoje corresponde ao Peru e ao Chile, tambores de duas membranas, então algumas pessoas assumem que esta é a origem mais precisa do tambora. Devo dizer que não concordo com essa posição, já que não há evidências de que esse tipo de instrumento tenha sido encontrado nas áreas adjacentes à costa do Caribe colombiano. Mesmo os habitantes dos Montes de María rejeitam essa possibilidade, talvez por causa da consciência de uma origem africana dos tambores, ou porque nas evidências arqueológicas encontradas na área não estão presentes alusões a tambores ou qualquer outro tipo de membranofone. Diante da dúvida de uma origem americana, outras duas possibilidades aparecem. Os tambores espalhados pela Europa desde a Idade Média não diferem estruturalmente dos encontrados no Caribe colombiano, embora os materiais utilizados sejam diferentes, eles são usados de maneira similar. Por isso, parece credível que este tenha sido introduzido pelas bandas militares que chegaram ao território americano. Há também evidências da existência de instrumentos similares na África, George List refere-se ao gbún-gbún da República da Libéria, para compará-lo com a tambora. O bombo europeu, como os tambores de duas membranas africanas e os tambores americanos, tem operações, estruturas e fabricações semelhantes, de modo que é difícil deduzir uma origem, e como de nenhuma maneira esse é o objetivo deste trabalho, podemos deixar aberto esse interrogante sem problema nenhum.

Como uma música mestiça, sua origem se remonta à prática agrícola associada com o sistema de fazenda, especificamente com uma cerimônia chamada de “*velación* de santos”<sup>ee</sup>, nas quais os camponeses se encontravam para encarregar suas atividades aos santos e garantir a prosperidade das colheitas. Tratava-se de uma cerimônia na qual os camponeses se reuniam e faziam festas rurais para honrar aos seus santos para garantir simbolicamente o favor das forças “naturais” em momentos de crise que os afetava maioritariamente a eles. Essas festividades não apenas eram uma celebração que transferia à dominação das elites locais aos “santos” senão que permitia o encontro e o fortalecimento dos laços de solidariedade dos camponeses nas crises e garantia a circulação e o reconhecimento do território.

Como já foi sugerido, é a partir da prática agrícola mestiça estabelecida na relação colonial que os indígenas, negros e brancos livres se consolidam a partir de produção camponesa como um grupo social emergente. Da sua campesinização surge um processo de organização cultural na qual a música de gaitas e tambores, como prática cultural, emerge tanto como elemento produtivo quanto como elemento constitutivo da identidade.

### **2.3.2 Memória e construção de subjetividade campesino-gaitera**

A música funciona como prática e metáfora da constituição de um sujeito coletivo. Esta construção de um processo identitário mestiço perpassa pelos usos da memória e do tempo como matéria plástica.

No tópico anterior mostrei como a prática musical, nesse contexto, não pode ser relacionada exclusivamente aos músicos, pois esta foi uma atitude reiterada que mantiveram os folcloristas que se aproximaram da música de gaitas, o qual não lhes permitiu enxergar uma complexa rede de significados e práticas camponesas nas quais esta música se inseria.

As memórias dos mesmos músicos dão conta disso, e mostram que os convidados à prática musical excediam aos intérpretes dos instrumentos. Eram aqueles camponeses montemarianos convidados às *velaciones* e, pelas metamorfoses às quais é exposto o passado no seu trânsito pela memória, seus herdeiros, que camponeses ou não, compartilham a sua identificação com a prática musical.

---

<sup>ee</sup> Velaciones de santos, em espanhol. Possivelmente outras traduções ao português sejam “velatório de santos”, “velório de santos”, mas tenho preferido “velação” pela equivalência da palavra “*velación*” do espanhol, que para o ouvinte não versado no dialeto da região pode parecer estranha, até errada na norma do espanhol, mas é usada para diferenciar esta cerimônia dos “velórios” que tem uma maior relação com o ritual mortuário.

Na vinheta etnográfica que usei com anterioridade<sup>ff</sup>, na qual questionava a José Gómez sobre o “Nós” que sua fala apresentava, a memória dele era clara, já ele falava com seguridade da composição dos assistentes das *velaciones*. A categoria de *gaiteros* que afluía na sua fala para dar conta dessa multiplicidade de sujeitos que no passado englobava um conjunto maior do que os intérpretes de instrumentos. Mas o tempo passado da fala de José contrastava maravilhosamente com a interrupção de Sara, sua filha. “Eu sou”, “olha aqui”, “é só escutar que eu começo me mover”, “somos nós”. Embora a *velaciones* não fossem mais realizadas, a categoria construía uma série de sentidos que condiziam com a lógica do presente.

Em diversas ocasiões José misturava o passado e o presente na sua narrativa para dar conta da transformação, da mudança. Seus 84 anos o colocavam como uma manifestação física da permanência em um contexto que mudou. Sua história nos fala disso. Por outra parte, a interrupção de Sara aparece para fazer a manobra contrária, para trazer novamente o passado ao presente como uma permanência embora o contexto tivesse mudado. Ainda que a música obtivesse uma relevância social no contexto da *velación*, que agora não se realizava, a categoria de *gaitero* apresentada por José, que dificilmente poderia ser compreendida fora daquela temporalidade, permanecia como uma remanência do passado na fala de Sara.

Os 40 anos de Sara, sua chegada tardia a um contexto do qual conheceu apenas suas margens, fê-la ressignificar essa memória coletiva para se inserir nela e desse jeito assumir-se nessa identidade. Sua fala explora uma caracterização da música como elo de uma identidade que vai revelando-se em camadas complexas de significação. Mostrando, como Joël Candau afirma, que “nesse sentido, todo aquele que recorda domestica o passado e, sobretudo, dele se apropria, incorpora e coloca sua marca em uma espécie de selo memorial que atua como significante da identidade” (CANDAU, 2012, p. 74). Mas além disso, em um sentido maravilhoso, como a transmissão da memória se utiliza de um elemento prático como é a música, não só como suporte senão como reprodutor da memória. O que deixa, então, perceber que “transmitir uma memória e fazer viver, assim, uma identidade não consiste, por tanto, em apenas legar algo, e sim em uma maneira de estar no mundo” (CANDAU, 2012, p. 118). A memória atua aqui não só como o conteúdo de um passado lembrado no presente, senão como uma justificativa da visão do mundo construída no processo de campesinização e consequentemente da prática musical como um coadjuvante desse exercício de criação do

---

<sup>ff</sup> Refiro-me aqui, especificamente à apresentada no começo do sub-tópico 2.2.2 “O “Nós” e a alteridade dos *gaiteros*. Os sujeitos da música de gaitas” Na página 23.

coletivo: um passado que age no presente e que no processo revela tanto mudanças como permanências.

Esta lógica da música como marcador de tempo, que justifica sua atuação como elo da memória, se expressa não apenas nas falas multitemporais dos montemarianos em relação à música, senão na compreensão mesma do tempo que a prática musical revela, como um conector, uma religação com o passado e é entendido pelos sujeitos pesquisados de diversas formas.

O famoso tema musical “Fuego de cumbia” composto por Rafael Perez Garcia e interpretado pela agrupação *Los gaiteros de San Jacinto*, fala desse reconhecimento da gaita como marcador de tempo e religação ao passado, participando da construção de identidade camponesa nos Montes de Maria. Na sua segunda estrofe, diz:

Por aqui há grandes sinais de tempos pré-colombianos,  
 Porque falar da gaita é desandar caminhos,  
 É meter-se no ontem e na ciência do índio,  
 É relembrar muitos tempos que há séculos se foram,  
 Mas deixando uma mistura de cultura e civismo.  
 (LOS GAITEROS DE SAN JACINTO, 2006)<sup>53</sup>

Assim, segundo Pérez Garcia, não se pode falar de gaitas sem desandar esses caminhos, para entender essa cultura na qual ela se apresenta. Uma apresentação similar da música de gaitas e tambores que fez o poeta Ricardo Vergara Chávez, revela essa inquietude. O morador de Ovejas, Sucre, no seu poema “Gaita!”, publicado como abertura à recopilação de textos de músicos e pesquisadores locais que fez o Festival Nacional de Gaitas “Francisco Llirene” no 2009 para contar narrativas sobre a música de gaitas construídas pelos seus próprios musicantes e não por pesquisadores acadêmicos e externos, anuncia na quinta estrofe:

Gaita!  
 Signo do que fica dos nossos ancestrais  
 Por fora do ficheiro da ortodoxia que registra  
 O mais estéril da vida... Doce é teu fermento!  
 Doce a alegria de nomear-te  
 De te sentir como a única pele pela qual o tempo passa  
 Anoso e imaterial. (VERGARA CHÁVEZ, 2009, p. 8)<sup>54</sup>

É de uma riqueza enorme ver refletido no texto do poeta local semelhante crítica à forma ocidental de construir conhecimento. Candau explicita que “a escrita, como modalidade da expansão da memória, deixa a busca identitária incompleta” (CANDAU, 2012, p. 109), acrescentando que além da escrita, “formas menos explícitas de transmissão da identidade ainda manifestam sua grande eficácia” (CANDAU, 2012, p. 117). O *gaitero* expressa que a gaita é um signo do passado que permanece vigente, como uma pele pela qual “o tempo passa anoso e

imaterial”. A visão da gaita como pele indica essa incorporação, essa construção da identidade, como algo imanente ao sujeito. Converte-a na sua visão, uma marca ainda mais relevante para o povo do que a escrita, isto é: um “signo do que fica dos nossos ancestrais por fora do ficheiro da ortodoxia que registra o mais estéril da vida” (VERGARA CHÁVEZ, 2009, p. 8). Sendo, então, que para ele, os registros escritos, que pouco ou nada repararam na produção musical local, são estéreis na construção da memória, nesse processo de transpor e revigorizar o passado, frente a gaita, que faz com que a memória se insere no corpo cultural de um jeito prático. E continua na sexta estrofe:

Gaita!  
 Pelos interstícios das vozes que te anunciam  
 Galopam teus pais milenários  
 América -sua inicial esbelteza-  
 Seus filhos que guardavam a semente até o final da árvore,  
 Para que a vida não fosse truncada.  
 (VERGARA CHÁVEZ, 2009, p. 8)<sup>55</sup>

Dessa vez, além de reforçar a ideia da transmissão oral da memória por meio da prática musical, associa a música com a reprodução da vida por meio desta. Caberiam aqui duas interpretações; a primeira, a reprodução da vida por meio da produção física de alimentos enquadrada na prática agrícola, e a segunda, não contrária, mas coadjuvante, à produção simbólica da vida por meio da cultura. Outorgando adicionalmente um caráter de resistência à prática da música de gaitas, que se estabelece como uma semente “para que a vida não fosse truncada”. Para arrematar a sua narrativa, Vergara Chávez conclui seu poema dizendo: “De gaitas está cheia a vida!” (VERGARA CHÁVEZ, 2009, p. 8).

Resulta muito atraente o fato de que, em uma tentativa de construir uma documentação própria sobre a música de gaitas, seja este o poema escolhido pelo Festival para abrir a seleção de textos, e introduzir os leitores no universo das gaitas. Pondo de antemão a relevância que elas têm para a vida social da região e o seu caráter de elo da memória e a identidade. Como construtora de subjetividades.

O jogo entre passado e presente que se caracteriza nas lembranças desses sujeitos deixa entrever um elemento significativo para essa análise. Se a identidade que os agrupou naquela época se apresentava paralelamente baixo as imagens de camponeses e de *gaiteros*, estas identidades não são intercambiáveis, no sentido de que necessariamente uma e outra sejam a mesma coisa, embora a vocação da música de gaitas fosse profundamente rural e de um teor contestatário às realidades do camponês, como estou tentando mostrar.

No Caribe colombiano, que foi o principal cenário das lutas camponesas durante a segunda metade do século XX na Colômbia (FALS BORDA, 1976, 2002b, c; MACHADO

CARTAGENA; MEERTENS; SÁNCHEZ GÓMEZ, 2014), a ideia de camponês, mais especificamente a de Usuário Campones, como prática e como identidade, remetia a um contexto maior, como mostrarei nos seguintes capítulos. A luta camponesa que estava se livrando, encabeçada pela ANUC - Associação Nacional de Usuários camponeses [Asociación Nacional de Usuários Campesinos], que é também o panorama destes *gaiteros*, reunia uma massa de camponeses sem terra que se revelavam contra a ordem latifundiária da região não apenas nos Montes de María, senão também no Atlántico, no Magdalena, nas Savanas de Córdoba. A prática da gaita estava muito mais restrita ao contexto dos Montes de María e às práticas camponesas desse espaço, as quais não necessariamente eram compartilhadas por essa grande coletividade que vinha a se reconhecer “camponesa” para se unir e demandar ante o Estado e os latifundiários uma reforma agrária que respondesse as suas realidades (MACHADO CARTAGENA; MEERTENS; SÁNCHEZ GÓMEZ, 2014; PÉREZ, J. M., 2010).

Sua comunicação não era pouca e a base fundamental dos meus argumentos será defender o vínculo entre a ANUC e os *gaiteros*, mas seria errado equiparar as duas categorias, como na memória dos sujeitos elas não se encontram igualadas. Sara não se identifica especificamente como camponesa, mais *gaitera* é uma categoria que assume sem complicações. Ela não nasceu no campo e na sua vida não se dedicou aos labores agrícolas, mas reivindica sua posição como *gaitera*, ainda quando nem interpretava os instrumentos nem lavrava a terra, o qual parece irônico. Simultaneamente se coloca e se desloca do contexto de produção.

Como Antonio Torres Montenegro expressa: “A prática de lembrar [...] é uma elaboração que contempla mediações e transformações. Passado e presente, memória e percepção instituem uma relação tensa em que se abrem ou não possibilidades de novas redes de significação” (MONTENEGRO, 2010, p. 40). O que esse contínuo deslocamento de Sara mostra é que do que *gaitero*, como categoria, nos fala, não é especificamente da prática agrícola e nem da interpretação musical, senão da comunhão com um entendimento particular do mundo, no qual a labor agrícola e a da música se inserem por meio de uma relação prática. A música, e a identificação com ela, funciona aqui como um desses movimentos da memória que “é indissociável do agir, de uma forma de ser no mundo na qual passado e presente desaparecem enquanto signos de realidades acabadas e distintas” (MONTENEGRO, 2010, p. 40).

A interrupção de Sara revela não só a diversidade dos participantes da prática musical, senão também a urgência de classificar e delimitar a prática a partir dos seus sujeitos. A música aparece como relevante para compreender a luta, no campo do prático e do simbólico, pelo sistema campesino-*gaitero* em um contexto hostil, a partir dos seus elementos identitários, para evidenciar que este sistema se erige além da interpretação musical e mantém uma forte,

mas ocasionalmente contraditória, relação com a prática agrícola, instituindo-se como uma forma de estar no mundo.

### 2.3.3 As gaitas como matéria do tempo

Esta visão das gaitas como processadoras do tempo se inscreve de base no entendimento cosmológico desses sujeitos. A construção dos instrumentos que compõem o conjunto de música de gaitas e tambores também dá conta disso. Várias fontes nos permitem compreender a complexidade simbólica da manufatura dos instrumentos que compõem o conjunto.

O processo retratado no documentário de Gloria Triana (1982), contrastado com a experiência em campo que me ofereceram José Gómez (2016) e Antonio Pérez (2016), mostrando-me pessoalmente as técnicas, mostra que o jeito da elaboração das gaitas dialoga constantemente com a lógica do tempo maleável que reajusta as suas memórias.

A construção dos instrumentos está regulada tanto na obtenção das matérias primas quanto em sua construção por ciclos temporais. Por exemplo, nenhum dos materiais para construir gaitas ou tambores pode ser obtido em lua cheia, porque as águas estariam “altas” e apodreceriam rapidamente; ou na lua nova, já que as águas estariam “abaixo” e estariam muito secos e eles se quebrariam facilmente. “Material colhido em lua [cheia ou nova] não presta, porque não respeita o equilíbrio das águas, ou apodrece ou quebra” (PÉREZ, A., 2016)<sup>56</sup>. Além da coordenação com o ciclo temporal da lua que marca o decorrer do mês, tanto a madeira para a construção do tambor quanto o cacto que compõe o corpo da gaita devem ser cortados no período de baixas chuvas, isto quer dizer, justo no início do ano. Isto indica que o novo ano marca um novo ciclo de construção de instrumentos.

Nesses primeiros dias do ano, ocorre simultaneamente a organização do ciclo agrícola por meio do sistema de *cabañuelas*<sup>58</sup> utilizado pelos camponeses. A primeira vez que fui alertado sobre a importância desse sistema foi por parte de José Gómez (2014) que se lamentava de estar sendo cada vez menos utilizado na última década. Embora isso, o jornal El Pílon, um periódico local da Costa Caribe colombiana ressaltava, em 2016, estarem vigentes entre os camponeses, comentando, além da persistência do método em tempos contemporâneos, a relevância da lua nos tempos de cultivo (RAMÍREZ BARRIGA, 2016). Do mesmo jeito o fez

---

<sup>58</sup> Esse sistema é também muito utilizado no sul da Espanha e nas zonas rurais de vários países que foram anteriores colônias espanholas.

o jornal nacional El Tiempo, em 2002 (REDACCIÓN EL TIEMPO, 2002), em uma matéria intitulada “As *cabañuelas* seguem vigentes”. Mas nas duas matérias elas se apresentam nesse sistema tecnificado como uma remanência do passado, sempre contrastadas com os métodos científicos de prognóstico climático e recalando a posição da ciência frente a este tipo de métodos. É tanta a relevância entre os camponeses do país desse método que

Embora os peritos do Ideam [Instituto de Hidrologia, Meteorologia e Estudos Ambientais, organismo governamental que produz os dados meteorológicos nacionais] realizaram estudos comparativos durante uma década sobre as projeções das *cabañuelas* e os resultados tenham sido contrários a estas, os camponeses mantêm sua tradição e se seguem guiando por elas. (REDACCIÓN EL TIEMPO, 2002)<sup>57</sup>

Esta pugna entre ciência e conhecimento camponês sobre meteorologia se foi estabelecida no começo da década de 1980, com a inauguração da supervisão meteorológica nacional por parte do Ideam. Em novembro de 1980, a revista *Semana* celebrava que “a recém formada ‘rede de estações meteorológicas’ lhe permitirá aos camponeses de quase todas as zonas do país, conhecer o estado do clima sem ter que recorrer às tradicionais *cabañuelas*” (REVISTA SEMANA, 1980)<sup>58</sup>. O que indica que além da resistência atual e o uso contínuo do método entre os camponeses não só de Montes de María senão do país todo, enfrentando-se a um sistema que luta com todos seus mecanismos para impor uma modernidade que nega as possibilidades de existência do camponês (HORACIO MARTINS DE CARVALHO, 2012). Antes de 1980, com o estabelecimento do sistema meteorológico, as *cabañuelas* eram o único método com o que estes sujeitos contavam para prever o clima e organizar seu ciclo de vida e produção anualmente.

O método observa o primeiro mês do ano. O Diário El Tiempo descreve o método de um jeito simples:

Quando arranca o ano novo, os camponeses observam com detalhe como é o comportamento dos doze primeiros dias do ano. O dia primeiro corresponde a janeiro e assim sucessivamente até alcançar o dia 12 de janeiro, que corresponde a dezembro. [...] Mas para conferir que os prognósticos climáticos sejam verdadeiros utilizam a prova da *contra-cabañuela*. Isto é, que o dia 13 de janeiro corresponderá a dezembro e assim sucessivamente até chegar a janeiro no dia 24 de dezembro. (REDACCIÓN EL TIEMPO, 2002)<sup>59</sup>

Esta observação, que involucra o comportamento da nebulosidade, do sol e da lua, segundo Eduardo Diaz, se complementa com um terceiro ciclo: “Do dia 25 ao 30 vem ‘ciclo de pares’ em que cada dia conta por dois meses, o 25 corresponde a janeiro e dezembro, o 26 a fevereiro e novembro, e assim por diante. O dia 31 conta para o ano todo, e serve para verificar se haverá boas chuvas em geral no ano” (DIAZ, 2015)<sup>60</sup>. Desse jeito o primeiro mês do ano se

regula o calendário de produção, sementeira, colheita, em geral de vida, a partir do cumprimento de dois ciclos de doze dias e um final de sete. Simultaneamente a isso, a observação do clima e da lua também permitirá o início do ciclo de construção dos instrumentos que ajudarão na manutenção desse equilíbrio ambiental.

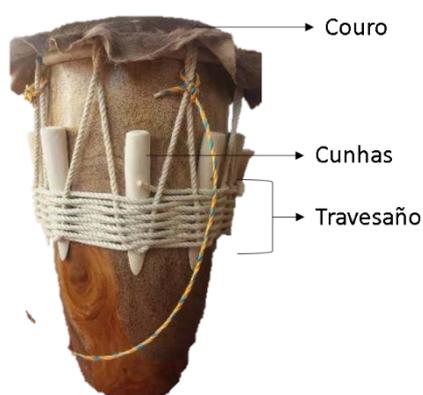


Figura 3. Partes do tambor

Embora depois de uma semana, o cacto do qual se faz a gaita já estará pronto para compor o instrumento, não acontece o mesmo com o tronco da árvore que fará as vezes de corpo dos tambores. Eles são feitos de madeira de banco (*Gyrocarpus americanus*), que deve secar por pelo menos três meses e, só depois disso, o construtor começa a cavá-lo para formar o corpo do tambor. Cumprido esse processo, diz José Gómez (2016), se coloca o couro, que deve ser deixado ao sereno de uma noite de lua nova e meio dia de sol; uma vez que este tempo passa, o couro é removido, lixa-se o corpo do tambor, e se recoloca o couro

para instalar as cunhas. Sete cunhas são colocadas e mantidas no anel superior por cordas de cânhamo em forma de ziguezague vertical, essas formas são chamadas de *senos*, os seios, por sua vez, são prendidos no tambor por outra corda entrelaçada que é amarrada no corpo, que é chamada de *travesaño*, e que gira em torno do corpo doze vezes, como se mostra na . Com um martelo se apertam as cunhas. As cunhas devem ser apertadas todos os dias durante uma semana antes que o tambor possa estar pronto para uso.

Isto quer dizer que três meses depois da colheita da madeira, coincidindo com o início da primeira temporada de chuvas do ano, se constrói o tambor, dando continuidade ao ciclo de produção. A observação estrita dessa ordem não apenas da qualidade ao tambor e som produzido senão que o protege de estragar por sequeidão ou humidade extremas antes de tempo.

É interessante ver como na mesma construção do tambor se inscreve o fator temporal. Além de carregar com a memória do passado, ele, como objeto, carrega as instruções que fazem com que o tempo transcorra organizadamente segundo a lógica camponesa e para benefício do labor agrícola. Se no começo do ano, ao mesmo tempo que se colhiam as matérias primas, estabelecias-se o calendário produtivo, por meio do uso ritualizado de uma ordem de ciclos de 12 e de 7 unidades, equiparáveis aos doze meses do ano e aos sete dias da semana; três meses depois, com o começo da estação de chuvas, que marca o início dos labores agrícolas, se reiterava essa ordem por meio do ato simbólico da construção do tambor.

Doze viradas ao redor do corpo (no travesaño), que dão suporte às sete unidades que mantêm o couro firme para produzir o som (cunhas que por meio dos seios sustêm o couro), sendo marteladas constantemente durante os sete dias de uma semana. O forte e minucioso trabalho de inscrever o tempo no tambor, cavando, tecendo e martelando, dão início a um ano de trabalho agrícola.

É assim que a visão da música como veículo do tempo, e por efeito dele, elo da memória, está inscrita tanto na compreensão que tem os sujeitos dela, quanto nos mesmos instrumentos que a compõem. Se essa cosmovisão sobre o tempo e o passado está inscrita de um jeito tão forte nas impressões dos sujeitos e nos instrumentos, não me surpreende encontrá-la na estrutura musical mesma.

O sociólogo e historiador porto-riquense Ángel Quintero Rivera (2009) já tinha percebido isso para as músicas antilhanas, asseverando que

As músicas “mulatas” da América constituem basicamente sonoridades ocidentais em suas expressões melódicas e harmônicas. Elas são construídas - como a ocidental - em um universo sonoro de doze sons organizados em escalas de sete, combinando as construções “masculina” (associada ao sol) e “feminina” (identificada com a lua) da organização do tempo. (QUINTERO RIVERA, 2009, p. 72)<sup>61</sup>

A música de gaitas e tambores não escapa desta lógica. A produção melódica, na qual as duas gaitas estão encarregadas, composta a partir dos doze sons da escala ocidental, reproduz essa coerência sonora. Por sua parte, a estrutura rítmica se mantêm nessa mesma ordem, como observam os musicólogos Leonor Convers e Juan Sebastián Ochoa. Os ritmos da música de gaitas “tem uma métrica dupla com divisão regular binária” (CONVERS GUEVARA; OCHOA, 2007, p. 44)<sup>62</sup>, isto é, estruturas métricas de 3/4 e 4/4, ambas unidades somando de 7 e múltiplos de 12. Embora isso, a aparente regularidade e linearidade que condiz com o tempo ocidental se quebra. Concordando com o que Quintero analisa na música do caribe, Convers e Ochoa observam na gaita que

A subdivisão do pulso não é absolutamente regular [...]Esse elemento irregular, esse tipo de fraseado encontrado nas melodias das gaitas, mas também nos padrões rítmicos dos instrumentos de percussão, confere a essa música um sabor especial. (CONVERS GUEVARA; OCHOA, 2007, p. 44).<sup>63</sup>

Este fenômeno de variação rítmica quebra o padrão, para conferir não só uma estética particular à música, senão para alterar a ordem temporal.

[Está] conformado por padrões de unidades - batidas ou silêncios - de dimensões temporais variadas, onde os acentos não são necessariamente estabelecidos início do padrão, mas estão espalhados de acordo com os

diferentes tipos de combinações de tempos. [...] Ordenam o desdobramento temporal de melodias e progressões harmônicas (ou diacronia musical) dentro de uma concepção não linear de tempo [...] baseada em células rítmicas constituídas por batidas de pulsações não equivalentes ou variadas. (QUINTERO RIVERA, 2009, p. 73)<sup>64</sup>

Assim, a estrutura melódica e rítmica da música de gaitas leva inscrita não só uma equivalência temporal com a ordem cosmológica de tempo ocidental, senão as possibilidades de quebra. É um tempo que permite continuidade e linearidade, mas também descontinuidade e variação, assim, entende-se que o transcurso do tempo e a continuidade dos ciclos permitia aos sujeitos entender esse tempo contínuo e linear e ao mesmo tempo suas dobras. A memória, instalada na prática musical, dava conta dessas idas e vindas no tempo. Um tempo que transcorre e avança enquanto se afasta, transformando-se em passado, mas que ao mesmo tempo tem efeitos no presente cotidiano e na constituição de um novo lugar social como camponês, inserido na lógica ocidental, mas que se abre passagem a partir da alteridade dos seus componentes.

Os dois devem ser construídos, lavrados, trabalhados, tecidos e martelados constantemente como no corpo do tambor. Para estes sujeitos, participar da música é recriar essa memória e essa identidade.

### 3 MÚSICA, TERRA E PRODUÇÃO AGRÁRIA

#### 3.1 O tabaco e a estruturação da questão agrária em Montes de María

A questão da identidade dos campesinos-*gaiteros* e as práticas associadas à sua campesinidade em relação com a produção musical aparece como um desdobramento da estrutura socio econômica da região. Como mostrei no primeiro capítulo, o limite entre “os que tocavam, as que dançavam, as que faziam a comida, e até os enxeridos que só iam para ver” (GÓMEZ; GÓMEZ, 2015) era muito indefinido, dado que todos eles se identificavam não com a interpretação musical, senão mais efetivamente com a prática na qual a música fazia sentido.

Na continuação explorarei a relação entre a identidade campesino-gaitera como um processo fundado em práticas agrícolas e musicais enquadradas num contexto de conflito agrário, especialmente nas décadas de 60, 70 e 80, e as respectivas concessões que o tempo e a negociação com ele inscrevem no processo da identidade, expressadas em referências a temporalidades fora desse quadro.

##### 3.1.1 Comercio de tabaco e economia camponesa

A música, no período estudado, era indivisível do labor agrícola entre os camponeses da região de Montes de María, especialmente do cultivo de tabaco, que apesar de que não mantinha as proporções que tivera na segunda metade do século retrasado, quando ainda era a principal exportação do país, se mantinha como a principal fonte de sustento das famílias camponesas da região e uma das principais economias nacionais (BLANCO ROMERO, 2010).

O Ministério de Agricultura e Desenvolvimento Rural da Colômbia descreveu, de forma geral e sem nenhum questionamento, a organização social e econômica que sustentava a lógica de produção e comercialização do Tabaco na região de Montes de María.

Na Costa Atlântica, Carmen de Bolívar se destacou como um centro de comércio e Ovejas pela sua produção e qualidade. O monopólio, estabelecido em 1776 pela Coroa [Espanhola], foi abolido em 1850, quando o Estado [Colombiano]<sup>hh</sup> permitiu que compradores particulares adquirissem o produto; a partir da abolição do estanco, o cultivo passou para as mãos do capital privado, a maioria de origem estrangeiro, com produção em grande escala, principalmente para exportação e se tornou a base da economia do país.

---

<sup>hh</sup> Deve-se lembrar que no período compreendido entre o estabelecimento do estanco ao tabaco em 1776 e sua abolição em 1850, deu-se a guerra pela independência culminada em 1819, dando passo ao período republicano da Colômbia.

Em 1875, houve uma queda acentuada nas exportações devido ao efeito das pragas nos cultivos e à concorrência de novas plantações, como as holandesas em Java. Por esta razão, os grandes proprietários abandonaram a produção e essas zonas passaram a outros empresários que foram arrendando-as para os pequenos agricultores, o que determinou a produção de tipo familiar e de aluguel que prevalece em geral no país. (DIRECCIÓN DE CADENAS PRODUCTIVAS, 2011, p. 9)<sup>65</sup>

O ingresso do capital estrangeiro encarnado nas empresas comercializadoras de tabaco, acrescentado à estrutura agrária local, inseriu as famílias camponesas em Montes de María no quadro internacional do capitalismo, mas sem que isso representasse a participação delas nas ganancias econômicas desse mercado. No mesmo informe de caracterização do setor *tabacalero*, encarregado pelo Ministério de Agricultura em 2011, se revela com o rótulo de “vantagem comparativa” a forma na qual o ciclo do capital produz rendimentos em um contexto de constante crise, aproveitando a mão-de-obra camponesa.

Deve-se apontar que a produção de tabaco apresenta limitações derivadas dos rendimentos, que estão atrasados em relação à média mundial. Isso é causado por vários fatores, entre os quais se destacam: a baixa absorção de tecnologias por parte de alguns agricultores, terras impróprias para o cultivo, deficiências de distritos de irrigação, pouco uso de insumos, entre outros. No entanto, a Colômbia apresenta vantagens na produção de tabaco em termos de custos, com um preço pago ao produtor menor do que o pago nos Estados Unidos.(DIRECCIÓN DE CADENAS PRODUCTIVAS, 2011, p. 9–10)<sup>66</sup>

Tratando-se de um informe governamental, se revela a constante indiferença estatal à situação camponesa, não apenas apontando o baixo preço que recebem os agricultores pelo produto, senão a restrição que apresentam no acesso às boas terras para cultivo e a negligência do governo em proporcionar acesso a tecnologias, tais como a irrigação. Na visão oficial, a preocupação pelos rendimentos da indústria do tabaco e a transferência da responsabilidade por eles aos agricultores, justifica um pagamento ínfimo que permita às empresas maiores ganancias às custas do produtor. Como os autores do informe reconhecem, sem nenhum questionamento, o preço pago ao produtor que se traduz na pouca valorização da mão de obra camponesa, especialmente para a variedade de tabaco cultivada em Montes de María, que embora produza maiores rendimento que outras variedades, mantém a “vantagem” do baixo preço.

O tabaco preto, tipo “cubita”, é cultivado para fins de exportação. Seu cultivo começou na costa do Atlântico por volta de 1870, usando variedades trazidas de Cuba com o objetivo inicial de atender mercados na Alemanha. As plantas dessas variedades são geralmente mais altas que as do tabaco louro, mais de 2 metros e 40 folhas para coletar, suas folhas são alongadas e estreitas, o que permite obter uma lâmina de bom tamanho. Além disso, a presença de nicotina e alcatrões é baixa em comparação com outros tabacos colombianos. Seu cultivo é intensivo em mão-de-obra e utiliza no trabalho, essencialmente, mão-

de-obra familiar (70%). A mão-de-obra representa entre 82% e 90% do custo total da safra porque os agricultores tradicionalmente usam poucos insumos (DIRECCIÓN DE CADENAS PRODUCTIVAS, 2011, p. 13) <sup>67</sup>.

O problema associado com o baixo preço atribuído à mão-de-obra se soma ao modelo de compra que promovem as empresas. “A produção é realizada principalmente no esquema de fomento, em que o financiamento do cultivo, tanto para insumos como para custos de mão-de-obra, é entregue pelo comprador final (principalmente indústria de cigarros) com base em um contrato”<sup>68</sup>(DIRECCIÓN DE CADENAS PRODUCTIVAS, 2011, p. 10). Este sistema que o Ministério chama de “fomento”, conhecido também como “adiantamento”, exime a empresa dos riscos do cultivo. Caso o produtor perca sua safra ou não consiga os níveis de produção esperados ainda deverá pagar, seja com produto ou com dinheiro, o recebido.

Deve-se assinalar que o informe foi construído com dados de várias épocas, mas a partir da visão governamental de 2011, não nos permite determinar diretamente a posição do governo na segunda metade do século passado, mas deixa entrever várias das questões que assolavam às famílias camponesas naquele tempo.

Como um contraponto ao informe oficial de 2011, os versos compostos por Carlos Caro, compositor do município de Ovejas, em 1973, revelam a perspectiva do camponês e a leitura que fazia da sua situação com as empresas comercializadoras.

Vamos falar agora sobre o cultivo do tabaco  
 Por ser o mais cotidiano da nossa região  
 O camponês o cultiva a cada ano  
 E o obreiro o processa com coragem.  
 No entanto, a colheita acaba  
 Pro camponês segue igual a situação  
 Porque a colheita a duras penas alcançou  
 Para pagar o que a empresa lhe emprestou. [...]  
 Já citamos o camponês e o obreiro  
 Falemos agora sobre a empresa e o patrão  
 Que ciência certa são os mais beneficiados  
 Com o produto levado a exportação.  
 Comprando o peso e a um preço muito baixo o quilo  
 O camponês já não tem nenhum valor  
 Vendido em dólares e ao mesmo tempo à vista  
 Grandes lucros deve ter tido o patrão. <sup>69</sup>  
 (CARO, recolhido em CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA,  
 2017)

Nos versos se manifesta a profunda inconformidade com a situação econômica derivada dos pagamentos e da modalidade de financiamento do cultivo por parte dos camponeses e apresentam uma perspectiva inversa a apresentada pelo Ministério, focada não nos “benefícios” da indústria senão na experiência dos camponeses.

É impressionante que uma mercadoria destinada quase que inteiramente à exportação fosse realizada sob um sistema de produção de parcela, ou hortense, em pleno furor do processo de industrialização do século XX. Como Wilson Blanco (2010) ressalta, um sistema que exportou milhares de toneladas de tabaco foi apoiado por famílias camponesas como unidade de exploração agrícola. Assim, por família camponesa, o cultivo geralmente não excedia um quarto de hectare e “os maiores cultivos eram de uma *cabuya*<sup>ii</sup> e apenas excepcionalmente de algo mais, sem chegar ao que poderia ser considerado geralmente em termos agrários de produção média” (BLANCO ROMERO, 2010, p. 179)<sup>70</sup>.

Isto, de acordo com Blanco, é explicado pelo trabalho pesado e meticuloso exigido pelo tabaco, o que resulta na alta qualidade que caracterizou o tabaco da região na economia mundial. Penso, por minha parte, ligeiramente diferente. Se observarmos o trabalho dos agricultores além do puramente econômico, seria, talvez, que, em vez de encontrar essa pequena produção incoerente em um quadro de grande comércio capitalista, encontraríamos as contradições próprias que surgem tanto de fatores econômicos quanto dos culturais.

O processo de modernização econômica que inseriu a Colômbia no mercado internacional não alterou radicalmente as práticas de exploração camponesa, delimitando os seus espaços de cultivo e diminuindo o trabalho dos latifundiários na produção do tabaco, ficando estes dedicados principalmente à criação de gado e ao benefício do aluguel de terras. As contradições internas do capitalismo periférico permitem a coexistência das diversas formas de exploração, tanto a do estabelecimento das empresas comercializadoras de tabaco como a da expansão do poder latifundiário.

Além de que as práticas culturais dos camponeses explicam que, embora a unidade de produção fosse pequena, a rede social que a apoiava exigia o trabalho conjunto de todos os camponeses, mobilizados de forma muito mais simbólica do que simplesmente trabalhar em uma grande monocultura, uma vez que o cultivo não se baseia apenas em o tratamento que é feito da planta, mas o que é feito da Terra, em um sentido muito mais amplo e cosmológico. Este ponto será abordado com maior detalhe no decorrer do capítulo.

---

<sup>ii</sup> Essa unidade de medida de origem colonial, que em muitos casos era variável e pouco confiável, era chamada de *cabuya*, onde o agrimensor, as testemunhas e o juiz designado determinavam a medida com uma corda que oscilava entre 50 e 100 varas de Castela, ou 100 passos de uma pessoa adulta, o que fazia com que dependendo do critério das pessoas que intervieram na medição da terra, se encurtava ou prolongava o padrão. A vara de Castela equivale aproximadamente a 68 cms, com o que a *cabuya*, ou corda, solia ser de até 68 metros, mas não menos de 34. Com isso, a unidade de terra medida por uma *cabuya* chegava até 4624 m<sup>2</sup>, menos da metade de um hectare (PAEZ COURVEL, 1940).

Dada a situação de desvantagem e a escassa circulação monetária derivada da venda do tabaco, a produção camponesa estava longe de se limitar a este único produto. O cultivo do tabaco coexistia com o cultivo de alimentos que, longe de se inserir no mercado capitalista, como o tabaco, eram dedicados à alimentação de seus cultivadores.

Esta situação era primordial, se considerarmos que, além das empresas comercializadoras de tabaco, os camponeses deviam responder aos latifundiários com as obrigações contraídas pelo aluguel das terras.

O tabaco é uma cultura delicada, requer um extremo cuidado que não fica apenas nas mãos dos camponeses. Estes, pressionados por um sistema fortemente instituído (capitalista nos seus fins, mas fazendil nos seus métodos) tiveram que encontrar respostas para uma situação na qual estavam em desvantagem.

### **3.1.2 A questão da propriedade da terra**

A evidência documental mostra que os Montes de María não concentraram um grande latifúndio entre os séculos XVIII e XIX, como foi estabelecido em outras regiões da costa do Caribe (FALS BORDA, 1976; TOVAR PINZÓN, 1997).

Mas isso vai mudar, é claro, dado o desenvolvimento gerado pelo boom de produção e exportação de tabaco com a presença de grandes comerciantes e capitalistas nacionais e estrangeiros e com o desenvolvimento da expansão do gado no final do século XIX, em um processo de expansão, especulação e concentração de propriedade territorial. Como resultado, além dos camponeses que seguiram e ainda continuam cultivando tabaco em sua própria terra, ou ocupando livre e gratuitamente áreas amontanhadas e desocupadas, apareceram outros produtores que para cultivar tabaco tinham que acessar a terra daqueles que já a tinham apropriada, fossem proprietários (mais ou menos latifundiários) ou camponeses médios simples (BLANCO ROMERO, 2010, p. 189)<sup>71</sup>.

Em 1920, aparecem documentos notariais em que os camponeses que usufruem a terra livremente e sem vínculo legal começam a registrar suas terras e formalizar a propriedade, como também anúncios de imprensa oficiais que promovem a adjudicação de baldios. Ou seja, a titulação começa a ser importante em um contexto em que o fortalecimento de um mercado capitalista em torno do tabaco e a expansão da economia do gado se apresentam na região, o que exige uma expansão da fronteira agrária, que promove a acumulação e expansão de fazendas pecuárias (LE GRAND, 1984, 1986; POSADA CARBÓ, 2003).

Assim, durante a década de 1920, é instaurado o sistema de arrendamento que caracteriza o uso da terra na região até o final do século passado. Pese às tentativas de titulação por parte dos camponeses, os latifundiários desenvolveram estratégias que permitiram a

manutenção da hegemonia e o controle sobre a propriedade da terra, de maneira similar a como aconteceu em outras regiões de América Latina. “Em muitos casos, os latifundiários se expandiram nas terras das comunidades camponesas, apropriando-se da terra valorizada por novas culturas e expulsando a população camponesa que agora só podia se oferecer como mão-de-obra” (PIÑEIRO, 2004, p. 24).

O camponês recebia uma certa porção de terra do proprietário por um período que, em geral, consistia em dois anos com o compromisso de entregá-lo semeado de pastagem, convertido em potreiro. Em outras palavras, os camponeses despossuídos tiveram que trabalhar na terra de fazendeiros latifundiários e, no final, deixá-las prestes a ser utilizadas para o gado. Este sistema coexistiu com o arrendamento por dinheiro.

O informe do Plan Nacional de Rehabilitação da Presidencia da República de Colombia de 1990, encarregado à Universidade de Cartagena, que se alimentou de diversas entrevistas entre outras documentações, visando construir uma história local da Costa Atlântica do país a partir dos mesmos sujeitos, para brindar informações à presidência sobre as condições da região de Montes de María, faz uma forte ênfase nessa situação:

O camponês sem-terra trabalhava como diarista nas fazendas de gado e, se obtinha terras arrendadas, cultivava tabaco apenas quando o proprietário exigia. Em geral, ele não tinha permissão para plantar senão culturas de subsistência, particularmente de natureza temporária, e depois de seis meses tinha que devolver as terras com pastagens. [...] no final do ano, depois da colheita do tabaco, o proprietário da terra fazia entrar o gado na parcela, arrasando com tudo, mandioca, hortaliças, frutais. (HERNANDEZ GARCIA; GARCIA SANTIZ, 1990, p. 34, 75)<sup>72</sup>

A relação que se estabelecia entre os camponeses sem terra e os latifundiários impunha e limitava as possibilidades de uso da terra dos primeiros por meio de uma relação de dominação. O constante açambarcamento de terras, junto às limitações da monocultura do tabaco, estabelecida no final do XIX deixava aos camponeses limitados ainda um século depois, como eles mesmos manifestavam em 1990, e com a única possibilidade de se juntar a esse mercado na posição mais desvantajosa possível.

Ainda assim, a posição camponesa não era de total submissão. Existiram, a partir de finais da década de 50, e começo dos anos 60 alguns processos organizativos concentrados nos sindicatos agrários e nos sindicatos tabacaleros em várias cidades dos Montes de María, especialmente Los Palmitos, Ovejas, Chalán e Colosó. (Cfr. CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA, 2017).

O objetivo principal dos sindicatos agrários era o acesso à titulação da terra. Os camponeses se organizavam ao redor de um sindicato local para conseguir a gestão do Instituto

Territorial de Tabacaleros para a compra da terra açambarcada pelos latifundiários e sua consequente distribuição aos subscritos a estas organizações em prol de uma produção mais estável do produto de exportação. Um camponês entrevistado pelo Centro Nacional de Memória Histórica descrevia a relação dos sindicatos e o Estado como uma relação atravessada pelo pouco interesse do Instituto e os sindicatos em confrontar os latifundiários.

Instituto Territorial de Tabacaleros, era uma instituição do Estado que lidava com o problema [da] terra com um foco muito especial e era para facilitar a produção de tabaco preto. Então daí o sindicato conseguia com o Instituto [a terra]. E nessas circunstâncias era lutar entre aspas porque era o exercício de pedir ao Instituto Tabacalero que era o que comprava a terra e as distribuía ao camponês [...] Eles não usavam pressão, nem movimento, mas gestionavam através do instituto, o instituto comprava a terra, distribuía e pronto. [...] O primeiro problema era que se houvesse 80 camponeses organizados no sindicato e a terra que era comprada não alcançava senão pra quarenta, a metade das pessoas que não ficavam com terra deixavam o sindicato.<sup>73</sup> (CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA, 2017, p. 52,53-54)

Além disso, a independência dos sindicatos se mantinha em questão, devido a estrutura senhorial das relações sociais entre camponeses, comerciantes e latifundiários. Embora os camponeses encontrassem na organização uma estratégia de gestão da sua subalternidade em prol da inserção numa situação mais vantajosa na estrutura económica local, o campesinato estava limitado pelas decisões dos patrões. Ao não serem usados mecanismos de pressão estes vendiam apenas as terras que considerassem, sempre insuficientes às demandas dos camponeses, gerando conflitos pela distribuição ao interior das organizações.

A influência dos senhores da terra e do comércio nos sindicatos tornou-se tão relevante que, na época, os sindicatos se diferenciavam entre “sindicatos independentes” e “sindicatos patronais”, “porque nessa época havia uns sindicatos que eram designados pelo próprio empresário tabacalero”<sup>74</sup> (CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA, 2017, p. 53)

A emergência e as práticas dos sindicatos, que dialogam tanto com o estabelecimento de um processo político quanto com as lógicas de economias morais baseadas na constituição do campesinato num quadro de submissão na sua condição de sujeitos pós-coloniais, demonstra as lutas pela reelaboração do poder, flutuantes entre o confronto e o apoio às lógicas da hegemonia (DUBE, 2010). O processo se entende nas múltiplas matizes da condição camponesa como campo em disputa.

Os esforços pelo acesso incondicionado à terra surgiam no contexto de dominação sem hegemonia no qual a maioria de camponeses, enquanto camponeses sem-terra, se inseriam.

A posição dos camponeses que, seja pela mediação dos sindicatos ou por outros meios, conseguiam titulação da terra, sempre em condição de pequenos proprietários, não escapava dessa desvantagem, mas se posicionavam de um jeito muito interessante em relação aos outros camponeses, mostrando as relações sociais de solidariedade e de trabalho comunitário que sustinha essa economia.

O informe no PNR, relata exemplos nos quais com frequência se fazia uso de estratégias que chamavam de “cacho pelao” ou “dia emprestao”, tanto com outros pequenos proprietários quanto com trabalhadores sem-terra. Estas estratégias consistiam em trabalho colaborativo nas roças dos outros sujeitos ajudando nos labores que requeriam maior mão de obra. Desse jeito, a comunidade toda colaborava nos desmatamentos, nas sementeiras e nas safras (HERNANDEZ GARCIA; GARCIA SANTIZ, 1990). Elmer Tovar, um camponês da região me comentava em 2015 que “como todos estávamos na mesma condição, a gente se ajudava, era bom para todos, se o vizinho tinha o terreno em matagal, todos nos reuníamos e trabalhávamos quantos dias fosse preciso, porque quando se precisasse a gente também ia ter ajuda” (TOVAR, 2015) <sup>75</sup>.

Estas experiências resultam muito interessantes, somado aos reportes de colaboração e compartilhamento da terra. “Os pequenos proprietários, em ocasiões, compartilhavam o minifúndio com colegas, até que se esgotava a terra, desenvolvendo uma produção comunitária em tais casos” (HERNANDEZ GARCIA; GARCIA SANTIZ, 1990, p. 76). Estabelecendo um sistema de solidariedade que contrastava com o dos grandes latifundiários que acumulavam a terra e limitavam as possibilidades dos pequenos produtores apesar de ter grandes porções de terra ociosa.

Embora existissem essas experiências que conseguiam sobreviver fora do latifúndio, escapar do controle sobre a produção era tarefa difícil. Geralmente, o comprador da produção do minifundista era o grande comerciante, impondo preços e quantidades ao pequeno produtor, de tal maneira que os produtores, com ou sem terra, estavam inevitavelmente submetidos ao comércio capitalista de tabaco.

A plantação de outra cultura era tarefa difícil. A supremacia do tabaco como produto comercializável fechava o mercado para outros produtos. A ausência de compradores de outros cultivos, junto à propensão de certos cultivos às pragas e à instabilidade de certos mercados, dificultavam uma inserção mais favorável nesse mercado capitalista. Por fora desse mercado amplo, o estabelecimento de um mercado local era inviável, as relações de solidariedade promoviam um ativo intercâmbio de produtos entre os camponeses, desafiando constantemente a ordem capitalista que tentava se estabelecer.

Devido ao desenvolvimento da pecuária, a abundância de alimentos a partir de sacrifícios de gado tornou acessível, se não a carne magra, as carnes de segunda e "miúdos" do gado, bem como aves, alimentos, etc. Isso significava que, por exemplo, apenas a carne preta era vendida pesada. A medula, o fígado, a moela de coração e o osso vendiam-se aproximativamente "por peça". Isso significava que, mesmo que as diárias e os salários fossem ridículos, quando existiam, a troca ativa de produtos agrícolas entre os camponeses permitiria o acesso a uma dieta básica geralmente aceitável. Com o fazendeiro, no momento da coleta, as carnes eram negociadas em troca de tabaco em rama, mas na maior parte dobrado. (HERNANDEZ GARCIA; GARCIA SANTIZ, 1990, p. 79–80)<sup>76</sup>

Desse jeito, as relações de solidariedade estabelecidas entre os camponeses permitiam um melhoramento nas suas condições de vida, mas escapar do sistema estabelecido resultava quase impossível. A relação de senhorio e o paternalismo derivado dela garantia a dependência do fazendeiro até para o acesso a alguns bens básicos. Fora dos motivos acima enumerados, existia outro de altíssima relevância: as relações com os fazendeiros estabelecidas de longa data dificultavam o empreendimento de outra plantação que não fosse tabaco. Devido às suas condições precárias, não podiam custear autonomamente os gastos que implica o estabelecimento de um novo cultivo que lhes fosse mais favorável. Portanto, dependiam do paternalismo abusivo dos latifundiários e os empréstimos que estes lhes davam no começo da temporada de lavoura.

Este sistema de “dominação sem hegemonia” não se baseava num pacto entre classes por meio das relações de parentesco e associação dos camponeses com os proprietários, senão nas estratégias de opressão às quais os camponeses eram submetidos (GUHA, 1997). Sua condição de subalternidade era garantida a partir do abuso constante pelo estabelecimento de um sistema no qual não se propunha outra condição social possível.

A sua situação piorava. Para iniciar o cultivo do tabaco e de culturas temporais para alimentação, bem como para preparar a terra para uso durante o tempo de arrendamento, era necessário um investimento que os camponeses não podiam fazer. Assim, acudiam às empresas comercializadoras de tabaco ou aos fazendeiros através de um sistema que eles chamavam de “adiantamento<sup>jj</sup>”, com os quais as classes dominantes forneciam dinheiro para o cultivo, que os camponeses usavam tanto para a subsistência quanto para o plantio de tabaco e outras culturas, em qualidade de empréstimo, que seria pago com a safra do tabaco.

No entanto, devemos reconhecer que o chamado adiantamento no dinheiro, operando como um mecanismo de endividamento com o compromisso, ou

---

<sup>jj</sup> A palavra original em espanhol é “avances”

melhor, a única possibilidade real de pagar com o tabaco, operou na prática como um mecanismo de coerção dos capitalistas para garantir a apropriação da renda do tabaco em espécie. [...] agora, acreditamos que, no sentido histórico-econômico do sistema -no contexto de uma circulação monetária limitada, um sistema de crédito já arcaico e uma banca ainda emergente- consistia em garantir, por meio de investimento em capital-dinheiro, a acumulação da produção de tabaco do povo coletor para convertê-la em renda capitalista, a favor de agentes nacionais e estrangeiros (BLANCO ROMERO, 2010, p. 198–199) <sup>77</sup>.

Isso, em simultâneo com as obrigações que adquiriam com seus arrendatários, colocava os camponeses em uma grande vulnerabilidade. Era obrigatório garantir a colheita de tabaco, uma cultura frágil e delicada, como já afirmei, e qualquer mudança que estivesse fora da previsão dos camponeses representaria uma perda gigantesca para eles. Os avanços no caso dos camponeses com terras deveriam ser pagos com empréstimos hipotecários que quase inevitavelmente levariam à perda de suas propriedades, enquanto os inquilinos deveriam trabalhar nas fábricas *tabacaleras* ou nas terras dos latifundiários no caso do fracasso da colheita.

### 3.1.3 Os processos do tabaco

O cultivo do tabaco, apesar de ser produzido em grandes proporções, manteve as tecnologias de cultivo que foram instituídas desde o século XIX. Esta circunstância se evidencia no contraste de três documentos: a descrição que Elmer Tovar(2015) fez, pessoalmente, para mim no ano 2015; o documento que Sebastián Mesa Merlano nos revelou em 1938 (MESA MERLANO, 1938), mas que foi escrito por José Prudencio Torres em 1908; e o informe de 1962, “Anotações sobre o vocabulário do tabaco em Bolívar e Santander”<sup>kk</sup> (GIRALDO, 1962). É também útil, como apoio dessa documentação, o registro fotográfico do processo de cultivo do tabaco feito em 1970 pela socióloga Edelmira Pérez (1970b, c, a), que repousa no Fundo Edelmira Pérez do Archivo de Memoria y Derechos Humanos do CNMH.

O processo de produção começa com a preparação do terreno. Uma vez que o terreno esteja pronto para seu uso, deve-se elaborar uma *troja* de dez metros de largura por uma de longa que será as mudas. As *trojas* são “estruturas de madeira levemente levantadas do chão”

---

<sup>kk</sup> Este informe apresenta alguns aspetos do léxico da indústria do tabaco, com base em materiais recolhidos durante as pesquisas que, para o Atlas Linguístico-Etnográfico da Colômbia, foi levado a cabo pelos colaboradores do Departamento de Dialectologia do Instituto Caro y Cuervo nos departamentos de Bolívar e Santander durante os anos de 1958, 1959 e 1960, que embora esteja focado em uma coleção de palavras e expressões dialetais sobre o tabaco, descreve maravilhosamente, com essas palavras e expressões locais todo o procedimento de produção e processamento da planta

(GIRALDO, 1962, p. 31)<sup>78</sup>, várias varas de madeira trançadas, formando uma grade, localizada a um metro do chão, coberta sob um teto de folha de palmeira, coberto com argila e acima uma camada de estrume de formiga. Esta mistura é regada com água abundante por três dias, de modo que a água atravesse as fendas e prepare a terra sobre a qual o tabaco vai ser plantado.

Quando a terra está pronta, a semente de tabaco é misturada com cinzas. “A gente mistura com cinza porque como a semente é toda marronzinha não dá para vê-la na terra da *troja*” (TOVAR, 2015). A semente é pequena e dificilmente pode ser diferenciada de grãos de areia, de modo que sua mistura com cinzas a torna identificável na terra que a receberá. Logo, se coloca um pouco da mistura na palma da mão e depois sopra-se na *troja*, tentando-a espalhar uniformemente no viveiro sem deixá-la empilhar. O marrom da *troja*, que faz de viveiro, é coberto pelo pó acinzentado que indica a presença da semente. Então, é regado copiosamente e é coberto com folhas de palmeira para protegê-lo, para manter a umidade e o calor (veja ). É regada diariamente por uma semana até que os botões de tabaco sejam visíveis, “quando a planta atinge uma polegada de altura, passam-se para uma sementeira no solo” (GIRALDO, 1962, p. 31). A palma é, nesse momento, removida e os botões são deixados só sob a proteção do telhado, de folha de palmeira também, até os brotos atingirem aproximadamente quatro centímetros.

Alcançado este período, os botões serão transplantados para outras *trojas* previamente dispostas, a uma distância de três ou quatro centímetros uns dos outros. Desta forma, geralmente um viveiro original produz cerca de dez mudas adicionais, o suficiente para plantar um hectare. Dado que existe um risco elevado de danificar a delicada semente de tabaco,



uma vez que esta é transplantada, uma nova leva de sementes é preparada nas mesmas condições com as quais o processo foi iniciado, para garantir a reposição das plantas estragadas.

De acordo com José Prudencio Torres, um primeiro viveiro de mudas pode produzir pelo menos 10.000 plantas (MESA MERLANO, 1938, p. 165). Estas mudas são regadas em abundância diariamente até crescer pelo menos dez centímetros e ter as primeiras folhas, altura em que estão prontas para serem plantadas na terra.

Figura 4. Troja semeada de tabaco. Fotografia de Edelmira Pérez Correa, 1970. *Semilleros individuales*, Proceso del Cultivo del Tabaco 17/55, MATERIAL FOTOGRÁFICO, Fondo: Edelmira Pérez Correa, Archivo de los Derechos Humanos y Memoria Histórica. CNMH.

O solo deve ser preparado, limpando-o de qualquer grama e fazendo furos a um metro de distância, sendo estes dispostos intercalados, formando triângulos no chão. “Geralmente, este trabalho é feito em um dia chuvoso, que alista o solo para receber a semente, pode ser em abril, pode ser em maio, dependendo das *cabañuelas*, quando se espere uma pequena estação chuvosa” (TOVAR, 2015). As plantas são introduzidas nas cavidades e se aperta manualmente a terra de cada uma delas, umedecidas pela chuva, selando as plantas no chão. São irrigadas imediatamente e deve continuar-se regando nos próximos cinco dias se não chover (veja Figura 5). Se, após esse período, forem identificadas plantas que não tenham “colado” à terra, elas são plantadas novamente.

Este processo meticuloso requer cuidados especiais em comparação com outros produtos da região, que têm processos de plantio muito menos cuidadosos e mais curtos. E devido às grandes quantidades de água que requer, apresenta uma preocupação fundamental para os camponeses: sem uma boa estação chuvosa, todos os esforços para prosperar as pequenas plantas de tabaco resultam inúteis. A chuva, que está fora das mãos dos camponeses, deve ser garantida por outros meios.



Figura 5. Camponeses aguando as plantas recém transplantadas à terra. Fotografía de Edelmira Pérez Correa, “Regando el semillero “Los Borrachos” San Pedro Sucre”, 1970, Proceso del Cultivo del Tabaco 21/55: MATERIAL FOTOGRÁFICO, Fondo: Edelmira Pérez Correa, Archivo de los Derechos Humanos y Memoria Histórica. CNMH..

Após quinze dias de plantação do tabaco no solo, as ervas são cortadas manualmente ou com facão e continuam a serem limpadas mensalmente, ou seja, cerca de quatro vezes até que as plantas estejam suficientemente altas para evitar, com a sombra, que as ervas daninhas cresçam. Em todo o processo deve ser verificada a presença de pragas, que são eliminadas manualmente. Uma vez que é um processo complexo e requer muita atenção dos agricultores, assim como dedicações muito diferentes em cada fase da cultura(1970b), o tabaco geralmente é colhido em ciclos ao longo de um período de quatro ou cinco meses, de modo que as plantas estão sempre em diferentes estádios de maturação no momento da coleta das folhas, o que permite um melhor controle sobre a cultura, facilita a colheita por uma família e produz folhas de melhor qualidade, colhendo cada uma no tempo exato. “A



Figura 6. Camponês colhendo as primeiras folas do tabaco. Fotografia de Edelmira Pérez Correa, *Cultivo de tabaco*, 1970, Proceso del Cultivo del Tabaco 41/55, Proceso del Cultivo del Tabaco, MATERIAL FOTOGRÁFICO, Fondo: Edelmira Pérez Correa, Archivo de los Derechos Humanos y Memoria Histórica. CNMH.

planta pode se *arrebatarse* ('florescer muito pequena'), se for *esbrozada* ('colhidas as primeiras folhas') muito cedo" (GIRALDO, 1962, p. 32).

Este processo começa após cerca de cinquenta dias de plantação das plantas. As folhas são cortadas quando maduras, isto é, quando o limbo, a parte plana da folha, tem uma coloração semelhante à das veias; e é repetido semanalmente por cerca de quatro meses (Veja Figura 6).

Uma vez que as folhas são coletadas, levam-se para um lugar coberto, mas ventilado, geralmente dentro da casa, perto do fogão à lenha, onde são furadas com agulha especial, "instrumento de um metro de comprimento feito de ferro, estanho ou macana." (GIRALDO, 1962, p. 32), e fio, atravessando cuidadosamente a parte central da veia. Uma vez as folhas são classificadas, elas são penduradas para secar no teto. O calor do dia e a fumaça do fogão ajudam neste processo de secagem, combinando então o trabalho de "cura" do tabaco com as tarefas diárias da cozinha (Veja Figura 7).

São estas três etapas que os camponeses realizam antes de entregar o tabaco curado às empresas que se encarregavam de inseri-lo nos ciclos do capital. Este processo, que pode ser observado hoje em pequena escala, se comparado às proporções adquiridas nos booms do século passado<sup>11</sup>, permaneceu praticamente inalterado até hoje, como mostram os documentos contrastados com as memórias dos camponeses e a experiência de campo (GIRALDO, 1962; MESA



Figura 7. Rancho camponês, com as folas do tabaco penduradas a secar no teto e vários camponeses reunidos. Fotografia de Edelmira Pérez Correa, *Caney de tabaco, reunión entre campesinos y funcionarios del Incora*, 1970, Proceso del Cultivo del Tabaco 52/55, Proceso del Cultivo del Tabaco, MATERIAL FOTOGRÁFICO, Fondo: Edelmira Pérez Correa, Archivo de los Derechos Humanos y Memoria Histórica. CNMH.

<sup>11</sup> Para entender as implicações desta indústria ao longo da história do que o autor chama de "Comarca Montemariana", veja Blanco Romero (2010) O trabalho mais meticuloso que foi feito sobre a história econômica do tabaco nesta região.

MERLANO, 1938; TOVAR, 2015). Estes três documentos, produzidos cada um com cinquenta anos de diferença, descrevem o processo de produção de tabaco e mostram a pouca variação que teve com o passar do tempo, o que revela que, apesar das mudanças nos modos produtivos e a indústria, o sistema social que o sustentava, se regia por lógicas que não apenas eram coordenadas pelo mercado.

Como vemos no processo de cultivo e num “diálogo [...] com as ciências naturais - inclusive as aplicadas - pertinentes ao entendimento dos quadros físicos e ecológicos das regiões estudadas” (DRUMMOND, 1991, p. 181), a produção de tabaco, especificamente da variedade “cubita”, cultivada na região, enfrenta uma dicotomia ambiental complexa.

As regiões produtoras de tabaco devem caracterizar-se por terem climas com baixa pluviosidade (menos de 1.800 mm por ano), desfrutando de períodos semi-secos para o estágio de benefício. A temperatura entre 22 e 35 ° C é ideal, com umidade relativa de 70%. É importante que nas regiões onde é cultivado não caia granizo, nem existam ventos fortes.<sup>79</sup> (DIRECCIÓN DE CADENAS PRODUCTIVAS, 2011, p. 41)

A região cumpre com os requisitos acima enumerados, suas condições climáticas se ajustam tanto em temperatura quanto em baixa pluviosidade, mas embora o tabaco precise desse tipo de climas, o controle da humidade nos diversos estágios de produção é de primordial importância. É preciso uma alta humidade nos viveiros para garantir a germinação das sementes e uma vez transplantado o regadio é fundamental. As condições de irrigação “no campo variam de acordo com a textura do solo, disponibilidade de água, regime de chuvas, etc. Os requisitos mínimos são de dois litros por segundo por hectare, mas o tabaco não suporta inundações superiores a quatro horas”<sup>80</sup>(DIRECCIÓN DE CADENAS PRODUCTIVAS, 2011, p. 42)

A chuva é a única garantia da água necessária para hidratar o solo seco, especialmente diante da ausência de sistemas de irrigação artificial. Contudo, pela dicotomia que apresenta esta cultura, e as condições ambientais da região, as chuvas não podem ser excessivas. São necessárias, então, chuvas moderadas, mas humidade constante para o cultivo.

É evidente que o tabaco exige água em grandes quantidades, como também ambientes secos. Isto gera um conflito do qual os cultivadores devem fazer gestão para a prosperidade da safra. Garanti-la é uma das preocupações primordiais dos produtores para poder ter boas colheitas e responder as suas obrigações com o grande sistema capitalista.

Essas pressões representavam, para os camponeses, uma preocupação adicional à sua situação de subalternidade no sistema fundiário e de comércio de tabaco, pois práticas fora desse sistema econômico tornaram-se necessárias. A água era uma preocupação constante, uma estação de seca ligeiramente mais estendida do que o normal significaria perdas gigantescas

para os camponeses, enquanto uma temporada de chuvas exagerada, embora fossem escassas, significaria a perda da colheita. Fatores como esses, fora do controle dos produtores, mas que os afetava mais diretamente e quase exclusivamente a eles, tinham que ser levados em consideração e gerenciados de acordo com suas práticas culturais.

### 3.2 *Velaciones de santos e gestão cultural da experiencia camponesa*

As *velaciones* de santos, que aparecem como uma marca fundamental nas falas dos musicantes de gaitas, são um referente de riquíssima importância nessa música e permite compreender a importância da comunidade em geral, não só dos intérpretes, na produção da música. É nelas que aparece com maior força o poder de organização e de agência da sua realidade de camponeses-gaiteros.

Para isso, os camponeses de El Carmen de Bolívar, Ovejas e Chalán usavam a música de gaitas e tambores como insumo para a produção agrícola. Este processo teve sua representação máxima nas “*velaciones de santos*”, nas quais, me falam em Ovejas, as gaitas nasceram como as conhecemos.

José Gómez me disse que anteriormente não havia conjuntos musicais, havia apenas músicos de cada um dos instrumentos e as *velaciones* de santos eram a ocasião precisa para se encontrar, era lá onde a música de gaita era tocada aos olhos do santo. “Os homens tocavam suas gaitas e seus tambores, a música nunca faltava porque tinha noventa *gaiteros* e todos lutavam para tocar, então não havia tempo em que algo não soasse. A gaita nasceu da junção desses instrumentos que são apreciados pelos santos na *velación*” (GÓMEZ, 2014)<sup>81</sup>

#### 3.2.1 *Identidade campesino-gaitera e a economia social da velación*

As *velaciones* ou vigílias de santos foram os rituais mais significativos da música de gaita. Estes funcionavam como o “pagamento de um manda<sup>mm</sup>”, ou seja, o pagamento de uma dívida contraída com o santo ao pedir um favor. Uma pessoa oferecia uma *velación* ao santo quando se encontrava em necessidade; para isso, escolhia o santo que melhor se adaptava à solução de seu problema, sendo o mais popular San Pachito, do qual falarei com mais detalhes mais tarde, o Niño Dios de Bombacho, a Virgen del Carmen, a Virgen de la Candelaria, San Jacinto e Santa Ana, entre outros (GÓMEZ, 2014; SAÑUDO PAZOS, 2000; TOVAR, 2015).

---

<sup>mm</sup> “Pago de una manda”, em espanhol, como falam na região.

A imagens veneradas nas vigílias dos santos se correspondem com os santos da Igreja, porém, os padroeiros são enchidos de responsabilidades, vidas próprias e características relacionadas à vida social da região. São santos não oficiais. Por isso eles são tomados como membros arquetípicos da comunidade em que são adorados. São tomados como ancestrais. “Desta forma, a cultura adequa a função dos santos, às formas de acesso aos benefícios destes e às formas de devolver o favor” (SAÑUDO PAZOS, 2000, p. 52)<sup>82</sup>.

Os santos tomam diferentes significados daqueles concedidos canonicamente pela Igreja. Assim, Sañudo Pazos localiza o início da prática das vigílias dos santos entre 1880 e 1900, com o auge do tabaco, devido às necessidades produtivas e ao relacionamento com o território das comunidades de El Carmen de Bolívar, Ovejas e Chalán.

O culto desses santos *começa* em função da melhoria da produção em períodos de crise que afetaram mais ao agricultor. Os santos que aparecem se tornam os garantes daquela prosperidade anelada, o meio pelo qual a melhoria da produção poderia ser alcançada. É assim que as *velaciones* de santos estão relacionadas às dinâmicas regionais e nacionais e se tornam uma resposta coletiva voltada para melhorar as condições de vida do camponês. Assim, começa um culto, que eventualmente adquire um caráter festivo no qual participam todos os camponeses inseridos na produção de tabaco, mas em uma posição desfavorecida (SAÑUDO PAZOS, 2000, p. 46–47)<sup>83</sup>.

Esta afirmação de Sañudo resulta sugestiva, mas incompleta, já que a prática de velar os santos é uma prática estendida na Região do Caribe (LIST, 2011), no Pacífico e na Colômbia em geral, e presente em várias comunidades afro-colombianas (AROCHA et al., 2008). A prática de velar santos, orixás ou antepassados é comum na santería, assim como em outras religiões afro-americanas e está relacionada a cultos evidenciados na África Central e Ocidental (AROCHA et al., 2008; LLORENS ALICEA, 2005; WARNER-LEWIS, 2003). Embora, é claro, este não seja apenas um costume africano, uma vez que o costume de venerar os santos e pedir favores, por exemplo, com velas e altares, tem uma longa história na tradição hispânica e ibérica em geral.

Embora cada região tenha suas peculiaridades, não é convincente pensar diante deste panorama generalizado que as *velaciones* foram iniciadas em Montes de Maria devido à produção de tabaco. Resulta evidente que era uma tradição presente entre os colonos que vieram povoar a região nas proximidades de 1770, cem anos antes do proposto por Sañudo Pazos, provavelmente um produto sincrético da interação com os descendentes dos africanos que encontraram refúgio na região previamente à chegada da administração governamental. Porém, como Sañudo explica, tornou-se popular com estabelecimento da fazenda *tabacalera* nas condições anteriormente explicitadas, com o resultado de que, em Ovejas, por exemplo, a

imagem de San Pachito é fortalecida como a padroeira da chuva, que garante a saúde do gado e a produtividade dos cultivos de tabaco. Seria uma inadequação declarar que o único propósito e a origem unívoca das *velaciones* tenham sido o cultivo do tabaco, mas, sem dúvida, na região, uma coisa e a outra tornam-se indivisíveis desde a primeira década do século XX.

Se bem que as origens dessa prática musical podem ser rastreadas e remontadas a tempos coloniais, com suas heranças africanas, indígenas e europeias, como frequentemente o fizeram os folcloristas (ABADÍA MORALES, 1995; LIST, 2011), e o cultivo de tabaco só se estabeleceu na região no século XIX (BLANCO ROMERO, 2010; FALS BORDA, 1976), a associação quase absoluta dos habitantes da região da música com este cultivo apagou qualquer outra ocasião na qual eles reconheçam a prática musical. “As festas que se faziam antes eram as *velaciones* de santos, não conheço outra festa onde se tocasse gaita, só nas *velaciones*” (CABRERA, entrevistado por SAÑUDO PAZOS, 2000, p. 92)<sup>84</sup>, assevera Antonio Cabrera, enquanto José Gómez, tateando nas suas memórias, diz: “Só na *velación*. Naquele tempo não existia nem festival, nem gravações, a música de gaitas nasceu foi na *velación* que a gente fazia para garantir o tabaco” (GÓMEZ, 2014)<sup>85</sup>

A *velación* não tinha datas fixas; surgia por iniciativa individual, dependendo de uma necessidade particular.

Se o tabaco era o que nos dava de comer, porque não tinha nada mais, então oferecíamos as mandas a San Pachito, para que [o cultivo] não se perdesse<sup>86</sup> [conta Antonio Cabrera, e comenta ...] Por isso [a gente] sempre na época de verão se agarrava dos seus santos preferidos para pedir por um milagre. Então se oferecia uma *velación*, a folha de tabaco em ouro para que chovesse ou a colheita não se perdesse por não chover<sup>87</sup> [...] O principal em uma *velación* era fazer uma festa ao santo, essa festa tinha de ser com gaita; ao fazer a festa as pessoas concorriam a essa festa pelo santo e não pela pessoa [que a organizava]; se dança gaita, se bebe álcool, se canta, se come (CABRERA, entrevistado em SAÑUDO PAZOS, 2000, p. 87,94,91)<sup>88</sup>.

Aqueles que ofereciam os serviços ao santo eram geralmente homens que tinham os recursos para mantê-la, geralmente vindos da venda de safras anteriores ou até mesmo do dinheiro dos adiantamentos, uma vez que a *velación* era um ritual caro: por um lado, um convite público devia ser feito para a ocasião, que receberia um grande número de pessoas nela, costumando arredondar os cem, segundo Tovar(2015) e Gómez(2014). O oferente devia ter o espaço para acomodar seus visitantes e garantir-lhes comida, álcool e tabaco durante as noites da *velación*, que eram mais conforme maior o favor solicitado. Trata-se um rito de abundância, comia-se, bebia-se e fumava-se em quantidade. Além disso, o anfitrião deve pagar um grande número de velas para garantir que elas estejam acesas a noite toda pelo número de noites que dura a *velación*; as velas, segundo Alberto Londoño, têm um significado triplo na *velación*:

“funerário, em relação aos velórios; sagrado, pelo fogo e funcional, pela ausência de eletricidade nas aldeias”(LONDOÑO, entrevistado por FERNÁNDEZ RUEDA, 2012b, p. 235)<sup>89</sup>. Independentemente de quão custosa fosse uma *velación*, o anfitrião não podia pedir ou receber dinheiro de qualquer fonte que não o seu próprio trabalho.

Ainda quando os camponeses tinham de se privar de outros tipos de despesas monetárias, as vigílias tinham uma frequência que poderia surpreender-nos considerando as obrigações econômicas que agoniavam às famílias produtoras. Em vista da situação de vulnerabilidade econômica dos camponeses e a escassa circulação do dinheiro, a justificativa para os custos de um rito tão caro baseava-se em vários elementos por vezes contraditórios: por uma parte, considerando que o favor seria compensado pela chuva e pela prosperidade das culturas, as despesas do ritual não eram consideradas propriamente um “gasto”. Por outra parte, a carga dos recursos necessários para a realização da festa era provida tanto pela solidariedade camponesa como pelo mesmo sistema senhorial.

Em algumas ocasiões parte do dinheiro dos avanços era investido em este tipo de rituais. “a gente tirava o dinheiro de onde fosse preciso, isso era o principal. Como íamos deixar de pedir pros santos por poupar grana?, quanto mais você dá, o mais recebe, aqui o importante não era o dinheiro” (TOVAR, 2015), respondeu Elmer Tovar quando lhe perguntei exatamente como era possível investir tanto tendo tão pouco. O que mostra como a prática da festa contribuía na limitação na circulação do dinheiro e um aparente desinteresse pela esfera monetária, como já apontou Figueroa (2009) em relação com as festas associadas com o vallenato. Os escassos dinheiros dos adiantamentos eram usados, em parte, para o abastecimento de álcool ou velas para a cerimônia, o que significava, em últimas circunstâncias, o retorno desses dinheiros às arcas dos grandes comerciantes e dos senhores da terra. Nesse sentido, temos um estabelecimento de uma economia moral, que por vezes era útil aos latifundiários e comerciantes.

Embora isso, essa não é uma versão unívoca e o processo não responde a lógicas maniqueístas. Como foi apontado, a prática da vida social e a construção de uma identidade tanto dominante quanto subalterna, está composta de processos contraditórios, que se caracterizam pela flutuação entre o trabalho da hegemonia e a reelaboração do poder (DUBE, 2010). É também próprio considerar que as estratégias para fugir dessa lógica abundavam: os alimentos eram providos pela mesma agricultura; os cultivos e os animais de granja serviam como alimento para as pessoas que assistiam na *velación*, assim, o dinheiro era só necessário para a compra de velas e álcool, dado que tanto o tabaco quanto a comida podiam ser obtidos por meio do trabalho ou das redes de solidariedade.

Em relação com o álcool, que continuava a ser o maior gasto em dinheiro da *velación*, a presença do chamado “ron ñeque” era fundamental (GIL OLIVERA, 2010a). Este destilado artesanal permitia uma produção camponesa do álcool a preços menores e garantindo um intercâmbio monetário entre os camponeses. Esta produção se encontrava por fora do monopólio do álcool estabelecido com base na lógica do monopólio colonial vigente desde o século XVIII, mas que se consolidara na República com a Lei antialcoólica (EL CONGRESO DE COLOMBIA, 1923) como parte fundamental do processo de modernização do país, determinando um rígido controle, associado à tributação das bebidas alcoólicas, pelas classes dominantes. As quais, além da consolidação dos direitos de propriedade da terra, concentravam os direitos de produção do álcool e a autoridade para reprimir a produção artesanal. O que significou repressão, prisão e multas aos produtores artesanais, mas de nenhuma forma a extinção desse tipo de bebidas, já que se mantêm vigentes na clandestinidade até hoje.

Por isso, é interessante pensar no fenômeno político e cultural associado à produção, circulação e consumo de álcool na instituição de uma economia política colonial e pós-colonial, onde desempenhou o papel de bem econômico. [...] Este é também o entendimento de como o álcool está inserido tanto na economia doméstica de uma família de destiladores quanto na economia política de uma entidade territorial e de uma nação.<sup>90</sup> (MEZA RAMÍREZ, 2014, p. 72–71)

Resulta interessante pensar que novamente se apresenta aqui uma luta contra aquele sistema econômico que tentava se estabelecer, o projeto econômico que isolava aos *gaiteros* da esfera monetária e da possibilidade de se inserir na sociedade a partir de uma outra condição era contestado na produção de álcool que alimentava as *velaciones*, e que de maneira tangencial criava uma rede de circulação de bens entre camponeses, que além do intercâmbio de alimentos, estabelecia-se por fora dos parâmetros de acumulação capitalista.

A presença do rum ñeque superava parcialmente as limitações do custo da *velación* e se estabelecia como uma resistência ao processo de dominação econômica, significando renda para algumas famílias produtoras e disponibilidade do álcool a preços acessíveis para os realizadores da *velación*, num comércio alternativo aos ciclos do capitalismo. O escritor caribenho José Luis Garcés González, numa crônica para o Jornal El Espectador, descreve o uso desse destilado nas festas populares a partir do valor simbólico e de resistência que o insertava na festa.

Todos mergulhavam a música no rum ñeque. Um rum amarelo que eles tiravam do monte. Rum escondidas. Bebido com graça, tomado com a excitação de ser um licor clandestino. Eles bebiam sem pendência, nuançado por gritos de alegria, ou alterados por alguns gritos que lembravam trabalho agrícola ou a tumba da montanha. Eles bebiam para aliviar seus pés. Para

lubrificar a cintura. Para empurrar a tenacidade das raízes. Aquele rum os fazia leves, incansáveis e os mantinha até o amanhecer. Porque eles não deixavam a noite truncada. Eles eram homens de noite inteira. Eles bebiam até a primeira luz do dia. Os que não conseguiam, ficavam recostados nas paredes do quiosque, ou jogados em cima das banquetas ou dobrados sob as mesas. Ou, se a força não era suficiente, caíam como troncos insepultos na terra macerada com suor e muco de vela<sup>91</sup>. (GARCÉS GONZALEZ, 2016)

As fontes indicam que as relações de trabalho mancomunado das distintas famílias, a colaboração e o compartilhamento de terras e força de trabalho, fazem parte também dessa economia que se ativava em função da *velación*, que colocam em diálogo as economias domésticas e as economias políticas no diálogo dos camponeses com o seu entorno. O valor esperado em retribuição pela *velación* dista de ser dinheiro, está baseado nas relações sociais, na cosmovisão, nos costumes culturais estabelecidos, e embora estando em uma situação de precariedade econômica, estes sujeitos valoravam outro tipo de troca moral e simbólica além da puramente econômica (MAUSS, 2018). Os dois sistemas não eram totalmente fechados, com as contradições que isso acarretava. Inclusive defendiam que a economia, enquanto produção, se veria beneficiada por essa troca simbólica. O custo da *velación* era pago não apenas em dinheiro, dado o contexto de dominação que limitava sua circulação, senão também em capital social.

### 3.2.2 Os santos e a reelaboração da hegemonia

A referência aos santos na *velación* é também um elemento que os localizava em uma posição ambígua com as autoridades. O Santo mais cultuado era San Pachito. São Francisco de Assis atua como uma entidade da igreja institucional, sua adoração é parte das festividades realizadas em 4 de outubro em Ovejas, essa imagem dá lugar à figura de San Pachito. As festividades eram acompanhadas até a década de 30 com corridas de touros até que um assassinato em plena festa causou o cancelamento por dez anos das festividades, tornando-se apenas celebrações eclesiásticas da figura de São Francisco de Assis (ROSA; MERCADO TINOCO, 2009).

Segundo a memória local, o costume tentou se recuperar nos anos quarenta por uma comissão encabeçada por Aníbal Tinoco, Julio Gonzalez, Fernando García, Carmelo Taboada, Leopoldo García Badel e Alejandro de la Rosa Manjarrez, ilustres moradores de Ovejas, realizando uma última vez, em 1946, a festa de São Francisco em 4 de Outubro, coroado com uma corrida de touros. Estendendo-se a festa por vários dias em uma folia acompanhada de gaitas e celebração. O evento causou a proibição total do pároco Vicente Caviedes de levar adiante estas celebrações simultaneamente com a festa de São Francisco, de modo que as duas

festas foram separadas, em uma tentativa de isolar a profanidade do sagrado; ou melhor, de evitar a contaminação do camponês sobre a figura institucional (ROSA; MERCADO TINOCO, 2009).

A partir desse momento, a separação de São Francisco de Assis e San Pachito foi selada, ficando o primeiro deles associado com a autoridade eclesiástica e o outro com a celebração gaiteiro-camponesa. San Pachito (Figura 8) é uma estátua rústica de madeira semelhante a São Francisco de Assis, mas esta é concebida como um santo diferente do anterior, associado a funções agrícolas. É a esta que os gaiteiro-camponeses prestam honra através das *velaciones* dos santos. Sua origem remonta à tumba e à queima do *monte*.

María Regina Terán, em entrevista com María Fernanda Sañudo Pazos, narra o encontro do santo da seguinte maneira: “Um homem, não me lembro qual era o seu nome, um dia ele estava queimando o monte e viu algo duro entre os arbustos, perto do Morro Vilú, ele percebeu que era um pedaço de madeira, então o levou para a casa e o manteve aí” (SAÑUDO PAZOS, 2000, p. 65)<sup>92</sup>. Ao notar a semelhança da madeira com a figura de São Francisco, decidiram levá-la para a casa paroquial onde o padre a acolheu e foi pintada exatamente como as imagens canônicas de São Francisco de Assis.

Quando indaguei sobre o santo de madeira grande que estava na igreja antes da chegada de San Pachito, ninguém sabia ao certo o que aconteceu com ele, foi perdido de uma maneira estranha, de maneira que por um tempo o culto de São Francisco de Assis foi sintetizado, mesmo institucionalmente, na imagem de San Pachito. José Gómez conta que havia um

[...]Padre ladrão que recolheu todos os santos do da igreja de supostamente para fazer manutenção e acontece que ele foi vendê-los, ele conseguiu vender muitos santos, mas quando as pessoas perceberam isso foram resgatar San Pachito e não o deixaram levar embora, ele disse que ia devolver todos os santos, mas era mentira pura! Foi assim que o outro São Francisco se perdeu. (GÓMEZ, 2014)<sup>93</sup>

Como mostram as narrações locais, a autoridade eclesiástica é tomada com receio e é tida como um limitante para o exercício da prática das *velaciones*, numa ambiguidade que a coloca no quadro da dominação em relação a um santo que é tido como parte do *monte*. O Padre aparece como responsável pela disposição de San Pachito, mas limitado pela possibilidade de resistência dos camponeses, que o sentem como próprio. A tensão pela propriedade do santo revela na esfera religiosa a expressão do trabalho da hegemonia e a complexa rede de relações de poder que o sustentam ou o confrontam.



Figura 8. San Pachito decorado para a procissão do 4 de outubro de 2014 na igreja de São Francisco em Ovejas. Fotografia própria.

Durante os dias do ritual, o santo permanecia em um altar adornado com flores selvagens no centro do local de encontro. Ali colocavam-se velas enquanto os *musicantes*<sup>nn</sup> tocavam e dançavam. Não pode haver uma *velación* sem música de gaitas, já que “é a música de gaitas a que agrada ao santo e obtém o milagre”.

As músicas que eram instrumentais eram geralmente ritmo de gaita e aqueles que eram cantados eram porros. Esses dois ritmos são os que geralmente eram executados com as gaitas, os camponeses não conheciam outros ritmos que, ao longo do tempo, apareceram através da influência de outras modalidades musicais, como a banda e o conjunto de acordeão e os festivais de gaitas. Havia algumas composições que os *gaiteros* apenas executavam em um tempo e espaço determinados. Estas composições serviam para que o santo que devia ser recolhido chegasse bem e a *velación* pudesse ser realizada. Desta forma, os *gaiteros* também adquiriram o papel de garantes do sucesso da *velación*. (SAÑUDO PAZOS, 2000, p. 139–140)<sup>94</sup>

Atualmente, San Pachito descansa na casa paroquial, e há uma nova imagem de San Francisco de Assís no vestíbulo da igreja. O que mostra a hierarquia institucional das duas imagens. Enquanto o santo oficial se expõe publicamente na igreja, o santo popular está guardado sob o controle do pároco. Todavia, na lógica popular a ordem é contrária, e assume-

---

<sup>nn</sup> Neologismo acunhado pelo antropólogo norte-americano Christopher Small (1998), derivado da versão em inglês “musicating”, que resulta no verbo português “musicar”. Assim, como resultado, o realizador da ação de musicar, é um musicante. O musicante não é representado como um indivíduo, ele é mais um sujeito que foi construído socialmente; a este respeito, Christopher Small argumenta que “música não é uma coisa, mas algo que as pessoas fazem” (1998, p. 2) A música está limitada à cultura, é um meio dela e aqueles que interagem com ela o fazem somente através da construção de seu corpo cultural. Neste sentido os significados da música não radicam no “objeto” música, mas nas relações, aliás, nas ações que são feitas com ela. Assim, musicante é uma categoria que vai além da de músico, um musicante não só é quem faz música, é quem musica, quem interage com a música.

se que o santo exposto na igreja é propriedade do San Pachito. A figura maior foi um prêmio para San Pachito por um milagre recebido:

Isso foi um milagre que San Pachito ganhou. Arturo Garcia tinha uma fazenda cheia de gado e veio um verão em que o gado estava ficando muito magro e ele ofereceu a San Pachito lhe fazer uma imagem de si mesmo de 1,60 de altura e foi e colocou uma caixa de velas onde o padre tinha a San Pachito e uma chuva torrencial veio à noite. Os riachos cresceram e caíram quatro dias de chuva, nos quais todos os dias chovia. Depois desses quatro dias veio o sereno e o inverno se seguiu, e naquele ano houve uma colheita impressionante de tabaco porque as pessoas plantaram na hora certa com aquela chuva e Arturo Garcia salvou seu gado. Então Dom Arturo mandou fazer o São Francisco de Asís que é o santo que hoje carregam na procissão de 4 de outubro (GÓMEZ, 2014).<sup>95</sup>

Na narrativa que coloca ao San Pachito como o “dono” de São Francisco de Asís, se revitaliza o poder do santo para fazer grandes milagres em contraste com o seu sucessor, mas também mostra a influência de um latifundiário na migração do San Pachito para um espaço menor na instituição eclesiástica.

José Gómez diz que antes não havia conjuntos de gaita, havia apenas músicos de cada um dos instrumentos e as *velaciones* de santos era a ocasião precisa para se encontrar, pois era lá onde música de gaita era feita, diante dos olhos do santo.

Os homens tocavam suas gaitas e seus tambores, a música nunca faltava porque uns noventa tocadores de gaita estavam assistindo e todos estavam lutando para tocar, então não havia tempo em que algo não soasse. A gaita nasceu da junção desses instrumentos que são os que os santos gostam na *velación*. Antes não tinha conjuntos de gaitas e tambores, foi assim que Manuel e Delia Zapata formaram o grupo "Los *gaiteros* de San Jacinto" e muitas pessoas seguiram o exemplo, além de que começaram a gravar e precisavam de um grupo fixo. Antes disso não acontecia, os homens tocavam só na *velación*. As mulheres dançavam com velas em suas mãos, velando o santo, assim foi que a dança da gaita começou, com as mulheres vigiando o santo. É por isso que agora você vê e dança, movendo seu quadril ao ritmo da música e com velas na mão, é porque, sempre que você dança, está velando o santo. As mulheres dançavam com velas em suas mãos porque o dono da *velación* as distribuía, porque quando alguém prometia a *velación* dizia quantas caixas de esperma<sup>96</sup> ele ia queimar e ele tinha que cumpri-lo, e quantas mais melhor, então as pessoas compravam muitas velas e colocavam alguns no altar e davam a toda mulher um pacote para queimar. (GÓMEZ; GÓMEZ, 2015)<sup>96</sup>

Uma divisão substancial entre São Francisco de Asís e San Pachito torna-se evidente; não apenas como duas representações do mesmo santo, mas como dois santos de

---

<sup>96</sup> A homologia simbólica e visual da parafina derretida com o sêmen se expressa na constante enunciação da vela como esperma. O que num sentido simbólico garante a fertilidade da terra pela mediação do ritual.

características diferentes. Por um lado, San Francisco, “o grande”, é aquele que descansa no átrio da igreja e que é cultuado institucionalmente. Já San Pachito é o santo gaitero-camponês que é usado ao pedir favores associados com o trabalho de campo. San Pachito, “o pequeno”, é um santo do campo, e seu culto é principalmente relacionado à chuva e à época da colheita. San Pachito é um santo camponês e festeiro, de celebração e ostentação; exige comida, álcool e tabaco em excesso.

É que San Pachito é o patrono das gaitas. As pessoas ainda têm fé, acreditam nele, especialmente o camponês. Dizemos que ele é o santo padroeiro da gaita porque percebemos que ele é um santo festeiro, temos que fazê-lo passar várias jornadas com gaita, com comida suficiente, tabaco suficiente e rum suficiente para ele cumprir o que lhe pedem. San Pachito é retirado da igreja com os tocadores de gaita; nós fazemos o nicho como fazem nas *velaciones* no mato, com folhas de palmeira amarradas e buquês de flores amarradas ao estilo camponês. Porque San Pachito é um camponês. Colocamos o uniforme de gaita e chapéu. Nós o vestimos como gaitero porque ele é um santo que gosta da gaita e porque ele é um camponês, ainda mais (GÓMEZ, 2014)<sup>97</sup>

O santo padroeiro oficial é São Francisco de Assis; San Pachito é, para a Igreja, uma entidade de categoria inferior, sobre o qual o controle é exercido através da autorização ou não do empréstimo para as vigílias. Pelo contrário, para o povo, San Pachito é o santo padroeiro da gaita e da produção agrícola, o que faz dele um santo de maior importância na vida prática.

### 3.2.3 A gaita como instrumento sagrado e reprodutivo

Na *velación*, o poder do santo se sintetiza com o poder da gaita, como um instrumento de produção e reprodução da vida social. Há vários tipos de interpretação que os camponeses da região de Montes de María fazem desse potencial reprodutivo e produtivo que a gaita representa. São comuns as comparações com pássaros no cortejo. “Olha a gaita, ela é como um pássaro, tem um corpo, uma cabeça e um bico. Tem o pássaro macho e a fêmea. Quando os pássaros estão seduzindo-se para fazer cria, a fêmea canta e o macho responde, igual que na gaita” (CARMONA, 2017)<sup>98</sup>.

Esta descrição encontra um correlato na estrutura melódica da música de gaitas, na qual a gaita fêmea propõe a base melódica enquanto a gaita macho se limita a preencher os vazios sonoros que a fêmea deixa. Na interpretação da estrutura musical mesma é recorrente que os músicos façam comparações como essa. Carlos Rendón, disse:

Como eu o entendo, uma é a que faz a melodia, é a que alegre, é a que se move por todos os cantos com sua melodia e ela canta pro macho, o macho unicamente tem dois buraquinhos, ou um só, as vezes, e ele diz: sim, não, sim, não, e vai seguindo-a. Eles se assuntam, assuntar-se é acasalar-se, quando se faz amor (RENDÓN, entrevistado por QUINTANA MARTÍNEZ, 2006, p. 167)<sup>99</sup>.



Figura 9. Detalhe da cabeça das gaitas, mostrando a representação de um pênis enfiado em uma vagina.

Outra interpretação que aparece nos relatos é a de uma cobra. A comparação é similar, só que o bico é assimilado com uma língua. Na biografia de Toño Fernández, o mais célebre *gaitero* de San Jacinto, feita pelo seu conterrâneo, Numas Armando Gil Olivera (2010b), se conta como a picadura de uma cobra submerge ao cantor em um delírio de morte do qual acorda apaixonado pelo instrumento que lhe daria reconhecimento internacional. Uma terceira analogia a compara com órgãos genitais, “tem gente que também fala que a gaita é como um pênis enfiado na vagina” (GÓMEZ, 2014)<sup>100</sup>. A Figura 9 expõe o motivo desta referência. As três definições estão relacionadas entre si pela ideia da reprodução e de fecundidade.

As três definições da gaita estão relacionadas. Na etnografia clássica sobre *Los Kogi*, Reichel-Dolmatoff (1951) explica que tanto as aves quanto os vermes representam o pênis para esse grupo indígena, que não apenas se encontra geograficamente próximo da região a que nos referimos senão que, adicionalmente, tem seus instrumentos chamados *kuisis*, idênticos às Gaitas Montemarianas e provavelmente um dos seus precursores. Obedecendo a este olhar, a gaita é compreendida nesse pensamento como um instrumento reprodutivo, de reprodução social e reprodução humana. Ao mesmo tempo, a metáfora da fertilidade na gaita também compõe a ideia da fertilidade da terra. Ao ter sido associada com as atividades agrícolas se busca com ela conseguir elementos que propiciem a abundância da produção.

As gaitas são um sinal de virilidade por parte dos homens e seu uso também busca, nessa leitura, a fertilidade feminina, da terra e das mulheres. Ideias sobre sexualidade e fertilidade associadas a flautas são comuns em todo o território americano. Por exemplo, entre os Kamayurá do alto Xingu, as flautas representam a sexualidade e a fertilidade e as mulheres são banidas do seu contato. Há um lugar onde as flautas descansam, chamado *tapuy*, ou casa de flautas em que as mulheres são proibidas de entrar à risco de que por fazê-lo o castigo pode levar ao estupro coletivo. Não apenas a entrada para a casa das flautas é proibida, mas também a vista das flautas. Elas podem ouvi-las, mas não as ver. (MENEZES BASTOS, 2011; PRINZ, 2011)

Um veto semelhante na presença feminina, obviamente, sem proibições ou consequências tão radicais, ocorre na música de gaitas. A música é geralmente produzida por homens e com ela fortalecem sua masculinidade.

Conforme reconhecido por Quintana (2006)

O domínio masculino revela-se nas restrições à plena participação das mulheres na música e nos mitos que, por meio de proibições como não tocar um instrumento fálico, acabam exercendo um poder que controla a vida das mulheres e as afasta do conhecimento musical que os homens querem dominar. Desta forma, as relações entre homens e mulheres em San Jacinto, Ovejas e Bogotá, os papéis cotidianos que exercem, [...] a participação de homens e mulheres na música de gaitas e tambores, [...] e os nomes femininos ou masculinos, atribuídos aos instrumentos, fazem parte de um "trabalho histórico de des-historicização" das bipolaridades de gênero, construções sociais que se perpetuam através de mitos, festivais tradicionais, textos de canções e significados dados a instrumentos e seus sons <sup>101</sup>(QUINTANA MARTÍNEZ, 2006, p. 24)

Esses instrumentos são, então, associados ao despertar sexual, à fertilidade das mulheres e à virilidade dos homens. O mito Kogi sobre os instrumentos, entre eles o kuisis, nos diz que quando as flautas foram criadas, as mulheres foram vê-las e tocá-las sem a autorização dos homens e, quando tocaram seus corpos novamente, os cabelos saíram nas axilas e no púbis. onde eles não tinham antes. (QUINTANA MARTÍNEZ, 2006; REICHEL-DOLMATOFF, 1951) Isso quer dizer que o contato com a gaita induz simbolicamente o desenvolvimento sexual das mulheres.

A imagem que os músicos evocam com a narrativa das gaitas como homologia dos genitais humanos copulando implica uma exaltação da sexualidade. A música regula práticas reprodutivas e isso é evidente nas ocasiões musicais e na relação entre mulheres e tocadores de gaita. Sañudo Pazos (2000) nos fala sobre isso em relação às *velaciones* dos santos:

Este também era um ponto de encontro onde as mulheres em idade idónea iam em busca de um marido, vestiam seus melhores vestidos longos para dançar com os dançarinos que chegavam e que também iam em busca de mulheres. Isso era feito através das danças, o status das mulheres se demonstrava pela dança, a que melhor dançava era reconhecida por todos e era muito solicitada por todos os homens. A beleza das mulheres era qualificada de acordo com a dança.(SAÑUDO PAZOS, 2000, p. 103)

O ritual garantia a circulação e a criação de laços sociais que promovessem a reprodução do grupo social, por meio de metáforas explícitas da sexualidade e à sensualidade tanto na dança quanto na estrutura musical.

Ao mesmo tempo, a metáfora da fertilidade na gaita também compõe a ideia da fertilidade da terra. Pois ao associar-se com atividades agrícolas, busca-se com ele obter os elementos que propiciem a abundância de produção. Se expressa uma relação de homologia da reprodução humana com a reprodução da terra. O ritual que fertiliza o *monte* e garante o sustento do coletivo por meio da produção agrícola chamando às forças naturais é o mesmo que

reúne as pessoas e estimula sua sexualidade para garantir a reprodução do coletivo e a criação de novas unidades familiares.

Esta relação se sustenta na compreensão das forças naturais como seres similares a estes campesinos-*gaiteros*. Os santos, como figuras com vontades, afinidades e uma sexualidade e gosto musical similar aos deles transforma a relação com a natureza numa relação familiar.

Há um trabalho do *monte*, da natureza, da terra, que escapa à compreensão dos grandes capitalistas e isso explica, então, a permanência até tempos muito recentes da família camponesa (isto é: comunidades camponesas que “mesmo que voltados para o seu mundo do trabalho na unidade de produção familiar camponesa, as interdependências entre as famílias camponesas contribuía para cimentarem socialmente o seu modo de produzir e de viver” (HORACIO MARTINS DE CARVALHO, 2012, p. 29) como unidade de produção, em um cultivo que representou milhares de toneladas de produto exportado.

Tal resistência contrastava com as tentativas de instituição da monocultura de grande extensão por parte das empresas comercializadoras de tabaco nos Montes de María, cujas intenções falharam em diferentes ocasiões. Estes experimentos capitalistas, que se realizaram no contexto de quedas nos preços internacionais, em que os camponeses se abstiveram de cultivar tabaco para continuar seu trabalho agrícola de subsistência, significou um grande fracasso nos projetos das comercializadoras de tabaco<sup>PP</sup>, obrigando-as a recorrer aos camponeses e suas técnicas “arcaicas”.

A análise da música feita pelos folcloristas interessados na música de gaitas foi feita no sentido de entendê-la como expressão cultural, subtraindo-a do seu contexto de produção, acometendo, então, um projeto de despolitização da música. O trabalho de List é um exemplo disso. Porém, como tenho mostrado, a música não corresponde só a uma expressão estética do mundo, senão a um modelo prático, com um reflexo estético, de entender o mundo. O trabalho da música, como trabalho da terra, visa por enquadrar a música em um contexto de luta de classe, como uma ferramenta cultural que não só responde a uma identificação enquanto estética senão que foi utilizada como uma ferramenta dessa mesma luta, como uma resposta de uma classe particular às suas condições de subalternidade em um contexto de exploração econômica.

---

<sup>PP</sup> Blanco, 2010. Documenta pelo menos dois de estas tentativas em 1906 y 1914.

### 3.3 Território, natureza e coesão social

É inegável a efetividade da economia moral associada à produção de tabaco e à gaita como prática agrícola na manutenção de uma ordem social que gerava lucro aos latifundiários e aos comerciantes de tabaco, e restringia o acesso à esfera monetária dos camponeses-*gaiteros*, por meio de um sistema claramente patriarcal. O sistema económico local não era diretamente contestado pela mediação do ritual das *velaciones*. Estas funcionavam como a manifestação do conflito social e um espaço de canalização das inquietudes e necessidades dos musicantes.

Ao observarmos o contexto político, esta apreciação não deve levar-nos a argumentar à risca a favor da oposição entre uma economia moral, representada na prática musical, que viria a garantir a situação de subalternidade e uma economia política, estabelecida com a emergência da ANUC na década de 60, que viria a quebrar com o sistema estabelecido. Assim, o que tenho mostrado até agora são as resistências no cotidiano e no quadro de um sistema que promoveu a consolidação dos camponeses a partir de assimetrias de raça. Os espaços promovidos em torno da música permitiram um reconhecimento amplo da problemática e da situação de desvantagem do camponês ao interior da comunidade. As gestões desse conflito no âmbito moral que tenho mostrado até agora são apenas uma parte da consolidação de um processo político camponês que contestou diretamente a estrutura fundiária nacional e estabeleceu na esfera pública a promoção de uma reforma agrária no país.

#### 3.3.1 A música como criadora de comunidade

Foi nesse contexto que a música serviu como mediadora da situação de desvantagem. Como uma estratégia de resistência por meio da cultura a uma situação de exploração económica. A prática admite uma dupla leitura, se por um lado pode ser entendida como uma transferência da indignação camponesa com os latifundiários e os comerciantes para os santos, devido ao contexto de dominação sem hegemonia, também devem ser considerado o espaço no qual a interação social, alentada pela indignação com o sistema, se produzia. Isto é, como a manifestação do conflito, e não o espaço final de gestão e resolução desse conflito, senão o espaço no qual ele se fazia manifesto. Os camponeses tinham um espaço que lhes era próprio acontecendo no *monte*, nas antípodas do espaço do proprietário, mas o espaço por excelência desse coletivo. Um espaço de reunião e organização dos camponeses que passava despercebido sob o rótulo “inocente” de festa e de “cultura”.

A organização social que a identidade de camponês-*gaitero* promovia, a partir de uma lógica moral da religião e do parentesco, contribuiu para a criação de uma comunidade

forte e com amplo conhecimento sobre o espaço que os circundava, sobre o seu território e permitiu a caracterização local de um conflito que quebrava as margens de compatibilidade com o sistema hegemônico (MELUCCI, 1991). Estes dois elementos foram de grande importância no estabelecimento de um movimento camponês efetivamente político que alcançou representatividade na ANUC e suas reivindicações pela reforma agrária.

Como nos mostra Shelemay (2011):

A música ajuda a gerar e sustentar o coletivo, ao mesmo tempo em que contribui para o estabelecimento de fronteiras sociais tanto dentro do grupo quanto com os que estão fora dele. A música também pode fornecer caminhos para penetrar essas fronteiras sociais e trazer novos membros à coletividade. Mas os processos de formação da comunidade não são unitários e podem variar tanto entre coletividades quanto dentro da mesma coletividade ao longo do tempo. Reconhecer essas possibilidades é altamente significativo para o trabalho etnográfico, além de vital para uma cuidadosa perspectiva histórica dos eventos ao longo do tempo.<sup>102</sup> (SHELEMAY, 2011, p. 368)

O reconhecimento do trânsito da esfera moral à esfera pública, e o papel da música nesse processo, deve reconhecer a identidade não como uma experiência estagnada no tempo, senão como um processo que se alimenta de mudanças e negociações com o passado e outros grupos sociais.

Os vínculos sociais criados ao redor da prática moral dos camponeses-*gaiteros* permitiram o estabelecimento de uma esfera pública diferenciada e a elevação das suas demandas no âmbito político a partir da interação tanto interna da comunidade quanto externa com os latifundiários e o governo.

Os conflitos que se expressavam na prática camponesa se exacerbaram na década de 60 com a expulsão massiva de camponeses das terras dos latifundiários devido ao esgotamento dos bosques naturais, quando os proprietários já não julgavam necessário o trabalho de desmatamento. Esta quebra na ordem senhorial ajudou a mobilizar a indignação camponesa a partir dos laços coletivos anteriormente configurados diante da quebra do pacto moral entre classes e a intervenção do Estado.

O conflito generalizado pela terra, que começou em 1971 com mais de duas mil fazendas invadidas por camponeses, é explicado como uma reação coletiva a essa expulsão da década anterior. Não teria sido possível, contudo, que esse movimento de ocupações mantivesse essencialmente um caráter gremial e pacífico durante os anos setenta se duas condições não tivessem mediado: primeiro, os comitês de invasão de fazendas camponesas estavam solidamente estruturados por laços de parentesco próprios de clãs familiares; e dois, o governo criou a Associação Nacional de Usuários Camponeses - ANUC - como um instrumento legítimo de organização camponesa para apoiar a reforma agrária, o que impediu a reação violenta dos proprietários afetados.<sup>103</sup> (REYES POSADA, 1987, p. 33)

Como já foi reconhecido, o movimento político se estabeleceu no diálogo entre economias morais e políticas, com um forte foco nas relações de parentesco estabelecidas na comunidade. A força da ANUC no Caribe colombiano e sua rápida consolidação em comparação com outras regiões do país se compreende a partir das estruturas sociais anteriores que garantiram uma identidade camponesa com fortes laços de solidariedade pactuados na esfera do parentesco.

Os camponeses encontravam nas *velaciones* o espaço propício para a reprodução da vida social e a criação de vínculos comunitários que depois influenciavam na vida social e econômica.

Isso não tem festa agora como as de antes. É que a gente ia e conhecia o povo todo, dançava, bebia, tocava, fazia companheiros que depois ajudavam a gente no trabalho, em qualquer situação que surgisse. Lá você descobriria qual empresa pagava o melhor pela arroba do tabaco ou se o milho estava saindo bom. Os moleques iam e arranjavam uma esposa e as moças também. Depois de um tempo quando você olhava, onde quer que você coloque seu olho você achava um parente. Fulaninho, que se casou com a irmã de minha esposa, é sobrinho de Sicrano, que é meu primo e o filho deles tocava gaita assim que nem eu, e assim pela frente. As cidades todas estavam naquelas festas. Era bonito de se ver.<sup>104</sup> (GARCIA, 2017)

As cerimônias das *velaciones*, e suas profundas metáforas sobre fertilidade, produção e multiplicação das unidades familiares e ao mesmo tempo produtivas, funcionavam simultaneamente como laboratórios da resistência. Os camponeses prejudicados com o sistema se concentravam nelas e organizavam os aspectos sociais, econômicos e políticos da sua situação de subalternidade.

Apesar das inquietudes que levavam à realização das *velaciones* serem de índole econômica, própria da experiência camponesa no contexto assimétrico, as justificativas e a prática congregatória se baseava na concepção social do mundo natural adequada à sua experiência como comunidade culturalmente híbrida. Trata-se de um coletivo que compõe seu próprio corpus de crenças e práticas emolduradas na interação com os santos e os espíritos da montanha por meio da música. A música é uma ponte entre a natureza e a cultura. Ou melhor, a música é um princípio natural e cultural. Como apontado por Sañudo Pazos:

As crenças e práticas religiosas tornam funcional a atividade musical, esta concede acesso aos benefícios dos santos e, assim, garantem uma ordem social ao interior das *velaciones*. Com a participação nesses espaços estes se consolidam como sujeitos sociais que garantem o fluxo e a reprodução social. Assim, a atividade musical pode ser entendida como um sistema cultural no qual todos os elementos que a tornam possíveis estão relacionados. Além das relações estabelecidas pelos elementos dentro desta como uma atividade cultural, ela está relacionada a outros sistemas, tais como relações

econômicas, sociais, religiosas, rituais, etc., que permitem que seja um processo em construção contínua.<sup>105</sup> (SAÑUDO PAZOS, 2000, p. 140)

Trata-se de um “fato social total” (MAUSS, 2018), dado que nelas entram em jogo aspectos da vida social coletiva, da vida econômica e política, e da vida particular dos sujeitos. Esta gestão se alimenta tanto de fatores do sistema econômico quanto da construção de uma cosmogonia particular que define a lógica da terra. Dessa maneira, a música de gaitas e tambores nos provê de vários símbolos chave que permitem entender o sistema cultural dos camponeses nos Montes de María (ORTNER, 1973).

### 3.3.2 A música e o conceito de “terra”

É interessante explorar no sistema cultural a lógica que compõe os significados da terra. Para os camponeses-*gaiteros*, a terra não tinha apenas valor econômico. Além disso, era em relação com os valores simbólicos negociados na *velación* que se conformava a identidade dos camponeses-*gaiteros* como sujeito coletivo na luta pela terra. A música como elemento simbólico nos oferece uma via de análise para entender tanto as concepções sobre a terra quanto as estratégias que os sujeitos empreendem na sua ação política.

Na visão da antropóloga Sherry Ortner

Os símbolos podem ser vistos como tendo poder de elaboração em dois modos. Eles podem ter principalmente um poder de elaboração conceitual, isto é, eles são valorizados como uma fonte de categorias para conceituar a ordem do mundo. Ou eles podem ter principalmente poder de elaboração da ação; isto é, eles são valorizados como mecanismos implícitos para uma ação social bem-sucedida. Esses dois modos refletem o que eu vejo como as duas funções básicas e, naturalmente, inter-relacionadas da cultura em geral: prover suas "orientações" aos membros, ou seja, categorias cognitivas e afetivas; e "estratégias", isto é, programas para uma ação social ordenada em relação a objetivos culturalmente definidos.<sup>106</sup> (ORTNER, 1973, p. 1340)

Como veremos, o musicar dos camponeses-*gaiteros* nos oferece tanto os conceitos sobre o mundo quanto as possibilidades de entender a ação desses sujeitos. Nela convivem elementos que nos permitem superar a dicotomia entre moral e política para entender a luta pela terra.

A terra, nesse pensamento, não é apenas terra como propriedade, como temos visto. Ela está baseada em um pensamento que se ancora na visão que expressa a interpretação da gaita. As negociações com o passado, que cobram relevância no presente dos sujeitos, se fazem explícitas no processo de construção da identidade.

A gaita é um instrumento indígena, enquanto os tambores são claramente de ascendência africana, fato especialmente pesquisado pelos folcloristas, que centram sua análise

nessa origem pré-hispânica. Não é apenas a origem o que me preocupa, mas sim como essa origem é apropriada para nos revelar a construção desse pensamento.

Da cultura Zenú fica muita pouca informação entre os habitantes dos Montes de María; fora das escassas referências entre os cronistas de Índias, a informação que nos chegou até hoje é exígua e dispersa. Todavia, um mito sobre a gaita que faz referência aos indígenas Zenú circula pelas terras Montemarianas com uma frequência que contrasta com o escasso conhecimento local dessa cultura indígena.

O recurso a essa mitologia poderia se tratar de apenas uma criação recente que desse sentido ao instrumento num contexto religioso, porém, o registro arqueológico aporta provas do significado ritual do instrumento entre esses povos pré-hispânicos. Ainda que o instrumento tenha presença em pelo menos outros três grupos indígenas que até a atualidade resistem no território colombiano (BUELVAS DÍAZ, 2015; LIST, 1973b, 2011), a identificação com a origem Zenú apresenta especial relevância. Nas minhas entrevistas com gaiteiros-camponeses de Ovejas e San Jacinto, apareceu o nome indígena *chuana*, com o qual, em ocasiões especiais, se identifica o instrumento e justifica a teoria da origem Zenú.

Dizemos gaita, porque é assim que todos entendem, mas o nome verdadeiro é chuana, que era o nome dos índios. O que acontece é que quando os espanhóis chegaram até eles, pareceu-lhes que soava como a gaita de foles europeia e eles deixaram o mesmo nome, então as pessoas aprenderam espanhol e nós a chamamos de gaita. (GÓMEZ, 2016)<sup>107</sup>

O resgate da denominação indígena e do reconhecimento da origem aparece com maior força na década de 90, curiosamente coincidindo com a decepção dos camponeses da intervenção do Estado e suas instituições. Uma matéria do 29 de outubro de 1991, uma semana depois de ter acontecido a sétima edição do Festival Nacional de Gaitas “Francisco Llirene”, no Jornal Nacional El Tiempo, intitulada “A cuidar la chuana o gaita”, manifestava a relevância desse reconhecimento por parte da população de Ovejas.

No recente Festival Nacional de Gaita, realizado em Ovejas (Sucre), destacou-se o resgate do termo Chuana para denominar a gaita [...] Depois de ter sido encontrada a chuana ou gaita em uma figura antropomórfica da cultura indígena Zenú nos últimos anos, uma verdadeira agitação, cheia de entusiasmo, para defender, seja por meio de festivais, seja por meio de pesquisas, a cultura da gaita. (CANDELA, 1991)<sup>108</sup>

O elemento que a matéria refere como catalizador dessa reivindicação é o encontro, em 1989, de uma figura zenú, desenterrada em uma montanha de Ovejas, que apresentava uma pequena mulher tocando gaita. “Foi precisamente entre a região acidentada de Vilú e Almagra, que em 1989 foi encontrada a figura diminuta do ouro tumbaga de 3,5 centímetros que



Figura 10. O gaitero cencenú. Fotografia própria.

representa um *gaitero* Cencenú tocando a chuana longa (hoje troféu do Festival)” (RIVERO MANJARREZ, 2012). Esta figura é chamada “o *gaitero* cencenú”(Figura 10), representa uma jovem mulher tocando gaita fêmea, com as bochechas inchadas, aparentemente soprando. Ela está nua, usando um chapéu e vários ornamentos em seu corpo. A mão direita fecha os orifícios inferiores do instrumento e a esquerda os superiores. Atualmente, uma réplica desta figura é a imagem e o troféu oficial do Festival Nacional de Gaitas "Francisco Llirene" e sua silhueta é o logotipo de várias fundações e entidades promotoras de cultura em Ovejas e todo o departamento de Sucre. Está sob os cuidados de um residente de

Ovejas. O achado, encontrado na terra, desencadeou uma série de reações de apropriação da imagem, assim como foi entendido como uma revelação para reivindicar o pensamento indígena por trás da gaita.

O que pareceria uma introdução tardia, na década de 90, é apenas o aproveitamento de um elemento do presente para integrar narrativas sobre o passado que condissessem com a lógica do mundo que vinha sendo constituída em décadas anteriores, como parte das negociações advindas no processo da identidade.

Esta reação não é insólita, o entendimento do mundo camponês montemariano nos deixa ver a importância dos objetos achados no mato, ou que “aparecem”, como sinais do mundo natural. É assim que os santos venerados nas *velaciones* aparecem, eles surgem do mato, são pedaços de madeira como San Pachito; pedras, como El Niño Dios de Bombacho e todo tipo de elementos relacionados com a natureza. É assim que a gaita regula essa associação por meio da sua participação desse mundo “natural”. A explicação que isto acha no pensamento gaitero-camponés, parte de vários supostos.

O primeiro deles se justifica no fato das gaitas e tambores imitarem os sons de animais, o vento, o mato ou as atividades que nele se realizam e através desta imitação podem ter efeitos sobre eles, para restaurar a ordem natural ou modificá-la.

As batidas dos tambores são reconhecidas por representar elementos do mundo. Logo, existem nomes específicos para elas. Nos registros de George List podemos encontrar exemplos dessas batidas como a batida da máquina, a batida do pica-pau, a batida do fogo, interpretadas pelo conjunto de gaitas Malibu (MENDOZA AYALA et al., 1968). Da mesma forma, a gaita pode ser lida, como já mostrei, como o namoro entre um par de pássaros, mas pode facilmente soar como o vento, como macacos, insetos, etc. Várias músicas que se

conservam por tradição, como “la mica prieta” [a macaca preta], “el sapo” [o sapo], “la guacharaca” [ortalis ruficauda], “el pájaro picón” [o pássaro bicudo] (GÓMEZ, 2016), dão conta disso. Sempre é dito que as gaitas soam “como algo”, como se fossem os transmissores de um som feito de antemão e que se expressa momentaneamente quando invocado pelos instrumentos.

Em torno da música caribenha foram criados muitos imaginários racistas do interior do país, como a carta enviada por Fabio Londoño de Medellín em 1947 à revista *Semana*, que dizia que a música do litoral era composta apenas de:

[...] ritmos barulhentos e estridentes, manifestações de selvageria costeira e caribenha, pessoas selvagens e atrasadas [...] juntas, bundes, paseo (valha que passeio!), etc., não são música, nem têm ritmo, são selvagens e ensurdecadores e não expressam sentimentos, nem tristeza, nem desejos, nem felicidade (embora possam expressar uma felicidade orgiástica), mas, ao contrário, esses ares imitam muito bem os gritos desenvolvidos na selva por um grupo de macacos, papagaios ou qualquer outro tipo de animal selvagem. (LONDOÑO, apud. WADE, 2002, p. 168)<sup>109</sup>

Como podemos ver, seja ou não generalizada, a leitura de Londoño da música caribenha, com base em um preconceito racial, que justifica o contexto assimétrico no qual a música emerge, chamando-a de primitiva, encontra uma posição interessante para avaliar os seus sons como sons próprios do mato e da selva. Esta mesma avaliação têm os habitantes de Montes de Maria, mas de uma forma diametralmente distinta, para eles, na verdade a música é a emulação da natureza. Se a música soa como animais e como o mato é porque o conhecimento musical está associado ao conhecimento do mundo, isto é, o princípio da similaridade entre a música e o mundo permite que esta música seja eficaz na manipulação do natural. Um argumento que vai criticar a “música do litoral” é o mesmo usado pelos habitantes de Montes de Maria para exaltar, para confirmar que os efeitos da música produzida no mundo concebido são possíveis porque se assemelham um ao outro.

Para entender um segundo caminho de interpretação, devemos nos referir à construção dos instrumentos e à matéria de que são feitos. A matéria-prima da gaita é extraída dos três “reinos naturais” (GÓMEZ, 2016), explicou-me José Gómez. O vegetal, o cacto; o animal, a pena e a cera de abelhas; e o mineral, o carvão, que são processados com a intervenção da água e do fogo. Isso transforma a gaita em um instrumento feito com diferentes “elementos naturais”, feito de “todas as esferas da natureza” (GÓMEZ, 2016) e mantendo sua continuidade com ela, obedecendo, então, a lei do contágio: sendo composto de todos os elementos da natureza, tem efeitos importantes sobre ela.

Como já mostrei em tópicos anteriores, a construção de gaitas e tambores mostra um processo complexo de seleção e elaboração que leva em conta os elementos da natureza usados como matéria-prima – vegetais, animais e minerais –, os elementos usados para processá-los – a água, fogo, sol e lua – e ciclos naturais – ciclos da água e marés associados ao ciclo lunar e ciclo solar, associados a ciclos estacionários. Tudo perfeitamente regulado para que os instrumentos sejam construídos por estabilidade natural, especialmente para que a "água" dos instrumentos seja adequada. Isso é de suma importância quando se trata de instrumentos que farão música usada principalmente para fazer chover e regular os ciclos hídricos. E que fazem uma relação homológica da temporalidade na qual os camponeses se inserem.

A terceira maneira pela qual a música da gaita tem efeitos na terra e na vida é através de sua capacidade autônoma. É em si um espírito da natureza, um “aparato”. Os antropólogos Gerardo Reichel-Dolmatoff e Alicia Dussán (1956) dão conta de um conhecido ditado de Atánquez, uma cidade caribenha, que diz que “o mundo é um aparato todo cheio de escuridão; a coisa mais segura é a terra, e ela treme o tempo todo”<sup>110</sup>. Um aparato, no caribe colombiano é um espírito do mato. Parece que o termo aparato vem da palavra “aparición”. Os aparatos estão relacionados com o “mundo abaixo”, com o subterrâneo, é uma emersão do que está sob a terra.

### 3.3.3 A terra está viva. Mito e “aparato”

O mesmo mito de origem da gaita que nos revela este simbolismo nos dá uma visão geral da compreensão do pensamento religioso associado à expressão musical. O mito de que eu coletei na região coincide com a versão do Índio Basilio Chantaca, coletado por Manuel Huertas Vergara e publicado em 1986 na *Gaceta cultural de la sabana* (HUERTAS VERGARA, 1986).

A gaita foi feita por um belo jovem chamado Chuana (gaita comprida) que roubou a chupa, o caracol dourado da tribo, para dar à bela Popuna (gaita curta); ouvindo a rã e o sapo cantando, eles fizeram aquela dança; mas Carrua (pito atravessado) seu outro admirador, houve de confessar o segredo diante do mohán da tribo, que indignado, os fez enterrar vivos com os cabelos saindo da terra, sendo que de cada um nasceu depois uma planta de cacto de pitaya, outro de cana-de-popo e outro de cana-do-reino, dos quais o índio assobiou para fazer música. (HUERTAS VERGARA, 1986, p. 14)<sup>111</sup>

José Gomez me explicou mais detalhadamente o mito:

Isso foi há muito tempo no país Zenú, havia uma chupa de ouro, um caracol sagrado que era empregado como flauta cerimonial pelo mohán da tribo para se comunicar com o mato. Havia também uma linda garota chamada Popuna, que tinha dois pretendentes: Chuana e Carrúa. Uma noite, Chuana roubou a

chua e começou a tocar simulando os sons de um sapo. Assim compôs "o sapo", o tema mais antigo que tem nas gaitas para Popuna, que se apaixonou por ele. Então, eles dançaram a noite toda e inventaram a dança da gaita. Quando Carrúa soube disso, encheu-se de inveja e informou ao Mohan do roubo da chua, e este castigou a Chuana e Popuna pelo roubo e a Carrua por ter permitido o uso da chua, enterrando-os vivos com o cabelos por fora. De seus cabelos, nasceram as plantas que servem de matéria prima para a elaboração das flautas; de Chuana, o pitahaya, que foi usado para fazer um par de gaitas masculinas e femininas; de Popuna, a cana-de-popo, utilizado para fazer gaitas curtas e de Carrúa a cana-do-reino, usada para fazer pitos atravesaos. Quando esses instrumentos soam, o choro de seus fornecedores é ouvido. (GÓMEZ, 2016)<sup>112</sup>

Vamos desvendar o relato em camadas. Começemos localizando na narração três características frequentes nos mitos referentes à música. A primeira, a música como um roubo aos deuses, como encontramos no mito de Prometeu sobre o fogo, mas mais especificamente no de Mársias, que é condenado por Apolo por ousar desafiá-lo em uma competição. Apolo, depois de tê-lo enganado, condenou-o à esfoladura. Da mesma forma, Chuana está condenado a ser enterrado por ousar profanar o instrumento sagrado. Do cadáver de Marsias esfolado nasceu uma cana chamado aulos (mesmo nome do instrumento que ele estava soprando, que também era um instrumento constituído por duas flautas, como as gaitas).

A segunda característica é o reconhecimento do controle sobre a natureza da prática musical, inicialmente com o uso da Chua como instrumento cerimonial e, em uma segunda instância, com o objetivo de encantar e conquistar o amor da Popuna. Temos, então, um Orfeo Zenú em Chuana, que é capaz de controlar a natureza e a vontade humana com a interpretação de seu instrumento.

Como terceiro: da mesma forma que Orfeo vê seu amor frustrado, e que Apolo, o músico por excelência, nunca pode chegar a Dafne porque se torna parte da natureza, Chuana é condenado à morte e separado de Popuna. Neste mito, ambos se tornam parte da natureza, transformando-se, como Daphne em louro. Cada um vira uma planta com a qual os instrumentos serão feitos. A metamorfose que salva Dafne é a mesma que perpetua Chuana e Popuna. É a mesma metamorfose pela qual o sangue de Marsias se torna um rio e seu corpo uma árvore. Com isso, vemos a estreita relação que existe entre a música e a natureza: a primeira como um artifício humano feito do que é concedido pela segunda, mas que permanece na marginalidade desta divisão; a música sendo extraída da natureza, mas também a música que retorna a um estado "natural".

A música de gaitas é reconhecida como fruto de uma ruptura que gera uma mudança de temporalidade e extensão da fronteira entre sagrado e secular.

A relação expressa das gaitas com as aves é uma forma de apresentar essa dualidade. Os habitantes de Ovejas reconhecem que, anteriormente, no “tempo dos índios”, as gaitas não eram usadas para fazer música, mas em cerimônias religiosas oficiadas por um mohán. O que o mito suscita para nós é essa ruptura. Pela primeira vez, a chúa é utilizada fora do seu contexto cerimonial para deixar de ser um artefato do culto e se tornar um instrumento musical. A interpretação da gaita compõe essa dualidade, pois compartilha a dupla utilidade de ser um instrumento musical e um instrumento cerimonial.

Uma segunda forma de abordagem do mito é sugerida pela punição recebida por Chuana, Popuna e Carrúa. O enterro como forma de punição, mas também como forma de perpetuação que dá origem aos instrumentos. Da prática fúnebre de Zenú, sabemos que:

Nas cerimônias fúnebres que reunia toda a comunidade, ao ritmo da música e da dança, o túmulo era construído para celebrar o renascimento do falecido em outro mundo. Nas sepulturas eles plantavam árvores e penduravam sinos em seus galhos. Os peitorais mamiformes que as mulheres importantes e os caciques usavam nas grandes cerimônias, complementavam o potencial de gestação delas e a fertilização dos homens. A redondeza dos peitorais, como a dos túmulos, aludia ao local de gestação e renascimento. (EQUIPO CURATORIAL DEL MUSEO DEL ORO DEL BANCO DE LA REPÚBLICA, 2012)<sup>113</sup>

Esta versão encontra-se também nas *Noticias Historiales de las Conquistas de Tierra Firme en las Indias Occidentales*, de Frei Pedro Simón, escritas em 1627. Diz-nos que "se fosse um principal, enterraria-se com a mulher e os criados que escolhesse; a sepultura era quadrada e larga. Era coberta de terra vermelha trazida de outro lugar; então a árvore era plantada, as quais eram geralmente cajazeiras ou ceibas" (SIMÓN, 1953, p. 128)<sup>114</sup>

É assombroso identificar numa fonte tão antiga, que parecerá um indecoroso desvio de quatrocentos anos na minha narrativa, ver retratados elementos que mediante a memória e as negociações com o passado aportam à narrativa sobre a identidade através de um mito que permanece relativamente escondido e cobra vigência no final da década de 80. Identifica-se uma cerimônia que condiz com alguns dos elementos funerários da cultura Zenu para dar sentido à música de gaitas como uma metáfora que permite mobilizar o pensamento sobre a ordem do mundo (ORTNER, 1973).

O texto sugere o plantio de árvores nos enterros, o que é consistente com o mito de Chuana, que concorda com a ideia de um renascimento; o túmulo representa um útero, isto é, o enterro também estava relacionado ao nascimento. Há, então, na figura do enterro uma nova força potencialmente criativa: ao mesmo tempo em que morre, renasce sob a terra – em outro

mundo – e neste – na forma de uma árvore. O enterro de Chuana eleva o renascimento deste na forma de cacto, matéria-prima para a fabricação de gaitas. Chuana é a própria gaita.

Retomando a análise do mito. Assumindo a prática fúnebre como um renascimento, como o retorno ao ventre da mãe para renascer, se transmutado na forma de uma árvore ou em outra forma mais sugestiva que Pablo Álvarez, um velho *huaquero*, isto é, pessoa dedicada a encontrar tesouros nos túmulos e sítios arqueológicos da era pré-hispânica, de Ovejas, apresenta em sua história, na de *huaca*. Contou-me que "dizem que quando os índios viram os espanhóis virem com suas armas, para não encontrá-los, foram enterrados vivos com todo o ouro, então quando os espanhóis chegaram encontraram as aldeias vazias e com muitas sepulturas, é por isso que nesta área há tantas *huacas*" (ÁLVAREZ, 2014). Isso quer dizer que, no imaginário da região, como forma de resistência, os Zenúes foram transformados em huacas, esperando o renascimento.

A huaca tem, nos países andinos, o sentido geral de lugar sagrado ou com um alto valor religioso, que esconde grandes tesouros materiais, como objetos preciosos, esmeraldas, ouro e metais; ou imaterial, como a memória dos povos. Se assume, geralmente, nos Montes de Maria que a huaca tem sua própria personalidade. Disse-me Pablo Álvarez que huacas têm guardiões que se manifestam de maneiras muito diferentes, fogo, cobras, animais, brilhos, pessoas, índios, etc. Essas manifestações da huaca são chamadas de "aparatos" ou "encantos".

Atualmente, o significado mais reconhecido de huaca é o que se refere a um enterro, de modo que se assume que a manifestação, o aparato, é o espírito do índio que o enterrou ou que está enterrado com ele. Essas huacas enterradas sob a terra mantêm uma interação irregular com o mundo humano, e sua revelação, seu retorno à superfície, tem efeitos mágicos sobre os homens.

Voltando ao mito de Chuana, a chuana, gaita, resulta do enterro de Chuana, homem, que renasce da terra. Chuana é uma huaca que resiste por meio do enterramento. Os tocadores de gaita, possuídos pelos espíritos enterrados, manifestam sua posse através da interpretação daquela linguagem da terra. Existem múltiplas narrações sobre essa possessão que coloca o gaiteiro no estado limítrofe entre a loucura e a magia, nesse sistema em constante encontro com a regulação ocidental. Os mais eminentes gaiteiros encontram essa conotação nas narrações sobre a suas vidas.

Toño Cabrera, um *gaitero* de Ovejas, dizia, segundo a sua filha: "Ser *gaitero* é um estado da alma" (CABRERA ARROYO, 2009, p. 102). Enrique Arias era possuído pela gaita até a loucura e vagava pelas ruas de Ovejas sem juízo, como narra Rafael Navarro:

Quando sai à rua para motivar as nuvens com o assobio de um frasco, Enrique está convencido de estar cumprindo uma das missões que lhe são atribuídas na terra, fazer chover no meio de Ovejas, como afirma tê-lo obtido tantas vezes em que a crueza do verão ameaçava gado e colheitas. [...] Outros vão se lembrar da sua cobra jararaca-do-norte enrolada em torno do corpo, às vezes deixando-se morder por ela para sentir a dor e seus efeitos, para o qual preparava um antídoto com álcool, com o qual, em seguida, ficava bêbado como se nada tivesse acontecido. Quase mistificado na boca das pessoas que o consideravam louco (NAVARRO G., 2009, p. 104–105)<sup>115</sup>

Juan Lara foi dessecado pela gaita e a incapacidade de tocá-la

Esses exercícios contínuos estavam paralisando as mãos primeiro e depois o resto das articulações do corpo. A dor era tão intensa, tão insuportável a ponto de ele não aceitar visitas de ninguém além de seu irmão José nos últimos três anos de sua vida. [...] Um mês antes de sua morte, seu irmão José Lara, que ia para ajudá-lo a tomar banho, o encontrou com uma corda amarrada no pescoço, olhando para ele com aquele olhar onde os poetas têm sido incapazes de decifrar o mistério da morte. Ele não se enforcou porque as forças não lhe alcançaram para amarrar a corda. -O que você está fazendo? - disse José. - Eu quero matar essa artrite maldita que me impede de tocar minha gaita - respondeu com lágrimas no rosto (GIL OLIVERA, 2009, p. 113,115)<sup>116</sup>

O mesmo José Gómez, o meu principal guia através dos caminhos das gaitas, reconhece que a gaita lhe "fudeu a garganta" e distorceu sua voz em um leve ronquido perpétuo. Porém, longe de se afastar das suas gaitas, ele fez para si mesmo um par modificado para que, com o pouco de ar que ele tem, elas pudessem soar, "então eu terminarei de ficar mudo, mas eu morrerei com a minha gaita"(GÓMEZ; GÓMEZ, 2015)<sup>117</sup>.

Nesse pensamento, a gaita é um aparato que espera debaixo da terra e escolhe seus mensageiros vivos para incorporá-la. Segundo isto, essa transferência de sacralidade é o que desgasta o corpo dos flautistas e os toma como próprios, tornando-os sagrados. Pablo Álvarez continua a história do enterro da seguinte maneira: "Dizem que os índios foram enterrados e morreram, mas olhem para eles aqui, pessoas tocando gaitas, as garotas dançando, olhem para aquelas meninhas na rua, elas estão vivas, não morreram. Somos nós em Ovejas" (ÁLVAREZ, 2014).<sup>118</sup>

Nesta telurofania, uma revelação da terra, a aparição na terra e da terra da gaita também encontra seu correlato e possível predecessor na cosmologia de Zenú. Josef Drexler em seu estudo sobre cosmologia e medicina Zenú nos diz:

A cosmologia Zenú impede a separação de uma ordem vertical de uma ordem horizontal. Geralmente, uma distinção é feita entre o submundo, a superfície e o espaço superior. Mas há lugares que quebram essa ordem: cavernas, fontes de água, "olhos de água viva" (poças que nunca secam), lagoas, córregos, poços, morros, "montes"; elas se enquadram nos termos de "lugares virgens" que não mais pertencem à superfície, mas ao mundo subterrâneo. Por essa razão, esses lugares são moradas de "espíritos do monte", seres do mundo

abaixo. Esses locais são interligados por estradas subterrâneas utilizadas por espíritos e pertencem à "água viva" que ocupa as profundezas. Essa água, busca sua saída para a superfície por tais túneis. Fora dos locais nomeados, a superfície pertence aos humanos. (DREXLER, 2002, p. 41)<sup>119</sup>

O aparato apresenta a dualidade entre "monte" e "povoado", eles habitam "os montes" concebidas como "lugares virgens"; ao contrário do povoado, concebido como o que é "cultural".

É lá, nos *montes*, onde se encontram os "santos vivos", onde reinam os encantos, os espíritos vigilantes da montanha, onde crescem as plantas medicinais mais poderosas. Nas montanhas são os locais sagrados dos antigos, dos avós indígenas, que são ao mesmo tempo perigosos, já que é na montanha onde o homem pode subitamente colidir com os espíritos que lhe causam "medo" (DREXLER, 2002, p. 43)<sup>120</sup>

Nessa lógica do espaço se localiza o que os gaiteiros-camponeses chamam de natural e cultural. Assim, a justificativa para a rejeição da inserção na lógica do Estado neoliberal a encontravam na defesa da sua terra como algo natural, que não devia se contaminar. As gaitas atuaram como garantia desse equilíbrio e mobilizaram o discurso de resistência. Esta resistência foi sistematicamente ignorada por quem, desde o exterior, tentou compreender a luta pela terra, entendendo-a apenas como a luta pela propriedade. O que o pensamento gaiteiro-camponês nos mostra é que a preocupação principal se localizava na compreensão da terra como algo vivo, como uma entidade.

Poderíamos dizer que a defesa da terra que tanto se falava, que distava da simples reclamação de propriedade, era uma defesa da terra como um ser. Os gaiteiros-camponeses falam reiteradamente que a terra é vida. Isto, se entendemos que seu pensamento cosmológico não é apenas uma metáfora. É uma declaração de que a terra está viva, como nos mostra a prática da música no contexto particular e permite dimensionar ações específicas (ORTNER, 1973). A música foi utilizada ativamente para criar consciência das características desse processo político e, em torno dessa consciência, planejaram sua ação em relação com a terra conseguida. Sua resistência e coerência com seu pensamento lhes fazia inclusive renunciar à possibilidade de posse da terra. Que paradoxal! Uma atitude tão incoerente com o que comumente acreditamos ser a luta política, só pode ser entendida à luz dessa marginalidade sagrada expressada pela gaita, que, como mostrei, aos olhos do ocidente convive com a loucura.

## 4 TERRA, CULTURA E POLÍTICA

### 4.1 Luta pela terra. A ANUC como ator político

Nos capítulos anteriores mostrei o funcionamento da construção identitária dos *Campesinos-gaiteros* dos Montes de María, como um processo de resistência no cotidiano e como uma prática em constante conflito em relação com o sistema social da fazenda, entendendo a cultura como um campo em disputa nos diversos processos de reelaboração do poder e do exercício da hegemonia. As contradições advindas do processo de modernização na costa caribe colombiana e especificamente dos Montes de María, deram passo a diversas manifestações de resistência desses camponeses no campo do privado, na lógica de uma economia moral que liga o parentesco, a religião e a esfera privada ao âmbito económico. Isto foi argumentado baseado na relação entre o trabalho agrícola e as *velaciones* de santos como elementos constituintes da identidade *gaitero*-camponesa.

Nesse capítulo explorarei o exercício de crítica cultural exercido nas décadas de 60 e 70 por parte da ANUC, como uma organização de resistência camponesa na esfera pública. Este processo se eleva com o interesse na reforma agrária e na inserção na lógica do Estado das demandas camponesas, manifestando a sua inconformidade com o sistema social vigente e com as estratégias de perpetuação da hegemonia que as economias morais permitiam, e propondo um posicionamento como atores desde uma economia política. Todavia, tentarei transcender essa dicotomia, que funciona bem no âmbito da interpretação, mas na vida social tem processos mais complexos nos quais os dois projetos convinham ou se contradiziam. Para isso, mostrarei a influência das *velaciones* de santos no processo de organização camponesa, no reconhecimento do território reclamado e nas contradições internas do processo de luta pela terra. O que esta análise nos traz é a possibilidade de pensar que a luta política pela terra também passava por um entendimento moral dos significados da terra para estes *Campesinos-gaiteros*.

#### 4.1.1 O surgimento da ANUC

Nos inícios da década de 60, existiu um mal-estar generalizado da população rural colombiana. Neste panorama, como já foi apontado no primeiro capítulo, é reconhecido um “Atraso da costa caribe colombiana” em relação a outros territórios do país, como Antioquia, Santander ou Cundinamarca (FIGUEROA, 2009; LÓPEZ MONTAÑO; ABELLO VIVES, 1998), causada pela estrutura latifundiária da terra e pela permanência de estruturas sociais associadas a uma economia moral que isolou a região do “desenvolvimento”.

Numa grande parte da bibliografia sobre o problema agrário no caribe colombiano, se destaca que a manifestação de formas culturais explica em grande parte a prevalência de formas econômicas que garantem a perpetuação do latifúndio. Como argumenta Figueroa,

As elites constroem um projeto cultural que privilegia a lógica da honra e do clientelismo, do localismo e do machismo, por meio de uma estratégia que naturaliza as relações artificiais e permite que a lógica do poder local apareça como espontânea e manifestações da cultura regional”<sup>121</sup> (FIGUEROA, 2009, p. 144)

A cultura, como campo em disputa entre as classes dominantes e as subalternas, se expressa em projetos culturais que ordenam e negociam a lógica do poder. O aparente desinteresse pelo material participa do projeto das elites de limitar a circulação monetária, “e é também uma expressão ideal de um esquema de subordinação baseada na lógica do favor e do clientelismo, como uma das formas sancionadas da relação entre elites e subordinados”<sup>122</sup> (FIGUEROA, 2009, p. 152).

Apolinar Diaz-Callejas, nativo dos Montes de María, ex-governador do departamento de Sucre, ex-ministro de agricultura e um dos principais promotores da reforma agrária no país, argumentava que o projeto das elites latifundiárias em associação com as práticas camponesas foram a semente para o atraso na inserção no capitalismo da região.

Mas para a preguiça e cegueira dos latifundiários que têm dominado as terras agrícolas na costa do Caribe, apenas havia que preservar única formas précapitalistas nas relações de trabalho, contratos concertação e sistema de arrendamento que entregava aos camponeses uns contratos de terra virgem e altos montes, para que tumbassem a montanha, fizessem uma colheita de milho, em seguida, queimassem e desmatassem para semear outra safra de milho, assim como os pastagens impostos pelo proprietário. Foi assim que se fizeram as grandes fazendas de gado da costa Caribe. Foi obra do trabalho sem remuneração salarial dos camponeses sem terra. Outras grandes propriedades se fizeram com rum e festas nas aldeias, enquanto os resguardos de renda dos governos departamentais, a força pública daquele tempo, queimava as plantações e ranchos e casas dos camponeses que se haviam deixado embriagar para sua própria desapropriação. Quando eles voltavam de suas festas, ainda bêbados, já o proprietário com sua galera e o resguardo tinham tomado posse da terra e queimado os ranchos e campos. Tudo isso é o que constitui a causa fundamental do atraso da costa caribenha.<sup>123</sup> (DÍAZ-CALLEJAS, 2002, p. 43)

A leitura pessimista que mostra o texto de Diaz-Callejas, resulta interessante ao se tratar de um funcionário do governo, membro da elite política regional, retratando os camponeses como simples vassalos dos latifundiários, como cúmplices da dominação e sem nenhuma capacidade de exercício da crítica e da resistência. Se bem deve ser reconhecido o projeto da elite latifundiária e as contradições das economias morais na constituição da autonomia dos camponeses. Resulta contraditório nesse cenário, asseverar à risca que as lógicas

camponesas e rurais do Caribe colombiano propunham uma estrutura conformista dos agricultores em relação aos grandes proprietários de terra.

Além das resistências no campo do privado, algumas das quais apresentei anteriormente, o Caribe colombiano experimentou a ascensão de vários movimentos camponeses na primeira metade do século XX, representada em cooperativas agrárias, sindicatos de tabaco e associações de usuários que lutavam constantemente contra os donos da terra por melhores condições de vida. A "cultura regional", que enaltecia as elites e propôs um pacto moral entre as diferentes classes para a perpetuação da ordem estabelecida, contrasta com o projeto cultural e com as tentativas de organização social e luta dos camponeses.

Embora o poder dos proprietários fosse canalizado para a sabotagem de tais iniciativas, que por causa de sua difusão e pouca coordenação sucumbiram aos interesses latifundiários, constantemente negando a possibilidade de uma voz política para o campesinato Caribe no início do século XX, este fato é reconhecido pelos camponeses e alimentou a necessidade de uma organização estável e de grande alcance na região para o posicionamento político dos interesses subalternos.

Jesús María Pérez, um camponês que fora um dos líderes da ANUC na região, manifesta ao respeito nas suas memórias:

Embora tivéssemos maneiras de nos organizarmos desde nossos costumes como camponeses, aqui em Los Palmitos e em todo o Montes de María havia formas mais complexas de organização. Antes da ANUC, falar de organizações agrárias em nível nacional era uma mentira. Mas havia expressões locais e regionais, e havia muitas organizações, como a Federação Nacional Agrária (FANAL) e o sindicato de tabacaleros, que eram as expressões mais importantes em nossa região. Precisamente, os líderes dessas organizações foram os primeiros a serem ligados à ANUC. Isso também foi o que aconteceu comigo, porque eu fazia parte de alguns sindicatos de tabaco em San Pedro na minha juventude.<sup>124</sup> (PÉREZ, J. M., 2010, p. 18)

Temos, então, que na memória dos seus dirigentes locais, a ANUC marcaria uma consolidação de um projeto político que tomou suas forças a partir de experiências comunitárias e organizativas anteriores, especialmente os sindicatos tabacaleros, com a apropriação de uma agenda nacional de organização campesinas.

Com a intensificação da violência e os conflitos pela terra, a Colômbia entrou nos anos 60 no meio de uma forte polarização nacional e a emergência de grupos guerrilheiros de esquerda inspirados pelo sucesso da revolução cubana (MACHADO CARTAGENA; MEERTENS; SÁNCHEZ GÓMEZ, 2014; PÉREZ, J. M., 2010). O campo colombiano tornou-se novamente uma fonte de interesse para as elites que buscavam a modernização, minimizar o protesto e a mobilização camponesa e “pacificar” o país.

A situação internacional de início dos 60 esteve marcada pela tomada do poder da revolução em Cuba, em 1959, e o crescente poder soviético na região. Estes eventos se transformaram em preocupações de primeira ordem para os Estados Unidos, os quais projetaram a Aliança para o Progresso, consolidada como projeto multinacional em Punta del Este, Uruguai, em 1961, com um teor notoriamente anticomunista. Entre as considerações deste tratado, estava a de que os países deviam promover políticas agrárias reformistas com a finalidade de evitar a agitação social que pudesse levar a uma revolução de socialista (BITAR, 1984; KRAUSE, 1963; MORGENFELD, 2012).

O impulso dado pelo Estados Unidos se trasladou rapidamente à política colombiana mediante a Lei 135 de 1961, cujo principal objetivo radicava em

Reformar a estrutura social agrária por meio de procedimentos destinados a eliminar e prevenir a concentração desigual da propriedade rural ou seu fracionamento antieconômico; reconstruir unidades de exploração adequadas nas áreas de pequenas propriedades e fornecer terra para aqueles que não as possuam, de preferência para aqueles que hão de conduzir diretamente sua exploração e incorporar seu trabalho pessoal a ela.<sup>125</sup>(EL CONGRESO DE COLOMBIA, 1961, p. 1)

Essa lei criou o Instituto Colombiano de Reforma Agrária (INCORA), encarregado de promover o processo de reforma agrária nos territórios nacionais, mas que na prática demonstrou uma ação precária às necessidades do país, como já se evidenciava sua pouca efetividade na década de 70 (DELGADO, 1970).

Desde 1961, quando o país se encaminhava num processo de reforma agrária, até 1966, com a chegada de Carlos Lleras Restrepo à presidência, as ações do INCORA tinham se enfraquecido devido aos constantes obstáculos que enfrentava o instituto por conta do escasso apoio político com o qual contava pela influência dos latifundiários nas elites governamentais.

Lleras tinha uma posição reformista e intervencionista, com um forte compromisso em fazer cumprir o ditames da Aliança para o Progresso, mas devido à fraqueza do seu apoio político nas elites conservadoras, e considerava imperativo que o campesinato colombiano se organizasse com o objetivo de exercer pressão para acelerar a reforma agrária, tentando capitalizar esse potencial na mobilização camponesa para benefício do Partido Liberal Colombiano.

No começo do seu mandato, em abril de 1966, Carlos Lleras Restrepo criou um comitê com a prioridade de organizar a campanha de organização rural que se materializou no decreto 755 de maio de 1967. O resultado dessa iniciativa foi o nascimento da Asociación Nacional de Usuarios Campesinos, em 1968, como estratégia do governo. O impulso da

organização como estratégia de Estado permitiu à ANUC um reconhecimento político e um crescimento acelerado nos seus primeiros anos (PÉREZ, J. M., 2010; ZAMOSC, 1986).

No panorama nacional, os Montes de María sobressaíram no processo de consolidação da organização camponesa institucional, especialmente no departamento de Sucre.

A campanha dos promotores estendeu-se a Ovejas e Los Palmitos principalmente, depois a Toluviejo, San Onofre e uma pequena parte de Colosó. Tal foi o acolhimento pelas ações que foram realizadas, que em pouco tempo os camponeses de Corozal e Morroa aderiram à iniciativa. Mas por que naqueles municípios? Entre outras razões, porque as cinzas dos sindicatos tabacaleros ainda estavam presentes. Entre fevereiro e abril de 1968 foram criadas as primeiras associações municipais de camponeses em San Pedro, Tolú e Betulia; seus primeiros membros eram camponeses sem terra. Mais tarde, a ANUC recolheu aos pequenos e médios proprietários.<sup>126</sup> (MACHADO CARTAGENA; MEERTENS; SÁNCHEZ GÓMEZ, 2014, p. 215)

Uma vez formada a ANUC, de caráter governamental, começou a procurar sua adesão à política agrária do governo. Mas a 1ª Lei de 1968 gerou um descontento geral, uma vez que esta lei incidia sobre empréstimos, capitalização e modernização do setor agrícola, o que rompeu com a política de redistribuição de terras que até então era a prioridade no projeto de reforma. Essa lei submetia a terra trabalhada em forma de arrendamento à expropriação do Estado. Os latifundiários, temerosos dos efeitos da nova lei nas suas terras, na tentativa de se eximirem do alcance legal, quebraram seus acordos com seus inquilinos. Este fenômeno resultou em uma onda de expulsões de camponeses por todo o território nacional e a consequente indignação entre o campesinato e a ANUC.

Nos Montes de María, o processo de expulsão massiva de camponeses das suas terras esteve alentado por dois fatores, como argumenta Alejandro Reyes Posada (1987): o primeiro deles é o próprio sistema da fazenda no qual se baseava o trabalho camponês a partir da transformação do *monte* em pastagens. “Quando esse processo esgotou as florestas naturais, em meados da década de 1960, a ligação dos camponeses com as fazendas perdeu sua função econômica”<sup>127</sup> (REYES POSADA, 1987, p. 33); o segundo elemento foi o impulso das políticas de reforma agrária, especialmente a lei 1 de 1968, as quais expunham aos latifundiários à expropriação devido à presença de reideiros nas suas propriedades.

Em 1970, a ANUC realizou seu 1º congresso nacional, do qual emergiu a “declaração de princípios” que mantinha uma linha oficialista e o apoio do governo de Lleras, embora as ações do INCORA e o processo de reforma agrária tinham se mostrado ineficientes. Durante os quatro anos de presidência de Lleras, os camponeses demonstraram um grau relativamente alto de confiança na disposição do governo para implementar a reforma agrária.

#### 4.1.2 Independência do governo nacional

Resulta interessante, como contrapeso ao argumento que defende o pacto moral entre classes garantido pelas práticas camponesas na esfera privada, o qual seria superado na transição a um movimento político na esfera pública, o fato de que, como evidencia Zamosc

Nesse momento A ANUC parecia ir além da definição de um mero contrapeso político. Na medida em que o projeto reformista respondia aos interesses básicos dos camponeses, era um movimento direcionado a uma aliança efetiva entre o campesinato e a burguesia. Assim, pode-se dizer que a ANUC estava surgindo como uma organização de classe, bem como o instrumento de uma aliança de classes em que tanto a iniciativa quanto o controle do processo era coordenado pelos setores reformistas da burguesia colombiana.<sup>128</sup>(ZAMOSC, 1986, p. 53–54)

Este fato foi reconhecido com posteridade, e motivou a independência da ANUC do governo, como um organismo que se posicionava criticamente em relação com o poder estatal, especificamente devido a que, apesar do apoio do governo Lleras, os resultados em termos de redistribuição de terras foram ínfimos, e as taxas extremamente altas de concentração de terras continuavam intocadas. O projeto duma reforma agrária de natureza redistributiva parecia cada vez mais um objetivo alheio aos interesses de governo, e os obstáculos aos processos desenvolvidos pelo INCORA eram cada vez maiores. A situação se agudizou com a chegada ao poder de Misael Pastrana, do Partido Conservador Colombiano, em 7 de agosto de 1970, que abandonou todo o desejo de gerar redistribuição de terras e se propôs a acelerar o desenvolvimento capitalista no campo colombiano.

Esta determinação estava acompanhada não apenas pela posição do seu partido, afim aos interesses latifundiários, senão pelo contexto internacional no qual os Estados Unidos haviam abandonado a Aliança para o Progresso, devido não apenas aos ligeiros resultados obtidos pela doutrina nos países latino-americanos, senão pela mudança na situação política e econômica interna do país norte-americano, devido, principalmente, aos resultados da guerra no Vietnam (BITAR, 1984). A nova política, marcada menos pelo paternalismo e mais pelo fortalecimento dos vínculos comerciais, procurava concentrar esforços no fortalecimento do capital privado e não na ajuda direta, fornecer melhor acesso a produtos latino-americanos nos mercados dos Estados Unidos e da Europa; e visualizar estratégias para a fortalecer a produção de matérias primas, estimular a produção industrial e o desenvolvimento tecnológico na América Latina, sempre que isto não afetasse os interesses norte-americanos nem comprometesse seu investimento direto. A solução proposta ia pela via do capitalismo e do investimento privado.

A posição do governo Pastrana, com o aproveitamento do contexto internacional, incentivou ainda mais a expulsão de camponeses de suas terras, como retaliação dos latifundiários aos camponeses organizados e como resultado do esgotamento do já antigo processo de modernização conservadora. Em resposta a disposição oficial, no final de 1970, a ANUC endureceu sua posição e iniciou uma campanha de ocupações e manifestações em todo o país.

O objetivo era mostrar a força do campesinato e evidenciar que não poupariam esforços para conseguir a reforma agrária. As ações funcionariam como meio de propaganda e ao mesmo tempo de advertência às elites. A ANUC escolheu como laboratório dessas ações a costa Caribe, precisamente pela consolidação que o processo organizativo tinha alcançado na região, e para evidenciar que era um movimento coeso e multitudinário organizou uma marcha de 5000 camponeses em Sucre que chegou até a praça central de Sincelejo mobilizando as exigências pela melhora no processo de expropriação e distribuição da terra para a consecução de uma reforma agrária efetiva (ZAMOSC, 1986).

A transformação no compromisso com a situação agrária, comprometida pelo estancamento da reforma, fez com que a radicalização camponesa e a luta direta pela terra fossem assumidas como uma necessidade pelos associados. A ANUC marca uma ruptura com o governo que se consolida com a “Plataforma Ideológica”, construída pelos camponeses delegados à Junta Diretiva Nacional realizada em Villa del Rosario, Cúcuta, em 5 de junho de 1971 e com o Primeiro Mandato Camponês, que traçaria o plano de rota da ANUC, que se reuniu em 22 de agosto do mesmo ano com a finalidade de estabelecer os CERA (Comitês Executivos da Reforma Agrária) que tinham a tarefa de expropriar terras sem autorização do governo. Com esses antecedentes, em 1971, mais de 15.000 famílias ocuparam<sup>99</sup> fazendas em 13 departamentos (MACHADO CARTAGENA; MEERTENS; SÁNCHEZ GÓMEZ, 2014).

No caso específico do Caribe colombiano, as ocupações de fazendas ocorreram na maior parte do departamento de Córdoba, na totalidade do Sucre, o centro e sul do Bolívar, o sul do Atlântico, o norte e centro do Magdalena e o centro e sul do Cesar. Em alguns departamentos as ocupações e a compra de terras pelo INCORA conseguiram reassentar no país até um sexto das famílias expulsas pelos proprietários como resultado do processo na década

---

<sup>99</sup> Farei uso do termo “ocupações”, em português, dado que este tem sido apropriado pelos movimentos sociais brasileiros para descrever este tipo de práticas. O termo comumente usado pela ANUC foi “tomas de tierra”, “recuperaciones” e em algumas ocasiões “invasiones”.

anterior, como foi o caso de Sucre, onde obtiveram parcelas cerca de cinco mil das trinta mil famílias despejadas na década de 1960 (REYES POSADA, 1987).

Pressionados pelas ações contundentes dos camponeses, muitos fazendeiros mostraram uma posição conciliadora prometendo a venda de extensões de terra ao INCORA para sua posterior redistribuição, mas a posição antirreformista do novo governo se fez sentir na demissão do diretor do INCORA e do ministro de Agricultura, Carlos Villamil Chaux, em 1971 (ZAMOSC, 1986).

A desvinculação do governo manifestou-se no corte do financiamento para a ANUC, que deixou de receber dinheiro do governo e os seus escritórios no ministério da agricultura foram fechados.

Diante desta radicalização da ANUC, que o governo e os setores da elite colombiana consideraram ter sido assumida pelos “comunistas”, é criada uma ANUC alternativa, que é chamada de linha governista ou ANUC-Armenia de natureza governamental e é oficializada na cidade da Armênia, enquanto que a Linha Sincelejo permanece como a ala radical da ANUC, separada do governo e batizada com o nome da cidade de Sincelejo, onde seu segundo congresso nacional foi realizado de 20 a 24 de julho de 1972.

A realização do congresso nacional na cidade de Sincelejo, nas margens dos Montes de María, é lembrado como um elemento fundamental na configuração do projeto político camponês da região, como podemos ver nas memórias de Jesús María Pérez.

No entanto, inicialmente a Associação não conseguiu representar uma organização autêntica do campesinato. Quando os poucos elementos conscientes que a procuravam tentaram dar-lhe uma direção diferente, não receberam uma colaboração adequada, mas foram condenados, submetendo-os ao isolamento, à divisão e à possibilidade de diluir a organização; essa foi a história da ANUC até o II Congresso em Sincelejo em 1972. Foi nesse momento que o campesinato realmente entendeu sua situação. A partir de então, nossa primeira e mais importante batalha foi pela independência e autodeterminação. Nossa franca luta ao longo da década de 1970 não foi apenas pela terra, mas também por nos libertar das ordens de um Estado que sempre nos excluiu.<sup>129</sup> (PÉREZ, J. M., 2010, p. 20)

Neste ponto, entre 1971 e 1972, a ANUC Línea Sincelejo realizou mais de 2000 ocupações de terras, o que aumentou a radicalização da ANUC em resposta à política do governo.

A distância com o Estado significou também uma aproximação com as organizações de esquerda, procurando encontrar nela os apoios políticos para conseguir enfrentar a elite do governo, enquanto as ocupações promoviam o enfrentamento direto com os latifundiários (FIGUEROA, 2009; MÚNERA, L., 1998).

Durante os dois anos que separaram o II do III Congresso, as tentativas da ANUC giraram em torno da aplicação dos principais preceitos do II Congresso sem obter maiores sucessos e a chegada a um acordo entre as diferentes influências de organizações de esquerda. Os CERA tentaram ser aplicados nas savanas de Sucre com base no apoio recebido de certos setores políticos progressistas do departamento, mas com a forte oposição da elite política local, esta iniciativa foi abafada completamente. O oposto aconteceu com as empresas comunitárias; nos municípios de Los Palmitos e San Pedro em Sucre, essa iniciativa teve um pouco mais de sorte e algumas experiências produtivas dessa natureza puderam se consolidar.

Um momento agudo do processo de abandono do governo de qualquer pretensão reformista foi O Acordo do Chicoral, um pacto entre os partidos políticos tradicionais e os grandes latifundiários e empresários do país, comprometendo-se ao abandono da reforma em troca de um pacote de impostos, enquanto o governo começaria a aplicar estímulos a agricultura de grande escala. As 4ª e 5ª Leis de 1973, demonstram mais uma vez que a intenção da nova política do governo não é redistribuir a terra, mas converter os proprietários rurais em empreendedores agrícolas de caráter capitalista.

#### **4.1.3 Repressão e declínio da ANUC**

Dada a escalada das ações do movimento e a reticência do governo e as elites em apoiar a reforma agrária, os ânimos políticos escaudaram e houve uma significativa escalada da violência contra os camponeses. A violenta repressão desencadeada durante o governo de Pastrana Borrero (1970-1974) e a total contenção na reforma agrária ordenada pelo governo de Lopez Michelsen (1974-1978) enfraqueceram a organização camponesa e frustraram a dinâmica da democratização agrária, deixando o conflito de terras praticamente irresoluto (REYES POSADA, 1987).

O forte conflito se expressa nas falas dos camponeses, os quais reduziram a quantidade de terras recuperadas para concentrar-se na manutenção do movimento e o enfrentamento às represálias.

A ocupação de uma fazenda não precisa ser feita uma vez só; Agora se tem que viver com despejos e até mortes como El Copey no município de San Pedro e La Ceja del Mango em Chinú (Córdoba). A partir deste momento [1974] a tomada de terras não tem como objetivo demonstrar a ineficiência dos Incora, mas sim confrontar diretamente os latifundiários. Embora desde 1974 as recuperações de terras tenham baixado, a luta tem sido manter as terras conquistadas pelos camponeses nas ocupações anteriores; nossa luta tem sido a luta contra despejos<sup>130</sup> (MACHADO CARTAGENA; MEERTENS; SÁNCHEZ GÓMEZ, 2014, p. 219)

Houve um enfraquecimento da organização, o que facilitou a proliferação de pequenas organizações interessadas mais no local do que no regional, em um contexto em que os grupos armados e guerrilheiros começaram a entrar e disputar esses territórios.

O Estatuto de Segurança do governo de Turbay Ayala (1978-1982) legitimou a total interferência da repressão militar nos conflitos agrários, intimidou os grupos camponeses pela perseguição e aniquilação de seus líderes e produziu, como reação, a aproximação do movimento camponês às organizações guerrilheiras.

O Estatuto de Segurança se baseava na desconfiança dos conflitos sociais como infiltrações da subversão, atribuindo a estas manifestações a marca da ameaça comunista. Como parte do projeto de modernização capitalista, a alteridade dos camponeses se apresentava como um “outro” que precisava ser domesticado ou eliminado (ARANGUREN ROMERO, 2016).

A aplicação da doutrina de segurança nacional esteve baseada no combate à “subversão cultural” e na vinculação de todos os estamentos da nação no conflito por meio de uma forte militarização da sociedade.

A ênfase na população civil não se destinava apenas a produzir uma avaliação social positiva das Forças Armadas. Também buscou a eleição de civis para receber formação e treinamento militar e no manejo de armas. Foi, sem mais, a formação de grupos paramilitares compostos por civis para atuar “em casos de emergência”<sup>131</sup>(ARANGUREN ROMERO, 2016, p. 64)

A autorização e a promoção dessa ação militar civil desencadeou fortes represálias contra o movimento camponês por parte de exércitos privados financiados pelos latifundiários e apoiados pelas forças militares. Dessa maneira, diante do contexto de contrarreforma agrária, “que tinha enfraquecido a atividade da ANUC a finais dos 70, a luta defensiva dos 80 se converteu num meio para manter as antigas vitórias sobre a terra”<sup>132</sup>(MACHUCA PÉREZ, 2016, p. 132). Isto gerou a aproximação do movimento com as guerrilhas do MIR-PL e PRT, que posteriormente se fusionariam na guerrilha do Exército de Libertação Nacional (ELN), como estratégia de defesa.

Essa reorganização da insurgência e da luta armada não se traduziu necessariamente no fortalecimento do movimento camponês em Sucre. A unidade favoreceria principalmente o aparato político e militar do ELN, permitindo-lhe chegar às áreas costeiras de Sucre e Córdoba, aumentando nesta região sua atividade militar, o que implicaria denúncias contra o movimento camponês acusando-o de subversivo.<sup>133</sup>

Esse cenário desfavorável para a Associação se tornaria ainda mais agudo durante a maior parte da década de 1990, com a presença das FARC no território e sua subsequente disputa territorial com os grupos paramilitares.

Em contraste com as experiências com o MIR-PL ou do PRT, a presença das FARC no departamento não tinha relação com o processo de mobilização realizado pela ANUC. Além disso, sua chegada ao departamento tinha outros propósitos que não favoreciam ou mantinham qualquer correspondência com os interesses da Associação. O interesse principal dessa guerrilha era estabelecer uma conexão entre suas atividades no Magdalena Médio e o Mar Caribe, nessa rota, Montes de Maria resultava de estratégica localização. Os interesses militares e económicos eram prioritários na estratégia das FARC, assim o trabalho político e social com a população civil era secundário. A força nacional dessa guerrilha permitiu que pudessem se impor aos interesses da ANUC, estabelecendo controles no uso do território. Isto causou uma tensão permanente entre a Associação e este grupo armado.(MACHUCA PÉREZ, 2016).

Diante do avanço contundente das FARC no território de Montes de María, os grupos de autodefesa organizados pelos latifundiários se organizaram, com a colaboração de líderes paramilitares das Autodefesas Unidas da Colombia (AUC), na conformação do Bloque Heroes de Montes de María (BMM).

Uma vez que as forças paramilitares e guerrilheiras foram reorganizadas em meados da década de 1990, iniciou-se uma disputa e competição pelo controle territorial de Sucre, principalmente na região de Montes de María. Essas rivalidades entre os dois atores levaram, por sua vez, a um aumento significativo da violência contra a população civil, imersa em uma guerra de lealdades e subjugações. Desse modo, a reação paramilitar desencadeou uma forte violência contra populações camponesas, na premissa de que isso afetaria o poder das FARC, mas isso não aconteceu; pelo contrário, o rearmamento paramilitar aprofundou a atividade da insurgência, que decidiu escalar seu cerco às elites regionais. Antes do início do conflito armado, a ANUC, como parte da população civil, estaria imersa nesta disputa, que resultaria no assassinato de seus líderes e na inatividade da Associação durante esses anos.<sup>134</sup>(MACHUCA PÉREZ, 2016, p. 169)

Considerando as ambições pelo controle do território na década de 90, se aprofundam as ações dos diferentes atores do conflito armado, intensificando os embates entre a força pública, guerrilheiras e paramilitares, bem como a violência contra a população civil com o aumento de homicídios, sequestros e massacres. Nesse contexto, vemos como o maior movimento público dos camponeses no século XX viu seu declive no quadro da militarização da sociedade civil.

#### **4.2 Paisagens da resistência. Corpo, reconhecimento geográfico e luta pela terra**

A história da ANUC nos permite compreender o contexto político no qual as ações dos camponeses se organizavam. Mas suas profundas disputas interiores, que têm sido explicadas pela influência de fatores externos, como a posição do Estado e as divisões nos

setores de esquerda que tentaram se inserir no colo da associação, não dão conta dos profundos processos simbólicos da relação com a terra dos camponeses. Esta relação, de ordem moral e simbólica, teve uma profunda interferência no interior da organização, dado que a negociação da hegemonia, por meio da luta pela terra não partia apenas do processo de consolidação do movimento nacional, senão da construção local das identidades e a relação com a terra dos camponeses nos diversos espaços do território nacional.

Nesse sentido, a relação com a terra nos Montes de María se enquadra num sistema cultural que consolida uma lógica relativa à constituição da subjetividade campesino-gaitera e que direciona sua ação.

#### 4.2.1 Corpo cultural e espaço geográfico

Tenho dado até agora vários argumentos que mostram como a música funciona como um símbolo chave que permite criar metáforas sobre o mundo (ORTNER, 1973). A maioria destas metáforas constroem narrativas homológicas sobre o corpo dos *gaiteros* e sobre a terra. Os musicantes incorporam o mundo natural através da gaita e numa relação simbólica que intervêm na ordem da natureza através do corpo.

A narrativa que se constrói ao redor da vida dos grandes músicos de gaitas mistura elementos simbólicos com passagens anedóticas que dão conta dessa relação. Uma história, narrada por Numas Gil Olivera (2010b), para registrar a mitologia ao redor de Toño Fernandez, o mais célebre *gaitero* de San Jacinto, nos conta como este adquiriu o encanto da gaita.

Uma tarde, depois da chuva, Toño saiu para pegar algumas mangas que a tempestade tinha derrubado "perfumadas, genuínas, gentis e tenras", como diz Raúl Gómez Jattin. Quando as apanhou do chão, ouviu um barulho ao seu lado e imediatamente observou uma cobra chamada "mapaná rabo seco", que morde injetando um terrível veneno. Toño Fernández ficou paralisado e gritou desesperadamente. O animal venenoso estava diante dele; Toño começou a correr e a cobra seguiu-o rapidamente. Toño não teve escolha a não ser saltar para um galho da mangueira e a sola do pé direito foi mordida pela cobra. Seu pai veio ao chamado e viu que a cobra estava mordendo seu filho. Ele pegou uma vara e deu um duro golpe na cabeça da cobra, que foi morta. Toño foi levado para sua casa. Seu rosto estava pálido e expeliu espuma de sua boca; seus olhos eram brancos e revirados; o pai dele tirou um pouco de tabaco da mochila e lhe deu a Toño para mastigar e engolir como antídoto.<sup>135</sup> (GIL OLIVERA, 2010b, p. 139)

Como preâmbulo à iniciação, temos a constância de elementos silvestres, o espaço do *monte* como pano geográfico da situação, a chuva como referência temporal e a natureza representada em frutais e animais que afetam o corpo do *gaitero*.

Dizem que na manhã após a mordida, os irmãos de Toño foram enterrar a cobra, Oh surpresa!: A cobra estava transformada em uma gaita de femea.

Talvez seja por isso que Toño Fernández sentiu na parte mais profunda de seu ser aquele som ancestral e triste da Chuana, que não sabia de onde vinha. Era uma espécie de possessão, a loucura da gaita.

Toño Fernández durou cerca de quarenta dias durante seu período de convalescença, durante o qual ele passava assobiando; notas nostálgicas jorravam de seu talento. À noite, levantava-se da rede onde dormia para receber versos das estrelas e do silêncio sagrado. Ele vestia de versos todas as coisas que adornavam sua cabana. Os irmãos costumavam vê-lo de longe e comentavam entre si que a mordida da cobra o havia “pifado”, que andava com a “telha corrida”.(GIL OLIVERA, 2010b, p. 141)

A metamorfose da cobra em gaita, na narração, se homologa à metamorfose do Toño em músico. O veneno proveniente da serpente o faz incorporar o mundo natural e apreciar o universo com um olhar outro que lhe permitiu transformar-se no grande *gaitero* que foi. O exercício da gaita o introduz num novo lugar social que lhe permitia afetar o mundo natural da mesma forma em que ele tinha sido afetado.

O mito que constrói a narrativa de origem da gaita se sustenta nessa transferência simbólica.

Isso foi há muito tempo no país Zenú, havia uma chúa de ouro, um caracol sagrado que era empregado como flauta cerimonial pelo mohán da tribo para se comunicar com o mato. [...] Uma noite Chuana roubou a chúa e começou a tocar simulando os sons de um sapo. (GÓMEZ, 2016)<sup>136</sup>

Como já tenho explorado nos capítulos anteriores, as gaitas combinam então duas concepções fundamentais: a de ser um instrumento de água, pelo qual a água é regulada em seu interior e, como consequência, pode regular a água do mundo ao invocar a chuva. No mito de Chuana, a chúa, precursora da gaita, era propriedade do mohán, que era o nome dado aos feiticeiros em muitas culturas ao redor do rio Magdalena, na Colômbia. Este mohán que a usava para controlar a natureza, muito provavelmente da mesma forma que a gaita pode fazê-lo, foi transformado pela tradição oral em uma criatura que protege a água e faz com que aqueles que danificam as fontes de água fiquem loucos. Uma lenda, muito estendida na Colômbia caracteriza esta figura.

Antes, muito antes de se mudar para morar em seu palácio subterrâneo, o Mohán era um feiticeiro que convocava tempestades e eclipses. Ele conhecia os segredos da alma, curava doenças e todos temiam os olhos pretos quando nos ritos atraía a chuva e os cultivos ou se transformava em onça para percorrer as beiradas dos rios para afastar os maus espíritos.

Ele soube, numa noite premonitória, numa noite de tempestades e inundações, da chegada dos espanhóis. Ele também viu a humilhação e os despojos da Conquista. Portanto, talvez querendo perpetuar a memória dos ancestrais, ele partiu com todos os tesouros para as entranhas dos rios. Lá ele permanece, taciturno e distante entre as pedras, longe do tempo, enquanto seus cabelos e unhas crescem e seus olhos derrubam a noite.

Junto com os monólogos, as caminhadas à noite sobre as ondas das águas, o Mohán ama a música. Ele toca nas noites de lua cheia e alguns camponeses o viram aterrorizados em uma jangada enquanto ensaiava uma música desconhecida na flauta. Malandro, pintado de pretos e com dentes dourados, o Mohán é um labirinto que pode mudar a aparência e tirar proveito da brisa dos rios para dar serenatas e vadiar pelos mercados das aldeias onde compra tabaco e cachaça e conquista as garotas.

Bruxo da água, o Mohán, no entanto, exerce uma proteção feroz dos rios. Regula seu crescimento e dificulta o trabalho dos pescadores e às vezes seu zelo se torna perverso: vira as canoas e mergulha vítimas no fundo da água. Os velhos pescadores sabem tudo isso, é por isso que eles o temem. Eles carregam tabaco em suas mochilas e estão alertas para qualquer sinal de indignação das ondas. Eles sabem que seu destino depende do Mohán.<sup>137</sup> (INTERLATIN CORPORATION, 2000)

Os indígenas Zenúes de San Andrés de Sotavento também têm entre suas figuras míticas este mohán que está relacionado ao jacaré de ouro que sustenta o mundo para eles.

Para o relacionamento com os locais do submundo, o "mohan" e a "mohana" têm grande importância. Os termos "chumpo" e "encanto" são usados como sinônimos. Eles estão intimamente ligados às "águas vivas subterrâneas". "Ambos são de pele branca e os cabelos da mohana, "pelo chuva", são loiros. Em tempos passados a mohana tomava banho, com um totuma de ouro, em um buraco de água viva na Sierra Chiquita (Sabaneta) durante a Semana Santa. Lá a "pelo chuva" vigia as cavernas sagradas. No interior, eles têm os seus rebanhos de "vacas", que são animais selvagens como o tatu, o cervo, o coelho, etc.

É quase impossível distinguir entre o Mohán das cavernas e o "jacaré de ouro", que também se encontra nas colinas de Tofeme, Vidales, Rocha Petaca Cristo, Mohán e Serra Chiquita. Este é o jacaré que sustenta o mundo indígena. Quando o homem branco - que neste caso é chamado de "o chumpo" - consiga tirar o jacaré de ouro, toda a região será inundada de água. Os encantos são culpados pelos fenômenos atmosféricos devastadores, como furacões ou fortes chuvas. Vinte anos atrás, um furacão enterrou muitas casas em Tuchín; isso "foi o encantado" afirma o rezandeiro Clemente.<sup>138</sup> (DREXLER, 2002, p. 43-44)

A ordem do mundo entre os Zenú é representada pela permanência de jacaré de ouro debaixo da terra, que é constantemente ameaçada pela presença dos sujeitos externos ao grupo social. Turbay e Jaramillo(1985) recolheram vários testemunhos de indígenas sobre esta ameaça:

Uns místeres que estavam procurando ouro tentaram tirá-lo. Se eles tiram o mundo acaba [...] Os americanos tentaram tirar o jacaré, eles passaram pelo helicóptero na colina Bomba, mas eles não conseguiram. Se eles tivessem feito isso, toda a terra teria afundado e haveria uma tempestade (Entrevista em TURBAY; JARAMILLO, 1985, p. 212)

Nesse sentido, pode-se interpretar que a colonização e a interferência de comerciantes e latifundiários colocam em risco a ordem do mundo. A narrativa indígena é semelhante à expressada na luta dos camponeses-*gaiteros* e a gestão da sua experiência pós-

colonial como uma tentativa constante de restaurar a ordem natural, da mesma forma que mantém a continuidade mundo-*gaitero*, mantendo a ordem sonora do cosmos.

Para os indígenas, a permanência do jacaré é posta em risco por "brancos", que estão atualmente representados na imagem das empresas mineiras estrangeiras que “desejam obter o ouro do jacaré”, mas também pode ser assimilada no caso dos camponeses-*gaiteros* com influência dos latifundiários no desmatamento e a produção motocultora de tabaco de exportação por parte das empresas comercializadoras.

A figura do jacaré é de extrema importância também para os camponeses-*gaiteros*, representando a imagem reconhecida do homem-jacaré. A lenda do homem-jacaré relata que um homem que gostava de espionar mulheres no rio possui uma poção para se tornar jacaré e se aproximar delas sem ser percebido, mas por desgraça termina por tornar-se permanentemente este animal. O símbolo do homem-jacaré é a melhor representação da cultura anfíbia do Caribe e faz parte das principais representações da masculinidade e como metáfora da identidade como camponês (FALS BORDA, 2002a; MÁRQUEZ CALLE, 2008; QUINTANA MARTÍNEZ, 2006). Também na lenda do mohán, ele gosta de espionar mulheres e sequestrá-las. Tanto o mohán quanto o jacaré são bebedores convictos. Nesta cosmologia, o camponês é também uma representação humana do jacaré de ouro, pois os homens que usam seu instrumento tornam-se homens-jacarés, ou seja, preservadores da ordem e mestres de água ao usurpar o chúa do mohán-jacaré.

Esta relação mostra uma analogia entre o corpo do camponês-*gaitero* e a estrutura que sustenta o mundo. O microcosmo é estruturado de maneira semelhante ao macrocosmo. A gaita também está relacionada ao corpo pela determinação de suas medidas, como pode ser visto no processo de construção e como os músicos destacaram:

Seu processamento aparentemente simples é um processo de cuidadosa complexidade, que vai desde a seleção do cacto, até a limpeza da cera e a escolha correta da pena para finalmente prosseguir com a construção, que irá variar de acordo com o fabricante, já que cada construtor faz a gaita com suas próprias medidas corporais, tomando como referência a extensão do tubo, a distância entre o ombro e os dedos da mão.<sup>139</sup> (GARCÍA ALONSO, 2011, p. 97)

Além da extensão do tubo, que toma como referência a medição do braço, a distância entre os furos é dada pela largura dos quatro dedos da mão, excluindo o polegar, assim, cada furo se faz a uma distância de quatro dedos do anterior até completar quatro ou cinco furos.

Da mesma forma, as dimensões do tambolero define o tamanho do tambor alegre, pois a largura de suas mãos é usada como referência para o diâmetro da membrana. O que nos dá uma unidade entre o construtor-intérprete e seu instrumento, tornando-se uma extensão de

seu corpo. “O instrumento é percebido pelos músicos como uma extensão de seu próprio corpo”(TURBAY, 1995, p. 15).

Ao igual que, como mostrei, o “encantado” é uma manifestação do infra-mundo no mundo da superfície que ocorre em um “lugar selvagem”, como na água ou no *monte*; o instrumento é constituído como um "lugar virgem", um *monte* no corpo do *gaitero*, que permite a conexão entre o interior e o exterior, o que garante a manifestação do microcosmos no macrocosmos. Nessa interação, a percepção musical dos *gaiteros* permite uma relação com a percepção do espaço que os rodeia.

Ora bem, essa que representa o homem-jacaré permite enfrentar-nos a uma manifestação do fenômeno xamânico na música gaita. Os homens "selecionados" pela gaita para se tornarem homens-jacaré manifestam a ordem cultural e as representações do jacaré original que sustenta o mundo, mantendo a continuidade do mundo sonoro. Esses homens que podem se comunicar com o mundo “natural” e com as divindades para obter manipulação de suas condições materiais, agem em sua posição como homens-jacaré, homens-animais, homens-deus, como xamãs.

É pertinente enunciar as semelhanças do xamanismo, como descrito pela antropologia e pelos estudos da religião, com o papel que o gaitero em Montes de Maria cumpre. O êxtase que o flautista alcança através da performance musical permite-lhe alcançar suas faculdades práticas em comunicação com os espíritos do monte. *Gaiteros* e tamboleros insistem em enfatizar a atitude de abstração extática, em que eles estão envolvidos durante a performance. Cabeças baixas, olhos fechados, corpos absortos e a unidade do intérprete com o instrumento são apenas alguns dos sintomas deste transe através do qual eles alcançam a comunicação com a terra e com os santos.

Para fazer a semelhança, o que em outras sociedades é alcançado através da meditação ou do consumo ritual de certas plantas e substâncias, por exemplo, é alcançado em Montes de María através da interpretação musical e interação com instrumentos. Estes são parte do que seria chamado de indumentária xamânica, que está em continuidade com o corpo humano, assim como os instrumentos estão ligados ao corpo do flautista.

A roupa do *gaitero* é composta de seis partes: o chapéu índio, chapéu de sinuano ou sombrero vueltaio, como é conhecido principalmente no país; camisa branca e calças; um lenço vermelho no pescoço; a abarca-três-puyas, uma espécie de sandália feita de couro rústico que é segurada entre o dedão do pé e o segundo dedo do pé; uma mochila fique; e, claro, o instrumento. Este vestuário está representado no logótipo do Festival Nacional de Gaitas

«Francisco Llirene» (Veja Figura 11). Em que aparece repetitivamente nas representações de músicos e camponeses na região.



Figura 11. Logo do Festival Nacional de Gaitas «Francisco Llirene» e da asociación Festigaitas que organiza o festival

A indumentaria do *gaitero* evoca a vida no campo, o corpo do flautista está revestido do monte. Preparado para se comunicar com a terra por meio da simbologia do seu próprio corpo, o flautista é induzido em seu transe, em êxtase, como Eliade (1960) o chamaria, através da música. A linguagem musical é, ao mesmo tempo, a língua através da qual se comunica com a terra.

O futuro xamã deve aprender, durante a iniciação, a linguagem secreta que ele usará durante as sessões para se comunicar com os espíritos e os espíritos dos animais. Essa linguagem secreta aprende-a, seja de um professor ou de seus próprios meios, isto é, diretamente dos espíritos (ELIADE, 1960, p. 90).

O flautista não adquire apenas uma nova expressão por meio da música, mas aprende a linguagem da montanha que deve ser produzida por meio do instrumento, um apêndice do

corpo. O flautista adquire uma nova garganta, a garganta da terra. Ele obtém um corpo modificado em homologia sua terra. O intérprete é humano e é animal. É homem-jacaré, é homem-pássaro, é homem-cobra.

Isso sugere que o corpo, como uma forma de experiência do mundo, define seus parâmetros de percepção deste de acordo com as ordens da cultura. O corpo funciona como a barreira do limite entre o eu e o mundo, mas mais do que uma barreira é a membrana de interação com ele através das ferramentas culturais com as quais foi dotado. David Le Breton sustenta que:

A carne é a via de abertura ao mundo. Ao experimentar-se a si mesmo, o indivíduo também experimenta o acontecimento do mundo. Sentir é ao mesmo tempo se desenrolar como sujeito e acolher a profusão do exterior. Mas a constituição física não passa de um elemento de funcionamento dos sentidos. O primeiro limite é menos a própria carne do que o que a cultura faz com ela. Não é tanto o corpo que se interpõe entre o homem e o mundo, senão um universo simbólico. A biologia é apagada diante do que a cultura presta como aptidão. Se o corpo e os sentidos são os mediadores da nossa relação com o mundo, o são apenas através do simbólico que os atravessa<sup>140</sup> (LE BRETON, 2007, p. 21–22)

Posso dizer, de acordo com Le Breton, que a concepção do corpo em Montes de María está conformada pelo universo simbólico da cultura e, portanto, a cultura dialoga diretamente com as formas de percepção e ação sobre esse mundo. A este respeito, a proposta de Pinzón e Suárez (1992) nos permite compreender esse "corpo cultural" que é o corpo que se

constrói através da apreensão cultural e que se inscreve nas estruturas orgânicas para ter influência no corpo físico. Isto é dizer que o corpo não só tem diferentes significados em relação à cultura que o habita, mas essas diversas concepções do corpo moldam as formas em que o corpo vive, que estão intimamente relacionadas com o sistema de pensamento.

Cada cultura constrói a concepção do corpo com base em uma relação homológica na qual o macrocosmo, a organização social, a distribuição dos espaços culturais e a atividade econômica predominante são reproduzidos de forma sintetizada e integral pelo corpo ou microcosmo. Esta relação homológica envolve um sentido funcional, isto é, as ordens do mundo e da sociedade são a ordem do corpo e são governadas pelos mesmos princípios básicos do movimento, a fim de manter o equilíbrio entre as dimensões correlacionadas.<sup>141</sup> (PINZÓN CASTAÑO; SUÁREZ PRIETO, 1992, p. 46)

No trabalho de Pinzón e Suárez se evidencia a relevância de compreender a constituição da subjetividade a partir de experiência de um corpo cultural que é o correlato do macrocosmo (mundo) no microcosmo (corpo), quer como dimensões interligadas, quer como uma única entidade que, para fins analíticos, separamos em duas, mas que estão realmente ligadas na concepção do mundo das culturas. Este corpo cultural determina os modos de perceber o mundo.

Essas estruturas mentais, moldadas pela cultura, determinam as formas posteriores de interação com o mundo. As crenças dos grupos culturais sobre que tipo de mundo é aquele em que vivem, determinarão a forma como veem e atuam dentro dele, e suas formas de perceber e agir determinam suas crenças sobre sua natureza (BATESON, 1991, p. 344; ORTNER, 1973).

#### **4.2.2 Reconhecimento do território por meio da música.**

A lógica que compõe a construção do processo identitário do sujeito em relação com o ambiente que lhe rodeia, se estrutura não apenas no espaço cognitivo, senão que vai se compondo gradualmente através da integração dos campesinos-*gaiteros* com o seu espaço geográfico.

O ritual das *velaciones*, além de exibir as potencialidades da música para a interação com o *monte* tem o efeito prático de permitir a circulação dos camponeses num território amplo. O fato das *velaciones* serem realizadas de maneira itinerante em todos os espaços do território as fez funcionar como mecanismo de integração social e de reconhecimento da terra.

O bom era que como sempre era alguém diferente que estava fazendo a velação, a gente perorria todo este pedaço de terra. Assim, conhecia-se o que estava longe e o que estava por perto. Fui a Vilú, a Almagra, a Carmen, andei um e por outro lado e também conheci o pessoal de cada canto. Em todos os lugares eles te tratavam bem e todos eram amigos com você. Quem gosta da

gaita é reconhecido porque é de muitos amigos e porque é andador.  
<sup>142</sup>(GÓMEZ, 2014).

O exercício de reconhecimento do território permitia uma maior relação com os outros campesinos-*gaiteros*, mas ao mesmo tempo permitia a identificação das fazendas, as terras vagas e os *montes*. Esta característica viria a ser muito importante no exercício das ações da ANUC, especificamente na identificação das terras a serem ocupadas.

Esta vinculação da identidade a uma pertença geográfica permitiu a manutenção e reconstrução de territorialidades ainda fora do espaço de origem, como mostrou a geógrafa Jessica Villamil (2009) para o caso da música de gaitas dos migrantes montemarianos em Bogotá. A reconstrução do território, no caso desta música, faz referência aos processos de reivindicação da identidade coletiva.

As dinâmicas espaciais da prática musical permitem entrever que esta é uma música que se pratica a partir do movimento no espaço e a identificação de lugares específicos que fazem a prática ideal.

A narrativa ao redor dos santos permite ver sua emersão nos lugares sagrados e a partir de elementos naturais que servem como referentes geográficos: lugares com água, lugares de monte, cerros. Esses espaços eram os procurados pelos musicantes para o exercício da sua comunicação com a natureza e a gestão da sua subalternidade por meio dos santos.

Da mesma maneira, a prática musical interferia na paisagem local enquanto os trabalhos agrícolas eram realizados com essa música, pois esta integrava o espaço sonoro rural.

A utilidade das *velaciones* no reconhecimento do território os aproximava de maneira prática à identificação das terras que precisavam ser exploradas. Dada a constante realocação das famílias camponesas uma vez que os latifundiários os obrigavam a deixar suas terras quando o processo de desmatamento estava culminado, em períodos de aproximadamente dois anos, as *velaciones* lhes permitiam identificar os espaços nos quais podiam se realocar. Estes rituais tinham uma função prática para manter o padrão de assentamento estacionário.

No entanto, esse sentido prático também é profundamente emocional. Enquanto a música mobiliza emoções e processa a identidade, mantém, em seu uso diário, elementos que a ligam a atividades como agricultura, espaços como a Terra e tempos específicos, isto é: uma estrutura macrocósmica com uma microcósmica; a ideia de mundo expressada no ato de musicar.

Assim, se constitui na prática musical, por meio da ação de musicar, o que Ted Solis chama de “*pathoscape*”, isto é, “uma paisagem (sonora) emocional”<sup>143</sup>(SOLÍS, 2004, p. 234, 2005, p. 106), ou como o descreve: “Um ninho psíquico construído a partir da imaginação

sonora"<sup>144</sup>(SOLÍS, 2004, p. 245). Desta forma, os camponeses montemarianos associam a música à agricultura e a espaços geográficos muito particulares, referindo-se à música como moradora da terra, que trabalha para produzir produtos agrícolas.

Para tornar mais claro: a música participa ativamente da produção agrícola e das lutas da terra em Montes de María: e nessa perspectiva, aquela paisagem emocional à que está associada se ativa em situações específicas e faz gestão da ação desses camponeses. Ou colocado em outras palavras: a prática da música de gaitas permite a criação funcional de uma geografia emocional, carregada de sentidos e de uma racionalidade que permite relacionar os elementos espaciais, temporais e afetivos associados com a prática cotidiana da comunidade que se ativam especialmente em momentos de confronto emocional e na manifestação do conflito social.

Assim, os camponeses encontram no espaço dos *montes* o ambiente idôneo para a interpretação da música, mas também o recurso de inspiração dela. A metáfora sonora na qual a música funciona como representação dos sons do monte cobra sentido na construção da paisagem sonora, fazendo com que a música se integre no repertório de sons que o ambiente oferece. Da mesma maneira o sistema cultural no qual a música se insere, restrito à constituição espacial, permite a criação de conceitos correspondentes a narrativas sobre o território. Esta integração é fruto de uma acustemologia dos Montes de María, fazendo uso do conceito construído por Steven Feld(2000, 2013).

Por acustemologia, desejo sugerir uma união da acústica e a epistemologia e investigar a primazia do som como uma modalidade de conhecimento e existência no mundo. O som emana dos corpos ao mesmo tempo que os penetra: esta reciprocidade de reflexão e absorção é um meio criativo de orientação, que sintoniza os corpos com lugares e tempos através do seu potencial sonoro. Assim, ouvir e produzir som são competências incorporadas que situam aos atores e sua capacidade de agência em mundos históricos determinados. Essas competências contribuem para a conformação de formas distintas e compartilhadas de ser humano [...] minha noção de acustemologia propõe explorar as relações reflexivas e históricas entre ouvir e falar, entre escutar e produzir sons. Essa reflexividade é incorporada duplamente: nos atos de fala nos escutamos a nós mesmos, e nos atos de audição ressonamos com o caráter físico da fala. Ouvir e falar estão em uma profunda reciprocidade, em um diálogo incorporado entre o soar e ressoar interno e externo construídos a partir da historização da experiência <sup>145</sup>. (FELD, 2000, p. 184)

Essa geminação entre acústica e epistemologia resulta em uma compreensão das relações sociais mediadas pelo som que decorrem de uma cultura que constrói significados equivalentes entre percepção, pensamento e narrativa. Esta acustemologia não pode ser entendida sem seus mecanismos de ação sobre a terra e percepção do espaço.

### 4.2.3 Ocupações de terra: a descrição de uma prática de reconhecimento e resistência.

Como já apresentei, as ocupações de terra foram a principal bandeira de luta da ANUC como estratégia propagandística do movimento e como forma de pressão aos latifundiários e o Estado.

A lógica que acompanhou estas tomadas de terra se ampara no conhecimento do território que os camponeses-*gaiteros* tinham. Por essa razão o laboratório deste tipo de ações foi o Caribe colombiano, com foco no departamento de Sucre, no colo dos Montes de María, enquanto não foram tão contundentes em outras regiões do país.

Os mesmos dirigentes da ANUC se mostravam interessados em compreender a lógica que permitiu a contundência desse tipo de ações na região para consolidar a organização nacional. Em um comunicado do Consejo de Unidad Campesina (CUC) de 1980, citado pelo dirigente Jesús Pérez nas suas memórias, se reconhecia o papel crucial dessa avançada para a ANUC.

Em 21 de fevereiro de 1971, o país foi abalado com a notícia de uma onda de ocupações de terras e protestos de camponeses que abrangeram vários departamentos. Com essas ações, o campesinato conseguiu o apoio de vários setores sociais dos obreiros avançados, dos revolucionários, dos democratas e dos patriotas; apoio que serviu a luta pela terra e pela ANUC. Nesse período, a Associação desempenhou um grande papel na ativação e coordenação de todas essas lutas, expressando seu caráter de organização de combate em massa e marcando seu caráter democrático e independente em relação ao Estado. [...] Tanto o campesinato como vários setores da opinião pública identificaram a ocupação da terra em 21 de fevereiro como obra dos camponeses oprimidos. Da mesma forma, foi identificado como a origem da “linha Sincelajo”, um setor que dentro da ANUC derrotou as atitudes de divisão de alguns líderes que tomaram o caminho da conciliação com o Governo e os proprietários. Mas essa ascensão do movimento camponês não pôde ser consolidada em todo o país. Cabe a nós analisar isso se realmente quisermos aproveitar essa experiência, que foi inscrita na história da luta do nosso povo.<sup>146</sup> (PÉREZ, J. M., 2010, p. 145–146)

O dia 21 de fevereiro de 1971 se tornou um referente para a memória coletiva do campesinato colombiano. Marcou o movimento pela grande quantidade de terras recuperadas naquela data, mas ainda mais especificamente porque representa o início das ações contundentes da luta camponesa como uma organização independente no cenário político nacional. O convite à compreensão do contexto e das características que o movimento teve na região manifesta a diversidade do campesinato colombiano, mas também nos permite entender a lógica que havia por trás da organização camponesa nos Montes de María e da resistência que opuseram à força pública insistindo na manutenção das terras ocupadas.

O amplo conhecimento do espaço rural e dos lugares afastados da influência das elites permitiu a projeção de estratégias de luta, de ocupação e de permanência nas terras.

Muitos pesquisadores têm abordado as ocupações de terra da ANUC a partir da quantidade de terra recuperada e da relevância no contexto político que elas tiveram (KODAMA; SHIBATA, 2014; MACHADO CARTAGENA; MEERTENS; SÁNCHEZ GÓMEZ, 2014; MEERTENS, 2000; RIVERA, 1987; ZAMOSC, 1986). Entretanto, é curioso observar que existem pouquíssimas narrativas que registrem estas ações como um processo. Em geral, se ressalta que existiram e foram importantes, mas não se explica a dinâmica interna delas e seu desenvolvimento.

Devido ao seu caráter não oficial e sua apressurada realização, para tomar por surpresa o Estado e os latifundiários, existe uma significativa carência de fontes que nos permitam uma abordagem qualitativa do processo, para entender sua dinâmica social. Ainda nos documentos e narrativas compostas pelos mesmos dirigentes da ANUC são poucos e dispersos estes registros.

A única descrição prolífica destes avanços do movimento a encontramos na obra *Historias de Racamandaca*, do escritor e jornalista David Sánchez Juliao (1975), que, em 1973, entrevistou três dirigentes do movimento e transcreveu as suas histórias de resistência.

Usarei este registro para empreender o labor de descrever estas jornadas, e argumentar que seu sucesso e as múltiplas resistências que geraram se basearam no processo de conformação identitária dos sujeitos camponeses e o reconhecimento que tinham do seu território.

Como estratégia narrativa, tomarei vários trechos dos textos que replicam as falas dos camponeses para reconstruir o processo de ocupação de terras.

Uma ocupação de terras não se arruma da noite pro dia, assim por assim. Como tudo na vida, tem sua ciência. Aprende-se a lutar contra as leis. E para obter os bons resultados você tem que pisar sempre firme e como em cascaras de ovo. Isso se apreende, da mesma forma que quem nasce no monte aprende a distinguir a erva-cidreira da hortelã, mesmo que ele não saiba ler. [...] [Os latifundiários] às vezes tem mais terror da gente do que o próprio governo; Eu acho que os colocamos para marchar. Como que ao sentir a gente a consciência lhes coça. Eles sabem que não se ocupa por simples arrebató, que a gente tem suas razões, suas esperanças e meia dúzia de meninos com vermes. Mas, bem, que razão mais do que a de uma alma só com dezoito mil hectares e que nós, que éramos setenta e cinco, nem sequer tínhamos meio pra sorteá-lo entre todos? Que mais razão? Dezoito mil hectares, como eu digo: isso é muita terra!<sup>147</sup> (SÁNCHEZ JULIAO, 1975, p. 100–101)

A narrativa construída pelo camponês revela a importância dos aprendizados anteriores, próprios da sua relação com a terra e sua experiência campesina, que serviram como

insumo para as ocupações, já que uma experiência desse calibre não se aprende “da noite para o dia”, segundo o narrador, trata-se de algo que se aprende ao mesmo tempo que a vida no monte. A distinção fundamental que dá conta do conflito social entre os latifundiários e os camponeses se baseia precisamente nessa qualidade: o conhecimento do seu território.

As justificativas apresentadas: fome, família, esperanças, não compõem uma narrativa que gera lástima. Pelo contrário, o camponês reconhece claramente a desigualdade na distribuição de terra como razão suficiente, o que não apenas demonstra uma consciência política sobre o processo e a organização camponesa, senão que a localiza no mesmo nível da prática cultural de reconhecimento do território. O que o entrevistado nos apresenta dialoga diretamente com a relação apresentada entre economias morais e políticas. A consciência política e a ação do movimento se nutrem das relações simbólicas que permitem uma relação profunda de identificação com o território.

Por meio dessa identificação se escolhiam as terras a serem invadidas, aquelas que conotavam uma relação de pertinência com o grupo social e sua memória. Este reconhecimento condicionava o desafio à lógica do poder e às tentativas de reelaboração da hegemonia por meio da apropriação das terras que consideravam suas.

Toda esta aldeia acabada, faminta e doente, trabalhava para os donos daquelas propriedades montanhosas. Mesmo que você veja que todos esses caminhos são feitos de terras planas, aquilo verde que começa além de alguns matagais limpos e que parece uma parede afeitada, é o que é chamado de montanha. Porque aqui, montanha não é um imenso pedaço de terra na colina, com subidas íngremes, não. O que é chamado de montanha aqui é um planalto denso e vegetado que repentinamente começa como uma parede de galhos e folhas, e não pode ser penetrado a não ser com um facão e um machado; e onde tigre, cobra e macaco vermelho são abundantes em rebanhos de um milhão. Há também muitos homens com decepções de amor e problemas familiares que se deixam engolir pela montanha. E são pessoas para as quais o emaranhado verde vai transmitindo sua seiva e seus segredos e seus pelos até que se acostumam e decidem nunca mais sair. Um belo dia, qualquer caminhante nos matagais tropeça em seus ossos, ao pé de qualquer cedro<sup>148</sup> (SÁNCHEZ JULIAO, 1975, p. 51).

Um dos elementos recorrentes é a referência de uma simbologia que dota de poder ao *monte*, como esse lugar que transmite um saber que é um “não-saber” diante da lógica da produção, que faz com que algumas pessoas “se integrem” à natureza até o ponto de virar um só. O que faz com que a situação de propriedade emerja como uma relação insustentável e desleal com o *monte*. A qualificação do espaço na narração se faz em função do que ele contém (animais, vegetação, humanos e saberes) e não como simples propriedade vazia.

Percebe-se nos espaços objetivo das ocupações um reconhecimento do território sustentado em parâmetros culturais. Estas propriedades repletas de espaços de *monte* permitem

a alteração e a contravenção da lógica da propriedade, já que o espaço indómito que permanece no seu interior se estabelece como uma lembrança tanto da exploração dos antepassados quanto do frágil monopólio do espaço. O espaço se representa como uma entidade potente sobre a qual os latifundiários não têm controle efetivo fora os seus títulos de propriedade e as estruturas morais que sustentam o domínio.

As ocupações se propunham quebrar com a lógica da opressão por meio do reconhecimento das condições do monte, ao qual as famílias produtoras podiam se incorporar apenas a partir do trabalho conjunto. Para os membros da ANUC estava claro que se os latifundiários conseguiram estabelecer uma relativa dominação sobre o espaço foi apenas graças à exploração dos camponeses. Sendo assim, sobre este sujeito coletivo radicava o poder e o conhecimento preciso para subverter a situação assimétrica.

Mais da metade de todas essas fazendas que espremem a cidade contra o quintal do vizinho são isso: montanha pura, espessa, desocupada, ociosa. Montanha vedada e com títulos de propriedade. Mas os pedaços de fazenda careca, surrada e desmontada, semeados com ervas e capim fresco, também estavam no começo da história em montanha pura. Montanha que caiu ao chão, desmatada pelos facões dos avós dos que hoje habitam as casas daqui. O desmatamento dos montes aqui se deveu à fome dos ancestrais dessas pessoas; dos avós que se vendiam meio escravos para poder mastigar mandioca e adoçar o café. Essas pessoas permaneceram em silêncio por anos, como se estivessem dormindo, trabalhando para os outros, as terras compostas pelos calos de seus bisavós. E os proprietários dos papéis estavam levantando grandes safras, jogando o gado para pastar e parando casas com eletricidade, água e aterrisagens de aeronaves chegando aos sábados e domingos de madrugada. Porque era assim, os donos dos documentos, para pior, sempre viveram em partes remotas do centro da Colômbia e de lá comandam os administradores por carta e por telefone<sup>149</sup> (SÁNCHEZ JULIAO, 1975, p. 51–52)

A dicotomia entre camponeses e latifundiários se expressa a partir da relação pós-colonial na qual a situação assimétrica em que se encontravam os sujeitos radicava do processo de colonização das terras mediante o sistema de arrendamento estacionário em troca da tumba do *monte*. A inequidade expressa nessa relação se reconhece como um fator conflitivo no processo da identidade do sujeito coletivo. Na narrativa, podemos perceber as marcas de tempo que permitem aos camponeses se reconhecerem na situação dos seus ancestrais, mas distanciando-se deles em matéria do exercício da política. Essa outra temporalidade na qual os camponeses não tinham assumido a luta pela terra para contestar os latifundiários se transforma a partir das ações de ocupação.

A quebra do “silêncio” se apresenta como uma situação que se dilatou no tempo, mas que foi sempre justa e necessária, não só pela exploração que sofriam os camponeses senão

porque o controle do espaço pelos latifundiários era realizado de forma remota e sem uma relação simbólica com o território que pudesse se assemelhar às formas de interação camponesa com o espaço. A ANUC se apresenta nessa narrativa como a via de canalização desse potencial para transformar as resistências cotidianas em transformações políticas:

Naqueles dias era assim, até que um dia um senhor que era chamado 'O galo de ouro', reunindo as pessoas e falando em nome de algo chamado Usuários Campesinos. Ele começou explicando o que era a Associação dos Sem-Terra e acabou dando à nossa consciência muitos puxões de orelhas, tão fortes, que os pobres quase perdem os ouvidos<sup>150</sup> (SÁNCHEZ JULIAO, 1975, p. 55).

A transformação que representava a ANUC se baseava na tomada de consciência política e do senso organizativo que permitisse enfrentar a ordem de dominação e fazer autonomamente gestão da sua subalternidade. Tomar as terras tornou-se a ação que encaminharia essa luta e representava tanto uma resposta às opressões imediatas desses camponeses quanto uma reivindicação pelos avós que tinham trabalhado a terra.

A organização se apresenta como uma estratégia de trânsito entre as economias morais e as economias políticas no intuito de transformar as lógicas do poder. O objetivo é a apropriação de um espaço que consideravam próprio desde sempre, ganhado com o trabalho e esforço de gerações. Assim, as ocupações não eram entendidas como “invasões”, senão como “recuperações” de terra.

Um dos relatos sobre as ocupações as mostra como novidade na ação dos camponeses, como uma revelação que puderam realizar apenas nesse momento de intervenção da ANUC:

Até que, finalmente, a gente falou, e claro. Tão claro, que a manhã de 7 de março de 1972 nos surpreendeu nas bordas de uma terra alheia que não queríamos invadir, senão recuperar. [...] Nem o medo do sangue nos assustou. A experiência nos ensinara que a fome é mais vermelha e matadora que o sangue. E bom: muita palha e restolho perdidos em terras estrangeiras deveriam servir ao menos para alimentar um povo que tinha sido abandonado à vontade da fome. Confiantes de que tanto raciocínio à noite não poderiam nos levar pela mão de outra coisa que não a verdade, nós fomos para a terra.<sup>151</sup> (SÁNCHEZ JULIAO, 1975, p. 56)

A ANUC avivou um sentimento revolucionário nos camponeses e permitiu transformar a sua vulnerabilidade na sua força. Se a fome tinha lhes deixado nessa situação, seria a que lhes encorajasse para a transformação. Este sentimento estava associado com uma relação de pertencimento com o território. A terra era deles porque eles tinham trabalhado nela, tinham se relacionado física e simbolicamente com ela. Para os camponeses os proprietários não tinham vínculos com o espaço além do papel.

Se bem que a ANUC às vezes se apresenta como a produtora dessa consciência, o questionamento da situação social encontra sua semente nos espaços de socialização camponesa. O papel da organização foi principalmente o de reunir os diversos focos de resistência e projetar ações conjuntas.

Assim, seria apressurado dizer que sem a ANUC as ocupações não teriam sido possíveis, mas ela gerou um contexto no qual por meio da solidariedade ampla dos camponeses a nível nacional e o respaldo de uma instituição este tipo de ações afloraram com maior facilidade. Porém, os sujeitos referenciam práticas similares às ocupações que partem do desconhecimento da propriedade dos latifundiários como resposta à situação de subalternidade que já se davam com anterioridade ao aparecimento da ANUC. O papel da organização, nesses casos, foi captar esses focos de resistência e integrá-los aos espaços da associação.

Sabendo disso, nós nos alertamos imediatamente e cortamos algumas parcelas de até doze metros de largura, como um quarto de hectare. Nada mais. Isso era o suficiente para comer como pessoas um dia. [...]

E foi quando o administrador da fazenda do rico com quem ganhamos um problema de três cabeças que está dando origem a essa carta, avisou ao dono da falsidade de que havíamos invadido sua propriedade. [...] Porque o dono da terra, o que se diz dono, chegou no dia seguinte com um caminhão da polícia, embarcou onze de nós como carga e nos levou até à prefeitura e depois para a cadeia. [...] O presidente da Associação de Usuários Camponeses de Cereté foi nos ver na cadeia [...] Nós juramos que foi a primeira vez que ouvimos alguma coisa com esse nome, Associação de Usuários Camponeses. Parecia bonito e impossível o que aquele homem nos explicou. Tanto assim, que depois de alguns dias já estávamos em busca de nos organizar em um comitê.<sup>152</sup> (SÁNCHEZ JULIAO, 1975, p. 16–18)

A extensão das redes de solidariedade e reconhecimento camponês permitiu um avanço dos processos de ocupação de terra. Os camponeses se reconheciam como um coletivo de grandes proporções que encaminhavam ações para alcançar uma distribuição equitativa da propriedade do campo e do jogo político nacional.

A construção de um sujeito coletivo a partir da solidariedade se complementava com o conhecimento espacial desenvolvido pelos camponeses. Enquanto a organização encorajava as ocupações massivas, estas eram planejadas fazendo uso do conhecimento sobre o espaço circundante e com a colaboração de membros de outras comunidades, acudindo aos laços sociais que os identificavam como coletivo e que lhes permitiam um conhecimento da geografia além da do seu próprio assentamento.

Deixando a cidade em direção à montanha, você não caminha um quarto de légua quando já está em um lugar chamado El Banco de Arroyón. Lá fomos nós. Nessa baixa perdida no matagal há um matagal grosso e emaranhado como o cabelo de bruxa, [...]. Por estes lados, decidimos desmatar, parar as fazendas e plantar quando a Reforma Agrária comprasse as terras para nos

entregar. Anos, muitos anos... talvez seus séculos, fazia que essas terras pobres e apertadas não deram nascimento a ninguém ou ouviram o ranger de um facão sob o sol.

Os trinta e três homens que abraçaram a aventura não eram todos de Arroyón; também das cidades de Porvenir e La Manta, pessoas de Buenos Aires também vieram, sim, sem ninguém ter pago. Todos, pessoas atropeladas por escassez.<sup>153</sup> (SÁNCHEZ JULIAO, 1975, p. 57–58)

Os trânsitos no espaço se promoviam numa lógica similar à das *velaciones* nas quais as várias comunidades se deslocavam pelo bem comum e o aproveitamento da terra. Podemos encontrar que essas relações entre comunidades dadas pelo trânsito e a troca que caracterizaram o campo social antes da conformação da ANUC, permitiram identificar os espaços a serem ocupados. Nesse processo se aproveitaram múltiplos saberes que integravam os sujeitos ao seu território, além do conhecimento de produção agrícola os valores simbólicos eram apreciados para o sucesso das ocupações.

Esses conhecimentos do território que ajudavam na escolha dos lugares idóneos lhes permitiam manter-se na ocupação e resistir diante do assédio das autoridades.

Três dias depois que entramos na terra, não na aluvião, mas na terra com firmeza, a polícia chegou até nós. Os dois carabineiros que chegaram de manhã chegaram acompanhados pelos administradores. E novamente os conselhos: que saíssemos, que estávamos procurando o que não havíamos perdido, que estávamos jogando com fogo. [...] Eles se acostumaram a vir duas vezes por semana com as mesmas recomendações: que víssemos bem o que estávamos fazendo, até a prisão que podíamos tomar; e eles saíam.

Nós os de Chuchuribí nós Mantínhamos dentro do monte, trabalhando como gado derrotado, espalhados em ambos os lados, pingando a vegetação rasteira com facões. À voz de que eles [a polícia] estavam indo para lá, começamos a reunir-nos aos poucos até sermos uma massa de pessoas numa pequena montanha. As crianças estavam encarregadas de procurar os uniformes verdes dos topos das árvores, trepados como que procura pássaros. Quando a polícia enfiava a cabeça na entrada do beco longo da cidade, as vizinhas berrantes dos meninos percorriam de árvore em árvore até que chegassem aos ouvidos os que trabalhavam as terras. A rapazeada às vezes parecia uma série de macacos desses que se agitam quando sentem gente no monte, ficam todos juntos e que fazem rugido de leão. Assim era. Mas quando a polícia entrava na estrada, os meninos ficavam quietos, aconchegando-se nos flocos macios das árvores para que não pudessem ouvir nem sua respiração. Lá de cima eles viam tudo o que via pra gente.<sup>154</sup> (SÁNCHEZ JULIAO, 1975, p. 20–22)

Vemos a presença de práticas de comunhão com o monte que permitiam tanto a locomoção quanto o controle da terra reivindicada na ocupação. A comunidade se mantinha unida mediante essa interação com o espaço natural e participavam desse processo dos mais novos aos mais velhos. A manutenção da ocupação dependia diretamente dos conhecimentos que o *monte* transmitia e que tinha sido cultivado por gerações a partir de práticas como as *velaciones*.

A acustemologia camponesa permitiu a criação de formas de ação que garantissem uma relação com o entorno que foi usada para a luta política. Isto é especialmente indicativo da produtividade e abundância das ocupações no Caribe colombiano em comparação com os outros territórios do país nos quais a ANUC tinha presença.

Diante da repressão, os vínculos de comunidade se faziam precisos para manter os acampamentos, se ativavam as redes de solidariedade estabelecidas desde anteriormente com os vizinhos de distintos povoados para fortalecer o processo.

Não muitas pessoas estavam envolvidas nisso. Catorze, contávamos apenas os fixos, aqueles que iam todos os dias ao trabalho, aqueles que começaram e ficaram nos cuidados. Para aqueles não houve Natal ou Ano Novo. O tempo era uma linha gorda, grossa, igual, com um mesmo rosto triste e mesquinha de janeiro a janeiro. Exatamente no outro ano, quando as plantações que cultivamos estavam em perigo pela terceira vez, ousamos pedir ajuda às únicas pessoas que poderiam nos dar: os outros camponeses que tinham medo de serem os primeiros no começo. [...] Em vista dos abusos teve que organizar um guarda para cuidar dos cultivos dia e noite. No centro de nossas plantações há uma figueira, uma coisa imensa: uma árvore cabeluda e maravilhosa que se abre na cabeça e que dá sombra quase a um quarteirão de terras. Nela, uma patrulha de quinze de nós subia à noite para matar mosquitos e revezar as folhas de tabaco. Dois grupos que eram quase tão grandes quanto esse percorriam os outros cantos do campo. Nós já éramos bastantes. Muitas pessoas novas tinham decidido ficar viciados na aventura: viam pela primeira vez, ficavam amanhadas com o sonho de matar a fome algum dia e ficaram trabalhando um pedacinho de pântano. Nós éramos mais de quarenta e cinco nesses meses.<sup>155</sup>(SÁNCHEZ JULIAO, 1975, p. 22, 25)

As resistências se fortaleciam por meio da ajuda de outros camponeses que iam se juntando na luta, mas essas colaborações não eram fortuitas senão fruto da ativação de estruturas comunitárias que criavam vínculos num território extenso. A recorrência de vizinhos com conhecimento dos espaços era precisa, dado que a garantia da ocupação requeria conhecimento das condições naturais do entorno.

A escolha dos espaços estava regulada pela sua utilidade nos atos de resistência. Os acampamentos se organizavam ao redor de árvores que servissem para vigiar o território e permitir a circulação rápida de informações. As atividades agrícolas conviviam com atividades de vigilância e coordenação que dependiam dos saberes culturais e das potencialidades de um espaço como o monte. Assim, os espaços eram usados novamente como região de refúgio aproveitando a relação com a terra que nem os latifundiários nem as autoridades policiais tinham. Ainda assim, era apenas a persistência a que permitia o sucesso das ocupações, justificada pela identificação que tinham com a sua terra e no reconhecimento da sua situação assimétrica em relação com os latifundiários. O trabalho da terra se apresenta sempre como um processo inacabado e uma arte de integração de saberes em constante elaboração.

Mas dois dias depois outra cruz veio sobre nós, no mesmo dia da Santa Cruz: três de maio. E foi que o proprietário dos terrenos do costado meteu as suas máquinas no nosso cultivo já quase para colher, nos rastilhou o trabalho de tantos dias e os viveiros de tantos suores. Tudo estragado pelas máquinas do progresso. Nós choramos por dentro, para não desencorajar o vizinho. Tivemos que começar de novo e valha que começamos. [...] Depois que estragaram nossa colheita, e nos foi algemada esperança de comer o milho verde por alguns meses, eles decidiram nos deixar quieto enquanto nos davam tempo outra vez para levantar as culturas e o ânimo. Quarenta e cinco dias depois, quando o novo arroz já estava enrolado e o milho começara a espigar, a máquina chegou novamente e passou de novo pelos campos verdes, seguido por uma procissão de policiais. Quarenta eram; nós os contamos um por um, a menos que os tivéssemos multiplicado de tantas lágrimas na vista. Já não podíamos mais: a dor chegou aos facões e às mãos, mas não fizemos nada de errado. A única coisa que podíamos fazer era ficar em uma corrente na frente do último pedaço de campo plantado para não deixar aquele monstro com motor passar. Foi quando o tenente aquele, que nunca mais vimos, veio e disse: “Caralho, o que é isso? Isso não é mais uma invasão. Este é um cultivo crescido. Pare a máquina, abaixe as armas” Só então conseguimos salvar parte do campo. O tenente desapareceu nos dias seguintes; Ele tinha muito coração e não convenia<sup>156</sup>. (SÁNCHEZ JULIAO, 1975, p. 24–25)

A árdua resistência dos camponeses parecia inquebrantável pelo governo nacional e as intenções dos latifundiários, nem os campos destruídos nem as casas queimadas mitigavam a força do movimento, que se fazia cada vez maior. As ocupações de terra tinham cumprido o objetivo de mobilizar o campesinato e impactar a sociedade nacional. As assimetrias estabelecidas pelo processo de colonização do território eram aproveitadas em favor dos camponeses. As ocupações eram uma reviravolta da situação, se anteriormente os camponeses tiveram que trabalhar as terras dos latifundiários por meio do desmatamento, o que os confinou ao espaço enmontado, esse saber acumulado se transformou na sua vantagem estratégica. As ocupações eram um procedimento tão efetivo na luta política do movimento porque permitiam a integração de formas econômicas que anteriormente tinham beneficiado ao latifúndio para transformá-las em formas políticas novas que davam protagonismo aos sujeitos subalternos.

Devido a isso, e enquadrado na Doutrina de Segurança Nacional, a força pública começou a investir mais fortemente e em estratégias violentas para o desmantelamento das terras recuperadas. A aliança entre latifundiários e o governo identificou que o enfraquecimento do processo da ANUC só teria cabida por meio do uso da força pública. Esta violência estimulou a reação igualmente violenta dos camponeses.

Estávamos regados trabalhando a toda a largura da terra, quando de repente pelo cantinho do monte onde trabalhavam Marcos Lopez e Manuel Urango, apareceram os dois policiais montando em seus animais e liberando do nada muitas grosserias de suas línguas e a refega das suas metralhadoras: ra-tatá-tatá-tatá-tatá. Ao Marcos lhe atravessaram uma perna de lado a lado e ao Manuel os baixos da barriga. Havia poucas pessoas nos lados do tiroteio. Nós,

a maioria de nós, estávamos trabalhando longe das beiradas, mas quando ouvimos o barulho de bala na montanha, corremos para ver o que estava acontecendo. E nós sabemos muito bem o que aconteceu: como um resultado de todo este problema de longa data, todas essas provocações, de toda aquela humilhação chorada, apareceu morto um dos dois policiais, o outro não sabe se a pé ou no cavalo ele saiu e não o vimos novamente.

Então veio o que veio, aconteceu o que aconteceu. Nós vamos dizer a você: nós nos retiramos para os lados das casas, para esperar. Às duas horas, antes das dez e meia, um tenente e dois policiais se apresentaram para fazer perguntas e perguntas. [...] Uma série de policiais armados começaram a caminhar em direção a nós, com passo de combate, meio agachado, e movendo-se coordenados, como se fosse uma parede de uniformes e chapéus caminhando no monte. Quando eles quase se chocaram contra as pessoas, se abriram com o golpe de uma voz dominante e nos agarraram. Os trinta e três que éramos olhamos para todos os lados, mas não havia uma única fenda entre os corpos. Nós estávamos cercados em uma rodada. A primeira coisa que fizeram foi pegar nossos facões. Então, os insultos vieram com palavras de calibre. E, em seguida, a queima das casas, um por um, o dismantelo de tudo o que havia parado, e o fogo que envolvia tudo o que servia: vivendas e colheita. Eles nos jogaram no chão tocando o chão com o queixo, para que pudessem passar por cima de nós como que caminha sobre a grama. Fomos chutados com aquelas botas que se sentem nos ossos em cada rematado, e, finalmente, escolheram sete de nós a granel e os amarraram das mãos nos degraus de uma gaiola-caminhão<sup>157</sup> (SÁNCHEZ JULIAO, 1975, p. 35–38)

O aumento da repressão estatal se viu representado no aumento de capturas, torturas e assassinatos de membros na ANUC ao longo e largo do território colombiano (PÉREZ, J. M., 2010; ZAMOSC, 1986). Este avanço enfraqueceu a ANUC e permitiu o estabelecimento de bandas e exércitos privados para proteção das terras dos latifundiários ao mesmo tempo que as guerrilhas de esquerda capitalizaram a indignação do campesinato para entrar com força nesses territórios.

Como mostram as descrições, uma observação da cotidianidade da resistência no interior dos assentamentos organizados dos camponeses nos permite encontrar que o processo acelerado de ascensão da ANUC não pode ser explicado pela sua inicial vinculação governamental, senão pela ativação de estratégias coletivas, identidades e tensões próprias dos camponeses que já se faziam presentes nas suas interações sociais.

O estabelecimento da luta política pela terra, a partir de ações sistemáticas e concretas, estabelece uma nova temporalidade na qual a relação existente com a comunidade e com a terra cobrava um valor diferente pelas influências externas.

Reconhecer o território por meio dos trânsitos nele que representavam as relações e a integração com a natureza que permitia a lógica camponesa garantiu o impacto que teve na região a luta pela terra.

### 4.3 Resistência e transformações em Montes de María. Panorama Pós-ANUC

Alguns setores da academia, e inclusive da militância política, reconhece apenas um tipo de resistência ao falar de luta política pela terra na Colômbia. Os elementos simbólicos dessa luta, como o é a música e seu trabalho associado, foram sistematicamente ignorados. A mencionada folclorização da cultura levou a desconsiderar essa resistência e atender apenas suas qualidades estéticas. Um olhar minucioso e sensível dessa expressão *gaitero*-camponesa nos permite revelar a profunda resistência ao sistema capitalista que lutava para se impor na região, não sempre associado à luta que coordenava a militância política, melhor representada na ANUC.

#### 4.3.1 Comunidade, terra e defesa pela vida

O informe do Plano Nacional de Reabilitação da Presidência da República, de 1990, que já citei, tece uma forte crítica ao que os autores chamam de um “fracasso na organização comunitária camponesa” (HERNANDEZ GARCIA; GARCIA SANTIZ, 1990, p. 62), mostrando-os negligentes com a sua própria situação e os acusando de terem desaproveitado as “ajudas” do governo nacional e de ter desintegrado a organização pela luta pela terra ao redor da ANUC que desde os anos 60 se vinha construindo.

No entanto, todo esse alto grau de maturidade e organização foi quebrado quando o camponês se tornava proprietário. Então se volta ao individualismo. [...] A crise e o retumbante fracasso das empresas comunitárias (especialmente ganadeiras) organizadas pelo INCORA [Instituto Colombiano de Reforma Agrária] no momento (anos setenta) e as tentativas de diversificar a agricultura, com o sorgo, o milho, o algodão, falharam: as técnicas e procedimentos primitivos agrícolas e as formas de relações de produção tradicionalistas (isolacionistas) tornaram essas estruturas associativas incontrolláveis. [...] As dificuldades na articulação de uma autêntica organização comunitária camponesa, a renúncia a modificar práticas e tecnologias herdadas dos avós, a divisão da terra, resultaram, assim, em fracasso da produção associativa. Aconteceu que, uma vez alcançada em parte as reivindicações por terra na zona, a organização camponesa não pôde realizar processos produtivos, que levam em conta uma racionalidade não-particularista, o que levou a um rápido colapso especialmente a pequenas empresas pecuárias e agrícolas. (HERNANDEZ GARCIA; GARCIA SANTIZ, 1990, p. 58, 61–62) <sup>158</sup>

Os autores do informe, membros da academia, pesquisadores da Universidade de Cartagena, à qual foi encomendada a missão por parte da Presidência da República de Colômbia de construir esse documento, ignoraram que esse “isolacionismo”, para usar a mesma palavra que eles consignaram na sua escrita, fruto das “técnicas e procedimentos primitivos agrícolas e

as formas de relações de produção tradicionalistas” representava uma resistência ao sistema que o Estado tentava lhes impor.

O interesse dos camponeses não estava em diversificar sua agricultura em função dos requerimentos do mercado, com produtos que lhes eram desconhecidos, senão em garantir as suas condições de vida que estavam sendo limitadas pelo escasso acesso à terra.

A gente tinha os alimentos, conhecia como cultivá-los. Fora da ciência do tabaco o camponês sabia o cultivo da mandioca, do milho, do inhame, do abacate, do jerimum, da banana-da-terra, das frutas, isso era o que a gente comia. A gente tinha o conhecimento, o que não tinha era a terra. (TOVAR, 2015)<sup>159</sup>

Embora a produção de tabaco tivesse o protagonismo, dado que era o produto que se inseria no mercado e, como mostram as fontes, garantia o acesso à terra por meio do aluguel, o cultivo de alimentos era central e muito diversificado. A estrutura social que permitia a troca de produtos e a colaboração da comunidade, fazia com que essa diversificação se expressasse ainda mais, devido às redes de solidariedade que permitiam o acesso das unidades domésticas aos produtos que cultivavam às outras famílias, enriquecendo sempre a circulação desses outros cultivos não comercializados de consumo dos camponeses.

É contrastante, então, as declarações do informe com esse sistema de circulação interna de uma agricultura rica e diversificada e de uma estrutura social que se mantinha com o trabalho colaborativo, expressado não só em figuras como o empréstimo de trabalho entre os camponeses senão também nas *velaciones*, como uma gestão simbólica da natureza para garantir o acesso à terra, por meio do tabaco, e aos alimentos.

O chamado “isolacionismo”, isto é, a permanência da família camponesa como unidade de produção, dista de ser um individualismo exacerbado como insistem em apresentar os autores, pelo contrário, se alimenta de extensas redes sociais que permitiam a continuidade dessa estrutura cultural. Mostrando então que, distinto ao interesse do Estado, os camponeses não queriam ser obrigados a estabelecer relações de produção de caráter capitalista. O que chegou a entender-se como um fracasso da organização não foi senão uma resistência à entrada nesse sistema de produção.

“Para nós, os camponeses a terra é tudo, não só é um modo de produzir, é tudo o que nos rodeia, é o nosso território onde nos movemos, onde está o vizinho, onde está o amigo” (BUELVAS; RONCALLO, 2014)<sup>160</sup>, se escuta na voz de Wilmer Vanegas, um camponês montemariano, líder de uma Organização de População Deslocada pela Violência (OPD), na abertura do documentário *Una lucha por la vida*, que recolhe as experiências dos camponeses dos Montes de Maria na luta pela terra, realizado com a participação de múltiplos coletivos

camponeses da região. Wilmer Vanegas reflete sobre esse encontro de visões de mundo que compreendem a terra de jeitos diferentes e encontra reforço na fala seguinte, de Felipe Aguas, outro camponês, líder da ANUC, “é nossa forma de viver, daí temos nosso sustento de vida, se ficarmos sem terra ficamos no ar” (BUELVAS; RONCALLO, 2014)<sup>161</sup>

Se a terra é então uma forma de viver, uma visão que tenta redistribuir a terra condicionada à transformação do seu uso, não tem cabida nessa visão gaiteiro-camponesa sobre a terra e a vida social. Mostra-se, então, uma contradição. O Estado e a Academia sentiram-se mais competentes para definir o que é uma “autêntica organização comunitária camponesa” que os camponeses mesmos, essa visão se mostra conflitante com as posturas nascidas entre estes camponeses sobre o que é ser camponês e como este deve se organizar. Diante desse desentendimento, as atitudes dos camponeses foram contrárias ao esperado pelo Estado e sua resistência se evidencia na quebra desse projeto.

Felipe Aguas, recorrendo à sua história de vida, mostra essas visões encontradas e a permanência na região como um ato de resistência.

É por isso que temos que defender a terra, é por isso que estou satisfeito. Eu fui deslocado três vezes, me ofereceram um traslado para o Canadá, não quis aceitar porque não sou do Canadá, sou dos Montes de María. Me ofereceram um traslado para o Tolima [região da Colômbia]. Eu não sou de Tolima. Eles me davam um lote com café com cacau, com todas as culturas e com crédito e eu não parti para o Tolima, porque eu não sou de lá, eu sou daqui dos Montes de María. (BUELVAS; RONCALLO, 2014)<sup>162</sup>

Resulta, então, curioso, observar que, embora tendo sido deslocado por um meio violento da sua terra, ele rejeita os oferecimentos de reparação do Estado, porque estes incluem relocar-se em outros lugares. No início da sua fala, manifesta a necessidade de defender a terra e sua satisfação com o seu acionar nesse sentido, mas é interessante ver que seu interesse particular não é na terra senão em um modo de vida associado com a sua região particular. Assim, rejeita oferecimentos de terra e crédito para continuar na sua situação de camponês sem-terra. Manter-se sem um lote para cultivar ou um lugar específico para trabalhar na terra, é apenas uma consequência dessa sua “defesa da terra”, uma experiência que fora da visão camponesa não faria sentido. A defesa da terra, para eles, é uma defesa de um modo de vida, não apenas do título de propriedade.

As críticas dos camponeses às ações do Estado ficam ainda mais explícitas quando se considera a rejeição constante dos seus mecanismos de controle. O crédito, que se propunha como a oportunidade de fazer com que os camponeses pudessem começar sua produção, funcionava como um mecanismo de controle das formas de produção por meio da obrigatoriedade dos chamados pacotes tecnológicos. As figuras estatais que deram corpo a esta

política foram o Instituto Colombiano de Reforma Agrária - INCORA e o Fondo de Desarrollo Rural Integrado – DRI, no quadro do Plan Nacional de Rehabilitación – PNR.

O DRI foi adotado na Colômbia em meados da década de 1970. E segundo seus planejadores, seu objetivo era “contribuir para o fortalecimento da capacidade produtiva da economia camponesa, aumentar a oferta de alimentos básicos e a disponibilidade de alimentos das famílias produtoras, e elevar a renda e a qualidade de vida das famílias camponesas” (CASTRO MURILLO, 1995, p. 67). E foi o principal organismo do Estado de política pública para o setor rural durante os anos 70 e 80, mas embora tivesse o objetivo de elevar a renda e a qualidade de vida dos camponeses, seu olhar de “desenvolvimento rural” fazia com que frequentemente preferisse apoiar as famílias ricas do campo. Os economistas Mario Valderrama e Hector Mondragón evidenciam essa situação.

O PNR e especialmente o DRI tinham uma estrutura menos progressiva da distribuição de subsídios entre os estratos de renda. Enquanto a Caja Agrária e o Incora entregavam 8,7 e 9,3 vezes mais recursos para a classe 1 do que para a classe 5, o DRI gerava apenas 1,5 vez mais por família no estrato de renda mais baixa do que para o grupo 5 de maiores ingressos. Mesmo no programa de comercialização do DRI, não há diferenças na distribuição entre os estratos sociais. [...] Ao analisar esses dados, é necessário perguntar se a batalha permanente dos neoliberais contra a Caja Agrária e o Incora e sua tolerância com o DRI, reflete o interesse de subsidiar aqueles que têm melhores possibilidades econômicas e se isso se reflete em privilegiar um subsídio ao mercado fundiário e não a reforma agrária e tentar direcionar esse subsídio para os camponeses de elite e não para os camponeses pobres. (VALDERRAMA; MONDRAGÓN, 1998, p. 45)<sup>163</sup>

No mesmo informe do PNR, programa que gestionava o DRI se recolhe em 1990 a fala de um camponês de Ovejas, Sucre, nesse sentido:

Atualmente, a única coisa que o INCORA concede é um Contrato de Cessão, que não garante a permanência do adjudicatário no terreno. Como o Incora só aloca a terra para os camponeses, eles devem pedir emprestado para proceder a produzir nessas propriedades. Parece que o programa DRI apareceu nas partes com mais problemas de terra, nas áreas em que são mais agudos. Por isso, o que está acontecendo é uma verdadeira contra-reforma agrária, porque eles acreditam que as pessoas não precisam de terra, mas sim de créditos. Supõe-se que a assistência técnica deva vir do ICA [Instituto Colombiano Agropecuario], mas essa ajuda quase nunca vai além do que eles chamam de visitas técnicas, sem apoio contínuo, apenas de tempos em tempos e em palavras. (HERNANDEZ GARCIA; GARCIA SANTIZ, 1990, p. 60)<sup>164</sup>

Nesse contexto, não surpreende então a rejeição do crédito institucional por parte dos camponeses. Ele estava associado com as medidas que regulam sua produção para inseri-los no mercado e modificar suas práticas agrícolas, seu “modo de vida”, o qual, segundo suas afirmações se encontra no centro da “defesa da terra”. Embora isso, diante do contexto de

urgência de dinheiro para produzir, os camponeses se viam obrigados a recorrer novamente ao empréstimo das empresas comercializadoras de tabaco. Uma atitude que parecia ser contrária a essa defesa da sua terra, dado que estes, como já referenciei, resultavam quase invariavelmente na desapropriação dos camponeses da sua terra (BLANCO ROMERO, 2010), o que mostra novamente que a luta não era exclusivamente pela titulação das terras no sentido institucional, senão por serem permitidos de usar a terra de acordo com a sua visão dela, com a sua cultura.

A aparente incoerência em recorrer ao sistema que os oprimia, situação da qual tinham consciência, se justificava pelo fato de que nele, ainda na sua situação de desvantagem, possuíam um nível de autonomia. Suas técnicas de cultivo e seu modo de vida podiam ser mantidos ainda melhor que no panorama que o Estado propunha. Como mostra o documento acima referenciado, o problema, para eles, não era a titulação de terras, o qual era bem visto pelos camponeses, senão os controles que mediante o crédito e as frouxas “assistências técnicas” os obrigavam a modificar suas práticas e inserir-se em um sistema no qual igualmente estariam em clara desvantagem. Os camponeses tinham clareza dessa situação, como me contava Tovar em 2015 enquanto me ensinava o cultivo de tabaco.

Eles vieram nos prometendo este mundo e o outro, davam a terra, mas eles forçaram a mudar o cultivo. Mas se mudávamos o cultivo, precisávamos de dinheiro para isso, os senhores do tabaco não nos davam mais, porque mal financiavam o tabaco. Então tinha que me endividar com o Fundo Agrário, com o DRI, e eles diziam que era preciso fazer isso, fazer o outro, cultivar assim, e no final acabava perdendo tudo. Então eu prefiro manter meu tabaco, com minhas colheitas, que me alimentam e me deixam viver. (TOVAR, 2015)<sup>165</sup>

Em um sentido prático vemos a vinculação da defesa da terra como uma luta pela defesa da vida, isto é, a expressão política da defesa do seu entendimento sobre o mundo. Em um sentido simbólico, esta relação da terra e vida, uma relação cosmológica, podemos confrontá-la com a prática musical para entender as nuances do pensamento gaitero-camponês. A produção musical, no marco desse sistema de reprodução da vida, permite aproximar-nos à compreensão da lógica camponesa do espaço nos Montes de María. Os seus espaços de interação estão significados com relação ao seu grau numa escala do natural. Esta classificação tem profundos efeitos sociais e económicos e veiculou a resistência camponesa ao sistema de comércio proposto pela indústria capitalista e o Estado colombiano.

#### **4.3.2 Violência e transformações no modelo produtivo**

Como mostrei, o panorama local em Montes de María manteve algumas continuidades no âmbito do cultural e na relação dos camponeses com a terra após a queda da

ANUC, por causa da forte repressão e o acirramento da repressão estatal e pela pretensão das guerrilhas de suplantar o movimento camponês, subordinando-o às suas formas de luta. Porém, o processo político da década de 70 e os posteriores desdobramentos no contraditório mapa do poder na Colômbia causaram transformações no cotidiano da região.

O acirramento da violência, que reestabeleceu a lógica patriarcal e senhorial nos Montes de María mediante o assassinato, tortura e enfrentamento bélico transformou o panorama dos camponeses-*gaiteros* e conseqüentemente sua prática musical.

O processo que evoluiu na década de 80 era o de reestabelecimento de uma economia moral baseada na dominação dos latifundiários, mas não nos termos idênticos aos anos 60. O objetivo foi aumentar o poder das elites e desarticular as condições de existência de qualquer possível organização camponesa. O que, junto com as transformações que não faziam mais pertinente o modelo de aluguéis por desmatamento, significou para as elites a necessidade de esvaziar os espaços rurais. Para isso, a violência se tornou uma estratégia fundamental de “refundação” do território.

Nesta área - e não por acaso - incubou-se o projeto político-militar de captura regional do Estado e de configuração de uma base social submissa que incluía de passo o dismantelamento da organização camponesa e a reversão das parcelações da terra realizadas desde a década de 1960. Esse projeto “refundador” também se tornou a ponta de lança de um dos grandes monstros da violência contemporânea no país, o paramilitarismo e sua expressão política, a parapolítica.<sup>166</sup> (MACHADO CARTAGENA; MEERTENS; SÁNCHEZ GÓMEZ, 2014, p. 19)

Como veremos, este processo de intensificação da violência se traduz em práticas cotidianas e em processos subjetivos. Nordstrom e Robben(1995) consideraram as dificuldades que uma definição de violência unívoca e estável representa numa pesquisa centrada nos sujeitos, especialmente quando se trata de expressar experiências e percepções tão diversas dos atores da guerra em relação ao fato violento. “Cada participante, cada testemunha da violência, tem sua própria perspectiva. Estes testemunhos podem variar drasticamente”<sup>167</sup> (NORDSTROM; ROBBEN, 1995, p. 5). De certa forma, dar conta das experiências dos sujeitos que vivem ou viveram com a guerra diariamente é um desafio tão grande para a pesquisa que não é possível uma definição da violência que aborde todas as expressões de violência, com as particularidades que cada conflito implica, uma vez que a violência não é um fenômeno universal com um padrão fixo de ocorrência no mundo todo.

Preferimos considerar a violência como uma manifestação social e culturalmente construída de uma dimensão deconstitutiva da existência humana. Assim, não existe uma forma fixa de violência. Sua manifestação é tão flexível e transformadora como as pessoas e culturas que a materializam,

a empregam, a sofrem e a desafiam. A violência não é uma ação, uma emoção, um processo, uma resposta, um estado ou uma unidade. Pode manifestar-se como respostas, meios, ações e assim por diante, mas as tentativas de reduzir a violência a um núcleo ou conceito essencial são contraproducentes, porque eles essencializam uma dimensão da existência humana e resultam na apresentação das manifestações culturais da violência como se fossem naturais e universais. A violência não é redutível a algum princípio fundamental do comportamento humano, a uma estrutura básica e universal da sociedade, ou a processos cognitivos ou biológicos gerais. Não negamos que as pessoas construam com frequência essas explicações gerais da própria violência para se fornecerem de um quadro de referência para suas vidas problemáticas. Esses quadros culturais de compreensão são um objeto legítimo de estudo etnográfico [...], mas esses modelos locais não devem ser confundidos com explicações teóricas ou universais da violência. Queremos manter as abordagens essencialistas equivocadas à margem, permanecendo mais perto da experiência da violência e focando nas suas manifestações empíricas.<sup>168</sup> (NORDSTROM; ROBBEN, 1995, p. 5).

Compartilho com eles o interesse em elucidar a experiência da violência além da abordagem de uma referência conceitual sobre a violência que a coloque dentro de um quadro de significados único. De fato, em uma mesma comunidade, as pessoas percebem o ato violento de maneiras muito diferentes e é em torno dessa multiplicidade de significados que a teia complexa da vida social se tece. Assim, no contexto da experiência da violência, situam-se as expressões culturais que, embora não necessariamente dela surgem, coexistem e se transformam com ela. A historiadora Arlette Farge(2015), retomando o trabalho de Michel Foucault, fala em concordância com isso: “A violência está, portanto, presente assim como o afrontamento e é deles que nascerão valores, liberdades, a capacidade de substituir as regras precedentes por outras regras. Cabe aos sujeitos, a partir de então, demarcar os sistemas de violência que os constroem, para poder se subtrair a eles, desfazer-se deles ou estabelecer outros modos de regulação” (FARGE, 2015, p. 34). A partir desse entendimento, o convite que faz Farge ao historiador, é o de entender os mecanismos racionais da violência, surgidos em cada momento histórico particular.

É preciso então compreender as formas de racionalidade que fazem jorrar a violência. Um espaço complexo se abre onde o historiador, cujo procedimento é de revelar os mecanismos racionais que conduzem à violência, mostra eventualmente que, se esses mecanismos existem, outros podem existir, contrários, diferentes, se abrindo a novas possibilidades. Violência, barbárie e crueldade são organizações de poder que se inscrevem em enunciações políticas: nada é fatal nem mesmo obrigatório em sua aparição, uma vez que todo mecanismo é um jogo que se desmonta, e por vezes mesmo se abole, num outro jogo. (FARGE, 2015, p. 39)

No pano geral dos Montes de María, as recuperações de terra causaram a reação dos latifundiários e elites regionais, por meio do financiamento de exércitos privados que, na década de noventa, tornaram-se membros de vários grupos paramilitares. A presença de grupos

guerrilheiros na década de oitenta na região tornou-se a desculpa para o ataque paramilitar posterior contra as comunidades rurais, que foram criminalizadas como supostos colaboradores dos guerrilheiros.

Esta tensão é manifestada pelos *gaiteros* e pelo apontamento da sua prática musical, A música “¿por qué nos llaman así?” de Gerson Vanegas(2017), morador de Ovejas, Sure, mostra o descontento pela referência violenta que justificou a repressão e os impactos que esta teve na prática cultural dos camponeses-*gaiteros*.

Não sei se isso é pecado  
ser filho desta terra,  
mas todos vivem apontando para aquele  
que diz ser de a Ovejas,  
nos difamam, apelidam e nos chamam de guerrilheiros,  
e não importa o quanto você rejeite a mentira,  
para eles somos nós violentos.  
Não senhor, esse não é o caso, [...]  
porque o Ovejero é são desde o nascimento  
e se dizem que carrega um rifle,  
com certeza é uma gaita com cinco buracos.<sup>169</sup> (VANEGAS, 2017)

As únicas armas na sua luta, segundo Vanegas, seriam as gaitas, e o sistema cultural ao redor delas. Ele manifesta como, a partir de meados dos anos oitenta, prevaleceu a imagem de Montes de Maria como uma área violenta (OJEDA et al., 2015). O discurso oficial representou os camponeses como potenciais guerrilheiros, e, enquanto inimigos do desenvolvimento, uma ameaça para a segurança nacional.

Devido à repressão e a risco com o qual conviviam os camponeses, os espaços rurais se configuraram como geografias do medo. Se anteriormente as limitações no espaço cultivado, baixo a permissão dos latifundiários, não representavam por meio das relações uma limitação ao trânsito entre os diferentes espaços, a configuração desses espaços de terror começou a limitar as possibilidades de circulação desses sujeitos no território. Com isso, se procurou o ingresso de empresas e indústrias que não requeressem a mão de obra camponesa na sua produção.

Isto significou uma transformação no modelo produtivo regional, que transitou de um território com vocação primordialmente agrícola a um distrito minero-energético. Como aponta Daniels Puello(2016):

No caso de Montes de María, deve-se notar que o boom na mineração coincide com o processo de recuperação do território pelas forças públicas no âmbito da política de segurança e consolidação territorial. [...] Nessa perspectiva, vemos como a metamorfose na qual está imerso território introduz uma série de práticas de negócios de caráter não-rural de mineração e monoculturas, cuja maioria dos efeitos visíveis se manifestam de várias maneiras, tais como uma

mudança substancial na relações sociais e culturais construídas ao longo do tempo<sup>170</sup>. (DANIELS PUELLO, 2016, p. 62,66)

As formas de limitação do acesso à terra e o deterioro dos modos de sustento das populações locais de Montes de María mostram as estratégias de despojo cotidiano na região, enquanto estas afetam diretamente as formas como seus habitantes se relacionam entre si e com o espaço que habitam (OJEDA et al., 2015).

A produção de tabaco declinou de forma drástica na década de 90 e 80 por conta do panorama de despojo de terras e transformação do modelo produtivo, e paulatinamente as empresas comercializadoras de tabaco foram abandonando a região. Em 2006, por ocasião da saída da última das empresas comercializadoras, o jornal *El Tiempo* resumia a situação da seguinte maneira:

El Carmen era um dos centros de tabaco mais importantes da costa caribenha. Pode-se dizer que todas as pessoas viveram, nos últimos 130 anos, a semeadura deste produto. Hoje, poucos camponeses estão semeando e a última das três maiores empresas de tabaco, La Tairona, fechou as portas em janeiro passado e deixou cerca de 2.000 carmeros desempregados. A guerra em seus caminhos, as campanhas contra o uso de tabaco na Europa e os ataques dos grupos violentos contra as grandes empresas de tabaco são consideradas as causas da ruína. [...] Nos campos, poucos arriscam semear. “Além disso, os homens armados que andam nos campos não nos permitem cultivar bem. Vamos de manhã e à tarde voltamos a dormir à zona urbana para que não nos prejudiquem, e por isso não podemos cuidar da lavoura”, reclama Martha Cecilia, uma camponesa magricela.<sup>171</sup>(ACIERI, 2006)

Esta situação impossibilitava tanto o cultivo quanto as práticas culturais associadas a ele. Os campos ficaram vedados para o trânsito noturno e as velações se tornaram impossíveis de realizar. Nesse contexto, a preocupação pela prática musical fez com que se procurassem estratégias de “preservação” da música.

### **4.3.3 Festivais, morte, massacres**

O surgimento dos festivais, como espaços institucionais da música, foi resultado desse conflito. O ascenso desse tipo de espetáculos se materializou em 1985 com a fundação do Festival Nacional de Gaitas “Francisco Llirene” em Ovejas.

Com o Festival Nacional de Gaitas se introduz uma série de discursos que adaptam e modificam o sentido da prática musical, desarticulando-a dos espaços festivos em que se registrava. Isto é iniciado pelo interesse de um grupo de pessoas em criar um espaço para a expressão da prática musical, que estava sendo perdida [...]. Assim, criam-se uma série de discursos sobre a importância que a recuperação da prática musical tem para a comunidade, exaltando os valores tradicionais que, em muitos casos, estão isolados dos processos que os originaram.<sup>172</sup> (SAÑUDO PAZOS, 2000, p. 141)

O reconhecimento de que a transformação da produção agrícola afetaria diretamente a produção musical fez com que esta, desde uma perspectiva folclorista, quisesse se preservar isolada do seu contexto. Isto encarnou uma tentativa de despolitização da prática cultural campesina-gaitera para sua transformação em peça de museu.

Por uma parte o “resgate” da música através do festival "secularizou" deliberadamente a música, mediante uma omissão de qualquer referência explícita ao pensamento religioso e social associado à música de gaitas. Isto marcou a consideração da cultura como um resquício do passado, como um objeto moribundo e sua folclorização viria a significar a finalização desse processo de assepsia do cadáver (DE CERTEAU; JULIA; REVEL, 1993).

O festival, como nos diz Fernández(2012b), é o espaço e ocasião musical “moderna” por excelência da música de gaita, assim como as vigílias dos santos foram a sua “antiga” ocasião ideal. A música que nasce no seio de um ritual moral, político e económico é agora assumida pela institucionalidade e é dotada de novas características. O discurso sobre o passado que aparece nas narrativas do festival o faz de forma oposta à relação de construção identitária por meio da memória. Este se transforma num passado estático, imutável e preservado por meio de apenas um dos seus elementos. O mecanismo do festival o torna “inofensivo”.

Os diversos enfrentamentos com a institucionalidade do festival que descrevi no capítulo anterior nos mostram as tentativas de elaboração desse conflito desde a perspectiva dos campesinos *gaiteros* e suas resistências à morte cultural. Como manifestaram Adrián Villamizar e Nando Coba, entrevistados por David Lara Ramos(2019) para portal independente de notícias Las 2 Orillas, o festival promovia uma visão despolitizada e discordante com a realidade política e social dos camponeses, por meio de uma censura tácita de músicas que trouxessem à lógica do presente a prática musical.

Os temas contados em canções como as de Adrián Villamizar, foram “batizados” nos tempos da luta entre paramilitares, forças públicas e guerrilheiros das FARC, como músicas de “protesto”, letras que não eram bem recebidas pelos jurados, que davam preferência àqueles que mencionavam as plantações de tabaco, milho e banana, ou cantavam a uma tranquilidade inexistente em suas terras. Os temas preferidos pelos júris foram aqueles que mencionaram as canções dos pássaros ou da a velha roça.<sup>173</sup> (LARA RAMOS, 2019)

A redução da música a apenas uma expressão estética era ao mesmo tempo uma estratégia de supervivência física, dado que o risco de morte ao falar desses temas no espaço público era uma ameaça real.

Os festivais surgiram como uma resposta no processo de desterramento, destruição simbólica e física das resistências nos Montes de María. As geografias do terror que se inscreveram no “Pathoscape”(SOLÍS, 2004, 2005) da região afetaram essa relação com o mundo das populações afetadas.

A dor, sensação física e emocional -que não se pode separar da mágoa- é uma forma de relação com o mundo. Nisso ela entra na paisagem cultural, política, afetiva e intelectual de uma sociedade. Esse contexto pode receber, rejeitar, agredir ou apaziguar essa dor: a história social se constrói nesse movimento incessantemente cambiante(FARGE, 2015, p. 19)

A inscrição das marcas da violência no corpo e na geografia montemariana foi se fazendo cada vez mais forte desde a finais dos 90. Os paramilitares, financiados pelos latifundiários, fortaleceram suas incursões para esvaziar o território de pessoas e de significados mediante a estratégia de “terra arrasada” que “consiste no exercício da violência que não só aniquila as pessoas, mas também destrói o ambiente material e simbólico das vítimas. Desta forma, o território torna-se inabitável devido à propagação de vestígios de terror, o que força o êxodo da população”<sup>174</sup>(GRUPO DE MEMORIA HISTÓRICA, 2013, n. 27)

Essas incursões usavam a forma de *terra arrasada* ou extermínio, especialmente quando os territórios de ancoragem eram vizinhos das capitais municipais ou das localidades dominadas pelos paramilitares. Em tais expedições, esses grupos procuraram salvar seus interesses territoriais e intimidar e desmoralizar os insurgentes. Esses ataques furtivos e devastadores funcionaram como uma estratégia de controle territorial, uma vez que geraram deslocamentos massivos nas áreas de retaguarda da guerrilha, o que, conseqüentemente, deixou os insurgentes fracos e isolados. Quando enquadrado em uma estratégia regional de controle territorial, esse tipo de extermínio foi complementado com uma estratégia política de incidência nacional. Nela, os grandes massacres contra a população civil foram apresentados ao público como golpes destinados a combater e desmoralizar os guerrilheiros. Assim, deram a conhecer, por exemplo: os massacres de Montes de María cometidos entre os anos de 2000 e 2001; o massacre de El Salado, em fevereiro de 2000, que deixou 60 vítimas; a de Chengue em 17 de janeiro de 2001 com 35 vítimas; o massacre de Macayepos em 16 de outubro de 2000 com 17 vítimas; e Las Brisas em 11 de março de 2000 com 12 vítimas.<sup>175</sup> (GRUPO DE MEMORIA HISTÓRICA, 2013, p. 39)

Nesse contexto, contrasta o recebimento da prática musical no contexto ascético do festival por parte dos grupos armados em relação com a prática musical no espaço rural.

Assim, tanto a guerrilha como a violência paramilitar se intensificaram em uma luta pelo controle da terra. Ambos os lados influíam a vida social da região, mas o festival se manteve intocado. “Eles sempre respeitaram o festival, porque sabiam como era importante. Havia tiros e bombas, mas nunca se envolveram com o Festival Nacional de Gaitas” (GÓMEZ; GÓMEZ, 2015) disse-me José Gómez.

A instituição do festival, enquanto não levantava suspeitas pela sua sólida oposição em relacionar a música com o contexto político, não foi afetado pelos grupos armados. O reconhecimento que fizeram os paramilitares da importância da música como coesão social e bandeira da luta pela terra, associada à defesa de um modo de vida campesino-*gaitero* e a defesa do seu território, levou-os a inseri-la como elemento simbólico da sua estratégia de terra arrasada nos massacres em Montes de Maria.

O cume desse processo se evidencia nas ações paramilitares no massacre de El Salado, uma aldeia pertencente ao município de El Carmen de Bolívar, no qual assassinaram 60 pessoas e esvaziaram o povoado. Os relatos dos sobreviventes mostram que no meio da matança os paramilitares tiraram os instrumentos da Casa de Cultura do povoado e começaram a tocá-los, criando um ambiente festivo no contexto de morte.

Aqui tinha uns tambores, acordeão, havia um grupo de gaitas, mandaram os instrumentos para que os moleques começassem a praticar, de tudo aquilo se apoderaram eles [os paramilitares]. Nesse campo, quanto mortos eles mataram, tocaram, tocaram tambora, tocaram acordeão e tudo, se as pessoas tinham caixas de som, porque nas casas havia bons sons e até pegavam os sons, e em todos que colocavam a música [...] Quando matavam, eles tocavam, isso foi uma festa para eles. Isso para eles foi uma festa. [...] Eles tiraram os tambores da Casa del Pueblo, cantaram depois de matar... dava para ver o prazer de matar<sup>176</sup>. (SUÁREZ, 2009, p. 37)

O uso da música no massacre conviveu com o recurso a sofisticadas formas de tortura e de assassinato que procuravam a degradação do corpo dos habitantes. Os assassinatos e as torturas foram realizados em público e com um alto grau de crueldade, como mostram as testemunhas dos sobreviventes.

Na quadra de futebol, nos disseram “homens de um lado e as mulheres do outro” e nos botaram de bruços, em seguida, rapidamente retiraram um rapaz, e lhe disseram “você ficar aqui com a gente, porque você escapou em Zambrano, mas aqui não vai escapar”. Esse foi o primeiro que mataram na quadra. Lhe colocaram um saco sobre a cabeça e lhe cortaram uma orelha primeiro, depois lhe passaram espinheiro no pênis, o deitaram e botaram o saco na cabeça, ele pediu para que não o matassem, o bateram pela barriga, chutes, tapas, o rosto, lhe quebraram a cara, e diziam pra gente “olhem para que apreendam, para ver o que vai acontecer com vocês, então comecem a falar”, disseram eles. Então, nós dizíamos “o que vamos falar se não sabemos nada”. E depois mataram o rapaz, se ele foi morto, baleado [...]

[...]Esse senhor como de 60 anos mais o menos, esse senhor foi morto a faca, abrindo-o, cortando-o, torturando-o, então, quando ele chorou “oh minha mãe, minha mãe,” eles diziam “filho da puta, aqui não te salva nem o diabo, onde está a guerrilha para salvar você, diga-lhes para vir, onde está o Boris, filho da puta” [...]

Na quadra eles começaram a tirar pessoa por pessoa. Então tiraram o Lucho, foi-lhe dito “você é o presidente da Ação Comunitária, guerrilheiro filho da puta”, aí quebraram a cabeça dele. Partiram a cabeça inteira, o cérebro lhe

explodiu, aí um paramilitar pegou seu cérebro, o mostrou pra gente e o colocou de volta [...]

[...] Eles me passaram um cacto pelo corpo, a Maria começou a acariciar meus seios, em seguida, veio um tal Carlos, puxou o meu cabelo para trás, me beijou o corpo, tocou-me, aquela Maria ria enquanto Carlos me tocava [...] depois me estuprou na frente deles [...] depois Maria começou me bater com uma faca de bolso que ela usava e seguiu-me maltratando.

[...]Lá eles pegaram uma filha de Chami Arrieta, trouxeram a menina de lá da Igreja pra onde tinha duas árvores grandes, essa menina teve uma morte horrível demais, a deitaram de bruços, então veio esse cara e subiu nas costas dela, sentou-se nas costas e agarrou sua cabeça e puxou com força para trás, puxou-a com força, a estrangulou e quebrou o pescoço, depois de ter quebrado o pescoço, olhou para alguns galhos pequenos, levantou a saia dela, e colocou vários galhos na vagina dela. <sup>177</sup> (SUÁREZ, 2009, p. 36–43)

A estratégia de destruição física e do ambiente material e simbólico das vítimas levou ao uso dos próprios instrumentos musicais para a perpetração do ato de barbárie que resultou com a morte física e cultural do povoado. Num sentido simbólico, o efeito desse ato na subjetividade local foi a subversão da lógica do mundo pelos mesmos métodos que a organizavam. Se a música, como símbolo chave, construía a relação do corpo do campesino-*gaitero* com a sua terra, como extensão cognitiva e prática dela, no espaço do massacre a música, profanada pelos paramilitares, recorre a quebra dessa relação homológica.

A música foi usada no processo de degradação simbólica e destruição do corpo, de 60 corpos! O uso da música como estratégia de tortura e instrumento da morte tentou quebrar a lógica que ligava os camponeses à sua terra. O resultado: o povoado inteiro abandonando suas vivendas, o território esvaziado e apto para a chegada dos latifundiários e sua reinserção nos ciclos do capital na forma de empresas de extração minero-energética.

## 5 CONCLUSÕES

As estruturas sociais e econômicas no campo latino-americano se encontram em constante tensão na rede de relações de poder vinculadas com a constituição de sociedades pós-coloniais. No caso dos Montes de María, no Caribe colombiano, as relações assimétricas que participaram da formação da classe camponesa, como um grupo subalterno, se associam a práticas de economia moral que ao mesmo tempo preservam as lógicas hegemônicas de opressão ao campesinato como permitem o estabelecimento de práticas de resistência.

Como foi mostrado, a música de gaitas e tambores estabelece um sistema de práticas e conhecimentos que combinam duas noções interligadas: o mundo, macrocosmo, e o corpo, microcosmo, que representa a alteridade dos campesinos-*gaiteros*. É uma cosmologia que inclui elementos cristãos, afros e indígenas e para formar seu próprio conjunto de práticas e crenças mestiças que respondem às necessidades das suas particularidades em diferentes momentos da história. Para o período estudado, entre 1960 e 2000, o recurso aos santos, espíritos do monte, forças naturais, torna-se uma prática de resistência frente às opressões dos comerciantes de tabaco e os latifundiários. Elementos estes que não são interpretados como entidades estáticas, mas como configuração de uma ordem social em mudança.

Nas mentes das aldeias camponesas do litoral, especificamente em Montes de Maria, o mundo não é previamente determinado, pode ser influenciado por práticas cotidianas e construída em relação ao mundo sensível. O mundo percebido através dos sentidos é o mundo que é dado significado, é um mundo que sente, um mundo que participa da música.

A identidade dos sujeitos da região não apenas apropria a categoria de camponês, senão que eleva a de *gaitero* ao mesmo nível. Esta relação entre a prática agrícola e a música está atravessada pela gestão do tempo e a negociação com o passado. A emergência da música na narrativa da identidade em Montes de Maria se justifica pela relação simbólica que a música contrai com a flexibilidade do espaço e do tempo e com a plasticidade da identidade.

A conceituação que propus, a partir das falas dos sujeitos, do termo de campesino-*gaitero* unifica o coletivo através de referências históricas e geográficas, nas quais a música funciona como elo do processo identitário, participando nos processos produtivos do trabalho agrícola e nos reprodutivos da vida social.

Utilizei então como recurso apelar à enunciação dessa identidade como campesino-*gaitero*, para expressar não só um jeito de pensar, uma cosmovisão, senão também a prática agrícola na qual se insere, e que se apresentava de uma forma ainda mais evidente no transcurso da segunda metade do século passado, para expor assim o elemento de resistência por meio da

música, como recipiente e reprodutor da memória, no contexto da luta pela terra dos camponeses dos Montes de María desde a década de 60 até o começo do século atual.

Como vimos, a prática da música se apresenta como um marcador de comunidade, como uma relação de solidariedade entre os camponeses que trabalhavam a terra em oposição aos donos da terra. A identidade dos sujeitos da região se estabelece não apenas a partir da categoria de camponês, senão que eleva a de *gaitero* ao mesmo nível. Esta relação entre a prática agrícola e a música está atravessada pela gestão do tempo e a negociação com o passado.

A música, enquanto mediadora nessa relação com o tempo, participa do processo de identidade nos Montes de María a partir das operações da memória. A memória atua aqui não só como o conteúdo de um passado lembrado no presente, senão como uma justificativa da visão do mundo construída no processo de campesinização e conseqüentemente da prática musical como um coadjuvante desse exercício de criação do coletivo: um passado que age no presente e que no processo revela tanto mudanças como permanências.

Esta lógica da música como marcador de tempo, que justifica sua atuação como elo da memória, se expressa não apenas nas falas multitemporais dos montemarianos em relação à música, senão na compreensão mesma do tempo em relação com esta, como um conector, uma religação com o passado e é entendido pelos sujeitos pesquisados de diversas formas. Esta relação se expressa no seu processo identitário como campesinos-gaiteros.

Uma das formas em que os sujeitos associam a música como marcador de tempo se evidencia na construção dos instrumentos e na organização dos ciclos de trabalho. Esta sincronização do tempo natural, das estações climáticas e dos tempos de cultivo, com o tempo social do trabalho que se evidencia na elaboração de cada instrumento regula simbolicamente a homologia entre o corpo cultural e a ordem do mundo. O trabalho de manufatura é ao mesmo tempo um trabalho do tempo, uma recriação constante da memória.

Dessa maneira, além de reforçar a ideia da transmissão oral da memória por meio da prática musical, associa a música com a reprodução da vida por meio desta. Caberiam aqui duas interpretações; a primeira, a reprodução da vida por meio da produção física de alimentos enquadrada na prática agrícola, e a segunda, não contrária, mas coadjuvante, a produção simbólica da vida por meio da cultura.

Para isso, os camponeses de Montes de María usavam a música de gaitas e tambores como insumo para a produção agrícola. Este processo teve sua representação máxima nas “*velaciones* de santos”, que consolidaram e popularizaram a prática musical, cuja finalidade era garantir a fertilidade da terra e a abundância das colheitas num contexto onde a possibilidade de perda era alta e os custos impossíveis de acarrear.

A gaita é compreendida nesse pensamento como um instrumento reprodutivo, de reprodução social e reprodução humana. Ao mesmo tempo, a metáfora da fertilidade na gaita também compõe a ideia da fertilidade da terra. Ao ter sido associada com as atividades agrícolas se busca com ela conseguir elementos que propiciem a abundância da produção e que restaurem uma ordem quebrada pela exploração da terra.

Nesse sentido, como vimos, os camponeses, retomando narrativas indígenas, interpretaram que a colonização e a interferência de comerciantes e latifundiários coloca em risco a ordem do mundo. A narrativa indígena é semelhante à expressada na luta dos camponeses-*gaiteros* e a gestão da sua experiência pós-colonial como uma tentativa constante de restaurar a ordem natural, da mesma forma que mantém a continuidade mundo-*gaitero*, mantendo a ordem sonora do cosmos.

Como mostrei, a música não corresponde só a uma expressão estética do mundo, senão a um modelo prático, com um reflexo estético, de entender o mundo. O trabalho da música, como trabalho da terra, visa por enquadrar a música em um contexto de luta de classe, como uma ferramenta cultural que não só responde a uma identificação enquanto estética senão que foi utilizada como uma ferramenta dessa mesma luta, como uma resposta de uma classe particular às suas condições de subalternidade em um contexto de exploração econômica.

Estes conteúdos morais na esfera da economia, não impediram o estabelecimento de uma organização camponesa de ordem política. A ANUC se transformou na década de 70 numa ferramenta de confronto direto com os latifundiários advogando pela transformação das lógicas agrárias tanto da região quanto do país. Ainda assim, e dado seu tom primordialmente político, esta rápida ascensão organizativa se explica em grande medida pelas estruturas sociais de solidariedade e de identificação social e o reconhecimento do território que as práticas de economia moral tinham estabelecido.

Nesse sentido, mostrei como uma prática que nasce de um contexto assimétrico pode, sim, revelar uma atitude crítica dos subalternos com a sua condição, e não necessariamente um pacto moral entre classes. Para o caso dos camponeses-*gaiteros* de Montes de Maria, a música expressa uma resistência no quadro da esfera privada e cotidiana. Resistência paralela, mas não alheia, ao exercício de estabelecer-se como sujeitos políticos na esfera pública no movimento da ANUC.

O reconhecimento do trânsito da esfera moral à esfera pública, e o papel da música nesse processo, reconhece a identidade não como uma experiência estagnada no tempo, senão como um processo que se alimenta de mudanças e negociações com o passado e outros grupos

sociais. As mudanças e permanências no processo de consolidação de um movimento político permitiu a criação de um modelo que entrava em conflito com as lógicas do governo.

A redistribuição da terra, exigência fundamental da ANUC, consistia num processo complexo cheio de nuances tanto políticas como morais. Como argumentei, a terra, nesse pensamento, não é apenas terra como propriedade. Está baseada em um pensamento que se ancora na visão que expressa a interpretação da gaita. As negociações com o passado, que cobra relevância no presente dos sujeitos, se faz explícita no processo de construção da identidade.

A terra como espaço físico estava cheio de significados simbólicos. Nessa lógica do espaço se localiza o que os gaiteiros-camponeses chamam de natural e cultural. Assim, a justificativa para a rejeição da inserção na lógica do Estado neoliberal a encontravam na defesa da sua terra como algo natural, que não devia se contaminar. As gaitas atuaram como garantia desse equilíbrio e mobilizaram o discurso de resistência.

O que o pensamento gaiteiro-camponês nos mostra é que a preocupação principal se localizava na compreensão da terra como algo vivo, como uma entidade. É uma declaração de que a terra está viva, como nos mostra a prática da música no contexto particular. A música, foi utilizada ativamente para criar consciência das características desse processo político e em torno dessa consciência planejaram sua ação em relação com a terra conseguida.

No processo político da ANUC, as ocupações de terra tiveram uma forte influência das práticas culturais como as *velaciones* de santos. O processo de organização camponesa se valeu do conhecimento acumulado, dos trânsitos pelo território e dos laços comunitários no reconhecimento do território ocupado. O ritual das *velaciones*, além de exibir as potencialidades da música para a interação com o monte tem o efeito prático de permitir a circulação dos camponeses num território amplo, este elemento foi aproveitado para o funcionamento das ocupações de terra. Vemos também seu alcance nas contradições internas do processo de luta pela terra.

A prática da música de gaitas permitiu a criação funcional de uma geografia emocional, carregada de sentidos e de uma racionalidade que permite relacionar os elementos espaciais, temporais e afetivos associados com a prática cotidiana da comunidade que se ativam especialmente em momentos de confronto emocional e na manifestação do conflito social.

Estas cartografias da campesinidade, elaboradas a partir da prática musical, reelabora as lógicas do poder e estrutura a manutenção da vida nos Montes de María. Em um sentido prático vemos a vinculação da defesa da terra como uma luta pela defesa da vida, isto é, a expressão política da defesa do seu entendimento sobre o mundo. Em um sentido simbólico

esta relação da terra e vida, uma relação cosmológica, podemos confrontá-la com a prática musical para entender as nuances do pensamento gaitero-camponês.

A ação da ANUC desencadeou uma série de reações por parte do Estado e dos latifundiários que culminaram na promoção de assassinatos e massacres à população rural, assim como na transformação do modelo produtivo da região.

Nesse processo de transformação, a música também experimentou uma transformação nos seus espaços de criação. Os festivais tornaram-se o lugar de produção musical, e foi reconhecida desde a institucionalidade a decadência de uma prática musical, justificando-a mediante uma narrativa da antiguidade.

As lutas pelo reconhecimento e pela vida na música de gaitas perduram até hoje, embora suas características tenham se transformado e seus focos de produção tenham migrado para o festival e para as cidades aonde os campesinos deslocados pela guerra se reassentaram para continuar construindo seu mundo. Um mundo construído, em parte, pelo sentido musical das pessoas para quem a música não se limita ao mundo do entretenimento, mas uma parte importante da sua construção identitária, da sua compreensão da natureza de suas atividades diárias e de seu próprio corpo.

Por mais que os festivais, os latifundiários e o Estado insistam na condenação à morte da música e dos campesinos *gaiteros*, eles resistem e se adaptam para mostrar-nos que ainda assim a luta não está acabada. Se a luta é pela vida, nos mostram como bem tinha dito o já citado poeta Ricardo Vergara Chávez: “De gaitas está cheia a vida!” (VERGARA CHÁVEZ, 2009, p. 8)<sup>178</sup>

## NOTAS

---

<sup>1</sup> A tradução é minha, no original em inglês: “Moreover, in the perspective that I am sketching, identities are defined within historical relationships of production and reproduction, appropriation and consumption, empire and modernity, and nation and globalization. They emerge critically mediated by shifting configurations of gender and caste, race and age, office and sexuality. Such relationships and configurations, predicated upon power, involve diverse renderings of domination and subordination -as well as negotiations and contestations of authority -in distinct arenas. Constitutive of dominant and subaltern identities, here are to be found contradictory processes that are simultaneously characterized by the work of hegemony and the reworking of power, which form part of the same logic”

<sup>2</sup> A tradução é minha, no original em inglês: “A tradução é minha, no original em inglês: “By acoustemology I wish to suggest a union of acoustics and epistemology, and to investigate the primacy of sound as a modality of knowing and being in the world. Sound both emanates from and penetrates bodies: this reciprocity of reflection and absorption is a creative means of orientation, one that tunes bodies to places and times through their sounding potential. Hearing and producing sound are thus embodied competencies that situate actors and their agency in particular historical worlds. These competencies contribute to their distinct and shared ways of being human [...] my notion of acoustemology means to explore the reflexive and historical relationships between hearing and speaking, listening and sounding. This reflexivity is embodied doubly: one hears oneself in the act of voicing, and one resonates the physicality of voicing in acts of hearing. Listening and voicing are in deep reciprocity, an embodied dialogue of inner and outer sounding and resounding built from the historicization of experience”

<sup>4</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “Fue la llegada de los españoles la que comienza a cambiar la situación, em primer lugar con la tierra, de la que se adueñan despojando a nuestros antepasados en forma violenta De allí lo que hoy vivimos. Las mejores tierras en manos de unas pocas familias, los campesinos obligados a subirse a las montañas, en las cordilleras, obligados a descuajarlas, originándose las sequias de los ríos, las quebradas, los intensos veranos, los inviernos (el desequilibrio del medio ambiente) y la miseria, el hambre y la muerte que soportamos las grandes mayorías colombianas.”

<sup>5</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “la falta de una densa población indígena sedentaria sobreviviente de la conquista y disponible como mano de obra, fuente de excedentes productivos y de tributos o recursos fiscales”

<sup>6</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “paisajes particularmente hostiles o en áreas de difícil acceso para la circulación humana; donde la explotación de los recursos disponibles reclama la inversión de esfuerzos considerables que no son recompensados con satisfacciones de alcance similar”

<sup>7</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “Debido a la geografía enemiga y a las características peculiares que tomó la explotación colonial, dichas poblaciones se salvaron de la extinción y por ello pudieron preservar la identidad de sus formas de vida con las modificaciones que, en grado menor o mayor, produjo el proceso de aculturación”

<sup>8</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “la mayoría de los palenques fue destruida y los pobladores que quedaron se diseminaron por los montes en busca de otros refugios [...] Si bien a finales del siglo XVII, los palenques de las Sierras de María se consideraron destruidos, es muy probable que muchos de los cimarrones esparcidos lograron concentrarse de nuevo y se restablecieron hasta el momento en que fueron reducidos con la intermediación del obispo Casiani y pactaron un tratado de paz con las autoridades, logrando el reconocimiento definitivo de su población”

<sup>9</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “El principal obstáculo para esta expansión habienta de pastos artificiales era la selva que rodeaba la sección central de las sabanas. Apelando a la técnica tradicional de la agricultura del fuego, los hacendados emplearon para el efecto la fuerza de trabajo disponible en los antiguos pueblos de indios, palenques de negros y parroquias de libres, mediante diversos sistemas de explotación como el de "arriendo por pastos", "tierra por pastos" o "monte por yerba" basados en "ajustes" o en "avances”

En términos muy generales, estos ajustes o "arreglos palabreos" se hacían (y todavía se hacen) con "contratistas", intermediarios que se responsabilizaban de reclutar a los peones o mozos para que realizaran el trabajo. Este trabajo residía en tumar la montaña o el rastrojo en un lote donde el mozo sembraba maíz para él y, por debajo, pasto

para el hacendado. Casi siempre el trabajador vendía por anticipado su cosecha a mal precio a través de “avances”. En tal forma que quedaba siempre endeudado.”

<sup>10</sup> A tradução é minha, no original em inglês: “In summary, there is no inherent opposition between a moral-economy and a political-economy approach, except on an intellectual plane. We must use both explanatory approaches in conjunction with each other to produce an analysis that conforms with history[...]The political economy did not override the moral economy, but meshed with it. The former approach is not associated with a triumphant modernization, and the latter is not necessarily tied to a past that has ended or is about to end. Both approaches have their rationality”

<sup>11</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “decenas de participantes darán continuidad a una tradición que se remonta a la época precolombina de los Zenúes. Legado de los campesinos de la región quienes hacían sonar sus gaitas y tambores, en las velaciones en agradecimiento a su patrón San Francisco de Asís y a el niño Dios de bombacho.”

<sup>12</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “El conjunto de gaitas fue uno de las principales combinaciones instrumentales empicadas para acompañar la danza en el litoral atlántico de Colombia. En el pasado, según mis informantes, había un conjunto de gaitas casi en cada pueblo y en cada villa. Con la influencia penetrante del fonógrafo y la radio, sólo unos pocos conjuntos de este tipo subsisten en nuestros días. Sin embargo, en el período entre 1964 y 1968, me fue posible grabar y entrevistar a tres de estos grupos. [...]Con el transcurrir de los siglos las razas se mezclaron. En mayor o menor grado, los habitantes de esta región dan muestras de estar racialmente emparentados con el aborígen americano, el negro africano y el español caucásico. Las culturas musicales indígena, africana y española se mezclaron de manera similar. El conjunto de gaitas es uno de los productos únicos de este sincretismo, y exhibe elementos tomados de las tres culturas musicales.”

<sup>13</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “Después de la realización del Primer Festival Nacional de Gaitas, llevado a cabo en el mes de octubre de 1985, la junta organizadora ha tenido como proyección principal la internacionalización del evento y su constitución como patrimonio”

<sup>14</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “Declárese como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Nación al Festival Nacional de Gaitas "Francisco Llirene" que se celebra en el municipio de Ovejas, departamento de Sucre.”

<sup>15</sup> A tradução é minha, o original em espanhol: “Declárase a la Corporación Festival Nacional de Gaitas "Francisco Llirene" como los gestores y promotores del Festival.”

<sup>16</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “La Corporación Festival Nacional de Gaitas “Francisco Llirene” y el Consejo Municipal de Cultura elaborarán la postulación del Festival Nacional de Gaitas “Francisco Llirene” a la lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial y el Plan Especial de Salvaguardia (PES).”

<sup>17</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “En el folklore, en ese pasado idealizado, embalsamado y consagrado por la autoridad del folklorista, está la esencia de la identidad nacional. La cultura popular tradicional se “cosifica”, se “objetualiza” en el museo o en el libro. La identidad está en “la” cumbia, pero no en cualquier cumbia, sino en “esa” cumbia que cumple con las condiciones y requisitos fijados por los folkloristas. “La” cumbia o “el” bambuco “folklóricos” son, en últimas, una elaboración, un producto de los “folklorólogos”, lo mismo que el “traje típico del sanjuanero”. Se abre, entonces, la casuística, la enumeración de “rasgos auténticos”, las bases para los concursos y festivales “folklóricos” con el fin de preservar la “pureza” de las “expresiones folklóricas””.

<sup>18</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: ““a las cuatro e mañana yo me levanto pa mis labores. Cojo enseguida mi gaita de aonde la tengo y toco mis sones””

<sup>19</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “Campesino gaitero a mucho honor, campesino gaitero. Campesino gaitero soy yo, campesino gaitero”

<sup>20</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “Siento que tengo en mi alma toda la esencia de mis abuelos, llena de amor por mi tierra y por mi cultura que tanto quiero. Un pito cabeza e’ cera en penas y glorias mi compañero, con él conquisté a mi negra y con él comparto grandes recuerdos.”

<sup>21</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “Si no está e juego la vida sólo es cosa de folclor”

<sup>22</sup> A tradução é minha, na fala original em espanhol José Gómez disse: “Usted estaba em Ovejas y no había llegado por aqui, professor?”

<sup>23</sup> A tradução é minha, no original em espanhol falou: “Hay gente que dice que lo más aburrido que hay es el llamador, que no hace nada, que parece que está de adorno, pero es el instrumento más importante que el conjunto. Los otros se encargan de que suene bonito, pero él es el que junta a todo mundo, cada uno va por su lado improvisando, tocando lindo, pero el llamador es el que los va llamando, organizando, manteniéndolos en su tiempo. Haciendo que todo tenga lógica, si el llamador se pierde, el conjunto entero se pierde. Él es el que amarra el tiempo.”

<sup>24</sup> Tradução minha, no original em espanhol: “[...]obedeciendo a su nombre, al marcar un patrón rítmico determina junto con la maraca el tempo en el que comienza una pieza, y avisa además el momento de la entrada de los demás instrumentos. En palabras de los gaiteros, el llamador "amarra el tiempo": marca constantemente el contratiempo, lo cual es una referencia continua para los otros instrumentos.”

<sup>25</sup> A tradução é minha, no original em espanhol, José Gomez falou: “Alguien llegaba, el dueño de la velación, bajaba del monte y iba pasando por todas las veredas, ahí llegaba al Pueblo y caminaba por todas las calles llamando a todo el mundo para la fiesta, ahí nosotros íbamos. El rancho se llenaba de unas setenta a cien personas y pasábamos las noches que durara la velación”

<sup>26</sup> A tradução é minha, na fala original em espanhol, José Gómez disse: “¿Quién es nosotros? Nosotros, los gaiteros” Decidi, nessa como em todas as citações, assim como na minha escrita, não estilizar pro português a palavra *Gaitero*, que na lógica da língua portuguesa deveria ser gaiteros, esta escolha de tradução deve-se a que, como explicarei, essa palavra denota além da profissão de músico de gaitas e tambores, uma identidade particular, assim, a palavra original obtém um sentido mais amplo do que uma tradução que se refira ao músicos do instrumento.

<sup>27</sup> A tradução é minha, naquele momento perguntei em espanhol: “Es decir que solo iban los músicos a las velaciones?”

<sup>28</sup> A tradução é minha, na fala original em espanhol: “No, no, ya le dije, iba todo mundo: los que tocaban, las que bailaban, las que hacían la comida y hasta los metidos que nada más iban a ver. Era como una fiesta a la que todo el mundo estaba invitado”

<sup>29</sup> A tradução é minha, na fala original em espanhol a minha pergunta foi: “Entonces, los gaiteros que usted dice eran todos a los que les gustava la gaita, cierto?”

<sup>30</sup> A tradução é minha, na fala original, Sara falou: “yo soy gaitera y nunca me metí una flauta de esas a la boca, a mi lo que me gusta es bailar, mira, nada más escuchar una gaitica que yo empiezo a moverme, ai, ai”

<sup>31</sup> A tradução é minha, na fala original, Sara falou: “Los gaiteros somos “nosotros” a los que nos gusta la gaita”

<sup>32</sup> A tradução é minha, no audio original: “hoy es 28 de octubre, 1964, estamos em Soplaviento para entrevistar al señor Catalino Parra y otros... no sé”

<sup>33</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “Bueno... yo... yo... yo... soy de la danza”

<sup>34</sup> A tradução é minha, no original em espanhol Delia falou: “Ah, tu eres bailarín”

<sup>35</sup> A tradução é minha, no original em espanhol, a pergunta foi: “¿¿tampoco baila?!”

<sup>36</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “canta, él canta”

<sup>37</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “usan, los músicos, su corpo de alguna manera rítmica de outro modo.... es decir, ¿cuando ustedes están tocando, hacen contorsiones o alguna cosa, o figuras, todo eso?”

<sup>38</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “Sí, sí [...] se jala pa'lante y se pone el tambor 'aquí' y se llega y le dá con el codo. El del llamador si no hace sino bailar, lo más que puede hacer es bailar, jalárselo si lo tiene aquí [...] el del pito también baila y se hamaquea. El bombero también lo mismo, echa su bailadita, ese es el que más baila.”

<sup>39</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “¿y los músicos? ¿beben mucho?”

<sup>40</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “Tal vez tienes esto para cuantas personas participan en danza, intente la 52, es muy interesante”

<sup>41</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “¿Quién invita a bailar, em este caso, cuando ustedes están tocando?”

<sup>42</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “¡los parejos!”

<sup>43</sup> (PARRA, 1964)A tradução é minha, no original em espanhol: “¿hay más?”

<sup>44</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “Creo que no”

<sup>45</sup> A tradução é minha, na versão em espanhol: “comprende 125 rollos de cinta magnetofónica grabada, diez rollos de películas sonoras de 8 milímetros, 250 transparencias y fotografías y 20 instrumentos musicales. Las grabaciones están depositadas en los Archivos de Música Tradicional y los instrumentos en el museo de la Universidad de Indiana“

<sup>46</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “Ahora es que hay músicos que viven solo de la música, tienen sus conjuntos y viajan y graban discos, dan conciertos. El hijo mío, por ejemplo, vive de eso, él aprendió la gaita conmigo y ahora da clases en la universidad y tiene varios grupos allá en Cartagena. Pero antes eso no era así, antes cuando yo era chiquito y de ahí para atrás. Los que tocaban no vivían de eso, vivían de su tierrita, de cosechar su yuca, su ñame, de su tabaco. Nosotros tocábamos porque eso es lo que el campesino hace. Para gustarle a los santos y hacer llover había que tocar. Muy poco se grababa en esa época, el trabajo era en la roza. Nadie le pagaba a uno por tocar, lo que hacían era que daban el alcohol y la comida en lo que duraba la fiesta, pago como tal no había. Ya los que pagaban era cuando venía gente importante y así, los patrones que organizaban sus fiestas y los llamaban a uno para tocarles alguna cosa y ellos sí pagaban, pero cuando íbamos a tocar para nosotros mismos o en las velaciones eso lo hacía uno era porque le gustaba, porque era para los santos, para tener buenas lluvias”

<sup>47</sup> A tradução é minha, no original em inglês: “processes, formations, and subjects that militate against persistent projections of sovereign ‘individuals’ and primordial ‘communities’.”

<sup>48</sup> A tradução é minha, no original em inglês: “Moreover, in the perspective that I am sketching, identities are defined within historical relationships of production and reproduction, appropriation and consumption, empire and modernity, and nation and glo-balization. They emerge critically mediated by shifting configurations of gender and caste, race and age, office and sexuality. Such relationships and configurations, predicated upon power, involve diverse renderings of domination and subordination -as well as negotiations and contestations of authority -in distinct arenas. Constitutive of dominant and subaltern identities, here are to be found contradictory processes that are simultaneously characterized by the work of hegemony and the reworking of power, which form part of the same logic”

<sup>49</sup> A tradução é minha, no original em inglês: “Rather, identities entail at once assertions of sameness and practices of difference”

<sup>50</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “Es decir que no sólo se desafia la distribución desigual del poder político o de los bienes económicos sino también los sentidos sociales compartidos, esto es, la manera de definir e interpretar la realidad.”

<sup>51</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: la primera vez yo le dije [a mi primo] que me regalara una caña, pero entonces él no quería, porque a mi papá no le gustaba. Pero entonces como él no me la quiso regalar yo se la cogí, y me puse a sonarla. Al poquito tiempo me oyó y le gustó y entonces sí quedó regalándomela y a la vez diciéndome: ‘levantando el dedo este te da tal pieza, subiendo pa’ dentro, destapando aquí, destapando acá’. Y yo a eso le iba prestándole atención y así lo hacía, hasta que me salió la primera pieza que era la que yo quería. Después quedé practicando otras y otras y otras y como él en ese tiempo grababa muchos discos yo le ponía mucha atención y ahí ya terminé porque él en ese entonces se fue del pueblo y se metió pal monte, y muy poco salía, salían eran los hijos a hacer compras, a traer y a llevar.”

<sup>52</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “Una vez vino aqui um tal periodista que vino a cojer el reporte de los gaiteros y me dijo ya en últimas cuando se iba, enseñenle a chiquitos el mas nuevo de esta partida es usted, yo soñaba com eso, total que entonces me llevé los niños para el monte, todo el mundo hombre qué le vas a enseñar a esos pelados, les vas a enseñar a raspar y sembrar vitualla, no hombre, esos pelaos van a quedar brutos y yo les dije: algo les enseño yo.”

<sup>53</sup> Tradução própria, no original em espanhol: Por aquí hay grandes señales de tiempos precolombinos, Porque hablar de la gaita es retroceder caminos, Es meterse en el ayer y en la ciencia del indio, Es recordar muchos tiempos que hace siglos se han ido, Pero dejando la mezcla de cultura y de civismo.

<sup>54</sup> Tradução própria, no original em espanhol: ¡Gaita! Signo de lo que queda de nuestros ancestros Por fuera del fichero de la ortodoxia que registra Lo más estéril de la vida... ¡Dulce tu fermento! Dulce el regocijo de nombrarte De sentirte como la única piel por la cual el tiempo pasa Añoso y material.

<sup>55</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “¡Gaita! Por los intersticios de las voces que te anuncian Galopan tus padres milenários América –su inicial esbeltez- Sus hijos que guardaban la semilla hasta el final del árbol Cosa que la vida no fuera truncada.

<sup>56</sup> Tradução própria, no original: Material cogido em luna no sirve, porque no se respeta el ciclo del agua, o se pude o se quiebra”

<sup>57</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “A pesar de que los expertos del Ideam han realizado estudios comparativos de una década sobre las proyecciones de las cabañuelas y los resultados han sido contrarios a éstas, los campesinos mantienen su tradición y se siguen guiando por éstas.”

<sup>58</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “La recién formada 'Red de estaciones metereológicas' le permitirá a los campesinos de casi todas las zonas del país, conocer el estado del clima sin tener que recurrir a las tradicionales cabañuelas”

<sup>59</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “Cuando arranca el año nuevo, los campesinos observan con detalle como es el comportamiento de los doce primeros días del año. El día primero corresponde a enero y así sucesivamente hasta alcanzara el 12 de enero que corresponde a diciembre. Pero para confirmar que los pronósticos climáticos son verdaderos utilizan la prueba de la contra cabañuela. Es decir que el día 13 de enero corresponderá a diciembre y así sucesivamente hasta llegar a enero en el día 24 de enero.”

<sup>60</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “Del 25 al 30 se desarrolla el «ciclo de pares» en el cual cada día cuenta por dos meses, el 25 corresponde a enero y diciembre, el 26 a febrero y noviembre, y así sucesivamente. El 31 cuenta por todo el año, y sirve para verificar si habrá buenas lluvias en general en el año.”

<sup>61</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “Las músicas «mulatas» de América constituyen sonoridades básicamente occidentales en sus expresiones melódicas y armónicas. Se edifican —como la occidental— sobre un universo sonoro de doce sonidos organizado en escalas de siete, combinando las construcciones «masculina» (asociadas al sol) y «femenina» (identificadas con la luna) de la organización del tiempo”.

<sup>62</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “una métrica doble com subdivisión regular binaria”

<sup>63</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “La subdivisión del pulso no es absolutamente regular [...] Este elemento irregular, este tipo de fraseo que se encuentra em las melodias de las gaitas pero también em los patrones rítmicos de los instrumentos de percusión le da a esta música ese sabor especial.”

<sup>64</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “conformado por patrones de unidades —golpes o silencios— de variadas dimensiones temporales, donde los acentos no se establecen necesariamente al inicio del patrón, sino se encuentran diseminados de acuerdo a los distintos tipos de combinación de tiempos. (...) Las claves ordenan el desenvolvimiento temporal de las melodías y las progresiones armónicas (o la diacronía musical) dentro de una concepción no lineal del tiempo (...) a base de células rítmicas constituidas por golpes de pulsaciones no equivalentes o variadas”

<sup>65</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “En la Costa Atlántica sobresalió Carmen de Bolívar como centro de mercadeo y Ovejas por su producción y calidad. El monopolio, establecido en 1776 por la Corona, fue abolido en 1850 cuando el Estado permitió que los compradores privados adquirieran el producto; a partir de la abolición del estanco, el cultivo pasó a manos del capital privado, en su mayoría de origen extranjero, con producciones a gran escala principalmente para la exportación y se convirtió en base de la economía del país. En 1875, hubo una brusca caída en las exportaciones debido al efecto de las plagas en los cultivos y a la competencia de nuevas plantaciones como las holandesas en Java. Por esta razón los grandes terratenientes abandonaron la producción y esas zonas pasaron a otros empresarios que las fueron arrendando a pequeños cultivadores, lo cual determinó la producción de tipo minifundista y de aparcería que impera, en general, en el país.”

<sup>66</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “Cabe señalar, que la producción del tabaco presenta limitantes que se derivan de los rendimientos, los cuales se encuentran rezagados, respecto del promedio mundial. Esto se origina por varios factores, entre los que se destacan: la baja absorción de tecnologías por parte de algunos agricultores, tierras no aptas para el cultivo, deficiencias de aguas de riego, poca utilización de insumos, entre otros. No obstante, Colombia presenta ventajas en la producción de tabaco en cuanto a costos, con un precio pagado al productor inferior al pagado en Estados Unidos.”

<sup>67</sup> Tradução própria, no original: “El tabaco negro, tipo cubita, se cultiva con fines de exportación. Su cultivo se inició en la costa atlántica hacia 1870, utilizando variedades traídas de Cuba con el propósito inicial de atender mercados en Alemania. Las plantas de estas variedades son normalmente más altas que las de tabaco rubio, más de 2 mts. y 40 hojas para recoger, sus hojas son alargadas y angostas, lo cual permite obtener una lámina desvenada de buen tamaño. Adicionalmente, la presencia de nicotina y alquitranes es baja comparada con los demás tabacos colombianos. Su cultivo es intensivo en mano de obra y utiliza en las labores, esencialmente, mano de obra familiar (70%). La mano de obra representa entre el 82% y 90% de los costos totales del cultivo debido a que los agricultores tradicionalmente utilizan pocos insumos.”

<sup>68</sup> Tradução própria, no original: “Su producción se lleva a cabo en su gran mayoría bajo el esquema de fomento, donde la financiación del cultivo, tanto para los insumos como para los gastos de la mano de obra, es entregada por el comprador final (Industria de cigarrillos principalmente) basados en un contrato.”

<sup>69</sup> Tradução própria, no original: “Hablemos ahora del cultivo del tabaco Por ser el más cotidiano en nuestra región El campesino lo cultiva todos los años Y el obrero lo procesa con valor. Más sin embargo ya termina la cosecha Pa'l campesino sigue igual la situación Porque el cultivo le alcanzado a duras penas Para pagar lo que la empresa le prestó. Al campesino y al obrero hemos citado Hablemos ahora de la empresa y el patrón Que a ciencia cierto son los más beneficiados Con el producto llevado a la exportación. Comprado el peso y a un precio muy bajo el kilo Ya el campesino no tiene ningún valor Vendido en dólar y a la vez en efectivo Grandes ganancias debió tener el patrón.

<sup>70</sup> Tradução própria, no original: Los sembrados más grandes eran de una cabuya y sólo excepcionalmente de algo más, sin alcanzar para nada lo que se podría considerar generalmente en términos agrarios mediana producción.

<sup>71</sup> Tradução propia, no original: Pero eso se va a modificar, claro está, dado el desarrollo generado por el auge productor y exportador de tabaco con la presencia de grandes negociantes y capitalistas nacionales y extranjeros y con el desarrollo de la expansión ganadera hacia fines del siglo XIX, se fue entrando en un proceso de expansión, especulación y concentración de la propiedad territorial. Esto llevó a que, además de los campesinos cosecheros que seguían y aún siguen produciendo el tabaco en terrenos propios, u ocupando libre y gratuitamente las áreas enmontadas o desocupadas, aparecieran otros cosecheros que para cultivar el tabaco les tocaba acceder a la tierra de quienes la tenían ya apropiada, fueran terratenientes (más o menos latifundistas) o simples campesinos medios

<sup>72</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “El campesino sin tierras se desempeñaba como jornalero en las haciendas ganaderas, y si lograba tierras en arriendo sólo cultivaba tabaco cuando el propietario lo requería. En general no se le permitía sino sembrar cultivos de subsistencia, particularmente de carácter temporal, y al cabo de seis meses debía devolver las tierras con pastos. [...] Al fin de año, después de la recolecta del tabaco, el propietario de la tierra hacia entrar el ganado en la parcela, arrasando con todo. Yucas, hortalizas, frutales.”

<sup>73</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “‘‘Instituto Territorial de Tabacaleros, [que] era una institución del Estado que atendía el problema [de la] tierra con un enfoque muy especial y era para facilitar la producción de tabaco negro. Entonces de ahí el sindicato conseguía con el Instituto [la tierra]’’. Y en estas circunstancias era ‘‘luchar entre comillas porque era el ejercicio de pedirle al Instituto Tabacalero que era el que compraba la tierra y el que las repartía al campesino (...) Ellos no utilizaron la presión, ni el movimiento, sino [que] ellos lo gestionaban a través del instituto, el instituto compraba la tierra, la repartía y ya. [...] la primera problemática era que si habían 80 campesinos organizados en el sindicato y la tierra que se compraba no alcanzaba sino pa’ cuarenta, la mitad de la gente que no quedaba con tierra se iba del sindicato’’

<sup>74</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “porque en esa época habían unos sindicatos que los nombraba el mismo empresario tabacalero”

<sup>75</sup> Tradução própria, no original em espanhol: como todos estábamos en la misma condición, nos ayudavamos, era bueno para todos, se el vecino tenía el terreno enmontado, todos nos reuníamos e trabajabamos los dias que fuera necessário, porque cuando se necesitara también íbamos a tener ayuda”

<sup>76</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “Debido al desarrollo de la ganaderia, la abundancia de alimentos provenientes de sacrificios vacunos hacía asequible sin la carne magra, sí las carnes de segunda y “menudencias” de las reses, lo mismo que aves, alimentos, etc. Esto hacía que, por ejemplo, solo se vendía pesada la carne negra. El tuétano, el hígado, la molleja de corazón y el hueso se vendían aproximativamente por “pieza”. Esto hacía que, si bien los jornales y salarios fuesen irrisorios, cuando existían, el activo trueque de productos agrícolas entre campesinos posibilitara el acceso a una dieta básica en general aceptable. Con el hacendado, en la época de recolección, las viandas se negociaban por tabaco en rama, pero sobre todo doblado.

<sup>77</sup> Tradução própria, no original: Sin embargo, debemos reconocer que el llamado avance en dinero, al operar como mecanismo de endeudamiento con el compromiso, o mejor, la única posibilidad real de pagar con su tabaco, operaba en la práctica como un mecanismo de coacción de los capitalistas para asegurar la apropiación de la renta tabacalera en especie. [...] ahora, creemos que en el sentido histórico-económico del sistema -en el marco de una limitada circulación monetaria, un sistema de crédito aun arcaico y de una banca en ciernes- consistía en asegurar mediante la inversión de capital-dinero, el acaparamiento de la producción tabacalera del pueblo cosechero para convertirla en renta capitalista, a favor de agentes nacionales y extranjeros.

<sup>78</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “armazones de madera un poco levantadas del suelo”

<sup>79</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “Las regiones productoras de tabaco se deben caracterizar por tener climas con bajas precipitaciones (menos de 1.800 mm anuales), gozar de periodos semi-secos para la etapa de beneficio. La temperatura entre 22 y 35°C es ideal, la humedad relativa del 70%. Es importante que en las regiones donde se cultive no caiga granizo, ni existan vientos fuertes.”

<sup>80</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “En el campo varia de acuerdo con la textura del suelo, disponibilidad de agua, régimen de lluvias etc. Los requerimientos mínimos son de dos litros por segundo por ha, pero el tabaco no resiste inundaciones mayores a cuatro horas.”

<sup>81</sup> Originalmente em espanhol: Los hombres tocaban sus gaitas y sus tambores, no faltaba nunca la música porque asistían noventa gaiteros y todos se peleaban por tocar así que no había momento en que no sonara algo. La gaita nació fue de la juntura de esos instrumentos que son los que le gustan a los santos en la velación

<sup>82</sup> Tradução própria, no original: De esta forma la cultura adecúa la función de los santos, los modos de acceder a los beneficios de estos y las formas de devolver el favor

<sup>83</sup> Cursivas minhas. Tradução própria, no original em espanhol: El culto a estos santos se *inicia* en función del mejoramiento de la producción en periodos de crisis que afectaban en mayor grado al campesino. Los santos que aparecen se convierten en los garantes de esa prosperidad anhelada, el medio por el cual se podría lograr el mejoramiento de la producción. Es de esta forma como las velaciones de santos se relacionan con las dinámicas regionales y nacionales y se convierten en una respuesta colectiva que tenía como fin mejorar las condiciones de vida del campesino. Se inicia así un culto, que adquiere con el tiempo un carácter festivo en el cual participan todos los campesinos que están insertos en la producción tabacalera, pero en una posición de desventaja.

<sup>84</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “las fiestas que se hacían antes eran las velaciones de santos, no conozco otra fiesta donde se tocara gaita”

<sup>85</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “solo em la velación. En aquel tiempo no existía ni festival ni gravaciones. La música de gaitas nació fue em la velación que hacíamos para garantizar el tabaco”

<sup>86</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “Sí el tabaco era el que nos daba para comer, porque no había nada mas, entonces le ofrecíamos las mandas a San Pachíto, para que no se perdiera”

<sup>87</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “Por eso ellos siempre en la época de verano ellos se agarraban de sus santos preferidos a pedirle que les haga el milagro. Entonces se le hacía una ofrenda de una velación, la hoja de tabaco en oro para que lloviera o la cosecha no se perdiera porque no llovía

<sup>88</sup> A tradução é minha, no original: “Lo principal en una velación era hacerle una fiesta al santo, esa fiesta tenía que ser con gaita; al hacerle la fiesta la gente concurría a esa fiesta para el santo y no para la persona; se baila gaita, se toma trago, se canta, se come”

<sup>89</sup> Tradução própria, no original: “funerario, por relación con los velorios; sagrado, por el fuego y funcional, por la ausencia de electricidad en los poblados”

<sup>90</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “Resulta entonces interesante pensar en el fenómeno político y cultural asociado a la producción, la circulación y el consumo del alcohol en el arreglo de una economía política colonial y poscolonial, en donde ha desempeñado el rol de bien económico [...] De eso se trata también la comprensión de cómo el alcohol se incrusta tanto en la economía doméstica de una familia destiladora como en la economía política de una entidad territorial y de una nación”

<sup>91</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “Todos mojaban la música con ron ñeque. Un ron amarillo que sacaban del monte. Ron a escondidas. Bebido con gracia, tomado con la excitación de ser un licor clandestino. Lo bebían sin pendencia, matizado de guapirreos, o alterado por algunos gritos que recordaban la vieja arriería o la descuajada de montaña. Lo bebían para aligerar los pies. Para aceitar la cintura. Para empujar la tenacidad de las raíces. Ese ron los volvía livianos, incansables y les mantenía el entusiasmo hasta el amanecer. Porque ellos no dejaban trunca la noche. Eran hombres de noche completa. Se la bebían hasta las primeras luces del día. Los que no alcanzaban, quedaban recostados a las paredes del kiosco, o tirados encima de los taburetes o doblados debajo de las mesas. O, si la fuerza no les bastaba, caían como troncos insepultos sobre la tierra macerada con sudor y moco de vela.”

<sup>92</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “Un señor, no me acuerdo cómo se llamaba, un día estaba quemando el bosque y vio algo duro entre los matorrales, cerca del Cerro Vilú, se dio cuenta que era un bulto de madera, entonces lo trajo a la casa y lo guardó”

<sup>93</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “cura ladrón que recogió todos los santos de palo disque para hacerles un mantenimiento y resulta que iba era a venderlos, alcanzó a vender un montón de santos, pero cuando la gente se dio cuenta de esto fueron a rescatar a San Pachito y no lo dejaron llevárselo, él dijo que iba a devolver todos los santos como nuevos, ¡puras mentiras!, así se perdió el otro San Francisco”

<sup>94</sup> Tradução própria, no original: “Las canciones que eran instrumentales eran por lo general ritmo de gaita y las que se cantaban eran porros. Estos dos ritmos son los que se ejecutaban por lo general con las gaitas, los campesinos no conocían otros ritmos que con el tiempo fueron apareciendo a través de la influencia de otras modalidades musicales como la banda y el conjunto de acordeón y con los festivales de gaita. Había unas composiciones que los gaiteros solo ejecutaban en un momento y un espacio determinado. Estas composiciones servían para que el santo que iba a ser recogido llegara bien y pudiera llevarse a cabo la velación. De esta forma los gaiteros también adquirirían el papel de garantes del éxito de la velación”

<sup>95</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “Ese fue un milagro que se ganó San Pachito. Arturo García tenía una finca llena de ganado y se metió un verano que el ganado se estaba enflaqueciendo y él le ofreció a San Pachito hacerle una imagen de él mismo de 1.60 de alto y fue y le puso una caja de esperma ahí donde lo tenía el cura y se vino un aguacero por la noche que se crecieron los arroyos y se metieron cuatro días de lluvia en los que todos el días llovía. Después de esos cuatro días venían los serenos y siguió el invierno, y ese año hubo una cosecha de tabaco impresionante porque la gente sembró a tiempo con esa lluvia y a Arturo García se le salvó su ganado. Entonces don Arturo le mandó a hacer el San Francisco de Asís que es el santo que hoy sacan en la procesión del 4 de Octubre”

<sup>96</sup>: “Los hombres tocaban sus gaitas y sus tambores, no faltaba nunca la música porque asistían noventa gaiteros y todos se peleaban por tocar así que no había momento en que no sonara algo. La gaita nació fue de la juntura de esos instrumentos que son los que le gustan a los santos en la velación. Antes no había conjuntos de gaitas, eso es así desde Manuel y Delia Zapata, que conformaron la agrupación “Los gaiteros de San Jacinto” y luego siguió mucha gente el ejemplo, además de que empezaron a grabar y necesitaban un grupo fijo. Antes eso no pasaba, los hombres tocaban era en la velación. Las mujeres bailaban con las velas en la mano velando al santo, así fue que empezó el baile de la gaita, con las mujeres velando al santo. Por eso es que ahora usted ve y se baila moviendo la cadera al ritmo de la música y con velas en la mano, eso es porque siempre que se baila se está velando al santo. Las mujeres bailaban con velas en las manos porque el dueño de la velación las repartía porque cuando uno prometía la velación decía cuántas cajas de esperma iba a quemar y tenía que cumplirlo, y mientras más mejor, así

que la gente compraba muchas espermas y ponía unas en el altar y a cada mujer le daba un paquete para que lo quemara”

<sup>97</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “Es que San Pachito es el patrono de la gaita. Todavía la gente le tiene fe, cree en él, sobre todo el campesino. Nosotros decimos que es el patrono de la gaita porque nos dimos cuenta que él es un santo fiestero, hay que hacerle velaciones de varios días con gaitas, con bastante comida, bastante tabaco y bastante ron blanco, para que él cumpla lo que se le pide. Se saca a San Pachito con los gaiteros; nosotros le hacemos el nicho como lo hacen en las velaciones en el monte, con hojas de palma enlazadas y ramos de flores amarrados, a lo campesino. Porque San Pachito es campesino. Le ponemos el uniforme de gaitero y su sombrero conchaehobo. Nosotros lo vestimos de gaitero porque él es un santo al que le gustó la gaita y como es campesino, con más razón.

<sup>98</sup> A tradução é minha, na entrevista original Julio falou: Mira la gaita, ella es como um pájro, tine um corpo, uma cabeza y um pico. Está el pajar macho y la hembra. Cuando los pajaros están seduciendose para hacer cria lahembra canta y el macho responde, igual que em la gaita.

<sup>99</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “Como yo lo entiendo, la una es la que hace la melodía, es la que alegre, es la que se mueve por todos los lados con su melodía y ella le canta al macho y el macho únicamente tiene dos huequitos, o uno a veces, y él le dice: si, no, si, no, y él la va siguiendo. Ellos se asuntan, asuntarse es aparearse, cuando están haciendo el amor”

<sup>100</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “hay gente que también dice que la gaita es como um pene metido em la vagina”

<sup>101</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “El dominio masculino se ve revelado en las restricciones hacia la plena participación de las mujeres en la música y en los mitos que, a través de prohibiciones como el no tocar un instrumento fálico, terminan ejerciendo un poder que controla la vida de las mujeres y las aleja del conocimiento musical que los hombres desean dominar. De esta manera, las relaciones entre hombres y mujeres en San Jacinto, Ovejas y Bogotá, los roles cotidianos que ejercen [...], la participación de hombres y mujeres dentro de la música de gaitas y tambores [...], y los nombres, femeninos o masculinos, asignados a los instrumentos, hacen parte de un “trabajo histórico de deshistorización” de las bipolaridades de género, construcciones sociales que se perpetúan a través de los mitos, los festivales tradicionales, los textos de las canciones y los significados otorgados a los instrumentos y sus sonidos”

<sup>102</sup> Tradução própria, no original em inglês:” Music helps generate and sustain the collective, while at the same time, it contributes to establishing social boundaries both within the group and with those outside of it. Music can also provide avenues to penetrate these social boundaries and to bring new constituencies into the fold. But processes of community formation are not unitary and can vary both between collectivities and within the same collectivity over the course of time. To acknowledge these possibilities is highly significant for ethnographic work, as well as vital for a nuanced historical perspective of events over the course of time.”

<sup>103</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “El conflicto generalizado por la tierra, que se inició en 1971 con más de dos mil haciendas invadidas por campesinos se explica como una reacción colectiva a esta expulsión de la década anterior. No hubiera sido posible, sin embargo, que este movimiento de invasiones conservara durante los años setenta un carácter esencialmente gremial y pacífico si no hubieran mediado dos condiciones: una, los comités campesinos de invasión de haciendas estaban sólidamente estructurados por vínculos de parentesco propios de clanes familiares (8); y dos, el gobierno creó la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos —ANUC— como instrumento legítimo de organización campesina para apoyar la reforma agrária, lo que impidió la reacción violenta de los propietarios afectados.”

<sup>104</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “Eso no hay fiesta ahora como las de antes. Es que uno iba y conocía al pueblo entero, bailaba, bebía, tocaba, hacía compañeros que después lo ayudaban a uno en el trabajo, en cualquier situación que se presentaba. Ahí uno iba enterándose de cual compañía pagaba mejor el arroba de tabaco o si el maíz estaba dando bueno. Los pelaos iban y conseguían esposa y las muchachas también. Después de un tiempo. Cuando uno miraba por donde quiera que ponía el ojo terminaba uno emparentado. Fulanito, que se casó con la hermana de mi esposa, es el sobrino de sutano que es primo mío y el hijo salió gaitero igual que yo, así por delante. Los pueblos eran toditos en esas fiestas. Daba gusto verlo.”

<sup>105</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “Las creencias y prácticas religiosas hacen funcional a la actividad musical, con esta se accede a los beneficios de los santos y así garantizan un orden social al interior de las velaciones. Con la participación en estos espacios estos se consolidan como sujetos sociales que garantizan el flujo y la reproducción social. Así la actividad musical se puede entender como un sistema cultural en el cual se relacionan todos los elementos que la hacen posible. Además de las relaciones que establecen los elementos al interior de esta como actividad cultural, esta se relaciona con otros sistemas como el económico, el social, el religioso, el ritual etc., relaciones que permiten que esta sea un proceso en continua construcción”

<sup>106</sup> Tradução própria, no original em inglês: “Symbols can be seen as having elaborating power in two modes. They may have primarily conceptual elaborating power, that is, they are valued as a source of categories for conceptualizing the order of the world. Or they may have primarily action elaborating power; that is, they are valued as implying mechanisms for successful social action. These two modes reflect what I see as the two basic and of course interrelated functions of culture in general: to provide for its members "orientations," i.e., cognitive and affective categories; and "strategies," i.e., programs for orderly social action in relation to culturally defined goals.”

<sup>107</sup> Tradução própria, no original em espanhol: Nosotros decimos gaita, porque así es que todo el mundo entiende, pero el nombre verdadero es chuana, que era como los indios la llamaban. Lo que pasa es que cuando llegaron los españoles a ellos les pareció que sonaba como la gaita europea y le dejaron el mismo nombre, entonces la gente aprendió el español y la llamamos de gaita.”

<sup>108</sup> Tradução própria, o original em espanhol: “En el reciente Festival Nacional de Gaita, realizado en Ovejas (Sucre) se destacó el rescate del término chuana para denominar a la gaita [...] Después de haber sido encontrada la chuana o gaita en una figura antropomórfica de la cultura indígena Zenú en años recientes, se ha levantado una verdadera polvareda, llena de entusiasmo, por defender, ya sea a través de los festivales, o a través de investigaciones, la cultura de la gaita.”

<sup>109</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “ritmos ruidosos y estridentes, manifestaciones de salvajismo de costeños y caribes, gente salvaje y atrasadas (...) porros, bundes, paseos (¡qué paseos!), etc., no son música, ni tienen ritmo alguno, son fruidos salvajes y ensordecedores y no expresan sentimientos, ni tristeza, ni deseos, ni la felicidad (aunque puedan expresar una felicidad orgiástica), sino que, por el contrario, estos aires imitan muy bien la gritería desarrollada en la selva por un grupo de micos, loros o cualquier otra clase de animal salvaje.”

<sup>110</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “el mundo es un aparato todo lleno de tinieblas; lo más seguro es la tierra, y tiembla a cada rato”

<sup>111</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “La gaita la hizo un apuesto joven llamado Chuana (gaita larga) que robó la chúa, caracol de oro de la tribu, para regalárselo a la bella Popuna (gaita corta); oyendo cantar a la rana Concoya y el pujo del sapo, sacaron ese baile; pero Carrúa (pito atravesado) su otro admirador, hubo de confesar el secreto ante el mohán de tribu que indignado, los hizo enterrar vivos con los cabellos afuera, siendo que de cada uno nació más tarde una mata de tuna, otra de caña popo y otra de carrizo, de las cuales el indio ha sacado pitos para hacer música”

<sup>112</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “existía hace mucho tiempo en la nación Zenú una chúa de oro, un caracol sagrado que era empleado como flauta ceremonial por el mohán de la tribu para comunicarse con el monte. Existía también una hermosa joven llamada Popuna, la cual tenía dos pretendientes: Chuana y Carrúa. Una noche Chuana robó la chúa y empezó a tocarla simulando los sonidos de un sapo, así compuso «el sapo» –según los gaiteros, el tema de gaitas más antiguo del que se tiene memoria– para Popuna, quien se enamoró de él. Así bailaron toda la noche e inventaron el baile de la gaita. Al enterarse Carrúa de aquello, se llenó de envidia y los delató ante el mohán por haber robado la chúa, y este, en castigo a Chuana y Popuna por el robo y a Carrúa por permitirles usar la chúa, los enterró vivos con los cabellos por fuera. De sus cabellos nacieron las plantas que sirven de materia prima para la elaboración de las flautas; de Chuana, la pitahaya, que se usó para hacer un par de gaitas macho y hembra; de Popuna, la caña popo, que se usó para hacer gaitas cortas y de Carrúa, la caña carrizo, que se usó para hacer pitos atravesados. Cuando suenan estos instrumentos se escucha el llanto de sus proveedores.”

<sup>113</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “En ceremonias funerarias que reunían a toda la comunidad, al ritmo de la música y la danza se construía el túmulo sobre el entierro para festejar el renacimiento del difunto en otro mundo. Sobre las sepulturas plantaban árboles y de sus ramas colgaban campanas. Los pectorales mamiformes que en las grandes ceremonias usaban las mujeres importantes y los caciques, complementaban el potencial de

gestación de ellas y el de fertilización de los hombres. La redondez de los pectorales aludía, como la de los túmulos funerarios, al lugar de gestación y renacimiento.”

<sup>114</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “si era un principal se enterraba con su mujer y los criados que escogiera; la sepultura era cuadrada y amplia. Se cubría con tierra bermeja traída de otro sitio; luego se plantaba el árbol, que generalmente eran hobos o ceibas”

<sup>115</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “Cuando sale a la calle a motivar las nubes con el silbido de un frasco, Enrique va convencido de estar cumpliendo con una de las misiones asignadas a él sobre la tierra, hacer llover en los alrededores de Ovejas, como afirma haberlo logrado tantas veces en que la crudeza del verano amenazaba ganados y cultivos. [...] Otros le recordamos con su culebra mapaná enrollada en el cuerpo, y algunas veces dejándose morder por ella para sentir el dolor y sus efectos, para lo cual preparaba la contra, con la que luego se embriagaba como si nada hubiese sucedido. Casi mitificado en boca de la gente que le consideraba loco”

<sup>116</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “Esos ejercicios continuos le fueron paralizando primero las manos y luego el resto de las coyunturas del cuerpo. El dolor era tan intenso, tan insoportable hasta el punto que no aceptaba visitas de nadie distinto a su hermano José en los últimos tres años de su vida. [...] Un mes antes de su muerte, su hermano José Lara, encargado de atenderlo, bañarlo y asearlo lo encontró con una cabuya amarrada al cuello, mirándolo fijamente, con esa mirada donde los poetas no han podido descifrar el misterio de la muerte. No se ahorcó porque las fuerzas no le alcanzaron para amarrar bien la soga. –Qué haces - le dijo José. – Quiero matar esta maldita artritis que me ha impedido tocar mi gaita- le replicó con llanto en su cara”

<sup>117</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “así me termine de quedar mudo, yo me muero con la gaita”

<sup>118</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “Dicen que los indios se enterraron y se murieron, pero míralos aquí, la gente tocando gaita, las muchachitas bailando, mira esas indiecitas por la calle, están vivos, esos no se murieron. Somos nosotros en Ovejas”

<sup>119</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “La cosmología Zenú impide separar un orden vertical de un horizontal. Generalmente, se distingue entre inframundo, superficie y espacio superior. Pero existen lugares que rompen este orden: cuevas, nacimientos de agua, “ojos de agua viva” (charcos que nunca se secan), lagunas, arroyos, pozos, cerros, “montes”; caen bajo los términos de “lugares vírgenes” que ya no pertenecen a la superficie sino al mundo subterráneo. Por esta razón, estos lugares son moradas de “espíritus del monte”, que son seres del mundo de abajo. Estos sitios están interconectados por caminos subterráneos usados por los espíritus y pertenecen al “agua viva” que ocupa las profundidades. Esta agua, buscan su salida hacia la superficie por tales túneles. Fuera de los sitios nombrados, la superficie pertenece a los humanos.”

<sup>120</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “Es allí, en los montes, donde se encuentran los “santos vivos”, donde reinan los encantos, los espíritus vigilantes del monte, donde crecen las plantas medicinales más poderosas. En los montes están los sitios sagrados de los antiguos, de los abuelitos indígenas, que son a la vez peligrosos, ya que es en el monte donde el hombre puede de repente chocar con los espíritus que le causan “susto””

<sup>121</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “las elites construyen un proyecto cultural en el que se privilegia la lógica del honor y el clientelismo, el localismo y el machismo, por medio de una estrategia que naturaliza relaciones que son artificiales y permite que las lógicas del poder local aparezcan como espontáneas y manifestaciones de la cultura regional”

<sup>122</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “también una expresión ideal de un esquema de subordinación basado en las lógicas del favor y del clientelismo, como una de las formas sancionadas de la relación entre élites y subalternos”

<sup>123</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “Pero para la pereza y ceguera de los latifundistas que han dominado las tierras agrícolas de la costa Caribe, Sólo había que preservar formas precapitalistas en las relaciones laborales, contratos de concertaje y un sistema de aparcería que entregaba a los campesinos unos contratos de tierra virgen y altos montes, para que tumbaran la montaña, hicieran una cosecha de maíz, y luego quemaran y despaltaran para sembrar otra cosecha de maíz al tiempo que los pastos que imponía el terrateniente. Así se hicieron los grandes potreros ganaderos de la costa Caribe. Fue obra del trabajo sin remuneración salarial de campesinos sin tierra. Otras grandes fincas se hicieron con ron y fandangos en los caseríos, mientras los resguardos de renta de los gobiernos departamentales, la fuerza pública de entonces, quemaba las sementeras y ranchos y viviendas de los campesinos que se habían dejado emborrachar para su propio despojo. Cuando regresaban de sus

fiestas, aún borrachos, ya el terrateniente con su mozada y el resguardo que habían tomado posesión de la tierra y quemado los ranchos y sementeras. Todo esto es lo que constituye la causa fundamental del atraso de la costa Caribe”

<sup>124</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “Si bien teníamos formas de organizarnos desde nuestras costumbres como campesinos, acá en Los Palmitos y en todo los Montes de María había formas más complejas de organización. Antes de la anuc, hablar de organizaciones agrárias a nivel nacional era toda una mentira. Pero había expresiones locales y regionales, y existían muchas organizaciones como por ejemplo la Federación Agrária Nacional (fanal) y el sindicato de tabacaleros, que eran las expresiones más importantes en nuestra región. Precisamente, fueron los dirigentes de esas organizaciones los primeros que se vincularon a la anuc. Eso fue lo que también me pasó a mí, pues hice parte de algunos sindicatos tabacaleros de San Pedro en mi juventud.

<sup>125</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “Reformar la estructura social agrária por medio de procedimientos enderezados a eliminar y prevenir la inequitativa concentración de la propiedad rústica o su fraccionamiento antieconómico; reconstruir adecuadas unidades de explotación en las zonas de minifundio y dotar de tierra a los que no las posean, con preferencia para quienes hayan de conducir directamente su explotación e incorporar a ésta su trabajo personal.”

<sup>126</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “La campaña de promotores se extendió a Ovejas y Los Palmitos principalmente, al poco tiempo a Toluviejo, San Onofre y una pequeña parte de Colosó. Fue tal la acogida por las acciones que se realizaban, que en poco tiempo campesinos de Corozal y Morroa se unieron a la iniciativa. Pero, ¿por qué en esos municipios? Entre otras razones porque aún estaban presentes las cenizas de los sindicatos tabacaleros. Entre febrero y abril de 1968 se crearon las primeras asociaciones municipales de campesinos en San Pedro, Tolú y Betulia; sus primeros afiliados fueron campesinos sin tierras. Posteriormente la Anuc recogió a los pequeños y medianos propietarios.”

<sup>127</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “Cuando este proceso agotó los bosques naturales, a mediados de la década de 1960, la vinculación de los campesinos a las haciendas perdió su función económica.”

<sup>128</sup> A tradução é minha, no original em inglês: “Altogether, then, ANUC appeared to go well beyond the definition of a mere political counterweight. Insofar as the reformist project responded to the basic interests of the peasants, it was a move toward an effective alliance between the peasantry and the bourgeoisie. Thus, it can be said that ANUC was emerging as a class organization as well as the instrument of a prospective class alliance in which both the initiative and the control of the process rested with the reformist sectors of the Colombian bourgeoisie”

<sup>129</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “Sin embargo, inicialmente la Asociación no logró representar una auténtica organización del campesinado. Cuando los pocos elementos conscientes que a ella irrumpieron trataron de darle un rumbo diferente, no se les prestó la debida colaboración, sino que se los condenó, sometiéndolos al aislamiento, a la división y a la posibilidad diluir la organización; esa fue la historia de la ANUC hasta el Segundo Congreso en Sincelejo en 1972. Fue en ese momento cuando el campesinado comprendió realmente su situación. De ahí en adelante nuestra primera y más importante batalla ha sido por la independencia y la autodeterminación. Nuestra franca lucha a lo largo de la década de 1970 no sólo fue por la tierra, sino también por liberarnos de las órdenes de un Estado que nos tenía excluidos desde siempre”

<sup>130</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “la toma de una hacienda no se tiene que realizar una sola vez; ahora tiene que vivir de desalojos y hasta muertes como en El Copey en el municipio de San Pedro y en La Ceja del Mango en Chinú (Cordoba). Desde esta época [1974] la toma de tierras no tiene como objetivo demostrar la ineficacia del Incora sino de enfrentar directamente a los terratenientes. Si bien desde 1974 las tomas de la tierra ha descendido la lucha ha sido por mantener las tierras conquistadas por los campesinos en las tomas anteriores; nuestra lucha ha sido la lucha contra los desalojos”

<sup>131</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “El énfasis em la población civil no estaba destinado solamente a producir una valoración social positiva de las Fuerzas Armadas. Buscaba también la elección de civiles para que recibieran formación y entrenamiento militar y en el manejo de armas. Se trataba, sin más, de la formación de grupos paramilitares compuestos por civiles para actuar “en casos de emergencia””

<sup>132</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “había debilitado la actividad de la ANUC a finales de los 70’s, la lucha defensiva de los 80’s se convertía en un medio para mantener esas antiguas victorias sobre la tierra.”

<sup>133</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “Esta reorganización de la insurgencia y la lucha armada, no se tradujo necesariamente en el fortalecimiento del movimiento campesino en Sucre. La unidad favorecería principalmente al aparato político y militar del ELN, permitiéndole llegar a las zonas costeras de Sucre y Córdoba, incrementando en esta región su actividad militar, lo que implicaría nuevamente señalamientos en contra del movimiento campesino acusándolo de subversivo”

<sup>134</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “Reorganizadas las fuerzas paramilitares y guerrilleras hacia mediados de los años 90’s, comienza entre los grupos armados una disputa y competencia por el control territorial de Sucre, principalmente por la región de Los Montes de María. Estas rivalidades entre ambos actores condujeron a su vez al aumento significativo de la violencia contra la población civil, la cual quedó inmersa en una guerra de lealtades y sometimientos. De esta forma, la reacción paramilitar desencadenó una fuerte violencia contra las poblaciones campesinas bajo la premisa de que esto afectaría el poderío de las FARC, pero no sucedió así; por el contrario, el rearme paramilitar profundizó la actividad de la insurgencia, que decidió escalar su asedio a las élites regionales. Ante el estallido del conflicto armado, la ANUC, como parte de la población civil, quedaría inmersa en esta disputa, lo que traería como consecuencia el asesinato de sus dirigentes y la inactividad de la Asociación durante estos años.”

<sup>135</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “Una tarde, después de la lluvia, Toño salió a recoger unos mangos que la tempestad había tumbao “olorosos, genuinos, amables y tiernos”, como dice Raúl Gómez Jattin. Cuando los estaba recogiendo del suelo, escuchó un ruido fino a su lado y de inmediato observó una serpiente de nombre “mapaná rabo seco”, que muerde inyectando un veneno terrible. Toño Fernández se quedó paralizado y grito de forma desesperada. El animal venenoso se paró delante de él; Toño comenzó a correr y la serpiente lo seguía veloz. Toño no tuvo más remedio que dar un salto a una rama del árbol de mango y la planta de su pie derecho fue mordisqueada por la serpiente. Su padre acudió al llamado y vio que la serpiente estaba mordiendo a su hijo. Tomó una vara y asestó un duro golpe en la cabeza del ofidio, que quedó muerto. Toño fue llevado a su casa. Su cara estaba pálida y expulsaba espuma por la boca; sus ojos estaban blancos y volteados; su padre sacó de la mochila unos tabacos y se los dio a Toño para que los mascara y tragara su brebaje, que era el contraveneno”

<sup>136</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “existía hace mucho tiempo en la nación Zenú una chúa de oro, un caracol sagrado que era empleado como flauta ceremonial por el mohán de la tribu para comunicarse con el monte. Existía también una hermosa joven llamada Popuna, la cual tenía dos pretendientes: Chuana y Carrúa. Una noche Chuana robó la chúa y empezó a tocarla simulando los sonidos de un sapo, así compuso «el sapo» –según los gaiteros, el tema de gaitas más antiguo del que se tiene memoria– para Popuna, quien se enamoró de él. Así bailaron toda la noche e inventaron el baile de la gaita. Al enterarse Carrúa de aquello, se llenó de envidia y los delató ante el mohán por haber robado la chúa, y este, en castigo a Chuana y Popuna por el robo y a Carrúa por permitirles usar la chúa, los enterró vivos con los cabellos por fuera. De sus cabellos nacieron las plantas que sirven de materia prima para la elaboración de las flautas; de Chuana, la pitahaya, que se usó para hacer un par de gaitas macho y hembra; de Popuna, la caña popo, que se usó para hacer gaitas cortas y de Carrúa, la caña carrizo, que se usó para hacer pitos atravesaos. Cuando suenan estos instrumentos se escucha el llanto de sus proveedores.”

<sup>137</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “Antes, mucho antes de trasladarse a vivir a su palacio subterráneo, el Mohán fue un hechicero que convocó tormentas y eclipses. Conocía los secretos de las almas, curaba enfermedades y todos temían sus ojos de azabache cuando en los ritos atraía la lluvia y las cosechas o se transformaba en jaguar que recorría las landas de los ríos para ahuyentar los malos espíritus.

Él supo en una noche premonitoria, en una noche de borrascas e inundaciones, de la llegada de los españoles. Vio también la humillación y los despojos de la Conquista. Por eso, tal vez queriendo perpetuar la memoria de los antepasados, se marchó con todos los tesoros a la entraña de los ríos. Allí permanece, taciturno y remoto entre las piedras, lejos del tiempo, mientras le crecen los cabellos y las uñas y sus ojos desploman la noche.

Junto a los monólogos, a los paseos nocturnos sobre el oleaje de las aguas, el Mohán ama la música. Toca la guitarra en las noches de plenilunio y algunos campesinos lo han visto aterrorizados descender en balsa mientras ensaya en la flauta una canción desconocida. Embaucador, pajarero pintado de negro y con dientes de oro, el Mohán es un laberinto que puede cambiar de apariencia y aprovechar las brisas de los ríos para la serenata y el vagabundeo por los mercados de los pueblos en donde compra tabaco y aguardiente y conquista a las muchachas.

Brujo del agua, el Mohán sin embargo ejerce una feroz tutela de los ríos. Regula las crecientes y complica las atarrazas de los pescadores y en algunas ocasiones su celo llega a ser perverso: voltea las canoas y sumerge a las víctimas en el fondo de las aguas. Los viejos pescadores y barequeros saben todo aquello, por eso le temen. Llevan en las mochilas tabaco y están pendientes de cualquier señal de indignación de las olas. Saben que su destino, depende del Mohán”

<sup>138</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “Para la relación con los sitios del inframundo, tiene alta importancia el “mohán” y la “mohana”. Como sinónimos se usan los términos “chumpo” y “encanto”. Ellos están estrechamente ligados a las “aguas vivas subterráneas”. “Ambos son de tez blanca y el pelo de la mohana, “pelo chuva”, es rubio. En tiempos pasados se bañaba la mohana, con una totuma de oro, en un ojo de agua viva en la Sierra Chiquita (Sabaneta) durante la semana santa. Allí la “pelo chuva” vigila las cuevas sagradas. Adentro tiene los rebaños de sus “vacas”, que son animales silvestres como el armadillo, el venado, el conejo, etc.

Es casi imposible distinguir entre el mohán de las cuevas y el “caimán de oro”, que también reside en los cerros de Tofeme, Vidales, Peñón Petaca, Cristo, Mohán y Sierra Chiquita. Es este el caimán que sostiene el mundo indígena. Cuando el hombre blanco -que en este caso es llamado “el chumpo”- logre sacar al caimán de oro, se inundará toda la región de agua. A los encantos se les hace culpables de los fenómenos atmosféricos devastadores, como huracanes o aguaceros muy duros. Hace veinte años, un huracán enterró muchas casas en Tuchín; esto “era el encanto” afirma el rezandero Clemente”

<sup>139</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “Su elaboración aparentemente sencilla, se constituye en un proceso de cuidadosa complejidad, que va desde la selección del cardón o cactus, hasta la limpieza de la cera y la escogencia correcta de la pluma para finalmente proceder a la construcción, que variará de acuerdo al —gaiterol fabricante, ya que cada constructor hace la gaita con sus propias medidas corporales, tomando como referencia para la extensión del tubo, la distancia que hay entre su hombro y los dedos de la mano”

<sup>140</sup> A tradução é minha, na versão em espanhol: “La carne es la vía de apertura al mundo. Al experimentarse a sí mismo, el individuo también experimenta el acontecimiento del mundo. Sentir es a la vez desplegarse como sujeto y acoger la profusión del exterior. Pero la complejidad física no es más que un elemento de funcionamiento de los sentidos. El primer límite es menos la carne en sí misma que lo que la cultura hace con ella. No es tanto el cuerpo el que se interpone entre el hombre y el mundo, sino un universo simbólico. La biología se borra ante lo que la cultura le presta como aptitud. Si el cuerpo y los sentidos son los mediadores de nuestra relación con el mundo, solo lo son a través de lo simbólico que los atraviesa”

<sup>141</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “Cada cultura construye la concepción del cuerpo sobre la base de una relación homológica en la cual, el macrocosmos, la organización social, la distribución de los espacios culturales y la actividad económica predominante, son reproducidos de una manera sintetizada e integral por el cuerpo o microcosmos. Esta relación homológica entraña un sentido funcional, es decir, los órdenes del mundo y de la sociedad son el orden del cuerpo y se rigen por los mismos principios básicos del movimiento, con el fin de mantener el equilibrio entre las dimensiones correlacionadas”

<sup>142</sup> Tradução própria, no original: “Lo bueno era que como siempre era alguien diferente que hacia la velación se recorría uno todo este pedazo de tierra. Así uno conocía tanto lo que quedaba lejos como lo que estaba cerca. Iba uno a Vilú, a Almagra, al Carmen, paseaba uno todo por todos lados y así mismo conocía al personal de cada lado. En todas partes lo trataban a uno bien y todo mundo era amigo de uno. El que le gusta la gaita se le reconoce porque es amigüero y porque es andariego.”

<sup>143</sup> A tradução é minha, nos originais em inglês: “an emotional [sound] landscape”

<sup>144</sup> A tradução é minha, no original em inglês: “psychic nest constructed from my sonic imagination”

<sup>145</sup> A tradução é minha, no original em inglês: “A tradução é minha, no original em inglês: “By acoustemology I wish to suggest a union of acoustics and epistemology, and to investigate the primacy of sound as a modality of knowing and being in the world. Sound both emanates from and penetrates bodies: this reciprocity of reflection and absorption is a creative means of orientation, one that tunes bodies to places and times through their sounding potential. Hearing and producing sound are thus embodied competencies that situate actors and their agency in particular historical worlds. These competencies contribute to their distinct and shared ways of being human [...] my notion of acoustemology means to explore the reflexive and his-torical relationships between hearing and speaking, listening and sounding. This reflexivity is embodied doubly: one hears oneself in the act of voicing, and

one resonates the physicality of voicing in acts of hearing. Listening and voicing are in deep reciprocity, an embodied dialogue of inner and outer sounding and resounding built from the historicization of experience”

<sup>146</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “El 21 de febrero de 1971, el país fue sacudido con la noticia de una ola de tomas de tierra y protestas campesinas que abarcaron diversos departamentos. Con estas acciones, el campesinado pudo conquistar el apoyo de diversos sectores sociales de los obreros avanzados, los revolucionarios, los demócratas y los patriotas; apoyo que le sirvió a la lucha por la tierra y a la ANUC. En aquel período, la Asociación jugó un gran papel para activar y coordinar todas esas luchas, plasmando su carácter de organización combativa de masas, además de marcar su carácter democrático e independiente frente al Estado. [...] Tanto el campesinado como varios sectores de la opinión pública identificaron la toma de tierras del 21 de febrero como una obra de los campesinos oprimidos. Así mismo, se identificó como el origen de la “línea Sincelejo”, sector que dentro de la ANUC derrotó las actitudes divisionistas de algunos dirigentes que tomaron el camino de la conciliación con el Gobierno y los terratenientes. Pero ese ascenso del movimiento campesino no se pudo consolidar en todo el país. Corresponde analizar esto si queremos realmente sacarle jugo a esa experiencia, que de todas cuentas ha quedado inscrita en la historia de lucha de nuestro pueblo.”

<sup>147</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “Una invasión de tierras no se arma a la bulla de los cocos, así por así. Como todo en la vida, tiene su ciencia. Uno ha aprendido a torear las leyes. Y para sacarles bien los trapazos hay que pisar siempre firme y como por sobre cascaritas de huevo. Eso se aprende, de la misma manera como el que nace en el monte aprende a distinguir el toronjil de la yerbabuena, aunque no sepa leer. [los terratenientes] A veces nos tienen más terror que el gobierno mismo; como que los ponemos a marchar. Digo yo a veces que al presentirnos les pica la conciencia. Ellos saben que uno no invade por simple ventolera, que uno tiene sus razones, sus esperanzas, y media docena de muchachos con lombrices. Pero y bueno, ¡Qué más razón que la de que una sola alma tenga dieciocho mil hectáreas y que nosotros, que éramos setenta y cinco, no tuviéramos ni media para sortiarla entre todos? ¡Ah? ¡Qué más razón? Dieciocho mil hectáreas, como le digo: mucha tierra.”

<sup>148</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “Todo este pueblo zarrapastroso, hambriento y enfermo, trabajaba para los dueños de esas fincas montañosas. Aunque usted vea que todos estos rumbos están hechos de tierras planas, lo verdem biche aquello que empieza más allá de unas cuantas pajas limpias y que se ve como una pared motilada, es lo que se llama la montaña. Porque aquí, montaña no es un bulto inmenso de tierra en loma, con subidas empinadas, no. Lo que aquí se llama montaña es una meseta vegetal y espesa que empieza de pronto como una pared de palos y hojas, y que no se puede penetrar sino con machete y hacha; y donde abunda tigre, culebra y mono colorado en manadas de a millón. Hay también mucho hombre con decepciones de amores y pleitos de familia que se deja tragar por la montaña, coralibes se llaman. Y son gente a quienes la maraña verde les va transmitiendo su savia y sus secretos y su peludencia hasta que se habitúan y resuelven no salir más nunca. Un buen día, cualquier caminante de las espesuras se tropieza con sus huesos Por ahí al pie de cualquier cedro. En esas acaban.

<sup>149</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “Más de la mitad de todas estas fincas que apretujan al pueblo contra el patio del vecino, son eso: pura montaña, espesa, desocupada, ociosa. Montaña cercada y con títulos de propiedad.

Pero los pedazos de finca calva, llanita, desenmontada, sembrados de yerbas y pastos frescos, no crea, eran en el principio de la historia pura montaña también. Montaña que cayó al suelo, destranconada por las rulas de los abuelos de quienes hoy habitan las casas de Arroyón. La desbastada de las espesuras de por aquí se debe al hambre de los antepasados de esta gente; de los abuelos que se vendían media esclavos para poder masticar casabe y endulzar el café. Esa gente se quedó quieta por años, como dormida trabajando para otros las tierras compuestas por los callos de sus tatarabuelos. Y los dueños de los papeles fueron levantando grandes cosechas, echando ganado a pastar y parando casas con luz eléctrica, acueducto y aterrizaderos de aviones que llegaban los sábados y se iban los domingos madrugados. Porque otra cosa, los dueños de los papeles, para peor, siempre han vivido por partes lejanas del interior de Colombia y desde allá manejan a los administradores por carta y por teléfono.”

<sup>150</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “En esas se andaba, cuando un buen día se presentó por aquí un señor a quien le decían 'El gallo de oro', reuniendo a la: gente y hablando a nombre de algo que se llamaba Usuarios

Campesinos. Empezó explicando qué era eso de la Asociación de los sin tierras y terminó dándole a nuestras conciencias unos jalones de orejas, tan fuertes, que casi se quedan las pobres sin oídos.”

<sup>151</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “Hasta que, por fin, se habló, y claro. Tan claro, que la madrugada del 7 de marzo de 1972 nos sorprendió en los linderos de una tierra ajena que no queríamos invadir sino recuperar. [...] Ni el miedo a la sangre nos asustaba. La experiencia nos había enseñado que el hambre es más roja y matadora que la sangre. Y bueno: tanta paja y rastrojo perdido en tierra ajena debía servir al menos para alimentar a un pueblo a la bartola y al antojo de las hambres. Seguros de que tanto razonamiento encadenado y tanto rompedero de cabezas en la noche no podía llevarnos de la mano sino a la verdad, nos metimos a la tierra.”

<sup>152</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “. A sabiendas de esto, nos avisparamos en seguida y tronchamos unas parcelitas aluvión arriba de doce palos de ancho, como un cuarterón de hectárea. Nada más. Eso bastaba para comer como gente algún día. [...] Y ahí fue cuando el administrador de la finca del señor rico con quien nos ganamos el problema de tres cabezas que está pariendo esta carta, le avisó al dueño la falsedad de que nosotros le habíamos invadido sus tierras de propiedad. [...] Porque el dueño de los terrenos, dueño dice él, llegó al día siguiente con un camión de policías, embarcó once de nosotros como carga y nos llevó a la alcaldía y después a la cárcel. [...] Allá a la cárcel fue a vernos el presidente de la Asociación de Usuarios Campesinos de Cereté [...] Le juramos que fue la primera vez que oímos de algo. que se llamara así, Asociación de Usuarios Campesinos. Sonó a bonito y a imposible lo que ese señor nos explicó. Tanto, que a los pocos días ya andábamos en pos de organizarnos en un comité.”

<sup>153</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “Saliendo del pueblo con rumbo a la montaña, no se camina un cuarto de legua cuando se está ya en un lugar llamado El Banco de Arroyón. Ahí nos metimos. En ese bajo perdido en la espesura abunda un rastrojo espeso y enredado como pelo de bruja, y un varital reseco y tostado que de viejo y renegrido traquetea al pisarlo. Por esos lados decidimos que íbamos a desmontar, a parar los ranchos y a sembrar cuando la Reforma Agraria comprara las tierras para darnoslas. Anos, muchos años... quizá sus siglos, hacía que esas pobres tierras apretadas no habían parido para nadie ni habían oído el rechinar de un machete bajo el sol.

Los treintiséis hombres que abrazamos la aventura no éramos todos de Arroyón; también de los pueblos del Porvenir y La Manta, también vino gente de Buenos Aires, eso sí, sin respiraderos por ningún costo. Toda, gente atropellada por las escaseces.”

<sup>154</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “A los tres días de habernos metido a la tierra, no a los aluviones, sino a la tierra en firme, se nos vino encima la policía. Los dos carabineros que se presentaron por la mañana llegaron acompañados por los administradores. Y de nuevo las consejas: que nos saliéramos, que buscáramos lo que no se nos había perdido, que estábamos jugando con candela viva. [;;;] Se acostumbraron a venir dos veces por semana con los mismos mandados: que viéramos bien lo que hacíamos, hasta cárcel podríamos llevar; y se iban.

Nosotros los de Chuchuribí nos mante-níamos descarriados paja adentro, trabajando como ganado derrotado, regados por un lado y otro, pringando la maleza de machetes. A la voz de que ellos traían rumbo para allá, nos empezábamos a juntar poco. a poco hasta que éramos una sola torta de gente en un clarito de monte. Los niños se encargaban de campanear los uniformes verdes desde las copas de los árboles, encaramados como quien está pajareando. Cuando la policía medio asomaba la cabeza a la entrada misma del callejón largo del pueblo, las vocesitas chillonas de los muchachos corrían de palo a palo a todo lo que camina el encercado, hasta que llegaban a los oídos de los primeros que macheieaban a la entrada de los terrenos. La muchachera parecía a veces una recua de micos prietos montunos, de esos que se alborotan en un sordo tropelín cuando sienten gente en la montaña, y que rugen como un tigre haciendo siesta. Así era aquello. Pero cuando la policía entraba al camino mismo, la muchachera se aquietaba, acurrucándose horqueteados en los copos ramosos de los árboles que no se les oía ni el respiro. Desde allá arriba veían todo lo que a nosotros se nos venía encima.”

<sup>155</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “No era mucha la gente que andaba en esto. Catorce, contábamos solamente de hijos, los que íbamos todos los días al trabajo, los que empezamos y nos mantuvimos en los afanes. Para esos no hubo Navidad ni Año Nuevo. El tiempo fue una línea gorda, gruesa, igual, con una misma cara triste y mezquina de enero a enero. Apenas bien entrado el otro año, cuando las siembras que habíamos levantado peligraron por tercera vez nos atrevimos a pedir ayuda a las únicas personas que podían darnosla:: los otros campesinos que tuvieron miedo de ser los del principio.[...] En vista de los atropellos hubo que organizar una

guardia para cuidar los sembrados día y noche. En el centro mismo de nuestras siembras hay un palo de higo, una cosa inmensa: un árbol peludo y maravilloso que se abre en la cabeza y que da sombra casi a un cuarterón de tierras. En él se encaramaba por la noche una patrulla de quince de nosotros, a matar mosquitos y a turnarse las pavas de tabaco. Dos grupos más casi igual de grandes se echaban a rondar por las otras esquinas del campo. Ya éramos bastantes. Mucha gente nueva había decidido engancharse a la aventura: vino la primera vez, se amañó con el sueño de matar el hambre algún día y se quedó trabajando un pedacito de ciénaga. Éramos más de cuarenta y cinco por esos meses.”

<sup>156</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “Pero a los dos días otra cruz se nos vino encima, el mismo día de la Santa Cruz: tres de mayo. Y ella consistió en que el dueño de los terrenos del costado nos metió sus máquinas al sembrado ya casi al parir, nos rastrilló el trabajo de tantos días y los semilleros de tantos sudores. Todo echado a perder por las máquinas del progreso. Nosotros lloramos para adentro, como para no desalentar al vecino. Había que empezar otra vez, y requete empezamos. [...] Después de que se nos rastrilló la cosecha, y de que se nos maniató la esperanza de comer maíz blandito por unos meses, resolvieron dejarnos quietos mientras nos daban tiempo otra vez de levantar los sembrados y el ánimo. A los cuarenta y cinco días del rastrilleo, cuando ya el arroz nuevo estaba ensortijando y el maíz había empezado a espigar, llegó la máquina de nuevo y volvió a pasar por encima de los campos verdes, seguida de una procesión de policías. Cuarenta eran; los contamos uno por uno, a no ser que de tantas lágrimas se nos hubieran multiplicado en la vista. Ya no pudimos más: el dolor se nos vino a los machetes y a las manos, pero no hicimos nada incorrecto. Lo único que pudimos hacer fue pararnos en cadena frente a la última bolita de campo sembrado a no dejar pasar ese monstruo con motor. Allí fue cuando el teniente aquele quien no volvimos a ver más nunca llegó y dijo: “Carajo, ¡Y ésto qué es? Esto no es ya una invasión. Esto es una cosecha crecida. Paren la máquina, abajo las armas”. Solo así pudimos salvar una parte del campo. Al teniente aquel lo desaparecieron en los días siguientes; tenía demasiado corazón y no convenía.”

<sup>157</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “Andábamos regados trabajando a todo lo ancho de los terrenos, cuando de pronto por la esquinita de monte en la que trabajaban Marcos López y Manuel Urango, aparecieron los dos carabineros montados en sus bestias y soltando sim más ni más las groserías de sus lenguas y el chorrete de sus metralletas: ra-tatá-tatá-tatá-tatá. A Marcos le atravesaron una pierna de lado a lado y a Manuel los bajos de la barriga. Había poca gente por los lados de la plomera. Nosotros, la mayoría, andábamos trabajando alejados de las orillas, pero al oír el retableteo del plomerío en el monte, nos botamos corriendo a ver qué pasaba. Y ya se sabe muy bien lo que sucedió después: que como resultado de todo ese problema largo y viejo, de todas esas provocaciones de años, de toda esa humillación empañolada, apareció muerto uno de los dos carabineros, el otro no sabemos si a pie o a caballo se fue y no lo volvimos a ver. Después vino lo que vino, pasó lo que pasó. Se lo vamos a contar: nos replegamos hacia los lados de las casas, a esperar. A las dos horas, antes de las diez y media, se presentaron un teniente y dos carabineros más a hacer las averiguaciones y las preguntas. [...] Una cadena de policías armados comenzó a caminar hacia nosotros, con paso de combate, medio agachados, y moviéndose a un solo paso como si se tratara de una pared de uniformes y sombreros que caminara por el monte. Cuando ya casi se iban a estrellar contra la gente, se abrieron en tijera al golpe de una voz de mando y nos atenazaron. Los treintaitrés que éramos miramos hacia todos los lados, pero no había un solo hueco entre los cuerpos. Estábamos rodeados en redondo. Lo primero que hicieron fue quitarnos los machetes. Después, Llegaron los insultos con palabras de calibre. Y en seguida, la quemada de las casas, una a una, el descuajamiento de cuanto poste parado había, y el candelazo que envolvía todo lo que servía: viviendas y cosecha. Nos tiraron al suelo tocando tierra de barba a pie, para que así pudieran caminar por encima de nosotros como por sobre la yerba. Nos patearon con esas botas de punta que se sienten en los huesos a cada rematazo, y finalmente, escogieron siete de nosotros al granel y los amarraron manos arriba en los travesaños de un camión de jaula.”

<sup>158</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “Sin embargo, todo ese alto grado de madurez y organización, se quebrantaba al momento en que el campesino se volvía propietario. Entonces se vuelve al individualismo. [...] La crisis y el fracaso rotundo de las Empresas comunitarias (ganaderas las más) que auspició el INCORA en su momento (años setentas) y los intentos de diversificar la agricultura, con el sorgo, el maíz, el algodón, fracasaron: las técnicas y procedimientos primitivos agrícolas y formas de relaciones de producción tradicionalistas (aislacionistas) hicieron inmanejables estas estructuras asociativas. [...] Las dificultades en la articulación de una autentica organización comunitaria campesina, la renuncia a modificar prácticas y tecnologías heredadas de los abuelos, el fraccionamiento de las tierras, se han traducido, pues, en el fracaso de la producción asociativa. Sucedió que, una vez conseguida en parte las reivindicaciones por la tierra en la zona, la organización campesina no pudo

llevar adelante procesos productivos, que tuvieran en cuenta una racionalidad no particularista, lo que llevó a una rápida quiebra sobre todo de pequeñas empresas ganaderas y agrícolas”

<sup>159</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “Uno tenía los alimentos, conocía cómo cultivarlos. Fuera de la ciencia del tabaco el campesino sabía el cultivo de la yuca, del maíz, del ñame, del aguacate, de la ahuyama, del plátano, de las frutas, eso era lo que uno comía. Uno tenía el conocimiento, lo que no tenía era la tierra.”

<sup>160</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “Para nosotros los campesinos la tierra es todo, no solamente es una forma de producir, es todo lo que nos rodea, es nuestro territorio donde nos movemos, donde está el vecino, donde está el amigo.”

<sup>161</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “Es nuestra forma de vivir, de ahí tenemos nuestro sustento de vida, si quedamos sin tierra quedamos en el aire.”

<sup>162</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “Por eso tenemos que defender la tierra, por eso me encuentro satisfecho. Yo he sido desplazado tres veces, me salió un traslado para el Canadá, no quise aceptarlo porque yo no soy del Canadá, yo soy de los montes de maría. Me salió un traslado para el Tolima. Yo no soy del Tolima. Me daban una parcela con café con cacao, con todos los cultivos y con crédito y no me fui para el Tolima, porque yo no soy de allá, yo soy de acá de los Montes de María.”

<sup>163</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “El PNR y especialmente el DRI tuvieron una estructura menos progresiva de la distribución de los subsidios entre los estratos de ingresos. Mientras la Caja Agraria y el Incora entregaron 8, 7 y 9,3 veces más recursos al estrato 1 que al 5, el DRI entregó apenas 1,5 veces más por hogar del estrato de menor ingreso que al 5 de más altos ingresos. Inclusive, en el programa de comercialización del DRI no hay diferencias de distribución entre estratos. Al analizar estos datos hay que preguntarse si la permanente batalla de los neoliberales contra la Caja Agraria y el Incora y su tolerancia con el DRI, refleja el interés de subsidiar a quienes tienen mejores posibilidades económicas y si esto mismo se refleja al privilegiar un subsidio al mercado de tierras y no la reforma agraria y tratar de dirigir ese subsidio hacia campesinos de élite y no hacia campesinos pobres.”

<sup>164</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “Hoy en día, lo único que otorga el INCORA, es un Contrato de Asignación, el cual no garantiza la permanencia del adjudicatario en la tierra. Como el Incora solo adjudica el terreno a los campesinos, estos deben endeudarse para proceder a producir en esos predios. Parece como si el programa DRI hubiera aparecido en las partes con más problemas de tierras, en las zonas donde son más agudos. Por eso, lo que se ha estado dando es una verdadera contrarreforma agraria, pues ellos creen como si la gente no necesitara tierras sino créditos. Se supone que la asistencia técnica debe venir del ICA pero esta ayuda casi nunca pasa de lo que llaman visitas técnicas, sin un apoyo continuado, solo de vez en cuando y de palabra.”

<sup>165</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “Venían prometiéndonos este mundo y el otro, daban la tierra, pero obligaban a cambiar el cultivo. Pero si cambiábamos el cultivo necesitábamos dinero para hacerlo, los señores del tabaco ya no nos iban a dar, porque ellos financiaban apenas tabaco. Entonces tenía uno que endeudarse con la Caja agraria, con el DRI, y ellos decían que uno tenía que hacer esto, hacer lo otro, cultivar así, y al final de todas formas terminaba uno perdiendo todo. Entonces mejor me quedo con mi tabaco, con mis cultivos, que me dan de comer y me dejan vivir.”

<sup>166</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “en esa zona – y no por azar- se incubó el proyecto político-militar de captura regional del Estado y de configuración de una base social sumisa que incluía de paso el desmantelamiento de la organización campesina y la reversión de las parcelaciones realizadas desde los años sesenta. Ese proyecto «refundador» se convirtió también en punta de lanza de uno de los grandes monstruos de la violencia contemporánea del país, el paramilitarismo, y su expresión política, la parapolítica.”

<sup>167</sup> A tradução é minha, no original em inglês: “Each participant, each witness to violence, brings his or her own perspective. These testimonies can vary dramatically.”

<sup>168</sup> A tradução é minha, no original em inglês: “We prefer to regard violence as a socially and culturally constructed manifestation of a deconstitutive dimension of human existence. Thus there is no fixed form of violence. Its manifestation is as flexible and transformative as the people and cultures who materialize it, employ it, suffer it, and defy it. Violence is not an action, an emotion, a process, a response, a state, or a drive. It may manifest itself as responses, drives, actions, and so on, but attempts to reduce violence to some essential core or concept are counterproductive because they essentialize a dimension of human existence and lead to presenting cultural

manifestations of violence as if they were natural and universal. Violence is not reducible to some fundamental principle of human behavior, to a universal base structure of society, or to general cognitive or biological processes. We do not deny that people often construct such general explanations of violence themselves to provide a frame of reference for their troubled lives. These cultural frameworks of understanding are a legitimate object of ethnographic study [...] but these local models should not be confused with theoretical or universal explanations of violence. We want to keep such misguided essentialist approaches in check by remaining closer to the experience of violence and focus on its empirical manifestations.”

<sup>169</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “Yo no sé si eso es un pecado ser hijo de esta tierra pero todo el mundo vive señalando al que diga que es de Ovejas, nos difaman, nos apodan y nos tildan como hombres guerrilleros, y por mucho que rechaces la mentira, para ellos somos unos violentos. No señor, eso no es así [...], porque el ovejero es sano de nacimiento y si dicen que carga un fusil, seguro es una gaita con cinco huecos.”

<sup>170</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “Para el caso montemariano no sobra señalar que el auge de la explotación minera coincide con el proceso de recuperación del territorio por la fuerza pública en el marco de la política de seguridad y consolidación territorial. [...] En esa perspectiva observamos como la metamorfosis en que está inmerso el territorio introduce una serie de prácticas empresariales de carácter no rural, -minería y monocultivos- cuyos efectos más notorios se manifiestan de diversas formas, tales como Una modificación sustancial en las relaciones sociales y culturales construidas a lo largo del tiempo.

<sup>171</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “El Carmen fue uno de los centros tabacaleros más importantes de la Costa Caribe. Podría decirse que todo el pueblo vivió, durante los últimos 130 años, de la siembra de este producto. Hoy poquísimos campesinos siembran y la última de las tres más grandes tabacaleras que había, La Tairona, cerró puertas en enero pasado y dejó cesantes a unos 2.000 carmeros.[...] La guerra en sus veredas, las campañas contra el consumo de tabaco en Europa y los ataques de los grupos violentos contra las grandes tabacaleras son consideradas las causas de la ruina.[...] En los campos pocos se arriesgan a sembrar. “Además, los hombres armados que andan por las veredas no nos dejan cultivar bien. Vamos en la mañana y en la tarde nos regresamos a dormir a la cabecera para que no nos hagan daño, y así no se puede cuidar el cultivo”, se queja Martha Cecilia, una campesina escuálida”

<sup>172</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “Con el Festival Nacional de Gaitas se introducen una serie de discursos que adecúan y cambian el sentido de la práctica musical desarticulándola de los espacios festivos en que se inscribía. Este se inicia por el interés de un grupo de personas por crear un espacio de expresión de la práctica musical, la cual se estaba perdiendo [...] De esta forma se crean una serie de discursos de la importancia que la recuperación de la práctica musical tiene para la comunidad, exaltando en ésta valores tradicionales que en muchos casos se los aísla de los procesos que les dieron lugar”

<sup>173</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “Las temáticas que se narran en canciones como la de Adrián Villamizar, fueron “bautizadas” en los tiempos de la lucha entre paramilitares, fuerza pública y guerrilla de las Farc, como canciones “protesta”, letras que no era bien recibidas por los jurados, que daban preferencia a las que mencionaban los sembrados de tabaco, maíz y plátano, o cantaban a una tranquilidad inexistente en sus tierras. Los temas preferidos por los jurados eran los que mencionaban los cantos del sinzonte, la rosita vieja o el azulero.”

<sup>174</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “La estrategia de tierra arrasada consiste en el ejercicio de la violencia que no solo aniquila a las personas sino que destruye el entorno material y simbólico de las víctimas. De esta manera, el territorio se vuelve inhabitable por la propagación de las huellas de terror, lo que fuerza el éxodo de la población.”

<sup>175</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “Esas incursiones utilizaron la modalidad de tierra arrasada o exterminio, en especial cuando los territorios de anclaje eran vecinos de cabeceras municipales o de localidades dominadas por los paramilitares. En tales expediciones, estos grupos procuraron salvaguardar sus intereses territoriales e intimidar y desmoralizar a los insurgentes. Estos ataques furtivos y devastadores operaron como estrategia de control territorial, pues generaron desplazamientos masivos en las zonas de retaguardia guerrillera, lo que, en consecuencia, dejó a los insurgentes débiles y aislados. Cuando estuvo enmarcada en una estrategia regional de control del territorio, esta modalidad de exterminio fue complementada con una estrategia política de incidencia nacional. En ella, las grandes masacres contra la población civil se presentaron ante la opinión pública como golpes destinados a combatir y desmoralizar la guerrilla. Así dieron a conocer, por ejemplo: las masacres de los Montes de María cometidas entre los años 2000 y 2001; la masacre de El Salado en febrero de 2000 que dejó

60 víctimas; la de Chengue el 17 de enero del 2001 con 35 víctimas; la masacre de Macayepos el 16 de octubre del 2000 con 17 víctimas; y la de Las Brisas el 11 de marzo del 2000 con 12 víctimas.”

<sup>176</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “Aquí habían mandado unas tamboras, acordeón, aquí había un grupo de gaita, habían mandado los instrumentos para que los pelados fueran comenzando a practicar, todo eso se apoderaron ellos. Ésta cancha, ahí era cuanto muerto mataban, tocaban, tocaban tambora, tocaban acordeón y todo, si cargaban grabadoras, porque en las casas habían buenas grabadoras y hasta cogían las grabadoras, y todo eso ponían la música [...] Cuando eso mataban, ellos tocaban, eso era una fiesta para ellos. Eso para ellos era una fiesta. [...] Sacaron unos tambores de la Casa del Pueblo, cantaban después de matar... se les veía el placer de matar”

<sup>177</sup> A tradução é minha, no original em espanhol: “En la cancha nos dijeron “los hombres aun lado y las mujeres a un lado” y nos tiraron boca abajo ahí, de ahí enseguida apartaron a un muchacho, le dijeron “usted se queda aquí con nosotros porque usted se nos escapó de Zambrano, pero de ésta no se nos va a escapar” le decían ellos. A él fue el primero que mataron en la cancha. Le pusieron una bolsa en la cabeza y le mocharon una oreja primero, y después esto se lo pelaron con espino, lo acostaron y le ponían la bolsa en la cabeza, él gritaba que no lo mataran, que no lo mataran, le pegaban por la barriga, patadas, puños, por la cara, toda la cara se la partieron primero, y nos decían “miren para que aprendan, para que vean lo que les va a pasar a ustedes, así que empiecen a hablar”, decían ellos. Entonces nosotros le decíamos “qué vamos a hablar si nosotros no sabemos nada”. Ya después que lo tiraron en la cancha si lo mataron, le dispararon [...]36

[...] A ese señor lo mataron en esta forma, vea, lo pasaron y lo acostaron allá donde empezaron a contar, ellos tenían bayonetas y peñillas, a ese señor como de 60 años más o menos, a ese señor lo mataron a peso y cuchillo, rajándolo, cortándolo, torturándolo, entonces, cuando ya él clamaba “ay madre mía, madre mía”, ellos le dijeron “hijueputa, aquí no te salva ni el putas, dónde está la guerrilla para que te salve, dile que venga, dónde está Boris, hijueputa” [...] 38

En la cancha empezaron a sacar persona por persona. Luego sacaron a Luchito (Luis Pablo Redondo), a él le dijeron “tú eres el presidente de la Acción Comunal, guerrillero hijueputa”, le hicieron una ráfaga. Le partieron toda la cabeza, se le reventaron los sesos, un paraco los cogió, los mostró y se los metió nuevamente[...]40

[...] me pasaron los cardones por el cuerpo, la vieja esa María comenzó a manosearme los senos, después vi un Carlos, me jaló el cabello para atrás, me besaba todo el cuerpo, me tocaba, esa vieja María se reía, mientras ella se reía Carlos me tocaba [...] después de eso me violó delante de ellos [...] después de eso María me pegaba en la cola con una machetilla que ella llevaba y me siguió maltratando [...] 43

Ahí cogieron una hija del Chami Arrieta, esa muchacha la sacaron de allá de la fila de la Iglesia y por aquí en frente habían dos palos grandes y frondosos, esa muchacha sí tuvo una muerte también horrible, esa muchacha la acostaron boca abajo, entonces vino ese tipo y se le montó en la espalda, se le sentó en la espalda y la cogió por la cabeza y la jaló duro para atrás, la jaló duro, la estranguló y la desnucó, después de haberla desnucado, buscó unos palitos pequeños, le alzó la pollera, se la quitó y le metió unos palitos por el pan, a esa la encontraron así”

<sup>178</sup> Tradução própria, no original em espanhol: “De gaitas está llena la vida”

## REFERÊNCIAS

- ABADÍA MORALES, G. **ABC del Folklore colombiano**. Bogotá: Panamericana Editorial, 1995.
- ACIERI, Vicente. El Carmen de Bolívar muere por crisis del tabaco. **El Tiempo**, Bogotá, 24 ago. 2006.  
Disponível em: <<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-2148226>>. Acesso em: 4 abr. 2019.
- AGUILERA DÍAZ, M. Montes de María: una región de economía campesina y empresarial. **Documentos de trabajo sobre Economía Regional**, n. 195, p. 83, out. 2013.
- AGUIRRE BELTRÁN, G. **Regiones de refugio. El desarrollo de la comunidad y el proceso dominical en Mestizo América**. México D.F.: Instituto Indigenista Interamericano, 1967.
- ALISON REYNOLDS. **George List papers, 1894-2008, bulk 1958-1990**. Disponível em: <[http://webapp1.dlib.indiana.edu/findingaids/view?doc.view=entire\\_text&docId=InU-Ar-VAC3891](http://webapp1.dlib.indiana.edu/findingaids/view?doc.view=entire_text&docId=InU-Ar-VAC3891)>. Acesso em: 20 mar. 2018.
- ALMARIO GARCÍA, Ó. El Pacífico, el Caribe y el país colombiano. In: BURGOS CANTOR, R. (Org.). **Rutas de libertad. 500 años de travesía**. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2010. p. 236–253.
- ÁLVAREZ, P. **Entrevista sobre el gaitero cencenú**. . [S.l: s.n.]. , 2014
- ARANGUREN ROMERO, J. P. **Cuerpos al límite: tortura, subjetividad y memoria en Colombia (1978-1982)**. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2016.
- AROCHA, J. et al. **Velorios y santos vivos: comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras**. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2008.
- ARRIETA, R. **Entrevista a Roque Arrieta [Parte 2] [título asignado pela entidade catalogadora]**. . [S.l: s.n.]. . Acesso em: 27 jul. 2017. , 2 nov. 1964
- AZAMBUJA, L. de. **Leitura, canção e história: Mundo Livre SA contra o Império do Mal**. 2007. Dissertação apresentada ao Curso de Pós- Graduação em Literatura, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina.–Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.
- BARRIGA MONRROY, M. L. La historia del tambor africano y su legado en el mundo. **El artista**, p. 30–48, 2004.
- BARROS, José D' Assunção. **A expansão da história**. Petrópolis: Editora Vozes Limitada, 2013.

- BARROS, José D'Assunção. A Nova História Cultural—considerações sobre o seu universo conceitual e seus diálogos com outros campos históricos. **Cadernos de História**, v. 12, n. 16, p. 38–63, 2011.
- BARROS, José D'Assunção. Fontes históricas: Olhares sobre um caminho percorrido e perspectivas sobre os novos tempos. **albuquerque: revista de história**, v. 2, n. 3, 2017.
- BATESON, G. **Pasos hacia una ecología de la mente. Una aproximación revolucionaria a la autocomprensión del hombre**. Buenos Aires: Ediciones Lohlé-Lumen, 1991.
- BÉHAGUE, G. Music and Poetry in a Colombian Village. A Tri-Cultural Heritage. **Journal of the American Musicological Society**, v. 38, n. 2, p. 399–404, 1985.
- BERMÚDEZ CUJAR, E. Música indígena colombiana. **Maguaré**, v. 5, 1987.
- BITAR, S. De la alianza para el progreso a la magia del mercado. Política económica de los Estados Unidos hacia América Latina. **Desarrollo económico**, p. 123–137, 1984.
- BLACKING, J. **How musical is man?** Seattle: University of Washington Press, 1974.
- \_\_\_\_\_. **Venda children's songs: a study in ethnomusicological analysis**. Chicago: University of Chicago Press, 1967.
- BLANCO ROMERO, W. **Historia de El Carmen de Bolívar y su tabaco en los Montes de María. Siglos XVIII-XX**. Cartagena de Indias: Editorial Universidad de Cartagena, 2010.
- BRANDT, M. H. Music and Poetry in a Colombian Village. A Tri-Cultural Heritage. **Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana**, v. 5, n. 2, p. 286–289, 1984.
- BROCHEUX, P. Moral Economy or Political Economy? The Peasants are Always Rational. **The Journal of Asian Studies**, v. 42, n. 4, p. 791–803, 1983.
- BUELVAS DÍAZ, J. I. **La gaita quemada. Música, religión y cuerpo en Montes de María**. 2015. 181 f. Tesis para optar por el título de Antropólogo—Universidad Nacional de Colombia. Departamento de Antropología, Bogotá, 2015.
- BUELVAS, I.; RONCALLO, R. **Una Lucha Por la Vida**. El Carmen de Bolívar: Colectivo de Comunicaciones Montes de María - Línea 21. Disponible em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bW6gl7j56hw>>. , 2014
- CABRERA ARROYO, T. M. Ser gaitero es un estado del alma. In: RIVERO MANJARREZ, A. (Org.). **. Chuana, La gaita de la américa indígena**. Ovejas: Festival Nacional de Gaitas “Francisco Llirene”, 2009. p. 99–102.
- CANDAU, J. **Memória e identidade**. Tradução Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.
- CANDELA, Mariano. A cuidar la chuana o gaita. **Diario El Tiempo**, Bogotá, 29 out. 1991.

- Cantos Costeños: Folksongs of the Atlantic Coastal Region of Colombia.** , A comprehensive study of the world's music. s.l.: Ethnosound. Produced in cooperation with Indiana University Archives of traditional music. , 1973
- CARMONA, J. **Entrevista a Julio Carmona.** . [S.l: s.n.]. , 15 jan. 2017
- CARMONA MAYA, S. I. **La música, un fenómeno cosmogónico en la cultura Kuna.** Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1989.
- CARNEIRO, E. **Religiões Negras; Notas de etnografia religiosa e Negros Bantos; Notas de etnografia religiosa e de folclore.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- CASA EDITORIAL EL TIEMPO; MARTINEZ ROCVIL, Luz Victoria. Con ritmo de la gaita, Ovejas revive la cultura. **El Tiempo**, Bogotá, Colombia, 13 out. 2011. Disponível em: <<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-4893571>>. Acesso em: 28 mar. 2019.
- CASTRO MURILLO, R. Impacto del programa de Desarrollo Rural Integrado sobre la productividad y el nivel de vida de los pequeños productores rurales en Colombia. In: COMISIÓN ECONÓMICA PARA AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE. **Productividad de los pobres rurales y urbanos.** Cuadernos de la Cepal. Santiago de Chile: CEPAL, 1995. p. 67–92.
- CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA. **Campesinos de tierra y agua: memorias sobre sujeto colectivo, trayectoria organizativa, daño y expectativas de reparación colectiva en la Región Caribe (1960-2015).** **Campesinado en el Departamento de Sucre.** Bogotá: CNMH, 2017. (Campesinos de tierra y agua: memorias sobre sujeto colectivo, trayectoria organizativa, daño y expectativas de reparación colectiva en la Región Caribe (1960-2015)).
- COLMENARES, G. La economía y sociedad coloniales 1550-1800. **Nueva historia de Colombia.** Bogotá: Planeta, 1989. p. 124–132.
- COMITÉ EJECUTIVO DE LA ANUC. Situación Agraria Nacional (1973). In: ASOCIACIÓN DEPARTAMENTAL DE USUARIOS CAMPESINOS DE ANTIOQUIA - COMITÉ DE SOLIDARIDAD CON LA ANUC. **La tierra es p'al que la trabaja. Recopilación de documentos de la ANUC.** Medellín, Colombia: Editorial La Pulga Ltda., 1974. .
- CONVERS GUEVARA, L. E.; OCHOA, J. S. **Gaiteros y tamboleros : material para abordar el estudio de la música de gaitas de San Jacinto, Bolivar (Colombia).** Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2007. (Colección Libros de investigación).
- CORREDOR GONZÁLEZ, L. M. **Montes cantores: música de gaitas-tambores y construcción de paz. Estudio de caso: Ovejas, Sucre.** 2016. Trabajo de grado presentado para optar al título de Politóloga–Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá D.C., 2016. Disponível em: <<https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/35652>>.

- CUADROS, H. Vegetación caribeña. In: JIMENO, M. C. **Caribe Colombia**. Bogotá: Fondo José Celestino Mutis - Fen Colombia, 1990. .
- DA CUNHA, O. M. G. Do ponto de vista de quem? Diálogos, olhares e etnografias dos/nos arquivos. **Revista Estudos Históricos**, v. 2, n. 36, p. 7–32, 2005.
- \_\_\_\_\_. Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo. **Mana**, v. 10, n. 2, p. 287–322, 2004.
- DANIELS PUELLO, A. de J. La transformación de la estructura productiva de los Montes de María: de despensa agrícola a distrito minero-energético. **Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe**, n. 29, p. 52–83, 2016.
- DE CERTEAU, M. O Riso de Michel Foucault. In: GIARD, L. (Org.). **História e Psicanálise. Entre Ciência e Ficção**. Tradução Guilherme F. Teixeira. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016a. p. 117–129.
- \_\_\_\_\_. Psicanálise e história. **História e psicanálise. Entre ciência e ficção**. Coleção História e Historiografia. Tradução Guilherme F. Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2016b. p. 71–89.
- DE CERTEAU, M.; JULIA, D.; REVEL, J. A beleza do morto. **Cultura No Plural**. Campinas, SP: Papyrus Editora, 1993. .
- DE HOLANDA, S. B. **Raízes do brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- DELGADO, O. Por qué el INCORA no ha reformado la estructura agraria? **Revista Javeriana (Colombia)(no. 368) p. 255-284**, 1970.
- DEPARTAMENTO ADMINISTRATIVO NACIONAL DE ESTADISTICA - DANE. **Departamento de Bolívar**. , XIX Censo Nacional de Población y III de vivienda. Informe departamental do Censo Nacional, nº LB792. Bogotá: DANE, 24 out. 1973a.
- \_\_\_\_\_. **Departamento de Sucre**. , XIX Censo Nacional de Población y III de vivienda. Informe departamental do Censo Nacional, nº LB837. Bogotá: DANE, 24 out. 1973b.
- DIAZ, E. **Comportamento das cabañuelas**. . [S.l: s.n.]. , 3 jan. 2015
- DÍAZ-CALLEJAS, A. **Colombia: la reforma agraria y sus documentos fundamentales**. Cartagena: Universidad de Cartagena, 2002.
- DIRECCIÓN DE CADENAS PRODUCTIVAS. **Estudio de Caracterización Ocupacional del Sector Tabacalero**. , Cadenas productivas. Estudio de caracterización de cadena productiva. Bogotá: Ministerio de Agricultura y Desarrollo Rural de la República de Colombia, jun. 2011. Disponível em: <<https://sioc.minagricultura.gov.co/Tabaco/Documentos/004%20-%20Documentos%20Competitividad%20Cadena/D.C.%202011%20Junio%20-%20Estudio%20Caracterizacion%20Ocupacional.pdf>>. Acesso em: 31 mar. 2019.
- DÖRING, K. Mbalax–Música Popular no Senegal: Uma tradição moderna entre herança colonial e World Music. **Sankofa (São Paulo)**, v. 9, n. 17, p. 118–136, 2016.

- DREXLER, J. “¿En los montes, sí; aquí, no!”. **Cosmología y medicina tradicional de los Zenúes (Costa Caribe colombiana)**. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2002.
- DRUMMOND, J. A. História Ambiental: temas, fontes e linhas de pesquisa. **Estudos Históricos**, v. 4, n. 8, p. 177–197, 1991.
- DUBE, S. Critical Crossovers: Postcolonial Perspectives, Subaltern Studies, and Cultural Identities. In: WETHERELL, M.; MOHANTY, C. T. **The SAGE handbook of identities**. Los Ángeles, Londres e Nueva Delhi: Sage publications, 2010. p. 125–143.
- EL CONGRESO DE COLOMBIA. **Sobre lucha antialcohólica**. . [S.l: s.n.]. , 20 nov. 1923
- \_\_\_\_\_. **Sobre reforma social agraria**. . [S.l: s.n.]. Disponível em: <<http://www.suin.gov.co/viewDocument.asp?id=1792699>>. , 15 dez. 1961
- EL CONGRESO DE LA REPÚBLICA DE COLOMBIA. **por la cual se dictan disposiciones para la reincorporación de miembros de grupos armados organizados al margen de la ley, que contribuyan de manera efectiva a la consecución de la paz nacional y se dictan otras disposiciones para acuerdos humanitarios**. . [S.l: s.n.]. , 25 jul. 2005
- \_\_\_\_\_. **POR MEDIO DE LA CUAL SE RECONOCE COMO PATRIMONIO CULTURAL E INMATERIAL DE LA NACIÓN EL FESTIVAL NACIONAL DE GAITAS FRANCISCO LLIRENE DEL MUNICIPIO DE OVEJAS DEPARTAMENTO DE SUCRE Y SE VINCULA A LA CELEBRACIÓN DE LOS 30 AÑOS DEL FESTIVAL**. . [S.l: s.n.]. , 2 jul. 2015
- EL MINISTRO DEL INTERIOR Y DE JUSTICIA DE LA REPÚBLICA DE COLOMBIA. **por el cual se reglamenta parcialmente la Ley 397 de 1997 modificada por la Ley 1185 de 2008, en lo correspondiente al Patrimonio Cultural de la Nación de naturaleza inmaterial**. . [S.l: s.n.]. , 9 ago. 2009
- ELIADE, M. **El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis**. Tradução Ernestina de Champourcin. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- EQUIPO CURATORIAL DEL MUSEO DEL ORO DEL BANCO DE LA REPÚBLICA. **Zenú en la exposición del Museo del Oro**. Disponível em: <<http://www.banrepcultural.org/museo-del-oro/sociedades/zenu/en-el-museo>>. Acesso em: 18 set. 2017.
- FABIAN, J. O tempo e o outro: como a antropologia estabelece seu objeto. **Petrópolis: Vozes**, 2013.
- FAFCHAMPS, M. Solidarity Networks in Preindustrial Societies: Rational Peasants with a Moral Economy. **Economic Development and Cultural Change**, v. 41, n. 1, p. 147–174, 1 out. 1992.
- FALS BORDA, O. **Capitalismo, hacienda y poblamiento, su desarrollo en la Costa Atlántica**. Bogotá: Punta de Lanza, 1976.

- \_\_\_\_\_. **Historia doble de la costa. Tomo II: El presidente Nieto.** Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Banco de la República. El Áncora Editores., 2002a.
- \_\_\_\_\_. **Historia doble de la costa. Tomo III: Resistencia en el San Jorge.** Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Banco de la República. El Áncora Editores., 2002b.
- \_\_\_\_\_. **Historia doble de la costa. Tomo IV: Retorno a la tierra.** Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Banco de la República. El Áncora Editores., 2002c.
- FARGE, A. **Lugares para a história.** Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: [s.n.], 2015. (Coleção História e Historiografia, 3).
- FELD, S. Sound worlds. In: KRUTH, P.; STOBART, H. **Sound.** The Darwin College Lectures. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. p. 173–200.
- \_\_\_\_\_. Una acustemología de la selva tropical. **Revista Colombiana de Antropología**, v. 49, n. 1, p. 217–239, 2013.
- FERNÁNDEZ RUEDA, L. C. Colecciones de música colombiana “George List”: 1964,1965 y 1968. **A Contratiempo. Revista de Música en la Cultura**, v. 19, 27 ago. 2012a. Disponible em: <<http://www.musigrafia.org/contratiempo/?ediciones/revista-19/nuevas-manos/colecciones-de-musica-colombiana-george-list-19641965-y-1968.html>>. Acesso em: 20 mar. 2018.
- \_\_\_\_\_. **El sistema de la gaita antigua del Litoral Atlántico colombiano y su interpretación a través de los gaiteros de San Jacinto: Diálogos con la modernidad. Tesis para obtener el grado de Maestra en Música con especialidad en Etnomusicología.** México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012b.
- FIGUEROA, J. A. **Realismo mágico, vallenato y violencia política en el Caribe colombiano.** [S.l.]: Bogotá Instituto Colombiano de Antropología e Historia 2009, 2009. (Antropología e la Modernidad).
- FREYRE, G. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal.** Rio de Janeiro: J. Olympio, 1961. v. 1.
- FRITH, S. Music and identity. In: DU GAY, P.; HALL, S. **Questions of cultural identity.** Sage publications ed. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore & Washington D.C.: [s.n.], 1996. v. 1. p. 108–128.
- GAITEROS DEL CAMINO. **Campesino Gaitero.** . Ovejas: [s.n.]. Disponible em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ydZY62DyCbU>>. Acesso em: 28 mar. 2019. , 2013
- GARCÉS GONZALEZ, José Luis. Porros debajo de la bonga. **El Espectador**, Bogotá D.C., 2 jul. 2016. Disponible em: <<https://www.elespectador.com/noticias/cultura/porros-debajo-de-bonga-articulo-641130>>. Acesso em: 12 fev. 2019.

- GARCÍA ALONSO, J. A. **La música tradicional arhuaca a través del carrizo en la Sierra Nevada de Santa Marta. Tesis de grado para optar por el título de Maestro en Música con énfasis en Arreglos Musicales.** Bogotá: Universidad de El Bosque, 2011.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. A solidão da América Latina. **Cem anos de solidão.** Tradução Eric Nepomuceno. 80. ed. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2012. p. 7–13.
- GARCIA, R. **Entrevista a Ramón Garcia.** . [S.l: s.n.] , 20 jan. 2017
- GIL OLIVERA, N. A. Juan y José Lara, el pensador y el querrero de la gaita. In: RIVERO MANJARREZ, A. (Org.). . **Chuana, La gaita de la américa indígena.** Ovejas: Festival Nacional de Gaitas “Francisco Llirene”, 2009. p. 112–121.
- \_\_\_\_\_. Toño Fernández: La pluma en el aire. **Revista Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica**, n. 12, p. 135–148, 2010a.
- \_\_\_\_\_. Toño Fernández, la pluma en el aire. **Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica**, v. 12, p. 135–148, 2010b.
- GINZBURG, C. O inquisidor como antropólogo. **Revista Brasileira de História**, v. 1, n. 21, p. 09–20, 1991.
- GIRALDO, J. J. M. Apuntes sobre el vocabulario del tabaco en Bolívar y Santander. **Thesaurus**, v. 1, n. 1, p. 30–50, 1962.
- GÓMEZ, J. **Construção da gaita fêmea e o tambor fêmea.** . [S.l: s.n.] , 3 jan. 2016
- \_\_\_\_\_. **Conversação sobre o trabalho agrícola e a música.** . [S.l: s.n.] , 15 jun. 2014
- GÓMEZ, J.; GÓMEZ, S. **Conversação no quintal da casa.** . [S.l: s.n.] , 9 jan. 2015
- GONZÁLEZ COBO, R. A. **Diccionario de instrumentos musicales. De la antigüedad a J. S. Bach.** Barcelona: Península, 2001.
- GRADANTE, W. Music and Poetry in a Colombian Village. A Tri-Cultural Heritage. **Notes**, v. 41, n. 2, p. 285–286, 1984.
- GRUPO DE MEMORIA HISTÓRICA. **¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad.** Segunda edición corregida ed. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013.
- GUBER, R. **La etnografía: método, campo y reflexividad.** Buenos Aires: Siglo XXI, 2011. (Mínima).
- GUHA, R. **Dominance without hegemony: History and power in colonial India.** Cambridge. London.: Harvard University Press, 1997.
- \_\_\_\_\_. La prosa de la contrainsurgencia. In: DUBE, S. **Pasados poscoloniales.** México, D. F.: CEEA, Centro de Estudios de Asia y Africa. El Colegio de México, 1999. .
- HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu: Situando diferenças**, v. 5, p. 7–41, 1995.

- HERNANDEZ GARCIA, J.; GARCIA SANTIZ, J. A. **Montes de María. Colosó, Chalán, Ovejas.** , Historia Local de la Costa Atlántica. Informe del Plan Nacional de Rehabilitación PNR - Colcultura, nº Tomo V. Cartagena: Universidad de Cartagena, jul. 1990.
- HORACIO MARTINS DE CARVALHO. **O campesinato contemporâneo como modo de produção e como classe social.** Curitiba, mar. 2012.
- HUERTAS VERGARA, M. El sabanero tras su identidad. **Gaceta Cultural de Sabanas**, n. 2, p. 2–19, 1986.
- INTERLATIN CORPORATION. **Leyenda - El mohán.** Disponível em: <<http://www.colombia.com/colombia-info/folclor-y-tradiciones/leyendas/el-mohan/>>.
- JARAMILLO URIBE, J. La Economía del Virreinato (1740-1810). In: OCAMPO, J. A. (Org.). **Historia económica de Colombia.** Bogotá: Siglo XXI, 1991. .
- KODAMA, M.; SHIBATA, T. Strategy transformation through strategic innovation capability—a case study of F anuc. **R&D Management**, v. 44, n. 1, p. 75–103, 2014.
- KRAUSE, W. La alianza para el progreso. **Journal of Inter-American Studies**, v. 5, n. 1, p. 67–81, 1963.
- LARA RAMOS, D. **“Solo la verdad”, gaitas sin pesares ni dolores. Las2orillas.** [S.l: s.n.]. Disponível em: <<https://www.las2orillas.co/solo-la-verda-gaitas-sin-pesares-ni-dolores/>>. Acesso em: 4 abr. 2019. , 23 jan. 2019
- LE BRETON, D. **El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos.** Tradução Heber Cardoso. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.
- LE GRAND, C. De las tierras públicas a las propiedades privadas: acaparamiento de tierras y conflictos agrarios en Colombia, 1870-1936. **Lecturas de economía**, n. 13, p. 13–50, 1984.
- \_\_\_\_\_. Los antecedentes agrarios de la violencia: el conflicto social en la frontera colombiana, 1850-1936. In: SÁNCHEZ GÓMEZ, G.; PEÑARANDA, R. **Pasado y Presente de la Violencia en Colombia.** Medellín: La Carreta Editores, 1986. p. 87–110.
- LENCLUD, G. A tradição não é mais o que era... Sobre as noções de Tradição e de Sociedade Tradicional em Etnologia. **história, histórias**, v. 1, n. 1, p. 148–163, 2013 Tradução José Otavio Nogueira. .
- LEWIS, D. Anthropology and Colonialism. **Current Anthropology**, v. 14, n. 5, p. 581–602, 1973.
- LIST, G. A comparison of certain Aspects of Colombian and Spanish Folksong. **Yearbook of the International Folk Music Council**, v. 5, p. 72–84, 1973a.
- \_\_\_\_\_. El Conjunto de Gaitas de Colombia: La herencia de tres culturas. **Revista Musical Chilena**, v. 27, n. 123–1, p. 43–54, 1973b.
- \_\_\_\_\_. Ethnomusicology in Colombia. **Ethnomusicology**, v. 10, n. 1, p. 70–76, 1966a.

- \_\_\_\_\_. Introducción a la música folclórica de la Costa Atlántica colombiana. **Huellas. Revista de la Universidad del Norte**, n. 27, p. 39–45, 1989. Tradução Adolfo González Henríquez. .
- \_\_\_\_\_. **Music and poetry in a Colombian village: A tri-cultural heritage**. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1983.
- \_\_\_\_\_. **Música y poesía en un pueblo colombiano: Una herencia tri-cultural**. Tradução Eduardo Machado Hernández; Clara Franco de Machado. Bogotá, Colombia: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. Fundación Joaquín Piñeros Corpas. Junta Nacional de Folclor, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Singing about it: folk song in southern Indiana**. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Stability and variation in Hopi song**. Philadelphia: American Philosophical Society, 1993.
- \_\_\_\_\_. The Musical Bow at Palenque. **Journal of the International Folk Music Council**, v. 18, p. 36–49, 1966b.
- LLORENS ALICEA, I. I. **Sincretismo religioso: pervivencia de las creencias yorubas en la isla de Puerto Rico**. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2005.
- LÓPEZ MONTAÑO, C.; ABELLO VIVES, A. **El Caribe colombiano: la realidad regional al final del siglo XX**. Santafé de Bogotá: Departamento Nacional de Planeación, 1998.
- LOS GAITEROS DE SAN JACINTO. **Fuego de Cumbia**. , Un fuego de sangre pura. Colombia: [s.n.], 2006
- MACHADO, A. El café en Colombia a principios del siglo XX. **Desarrollo económico y social en Colombia siglo xx**, p. 77–97, 2001.
- MACHADO CARTAGENA, A. de J.; MEERTENS, D.; SÁNCHEZ GÓMEZ, G. **La tierra en disputa: memorias de despojo y resistencia campesina en la Costa Caribe 1960-2010**. Bogotá: Taurus. Centro Nacional de Memoria Histórica. Semana, 2014.
- MACHUCA PÉREZ, D. X. **El impacto de la insurgencia y el conflicto armado en la ANUC: El caso de Sucre**. 2016. Trabajo de grado para optar por el título de Magister en Estudios Políticos.–Universidad Nacional de Colombia-Sede Bogotá, Bogotá, 2016.
- MÁRQUEZ CALLE, G. E. **El hábitat del hombre caimán y otros estudios sobre ecología y sociedad en el Caribe**. San Andrés Isla: Universidad Nacional de Colombia, Sede San Andrés, 2008.
- MARTÍNEZ CELIS, N. El patio de la casa como territorio estético y su relación con el espacio artístico. **Revista Arte y Diseño**, v. 11, n. 2, p. 59–63, 2013.
- MAUSS, M. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Ubu Editora LTDA-ME, 2018. .

- MEERTENS, D. **Ensayos sobre tierra, violencia y género**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2000.
- MELO, J. O. La evolución económica de Colombia, 1830-1900. **Manual de historia de Colombia**. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1979. v. 2. p. 1850–1930.
- MELUCCI, A. La acción colectiva como construcción social. **Estudios sociológicos**, p. 357–364, 1991 Tradução Alejandra Massolo. .
- MENDOZA AYALA, F. et al. **Entrevista al conjunto de gaitas Malibu**. . [S.l: s.n.]. . Acesso em: 27 jul. 2017. , 15 jul. 1968
- MENEZES BASTOS, R. J. de. Leonardo, the flute on the sexual life of sacred flutes among the Xinguano indians. In: CHAUMEIL, J.-P. (Org.). . **Burst of Breath. Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America**. Nebraska: University of Nebraska, 2011. p. 69–91.
- MERCADO, E. **Ensaio do conjunto**. . [S.l: s.n.]. , 22 jan. 2013
- MESA MERLANO, S. **José Prudencio Torres**. Cartagena: Talleres El Mercurio, 1938.
- MEZA RAMÍREZ, C. A. Monopolio de licores y proscripción de destilados ilegales en Colombia. **Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología**, n. 19, p. 69–91, 2014.
- MIÑANA BLASCO, C. Entre el folklore y la etnomusicología: 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. **Contratiempo—Revista de Música en la Cultura**, v. 11, p. 36–49, 2000.
- MONTENEGRO, A. T. **História, Metodología, Memória**. São Paulo: Editora Contexto, 2010.
- MORENO DE ÁNGEL, P. **Antonio de la Torre y Miranda, viajero y poblador siglo XVIII**. Bogotá: Planeta, 1993.
- MORGENFELD, L. Desarrollismo, Alianza para el Progreso y Revolución Cubana: Frondizi, Kennedy y el Che en Punta del Este (1961-1962). **Ciclos en la Historia, la Economía y la Sociedad**, v. 20, n. 40, p. 00–00, 2012.
- MÚNERA, A. **El fracaso de la nación. Región, clase y raza en el Caribe colombiano (1717-1810)**. Santafé de Bogotá: Banco de la República/ El Áncora editores, 1998.
- MÚNERA, L. Rupturas y continuidades. Poder y movimiento popular en Colombia 1968-1988. **Bogotá: IEPRI-Universidad Nacional**, 1998.
- MUÑOZ, H.; RENDÓN, C. Raíces ancestrales de la gaita de américa. In: RIVERO MANJARREZ, A. (Org.). . **Chuana, la gaita de la América indígena**. Ovejas, Sucre, Colombia: FestiGaitas, 2009. p. 38–47.
- NAPOLITANO, M. **História & Música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. v. 2.

- NAVARRETE P., M. C. Cimarrones y palenques en las provincias al norte del Nuevo Reino de Granada siglo XVII. **Fronteras de la Historia**, p. 97–122, 2001.
- NAVARRO G., R. La vida de Enrique Arias, una verdad tornada en fantasía. In: RIVERO MANJARREZ, A. (Org.). . **Chuana, La gaita de la américa indígena**. Ovejas: Festival Nacional de Gaitas “Francisco Llirene”, 2009. p. 103–107.
- NIETO ARTETA, L. E. **Economía y cultura en la historia de Colombia**. 7. ed. Bogotá: El Áncora Editores, 1983.
- NORDSTROM, C.; ROBBEN, A. C. G. M. The anthropology and ethnography of violence and sociopolitical conflict. **Fieldwork under fire: contemporary studies of violence and survival**. Berkeley: University of California Press, 1995. p. 1–23.
- OCAMPO, J. A. **Colombia y la economía mundial 1830-1910**. 2. ed. Bogotá D.C.: Universidad de los Andes, 2013.
- OCHOA ESCOBAR, F. **El libro de las gaitas largas. Tradición de los Montes de María**. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2013.
- OCHOA, J. S. La cumbia en Colombia: invención de una tradición. **Revista musical chilena**, v. 70, n. 226, p. 31–52, dez. 2016.
- OJEDA, D. et al. Paisajes del despojo cotidiano: acaparamiento de tierra y agua en Montes de María, Colombia. **Revista De Estudios Sociales**, n. 54, p. 107–119, dez. 2015.
- OLSEN, D. A. Music and Poetry in a Colombian Village. A Tri-Cultural Heritage. **Western Folklore**, v. 44, n. 1, p. 62–64, 1985.
- ORTNER, S. B. On Key Symbols. **American Anthropologist**, v. 75, n. 5, p. 1338–1346, 1973.
- OSPINA ROMERO, S. Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario. **Anuario colombiano de historia social y de la cultura**, v. 40, n. 1, 2013. Disponible em: <<https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/38772/41471>>.
- PAEZ COURVEL, L. E. **Historia de las medidas agrarias antiguas: legislación colonial y republicana y el proceso de su aplicación en las titulaciones de tierras**. Bogotá: Librería Voluntad, 1940.
- PÁRAMO BONILLA, C. G. Decadencia y redención. Racismo, fascismo y los orígenes de la antropología colombiana. **Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología**, n. 11, p. 67–99, 2010.
- PARRA, C. **Entrevista a Catalino Parra [título asignado pela entidade catalogadora]**. . [S.l.: s.n.]. . Acesso em: 27 jul. 2017. , 5 nov. 1964

- \_\_\_\_\_. **Entrevista a Catalino Parra y su grupo [título asignado pela entidade catalogadora].** . [S.l: s.n.]. . Acesso em: 27 jul. 2017. , 23 out. 1964
- PARRADO, J. C. Un fuego de sangre pura, música de gaitas, territorios y paz en Los Montes de María. **Revista Cambios y Permanencias**, v. 9, n. 1, p. 807–823, 2018.
- PELS, P. The anthropology of colonialism: culture, history, and the emergence of western governmentality. **Annual review of anthropology**, v. 26, n. 1, p. 163–183, 1997.
- PEÑAS GALINDO, D. E. Por las llanuras del caribe. Las rutas coloniales en la costa atlántica. In: MELO GONZÁLEZ, J. O.; USECHE LOSADA, Mariano. (Org.). . **Caminos Reales de Colombia**. Bogotá: Fondo Fen Colombia, 1995. p. 99–112.
- PÉREZ, A. **Construção da gaita fêmea.** . [S.l: s.n.]. , 12 ago. 2016
- PÉREZ CORREA, E. **Cultivo de tabaco.** . [S.l: s.n.]. Disponível em: <[http://www.archivodelosddhh.gov.co/saia\\_release1/almacenamiento/ACTIVO/2016-06-27/85148/anexos/1\\_1467066574.JPG](http://www.archivodelosddhh.gov.co/saia_release1/almacenamiento/ACTIVO/2016-06-27/85148/anexos/1_1467066574.JPG)>. Acesso em: 7 fev. 2019a. , 1970
- \_\_\_\_\_. **“Regando el semillero “Los Borrachos” San Pedro Sucre”.** . [S.l: s.n.]. Disponível em: <[http://www.archivodelosddhh.gov.co/saia\\_release1/almacenamiento/ACTIVO/2016-06-27/85128/anexos/1\\_1467066502.JPG](http://www.archivodelosddhh.gov.co/saia_release1/almacenamiento/ACTIVO/2016-06-27/85128/anexos/1_1467066502.JPG)>. Acesso em: 7 fev. 2019b. , 1970
- \_\_\_\_\_. **Semilleros individuales.** . [S.l: s.n.]. Disponível em: <[http://www.archivodelosddhh.gov.co/saia\\_release1/almacenamiento/ACTIVO/2016-06-27/85124/anexos/1\\_1467066483.JPG](http://www.archivodelosddhh.gov.co/saia_release1/almacenamiento/ACTIVO/2016-06-27/85124/anexos/1_1467066483.JPG)>. Acesso em: 7 fev. 2019c. , 1970
- PÉREZ, J. M. **Luchas campesinas y reforma agraria: memorias de un dirigente de la ANUC en la costa caribe.** Bogotá: Puntoaparte, 2010.
- PINEDA CAMACHO, R. Demonología y antropología en el Nuevo Reino de Granada (Siglos XVI-XVIII). In: OBREGÓN, D. (Org.). . **Culturas científicas y saberes locales: asimilación, hibridación, resistencia.** Bogotá: CES - Universidad Nacional de Colombia, 2000. p. 23–88.
- PIÑEIRO, D. **En busca de la identidad: la acción colectiva en los conflictos agrarios de América Latina.** Buenos Aires, Argentina: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2004. (Colección Becas CLACSO-ASDI).
- PINZÓN CASTAÑO, C. E.; SUÁREZ PRIETO, R. **Las mujeres lechuza. Historia, cuerpo y brujería en Boyacá.** Bogotá: CEREC. ICAN - Instituto Colombiano de Antropología, 1992.
- PLATTEAU, J.-P. Traditional Systems of Social Security and Hunger Insurance: Past Achievements and Modern Challenges. In: AHMAD, E. et al. **Social Security in Developing Countries.** Oxford: Clarendon Press, 1991. .
- POPKIN, S. L. **The rational peasant: The political economy of rural society in Vietnam.** Berkeley - London: University of California Press, 1979.

- POSADA CARBÓ, E. Empresarios y ganaderos en la Costa Atlántica (1850-1950). In: DÁVILA L. DE GUEVARA, C. **Empresas y empresarios en la historia de Colombia: siglos XIX-XX : una colección de estudios recientes**. Colección Vitral. [S.l.]: Norma, 2003. .
- POVEDA, P. Music and Poetry in a Colombian Village: A Tri-Cultural Heritage. **The Journal of American Folklore**, v. 98, n. 387, p. 109–110, 1985.
- PRADO JR, C. **História econômica do Brasil**. [S.l.]: Brasiliense, 2017.
- PRINZ, U. Spirits, Ritual Staging, and the Transformative Power of Music in the Upper Xingu Region. In: CHAUMEIL, J.-P. (Org.). . **Bust of Breath. Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America**. Nebraska: University of Nebraska, 2011. p. 277–300.
- QUINTANA MARTÍNEZ, A. **Género, poder y tradición. Al baile de la gaita el caimán le repica**. 2006. Tesis para optar por el título de Maestría en Estudios de Género–Universidad Nacional de Colombia. Maestría en Estudios de Género - Area Mujer y Desarrollo, Bogotá, 2006.
- QUINTERO RIVERA, A. **Cuerpo y cultura. Las músicas mulatas y la subversión del baile**. Madrid: Iberoamericana, 2009.
- RAMÍREZ BARRIGA, Annelise. Cabañuelas, una tradición que persiste. **Diario El Pilon**, Valledupar, 3 jan. 2016. GeneralDisponible em: <<http://elpilon.com.co/cabanuelas-una-tradicion-que-persiste/>>. Acesso em: 9 maio 2018.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Gaitero. **Diccionario de Autoridades**. Madrid: Don Joaquin Ibarra, Impresor de Cámara de S. M., 1734. v. IV. . Disponible em: <Versión digital <http://web.frl.es/DA.html>>. Acesso em: 15 dez. 2018.
- REDACCIÓN EL TIEMPO. ENCUENTRO DE GAITAS, HOY EN GUACAMAYAL. **El Tiempo**, Bogotá, 20 jul. 1995. Disponible em: <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-372033>>. Acesso em: 4 dez. 2018.
- \_\_\_\_\_. Las cabañuelas siguen vigentes. **El Tiempo**, Bogotá, 8 jan. 2002. Disponible em: <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1377569>>. Acesso em: 9 maio 2018.
- REICHEL-DOLMATOFF, G. **Los Kogi: una tribu de la Sierra Nevada de Santa Marta**. Bogotá: Iqueima, 1951.
- REICHEL-DOLMATOFF, G.; DUSSAN, A. La literatura oral de una aldea colombiana. **Divulgaciones etnológicas**, v. V, p. 4–125, 1956.
- REVISTA SEMANA. Clima más allá de las cabañuelas. **Revista Semana**, 11 dez. 1980.
- \_\_\_\_\_. Gobierno y FARC reconocerán a las víctimas en Montes de María. **Revista Semana**, 20 set. 2016. Disponible em: <<http://www.semana.com/nacion/articulo/gobierno-y-farc-reconoceran-a-las-victimas-en-montes-de-maria/494452>>. Acesso em: 9 abr. 2018.

- REYES POSADA, A. La violencia y el problema agrario en Colombia. **Revista Análisis Político**, v. 2, p. 30–46, 1987.
- RICOEUR, P. **El si mismo como otro**. México, D. F.: Siglo XXI editores, 2006.
- RIVERA, S. **Política e ideología en el movimiento campesino colombiano: el caso de la ANUC (Asociación Nacional de Usuarios Campesinos)**. [S.l.]: Instituto de Investigaciones de las Naciones Unidas para el Desarrollo Social, 1987.
- RIVERO MANJARREZ, A. Almagra, Manantial de Gaitas. **Revista del Festival Nacional de Gaitas °Francisco Llirene°**, v. 12, out. 2012.
- ROSA, A. de la; MERCADO TINOCO, P. San Francisco, el de Ovejas, una tradición de más de dos siglos. In: RIVERO MANJARREZ, A. (Org.). **Chuana, la gaita de la América indígena**. Sincelejo: Multigráficas, 2009. p. 22–24.
- SAID, E. W. **The world, the text, and the critic**. Cambridge: Harvard University Press, 1983.
- SÁNCHEZ JULIAO, D. **Historias de Raca Mandaca**. Montería: Publicaciones de la Rosca, 1975. (Publicaciones de la Rosaca).
- SAÑUDO PAZOS, M. F. **Las velaciones de santos práctica religiosa local y su incidencia en la construcción del territorio de los Montes de María**. 2000. 190 f. Tesis para optar por el título de Antropóloga–Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2000.
- SCHWARCZ, L. K. M. Questões de fronteira: sobre uma antropologia da história. **Novos estudos CEBRAP**, n. 72, p. 119–135, 2005.
- SCHWARCZ, L. M. Introdução: "um repertório do tempo". **Revista USP**, n. 81, p. 18–39, 2009.
- SCOTT, J. C. **Domination and the arts of resistance: Hidden transcripts**. New Heaven & London: Yale University Press, 1990.
- \_\_\_\_\_. **The moral economy of the peasant: Rebellion and subsistence in Southeast Asia**. New Heaven & London: Yale University Press, 1977.
- \_\_\_\_\_. **Weapons of the weak: Everyday forms of peasant resistance**. New Heaven & London: Yale University Press, 1985.
- SHELEMAY, K. K. Musical Communities: Rethinking the Collective in Music. **Journal of the American Musicological Society**, v. 64, n. 2, p. 349–390, 1 ago. 2011.
- SIERRA, L. F. **El tabaco en la economía colombiana del siglo XIX**. [S.l.]: Dirección de Divulgación Cultural, Universidad Nacional de Colombia, 1971.
- SIMÓN, F. P. **Noticias historiales de las conquistas de Tierra Firme en las Indias Occidentales**. Bogotá: Banco de la Republica, 1953. v. V. (Biblioteca de autores colombianos).

- SMALL, C. El Musicar: un ritual en el Espacio Social. Conferencia pronunciada en el III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología, (Benicàssim, 25 de mayo de 1997). **Trans. Revista transcultural de música**, v. 4, p. 1–16, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Musicking: The Meanings of Performing and Listening**. Middeltown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1998.
- SOLÍS, T. Community of comfort: Negotiating a world of “Latin Marimba”. In: SOLÍS, T. (Org.). . **Performing Ethnomusicology: Teaching and Representation in World Music Ensembles**. [S.l.]: University of California Press, 2004. p. 229–248.
- \_\_\_\_\_. “You Shake Your Hips Too Much”: Diasporic Values and Hawai’i Puerto Rican Dance Culture. **Ethnomusicology**, v. 49, n. 1, p. 75–119, 2005.
- SUÁREZ, A. F. **La masacre de El Salado; esa guerra no era nuestra**. Bogotá: Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación. Centro Nacional de Memoria Histórica, 2009.
- SUESCÚN, M.; GUERRERO, E. **Si no está en juego la vida, sólo es cosa de folclor : las décimas de Mery Suescún**. . San Jacinto, Bolívar: Disponible em: <[http://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es\\_ES/search/stream/133677/false/0](http://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/stream/133677/false/0)> . Acesso em: 28 mar. 2019. , 2005
- THOMPSON, E. P. **Costumes em comum**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- TOVAR, E. **Entrevista sobre trabajo agrícola**., 12 dez. 2015
- TOVAR PINZÓN, H. Los baldíos y el problema agrario en la costa Caribe de Colombia: 1830-1900. **Fronteras de la Historia**, v. 1, p. 35–55, 1997.
- TRIANA, G. **Gaitas y tambores de San Jacinto**. , Yurupari. Arte Tradicional Popular. San Jacinto, Bolívar: Audiovisuales-Focine Colombia. , 1982
- TURBAY, S. De la cumbia a la corraleja: el culto a los santos en el bajo sinú. **Revista colombiana de antropología**, v. XXXII, p. 6–40, 1995.
- TURBAY, S.; JARAMILLO, S. **La identidad cultural entre los indígenas de San Andrés de Sotavento. Trabajo de grado para optar por el título de Antropólogas**. Medellín: Universidad de Antioquia, 1985.
- TURINO, T. Music and Poetry in a Colombian Village. A Tri-Cultural Heritage. **Ethnomusicology**, v. 32, n. 2, p. 147–150, 1988.
- VALDERRAMA, M.; MONDRAGÓN, H. **Desarrollo y equidad con campesinos**. Bogotá: IICA. TM Editores. Misión rural, 1998. v. 2.
- VANEGAS, G. **Por qué nos llaman así**. . Ovejas, Sucre, Colombia: [s.n.]. Disponible em: <<https://soundcloud.com/cadencias-de-la-memoria/por-que-nos-llaman-asi-gerson-vanegas>>. Acesso em: 4 abr. 2019. , 2017

- VERGARA CHÁVEZ, R. Gaita. In: RIVERO MANJARREZ, A. (Org.). . **Chuana, La gaita de la América indígena**. Ovejas, Sucre, Colombia: FestiGaitas, 2009. p. 7–8.
- VILLAMIL RUIZ, J. R. La reconstrucción del territorio en la ciudad: un estudio de la música de gaita de la Costa Caribe colombiana en Bogotá. **Cuadernos de geografía. Revista colombiana de geografía**, n. 18, p. 129–142, 2009.
- WADE, P. **Música, Raza y nación. Música tropical en Colombia**. Tradução Adolfo González Henríquez. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia-Departamento Nacional de Planeación-Programa Plan Caribe, 2002.
- WARNER-LEWIS, M. **Central Africa in the Caribbean: Transcending Time, Transforming Cultures**. Kingston, Jamaica: University of West Indies Press, 2003.
- ZABALA, M. E. Hacer estudios etnográficos en archivos sobre hechos sociales del pasado. La reconstrucción de la trayectoria académica y religiosa de monseñor Pablo Cabrera a través de los archivos de la ciudad de Córdoba. **Tabula Rasa**, p. 265–282, 2012.
- ZAMBRANO PANTOJA, F. La navegación a vapor por el río Magdalena. **Anuario colombiano de historia social y de la cultura**, n. 9, p. 63–75, 1979.
- ZAMOSC, L. **The agrarian question and the peasant movement in Colombia: Struggles of the National Peasant Association, 1967-1981**. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.