EDWIN RICARDO PITRE VÁSQUEZ

Veredas Sonoras da Cúmbia Panamenha: Estilos e Mudança de Paradigma

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Linha de pesquisa: História, Estilo e Recepção. Área de Concentração: Musicologia como exigência parcial para obtenção do título de Doutor, sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Seincman.

SÃO PAULO
2008

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

PITRE VÁSQUEZ, Edwin Ricardo

Veredas Sonoras da Cúmbia Panamenha: Estilos e Mudança de Paradigma
São Paulo, 2008, 151 folhas.

Tese – Universidade de São Paulo – Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes. Linha de pesquisa: História, Estilo e Recepção. Área de Concentração: Musicologia.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Seincman

1. Música-Panamá 2. Etnomusicologia 3. Música Popular-Cúmbia 4. Música Popular décadas de 1980 – 1990 Panamá 5. Música-Instrumento Musical de Teclado-Acordeão.

EDWIN RICARDO PITRE-VÁSQUEZ

Banca Examinadora

Veredas Sonoras da Cúmbia Panamenha: Estilos e Mudança de Paradigma

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do titulo de Doutor e aprovada pela Banca Examinadora da Escola de Comunicações e Artes, Campus capital, São Paulo - SP.

Membros:

_____

_____

_____

_____

_____
Prof. Dr. Eduardo Seincman
(Orientador)

São Paulo, ...de ..... de 2008.

A **Paloma, Lia,** e **Armida**

Agradeço aos meus antepassados;

Ao Prof. Dr. Eduardo Seincman por acreditar no meu sonho e assim possibilitar que se tornasse realidade;

Aos parceiros dessa empreitada Jaime Leyton, Luzia Aparecida Ferreira-Lia, Silvana Karpinscki, Vilma Leyton, pela amizade, inúmeras leituras efetuadas e sugestões oportunas;

A Universidade de São Paulo e a Escola de Comunicações e Artes que possibilitaram minha pesquisa;

Aos professores e amigos da Universidade Nacional do Panamá;

Aos professores Alberto Ikeda e Lisbeth Rebollo Gonçalves, por suas valiosas observações no Exame de Qualificação;

À Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade de São Paulo pelo apoio na viagem que permitiu a pesquisa de campo;

Ao Kreslin Guardia de Icaza pela revisão das partituras;

Ao Jorge Peren pelas ilustrações dos mapas;

Aos amigos Dario, Regina e Miriam da Escola de Comunicação e Artes pelo estímulo constante;

Aos revisores de português Paulo Marquezini e Aracy Sanches Grijota que permitiram o ritmo da maior cúmbia que já compus em minha vida, e a todos (as) que em algum momento me apoiaram e forneceram informações: bibliotecárias, informantes, amigos os quais não nomearei para não correr o risco de esquecer alguém;

Aos compositores, artistas, produtores musicais do Brasil e do Panamá meu eterno reconhecimento, pois sem vocês essa tese não existiria!

EPÍGRAFE

Veredas Sonoras da Cúmbia Panamenha: Estilos e Mudança de Paradigma

Aqui estás, surgido desde el água
país caracol, país musgo verde
país de heliotropos sin orilla.
Aquí tubo el halcón su sítio
el quetzal amarillo su rincón amado.
(HERNÁNDEZ, 2004, p.15)

PITRE-VÁSQUEZ, Edwin Ricardo. "Veredas Sonoras da Cúmbia Panamenha: Estilos e Mudança de Paradigma". Tese de Doutorado – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo / ECA-USP, São Paulo, 2008.

RESUMO

O presente trabalho analisa os elementos identitários do gênero musical cúmbia, na contemporaneidade, particularmente durante as décadas de 1980 e 1990 no Panamá. Busquei contextualizar quais foram as transformações sócio-culturais em que se produziu esta música e comprovar a existência da cúmbia panamenha, através das mutações de estilos e sua mudança de paradigma.
Como resultado da pesquisa, proponho um modelo de inventário musical para a cúmbia panamenha.

Palavras-chave
1. Música-Panamá 2. Etnomusicologia 3. Música Popular-Cúmbia 4. Música Popular décadas de 1980 – 1990 Panamá 5. Música-Instrumento Musical de Teclado-Acordeão.

ABSTRACT

This work analyses the identity elements of the musical genre cumbia, in the contemporary period, mainly in the 1980 and 1990 decades, trying to contextualize on which socio-cultural transformations was this music produced, proving the existence of a Panamanian Cumbia, through changes in style and paradigm.
As a result I propose a musical inventory model for the Panamanian Cumbia.

Key-words
1. Panama-Music 2 Ethnomusicology 3. Cumbia-Popular Music 4. Panama Popular Music decades 1980 – 1990 5. Music- Keyboard lnstrumental Music - Accordion

RESUMEN

Este trabajo analiza los elementos identitarios del género musical cúmbia, en la contemporaneidad, particularmente durante las décadas de 1980 y 1990 en Panamá. Busque contextualizar cuales fueron las transformaciones socio-culturales en que se produjo esta música y comprobar la existencia de la cúmbia panameña, a través de las mutaciones de estilos y su mudanza de paradigma.
Como resultado de la investigación, propongo un modelo de inventario musical para la cúmbia panameña.

Palabras clave:
1. Música-Panamá 2. Etnomusicología 3. Música Popular-Cúmbia 4. Música Popular década de 1980 – 1990 Panamá 5. Música-Instrumento Musical de Teclado-Acordión.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 01 – Mapa do Panamá.....8
Ilustração 02 – Tambores de cerâmica indígena 11
Ilustração 03 – Tocador de rabel 44
Ilustração 04 – Afinador de acordeão 54
Ilustração 05 – Mapa das nascentes e afluentes da cúmbia.....69
Ilustração 06 – Mapa dos estilos da cúmbia no Panamá.....106

Veredas Sonoras da Cúmbia Panamenha: Estilos e Mudança de Paradigma

INTRODUÇÃO 1

Capítulo 1
1. VEREDAS DA CÚMBIA NO PANAMÁ 6
1.1 Mapeamento histórico-geográfico da cúmbia 6
1.1.1 Fases históricas.....10
1.2 Veredas da cúmbia e seus contornos.....15
1.2.1 Elementos Identitários 15
1.2.2 Interculturalidade mediatizada 18
1.2.3 Tempo de(a) cúmbia.....21
1.3 Habitat da cúmbia.....25
1.3.1 Processos sócio-culturais 25
1.4 Práticas e usos da cúmbia 33
1.4.1 O Folclore, como mediador 33
1.4.2 Cultura popular, como contextualizadora 38

Capítulo 2
2. ANÁLISE ESTÉTICA E ESTILÍSTICA DO GÊNERO MUSICAL CÚMBIA 41
2.1 Gênero musical na música popular.....42
2.2 Instrumentos 44
2.2.1 Do rabel para o violino, do violino para o acordeão e de volta ao violino...44
2.2.2 Dos tambores à percussão.....58
2.2.3 Da mejoranera até a guitarra e o baixo 64
2.3 O paradigma da cúmbia.....68
2.4 Os padrões da cúmbia.....75
2.4.1 Rítmicos 76
2.4.2 Melódicos.....77
2.4.3 Harmônicos 79
2.5 O caso da cúmbia e o rio.....80

Capítulo 3
3. A CÚMBIA PANAMENHA COMO ELEMENTO IDENTITÁRIO 103
3.1 Inventário musical da cúmbia 103
3.2 Interpretação dos dados obtidos na pesquisa 126
3.3 Eixos paradigmáticos e estruturais da cúmbia panamenha nas décadas de 1980 e 1990.....127

CONSIDERAÇÕES FINAIS 128

REFERÊNCIAS 131

ANEXOS.....141

Veredas Sonoras da Cúmbia Panamenha: Estilos e Mudança de Paradigma

O especialista em cultura
ganha pouco estudando o mundo
a partir de identidades parciais:
Seja a partir das metrópoles,
das nações periféricas ou pós-colonial,
das elites, dos grupos subalterno,
de uma disciplina isolada, ou do saber totalizado.
Aquele que realiza estudos culturais
fala a partir das interseções.

García-Canclini, 1999, p.27.

Introdução

Quando, no ano de 2004, iniciei o doutorado, pensei em dar continuidade à pesquisa realizada no mestrado concluído em 2000, onde analisei o "son cubano" e o samba-canção brasileiro, comparando os elementos musicais existentes em ambos. Pude apontar semelhanças e diferenças nos aspectos musicais que sugerem a existência de uma identidade vinculada a uma matriz africana tanto no Brasil como em Cuba.

Durante o mestrado tive acesso à bibliografia e produção musical da tradição cultural do grupo etno-lingüístico bantu, o que me aproximou deste universo cultural africano. Neste processo descobri que a cúmbia[1] tinha origem bantu. Como no Panamá existe uma cúmbia com uma matriz no "bunde"[2] primitivo da Colômbia, e como

[1] A Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana, de Nei Lopes, define "CÚMBIA - Música típica da Colômbia, de base africana, em compasso binário". Lopes, 2004, p. 221.
Neste trabalho defino a cúmbia como um gênero musical que também se desenvolveu no Panamá. Assim, toda vez que neste texto for utilizada a palavra cúmbia, estarei me referindo a cúmbia panamenha. Quando for de outros paises haverá o acréscimo do nome desse país. Utilizarei o termo cúmbia com acento, para adequá-lo ao idioma português.

[2] Canto para uma reza com um responsorial praticado em cultos afro-panamenhos. O "bunde" é a única música religiosa do Panamá guardada com zelo na Baía de Garachiné. Para sua execução é utilizado um tambor "cajón" que se golpeia com duas baquetas, evocando uma oração, a qual parece unir a ancestralidade indígena com a africana. (tradução livre do encarte do CD Darién: Bunde y Bullerengue, 1996). É necessário diferenciar o "bunde darienita" encontrado no Panamá em 1996, de sentido religioso, do "bunde primitivo

etimologicamente o fonema "mb" é característico do grupo bantu[3], as conexões se estabeleceram. Estava definido meu objeto de pesquisa.

Motivado pelo interesse musical, decidi estudar o gênero cúmbia que, de acordo com a bibliografia analisada, tem origem na costa caribenha colombo-panamenha.

Este trabalho tem como proposição central estudar a cúmbia, como música popular de acordeão tocada em bailes, nas décadas de 1980 e 1990, a partir dos seus elementos identitários. Para isso, abordo e reflito sobre seus aspectos teóricos e práticos coletados na bibliografia, pesquisa de campo, análise das entrevistas e aprendizado de repertório, através de discos, espetáculos, vídeos e filmes.

A análise da produção fonográfica latino-americana demonstrou que os gêneros musicais em todo o continente manam como seus rios[4], e a cúmbia, especificamente, flui desde seu nascimento nos quilombos até os tempos da globalização.

Nesse movimento, os gêneros musicais acabaram absorvendo elementos identitários e culturais das diversas regiões e se espalharam por todos os paises. O "son" cubano, as rancheiras e "corridos" mexicanos, o bolero cubano e mexicano, o tango argentino e a cúmbia colombo-panamenha são alguns desses exemplos.

Esses "gêneros musicais nacionais", surgidos na década de 1920[5], tomaram uma dimensão continental a partir dos anos 1930 e, conseqüentemente, foram apropriados pelos artistas e compositores. Foi a partir desse movimento de apropriação que efetuei a releitura

---

colombiano" que é uma ritualização da cerimônia fúnebre chamada "velório de angelito". Esta é uma dança circular que utiliza o canto e os instrumentos de percussão como "cununús", bumbo e "guasas".
"Cununu": tambor de pele de macaco com o corpo de madeira. "Guasa": tubo de bambu com pequenas pedras e semente, utilizado como chocalho. Frungillo, 2003, pp.91 e 144.

[3] Nei Lopes afirma que "...não é hipótese não, a origem banta é certa", entrevista concedida no dia 29/09/2007.

[4] Apoiado nas leituras de Bachelard, mais precisamente no livro "A água e os sonhos". Bachelard, 2002, p.13-49.

[5] Conforme Sandroni, 2001, p. 15.

do gênero musical cúmbia e percebi a mudança do paradigma resultante dos produtos culturais nas duas últimas décadas do século XX.

O recorte temporal abrange as décadas de 1980 e 1990 dentro dos quais entendo ser possível elucidar as mutações dos estilos e de paradigma do gênero musical cúmbia, ao comparar exemplos musicais produzidos nos anos de 1985 e outra na de 1997.

Durante o processo de investigação foi possível identificar que a cúmbia possuía um padrão rítmico e elementos característicos como o estilo de canto, a execução do acordeão, a linha de composição com influência espanhola, a temática das letras de cunho romântico, a modulação de tonalidade menor para maior. Ao mesmo tempo identifiquei o contexto das transformações sócio-culturais em que se produziu esta música, o que permitiu a elaboração de um inventário musical.

Nesse inventário relaciono o gênero musical cúmbia à localidade, utilizando metaforicamente o percurso das águas para iniciar o caminho da música nas comunidades do Panamá. Este país é rodeado e cortado por "veredas fluviais"[6], onde são negociadas mercadorias, transportadas pessoas e seus universos simbólicos. Estas veredas acabaram criando ou se transformando, também, em canais de distribuição do gênero musical cúmbia.

Assim, é possível falar da existência de uma "música aquática"[7] na América Latina que, a exemplo de várias as culturas do mundo, sempre tiveram uma forte relação com suas águas. A chinesa, por exemplo, identifica-se com o Rio Amarelo, a indiana com o Rio

[6] Entendidas como caminhos de comunicação e inter-relação por onde transitam e se encontram as diferentes tradições, saberes e identidades promovendo a interculturalidade.
[7] Fazendo referência a uma das duas suítes de Handel. A "Water Music", escrita em 1717, para acompanhar uma excursão do rei George I ao Rio Tâmisa. Carpeaux, 2001, p.102.

Ganges, a egípcia com o Rio Nilo, a mesopotâmica com os Rios Tigre e Eufrates e a banta com o Rio Congo.

A população que habita o istmo panamenho não foge a esta regra, uma vez que o seu território é banhado por dois oceanos, o Pacífico e o Atlântico, e por rios importantes que neles desembocam. O Chagres alimenta o Canal do Panamá. Tuira, Congo, San Pedro, San Pablo, Santa María, Chiriquí, Changinola cortam todo o território. Lagoa de Gatún faz parte do Canal do Panamá. Vários arquipélagos com os de Bocas del Toro, San Blas, Las Perlas; os golfos do Panamá, Chiriquí, Darién, de los Mosquitos; as baías de Parita, Almirante, Charco Azul, Panamá e a passagem aquática continental que é o próprio Canal do Panamá, constituem um conglomerado aquático que agem como caminhos, facilitando não só a navegação mas também a comunicação e as trocas culturais.

Entendi ser possível tomar assento nas embarcações que navegam pelas águas da cúmbia e realizar a pesquisa proposta. Iniciei minha jornada pelas "águas" panamenhas buscando encontrar os caminhos que me levassem pelas veredas da cúmbia, a procura de definir saberes e experiências culturais que podem ser alternados e alterados ao sabor do "clima". Neste caso, entendido como fator externo, comunicação, globalização, mundialização, internacionalização e suas conseqüências. "Clima" esse, que atua sobre a identidade cultural a partir da interculturalidade, afetando, assim, a produção simbólica do homem na sua essência.

Nesta jornada aguço meus sentidos para detectar as peculiaridades das várias "margens do rio", com objetivo de contextualizar quais foram as condições sócio-culturais em que se produziu a cúmbia.

Embora neste estudo não exista um capítulo dedicado exclusivamente ao referencial teórico, apropriei–me das reflexões de vários autores para a elaboração do texto final visando, sempre como foco da pesquisa, a cúmbia. Mesmo sendo, em sua maioria, autores latino-americanos não abandonei outros pensadores que dão sustentação teórica para as questões de cunho sociológico, cultural e musical[8].

A tese está estruturada deste modo:

Capítulo I - mapeamento histórico-geográfico da cúmbia, processos culturais, contextualização social e as práticas e usos da cúmbia.

Capítulo II - análise estética e estilística do gênero musical cúmbia, a partir dos instrumentos musicais; configurações de padrões melódicos, harmônicos, rítmicos, através da análise do repertório musical.

Capítulo III - inventário musical da cúmbia: a cúmbia como elemento identitário a partir de uma perspectiva musical, interpretação dos dados obtidos na pesquisa de campo, buscando os eixos paradigmáticos e estruturais da cúmbia nas décadas de 1980 e 1990.

Para terminar, nas considerações finais apresento baseado na análise bibliográfica, pesquisa de campo e resultados obtidos para a confirmação da hipótese levantada.

[8] Garay (1999), Brenes (1999), Fortune (1973; 1977), Zarate (1962), Ortiz (2006), Mukuna (2006), Gonçalves (2004), Hall (2003, 2000), Ochoa (2003), D´Amico (2002), Sandroni (2001), Seincman (2001), García-Canclini (2000), Wade (2000), Ianni (1999), Quintero-Rivera (1998), Featherstone (1997), Behague (1994), Ortiz (1963).

Capítulo 1

1. Veredas da cúmbia no Panamá

"Aqui estás, surgido desde el água
país caracol, país musgo verde
país de heliotropos sin orilla.
Aquí tubo el halcón su sítio
el quetzal amarillo su rincón amado".

(Hernández, 2004, 15)

1.1 Mapeamento histórico-geográfico da cúmbia

A cúmbia de índio e negro, mas, também de "cholo"[9], gente de pele "cor de cobre" que canta e dança no Panamá[10], terra central de ares e águas, histórias e geografias, pessoas e personagens, poesia e canto. É canto de música, música de tambor, tambor de cúmbia. Sua história conta com vários capítulos, alguns escritos, outros, ainda por escrever.

Mas o que seria a cúmbia? Para responder a esta indagação de maneira simplificada, defino cúmbia[11] como uma dança, um ritmo e, finalmente, um gênero

[9] Cholo s.m.: 3. diz-se de ou mestiço de sangue espanhol e ameríndio. Houaiss, 2001, p.704. Mistura de índio com branco, caboclo.

[10] O território panamenho foi visitado pela primeira vez em 1501, por Rodrigo de Bastidas, que navegou as costas de Colón e San Blas, apesar de não ter desembarcado. Somente no dia 10 de outubro de 1502, em sua quarta viagem, Cristóvão Colombo navegou pelo arquipélago de Bocas del Toro, Veraguas, até chegar à atual Província de Colón – onde, no dia 2 de novembro, fundou a cidade de Portobelo.

[11] Vários autores como: Zapata Olivella (1961), Zarate (1962), Garay (1999), López-Mendoza (2002), D'Amico (2002), Wade (2002), Biswell (2002), Fernández-L'Hoeste (2007) têm abordado o termo cúmbia. A maioria descreve a cúmbia colombiana, para a qual se atribuem vários significados: um evento social chamado "parranda", um gênero musical e também um ritmo que muitas vezes se confunde com a "gaita corrida" – instrumental, possibilitando que o músico demonstre seu virtuosismo. Um exemplo seria o

musical que teve origem nas costas caribenhas, entre a Colômbia e o Panamá. Entendo que esta resposta seja insuficiente, uma vez que a cúmbia difundiu-se pelo continente americano. Seria necessário que toda esta territorialidade fosse contemplada, assim como sua característica de origem indígena e africana, e o fato de ser cantada em espanhol.

Porém, baseado nos elementos levantados neste estudo posso reelaborar essa definição. Cúmbia é uma música que é tocada em um baile, própria para se dançar, tradicional ou popular, nascida do índio e do negro, criada no território colombo-panamenho é cantada em espanhol. É mais ainda: é uma identidade de quem vive na América[12].

O objeto deste estudo é essa música sobre a qual se especula e que provoca controvérsias nos meios intelectuais, acadêmicos, musicais e comerciais e que, ao mesmo tempo, sobrevive a todos esses embates. O potencial de reflexão sobre o imaginário da cúmbia não foi esgotado e é mesmo propiciado tanto pela privilegiada posição geográfica de centralidade do Panamá em relação ao continente americano, como pela história de sua ocupação e povoamento[13].

"conjunto de gaitas" da Serra de San Jacinto, na Colômbia, que utiliza, além da cúmbia colombiana, os gêneros como "gaita corrida", "puya" e o "porro". Convers e Ochoa, 2007, pp.17, 78, 83.

[12] O fluxo das águas do rio no continente americano, favoreceu a expansão da cúmbia colombiana, como também propiciou condições para que, a partir dela, surgissem estilos e gêneros musicais semelhantes. Assim nas décadas de 1960, 1970 e 1980 surgiram a "cachaca", no Paraguai; a "chicha" e a "tecno-cúmbia", no Peru; o "Tex-Mex", "norteña", "grupera", "corrido" e "narco-corrido", no México e sul dos Estados Unidos; a "cumbia villera", na Argentina ou cumbia na Venezuela, Chile, Bolívia e Panamá.

[13] O pesquisador panamenho Zarate ressalta a situação geográfica de centralidade continental do Panamá. Segundo suas análises, a princípio, seria uma vantagem devido à condição de trânsito que o país possui. Essa condição de trânsito tem reflexos na mentalidade do panamenho, considerada, uma "mentalidade de trânsito" - como se fosse uma sina. Esta situação impossibilitou, durante anos, que os estudos culturais panamenhos, particularmente os da música, tivessem destaque.

Os arqueólogos Cooke e Sánchez Herrera, na introdução do livro "Historia General de Panamá", observam que, à confusão e imprecisão do passado pré-colombiano, seguem-se duas situações: a primeira, por ser um lugar de trânsito; a segunda, quando o processo de colonização e civilização iniciou-se, tendo como objetivo dizimar e criar outra história para os "povos originais". Eles defendem a hipótese de que as etnias atuais do Panamá possuem entre si tanto componentes biológicos como culturais, que apontam para a ascendência de grupos pré-hispânicos de tempos remotos. Para os arqueólogos, a área cultural chamada de Baixa América

Mapa da República do Panamá.

Como documentos precursores dos estudos culturais panamenhos sobre esta discussão, aponto o livro "Tradiciones y Cantares", de Narciso Garay, publicado em 1930, em Bruxelas, que antecedeu o livro "Tambor y Zocavón", de Manuel F. Zarate, editado no Panamá em 1962. Essas publicações são relevantes para o presente estudo, por realizarem uma etnografia conceitual detalhada na qual abordam, dentre outros temas, as expressões artísticas panamenhas e, a segunda especificamente, as origens da cúmbia:

> Já dissemos que o bunde, tal como o demonstra Manuel Zapata Olivella, foi a origem de todos estes bailes de tambor, que cobrem a área negra da Colômbia e Panamá. Agora aderimos com prazer à tese de que a cúmbia tão colombiana como panamenha é fruto da transição do bunde primitivo[14].

O texto de Zarate era a passagem necessária para embarcar no navio em que percorri o rio da cúmbia. Ao me fornecer dados sobre a possível origem da cúmbia, uma janela se abriu, colocando meu objeto em foco. De posse desta informação, trabalhei,

---

Central foi ocupada por culturas pré-hispânicas conservadoras, estáveis, possuidoras de fortes tradições locais e resistentes a mudanças. Isto quer dizer que, mesmo tendo sido colonizadas, teriam conseguido manter elementos identitários da sua própria cultura.

[14] Tradução do pesquisador em Zarate, 1962, p.147.

inicialmente, o eixo que parecia ser fundamental para subsidiar o estudo deste gênero musical no Panamá.

Ao falar da existência da cúmbia dentro do Estado panamenho o autor sinalizou os caminhos por onde a cúmbia enveredou e possibilitou aferir que o primeiro questionamento, efetuado antes do início deste estudo, estava correto.

Zapata Olivella, referindo-se aos "bailes de tambor" como "bullerengue", cúmbia e "mapalé", forneceu ferramentas para Zarate afirmar que esses bailes e sua música possuem origens no "bunde" primitivo colombiano e eram encontrados em todo o território da Grande Colômbia, da qual o Panamá foi desmembrado. Isso contribui de maneira significativa para redesenhar uma nova geografia da cúmbia.

No caso panamenho, a cúmbia é encontrada em todo o território e, para cada localidade, possui um "sotaque" próprio. Essa capacidade de adaptação e penetração possibilita que a cúmbia seja popular e de fácil assimilação.

Sua existência como produto da cultura panamenha também é revelada pela análise do contexto sócio-cultural, que forneceu subsídios sobre os elementos identitários que contribuíram para evidenciar que existe uma cúmbia panamenha.

Um outro aspecto que considero importante abordar é que o gênero musical cúmbia está presente na história da música panamenha, sendo possível identificar as origens comuns para os vários "sotaques" da cúmbia, propiciando assim, a elaboração de seu inventário musical.

Mesmo durante a presença norte-americana no país, a cúmbia que dava a impressão de estar escondida como algo proibido[15], reapareceu conquistando novos espaços e visibilidade.

Nesse sentido, concordo quando o pesquisador Bhabha afirma que aquilo que se nega não pode se reprimir, porque poderá aflorar, posteriormente[16]. Ao passar por este processo, a cúmbia reapareceu e ocupou espaços que a condição anterior lhe negava e, como águas livres, banhou a população panamenha com cores sonoras.

Ressalto ainda que, durante os anos 1980 e 1990, havia uma tendência à imitação, por parte dos músicos panamenhos, de estilos e gêneros musicais com influência porto-riquenha, dominicana e colombiana. Esta tendência adicionou novos elementos ao paradigma da cúmbia, produzindo uma mutação estética e conceitual, que correspondia a um período caracterizado por fusões musicais.

1.1.1. Fases históricas

Para um melhor entendimento de como a cúmbia desenvolveu-se no Panamá, utilizo como recurso didático-metodológico sua distribuição em fases. Preferi chamar de fases, sem, necessariamente, observar o rigor histórico, mas somente para facilitar uma

[15] A história do Panamá é fragmentada: o país foi tutelado por cinco séculos, resultado dos processos de colonização, independência, anexação, separação e tratados do Canal do Panamá. Somente a partir do ano 2000, o governo panamenho pôde legislar em todo o território.
Com o Tratado Hay-Bunnau-Varilla (o Tratado do Canal do Panamá), assinado no dia 8 de novembro de 1903, o governo dos Estados Unidos da América detinha o controle administrativo, legislativo e militar sobre uma área de 1432 km² e que se entendia por mais 8,1 km de cada lado do traçado original do canal, ligando o Oceano Pacífico ao Atlântico.

[16] Uma das críticas de Bhabha ao discurso colonialista é a não distinção entre a cultura hegemônica e a cultura subalterna. O autor fala da cultura metropolitana e da cultura alheia. Eu prefiro utilizar a cultura hegemônica e a cultura subalterna sob uma perspectiva gramsciniana. Bhabha, 1994.

melhor visualização do processo. Cada fase influenciou categoricamente à modelagem da cultura panamenha possuindo correspondência com sua produção musical.

Nesta classificação é possível observar as veredas por onde navegou a cúmbia nas águas panamenhas.

- Fase colonial: de 1502 a 1821, iniciada no período do descobrimento do Panamá e estendendo-se por mais de três séculos, até o momento da anexação bolivariana, quando o território panamenho esteve sob o domínio espanhol. O projeto inicial dos conquistadores não contemplava, parafraseando Bhabha, a distinção entre os "povos além mar" e os "povos originais". A ação estava direcionada unicamente no sentido de obter a posse da sua produção agrícola e mineral. É possível afirmar que neste período inicia-se a interculturalidade[17], similar ao que aconteceu no resto do continente. Nessa fase, existia uma produção musical das etnias que habitavam o Panamá, comprovada pelas pesquisas arqueológicas. Foram encontrados instrumentos musicais que, na sua maioria, eram utilizados para cerimônias ritualísticas.

Fotos dos tambores da região do "Gran Coclé".

Tambor duplo

Tambor "Tonoa"

Tambor "cajá"

[17] Entendido como a ação que possibilita a compreensão das inter-relações e tensões entre economia e cultura, entre mercados e identidades culturais, dinamizados fundamentalmente nos cenários da indústria cultural e a cidade. García Canclini, 1998.

Ainda nesse período, relatos dos conquistadores espanhóis falam da chegada ao istmo de instrumentos utilizados por eles, além de instrumentos trazidos pela igreja católica, como o violão e o órgão, para que fossem utilizados em suas celebrações. O último grupo étnico a chegar nesta fase, e que, além de povoar o território, também trouxe sua música, foram os africanos escravizados. O período coincide com a conquista do Império Inca, nos Andes. Grande parte da riqueza subtraída dos incas passou pelo Panamá, rumo à Espanha, através do "Caminho das Cruzes".

- Fase bolivariana[18]: de 1821 a 1831, demarcada pelo período da anexação bolivariana, durou aproximadamente dez anos. Surgiu a partir do projeto libertador de Simón Bolívar, cujo ideal era a criação de uma nação envolvendo vários países da América do Sul. Nessa fase, o Panamá teve um intercâmbio maior com a América do Sul e a chegada do "bunde" primitivo colombiano pode ter sido possibilitada. As idéias libertadoras de Bolívar impregnaram o continente, proporcionando uma interação entre os países, especialmente durante o "Congreso Anfictiónico de Panamá"[19], considerado um marco dessa integração.
- Fase colombiana: de 1831 a 1904, período de mais de setenta anos em que o Panamá foi um Departamento da Colômbia. Neste período, o território panamenho e sua população foram irrigados pela cultura colombiana. Deste período, existem registros como os de Brenes, que descrevem a presença da cúmbia sendo tocada

[18] A formação da "Gran Colômbia" (Venezuela, Colômbia, Peru, Equador e Bolívia) pelo libertador Simon Bolívar iniciou-se em 1819, mas o Panamá somente passou a fazer parte em 1821.
[19] A palavra "Anfictiónico" vem do grego "anfictionía", significando confederação de cidades para assunto de interesse comum. O Congresso foi considerado o primeiro esforço de integração de países hispano-americanos, realizado na Igreja de São Francisco, na Cidade do Panamá, do dia 22 de junho a 15 de julho de 1826, porém seus objetivos não foram atingidos.

pelos soldados das tropas na "Guerra dos Mil Dias"[20]. Nessa fase desenvolveu-se também outro gênero musical entre o Panamá e a Colômbia, o "passillo".

- Fase republicana: de 1904 até 1999 o Panamá intensificou a busca da soberania e identidade nacionais; embora tenha sido banhado fortemente pela cultura norte-americana. Recebeu também outras influências como a chinesa, indiana, paquistanesa, árabe e judaica. A cúmbia, no inicio desta fase, esteve vinculada à cúmbia tradicional, danzón cúmbia e "vallenato" até a década de 1970.
- Fase atual, século XXI: o istmo panamenho passa por dois grandes desafios: sobreviver à globalização e manter suas características culturais. Nesta fase a cúmbia responde a questões midiáticas.

Durante a pesquisa de campo para este estudo, observei a existência de uma identificação dentro dos estratos populares com a música que também os representa, notadamente, a cúmbia[21]. Verifiquei que setores populares panamenhos têm uma relação de pertencimento, que os remetem às memórias dos lugares de suas cidades de origem, localizadas no interior do país. Além disso, parte desta população permanece conectada com a música via rádio, televisão, bailes, eventos e sites de Internet, onde a cúmbia está disponível.

Apesar de não possuir caráter religioso, nem mesmo em sua fase tradicional ou popular, a cúmbia responde a um tipo de anseio social que se converte em um elemento aglutinador. Ela possui uma característica sonora capaz de provocar um tipo de catarse[22],

[20] Brenes, 1999, p.331.
[21] Dentro da música de acordeão existem outras preferências: o "atravesa'o", o "tambor norte" e o "tamborito", como estilos musicais também em uso, porém a cúmbia e a que mais se destaca.
[22] Aqui entendida com um sentido aristotélico, como uma "descarga de desordem emocional ou afetos desmedidos a partir da experiência estética oferecida pelo teatro, música e poesia". Houaiss, 2002, p.651.

ao levar o indivíduo a um estado de enlevo quase hipnótico em que, embevecido pelo som repetitivo da cúmbia e pelo ambiente, transporta-se para outro nível de consciência.

No Panamá, tanto a cúmbia como o tambor são músicas categorizadas e estudadas como folclóricas. Porém, nas experiências dos vários fóruns de cultura popular dos quais participei em 2004, no Brasil, o conceito de folclore tem sido substituído pelo de culturas populares. No caso brasileiro, os termos cultura popular e cultura tradicional estão sendo utilizados para acompanhar o desenvolvimento destas práticas nas diferentes comunidades. Assim, entendo que ao analisar o gênero musical cúmbia esta questão deve ser levada em consideração[23].

Neste trabalho, a cúmbia é abordada a partir de sua definição como música de caráter popular, por meio dos seus elementos identitários que fazem dela uma música panamenha. Com a intenção de mapear as transformações da cúmbia, defini as décadas de 1980 e 1990 para realizar este estudo, uma vez que, durante esse período, este gênero mesclou-se com outras tendências musicais que invadiram o país. Foi necessário, então verificar se nessa nova forma havia elementos identitários que determinassem que, de fato, a cúmbia era panamenha.

Saliento que foi nesse período que ocorreu o "boom" da música de acordeão, tocada nos bailes de "pindín" - baile popular onde se tocam vários gêneros e estilos musicais, particularmente a cúmbia.

[23] Em conferências e seminários ministrados por mim, durante os meses de fevereiro e março de 2007, no Panamá, tive a possibilidade de suscitar esta discussão nas diferentes comunidades da capital e do interior. Percebi que há resistência quando o assunto vem à tona.

1.2 Veredas da cúmbia e seus contornos

1.2.1 Elementos Identitários

A questão dos elementos identitários é entendida como parte integrante do "paradigma da cúmbia" e, portanto, é necessário decodificá-la.

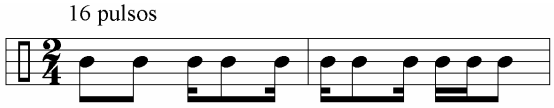
Como elementos identitários musicais entendo o ritmo, a melodia, a harmonia, a instrumentação, o canto e a lírica da cúmbia. Estes elementos fortalecem as relações de parentesco, território, língua, comportamento nas músicas das comunidades às quais pertencem, estabelecendo vínculos identitários, além de determinar qual é a sua abrangência.

Nesse sentido, saliento que foi o etnomusicólogo Kubik quem, ao analisar a música tradicional africana, identificou que existem padrões rítmicos que podem ser utilizados como referência para estudá-la. Esse padrão repetitivo o qual chamou, devido à constância, de "pivô de orientação", tem sido aplicado por diversos etnomusicólogos nas análises dos gêneros musicais da América Latina. Cito como exemplo os estudos das músicas tradicional e popular do Brasil e de Cuba.

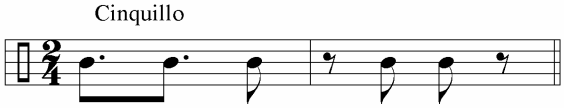
Nos padrões rítmicos do samba para 16 pulsos pode ser observada a aplicação deste método, estudados por Mukuna, Oliveira Pinto e Sandroni[24].

Ao referir-me aos 16 pulsos, estou identificando a utilização da menor figura, neste caso à colcheia, como padrão, exemplificados por Mukuna[25].

[24] Mukuna (2006), Oliveira Pinto (2004), Sandroni (2001), Kubik (1979).
O próprio Kubik fez uso desse padrão ao analisar a música de Angola e a do Brasil em 1979.
[25] Mukuna, 2006, pp.33-34.



Nos padrões rítmicos cubanos do "son" e da rumba, existe um padrão cuja base é chamada "cinquillo"[26], para 8 pulsos, tendo a colcheia como unidade base.



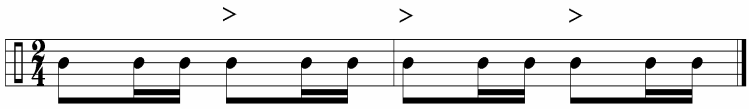
A partir desses exemplos, realizei uma análise comparativa e identifiquei um padrão básico para a cúmbia, que se repete em quase todo o continente, particularmente na produção fonográfica dos anos 1980 a 1990.

Aplicando o conceito do "time-line-pattern"[27] da etnomusicologia para levantar e analisar os elementos identitários da cúmbia, foi possível encontrar um desses elementos no padrão do som da "churuca"[28], correspondente à seguinte linha de tempo, para 16 pulsos, utilizando a semicolcheia como base (Anexo VII - Foto da Churuca)

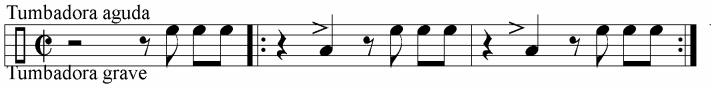
[26] Orovio afirma que não se trata realmente de um "cinquillo", porém dois grupos de notas (3+2), sendo que no primeiro grupo se encontra a síncope da música cubana. Orovio, 1992, p.108.
Sandroni corrobora com essa afirmação, adicionando que este primeiro grupo da figura é chamado de "tresillo" em várias músicas da América Latina onde ocorreu presença africana, incluindo o Brasil. Sandroni, 2001, p.28. Como pode ser encontrado na linha de tempo marcada pelas palmas no samba de roda.

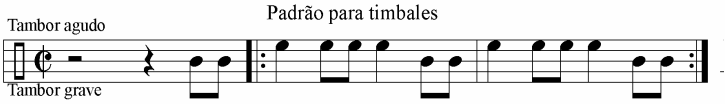
[27] O etnomusicólogo africano J. H. Kwabena Nketia realizou estudos dos padrões rítmicos africanos e desenvolveu este sistema de análise, que é utilizado por outros estudiosos para padrões rítmicos de matriz africana. O termo "time-line-pattern" tem sido traduzido por vários autores latinoamericanos como "líneas temporales" Pérez Fernández (1986), Vinueza González (1988), "patrones de tiempo asimétricos" ou "patrones metrorrítmicos asimétricos" Acosta (2004), "linhas-guias" Sandroni (2001), "frases rítmicas de referência" Ferreira, A. (2006).

[28] Instrumento panamenho, idiofone de raspar, feito de uma cabaça vegetal, cujo comprimento aproximado é de 20 cm, na qual se riscam linhas horizontais. O som é produzido raspando-se uma vareta de madeira ou metal. Antes de existir a "churuca", utilizavam-se utensílios de cozinha, como o ralador de coco e o garfo.



A este padrão são somados na "base rítmica" da cúmbia as tumbadoras e os timbales. Estes instrumentos executam um ritmo constante, com alguns ornamentos rufos ou rulos durante as variações do tema.





Identificados os padrões rítmicos dos instrumentos, passei a analisar as letras das cúmbias que possuem um forte apelo sentimental. Os versos de Christian García, que serão estudados detalhadamente no segundo capítulo, demonstram esta característica.

"Como puedes tu creer que mi corazón se siente
Si la vida le ha enseñado que fue un error quererte

Pero como puedes esperar que yo siga enamorada
Te fuiste cuando mas necesitaba ser amada

Me engañaste, haciéndome ver que el amor
Eran solo tus caricias, tus besos y no había nada más
Y yo de tonta si, y me fui enamorando

Y me entregaba sin saber, que me estaba equivocando"

Normalmente, a lírica da cúmbia fala de questões românticas, seus versos possuem uma temática amorosa e contam o fim de uma relação por separação ou traição.

Nesses casos, a narrativa ocorre a partir de personagens criados pelos compositores das cúmbias, isto é, no momento da criação eles já determinam quem desempenhará o papel.

Soma-se a isso uma boa direção de palco e figurinos específicos. O papel representado pelos cantores e cantoras dos conjuntos ocorre de maneira muito dinâmica e interativa. A impressão que se tem é a de estarmos assistindo a uma novela ou a uma rádio-novela. Esta narrativa quase coloquial é uma representação e reflete, em parte, o comportamento da sociedade panamenha no período analisado. Assim, quando a cúmbia é executada, o público se sente transportado a esse cenário, onde parte da sua história está sendo representada imaginariamente. Desta forma realiza-se o que entendo ser uma catarse[29]. Noto que as cúmbias, quando executadas, nos bailes de "pindín" têm capacidade de aglutinar uma parcela considerável da sociedade panamenha, embora tenha sido caracterizada durante décadas como uma música brega.

1.2.2 Interculturalidade mediatizada

Otávio Ianni lembra que para estudar as sociedades modernas e contemporâneas é necessário compreender os processos de transculturação, vividos pela humanidade nos seus deslocamentos: a ocidentalização, orientalização, africanização e indigenização[30].

Nesse processo as sociedades se "entrecruzam, tencionam, mutilam, fertilizam e transfiguram, em geral tendo por referência o capitalismo, mas sempre produzindo e reproduzindo ideologias, utopias e nostalgias"[31]. Essa relação intrincada, contínua,

[29] É possível estabelecer uma relação, nesse sentido, com a música das duplas românticas sertanejas e do pagode no Brasil.
[30] Ianni, 1997, p.4.
[31] *Idem Ibid* p.9.

reiterada e contraditória da história faz parte do que se compreende por processo de transculturação.

No entanto, para dar conta do objeto cultural nos tempos da reordenação global, foram surgindo outros termos: a Hibridação de García Canclini (1992), o Multiculturalismo de Charles Taylor (1993) e o Hibridismo de Peter Burke (2003).

Nesse contexto, surgiu o termo interculturalidade, conceituado por García Canclini como uma ação de mediação que propõe o compartilhamento e o aprendizado entre as culturas, com a finalidade de promover o entendimento, a igualdade, a harmonia e a justiça em uma sociedade diversificada[32]. Entendo que esse termo responde mais a contento as indagações propostas pelo meu objeto de pesquisa. Isto acontece porque a cúmbia das décadas de 1980 e 1990 traduz, além da fusão entre elementos indígenas, espanhóis e africanos, as dificuldades e anseios provocados pelo mercado cultural no mundo globalizado. Embora, como já explicitado, este conceito abarque melhor o campo semântico do objeto de estudo, em alguns momentos recorro, por exemplo, ao hibridismo cultural, para ampliar os horizontes que permitam discutir o paradigma da cúmbia.

Este gênero musical originalmente surgiu como música rebelde nos quilombos, onde índios e negros se encontraram, fugindo do processo escravocrata. As duas etnias realizaram trocas, criando ou construindo, por meio da cultura, um ponto comum: a música.

[32] Esta afirmação está calcada no conceito proposto por García Canclini porque este autor analisou o re-ordenamento global, ocorrido a partir dos anos 1990, e concluiu que a interculturalidade responde as angústias impostas pela globalização.

Essa música, que na fase republicana panamenha esteve associada aos estratos sociais marginalizados, como mulatos, cholos e "chombos"[33], ganhou espaço dentro da sociedade de consumo nas últimas décadas do século XX, e vinculou-se às "identidades em acomodação" que se revelam e assumem posturas de suas comunidades originais.

A chegada das novas tecnologias permitiu mais acesso e velocidade na troca de informações. Surgiram multivias em todos os sentidos e aquele "toma-lá-dá-cá"[34] poderia ser chamado de "acessa lá, envie para cá". Assim, é possível falar da existência de um "cyber-interculturalismo", pois as fontes estão disponíveis no planeta e a distribuição de conteúdos é virtual e imediata ou, como defende Serrano; "atualmente, devido ao acúmulo da experiência humana e a aceleração das tecnologias, não existe apenas um ponto de vista a partir do qual a história tenha seu início e avanço. O que existe é uma simultaneidade de perspectivas nas quais o futuro já se cumpriu"[35].

Dentro dessa visão, ao analisar a cúmbia dos anos 1980 e 1990, verifiquei que, de fato, ocorreram mudanças no visual, na postura de palco, na instrumentação, na fusão com outras sonoridades, na gestão artística, na produção independente de CD e DVD e na distribuição desses produtos, criando-se, assim, nichos específicos de consumidores.

Ora, se observo os impactos gerados pelas transformações e os efeitos que as novas tecnologias e novos materiais criaram, preciso, necessariamente, falar da produção cultural, que compreende desde a criação artística até o mercado, para entender que é no ciclo

[33] No Panamá, mulato é a mistura do branco com o negro, cholo é a mistura do índio com o branco e "chombo" é uma forma depreciativa para designar os negros procedentes das Antilhas, que falam inglês.
[34] Ortiz, 1963, p.xiii; Vianna, 1995, pp.172-173; Pitre-Vásquez, 2000, p.35. Malinowski, na introdução do livro "Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar" de Fernando Ortiz, sintetiza o significado do termo transculturação como um "toma-lá-dá-cá". Essa definição datada de 1963 avançou por outros caminhos e nos últimos 40 anos o termo explicava a troca ocorrida apenas em uma única via de duas mãos. Com a revolução tecnológica, a transculturação alcançou outros níveis de intercâmbio, que podem ser convergentes.
[35] Tradução do pesquisador em Serrano, 2006, p. 29.

definido pela produção, reprodução e distribuição[36] que elas acontecem, permitindo, inclusive, que os artistas criem e, até mesmo, distribuam sua produção.

Porém, mesmo com essa facilidade a classe artística está diante de um novo desafio imposto pela distribuição de música via internet, celular e "pen-drive", que vêm substituindo as mídias convencionais como CD, DVD[37], e podem ser descartados quase imediatamente num movimento de substituição constante.

Para o gênero musical cúmbia essa nova realidade de apropriação pelos consumidores permite uma democratização de acesso, contudo ela sofrerá processos de resignificação, resemantização e relocalização ainda mais profundos, que poderão alterar suas características originais.

1.2.3 Tempo de (a) cúmbia

Para conhecer as veredas por onde transitou a cúmbia é necessário observar o tecido social panamenho e localizar em que momento aconteceu sua mutação. Portanto, utilizo-me sob a ótica multidisciplinar, de saberes populares e eruditos na tentativa de estabelecer diálogos com diversos autores a fim de melhor situar o objeto estudado.

A sociedade panamenha revela sua origem quando se estuda as suas características multiétnicas e multicultural, que são reforçadas até os dias de hoje pelo intenso convívio internacional realizado nas áreas de comércio e economia. Aliás, vale a pena comentar que isto acontece desde o período colonial, quando os espanhóis fundam na costa pacífica a cidade de Portobelo onde ocorriam as, Feiras de Portobelo, e se realizava um intenso intercâmbio comercial e cultural.

[36] Vide Garcia Canclini, 1999.
[37] Pitre-Vásquez, 2007, p.3-7.

Nas últimas décadas do século XX, este caráter internacionalizado da sociedade foi reforçado mais uma vez, por um lado pelo projeto supranacional que visava preparar a cidade do Panamá para ser um centro de produtos e serviços internacionais. Do outro a sociedade estava preocupada com o que iria acontecer após a entrega do Canal do Panamá[38].

As discussões em torno da soberania e da liberdade do país coincidem com o período escolhido para análise do gênero musical cúmbia, e nele se observa que os artistas e intelectuais refletiram nas suas obras essas preocupações, era experimentada uma sensação de ânimo e temor. Ao mencionar estes fatos procuro desenhar um marco para indicar em que momento aconteceram às mutações no gênero musical cúmbia, no período analisado.

Além disso, por ser um centro de distribuição de mercadorias internacionais, o Panamá também vivenciou várias transformações de ordem tecnológica que passaram quase despercebidas por grande parte da população, por que embora existissem equipamentos de última geração a sociedade panamenha não estava treinada para utilizá-los, além do que, o acesso às tecnologias e sistemas de comunicação era restrito.

Concomitantemente, nos países, do chamado primeiro mundo, o conceito do que é contemporaneidade estáva centrado num patamar que ultrapassa as questões relacionadas ao direito da soberania nacional, muito pelo contrário, estavam discutindo a mundialização, processo que internacionaliza a cultura sem respeitar as barreiras dos estados nação. Assim, no Panamá, neste período vivi-se, o paradoxo entre a defesa da soberania do estado nação e os desafios impostos pela mundialização da cultura.

[38] A cosmopolita cidade do Panamá, capital do país, tem sofreu transformações urbanistas que a caracterizaram como cidade mundo.

Ao tomar ciência deste paradoxo percebi que tinha em mãos um recurso para compreender as transformações ocorridas no gênero musical cúmbia.

Então, se o período analisado é exatamente aquele em que a cultura promoveu a substituição das propostas das narrativas pelo conhecimento local. Ou seja, a fragmentação, o sincretismo, a alteridade a diferença e a quebra das hierarquias simbólicas, afirmo que no Panamá isto se tornou realidade por meio das manifestações culturais como a música, sendo a cúmbia um de seus melhores exemplos.

Teóricos, como Hall argumentam que após a segunda da metade do século XX há um "deslocamento de identidade" a partir de signos e imagens fragmentadas, que provocam uma deterioração da memória e do projeto do indivíduo e de seus significados, causando uma ruptura do seu senso de identidade. Na prática, esse indivíduo não possui senso de alteridade e é carregado de alta ansiedade, vivendo o aqui e agora, como se sua memória estivesse segmentada.

Esta análise realizada pelo viés identitário cria, ao meu ver, uma "identidade em acomodação", principalmente, nas gerações de panamenhos mais jovens, que vêem na música uma possibilidade de encontro e expressão.

O surgimento de artistas jovens, no período analisado, propiciou um momento fértil para quebra do paradigma do gênero musical cúmbia, porque experimentaram o que significa ser um artista no mundo globalizado.

Na década de 1980 era notório o crescimento do segmento da música de acordeão, isso se refletia no número de discos vendidos, programas de rádio e quantidade de espetáculos realizados por todo país. A cúmbia junto com outros gêneros ganhou novas composições e novos artistas.

Dentro deste cenário, havia propostas de fusão como as do grupo "Los Pescuezipela'o", procedentes da província de Herrera que misturaram o rock com cúmbia, "atravesa´os" e "tamborera", executados com o acordeão, guitarra, baixo, percussão e bateria. Essa maneira de fazer música chamou a atenção de uma parcela da juventude que ao se espelhar nesses grupos incorporaram elementos e assim acabaram produzindo uma nova música panamenha[39]. (Vide anexo I)

É possível afirmar que esse exemplo ilustra que as identidades musicais em acomodação estavam novamente florescendo naquele momento, demonstrando que os "gêneros nacionais"[40], tango, rumba, bolero, "son", merengue e cúmbia, que vinham das décadas anteriores, reapareciam com novas roupagens e permitiam que uma nova página da música no mundo fosse escrita.

Esses gêneros nacionais mantêm uma dinâmica de ocupação dos espaços e, simultaneamente, são apropriados pelos artistas e compositores em seus constantes intercâmbios, produzindo músicas durante as últimas décadas do século XX.

São esses "gêneros nacionais" que ao estabelecerem padrões e elementos musicais para cada localidade oferecem subsídios para a recriação da cúmbia, no período aqui proposto.

[39] Em meados dos anos 1980 a rede de televisão Telemetro lançou um projeto denominado de Caravana do Rock , cujo objetivo era encontrar na juventude do Panamá,que se afinava com o rock novas tendências para manter esse gênero musical em evidência.

[40] Os gêneros nacionais começam a surgir nos anos 1920 e verifica-se um fenômeno interessante na América Latina, chamado por Quintero-Rivera de "a dança dos milhões": o meio de transporte mais utilizado na época, tanto para cargas como para pessoas, era o marítimo e, devido ao trânsito entre os portos, com o transporte das principais mercadorias de cada região, (açúcar cubano, carnes argentinas e uruguaias, café colombiano e brasileiro, banana centro-americana), o intercâmbio musical é favorecido.. Os principais portos da época eram Havana, em Cuba, Colón, no Panamá, devido ao Canal, Cartagena de Índias, na Colômbia, Rio de Janeiro, no Brasil, Buenos Aires, na Argentina, e Montevidéu, no Uruguai. É fácil imaginar que a conexão entre a "habanera" e o tango deu-se desta maneira, como ocorreu também com a cúmbia. Quintero-Rivera, 2006, p.824.

1.3 Habitat da cúmbia

Neste trabalho, utilizo o conceito de "música local", proposto pela etnomusicóloga Ochoa[41], pois, a partir da localização geográfica de cada música e de sua contextualização é possível obter uma melhor perspectiva do objeto, porque esse gênero é encontrado na maioria dos países da América.

Embora a cúmbia apresente diferentes sotaques, quando executada ao longo das terras americanas ela não deixa de ser o mesmo gênero musical porque identifiquei que há um padrão rítmico, que chamo "time-line da cúmbia", como uma característica constante.

1.3.1 Processo sócio-cultural

O processo sócio-cultural da cúmbia não pode ser analisado apenas pela produção dos grupos tradicionais, porque os estudos já realizados comprovaram que suas características foram mantidas. Como o meu interesse reside nas mutações que comprovam a mudança de paradigma do gênero musical cúmbia, parti dos resultados já existentes e avancei na prospecção de outros elementos e, para isto, recorri às ferramentas disponíveis pela etnomusicologia.

Com este espírito, busco nos processos históricos e socioculturais os fatos que considero marcantes para demonstrar suas influências na produção musical.

Assim, observei que os acontecimentos ocorridos no país durante as últimas três décadas do século XX apontam uma direção para compreender as mutações verificadas no gênero musical objeto deste estudo. Apesar de ter definido o meu período de análise a

[41] Ochoa as define como as músicas que em algum momento histórico estiveram associadas a um território ou grupo cultural específico, mesmo que territorialização não esteja estritamente vinculada. Ochoa, 2003, p.11.

partir do início dos anos de 1980, recorri a outros períodos históricos para melhor caracterizar meu objeto.

Durante toda sua história o país atravessou transformações sociais, dentro de uma sucessão de governos oligárquicos, militares e civis. A produção cultural panamenha, embora tenha diminuído em alguns momentos, não desapareceu nem estacionou.

Ao findar-se a década de 1970, o Panamá vivia um período caracterizado pela luta em torno de sua soberania.

Nesse momento, o governo era uma ditadura presidencialista e transpirava-se um ambiente militar onde as questões nacionalistas estavam à flor da pele.

A educação e a saúde eram prioridades do governo militar. O modelo cubano de saúde com o "médico de família", saneamento básico, água potável e a erradicação do mosquito da malária e da febre amarela funcionava em todo o território. Com isso a qualidade de vida do panamenho melhorou consideravelmente. O surgimento da nova Constituição Nacional e do novo Código do Trabalho, em 1972, foi determinante nas relações empregador/empregado, favorecendo este último, criando um modelo que dava a impressão da existência de um projeto de país preocupado com inclusão popular.

Nessa época o esporte era indiretamente utilizado para reafirmar a identidade nacional, por meio de seus campeões de boxe, seleção nacional de basquete e jogadores de beisebol nas grandes ligas norte-americanas. Ao mesmo tempo, a literatura, em prosa ou em verso, estava impregnada de um sentimento de busca pela soberania nacional como reflexo da relação desgastada com os Estados Unidos da América.

Na música, surgiram vozes como Ruben Blades, que anunciava nas letras de suas canções, a necessidade de acabar com a presença estrangeira na Zona do Canal do Panamá. Era a música de protesto, baseada na salsa porto-riquenha e no "son" cubano.

Parte da população escutava e dançava "música de acordeão", que era considerada pelas elites e os meios intelectuais, como "brega" ou "do povão". Dentro dos gêneros e estilos executados estava a cúmbia, que era ainda mais marginalizada por ter relação com a música "costeña" colombiana[42], de ascendência indígena e africana, além de ser ligada aos costumes interioranos. Esse preconceito ainda existe, em menor escala, nos dias de hoje.

Os gêneros musicais da península de Azuero foram considerados durante décadas como representantes da "música nacional"[43]. As cidades da Villa de Los Santos, Las Tablas e Ocú, consideradas o berço do folclore, conservaram parte das tradições musicais panamenhas como o tambor, o "tamborito", o "punto". A cúmbia também era encontrada porém com menor importância.

Durante a década de 1970 podemos encontrar, principalmente na cidade do Panamá, grupos que buscavam manter a tradição musical, ao mesmo tempo em que a juventude mantinha contato com outras manifestações culturais. Por conta disso pode-se mapear dois grupos: um que produziu um universo simbólico afinado com a influência norte-americana e inglesa porque acompanharam o movimento do rock mundial, através dos programas de rádio, TV e de festivais, como "Woodstock", e outros, que se identificavam com a música latino-americana em suas diversas tendências.

[42] Processo semelhante aconteceu com a música "costeña" na Colômbia. Wade (2002).

[43] Durante a pesquisa de campo, encontrei divergências entre músicos, dançarinos e folcloristas sobre a questão da "música nacional". Conforme relatos, essa "música nacional" foi instituída por panamenhos considerados ícones culturais, que privilegiaram a região de Azuero, cuja população é de ascendência predominantemente espanhola.

Neste último, havia aqueles que se aproximaram mais das músicas afro-cubana e porto-riquenha, como a salsa. Cada uma dessas tendências pode ser entendida como expressões narrativas, que se relacionam com o movimento histórico do país.

Para melhor entender o contexto social e verificar como ele afetou o gênero musical cúmbia, faz-se necessário saber o que acontecia no restante do país. No Panamá escutava-se e dançava-se música de acordeão, pois era um período em que havia acordeonistas importantes como: Dorindo Cárdenas, Yin Carrizo, Ceferino Nieto, Fito Espino, Alfredo Escudero que percorriam o país animando as festas e bailes das diferentes localidades, inclusive na capital, sem que houvesse qualquer destaque.

Embora a cúmbia e os gêneros musicais oriundos do interior inundassem silenciosamente todos os recantos do país, essas manifestações musicais enfrentavam discriminação.

Para entender esse fato, recorrente desde a segunda metade do século XX, analisei trabalhos focados na relação estabelecida entre os grupos sociais e os movimentos musicais. Sobre esta questão, Vila pergunta: “Por que os diferentes atores sociais, grupos étnicos, classes, subculturas, grupos etários ou de gênero, identificam-se com um tipo de música e não com outras formas musicais?”

Para respondê-la, ele fez um exercício teórico partindo da escola inglesa dos subculturistas, onde defendeu que, se os diferentes grupos culturais possuem vários tipos de capital cultural e compartilham expectativas culturais diversas, esses grupos produziam música de uma forma diferente. É nesse sentido que meu estudo realiza um contraponto entre o gosto musical pela cúmbia e os estratos sociais panamenhos.

Nos anos 1970 o estrato social que participava dos bailes de “pindín”, onde se tocava a música com acordeão e um dos gêneros mais executados era a cúmbia, era majoritariamente o de média e baixa renda. Uma década depois, houve uma retomada por essa preferência musical, já com participação do estrato médio alto, convertendo-se em uma espécie de capital cultural que os reunia em locais específicos, seguindo um calendário próprio e no qual a produção musical correspondia a uma expectativa de identificação. Isto me faz pensar que ocorreu um pacto sócio-cultural.

É necessário entender, ainda, que durante muitos anos essa música foi produzida e consumida apenas pelos setores da população panamenha oriundos do interior do país, em outras palavras, associada ao caipira panamenho. Assim, o capital cultural desse caipira determinou um “tempo e espaço identitários” que se consolidou durante as décadas dos anos 1960 até 1980 e ocupou espaços dentro da sociedade panamenha. Após os anos 1980, essa distância entre “gosto musical” versus “estrato social” diminuiu, pois um número maior de pessoas provenientes de outros estratos identificou-se com gêneros musicais dançantes, como a cúmbia.

No caso específico da cúmbia, verifiquei que no período existia um contingente da população que a apreciava e acompanhava atentamente a agenda musical dos conjuntos de sua predileção e, dessa forma, acabou por influenciar o processo cultural.

No período estudado, décadas de 1980 e 1990, o surgimento de novos conjuntos e de locais específicos para dançar e escutar a cúmbia estimulava a comunidade a participar da agenda de apresentações artísticas regulares. Um calendário de eventos surge atrelado a festas em homenagem aos santos padroeiros das cidades, relacionadas às temáticas agropecuárias e datas nacionais. Para esses eventos, normalmente os fãs organizam-se em

caravanas, percorrendo todo o interior do país. Esses indivíduos possuem um tipo de comportamento com um estilo de vida bem particular: além de estarem presentes nas apresentações, seguem de perto a programação nas rádios, televisões e sites específicos na internet, formando comunidades que discutem a temática relativa à cúmbia[44].

A formação de uma estética própria, envolvendo comportamento, vestuário, alimentação, relações sociais, dança e música, estabelece laços quase que permanentes entre essa comunidade. Assim, existe todo um segmento de mercado com produtos que incluem roupa, estética, alimentação, bebidas, CD e DVD para atender a essa demanda45. É possível observar o crescimento do numero de fãs que, a cada ano, tornam-se mais exigentes. As peças publicitárias veiculadas atendem especificamente a este perfil de consumo, com a estética da imagem e do som elaboradas especificamente para esses consumidores.

Entendo que os diferentes grupos sociais que partilham de um mesmo gosto musical, neste caso a cúmbia, somente chegam a se conhecer por meio de atividades culturais, de caráter estético. Assim, de acordo com Frith, o ato de fazer música não é simplesmente expressar as idéias, mas uma forma de viver, eu diria até, um estilo de vida.

Para esta comunidade, a construção de um "ethos" parte, inicialmente, de uma prática estética, e a partir do exercício de atividades e práticas culturais se transforma em uma conduta ética. Ou seja, as pessoas utilizam a música como um artefato estético,

[44] A gravidez da cantora Sandra Sandoval da dupla Samy & Sandra, em 2007 gerou um "reality show" para que os fãs pudessem acompanhar todo o período de gestação.

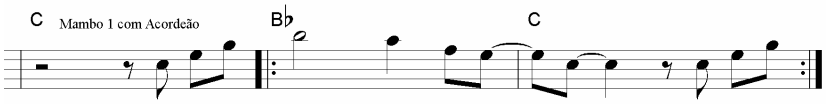
[45] Nos estudos realizados sobre música popular e as mercadorias associadas à música, Hall e Whannel afirmam que é possível encontrar um "senso de identidade". *In* Edgar e Sedgwick, 2003, p.225.
Para o caso da cúmbia existe um segmento de mercado que atende essa demanda.

através do qual se descobrem no processo de construir uma relação de alteridade. Isso significa que a experiência da música popular é uma experiência de identidade[46].

Com a construção do tecido cultural panamenho por meio da música, é possível observar que, como os artistas buscam músicas inéditas para gravar, conseqüentemente, há um aumento na produção dos compositores do gênero musical cúmbia.

Observo que essa demanda ocasionou um empobrecimento em sua parte lírica, com letras e temática repetitivas e com um forte apelo às questões amorosas e sensuais. Por outro lado, musicalmente, não ocorreram grandes modificações, pois se mantiveram os padrões rítmicos, conservou-se a instrumentação musical, que é basicamente a mesma formação desde os anos 1960. A forma musical foi parcialmente alterada com uma introdução instrumental feita pelo acordeão em um tema que pode ser A e B, "montuno" com "mambo"[47] e coda, onde o "mambo" cada vez mais se aproximam dos modelos utilizados em outros gêneros musicais, como na "tamborera", no merengue e na salsa.

Trecho musical de cúmbia com mambo



Essa forma de composição provoca reações intensas no público que assiste às interpretações. Em 2006, durante a pesquisa de campo, no Panamá, tive a oportunidade de acompanhar na comunidade dos Uveros, Província de Coclé, uma apresentação artística de

[46] Frith apud Villa, 2001, p.29.
[47] Dentro da música caribenha, o montuno é uma parte da forma musical. Corresponde à parte livre, onde o cantor(a) ou instrumentista pode improvisar, alternadamente, com o coro.

Samy & Sandra Sandoval, considerada atualmente a dupla de cúmbia mais expressiva do país[48]. (Vide anexo II)

Nela vivenciei o intenso grau de emoção que invade os fãs ao vê-los e ouvi-los, ao mesmo tempo em que podem dançar e cantar junto com seus artistas preferidos. Neste momento, cria-se um enlevo que provoca uma verdadeira catarse, que permite produzir uma identidade coletiva, na qual se forjam elos que possibilitam falar, até mesmo, da existência de "alianças de identidade", aqui compreendidas como elementos comuns com os quais se faz um pacto, porque permite aproximações estéticas entre os indivíduos de um mesmo grupo cultural. Como é de natureza associativa, depende do tempo, das condições em que acontece e do desempenho em cena do artista, ou seja, da sua performance.

Neste sentido, considero que a música não é, simplesmente, uma representação, mas sim, aponta para um significado; parece existir uma comunhão entre o artista e o público, onde este último coloca-se em sintonia com o desempenho do artista, através da música. É um "nós"[49] na música, como uma simbiose que cresce a cada apresentação e, em alguns casos, passa de geração para geração.

Para estudos de música popular há autores como Frith que substituem o conceito de representação pelo de "encarnação" ou "personificação". Prefiro utilizar a incorporação dos valores da comunidade ou grupo social. Porque por meio deles é possível compreender. É possível compreender o sentido de incorporação sob uma perspectiva de pertença a qual cada grupo é identificado com um código cultural.

[48] Todo ano, no dia 1 de janeiro, a dupla realiza um baile nessa comunidade com doze horas ininterruptas de música, cantadas somente por eles. Essa apresentação é parte de uma promessa pelo reconhecimento que tiveram no início da carreira artística.
[49] *Idem Ibid*, p.30.

1.4 Práticas e usos para a cúmbia

Canclini, fala sobre a impossibilidade de sermos pós-modernos sem nunca termos sido modernos na América Latina, quando declara que "as tradições ainda não se foram e a modernidade não terminou de chegar". Verifica que existe uma ambigüidade vivida principalmente no campo da cultura e cria uma metáfora, ao comparar essa dualidade: "Vivemos em um pêndulo".

Além disso, primamos pela ausência de convicção frente a tais escolhas. As concepções de culturas híbridas partem de pressupostos nos quais cenários das chamadas culturas populares não comportam mais as oposições convencionais de subalterno versus hegemônico, tradicional versus moderno, requerendo outros instrumentos conceituais de análise[50].

A partir dessa proposição e analisando a sociedade panamenha concluí que embora ela tenha acesso aos produtos e serviços de última geração, se mantém conservadora.

Esta característica aflora quando são analisadas as questões culturais, nas quais, por exemplo, a cultura popular é, até hoje, tratada como folclore. No Panamá esse conceito é utilizado para explicar todas as manifestações culturais do povo, seja música, dança, religiosidade, artesanato, alimentação.

1.4.1 O folclore, como mediador

O conceito de folclore está, atualmente, diante de uma redefinição, uma vez que começa a ser tratado como cultura popular em vários países, embora, no Panamá, este termo seja utilizado cotidianamente na academia e está arraigado até mesmo nos setores oficiais.

[50] Canclini apud Ferreira, L., 2006, p.22.

O século XX, consagrou-se o termo "folclore" como conceito, para dar suporte teórico a estudos e análises das manifestações das culturas tradicionais existentes no mundo, a partir de uma perspectiva eurocêntrica. O Panamá não fugiu a essa regra.

Edgar e Sedgwick abordam o termo "folclore" definindo-o como a tradição transmitida oralmente entre as gerações, dentro de uma comunidade culturalmente homogênea[51], e Chauí o define como "produções ou criações do passado nacional, formando a tradição nacional, a cultura e arte populares", sendo "constituído por mitos, lendas e ritos populares, danças e músicas regionais, artesanato, etc"[52].

Nessa perspectiva entendemos porque a música, sendo uma manifestação popular, foi incluída no contexto folclórico. Observa-se que inicialmente foi motivada por um espírito de caráter conservador e na seqüência movida para a articulação de uma identidade nacional.

As discussões sobre o folclore foram relevantes durante o século XX na, América Latina, e García Canclini ao comentar sobre isto, diz:

> "os estudos sobre folclore emergem no século XIX como intento romântico de conciliar o interesse político pelo povo, como legitimador de hegemonia burguesa, e o desprezo pelo seu cotidiano inculto, permeado de elementos que a razão iluminista pretendia abolir, como a superstição e a ignorância. Nesse contexto, a etnomusicologia (ou musicologia comparativa, como primeiro se denominou) surge com o propósito de estudar as culturas musicais orais (chamadas primitivas quando não-ocidentais e folclóricas quando se tratava dos povos da Europa), projeto ligado, segundo Zoila Gómez García (1985), à necessidade de conhecer os territórios dominados dentro do processo de expansão colonialista"[53].

Nesse sentido, considero que as figuras teóricas criadas a partir do conceito de folclore satisfizeram, durante algumas décadas, às necessidades metodológicas de enquadrar as manifestações tradicionais locais nas diferentes partes do mundo,

[51] Edgard e Sedgwick, 2002, p.223.
[52] Chauí, 2006, p.13.
[53] Garcia-Canclini apud Quintero-Rivera, 2000, p.17.

possibilitando estudá-las a partir de uma visão etnocêntrica. Este foi um recurso, ou uma construção, por parte dos intelectuais do final do século XIX, para que fosse possível explicar a produção simbólica das diferenças culturais entre a sociedade em que viviam e a sociedade pré-industrial[54].

Os defensores do folclore surgiram pelo continente afora[55]. No entanto, críticas e debates os acompanharam até o momento em que as limitações do conceito ficaram explicitas. Estes questionamentos servem de base para estudos específicos de música, dentro da perspectiva antropológica, proposta pela etnomusicologia.

O conceito de folclore no Panamá é marcante, existindo, inclusive, cursos regulares nas universidades dedicados a esta temática. Entrevistando alguns alunos, pude identificar que se tratava de pessoas procedentes de grupos de música e dança tradicionais, professores de cultura popular, dirigentes comunitários, músicos que buscavam ferramentas para melhor entender esta potencialidade cultural, embora com dificuldades em efetuar discussões mais profundas sobre a cultura panamenha. Analisando o Panamá, compreendo a resistência e as dificuldades que há em superar os limites que o conceito de folclore traz atrelado em sua significação[56]. Porém, as novas gerações questionam os postulados propostos apenas pelo folclore, porque não contemplam os novos problemas que estão sendo discutidos sobre a cultura. Neste caso, o acesso às novas tecnologias facilitou o estabelecimento de intercâmbio cultural entre os estudiosos e permitiu que essa discussão fosse ampliada.

[54] Edgar e Sedgwick, 2002, p.224-225.
[55] No Brasil encontramos entre outros, os pesquisadores que trabalharam com a questão folclórica como Câmara Cascudo (1967) e Mário de Andrade (1934).
[56] A abordagem da cultura panamenha através do viés "folclore" está nos trabalhos de Zarate (1962) e Garay (1999).

Considero que o termo "folclore" não abrange todas as discussões que abordam as questões da tradição popular e entendo que deve haver uma maior abrangência a partir do campo semântico, adequando-o às novas indagações que surgiram nas últimas décadas do século XX.

No caso do gênero musical cúmbia, a partir dos anos 1980, essa discussão atravessa o Panamá e a Colômbia, e também está presente no debate entre os músicos da cúmbia tradicional e da cúmbia popular[57].

No Panamá, particularmente, a discussão gira em torno da originalidade e autenticidade do baile de "pindín", que possui um perfil rural, e da "música típica", cujo perfil é urbano. Os defensores do baile de "pindín" entendem que ele é um conglomerado de vários ritmos que abrange a música mais autóctone do país.

A cúmbia é um dos principais gêneros musicais presentes nesse baile de "pindín" e foi caracterizada como uma dança onde os casais dançam juntos. Contudo, a dança original da cúmbia não foi preservada porque antes os casais dançavam em roda.

A "música típica" é considerada a principal herdeira das tradições musicais da península de Azuero. Ela é categorizada dessa maneira porque a indústria do entretenimento precisava enquadrar este tipo de música, que não se encaixava na classificação de caráter mercadológico, adotada pelas gravadoras. Isto gerou uma enorme confusão, tanto para os atores culturais como para o público em geral[58].

---

[57] Na Colômbia, a discussão ocorre também entre os músicos da cúmbia tradicional e do "vallenato". Como a produção e abrangência do "vallenato" é maior, ocorreu uma diminuição da prática da cúmbia colombiana e sua distribuição nos veículos de comunicação. Considero que, atualmente, o gênero de maior visibilidade na Colômbia é o
"vallenato". É curioso notar que as duas tradições tiveram origem na mesma região e dividiram no início a mesma instrumentação, possuindo em comum um ritmo que é utilizado em ambas: a "puya".

[58] Processo idêntico ocorreu com o termo "salsa", que pretendia abranger toda a música caribenha dançante e foi lançado comercialmente no final dos anos 1960.

Os defensores do baile de "pindín" de um lado, e da "música típica" do outro, têm a pretensão de agrupar os distintos gêneros e estilos da música interiorana panamenha como uma estratégia possível para se compreender a música do Panamá.

Contudo, para realizar essa abordagem é necessário efetuar uma outra classificação, por exemplo, partindo do viés dos "complexos genéricos da música panamenha", elegendo os critérios locais, que podem ser de caráter histórico, geográfico ou padrões musicais. Porém, preservando-se cada expressão musical e mantendo seu nome original: "atravesa'o", "tamborito", "punto" ou cúmbia[59].

A música popular utiliza-se dos gêneros e dos ritmos tradicionais que servem de inspiração para a composição de seu repertório, como é o caso das músicas tocadas nos bailes de "pindín".

No Panamá, observei que os conjuntos de música de acordeão substituíram os conjuntos tradicionais, denominados folclóricos. Estes últimos são vistos durante datas específicas do calendário de eventos em todo o país[60].

Portanto, a questão das tradições/folclore versus cultura popular está presente no país, com maior ou menor intensidade e em períodos que são sincrônicos, durante todo o século XX.

Assim, eu diria "a cúmbia é igual à cultura, e como mediadora, vai além dos estados-nações"[61].

---

[59] Trabalho semelhante foi realizado em Cuba, pelo musicólogo Olavo Alén Rodríguez (1994), no qual classificou os gêneros musicais cubanos em complexos genéricos.
[60] Nesse sentido, Llerena-Villalobos ressalta que, em toda a costa atlântica colombiana, os "conjuntos de gaita" foram desalojados pelos "conjuntos de acordeão". Este movimento iniciou-se na cidade de Valledupar. Llerena-Villalobos, 1985, p.32.
[61] Vide Renato Ortiz.

1.4.2 Cultura popular, como contextualizadora

Como já dito anteriormente, nos últimos anos o termo "cultura popular" vem sendo debatido nos meios acadêmicos, culturais e políticos. Isso se deve à sua capacidade de abrangência relacionada à problemática cultural dos países chamados periféricos. Dada a grande diversidade na produção artística e cultural nestas regiões, foi necessário recorrer a um "guarda-chuva teórico", na tentativa de entender a dinâmica destas manifestações, sob uma perspectiva sociológica.

Parto da visão gramsciana para compreender o conceito de "popular" na cultura. Já Chauí defende que é necessário analisar a cultura popular também sob a ótica da sensibilidade artística, o que implica ligar-se "aos sentimentos populares", sem priorizar tanto o valor artístico da obra[62].

Chauí agrega ao conceito de popular na cultura a função social. Quando a leitura realizada pelos intelectuais, artistas e comunidades coincide com as experiências de realidades vividas, conhecidas, reconhecidas e identificáveis, portanto, ela é entendida como uma consciência dos sentimentos populares que pode ser encontrada na área rural ou urbana.

De acordo com esta conceituação. a cúmbia é uma "música popular"[63]. Observo no entanto, que isto só se refere à sua parte semântica, porque ela é uma música que surge do povo e é por ele aceita e apropriada. É um tipo de criação baseada no cotidiano, feita por indivíduos que projetam o seu universo simbólico - fértil em mitos, lendas, imagens, temporalidade, localidades e situações vividas – que se reconhecem e se traduzem em letras ou, simplesmente, em sonoridades.

[62] Chauí, 2006, p.19, 20, 33.
[63] O termo "música popular" aqui utilizado tem um sentido político e social. Ele assume esse caráter a partir dos anos 1930, quando surge a visão da sociedade de massa que o converte em mercadoria.

Faço restrições, pois compreendo que as proposições de Chauí são utilizadas sob somente do viés psicológico e entendo que isso se aplica mais no caso da relação que os fãs estabelecem com a cúmbia, ou seja, na sensação de pertença que manifestam. Saliento que esta afinidade passa pela memória, pelo parentesco, localidade e identificação.

No Panamá, as relações interculturais fazem parte de sua história e o gênero musical cúmbia -expressão musical de caráter popular- está intimamente relacionado ao desenvolvimento da sociedade "na medida que lida com o imaginário e as aspirações de um povo e seu processo de identidade"[64], flutuando entre a tradição e a quebra provocada pelas transformações.

Um aspecto importante a ser levado em consideração é que a cúmbia, como a maioria das músicas tradicionais e populares da América Latina, não provém da escrita, ou seja, da partitura. Assim, "a música somente existe, de fato, na performance"[65].

A supremacia da música escrita é uma prática da "música culta do Ocidente" e sua relevância está vinculada a esta forma de fazer música[66]. Entretanto, para entender a cúmbia, é necessário ter outra postura de análise, já que sua transmissão é baseada na oralidade.

Cabe reafirmar que a etnomusicologia, que organiza os estudos da música para além das músicas "cultas do Ocidente", facilita a compreensão do fenômeno musical contemplado neste trabalho.

Assim, o gênero musical cúmbia pode ser analisado como um fenômeno singular, possuidor de autonomia, sem que haja necessidade de relacioná-la a outras artes. Ou seja, o

[64] Levi Pahim, 2002, p.9.
[65] Seincman, 2001, p.15.
[66] Chamada em muitos casos de "música erudita" e, erroneamente de "música clássica". O Classicismo na música corresponde apenas a um período, dentro de toda a história da música.

gênero musical cúmbia deve ser estudado a partir de sua criação, sua performance e interação com o ouvinte, e claro, como já foi dito anteriormente, no contexto em que está inserida.

Assim, eu diria que a cúmbia é uma forma específica de música popular e que, a combinação dos seus elementos reflete os valores centrais do grupo ao qual pertencem e se identifica[67].

[67] Edgar e Sedgwick, 2003, p.226.

Capítulo 2

2. Análise estética e estilística do gênero musical cúmbia

"A lo largo y ancho del país.
En todos los rincones.
Si se encendiera una lucecita en el mapa de Panamá,
en donde se baila la cumbia,
éste mapa estaría encendido en su totalidad".
(Dora P. de Zarate)

"Yo diría, cuidado y se incendia,
por la intensidad con que se toca y baila".
(Ana Isabel Araúz)

Para abordar a questão estética e estilística, faz-se necessário definir qual é o ponto de partida estético de onde efetuo a análise, bem como os parâmetros utilizados para definir o gênero cúmbia.

A cúmbia não obedece rigorosamente aos padrões estéticos da música indígena, européia ou africana. A fusão ocorrida na América possui um ordenamento particular com características próprias, portanto tem padrões de conduta que geram convenções estéticas específicas.

A cúmbia pode ser analisada, esteticamente, a partir de sua evolução e das funções dos instrumentos utilizados em sua execução. Esclareço que a organologia dos instrumentos musicais não é objeto deste estudo, mas sim, a forma como foram introduzidos, utilizados e como possibilitaram a criação de padrões estéticos. Assim, entendo ser primordial elencar esses instrumentos, definindo suas funções na execução musical da cúmbia. Outra forma de análise ─ tanto estética como de estilo ─ é através do repertório. São essas as duas formas de análise que utilizarei.

2.1 Gênero musical na música popular

A classificação da música em gêneros ganhou força, principalmente, na segunda metade do século XX. Porém, com o surgimento das "músicas locais", os vários gêneros passaram a ter maior visibilidade. Sua utilização no estudo da música obedece a uma necessidade classificatória com objetivo analítico, a partir de músicas que possuem partes ou elementos comuns.

Este critério tem sido questionado por vários artistas e pesquisadores[68]. Normalmente utilizam-se vários critérios na sua classificação: geográficos, históricos, cronológicos, mercadológicos e midiáticos. Contudo, este sistema tem como finalidade resignificar a música: uma "música local" como a cúmbia, por exemplo, é classificada como gênero musical.

A idéia de gênero musical, a partir dessa classificação, tem como objeto as "músicas locais". É uma tentativa de responder os paradigmas classificatórios da música popular.

Ochoa sugere alguns critérios para essa classificação, tais como: os estabelecidos por estudos do folclore, baseados nos projetos nacionalistas e filológicos do século XVIII; os que partem de uma perspectiva descritiva e analítica da etnomusicologia; e os que surgem com o viés da indústria fonográfica para organizar a produção musical[69]. Para este trabalho utilizo a segunda opção proposta por Ochoa, pois a primeira apóia-se em um conceito de folclore que não contempla a contextualização do fato musical e a terceira opção contempla apenas um caráter mercadológico que não faz parte do objeto deste

[68] Como por exemplo, John Zorn, no livro "Arcana: musicians on music" (2000).
[69] Richard Bauman (1992) aborda o tema a partir de uma perspectiva do "discurso convencionalizado". Em Wade (2001), este mesmo tema é abordado a partir dos antecedentes e sua localização. Outros autores como Miñana (1999), González (2000) e Wong (2000) abordam os gêneros musicais latino-americanos a partir de sua história. Ochoa: 2003, pp.86-88.

estudo. A etnomusicologia oferece a possibilidade de analisarmos a cúmbia dentro do contexto onde se desenvolveu, com seus aportes e dificuldades próprios de um país latino-americano como o Panamá.

Nessa perspectiva chamo a atenção ainda para a questão do tempo. O tempo circular estudado pela Antropologia e Filosofia é o tempo mítico do 'eterno retorno'. Corresponde à lógica das comunidades agrícolas e sua relação com o plantio, o crescimento e a colheita da produção. No pensamento mítico, o passado está ligado ao futuro; não existe presente. "O tempo do Cosmo é outro, e também possui sua própria história protagonizada por seres sobrenaturais, preservada e transmitida através dos mitos".

Essa história 'sagrada' repete-se infinitamente, e o homem primitivo a usava como modelo para sua própria sociedade. Parece que a civilização atual afastou o homem do 'sagrado', anulando sua capacidade de adentrar esses arquétipos, buscando uma vida somente física. "Hoje ele também busca esse sagrado perdido, que o levará à integração ao Cosmo, com toda a consciência[70].

Seincman afirma que "a música é um fenômeno temporal por excelência" quando questiona se esse 'tempo real' coincide com a duração que experimentamos ao escutar música[71]. Quando aproximamos esta reflexão à cúmbia, verificamos que o tempo está relacionado à memória dos locais de origem de quem a escuta, o que a etnomusicologia denomina de "pontos de escuta" e das histórias nas quais se identificam as relações de parentesco. Concordo com o autor quando defende que a música não termina no momento em que cessa a última nota, porque a escuta permanece na memória e esta percepção cria nexos com referências passadas, com a psique do ouvinte.

[70] Contracapa de Eliade: 1992.
[71] Seincman, 2001, p.13.

2.2 Instrumentos

Muitos dos instrumentos têm procedência no além mar e sua resignificação em terras americanas foi iniciada na época da colonização. Entendo que este processo é fundamental para identificar quais os elementos musicais da cúmbia que iremos considerar como panamenhos.

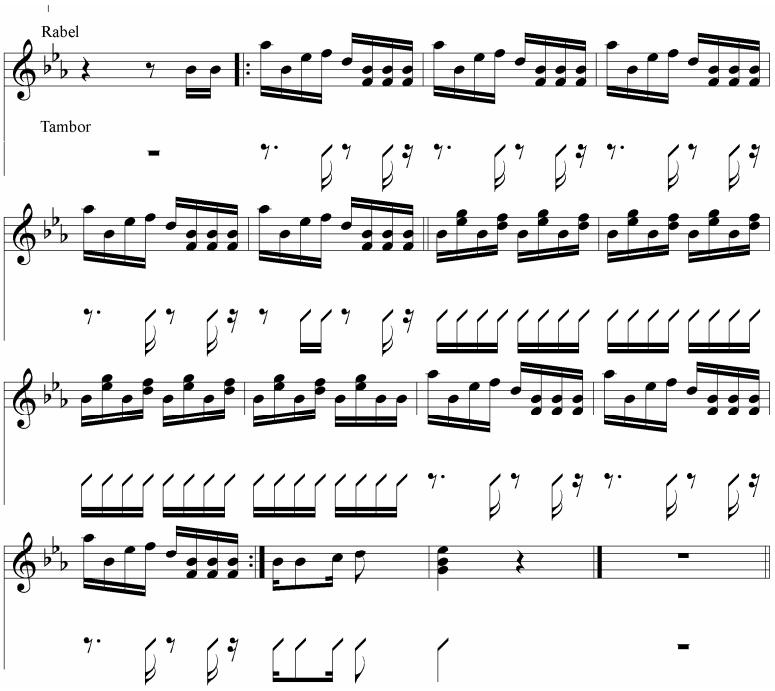
2.2.1 Do rabel para o violino, do violino para o acordeão e de volta ao violino

O rabel, de procedência européia, foi introduzido no Panamá pelos espanhóis, mas possui origens que remontam à Antigüidade. Há duas hipóteses para sua chegada à América, embora não seja possível precisar a data exata em que isto aconteceu: a primeira o vincula à música sacra, por ter sido utilizado como parte da liturgia da igreja católica e a segunda faz referência aos ciganos, que chegaram ao novo mundo durante todo o período da colonização. A apropriação do instrumento pelos nativos foi somente uma questão de tempo e sua mutação derivou-se do "rabel rural"[72].

Tocador de rabel

[72] O termo mutação aqui utilizado refere-se à proposta apresentada por Mukuna (2006).
O rabel, chamado por Brenes de "violino rural", é feito artesanalmente. Parente do violino possui três cordas e é parecido com a rabeca brasileira. Normalmente utilizam-se madeiras lisas para fazer a parte da frente e do verso; suas cordas e o arco são de materiais rústicos, que produzem som com pouco volume. No Panamá inicio do século XX, foi substituído pelo próprio violino, donde se obtém uma melhor sonoridade. Brenes, 1999, p.330.

Dependendo da localidade em que foi incorporado, o rabel assumiu diferentes características. Os cucuás de San Miguel Centro, por exemplo, utilizaram-no inicialmente para a celebração do Auto Sacramental de “Corpus Christi”, dentro do grupo instrumental que acompanhava a dança dos cucuás. Esta incorporação foi realizada a partir de uma melodia básica, que se alternava com o refrão, executada pelo mesmo instrumentista do rabel.

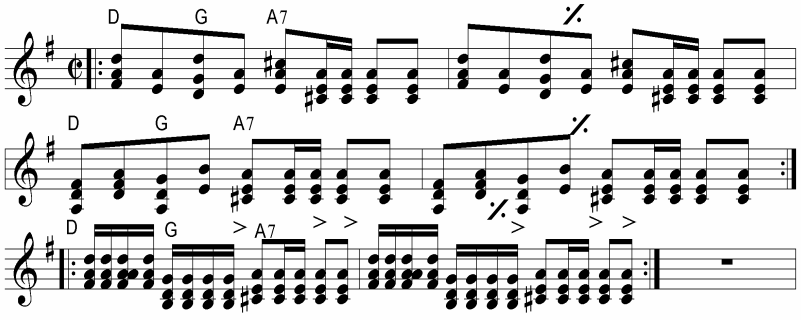


Realizando uma análise do exemplo musical recolhido na pesquisa de campo, observo que o rabel utiliza uma nota pedal em Si bemol. A melodia possui dois temas diferenciados: o tema A, formado por oito compassos, no tom de Mi bemol Maior, tem uma melodia bem marcante e faz uso, no V° grau, de cordas duplas do rabel em intervalos de quarta como um ostinato, produzindo uma sensação repetitiva que possibilita a

realização de uma coreografia circular pelos bailarinos[73]. Já o tema B realiza um desenho melódico que se repete por quatro compassos e isso indica um giro de sentido na coreografia dos dançarinos do grupo. Os dois temas possuem tamanhos diferentes: geralmente de oito compassos e quatro compassos, respectivamente. Esta cúmbia é acompanhada de um tambor cuja função é marcar o andamento. Para finalizar o ciclo, é criada uma coda que termina no acorde de Mi bemol. A melodia desenvolve-se na escala de Si bemol harmônica, sem o VII° grau como sensível.

Existe uma semelhança da cúmbia cucuá com a melodia tocada na dança dos "Diablos Súcios de los Santos".

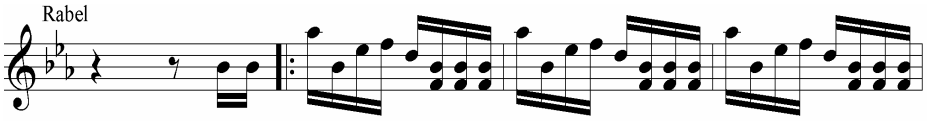
Cúmbia Santeña dos Diablicos para Mejoranera



O desenho utilizado no tema A da cúmbia cucuá tem o sentido de repetição e é alternado com textos que falam do enfrentamento entre as personagens do bem -o arcanjo Gabriel- e do mal -o "Diablo Mayor" e os "Diablos menores"-.

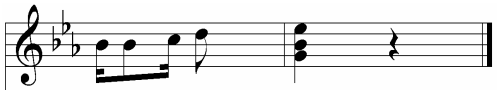
Parte do tema A

[73] O baile da cúmbia é em roda: as mulheres dançam na parte externa e, os homens, na parte interna. Giros e voltas são realizados, a música e a dança parecem não ter fim. No caso da cúmbia chorrerana, a dança só termina quando a música - e a festa, portanto - acaba. E isso pode durar mais de um dia.
Observo que a cúmbia, durante muitos anos, esteve vinculada somente ao baile. A música era uma coisa secundária, isto é, a duração dependia apenas do momento performático. Com o surgimento de suportes fonográficos e a "reprodutibilidade técnica", essa situação modificou-se e, entrando em cena a performance artística, determinou-se uma nova categorização.

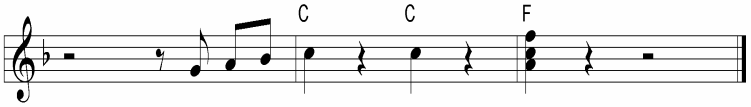


A coda utilizada pelos acordeonistas da cúmbia lembra aquela que é tocada na cúmbia cucuá.

Coda da cúmbia dos cucuá



Coda da cúmbia "Los sentimientos del alma"



Isso indica que existe um padrão estético para os dois casos. Este padrão é encontrado em vários outros intérpretes da cúmbia de acordeão no Panamá.

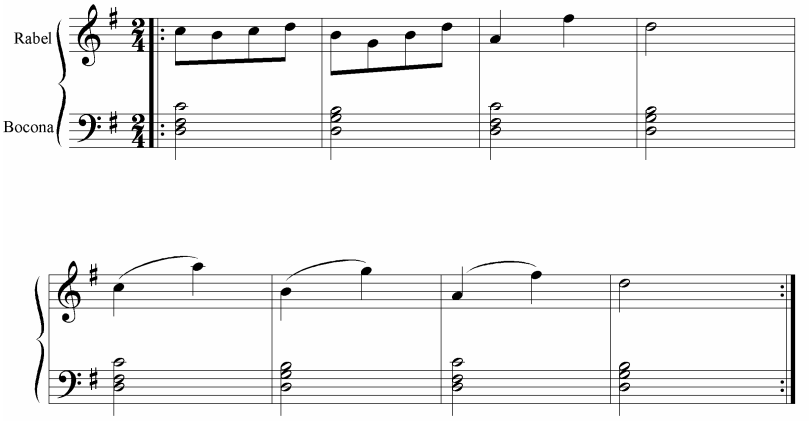
O rabel, que no início do século XX foi substituído pelo violino, também é encontrado na Península de Azuero, uma localidade de forte influência espanhola[74]. Lá ele foi incorporado aos conjuntos de música tradicional panamenha que executavam o "tambor", a cúmbia e o "punto", sendo que este último é uma dança na qual o violino destaca-se como instrumento solista. Nas manifestações musicais panamenhas que utilizam

[74] Os padres católicos panamenhos Antonio Murillo e Cecílio Rodríguez, durante sua formação na Espanha no século XVII, estudaram violino e, ao retornar à cidade natal Chitré, por volta de 1850, passaram a tocar a "cúmbia de salão" para a então incipiente burguesia do lugar. Este tipo de baile nos salões era chamado de "La Crime". Foram discípulos desses padres os violinistas e tocadores de cúmbia Clímaco Batista, Juan Molina, Abraham Vergara, Francisco Ramírez, Toñito Sáez, Juan Bautista Vásquez, José Gómez, José De La Artemio Vergara, Braulio Escolástico (Colaco) Cortéz, José Miguel Leguísamo, Tobías Plicet, Sacramento Cortéz, Leonidas Cajar, Benigno Villarreal e Anselmo Villarreal. Entrevista realizada com Hipólito "Pólo" Villarreal no dia 7 de janeiro de 2008, pela internet.

o violino, observei que o rabel exerce a função melódica e, somente em poucos casos, a de acompanhamento.

A cúmbia "santeña" de caráter instrumental utiliza-se, especificamente, de uma melodia básica que se repete, ou "é composta para que o baile não termine nunca", como diz Garay[75]. Nela, o instrumentista do rabel é quem estabelece a agógica e administra a forma musical.

A partitura mostra o tema tocado pelo Rabel e acompanhado de "bocona" na cúmbia tradicional santeña.



Neste exemplo musical, a melodia nunca repousa na tônica de Sol maior, provocando uma volta, sempre no final de cada período, com a nota Ré, no V° grau da escala. Essa forma circular de repetição musical ou de "ritornello" permite afirmar que essa forma cíclica e a que cria o que entendo por uma catarse.

A substituição do rabel pelo violino e, posteriormente do violino pelo acordeão, ocorreu por de duas razões fundamentais: a da potência sonora e a da portabilidade. Dentro da música panamenha, entendo que o acordeão é o instrumento musical mais

[75] Tradução do pesquisador em Garay, 1999, p.294.

paradigmático, seja pelo desconhecimento da sua procedência ou porque passou por transformações organológicas que modificaram, principalmente, sua afinação.

Segundo Brenes, a chegada do acordeão ao Panamá está vinculada ao trânsito dos marinheiros ingleses e franceses e aos aventureiros que passavam pelo istmo, com destino à Califórnia[76]. A sua versatilidade, portabilidade e baixo custo colocaram-no como instrumento de preferência na música panamenha, tomando o lugar, inclusive, de outros instrumentos como o piano e o órgão. Assim, o acordeão tornou-se um instrumento popular, somente superado pelo violão, e os panamenhos rapidamente adaptaram-no para suas melodias e cantares tradicionais, o que possibilitou também a ampliação do seu repertório.

Porém, em investigações mais recentes, o pesquisador panamenho León Madariaga afirma que o mais antigo acordeonista que se conheceu no Panamá era de Barranquilla, na Colômbia, e chamava-se Cruz Montesinos Flores. Sua chegada na Cidade de Las Tablas, no ano de 1885, foi motivada pelo convite do Reverendo Terrientes para que acompanhasse o calendário religioso. Este fato confirma que o instrumento foi introduzido inicialmente por motivo religioso e somente depois incorporado às festividades populares[77].

Durante a "Guerra dos Mil Dias", muitos soldados panamenhos já utilizavam o acordeão em bailes populares, substituindo o violino. A respeito desta questão, Brenes afirma possuir registro da época que demonstra a existência de cúmbias e "atravesa'os"[78].

---

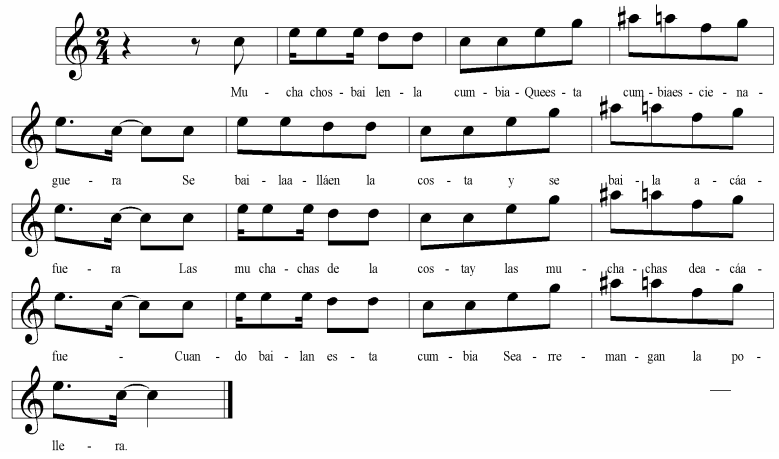
[76] No documentário "El Acordion del Diablo", o diretor Stefan Schwietert (2003) apresenta uma outra versão sobre a chegada do acordeão ao caribe colombiano. Esta versão relata o naufrágio de um navio que se dirigia para Buenos Aires com um carregamento de acordeões. Esse carregamento acaba levado pela maré até a costa e os habitantes do local se apropriam desses instrumentos, utilizando-os em suas canções.
[77] Madariaga, León. In: "Reseña sobre la Historia de los Acordeonistas en Panamá".
[78] Brenes: 1999, p.331.

Observo então que, desde o século XIX, o acordeão estava presente no Panamá, tanto para interpretar o repertório que chegava do exterior, como também para interpretar as adaptações feitas ao sabor dos compositores nacionais. Assim, nesse processo de mutação, os arranjos de músicas tradicionais ganharam outra vestimenta fato que se repetiu inúmeras vezes.

No início dos anos 1900, fase republicana panamenha, já era possível encontrar músicas para o acordeão. Elías Fernández afirma que composições do repertório colombiano foram interpretadas nas apresentações realizadas nos bailes populares de todo o país, por exemplo, as músicas "La pollera colorá" de Wilson Choperena, "Se va el caymán" de J.M. Peñaranda, e "La cumbia cienaguera" de Luis Enrique Martinez[79].

O processo de aprendizagem do repertório, pelos músicos, era pela transmissão oral. Isso provocou muitas alterações que modificaram melodias, letras e harmonias, é o caso de "La cumbia cienaguera".

Partitura de "La cumbia cienaguera" versão Elias Fernández



[79] Entrevista com Elias Fernández, 63 anos, violinista e acordeonista, no dia 30/03/2007 no Barrero, corregimiento do Pajonal, Penonomé, Coclé, Panamá.

Letras de “La cumbia cienaguera” original e versão

Original	Versão
La cumbia cienaguera (1951) Luis Enrique Martínez	**La cumbia cienaguera** (2007) Luís Enrique Martínez Versão: Elías Fernández
Vamos a bailar la cumbia porque la cumbia emociona. La cumbia cienaguera que se baila suavesona, vamos a bailar la cumbia porque la cumbia emociona. La bailan en Barranquilla, Santa Marta y to’a la zona. Muchacha baila la cumbia porque la cumbia emociona.	Muchachos bailen la cumbia Que esta cumbia es cienaguera Se baila allá en la costa Y se baila acá afuera Las muchachas de la costa Y las muchachas de acá afuera Cuando bailan esta cumbia Se arremangan la pollera (bis)

É interessante observar que na música “La cumbia cienaguera” da versão recolhida com Elías Fernández, a letra difere da original, ou seja, é uma versão da letra colombiana. A versão lembra vagamente a temática da letra original. Há referência a “la cumbia es cienaguera”, remetendo ao título da música e se vincula ao lugar de procedência, a Ciénaga[80].

Isto indica que o repertório vindo da Colômbia para o Panamá sofreu modificações. O tema musical foi tenuamente alterado, porém sua execução no acordeão utiliza-se do fraseado musical característico da cúmbia - ou “sotaque panamenho”.

Noto que, para cada região, são encontrados “sotaques” diferentes da cúmbia e essa forma de executá-la está contemplada dentro dos bailes de “pindín”. Esta idéia tem suscitado inúmeras discussões entre os músicos, estudiosos e jornalistas sobre sua origem e autenticidade. Como diz Bucley:

[80] Em espanhol, “ciénaga” refere-se a pântano ou alagado. Na Colômbia, corresponde a um município do Departamento de Magdalena, região entre a Serra Nevada de Santa Marta e o Oceano Atlântico. No caso, a “Cumbia Cienaguera” denomina a cúmbia colombiana que é de “Ciénaga”, região identificada como o celeiro da cúmbia.

> Devemos lembrar que nossa música típica popular vem de uma derivação, entre outras, da música colombiana. Os senhores Leonidas Cajar, Tobías Plicet, Gelo Córdoba e Dorindo Cárdenas na sua época, tocavam uma música típica mais original. No seu início foi interpretada com o violino, o violão e vários instrumentos de percussão[81].

Buckley concorda com Zarate quanto à origem da cúmbia. Aliás, reafirma esta origem quando menciona alguns compositores e instrumentistas que dedicaram boa parte do seu repertório a este gênero e, também, quando comenta o contato que muitos músicos tiveram nos anos 1940 com a música "paisa": como "porros", cúmbias e "vallenato", entre outros, através das ondas das emissoras colombianas Radio Medellín, Radio la Voz de Cali, Radio Caracol e RCN, captadas nas Províncias de Herrera e Los Santos, no Panamá[82]. Esse é um processo de apropriação bastante comum a partir dos anos 1930, quando o rádio fazia a conexão entre os centros urbanos e o interior.

Dentro desta perspectiva, observo que foram estes músicos que adotaram e adaptaram temas, gêneros, estilos e instrumentos para recriar a música colombiana no Panamá. Originalmente os violinistas panamenhos Rogelio "Gelo" Córdoba e Daniel "Dorindo Cárdenas" Gutiérrez[83], que passaram a usar o acordeão diatônico, imitando o "sotaque" colombiano de executar o "vallenato", convertendo-o, assim, em um instrumento indispensável na cúmbia do Panamá.

Porém, foi "Gelo" Córdoba quem introduziu o acordeão, definitivamente, na música panamenha, no final dos anos 1940. Este fato, de acordo com Hipólito "Pólo"

[81] Tradução do pesquisador. In: Buckley, 2004, p.55.
[82] Paisa é o gentílico das pessoas nascidas na cidade de Medellín, Departamento de Antioquia, Colômbia. O "porro" colombiano é um ritmo e uma dança do Vale do Sinú, de San Jorge e Sabanas, dos Departamentos de Bolívar e Sucre, na Colômbia. Seu nome provém de um tambor cônico de pele que é tocado com as mãos. Outra versão diz que provém do verbo "aporrear", golpear ou bater. É considerado uma variante da cúmbia, com andamento acelerado. Em San Pelayo, do Departamento de Córdoba, é tocado pelas Bandas "Pelayeras" ou "Papayeras" - formadas por clarineta, trombone, trompete, bombardino, caixa clara, bumbo e pratos. Estas bandas têm muitas semelhanças com as bandas de carnaval no Panamá, chamadas de "murgas". D'Amico, 2002, p.28.
[83] "Gelo" Córdoba, natural de El Paradero, Provincia de Los Santos (1916-1959). E Dorindo Cárdenas, conhecido como "El Poste de Macano Negro", nasceu em Las Guabas, Provincia de Los Santos (1936).

Villareal, decretou o fim da utilização do violino e dos bailes de salão chamados de "La Crime". A partir daí, os bailes tornaram-se populares e passaram a realizar-se em locais com maior capacidade de público, onde era preciso um maior volume sonoro.

Assim, muitos músicos optaram por trocar o violino pelo acordeão. No entanto, é importante mencionar e destacar que Miguel Ángel Legizamo manteve o violino como instrumento principal.

Como foi dito anteriormente, a mudança de instrumento obedece a questões de ordem prática, como sua versatilidade, portabilidade e baixo custo. Os músicos que optaram por continuar utilizando o violino, todavia, tinham razões de ordem estética, preferindo continuar tocando a música tradicional dentro dos padrões conhecidos. No entanto, os músicos que se adaptaram ao acordeão acabaram fazendo parte de um momento de transição da forma tradicional para a popular.

Um dos músicos que realizou esta transição foi Leonidas Cajar Córdoba84, que atuou como um divisor de águas na passagem da música tradicional para a música popular. Violinista e compositor, organizou um grupo musical no ano 1933, cujas canções utilizavam os ritmos "tamborito", "punto", cúmbia, "mejorana"[85], "gallino" e "curacha". Este grupo surgiu como resposta ao excesso de música estrangeira cantada em inglês.

É interessante notar que o acordeão, inventado na Alemanha, converteu-se, então, no instrumento emblema da cúmbia. Não sem antes passar por várias modificações,

[84] A importância do Leônidas Cajar Córdoba, no Panamá, pode ser comparada a de Luiz Gonzaga, no Brasil: um instrumentista que adaptou a música tradicional para uma forma que pudesse ser assimilada nos centros urbanos.

[85] Mejorana é um termo panamenho que designa um gênero musical, um instrumento ou um tipo de canto originário das Províncias "Centrales".

principalmente de caráter semântico[86], começando pela afinação -completamente modificada ao gosto do ouvido panamenho - e evoluindo de maneira muito particular na sua técnica e execução. Este instrumento, que originalmente podia ser executado somente nas tonalidades para a qual foi desenhado, A-D-G, ou seja, La-Ré-Sol, hoje pode ser executado em todas as tonalidades, como um instrumento cromático, devido à técnica do instrumentista, e a adaptação para as tonalidades e digitação do cantor-instrumentista.

Em sua evolução, encontra-se inicialmente o instrumento com um só teclado de dez botões e dois baixos. Posteriormente, sofre adaptações, ficando com dezessete botões e quatro baixos, até chegar aos formatos dos dias de hoje, o que lhe permite acompanhar as exigências das melodias e harmonias da música panamenha. Atualmente, existem três tipos de acordeões que correspondem às necessidades da tonalidade, contrastes melódicos e timbres. O afinador do instrumento utiliza-se de um artifício e do seu conhecimento empírico-musical para adaptá-lo ao sabor do instrumentista[87].

Afinador de acordeão

[86] Mukuna defende que as "sobrevivências africanas" na música brasileira deixaram marcas importantes na parte semântica (intenção) e não sintática. Analisou "o seu processo de mutação e persistência como conseqüência do efeito de vários fenômenos culturais, psicológicos e sociológicos sobre seus portadores, e sua continuidade no Novo Mundo". Mukuna, 2006, p.23.

[87] Um dos acordeonistas e afinadores profissionais é Nano Córdoba, fundador do conjunto "Canajagua Azul", ganhador do "Concurso Gelo Córdoba", do Festival Nacional de la Mejorana. Como artifício, ele retira o conjunto de apitos do acordeão e altera sua afinação, reduzindo o tamanho desses apitos com uma lima.

É importante observar que, por mais de um século, fez parte da tradição que este conhecimento fosse transmitido oralmente. Tal prática permitiu a criação de verdadeiras famílias ou clãs com características sonoras identitárias e identificáveis, indicando que o acordeonista panamenho não tinha acesso às escolas formais ou a maestros acordeonistas que fossem ensinar o instrumento, de povoado em povoado.

Na música panamenha, essa transmissão do conhecimento por meio da oralidade também pode ser verificada no aprendizado prático, uma vez que o "aluno" também aprende o repertório. Desta maneira, para saber a origem da música, basta identificar o sotaque que identifica as "famílias sonoras" e "localidades poéticas".

O acordeonista panamenho Osvaldo Ayala sempre foi admirador do também acordeonista Roberto "Fito" Espino, que o influenciou no seu estilo. Isso abriu caminho para que Ayala se tornasse um importante intérprete do instrumento no Panamá[88]. (Vide anexo III)

Posteriormente formou Abdiel Aparício como discípulo, que deu continuidade a esta "escola não formal" de estilo e técnica para a execução do acordeão.

Embora Ayala seja o virtuoso do instrumento e transite por vários segmentos, existe outro acordeonista considerado o autêntico intérprete da cúmbia no Panamá: Alfredo Escudero, conhecido como "El Montañero", caracteriza-se por expressar o profundo sentimento do campo nas letras de suas canções[89].

[88] Segundo Dolores Cordero, professora, pesquisadora e diretora do "Instituto de Estudos de Tradiciones Étnicas y Culturales (INESTEC)" da Universidade do Panamá. Entrevista concedida ao pesquisador no dia 4 de dezembro de 2007, pela internet.

[89] Nascido en San José de Las Tablas, Provincia de Los Santos, em 24 de junho de 1944. Possui composições como "Charquitos de Ilusión", "El Acordeón de La Montaña", "Santa Rosa en Llano de Piedra", "La Picazón", "Salvemos Nuestra Cumbia", "Pilinqui Borrero", "Evidelia De Gracia" e "Cantinera Buena Moza".

Uma constante na denominação dos instrumentistas de acordeão, no Panamá, são os apelidos que destacam suas qualidades ou procedência, criando figuras retóricas para apresentá-los. É o caso de Dagoberto "Yin" Carrizo, Ceferino Nieto "El Titán de Las Américas", Victorio Vergara Batista "El Tigre de La Candelaria", Isidro "Chilo" Pitty, Tereso "Teresin" de Jesús Jaén e a primeira mulher acordeonista Rosenda "Chenda" Córdoba[90].

Embora a maioria dos acordeonistas aprenda através da oralidade e dentro do ambiente familiar, como apontado anteriormente, durante a pesquisa de campo verifiquei que essa prática está sendo aos poucos modificada. É o caso de Joel Mendoza, que além de ter uma formação tradicional, estuda e pesquisa o acordeão, tanto nas técnicas de execução como na sua evolução. Ele relatou em entrevista que, durante os anos 1960 e 1970 a influência do "vallenato" foi marcante no Panamá, porém, hoje pode-se encontrar instrumentistas panamenhos que desenvolveram um estilo e composições com características regionais com identidade própria. A criação de grupos como o "Folclórico de la Contraloria Nacional", formado por jovens funcionários que também são músicos, demonstra que a interpretação do repertório tradicional, executado com instrumentos de melhor qualidade e técnica apurada, produz um resultado satisfatório para a apresentação de valores artísticos que estavam caindo em desuso.

[90] Situação parecida à do Brasil, na questão do futebol, onde são comuns denominações como "o rei Pelé", "o rei de Roma" referindo-se a Falcão, "o fenômeno" referindo-se a Ronaldo.

As novas gerações inicialmente aprendem a tradição no grupo familiar e, posteriormente, ingressam nas diferentes escolas de música do país. Surge, assim, um novo profissional que transita nos dois universos, o da tradição e o formal[91].

Com o surgimento de instrumentistas que convivem em ambos os universos existe uma volta da utilização do violino em apresentações musicais, gravações e em reinterpretações do repertório tradicional. Violinistas panamenhos que possuem formação dentro da música tradicional e formal, como Adriano Vásquez Espino, José Cedeño, Graciela Núñez Pineda e Luis Casal, fizeram e continuam fazendo parte, por exemplo, da Orquestra Sinfônica Nacional do Panamá. Casal, um dos últimos violinistas a vivenciar este processo, gravou um disco com vários estilos, incluindo a cúmbia executada ao violino. No disco, reinterpreta o repertório tradicional e composições próprias, cujos arranjos utilizam à estética da música popular dançante.

É possível que o surgimento desses músicos, que reproduzem o repertório tradicional com a apropriação de recursos sonoros e cênicos contemporâneos, crie uma solução para o paradigma "tradicional e moderno", proposto por Canclini[92].

Deste modo, entendo ser relevante elencar os elementos que fazem parte da cúmbia, realizando uma desconstrução para identificar as partes que foram mantidas na transição da música tradicional para a música popular - e em que momentos são diferentes.

Parto inicialmente de uma base de repertório das músicas que estiveram em evidência nas mídias dos anos 1980 até meados de 1990, buscando colher aqueles

[91] É o caso do acordeonista e violinista Bráulio Escolástico "Colaquito" Cortéz, que preparou seu filho Ormelis Cortéz dentro da tradição de execução e repertório, como também dentro do ensino formal de música.
[92] Ferreira, L. 2006.

elementos que, em minha opinião, são os fatores constitutivos da cúmbia, a partir dos quais elaborei seu inventário musical.

2.2.2 Dos tambores à percussão

A dinâmica que se observa com o movimento das águas panamenhas, seguindo cursos onde o relevo é determinante, permite uma visão das várias margens às quais se juntam outros fluxos fluviais, produzindo novas densidades. São a essas densidades que comparo os caminhos pelos quais os instrumentos percorreram no Panamá, produzindo novos elementos sonoros, com timbres característicos da cúmbia, e que buscaram satisfazer os ouvidos locais tanto dos músicos como dos dançarinos.

Na cúmbia, o primeiro instrumento participante foi o rabel, substituído pelo violino e, logo depois, pelo acordeão. Posteriormente, os tambores "repicador", "pujador" e "cajá"[93] são substituídos pelas tumbadoras e timbales. Finalmente, a "mejoranera"[94] é substituída pela guitarra e o baixo. Porém, existem dois instrumentos que permaneceram presentes e atravessaram todas as épocas sem sofrer alterações: as maracás e a "churuca".

Um estudo sobre os instrumentos tradicionais do Panamá, que recolhe as informações sobre sua localidade, descrição, construção e execução, está no livro "Los intrumentos de la etnomúsica de Panamá", de Gonzalo Brenes, datado de 1930. Recentemente o pesquisador Ricaurte Villarreal, preocupado com as origens dos tambores

[93] Os conjuntos tradicionais sempre possuíram maracas ou "churucas" às quais se somaram o violino e, posteriormente, o acordeão, "repicador", "pujador" e o "cajá" ou "tambora".

[94] Instrumento tradicional da música panamenha, cordorfone pinçado da família do alaúde, com formato do número oito e um buraco no meio do tampo da frente, utiliza cinco cordas de tripa e lembra a brasileira "viola de cocho", do Mato Grosso, que, no entanto, não possui buraco para a saída do som.
Brenes cita outros nomes, dependendo do número de cordas e da localidade no Panamá. Por exemplo,a "mejorana" de cinco cordas, "socabón" ou "socavón", "bocona" de quatro cordas ou "suestera". O braço do instrumento é do tamanho da mão do instrumentista, com aproximadamente seis trastes, com um comprimento entre 55 e 60 cm. Utilizada para acompanhar o canto e a dança da "mejorana", é considerada por muitos como o instrumento-emblema panamenho. Brenes, 1999, p.329.

panamenhos, constatou em suas investigações que existem semelhanças com os tambores "abakuá", "culo e puya", além do tambor com pele de iguana[95]. Acrescento ainda que outros tambores podem apresentar essa similaridade, como por exemplo o "tambor de crioulo" ou "tambor de mina", do Maranhão, no Brasil.

Portanto, é óbvio que os tambores panamenhos possuem matrizes africanas[96]. Para certificar esta afirmação, basta rever os estudos realizados por Zarate, nos quais há indicações de que os tambores de cunha panamenhos são originários da República dos Camarões e regiões próximas, assim como também a "tambora panamenha" é da costa ocidental desse mesmo país e do lago Chade[97].

No Panamá ocorreu um processo de transculturação dos ritmos e isso provocou, segundo Zarate, o branqueamento dos tambores, além de uma postura de resistência "a toda tentativa de transformação". A "cúmbia morena" seria um desses exemplos, pois através do branqueamento converteu-se na "cúmbia santeña"[98].

Esta afirmação é verdadeira, pois os tambores panamenhos tradicionais ainda são construídos obedecendo a um ritual para o corte da madeira e o corte da pele; além do

[95] Abakuá é um conjunto de quatro "atabaques" cubanos usados nos cultos e rituais "abakuá". São eles: "eribó", "empegó", "ekuéñon" e "enkrikamo". Alguns têm forma cilíndrica com a pele amarrada. Frungillo, 2003, p.2. Possivelmente tenham semelhança com os tambores panamenhos "repicador" e "pujador", mas somente em sua organologia, já que os padrões rítmicos não são correspondentes.
Os tambores de Barlovento, chamado de "culo e puya" da Venezuela, são três: "prima", "cruzao" e "pujao", também cilíndricos com a pele amarrada. São executados com uma pequena baqueta e com a mão.
Entre a etnia bribrís, da Costa Rica, utilizava-se um tambor cilíndrico, com pele da barriga do iguana, como um instrumento ritualístico.

[96] Os autores Zarate (1962), Garay (1999) e Villarreal (2000) possuem o mesmo entendimento.

[97] Apoiado nas pesquisas de Olga Boone, Zarate afirma que esse tipo de construção de instrumentos com cunha é praticado em uma pequena região da África, situada sobre a linha do Equador, entre os rios Ogowé e Sanaga, entre a costa atlântica e uns 300 a 400 km no sentido do interior. Dela fazem parte o Gabão, o Rio Muni e Camarões. Zarate, 1962, pp.52-5.

[98] Ao me referir a "cúmbia santeña" falo da que natural da província de Los Santos, Panamá. Zarate, 1962, pp. 44-45.

próprio desenho e das técnicas de afinação antigos, que usam cunhas, como verificado nos tambores da cúmbia chorrerana[99].

Nas transformações experimentadas pelas diferentes formações instrumentais da música tradicional para a música popular, no Panamá, dois músicos são fundamentais: Rogelio "Gelo" Córdoba, que introduziu o acordeão em seu conjunto nos anos 1940 e Leonidas Cajar Córdoba, ao elaborar um repertório no qual introduziu vários gêneros no início dos anos 1950.

Cito como exemplos Cajar Córdoba, que montou um conjunto que substituía os instrumentos tradicionais pelo acordeão, pela guitarra, pelos timbales100 e tumbadoras, mas mantendo a "churuca", e o acordeonista Ceferino Nieto, que introduziu o baixo elétrico.

Neste movimento, Leônidas Cajar afirma que foi seu pai quem introduziu as tumbadoras[101] nos conjuntos de cúmbia, pois até então utilizavam somente os tambores tradicionais. A partir deste momento, a sonoridade e a potência dos conjuntos ganharam outra dimensão, ou seja, podiam se apresentar em locais com maior capacidade de público. Além disso, uma vantagem das tumbadoras era manter por mais tempo a afinação, que, ao contrário dos tambores tradicionais, não tinham de apertar as cunhas e ser aquecidas várias vezes para afinar e manter a qualidade sonora devido às mudanças das condições climáticas.

---

[99] Villarreal, 2000, pp. 37-38 e Zarate, 1962, p.48.

[100] Timbales: membr. perc., s.f., pl. de "timbale" – Par de "tambores" de uma "pele" tendo o maior 14" ou 15" e o menor 13" ou 14" de diâmetro, "casco" cilíndrico de metal com cerca de 8" de altura, unidos por placas de madeira ou metal (por isso o nome está sempre no plural) usados, originalmente, na música popular cubana e difundidos na América Central. Frungillo, 2003, pp.347-348..

[101] Instrumento membranofônico de percussão, também chamado de conga, semelhante ao atabaque. Geralmente tocado com as mãos e utilizado em diversos gêneros musicais na América Latina. *Idem ibid* p. 85.

Os conjuntos passaram a utilizar instrumentos com maior potência sonora e afinação fixa. Substituíram os tambores tradicionais pelas tumbadoras por uma questão funcional. Isso quer dizer que os materiais e o desenho utilizados proporcionaram uma maior facilidade para obtenção do som nas tumbadoras e, por outro lado, sua execução e sua técnica também foram favorecidas.

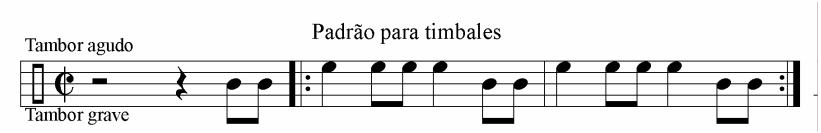
A partir desse momento, o instrumento que vincula a cúmbia a uma matriz africana passou a ser as tumbadoras. Entendo este exemplo como uma resignificação dos instrumentos originais na sua organologia, a partir do timbre, e dos padrões rítmicos por elas executados, que configuram elementos para a identificação da cúmbia no Panamá.

As tumbadoras definiram-se como instrumento que marca um padrão rítmico constante, sem muita improvisação, cumprindo o objetivo de manter a pulsação para a música popular dançante.

Neste sentido, observo que perdeu-se a característica que proporcionava a dialética entre a linha melódica e o toque da percussão dos tambores tradicionais, principalmente do tambor "repicador". As tumbadoras cobriram, assim, a gama dos timbres graves e médios dentro da percussão para a cúmbia, nos conjuntos instrumentais. E são justamente esses sons que provocam o movimento na dança.

A incorporação dos timbales nos conjuntos de "música de acordeão" é um recurso para amarrar o ensemble instrumental, proporcionando a entrada dos timbres médios e agudos e completando o espectro sonoro da percussão. Os timbales são executados com baquetas sem ponta, além de possuírem uma "campânula" de metal chamada de "cencerro". A sua introdução no conjunto foi devida à presença do instrumento nos conjuntos de música caribenha.

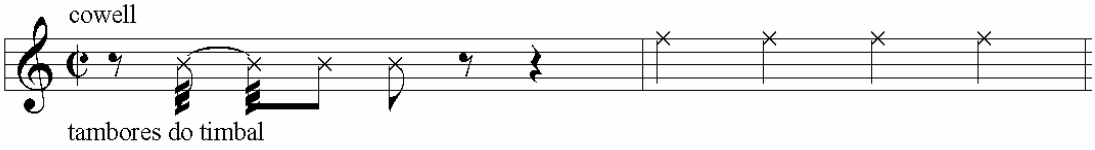
A função dos timbales com "cencerro" define um novo padrão rítmico e estético, e com o passar do tempo, torna-se característico na cúmbia.



Ao instrumento ainda é adicionado um prato e, em alguns casos, um bumbo, que são utilizados como apoio nos finais das frases musicais. Outra mudança verificada é a introdução com viradas[102] a cada 4 ou 8 compassos, que indica o fim e o início de cada período musical.

Neste trecho da canção "Los sentimientos del alma" destaco as intervenções do timbal que ocorrem nas pausas que a melodia faz e utilizando desenhos e variações a partir de um padrão

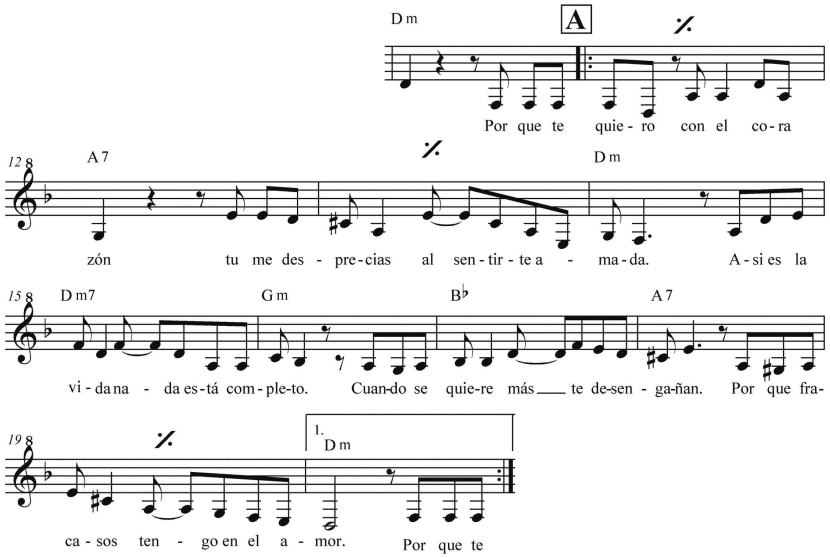
Padrão do timbal para a virada entre frases



Esta virada ocorre nos compassos 10 e 20 indicando o início e final da frase musical e coincide com o verso. Este recurso estilístico é observado durante a canção toda.

[102] Termo brasileiro que vem de virar, neste caso entendido como mudança inesperada da subdivisão rítmica repetitiva que acompanha a música executada. Frungillo, 2003, p.383.

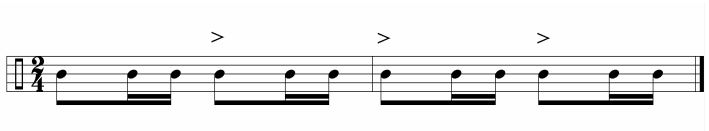
Trecho da canção “Los Sentimientos del Alma”.



O padrão rítmico utilizado pelo “cencerro” na cúmbia funciona como um metrônomo, marcando o tempo e o andamento. Em alguns arranjos ele executa uma variante dentro do estilo. Os timbales cobrem os sons médios e agudos, no conjunto musical, ocupando uma gama de sons que marca a subdivisão rítmica na cúmbia.

Assim, a cúmbia passou por um processo de constantes incorporações, para atender aos interesses do mercado fonográfico e do seu público consumidor.

Dentro do conjunto de percussão, o elemento identitário que atravessou todas as transformações da cúmbia foi a maraca. É o instrumento que mantém a “característica genética”, a partir de um padrão rítmico específico para cúmbia.



Na cúmbia tradicional utiliza-se um par de maracas, geralmente feitas de material vegetal: uma cabaça redonda com sementes dentro, apoiada em um pedaço de madeira. Sua execução é de maneira alternada, sacudindo a mais aguda na mão direita e a mais grave, na mão esquerda. Atualmente, na maioria dos conjuntos, a "churuca" ou "guáchara" substituiu as maracas. (Anexo VII - Foto das Maracas).

A "churuca" é um instrumento de raspa e produz várias opções tímbricas que, geralmente, o instrumentista aproveita cenicamente. Tanto as maracas como a "churuca" dão conta dos sons agudos no conjunto musical, ocupando uma gama de sons que mantém a pulsação rítmica na cúmbia dos conjuntos de música de acordeão..

A mutação que ocorreu da música tradicional para a música popular traz, consigo, perdas e ganhos. As substituições realizadas por essa transformação são "negociações em curso" constantes e acredito ser tarefa dos pesquisadores da área musical verificar quais são elas, investigando se há, de fato, benefícios na música executada com esses novos componentes.

2.2.3 Da mejoranera para a guitarra e o baixo

A "mejoranera" é um instrumento para tocar a "mejorana", um baile coletivo formado por duas partes: o sapateado, que imita o ritmo produzido pela "mejoranera", e o passeio, onde são apresentados os casais[103]. Ela também acompanha a "décima cantada"[104].

[103] Assemelhando-se a catira brasileira, onde o instrumento principal é a viola caipira e tem sapateado.

[104] A décima é a expressão literária popular aplicada ao canto, chegou ao Panamá vindo da Espanha. Seu nome erudito seria "espinela" e sua estrofe é formada por dez versos de oito silabas, onde rimam o primeiro com o quarto e quinto versos, o sexto com o sétimo e décimo, o segundo com o terceiro e o oitavo com o nono [A BB AA CC DD C]. Pode ser encontrada em todo o continente latinoamericano. Zarate, 1962, p.265-267.

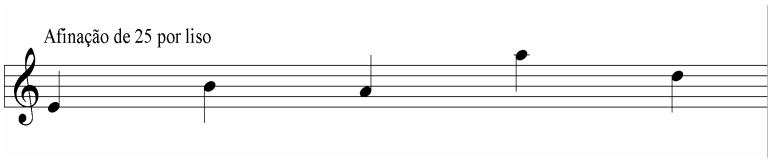
O ritmo escrito para a "mejoranera" é ternário, porém na sua execução é interpretado de forma binária, agregando variedade e graça à melodia[105].

Para a execução da "mejoranera" são utilizados os mesmos padrões rítmicos, denominados de "torrentes"[106], de caráter estilístico, desde a fase colonial. Existe um "torrente" para cada estilo do baile. Tem-se assim "Mejorana por 25", "Zapateros", "Gallinas", "Llaneros", "Puntos", "Suestes" e "Cumbias de Mejorana"[107]. Nestes "torrentes", o dançarino toca, literalmente, como se seus pés fossem instrumentos de percussão.

A "mejoranera" é o instrumento que realiza funções melódicas, harmônicas e rítmicas, contudo, é no ritmo que o instrumentista mostra seu virtuosismo, na execução dos "torrentes" utilizando o instrumento. A impressão é de que se escutam vários tambores ao mesmo tempo. Cada corda, ao ser rasqueada, é um tambor.

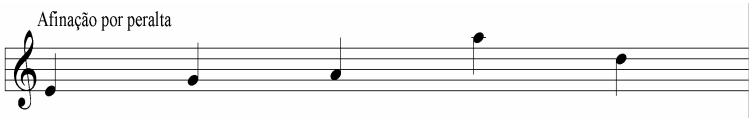
Sua afinação é feita de acordo com a tessitura do cantor e para cada "torrente" existe um nome específico:

Afinação por 25 liso Mi – Si – Lá grave –Lá agudo – Ré



[105] Garay, 1999, p.270.
[106] O termo "torrente" utilizado na música panamenha corresponde tanto a padrões rítmicos que são executados pela "mejoranera" como também a uma unidade melódica do canto. Zarate, 1962, p.226. (Confira partitura de Mejorana e Áudio no CD)
[107] Este "torrente", possivelmente da região de Chitré, possui duas variantes: o "Pasitrote", lembrando o trote do cavalo, e o "torrente Maria", lembrando uma cumbia lenta no compasso de 2/4 em modo maior. Zarate, 1962, p.233.

Afinação por peralta Mi – Sol –Lá grave –Lá agudo – Ré



Para tocar “mesano transporte”, “mesano montijano” ou “Valdivieso”, a afinação é por seis, Mi – Si – Sol grave – Sol agudo – Ré.

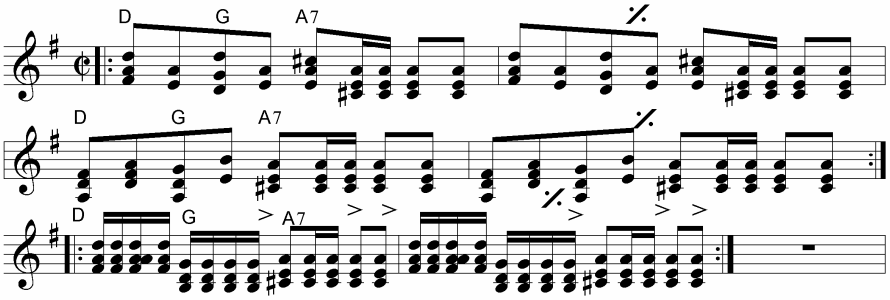
Geralmente utilizam-se os acordes na primeira e na segunda inversão.

O canto utilizado na “mejorana” é a “saloma”, considerada uma especialidade dentro da música tradicional panamenha. É anterior ao canto “mejorana” e não possui texto, somente vocalize. Cantores com um bom grau de virtuosismo realizam saltos melódicos que superam a oitava, utilizando freqüentemente de falsete[108].

A seqüência coreográfica obedece rigorosamente à forma de “Entrá”, “Cierrille” e “Remate”.

A “mejoranera” foi considerada o instrumento nacional, como um símbolo e como um emblema, durante décadas. Assim, tanto a “mejoranera” como a “churuca” possuem uma identidade sonora que é panamenha.

O instrumentista de “mejoranera” Antonio de la Cruz Rudas mostrou alguns “torrentes” básicos, como o da Cúmbia Diablico.



[108] Zarate realiza uma extensa explicação referente à “saloma” na “mejorana”. Zarate, 1962, pp.228-230.

Até os anos 90, a técnica da “mejoranera” era transmitida oralmente. Hoje, no entanto, é ensinada em escola formal.

O repertório da cúmbia abrange desde a música tradicional até as experiências com música popular e o rock, todavia, após o surgimento dos conjuntos de acordeão foi substituído pela guitarra e o baixo.

O violão já era utilizado na música tradicional panamenha nos diferentes gêneros musicais. A substituição pela guitarra deve-se a utilização dos instrumentos elétricos nos conjuntos, que tinham como finalidade ganhar mais volume no som produzido. Junto com a guitarra, introduziu-se também o baixo elétrico.

Ceferino foi o primeiro acordeonista panamenho a tocar o acordeão de pé e foi ele também quem introduziu o baixo elétrico no conjunto. Seu primeiro baixista foi Héctor Juárez.

Nas gravações de “Playa de Veracruz”, “Adonay”, “Sufriendo en La Vida”, “Playa Brisa y Mar”, “Mi Novia y Mi Pueblo” pode-se observa a incorporação da guitarra e do baixo no conjunto.

A guitarra leva para a música popular uma das características da “mejoranera”, que é a inversão dos acordes na música. No entanto, enquanto que na “mejoranera”, essa inversão é feita de maneira rasqueada, na guitarra ela é feita arpejada, adicionando um recurso eletrônico de “reverb” e “delay”, dando a impressão de uma harpa. Raramente o guitarrista utiliza rasqueado em sua execução. Sua harmonização obedece a acordes básicos, com poucas dissonâncias. Ocorrem algumas modulações dentro das canções, que geralmente voltam à tonalidade inicial.

Já o baixo elétrico apóia a harmonia utilizando basicamente a nota fundamental do acorde e a quinta, sem muitas evoluções melódicas, porém contribuindo com o peso sonoro dos graves no conjunto. O desenho básico do baixo corresponde a duas semínimas ponteadas e uma semínima[109] no seu primeiro compasso. Usualmente o desenho harmônico do baixo está vinculado ao que realizam as tumbadoras, já que seus timbres no grave se complementam.

Com a descrição das funções dos instrumentos utilizados na cúmbia no período analisado, crio bases de como a identificação dos elementos estéticos e estilísticos podem caracterizá-la como panamenha.

2.3 O paradigma da cúmbia

Entendo que buscar as origens da cúmbia no Panamá seria relevante, no entanto optei por centrar esta pesquisa no recorte definido dos anos 1980 e 1990, sem perder de vista suas raízes, pois, como já disse Kubik, não tenho a intenção de dar uma solução à "charada". Não pretendo oferecer um modelo pronto, mas apontar veredas para novas incursões dentro do campo da etnomusicologia.

Nesse contexto, observo que o paradigma da cúmbia é constituído pelos seguintes elementos: substituições de instrumentos, a "saloma"[110], o toque de acordeão e a linha melódica na composição.

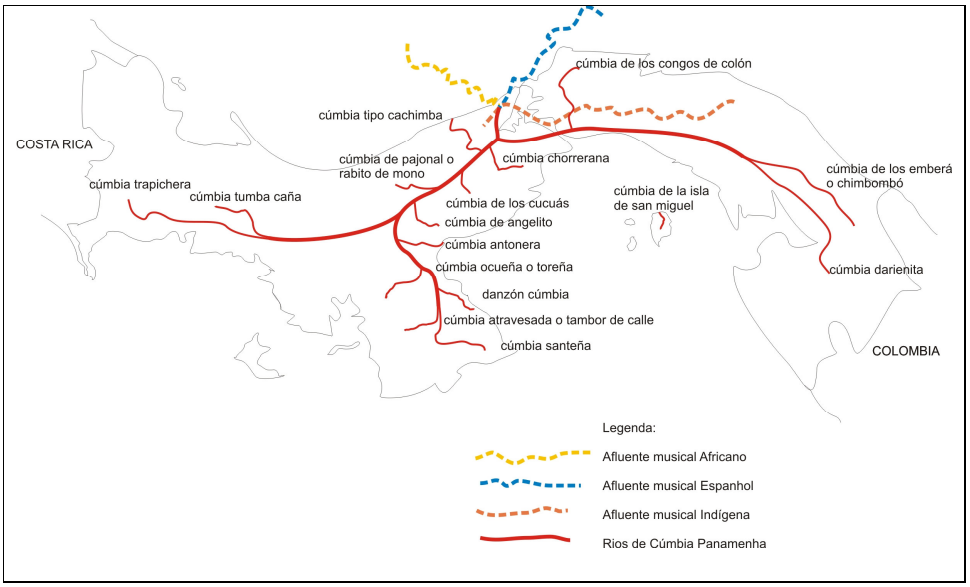
[109] O mesmo que é encontrado no padrão rítmico da "clave cubana", onde o padrão corresponde a um "time-line-pattern"1, de origem "abakúa", da África, obedecendo ao padrão da clave para 16 pulsos [x . . x . . x . . . x . x . . .] ou para 12 pulsos [x . x . x . . x . x . .].

[110] São melismas característicos da música panamenha, originados nos cantos de trabalho e a cantos dos marinheiros. No Panamá são muito utilizados na "mejorana" com também são utilizados na música de "pindín", vocalize geralmente cantado pela cantora do conjunto.

Na pesquisa de campo, obtive dados que embora fossem óbvios, quando analisadas a partir dessa perspectiva se converteram em informações importantes, ou melhor, forneceram subsídios para as reflexões deste estudo.

Na minha incursão utilizo o rio como metáfora para efetuar uma aproximação com um dos elementos da cúmbia, o ritmo, que sugere movimento. Assim, a bordo do barco que me levou pelas águas da cúmbia, observei suas partes constitutivas, seus cantos, suas cores, seus timbres, seus ventos e seus tempos. Entendi que o ritmo utilizado na cúmbia podia ser o começo e o defini como um dos elementos do paradigma da cúmbia[111].

A figura abaixo ilustra de forma sintética o meu entendimento de como as veredas que formaram a cúmbia e suas derivações estão distribuídas dentro do território panamenho.



Mapa das nascentes e afluentes da cúmbia

[111] A partir do "time-line-pattern" gerado por ela para 16 pulsos [X . x x X . x x X . x x X . x x .] e suas variações.
Para explicar a mudança no padrão rítmico do samba carioca por volta de 1930, Sandroni chamou isto de "paradigma do samba". Sandroni, 2001, p. 32.

Para as estruturas rítmicas da cúmbia, a partir do padrão rítmico da "churuca" aplico o mesmo conceito da etnomusicologia que foi utilizado por Nketia: o "time-line-pattern"[112].

Kubik utilizou este conceito e propôs um tipo de representação gráfica a partir do "X" e do "**.**", onde o "xis" representa o som e o "ponto" a articulação, para idiofones de golpe direto, indireto e para os passos dos dançarinos na música africana. Mukuna, Oliveira Pinto e Sandroni também o utilizaram no estudo da pulsação elementar, marcação e linha rítmica da música brasileira.

Este sistema de notação, amplamente utilizado nos últimos anos pela etnomusicologia, facilita a visualização dos padrões rítmicos, evidenciando a flexibilização característica da música africana sem a rigidez que impõe o compasso[113].

Observo que em muitos repertórios musicais da África negra, o "time-line-pattern" ou "linhas-guias", como prefere chamar Sandroni, são representados por palmas e instrumentos de percussão. No caso da cúmbia panamenha, a utilização da "churuca", instrumento de percussão cujo timbre é agudo e penetrante como a maraca, cumpre a função de metrônomo regulando uma polirritmia complexa.

Assim, utilizando a notação proposta por Kubik para o tipo de transcrição musical desenvolvida na música africana, a qual estabelece a mínima como menor unidade de

[112] O etnomusicólogo africano J. H. Kwabena Nketia realizou estudos dos padrões rítmicos africanos e desenvolveu este sistema de análise, que é utilizado por outros estudiosos para padrões rítmicos de matriz africana. O termo "time-line-pattern" tem sido traduzido por vários autores latinoamericanos como "líneas temporales" Pérez Fernández (1986), Vinueza González (1988), "patrones de tiempo asimétricos" ou "patrones metrorrítmicos asimétricos" Acosta (2004), "linhas-guias" Sandroni (2001), "frases rítmicas de referência" Ferreira (2006).
Outros sistemas de notação musical para os padrões rítmicos são o "Box Notation Method" também chamado de 'sistema de caixinhas por unidade de tempo' criado por Philip Harland em 1962 na UCLA, em 1983 surgiu o "Time Unit Box System" (TUBS), a partir da utilização de dígitos numéricos. Jeff Pressing criou o sistema para conhecido como "padrão estândar" e em 1991 Simha Arom cria um outro sistema o "Rhythmic oddity property".
[113] Sandroni, 2001, p.25.

tempo, proponho uma forma de registro escrito para estas estruturas rítmicas da cúmbia a partir do padrão tocado pela "churuca". A grafia da linha de tempo para os 16 pulsos, ou "time-line, da cumbia" seria:

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

Os sistemas de 16 pulsos, freqüentemente encontrados na África Central e que no Brasil corresponderiam ao 'ciclo formal do samba'[114]. Segundo Kubik, são sistemas estáveis, 'podendo ser assimétricos'. Isto seria nas palavras de Oliveira Pinto, a dificuldade que se tem em registrar certas evoluções rítmicas do samba [cúmbia, vallenato] em partitura de escrita ocidental não está relacionada às estruturas polirítmicas ou valores aparentemente irracionais - a uma suposta "micro-rítmica" - da trama das diferentes partes, mas advém, entre outros, de uma flutuação contínua, que é quase imperceptível entre diferentes motivos[115].

Observo que a repetição do "time-line" da cúmbia não obedece a um padrão rígido. Arom já havia notado o "ostinato variado"[116], referindo-se à fórmula rítmica assimétrica através das improvisações do instrumentista responsável pelo padrão rítmico na música africana. Afinal, são lógicas diferentes de organização.

Esta lógica é analisada por Oliveira Pinto dentro do conceito de "rede flexível", na qual existe uma relação imaginária entre fios horizontais e verticais, como um malha rítmica onde repousa a peça musical que permite construir melodias, campos harmônicos e tímbricos dentro de uma flexibilidade de elementos. Esta "elasticidade elimina toda e

[114] Oliveira Pinto, 2004, p.93.
[115] *Idem Ibid,* n. 54, p.99.
[116] Apud Sandroni, 2001, pp.25-26.

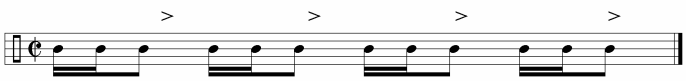
qualquer rigidez". É o que os músicos no dia-a-dia, chamam de "swing" ou "levada", na música caribenha "montuno", "pampeo", "sabor", "coimbre" [117].

Ao me referir ao "swing" ou "levada", defino que a cúmbia possui como característica esta condição de "flexibilidade" tanto no andamento como em sua justaposição rítmica ou polirrítmica assimétrica. Seria uma binarização do padrão rítmico, no qual o tempo pareceria estar deslocado, criando uma sensação de perda da pulsação.

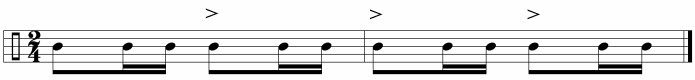
A binarização dos ritmos ternários observada na música da América Latina desenvolveu-se mais na costa banhada pelo oceano Atlântico, devido naturalmente ao contato transatlântico desde o período da escravatura. Este processo não se limitou apenas à música vocal. Iniciou-se nela e logo passou para os instrumentos, sendo a percussão a que o adotou com maior intensidade[118].

A "churuca" panamenha executa um padrão utilizado na cúmbia que tem duas interpretações, dependendo do início da frase musical 1:2 ou 2:1, exemplificando:

Padrão rítmico da "churuca" 1:2



Padrão rítmico da "churuca" 2:1



[117] Oliveira Pinto, 2004, p.103.
[118] Vide Pérez Fernandez (1986). Anteriormente citada por Garay, ao se referir a "mejoranera".

Ambas as execuções partem de um critério fraseológico para a cúmbia, cujas bases se assemelham a música africana. Isso permite afirmar que esse "time-line da cúmbia" é encontrado nas variações dos estilos que Zarate classificou como "bailes de tambor".

Os elementos detectados na cúmbia estão no padrão de "16-pulsos" e são semelhantes aos padrões rítmicos característicos também do caxixi no samba e nas músicas de capoeira[119], portanto, isso permite afirmar que a cúmbia possui estrutura sonora e desempenho musical semelhantes aos da música africana de origem bantu.

Este padrão é encontrado na maioria das cúmbias no continente, mesmo havendo variações locais, ele representa um dos timbres mais agudo dentro da instrumentação da cúmbia. No caso das maracas e da tambora, na cúmbia colombiana, verifiquei que, além do padrão apontado para a cúmbia panamenha, eles são tocados na parte da madeira do instrumento [X . x x X . x x], alternando-se com os toques na pele do mesmo, isso permite estabelecer uma conexão com a função do tamborim no samba brasileiro[120].

Curiosamente a cúmbia possui uma característica de "circularidade musical"[121], porque ela ocorre em diversas localidades panamenhas: serras, litoral, ilhas, florestas e até os centros urbanos, mantendo contato com outras influências musicais, carregando e descarregando assim, seus conteúdos, como um rio que se enche de água pelas chuvas nas suas cabeceiras e logo solta toda essa água provocando enchentes. Essa "circularidade musical" produz novas composições, músicos, cantores e dançarinos que se renova a cada ano.

---

[119] Mukuna, 2006, p.23.

[120] No caso das maracas e da tambora na cúmbia colombiana, verifiquei que, além do padrão apontado para a cúmbia panamenha, estes são tocados na parte de madeira do instrumento [X . x x X . x x], alternando com os toques na pele do instrumento.

[121] Quando Burke, fala sobre a "circularidade cultural" permite incorporar a questão musical nesse conceito e aqui é entendida como a possibilidade que existe na música de ir e vir.

Observo que este padrão rítmico, ou "time-line da cúmbia", é encontrado nas várias músicas locais da Venezuela, Panamá, México, América Central e América do Sul, contribuindo para identificar a existência de um elemento comum em algumas músicas dos países latinos do continente americano.

Para o estudo da música africana, Kubik propôs explicar a questão ou a lógica de procedência das escalas africanas. Dependendo do grupo estudado, às vezes, fica impossível determinar suas características sonoras, até porque o material que atualmente esta disponível é insuficiente. Isso porque ainda ignora-se qual a dimensão das interferências que as várias etnias e nações estrangeiras produziram na África.

Na cúmbia, pela própria constituição nas tradições indígena, africana e espanhola, é possível verificar o hibridismo cultural do qual Peter Burke fala, ao referir-se aos "artefatos híbridos", a importância que possuem as "afinidades" ou "convergências" das imagens que procedem de diferentes tradições[122]. Este tipo de convergência foi utilizado na introdução da fé católica no caso dos Cucúas. Através do artefato do hibridismo cultural foi possível transmitir a religião católica aos indígenas de Coclé. Neste caso observo que uma instituição pode produzir condições para o tal hibridismo, contudo o hibridismo na música do Panamá pode ter surgido a partir das populações e comunidades. Cito a cúmbia chorrerana que é a raiz de uma concentração de tradições que encontraram nesta localidade da Chorrera águas férteis para navegar, convertendo-se em uma das manifestações musicais mais importantes do Panamá.

A cúmbia, de um gênero musical, é como os mananciais de água na serra. Durante seu percurso forma riachos que podem ser comparados aos estilos binários simples da

[122] Burke, 2003, pp.26-27.

"cúmbia fechada" e quaternário simples para o caso da "cúmbia aberta". Quando dois rios se juntam, formam outro curso de água que as vezes muda de nome, dependendo do seu caudal, trazendo todo tipo de matéria viva ou inerte. Esta nova água doce é fonte de vida para outras terras. Como música coletiva que é para terras sonoras da cúmbia.

2.4 "Os padrões da cúmbia" ou elementos musicais identitários

Se, a descrição dos instrumentos musicais panamenhos apontou-me os deslocamentos ocorridos, na execução da música tradicional para a popular, a etnomusicologia permitirá posicionar-me dentro do conceito de "time-line-pattern", a partir do qual relacionarei elementos musicais da tradição panamenha que hoje estão incorporados ao gênero musical cúmbia.

Utilizo para análise a música "Los sentimientos del alma", de Francisco "Chico" Púrio, na gravação de Osvaldo Ayala de 1985, e a música "El patrón de dos amores", na gravação de Samy & Sandra Sandoval, de 1995. Como metodologia, utilizo o parâmetro do "time-line da cúmbia", ou seja, arpejo final com terminação masculina, a performance da cantora, a utilização da "Saloma"[123], o cantor ao não frasear junto com o acordeão, o acompanhamento da guitarra utilizando arpejos com se fosse uma harpa, os gritos na cúmbia e a forma.

Para esta análise específica, selecionei, o que considero como dois afluentes da cúmbia: a produção do acordeonista Osvaldo Ayala, conhecido como "El escorpión de Paritilla", e da dupla Samy[124] & Sandra Sandoval. Estes artistas estabeleceram,

[123] São melismas característicos da música panamenha, originados nos cantos de trabalho e a cantos dos marinheiros. No Panamá são muito utilizados na "mejorana" com também são utilizados na música de "pindín", vocalize geralmente cantado pela cantora do conjunto.

[124] Em alguns discos e publicações, encontrei escrito "Sammy". Neste estudo, utilizarei a escrita Samy por ser a mais freqüente. Os dois irmãos nascidos em Monagrillo, província de Herrera, no Panamá, são

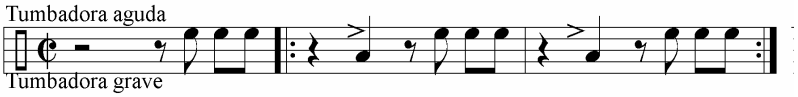
respectivamente em 1980 e 1990, uma quebra do paradigma da cúmbia. A escolha não foi arbitrária, pois entendo que essa quebra se deu por suas capacidades de inovar a música e pela qualidade de serem líderes de grupo que assumiram a cúmbia como gênero principal nos seus repertórios além do que atingiram o auge do sucesso em suas carreiras no período analisado.

2.4.1 Rítmicos

Quando anteriormente tratei da questão do "time-line-pattern", verifiquei que a partir do padrão rítmico da "churuca" era possível distinguir um elemento comum a todas as cúmbias do Panamá, o qual designei, como já dito anteriormente, de "time-line da cúmbia". Porém, dependendo do estilo e região podem apresentar pequenas variações, mesmo nesses casos em sua gênese são semelhantes.

Este padrão constitui o que chamo parte semântica. Entretanto, na cúmbia a função de alguns instrumentos tanto africanos como indígenas foram preservados.

As tumbadoras formam um dos padrões encontrados para a cúmbia do período analisado.

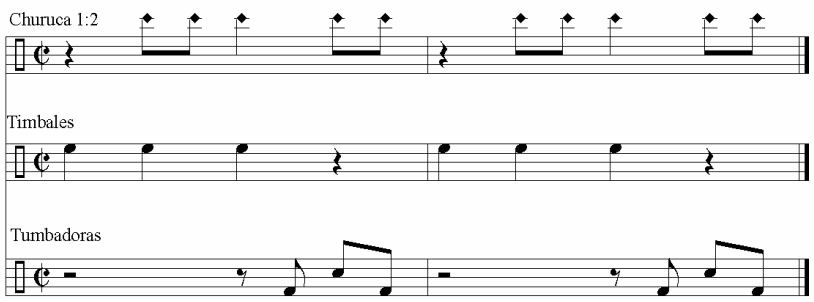


Posso afirmar que esse desenho rítmico constitui um elemento identitário da cúmbia do Panamá. Encontrei este padrão em quase todas as músicas analisadas no período e, apesar de possuir algumas variantes de interpretação, é recorrente para este tipo de repertório.

---

chamados de "Padroeiros da Cúmbia". A dupla ganha projeção no Panamá a partir de 1994 com a música "Gallina Fina".

Este padrão, em conjunto com a função desempenhada pela "churuca" e os timbales, produz uma estrutura rítmica que garante o andamento do baile, como também o balanço ou "swing" para os dançarinos.



Observo que para este ensemble as variações são poucas, dentro de uma estética em que o destaque são a voz e o acordeão. Dentro do estilo da cúmbia, noto que a partir do surgimento dos conjuntos de "pindín" estabeleceu-se um conceito para sua formação, composta do líder que geralmente é o acordeonista e cantor, junto com uma cantora, um guitarrista, um baixista, um tumbador, um timbalero e um percussionista que toca "churuca". Outras versões para a formação do conjunto foram testadas, contudo, esta prevaleceu.

2.4.2 Melódicos

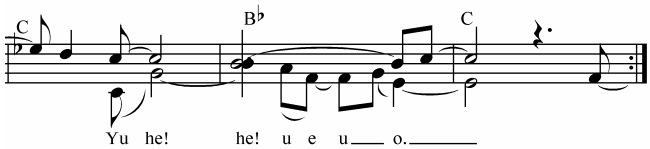
Dentro dos elementos da cúmbia no Panamá, tanto a melodia do canto como a do acordeão identificam a existência de características locais.

Observo que, nos exemplos analisados, até a década de 1980 a voz masculina tinha destaque. É o caso de Osvaldo Ayala, que executa a maioria das músicas do seu repertório como solista, ficando a cantora com a função de acompanhante, realizando, em sua performance, a "saloma" e gritos de guerra, como "Ay, ay, ay!", "ay hombe!", "jombe!".

Com o surgimento, nos anos 1990, da dupla Samy & Sandra Sandoval, a cantora assumiu o papel de protagonista, interpretando a maior parte do repertório. Nesse conjunto, a "saloma" não é utilizada, porém os gritos sim, inclusive com a participação de músicos do grupo.

Isso marca uma importante mudança estilística na melodia, ocorrida na década de 1980 e que perdurou. A "saloma" era uma marca do elemento musical da cúmbia panamenha, utilizada até então pelos vários conjuntos[125], mas acabou substituída, com destaque, pela própria cantora.

O primeiro motivo para a mulher assumir a função de cantora, ou "crooner", no conjunto é seu timbre de voz, muito utilizado na música tradicional com as chamadas "cantalantes"[126]. Sua atuação no repertório dentro do baile se divide com a atuação do acordeonista e traz o componente tradicional ao interpretar trechos da "saloma", ícone das tradições interioranas. Funciona como memória dos cantos de trabalho das várias jornadas empreendidas por seus antecessores, possivelmente da filha mestiça sintetizada pela cúmbia.



Saloma

A utilização de gritos durante a execução da cúmbia pode ter várias origens e é relativamente fácil encontrá-los na música das etnias indígenas panamenhas, na música tradicional, seja na "mejorana", no "tambor", assim como na música flamenca. São

[125] Como Dorindo Cárdenas, "Yin" Carrizo, Fito Espino, Alfredo Escudero.
[126] Vozes femininas ocupam posição de destaque na interpretação de "tambor", "tamboritos", "tamboreras" na música tradicional. São sobressalentes, no entanto, nas "comparsas de carnaval" ou blocos de carnaval no Panamá.

utilizados no início, durante ou no final das músicas e têm muita relação com a "saloma". Cumprem a função de uma chamada de atenção para algum detalhe especial da letra ou da música. Outros gritos utilizados são "óyeme mamacita!", "joi!", "aja!", "soba!", "dímelo mi amor!", "óyelo!".

2.4.3 Harmônicos

Na música tradicional do Panamá o público aficcionado dos gêneros musicais como a cúmbia, a "mejorana" e "el punto" desenvolveu uma percepção estética que tolera a falta da nota fundamental do acorde dos instrumentos de corda, como "mejoranera" e violão, implícitos na harmonia[127]. Nos conjuntos de acordeão foi necessário introduzir o baixo, não tanto com a finalidade de suprir a nota fundamental do acorde, mas sim para dar mais peso sonoro ao conjunto, completando a gama de sons graves.

A harmonia é feita principalmente pela guitarra que acompanha sustentando a tonalidade e apoiando o rítmo. Freqüentemente são encontradas a primeira e a segunda inversões de acordes. Na introdução e nos temas A e B o guitarrista geralmente utiliza rasqueado, para durante o "montuno" utilizar dedilhado, dando a sensação de uma harpa. Entendo que este rasgo estilístico de tocar guitarra na cúmbia configura um dos elementos que a identifica como panamenha.

O acompanhamento, feito nos baixos do acordeão, também contribui com a harmonia na interpretação. Todavia, o acordeão apenas sugere o acorde, que é utilizado nos espaços de articulações promovidos pela melodia, funcionando mais como um complemento harmônico do que como um acompanhamento. Faz parte do estilo do instrumentista, que geralmente também é o cantor, deixar de cantar para frasear

[127] Garay, 1999, p.225,

simultaneamente com o acordeão. Eventualmente toca alguns acordes soltos como apoio harmônico para o canto.

2.5 A cúmbia e o rio

Da embarcação avistei as margens do rio da cúmbia e decidi mergulhar para investigar que matérias e elementos constituem suas águas. No trecho escolhido para realizar esta busca, encontrei vozes, tambores, gritos, "saloma", dança e ritmos.

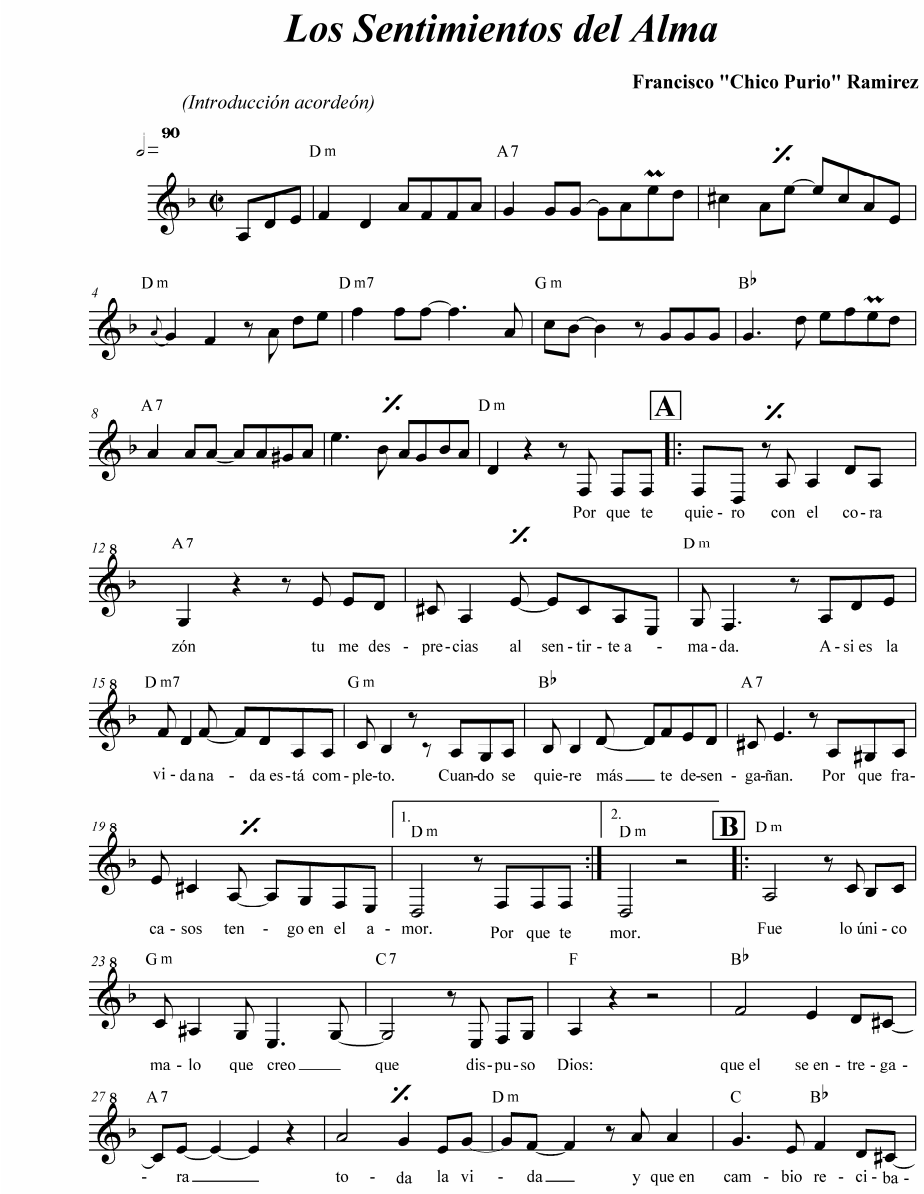
As vertentes da cúmbia no período analisado, se revelam nos seus movimentos, transgressões, renovações, cantos sonoros e imagens poéticas.

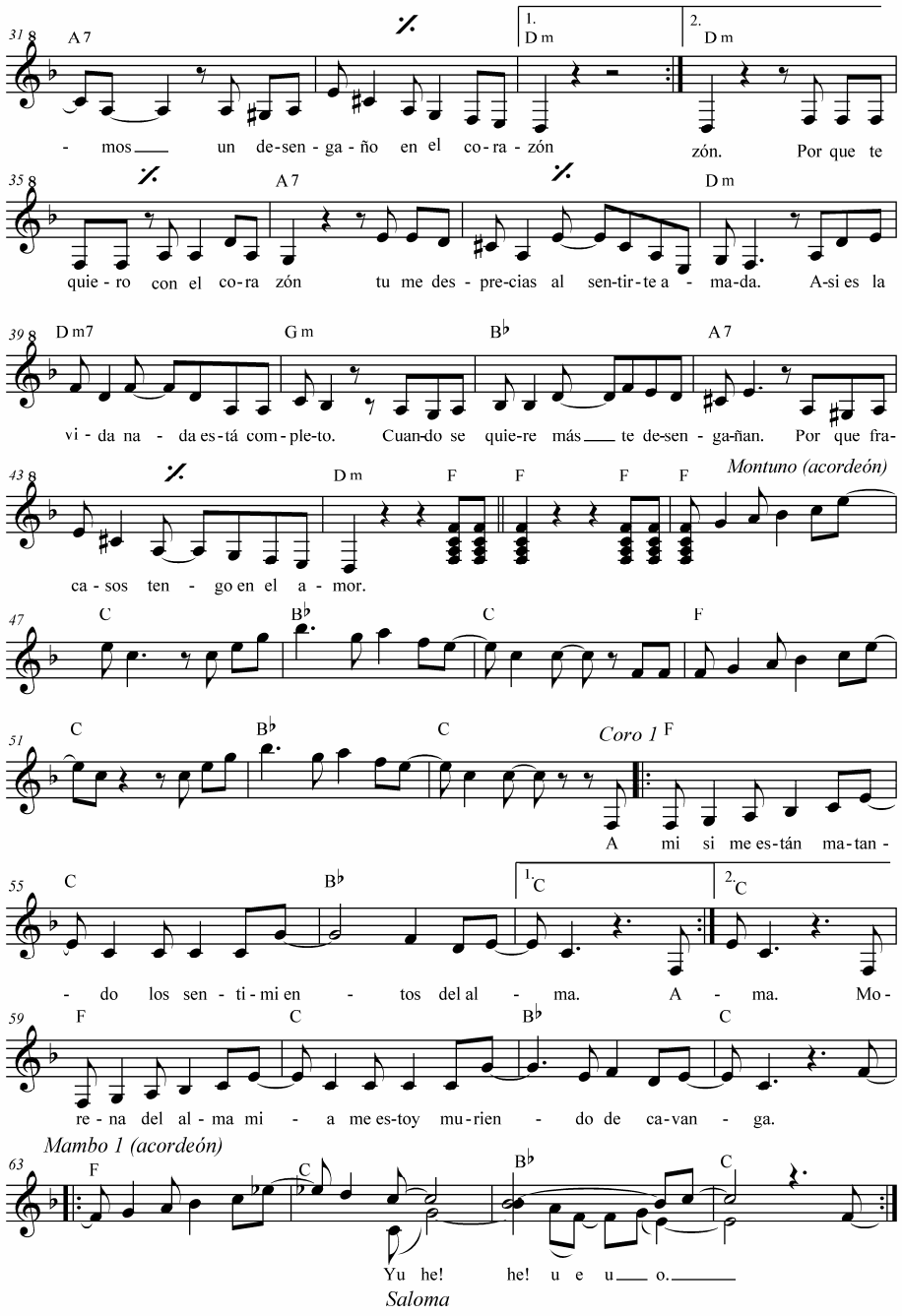
Iniciarei minha análise pela canção "Los sentimientos del alma", composição de Francisco "Chico" Purio Ramírez com letra de Leonidas Cajar Córdoba, de 1938, gravada inicialmente por Roberto "Fito" Espino e regravada na década de 1990 por Osvaldo Ayala. Utilizo esta edição porque nela são visíveis as transformações realizadas no arranjo musical, que apresenta características estilísticas dos gêneros dançantes caribenhos: salsa e merengue, mudando completamente o caráter da canção original.

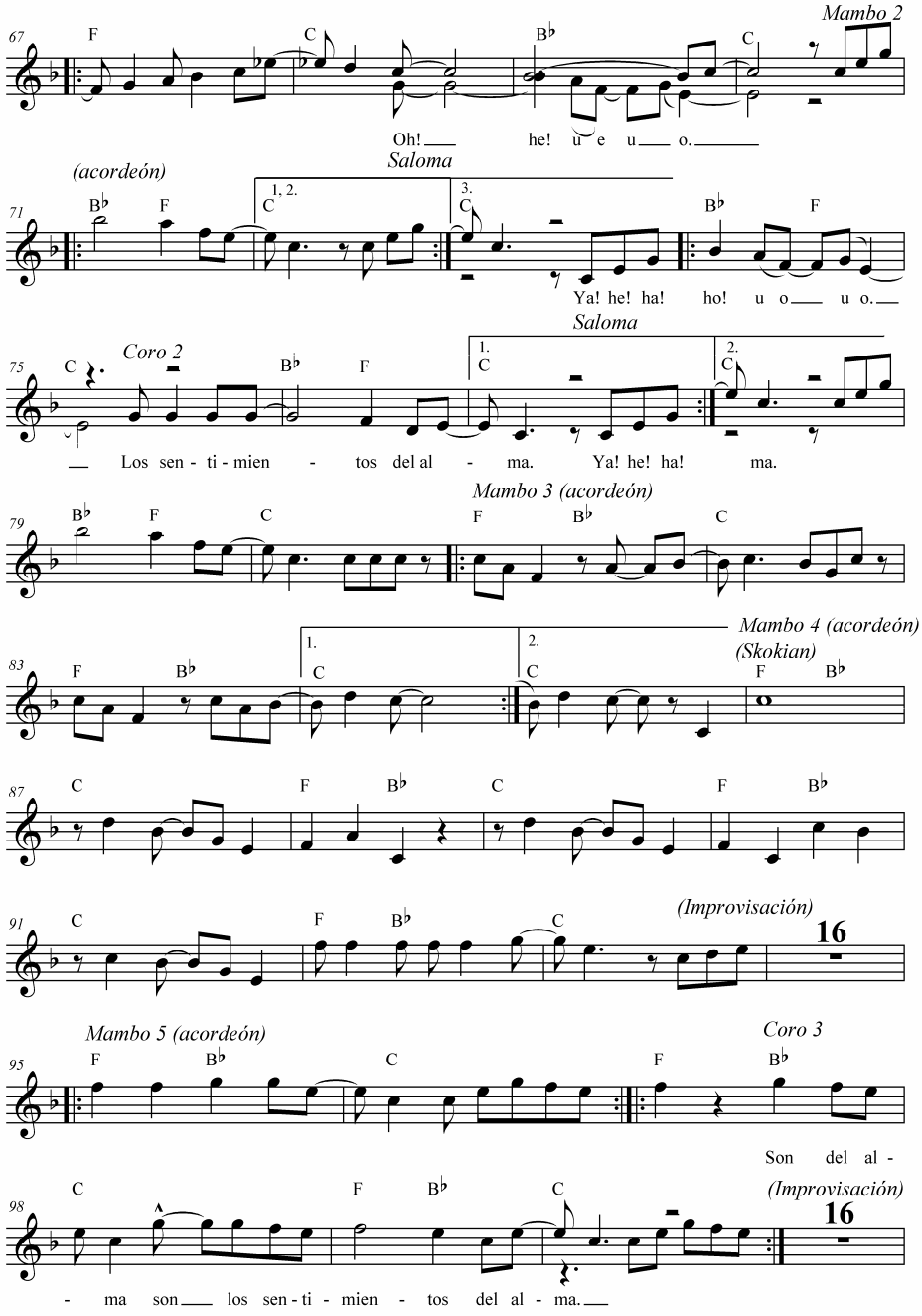
O uso desta canção no repertório de Ayala não é casual. Ela reflete a característica dos músicos que têm na inovação uma constante e denota uma postura vanguardista dentro da música popular panamenha.

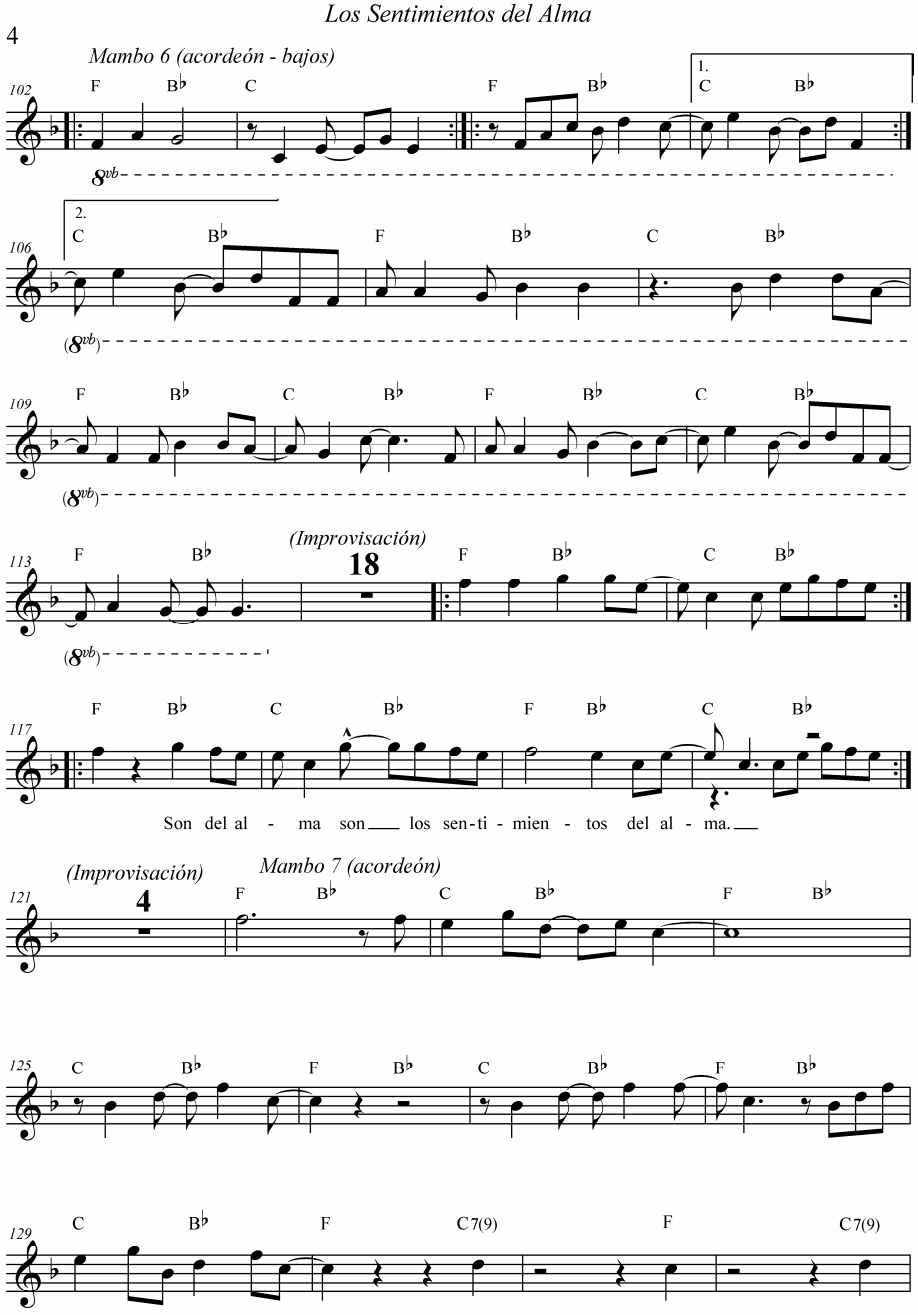
Entretanto, isto não é uma novidade, pois "Chico" Purio Ramírez, na década de 30 do século passado já realizava a fusão de estilos. Seu potencial criativo aliado ao contato com músicos e repertórios internacionais produziu duas obras dentro do estilo "Danzón Cúmbia": "Mamá Eva" e "Jazmines", consideradas marcos da música instrumental panamenha. (Vide anexo III Partitura de "Mamá Eva").

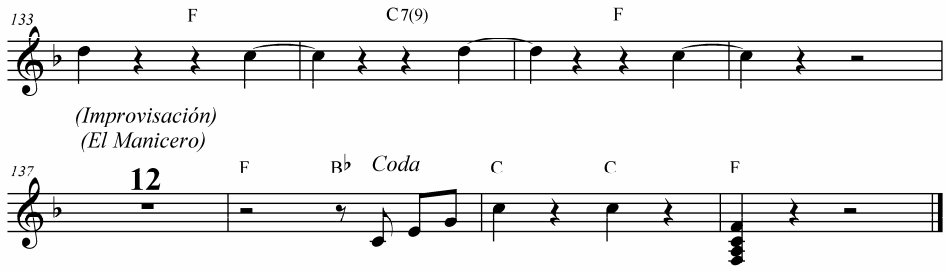
Assim, com a intenção de demonstrar as mutações do paradigma da cúmbia e, ao mesmo tempo, destacar o potencial transformador de Ayala, nos anos 1980, analiso a canção “Los Sentimentos del Alma”.




31
A 7
1.
D m
2.
D m
- mos un de-sen - ga - ño en el co - ra - zón
zón. Por que te
35
A 7
D m
quie - ro con el co-ra zón tu me des - pre-cias al sen-tir-te a - ma-da. A-si es la
39
D m7
G m
B♭
A 7
vi - da na - da es-tá com - ple-to. Cuan-do se quie-re más te de-sen - ga-ñan. Por que fra-
43
D m
F
F
F
F
Montuno (acordeón)
ca - sos ten - go en el a - mor.
47
C
B♭
C
F
51
C
B♭
C
Coro 1
F
A mi si me es-tán ma-tan -
55
C
B♭
1.
C
2.
C
- do los sen - ti - mi en - tos del al - ma. A - ma. Mo -
59
F
C
B♭
C
re - na del al - ma mi - a me es-toy mu-rien - do de ca-van - ga.
Mambo 1 (acordeón)
63
F
C
B♭
C
Yu he! he! u e u o.
Saloma


Mambo 2
Oh! he! u e u o.
(acordeón)
Saloma
Ya! he! ha! ho! u o u o.
Coro 2
Saloma
Los sen - ti - mien - tos del al - ma. Ya! he! ha! ma.
Mambo 3 (acordeón)
Mambo 4 (acordeón)
(Skokian)
(Improvisación)
16
Mambo 5 (acordeón)
Coro 3
Son del al -
(Improvisación)
16
- ma son los sen - ti - mien - tos del al - ma.


4
Mambo 6 (acordeón - bajos)
102
F B♭ C F B♭
1. C B♭
8vb
2. C B♭
106
F B♭ C B♭
(8vb)
109
F B♭ C B♭ F B♭ C B♭
(8vb)
(Improvisación)
18
113
F B♭ F B♭ C B♭
(8vb)
117
F B♭ C B♭ F B♭ C B♭
Son del al - ma son los sen-ti - mien - tos del al - ma.
(Improvisación)
4
Mambo 7 (acordeón)
121
F B♭ C B♭ F B♭
125
C B♭ F B♭ C B♭ F B♭
129
C B♭ F C7(9) F C7(9)



Los sentimientos del alma

Francisco "Chico" Purio Ramírez
e Leonidas Cajar Córdoba
(1938)

Por que te quiero con el corazón
Tu me desprecias al sentirte amada
Así es la vida nada está completo
Cuando más se quiere mas se desengaña
Por que fracaso tengo en el amor (Bis)

Fue lo único malo que creo que, dispuso Dios
Que se entregara toda la vida
Y que en cambio recibamos
Un desengaño en el corazón (Bis)

Coro 1
A mi si me están matando
Los sentimientos del alma (Bis)

Morena del alma mía
Yo me estoy muriendo de cabanga

Saloma

Coro 2
Los sentimientos del alma (Bis)

Mambo 1 com o tema de Skokiaan

Improviso

Mambo 2

Son del alma
Son los sentimientos del alma (Bis)

Mambo 3

Mambo 4 (montuno)

Improviso

Son del alma
Son los sentimientos del alma (Bis)

Mambo 5 (Ay, ay, ay ya amanecio…)

Coda

A canção está na tonalidade de Ré Menor, modulando para Fá Maior, está escrita em compasso binário simples e possui uma introdução, tema A e tema B, "montuno" e coda como forma.

A introdução é feita pelo acordeão iniciado em anacruse motriz impulsiva e conta com dez compassos, antecipando o tema A. A melodia utiliza-se de graus conjuntos e

arpejos no compasso 3, e faz um arpejo no V^o grau no acorde de Lá Maior com sétima, descendente, desenho que será repetido no compasso cinco no acorde de Ré Menor com sétima. Em geral é uma melodia melancólica, que nos transporta a um cenário do interior panamenho. No plano harmônico a introdução finaliza com o encadeamento $IV^o – V^o – I^o$. O acompanhamento feito pela guitarra corresponde a um rasqueado simples, constante, sem muitas mudanças. O baixo mantém um padrão rítmico também constante, efetuado basicamente pela nota fundamental do acorde, a quinta e a oitava.

O tema A conta com 10 compassos com uma repetição e logo apresenta o tema B, constituído de 12 compassos com repetição, voltando ao tema A. Logo na passagem dos temas A e B para o "montuno", começa a intervenção da cantora gritando "oyelo!" e, após o primeiro coro, inicia-se a "saloma", preservada como elemento da música tradicional panamenha. Outra intervenção da cantora ocorre com gritos como "Ay, ay, ay!" e "Ay hombe!".

Do início do tema A até o compasso de número 16 mantém-se o encadeamento harmônico sem alteração. No compasso 16 entra uma harmonia de VI^o grau, com um acorde em Si bemol Maior, seguida de III^o grau, com acorde de Lá Maior com sétima para finalizar, repetindo os últimos dois compassos do final da introdução. Na parte harmônica, o tema A já sinaliza a utilização da seqüência $IV^o – VI^o – V^o – I^o$, lembrando a música de origem espanhola. O tema A repete-se integralmente encaminhando-se ao tema B.

O tema B, que se inicia no compasso de numero 21, utiliza-se de uma melodia com graus conjuntos com poucos saltos, na tonalidade de Ré Menor. Somente no compasso 21 há uma mudança para o encadeamento nos graus $VII^o – VI^o – V^o – I^o$. O tema repete a

introdução, que é o tema A, integralmente, encaminhando-se para a parte livre, chamada "montuno".

No compasso 43 realiza-se a modulação para a tonalidade de Fá Maior com uma parada realizada por todo o conjunto, num desenho rítmico encontrado também no "cha-cha-chá"[128] cubano, reafirmada no compasso seguinte. Em seguida, no compasso 45, inicia-se o "montuno", que prenuncia a melodia do coro. O coro realiza uma função responsorial com as intervenções do acordeão e dos cantores, alternadamente.

O arpejo de Dó Maior no compasso 46 estabelece a melodia que será executada várias vezes durante o resto da canção. O coro, formado por quatro compassos, inicia-se no compasso 52. Cantado por Osvaldo Ayala, dá inicio à seção de intervenções, que executa alternando-se com a cantora, a qual interpreta o estilo de cantar "saloma", e com o acordeão. A conclusão se dá com um solo de acordeão aproveitando motivos da melodia do coro.

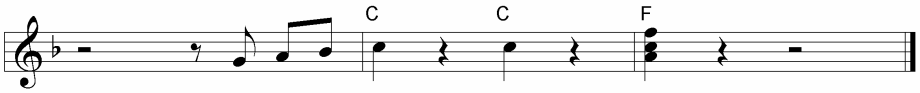
Em seguida, os músicos executam diversas citações de músicas conhecidas do público panamenho, como "Skokiaan"[129], no compasso 90, seguidas de citações dos acompanhamentos de "son" e "punto guajiro" cubanos. Também a música "El manicero", de Moisés Simons, é citada no final da canção.

"Los sentimientos del alma" termina com uma coda com cadência perfeita $V^o - I^o$, com terminação masculina no tom de Fá Maior. Este tipo de coda também é muito utilizado no merengue da República Dominicana.

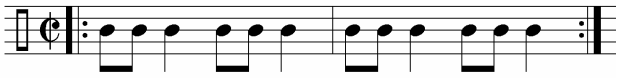
---

[128] O nome "cha-cha-chá" provém da onomatopéia que representa o ritmo que produziam os sapatos ao dançá-la, e corresponde ao Padrão rítmico do cha cha chá.

[129] Uma música original do Zimbábue, na África, composição de August Musarurwa, da etnia Shona, cuja escrita original é "Chikokiyana", que é o nome de uma bebida alcoólica ilegal. Esta música foi gravada em 1954 por Perez Prado e Louis Armstrong, em 1978 por Herb Albert e, também nos anos 1970, pelo grupo panamenho "Los Silverstone". http://en.wikipedia.org/wiki/Skokiaan. Acesso em 25 jan 2008.



Nessa música, a "churuca" é substituída pela "güira"[130], que executa um padrão rítmico, uma variação de tempo e é tocado durante toda a música.

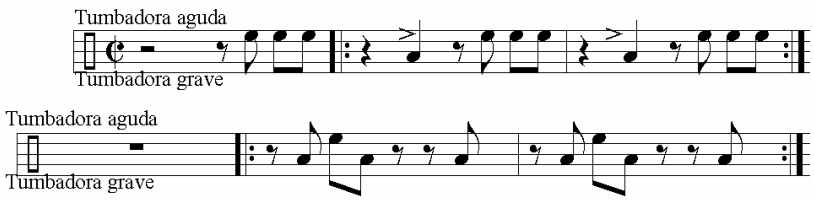


A guitarra imita a "mejoranera" com um rasqueado constante, segurando a base harmônica, até o compasso 45, quando muda para o arpejado com primeira e segunda inversão do acorde.

A primeira parte da cúmbia faz referência ao "paseo" que se faz na dança da "mejorana". A segunda, com os casais dançando juntos no baile de "pindín", acontece no que seria a parte livre, o "montuno", usando encadeamentos harmônicos como V^o – I^o e I^o – IV^o –V^o – I^o.

As tumbadoras marcam um padrão rítmico constante, com poucas variações. Já os timbales participam com ornamentações, principalmente entre frases e mudanças de sessão, sendo que no "montuno" introduz o "cowbell" para marcar o andamento e no mambo número 6 dobra a batida do "cowbell".

[130] Idiofone de raspa, metálico, utilizado na Republica Dominicana para tocar merengue.



Durante um tema A, a função dos timbales concentra-se em realizar uma marcação constante, com alguns ornamentos no couro do tambor. Na parte B, utiliza mais o "cowbell" com uma marcação também constante de colcheia a tempo. ♪♪♪♪

A segunda canção, a cúmbia "Se me olvido quererte"[131], composta por Christian García em 1992, foi gravada em 1995 pela dupla Samy & Sandra Sandoval e seu grupo "Ritmo Montañero"[132]. No disco, a faixa que fez mais sucesso foi "Embarrate de hombre". No entanto a escolha da faixa "Se me olvido quererte" deve-se a esta ser uma cúmbia e porque nesse CD, cujo título é "Los patrones de la cumbia", o grupo coloca-se como um conjunto defensor deste gênero como sendo panamenho.

O compositor da canção "Se me olvido quererte", Christian García, é considerado um divisor de águas, em composição, letra e arranjos, dentro da música popular panamenha. Utiliza-se da estética da música de baile de gêneros como salsa e merengue, adaptando-a, por exemplo, para que as cúmbias sejam assimiladas por um público que não pertence ao seguimento habitual. Com isto, Christian García, que também compõe em outros gêneros, criou maior abrangência, principalmente para a cúmbia.

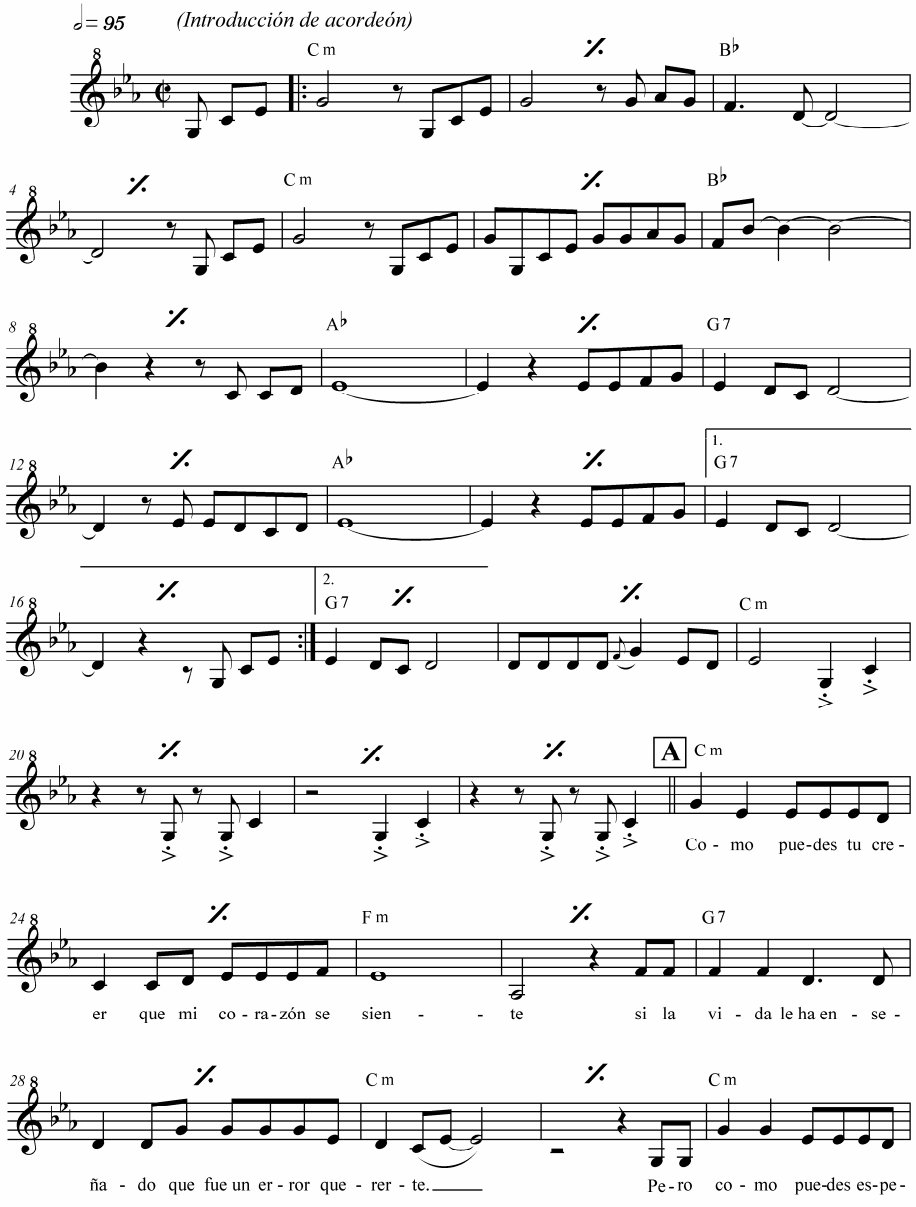
[131] Este titulo, "Se me olvido quererte" consta na capa do CD. Em informações coletadas na internet ela aparece como "El patrón de dos amores".
[132] Com este nome, o grupo faz referência à música que executam, com raízes nas mais profundas serras panamenhas, e prestam homenagem ao acordeonista mais tradicional de cúmbia, Alfredo Escudero, "El Montañero".

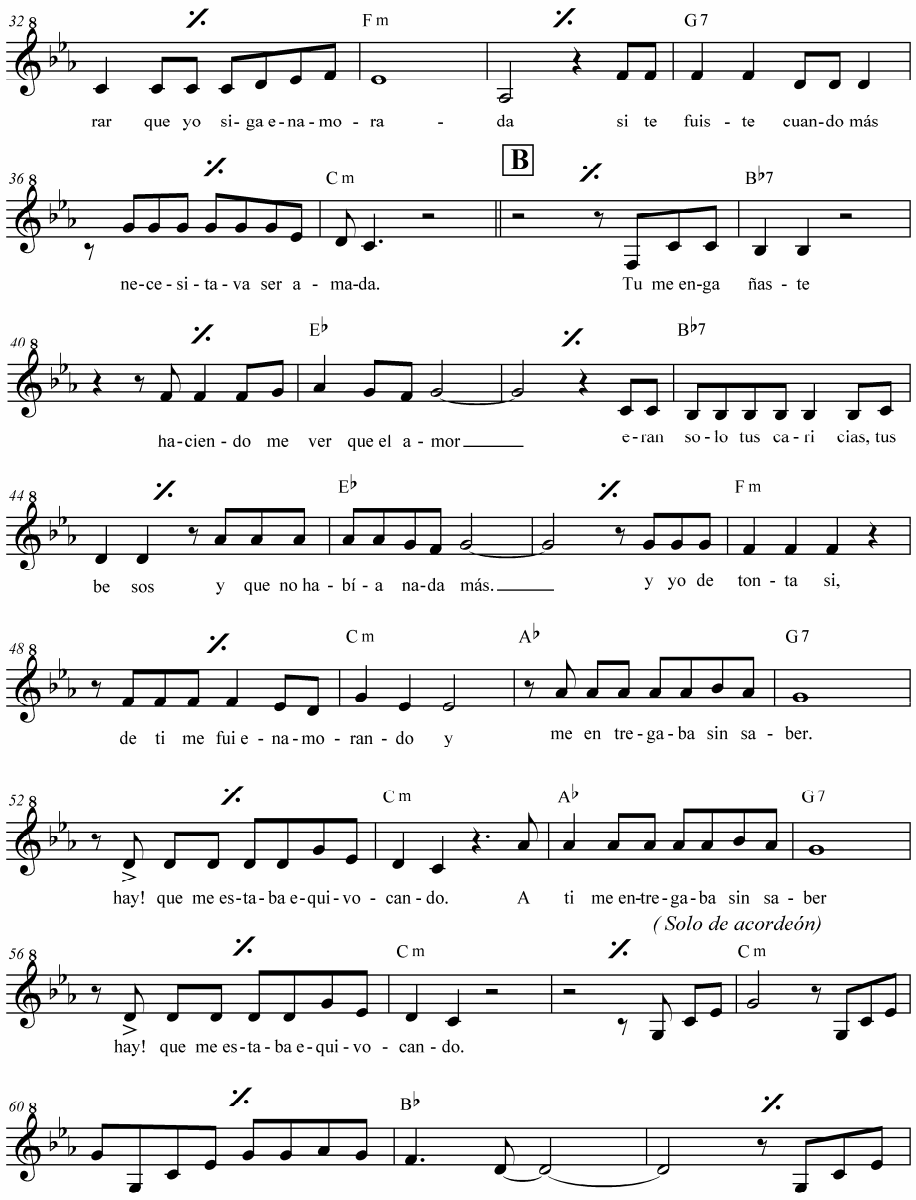
Além do compositor Christian García, a dupla Samy & Sandra Sandoval grava compositores como Alfredo Chávez, Carolina A. de Pérez, Edwin Silvera, Carlos Della Togna, Sergio Cortéz, Edwin Ceballos, Ariosto Nieto, Fabio Castillo e Mario Jair.

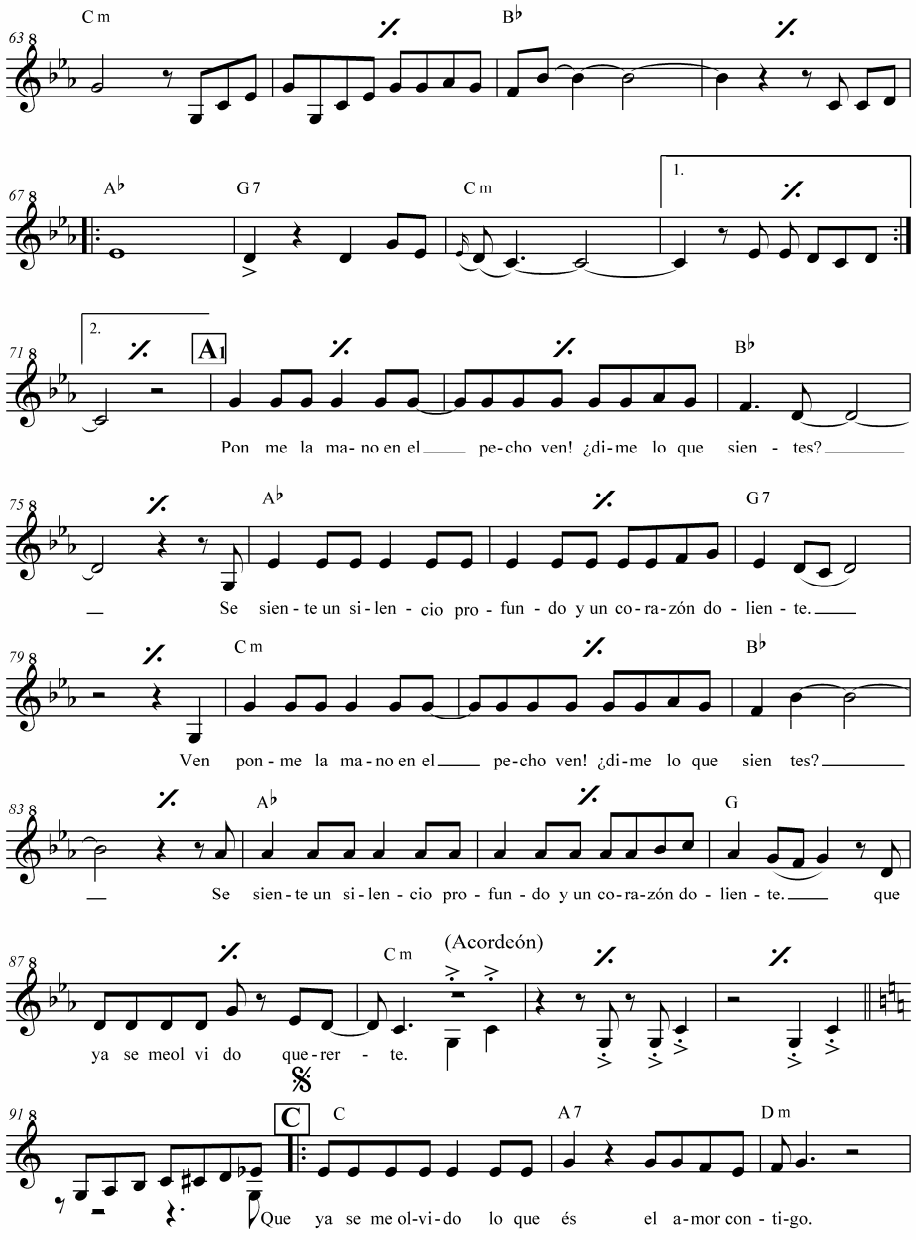
Na música panamenha e do Caribe, as parcerias ocorrem muito entre compositores, que geralmente são letristas e arranjadores. A diferença com relação à música brasileira é que no Brasil a parceria se dá com mais freqüência entre um letrista e um compositor da música. Christian García costuma concentrar as funções de compositor, letrista, arranjador e produtor fonográfico e declarou que considera uma sorte poder contar com o voto de confiança da dupla Samy & Sandra Sandoval, com quem realiza esse trabalho que já dura quatorze anos.

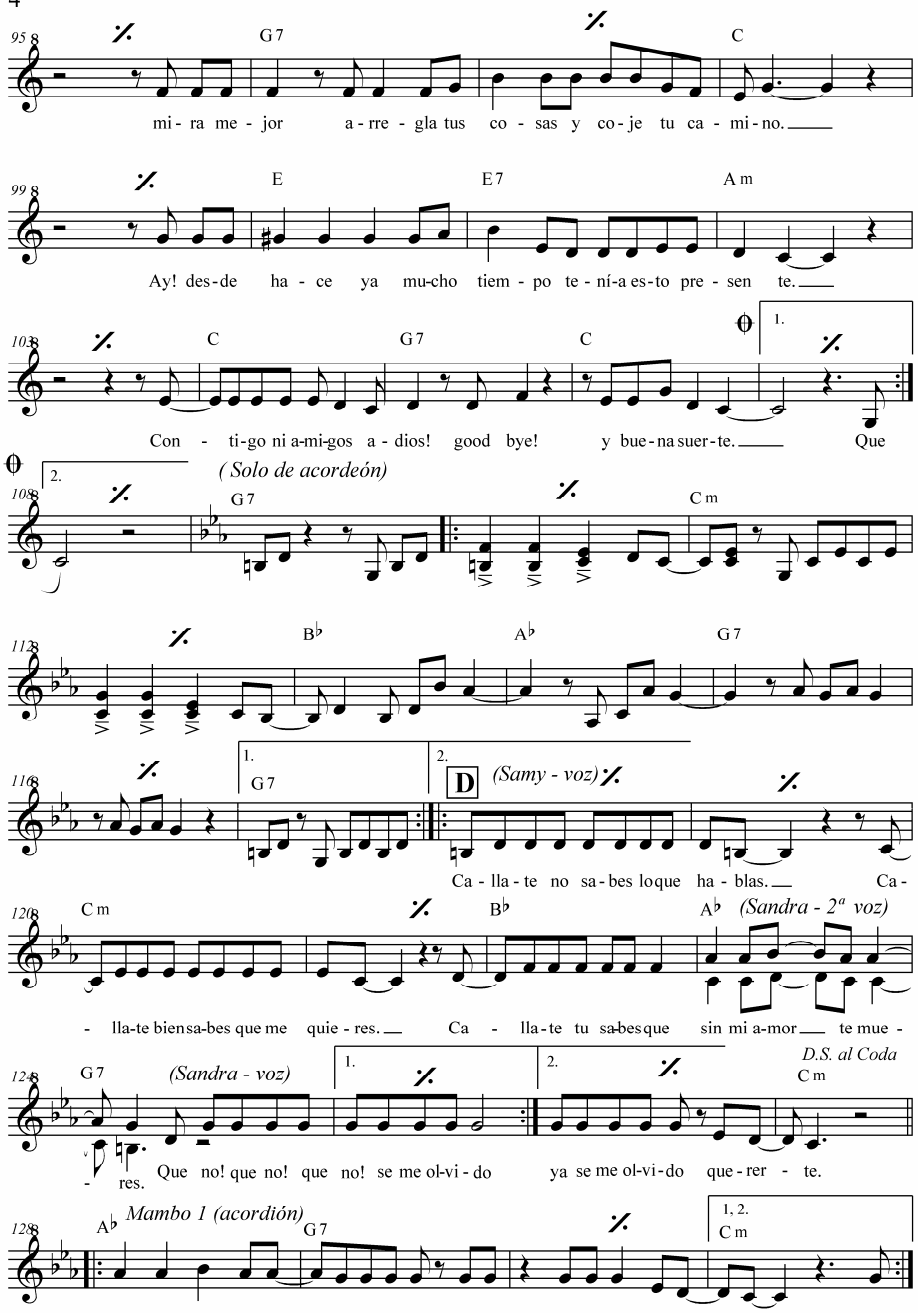
Se me Olvidó Quererte

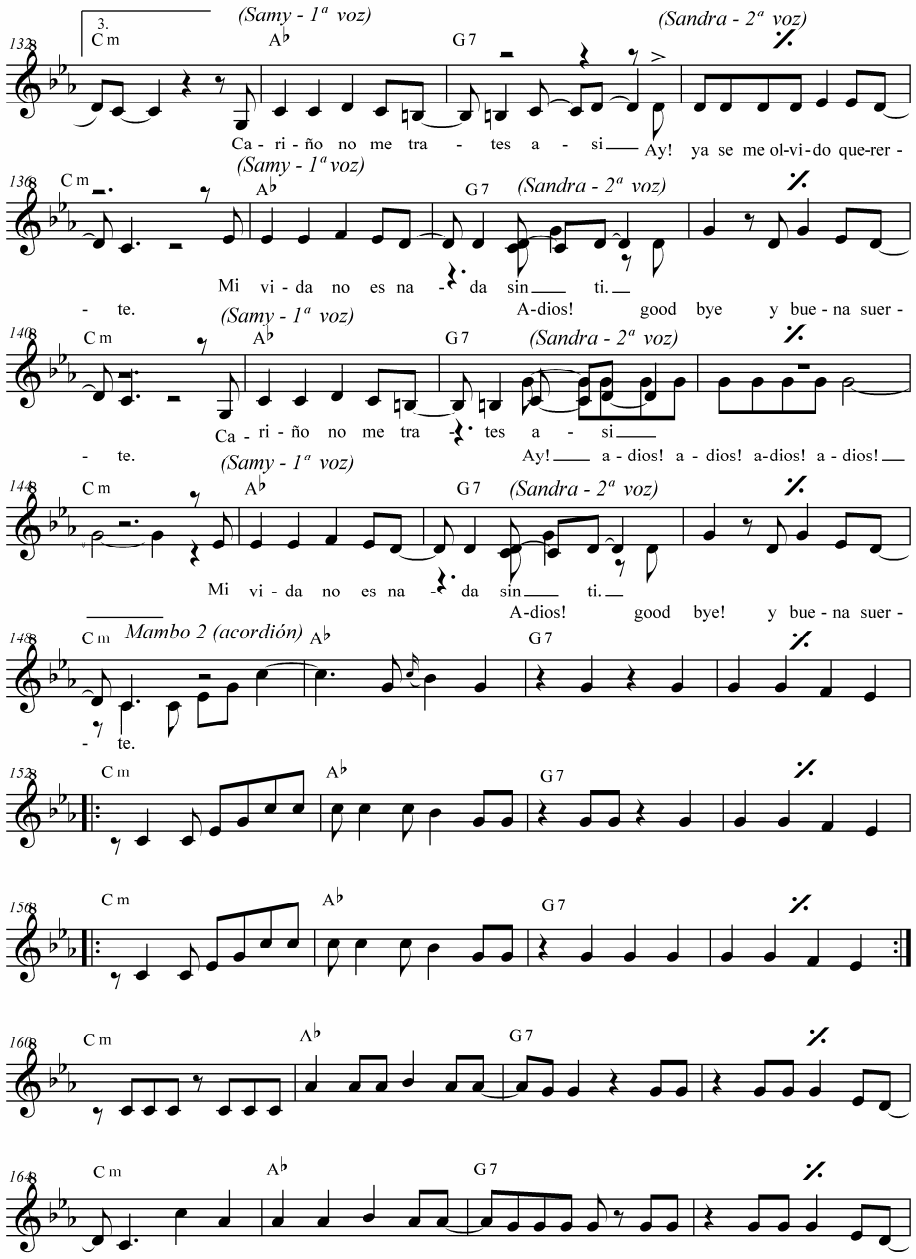
Christian García

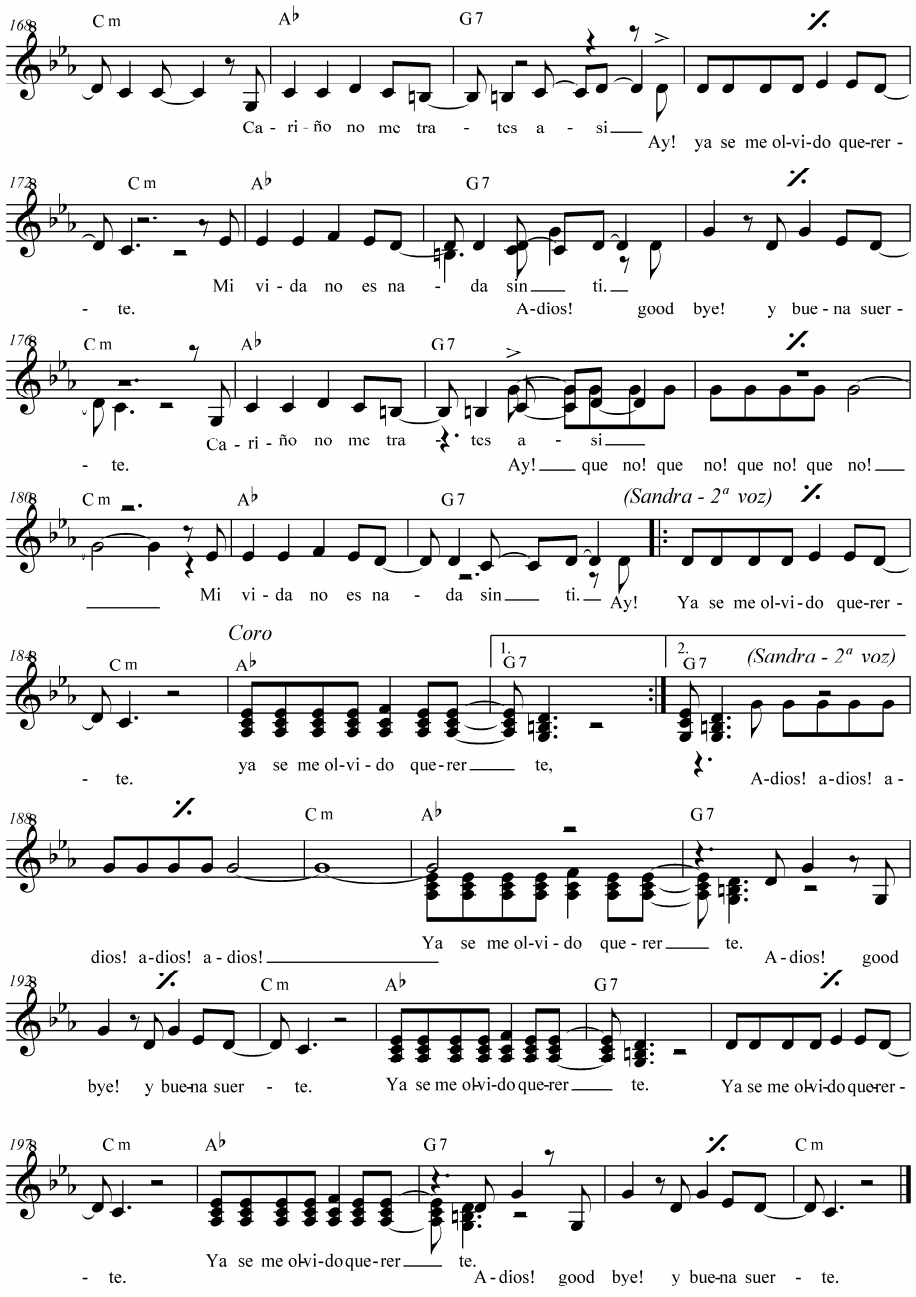



32
F m
G 7
rar que yo si- ga e - na - mo - ra - da si te fuis - te cuan-do más
36
B
C m
B♭7
ne-ce - si - ta - va ser a - ma-da. Tu me en-ga ñas - te
40
E♭
B♭7
ha-cien - do me ver que el a - mor e-ran so - lo tus ca - ri cias, tus
44
E♭
F m
be sos y que no ha - bí - a na-da más. y yo de ton - ta si,
48
C m
A♭
G 7
de ti me fui e - na - mo - ran - do y me en tre - ga - ba sin sa - ber.
52
C m
A♭
G 7
hay! que me es-ta - ba e-qui - vo - can - do. A ti me en-tre - ga - ba sin sa - ber
(Solo de acordeón)
56
C m
C m
hay! que me es-ta - ba e-qui - vo - can - do.
60
B♭


C m
B♭
A♭
G 7
C m
1.
2.
A1
Pon me la ma- no en el pe-cho ven! ¿di-me lo que sien - tes?
A♭
G 7
Se sien - te un si - len - cio pro - fun - do y un co - ra - zón do - lien - te.
C m
B♭
Ven pon - me la ma - no en el pe-cho ven! ¿di-me lo que sien tes?
A♭
G
Se sien - te un si - len - cio pro - fun - do y un co - ra - zón do - lien - te. que
C m
(Acordeón)
ya se meol vi do que-rer - te.
C
C
A 7
D m
Que ya se me ol-vi-do lo que és el a-mor con - ti-go.


95
G 7
C
mi - ra me - jor a - rre - gla tus co - sas y co - je tu ca - mi - no.
99
E
E 7
A m
Ay! des - de ha - ce ya mu-cho tiem - po te - ní-a es-to pre - sen te.
103
C
G 7
C
1.
Con - ti-go ni a-mi-gos a - dios! good bye! y bue-na suer-te. Que
2.
(Solo de acordeón)
108
G 7
C m
113
B♭
A♭
G 7
116
1.
G 7
2.
D
(Samy - voz)
Ca - lla - te no sa - bes loque ha - blas. Ca -
120
C m
B♭
A♭
(Sandra - 2ª voz)
- lla-te bien sa-bes que me quie - res. Ca - lla-te tu sa-bes que sin mi a-mor te mue -
124
G 7
(Sandra - voz)
D.S. al Coda
C m
- res. Que no! que no! que no! se me ol-vi - do ya se me ol-vi - do que - rer - te.
128
A♭
Mambo 1 (acordión)
G 7
1, 2.
C m


3.
C m
A♭
G 7
(Samy - 1ª voz)
(Sandra - 2ª voz)
Ca - ri - ño no me tra - tes a - si Ay! ya se me ol-vi-do que-rer -
Mi vi - da no es na - da sin ti.
- te.
A-dios! good bye y bue - na suer -
Ca - ri - ño no me tra - tes a - si
Ay! a - dios! a - dios! a-dios! a - dios!
Mi vi - da no es na - da sin ti.
A-dios! good bye! y bue - na suer -
Mambo 2 (acordión)


C m
A♭
G 7
Ca - ri - ño no me tra - tes a - si Ay! ya se me ol-vi-do que-rer -
Mi vi - da no es na - da sin ti.
- te. A-dios! good bye! y bue - na suer -
Ca - ri - ño no me tra - tes a - si
- te. Ay! que no! que no! que no! que no!
Mi vi - da no es na - da sin ti. Ay! Ya se me ol-vi - do que-rer -
(Sandra - 2ª voz)
Coro
1.
2.
ya se me ol-vi - do que-rer te,
- te. A-dios! a-dios! a -
dios! a-dios! a - dios!
Ya se me ol-vi - do que - rer te.
A - dios! good
bye! y bue-na suer - te.
Ya se me ol-vi-do que-rer te.
Ya se me ol-vi-do que-rer -
Ya se me ol-vi-do que-rer te.
- te. A-dios! good bye! y bue-na suer - te.

Se me olvido quererte
Christian García
(1991)

Introducción (cadencia española)

Grito: Olé!

Como puedes tu creer que mi corazón se siente
Si la vida le ha enseñado que fue un error quererte
Pero como puedes esperar que yo siga enamorada
Te fuiste cuando mas, necesitaba ser amada

Me engañaste, haciéndome ver que el amor
Eran solo tus caricias,
tus besos y que no había nada más
Y yo de tonta si, y me fui enamorando
Y me entregaba sin saber,
que me estaba equivocando (Bis)

Introducción

Ponme la mano en pecho, ven dime lo que sientes
Se siente en tu silencio profundo
y el corazón no miente
Ponme la mano en pecho, ven dime lo que sientes
Se siente en tu silencio profundo
y el corazón no miente

Que ya se me olvido quererte

Ya se me olvido lo que es, el amor contigo
Mira, Mejor arregla tus cosas y coje tu camino
Ay desde hace ya mucho tenia esto presente
Contigo ni amigos adiós, good-bye y buena suerte (Bis)

Mambo 1

Samy: Callate no sabes lo que hablas, callate bien sabes que me quieres, callate tu sabes que

Coro: sin mi amor te mueres

Sandra: Que no, que no,
que no que ya se me olvido quererte

Sandra:
Ya se me olvido lo que es, el amor contigo
Mira, Mejor arregla tus cosas y coje tu camino
Ay desde hace ya mucho tenia esto presente
Contigo ni amigos adiós, good-bye y buena suerte

Samy: Callate no sabes lo que hablas, callate bien sabes que me quieres, callate tu sabes que

Coro 1: sin mi amor te mueres

Sandra: Que no, que no, que no que ya se me olvido quererte

Grito de algum músico: hecha el patrón de la cumbia, castigando el área.

Montuno
Mambo 2 para montuno

Samy: Cariño no me trates así
Sandra: ya se me olvido quererte

Samy: Mi vida no es nada sin ti
Sandra: adiós, good-bye y buena suerte

Mambo 3 padrão tipico

Samy: Cariño no me trates así
Sandra: ya se me olvido quererte

Samy: Mi vida no es nada sin ti
Sandra: adios, good-bye y buena suerte

Coro 2: ya se me olvido quererte (harmonizado)
Sandra: ya se me olvido quererte

Coro 2: ya se me olvido quererte (harmonizado)
Sandra: adios, good-bye y buena suerte

O grito, comentado anteriormente, faz parte da canção e funciona como uma forma de chamar a atenção e tem relação com as atividades profissionais ligadas à agricultura e pecuária, onde a rotina faz uso desse tipo de comunicação. Esse recurso tem raízes na

"saloma campesina" panamenha, em que uma série de gritos no início de cada inspiração, alternando os dois ou três cantadores, são realizados como uma forma de esquentar a voz e o ambiente e chamar a atenção para o que vai a ocorrer. Esta gritaria é feita somente por homens, envolvendo também uma postura de demonstração de masculinidade.

Na introdução da canção "Se me olvido quererte", observamos um grito de "soba!"[133] e outro de "olé!", que fazem referência ao caráter espanhol do tema musical e chama a atenção para a letra da canção. Outro tipo de grito é utilizado como comentário do texto principal. É o caso de "No digas eso mi amor!", e outros gritos como: "Ay!", "echale patrón de la cumbia!", "castigando el área, ay!", "Ay, ay, ay!", "Aja!", "dame um beso mi amor!".

No coro observa-se claramente o "desafio e estribilho" de que fala Zarate ao estudar a "copla" nos "tambores negros e morenos". Um diálogo entre a cantora e o cantor, representando o casal em discussão, modelo utilizado no "tamborito", confirma sua possível origem africana[134].

A letra da música "Se me olvido quererte" é de cunho sentimental. É uma canção que relata uma cena de separação, direcionada pelo compositor a partir da voz da cantora, identificada como vítima no conflito provocado pelo abandono por parte do parceiro.

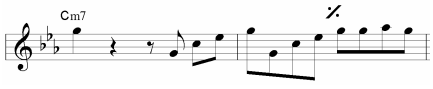
Está escrita em compasso partido, cuja forma imita o rondó ABACD com alteração no último segmento D, que não é antecipado pelo tema A. A rigor, a forma teria que repetir o tema A alternadamente, mas neste caso, possui uma introdução instrumental cuja melodia é tocada pelo acordeão, seguido dos temas ABAC, continuando com uma parte

[133] Utilizado em muitas canções de salsa, referindo-se às caricias femininas, "soba mami"!.
[134] Referindo-se a "copla", forma literária de origem espanhola, muito utilizada na música tradicional do Panamá. Zarate, 1962, pp.304-305.

livre D chamada de “montuno” e finalizando sem coda, apenas com um efeito de decrescendo.

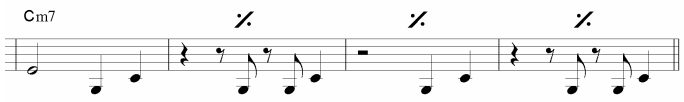
A canção está na tonalidade de Dó Menor, sendo sua harmonia estável e gira em torno da tônica, modulando para Dó Maior na parte C no compasso 92 e retorna à tônica inicial no compasso 109 para finalizar em decrescendo no compasso 201.

Possui uma introdução de 16 compassos com repetição. Utiliza-se de arpejos no acorde de Dó Menor na segunda inversão, com um desenho repetitivo que provoca o aumento da tensão, na anacruse motriz impulsiva nos compassos 1, 4 e 5



freqüentes na música de acordeão panamenha, com a intenção de afirmar a tonalidade. O caráter da melodia remete à música espanhola[135], especificamente ao “paso doble”, quando utiliza no compasso 1 o encadeamento I^{o} grau e no compasso 3 o VII^{o} grau, passando no compasso 9, para o acorde de Lá bemol, com encadeamento para o V^{o} grau em Sol Maior no compasso 11, repetindo o motivo melódico no compasso 13. Este padrão harmônico utilizado na música espanhola é recorrente em toda a canção, sendo apresentado de várias formas. O arpejo Sol-Dó-Mi-Dó na segunda inversão funciona como um motivo que fica marcado na introdução.

A segunda casa da introdução, no compasso 19, que prepara para o tema A, com uma pequena ponte de quatro compassos, no acorde de Do Menor, lembra o desenho típico do “danzón cubano” como também faz referencia ao estilo “danzón cumbia”.



[135] Geralmente chamada de cadência espanhola que utiliza o I^{o} – $VII^{o}b$ – $VI^{o}b$ – V^{o} – I^{o}, por tons inteiros.

Este motivo foi amplamente utilizado a partir da canção “Júlia”, do compositor panamenho Dagoberto “Yin” Carrizo, através do arranjo de “El Gran Combo de Puerto Rico”, gravado na década de 1970. Na ponte também observo que no compasso 18, faz uma citação do coro que vira nos compassos 126, 135 “ya se me olvido quererte”.

O tema A inicia no compasso 23, cuja harmonia é estável e gira em torno do tom Dó Menor, com a nota Sol, seguida por graus conjuntos, com poucos saltos melódicos terminando a primeira frase na nota Lá, no compasso vinte e seis no acorde de Fá Menor. Já no compasso 25 é introduzido o acorde Lá bemol seguido do Sol Maior, resolvendo-se em Dó Menor, lembrando a mesma fórmula utilizada na introdução. O tema A é constituído por oito compassos com repetição, sendo que na segunda casa existe uma preparação para o tema B que se inicia no compasso 33, com o VII^{o} grau no acorde de Si bemol com sétima, seguido por um arpejo do mesmo acorde, resolvendo no III^{o} grau com o acorde Mi bemol repetindo duas vezes. Após esta frase, a melodia é encaminhada para um acorde de Sol Maior por dois compassos, seguido da seqüência harmônica I^{o} – VI^{o} – V^{o} – I^{o}, que repete por duas vezes.

Após a repetição da introdução, segue-se o tema A com pequenas variações de ordem melódica, utilizando a nota Sol continuamente, para fazer a melodia nos dois primeiros compassos como se fosse uma segunda voz no compasso 70, porém, neste caso funcionando como voz principal. A seqüência harmônica continua sem alterações na repetição. A melodia utiliza-se da mesma ponte apresentada anteriormente para introduzir o tema C.

O tema C é antecipado por uma escala que começa na nota Sol do V^{o} grau de Sol Maior e vai até a nota Mi no compasso 89, para, então, iniciar o tema C. No compasso 91 é

realizada uma pequena pausa, proposta pelo arranjo no acorde de Lá Maior com sétima. A seqüência harmônica é encaminhada para o acorde de Ré Maior para Sol com sétima e resolve em Dó Maior, utilizando a seqüência II^{o} - V^{o} - I^{o}. No compasso 98 passa para o III^{o} grau no acorde de Mi Maior, resolvendo com o acorde de Lá menor novamente na seqüência II^{o} - V^{o} - I^{o}. Com o fim do tema C a canção entra na parte livre chamada de "montuno" e a partir do compasso 113 ocorrem varias intervenções do acordeão e dos cantores.

O compasso 105 é precedido por uma ponte na tonalidade de Dó Menor, com o acordeão apresentando um pequeno tema de oito compassos, utilizando motivos dos temas A, B e C como uma outra ponte para o "montuno". Percebe-se nitidamente a influência dos "mambos" utilizados na música caribenha e efeitos em que o acordeão é apoiado com vocalize do coro, no final desta seção.

O "montuno" – apenas uma parte dele e não a sua totalidade - entra na seqüência com uma melodia cantada pelo acordeonista e vocalista Samy Sandoval, em que repete um motivo musical utilizado no tema B. Esta célula rítmica é apresentada primeiro no acorde de Sol Maior com sétima, com o mesmo desenho reapresentado no acorde de Dó Menor e também no acorde de Lá bemol Maior. O período é finalizado com a utilização da seqüência VI^{o} – V^{o} – I^{o}, realizando uma repetição do tema C, porém não completo.

A entrada do compasso 125 é realizada com o primeiro "mambo" de quatro compassos como repetição. Nesse compasso utiliza-se uma célula rítmica que já foi utilizada no final do tema C, acrescido no segundo compasso, de dois grupos de colcheias na nota Sol no segundo e no quarto tempo, que lembram o desenho rítmico utilizado no "reggae".

Em seguida, nos compassos 131 e 132, uma intervenção vocal do cantor sendo respondido pela cantora em dois compassos, repetindo o sistema. Estabelece-se um diálogo, representado de dois em dois ou de quatro em quatro compassos, entre os personagens desta historia de separação.

"Mambos", realizados a partir de um arpejo em Dó Menor, alternam-se com outras intervenções em forma de diálogo entre o cantor e a cantora, repetindo a melodia de dois em dois compassos. Assim a canção direciona-se para o fim, utilizando um efeito de decrescendo.

Capítulo 3

3. A cúmbia panamenha como elemento identitário

Antes de apresentar o inventário faço alguns comentários que considero importantes para a compreensão dos caminhos pelos quais enveredou o gênero musical cúmbia.

O Panamá possui uma extensão territorial de 75.517 km2 e conta, atualmente, com 3.323.000 habitantes e é dono de uma grande diversidade musical, especialmente do gênero cúmbia em seu vários sotaques e que se distribuem por todo território. É interessante observar que as localidades onde se encontram esses diferentes sotaques não são muito distantes geograficamente, esta proximidade leva-me a pensar que o intercâmbio destes diferentes sotaques foi uma constante ao longo de toda a sua história.

3.1 Inventário musical da cúmbia

O inventário da cúmbia é o resultado de um levantamento sobre o gênero musical cúmbia no Panamá, revela seus estilos e origens geográficas. Foi elaborado a partir de bibliografia, entrevistas com músicos, compositores e pesquisadores da área. A idéia central que motivou este inventário foi elaborar um instrumento capaz de contribuir para novas investigações e estudos sobre a temática.

O inventário foi concebido teoricamente apoiado em critérios definidos a partir do campo semântico e seus parâmetros e desenvolvido no formato de um banco de dados, utilizando-se do aplicativo Acess do software Microsoft Office.

A intenção é que esse banco de dados seja continuamente alimentado pelos investigadores e, para tanto, pretendo colocá-lo à disposição da Universidade de São Paulo e Universidade Nacional do Panamá.

Este instrumento foi idealizado para retratar os sotaques da cúmbia, representativos de cada comunidade. Seu desenho está estruturado com campos específicos para inclusão das seguintes informações: número de registro, gênero musical, estilo musical, número das músicas, título, data do levantamento, descrição do gênero musical, comentários, fotografia, som, vídeo, partitura, localização geográfica do sotaque, categoria, compositor, instrumentos utilizados, tipo de dança, vestuário e observações.

Esse banco se justifica porque considero fundamental coletar e organizar as informações sobre o gênero musical cúmbia uma vez que elas ainda hoje se encontram diluídas em formatos mais tradicionais de consulta, como artigos em jornais e revistas e livros e nem sempre acessíveis. Atualmente, com a possibilidade da troca eletrônica, via rede, este ficará acessível on-line, em tempo integral.

Como já apontado anteriormente, a transmissão do gênero musical cúmbia foi basicamente oral. Neste processo sofreu várias mutações, agregou e perdeu repertório, instrumentos, processos de criação e temáticas; interagiu com outros gêneros e estilos musicais o que possibilitou a consolidação de pontos sonoros comuns entre os grupos.

No caso do repertório observo que os instrumentos são substituídos por outros, fabricados com materiais de boa qualidade que dão uma melhor sonoridade; embora, os processos de criação estejam expostos às influências de outros gêneros, a temática é a que

menos se altera, assim, de todos os parâmetros é a que menos tem sofrido transformações[136].

Entendemos por conta disso, que a questão se concentra no debate entre o tradicional e moderno. Por um lado, a respeito a tradição e por outro a possibilidade que são oferecidas interculturalidade, o gênero musical cúmbia passou de uma música essencialmente primitiva nas suas origem para a forma midiatizada dos dias de hoje. No Panamá, embora a discussão sobre a fusão do gênero cúmbia com outros gêneros e estilos já se encerrou, o debate agora se centra entre os grupo que defendem a cúmbia tradicional e o grupo de apóia a cúmbia popular.

Particularmente, entendo que não existe consenso, pois como diz; Nettl "devemos partir do pressuposto que nunca encontraremos uma total estabilidade e que a tradição oral e a re-laboração em grupo sempre levam a alguns câmbios, para algumas culturas essas transformações rápidas são comuns e para outras se processam lentamente"[137]. Para mim o centro dessa questão reside muito mais nas discussões autenticidade e originalidade.

A seguir apresento os vários sotaques do gênero musical cúmbia, com suas respectivas descrições, encontrados durante o meu trabalho de pesquisa e com os quais desenvolvi o inventário musical.

Inventário dos estilos de Cúmbia

Cúmbia de Pajonal o Rabito de mono (Elías Fernández – Pajonal, Coclé)

Cúmbia de los Cucúas (San Miguel del Centro-Coclé)

Cúmbia de Angelito (Coclé)

Cúmbia Chorrerana (Ñato Califa – municipio da Chorrera)

[136] O etnomusicólogo Nettl afirma que as transformações nos diferentes grupos fazem parte da dinâmica social. Nettl, 1973, p.13.
[137] *Idem Ibid*, p.15-16.

Cúmbia de Los Congos de Colón (costa arriba Colón)

Cúmbia Santeña (Los Santos)

Cúmbia Darienita (Darién)

Cúmbia dos Emberá (Darién)

Cúmbia Antonera (Antón - Coclé)

Cúmbia Ocueña ou Toreña (Ocú – Herrera)

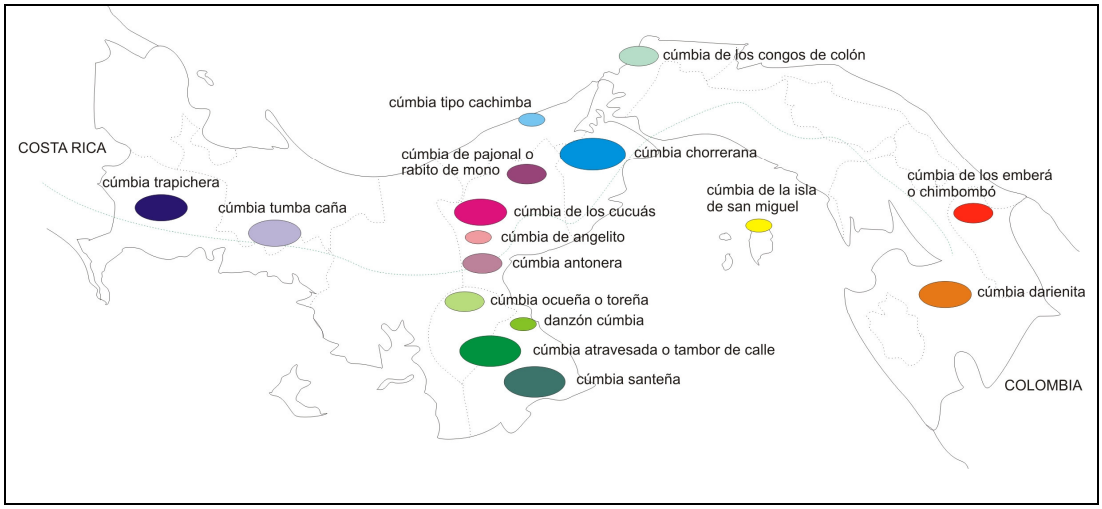
Danzón cúmbia (Chico Purio Ramírez – “Mama Eva”)

Cúmbia de la Isla de San Miguel (archipiélago de las Perlas)

Cúmbia Trapichera (Chiriquí)

Cúmbia Tumba Caña (Chiriquí)

Cúmbia “atravesada” ou “tambor de calle” (províncias de Herrera e Los Santos)



Mapa dos estilos de cúmbia no Panamá

Cúmbia do Pajonal ou “Rabito de mono”

Sobre sua origem existem poucas informações. Entrevistando o músico Hipólito "Pólo" Villarreal, este informou que o sotaque esta ligado ao "zaracundé"[138] da província de Veraguas. É uma dança de origem bantu, também praticada na Villa de Los Santos e na cúmbia da península de Azuero.

Seu nome foi dado pela professora Rosita Liao, quando esta levou um grupo para interpretar a cúmbia instrumental "La Iguana" ao Festival de Guararé na província de los Santos. Na pesquisa de campo averigüei que ela existe desde a fase colombiana, 1831 a 1904, e era executa para dançar.

Segundo o entrevistado Elias Fernandez, durante essa fase se executou muito a cúmbia colombiana, lembrou inclusive que a música "El gato corobo" vem dessa fase da qual também é a cúmbia "La Iguana" que é panamenha e executada até hoje nos "Corregimientos del Pajonal, Toabré, Chiguirí, Rio Índio, Pintada" até a costa.

Origem colombiana	Origem panamenha
Gato Corobo	La Iguana
Gato Corobo No me pude ver Por que ese gatito feo Me quiere comer	…La iguana no la como Por que no la se comer Tiene rabo como perro Y cintura como mujer…
Muchacha bonita No juegues con el Por que ese gatito feo Me quiere comer	Cuando no tenía perro Con gato salía a montear No dejaba conejo en cueva Ni Zorra empiñolar

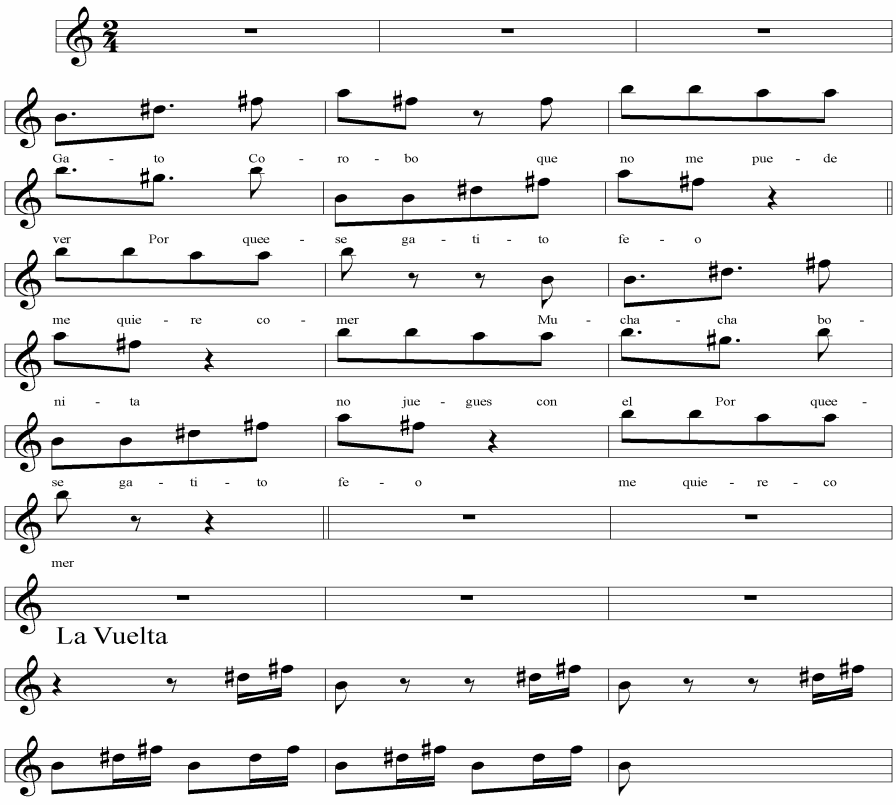
Cúmbias colhidas pelo pesquisador na comunidade do Pajonal, dia 30/03/2007

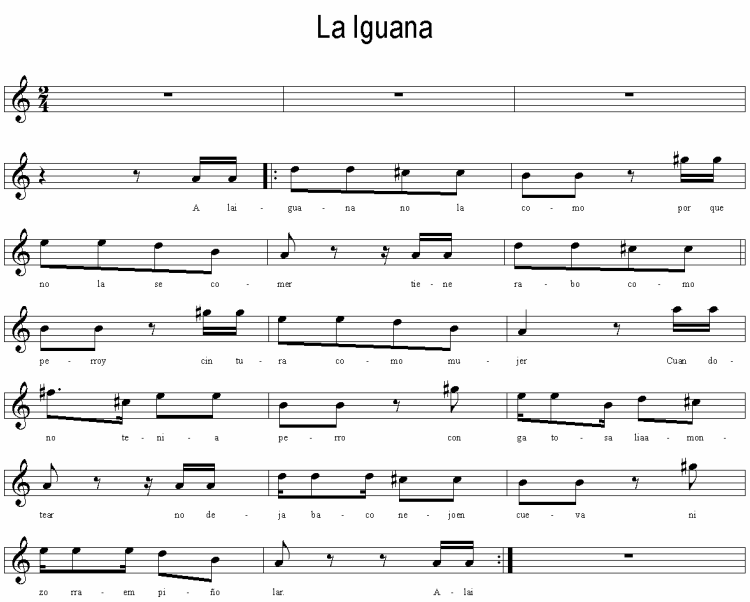
[138] A dança representa a luta entre os negros no período da escravatura e feita no dia de Corpus Christi, sendo a única dança da comemoração onde participam mulheres. Sua principal personagem e "Mama Grande" que representa a sociedade matriarcal africana e conta com personagens como "Negro Bozá", "Pajarité", "Francisque", "Muchacho chiquito", "Negrito Bembón", "Francisco Javier", "Ventarrón", "Majagué", "Barrancanero", "Acabacontó", "Atropeyaimpasa". INTERREAL PANAMÁ http://www.interreal-anama.com/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=55&Itemid=70 – Accesso em 2 fev 2008.

Observo que essas cúmbias picarescas utilizam temas da fauna local, outorgando características humanas aos animais. No caso “La iguana” é uma “copla”, com rima consoante no segundo e quarto versos e essa forma também encontrada na estrutura do “El gato corobo”, ambas sem autoria definida. Possuem características das criações produzidas por pessoas vinculadas a terra e meio ambiente.

O desenho rítmico da cúmbia “La iguana”, música em compasso binário, se inicia em anacruse utilizando duas semicolcheias e logo quatro colcheias que determina um motivo musical repetido durante toda a música.

El Gato Corobo





O mesmo desenho é encontrado modificado na música “Se me olvido quererte”. Iniciada com duas colcheias, nos compassos cinco e seis, como também nos compassos trinta e seis e trinta e sete, cúmbia já analisada no capítulo dois. Isso indica que alguns motivos musicais podem ter sido transferidos da música tradicional para música popular.

Além disso, aponto que o contato com a música colombiana que foi intenso. Elias Fernández relata que durante a Segunda Guerra Mundial existia uma grande fazenda nas comunidades de Ciricito e Cirici, onde se extraia borracha, e nela após o final do período de trabalho os peões se reuniam para dançar a cúmbia “costeña” colombiana, como também a panamenha, configurando um espaço compartilhado de música e dança. Para executar a cúmbia panamenha se utilizava o violino, harmônica de boca, acordeão e percussão e para a colombiana o “cajá”, “tambor grande”, maraca e “guacharaca” ou “charrasca”.

Nessa trajetória de adaptações há também os instrumentos. Nos anos 1950 chegou na região do Pajonal agricultores e trabalhadores de Los Santos e com eles “a churuca” que

foi introduzida ao lado dos idiofones utilizados até essa época que eram a "guacharaca" e as maracas para a cúmbia, e um tambor grande com toque de tambor indígena.

Outro exemplo de cúmbia do Pajonal é "La chicha", termo indígena que se refere a bebida alcoólica feita a base do milho fermentado, utilizada pelas populações indígenas e "cholos" nas suas festividades. A letra confirma a rima consoante no segundo e quarto versos.

> La chicha y el guarapo
>
> La chicha se llama Juana
> Y el guarapo tigre león
> La chichita por el suelo
> Y el guarapo por el jorón
>
> Cúmbia colhida pelo pesquisador na comunidade do Pajonal, dia 30/03/2007

Por meio da pesquisa que realizei com músicos da região do Pajonal observei também que cada cúmbia durava, em média, uma hora e que durante a dança entrava "el Pichón", um homem que roubava a parceira do casal. Muitas vezes isso era entendido como uma brincadeira, porém, algumas vezes terminava em briga.

Na cúmbia do "Pajonal" pode-se observar claramente que o acordeonista toca o instrumento e também canta, porém, quando canta pára de tocar o acordeão. O formato instrumental é característico em várias províncias do país como Los Santos, Panamá, Chorrera, Chiriquí, Veraguas. A utilização da "churuca", tambor, maracas, acordeão, violino ou harmônica de boca, para música tradicional, aqui se caracteriza como uma adaptação panamenha de estilo musical.

Fernández relata ainda que,

> "uma vez tive uma apresentação acompanhando um grupo de dança folclórica em sitio perto chamado Rancho Rio cujos proprietários são colombianos. De casualidade estava também alternando com a gente um grupo de vallenato

> colombiano. Quando nos tocávamos eles ficam prestando atenção, entravam logo a seguir, e novamente entrava meu grupo, na verdade não estávamos preparados para tocar outros repertórios já que a apresentação era para acompanhar ao grupo de dança. Então se me ocorreu tocar umas cúmbias, já que eram fáceis de dançar e tocar. Apresentamos quatro cúmbias seguidas, eles ficaram impressionados e perguntavam onde eu tinha aprendido isso, como tinha feito para aprender esse repertório, que de onde era eu".

Esta declaração evidencia as diferenças entre a cúmbia panamenha, a cúmbia e o "vallenato" colombiano, entendo assim, que pertencem a mesma família musical. Elas que podem ter temática semelhante e até instrumentação similar, contudo são diferentes.

Os músicos colombianos que tocaram com Fernández declararam que era necessário pesquisar essa cúmbia porque possuía muitas características da cúmbia colombiana.

Portanto, de todos os estilos de cúmbia que foram estudados a de Pajonal é a que possui mais semelhança com a colombiana. Reafirmando essa posição, Dora Zarate observou que pelas suas coreografias, o uso de "pañuelos"[139], e da tambora, instrumento do tamanho de um bumbo, também são encontrados nos conjuntos "gaita" colombiana.
A "cajá cumbiera" é atualmente utilizada no lugar da tambora, substituída a cerca de dez anos atrás na região do Pajonal, e ela é também encontrada na cúmbia chorrerana. Nessa cúmbia o tambor ao executar "Los três golpes" simboliza um cumprimento ou saudação ao próprio tambor, esse ato é semelhante ao efetuado nos tambores de regiões da africanas.

Cúmbia Cucúa

No processo de catequização dos nativos da região pelos espanhóis utilizava-se um artifício chamado "auto sacramental". A dança Cucuá[140], criada com a finalidade de

[139] Lenços vermelhos amarrados no pescoço utilizado no vestuário masculino da cúmbia colombiana. Zarate, 1985.
[140] Árvore de cuja casca se extrai uma espécie de tecido. Encontrado nas florestas da Cordilheira Central do Panamá nas cores: branca, vermelho e ruivo. Atualmente se usa mais branco, já que permite tinguimento com outras cores.

representar a luta entre o bem o mal e demonstrar que o bem sempre triunfa numa menção ao Arcanjo São Miguel e os Diabos, respectivamente.

A idéia de um Deus único, conceito fundamental do cristianismo, promovido pela igreja católica através da doutrina da fé, difere da constituição do mundo mítico indígena e africano. A igreja fez prevalecer sua hegemonia e através da liturgia conseguiu aglutinar o povo em torno de um calendário de eventos anuais.

Fez-se necessária a criação de uma representação, onde as formas e os conteúdos pudessem ser utilizados como ferramentas para a catequização, surgem então o Corpus Christi. Para isto a arte em sua totalidade foi utilizada como mediadora entre o objetivo da catequização da população. (Anexo VIII - Foto do vestido Cucuá).

Para caracterizar essa representação se utilizava a música, dança e vestuário, feito com a casca da árvore Cucuá. A dança acabou por ser fixada no calendário de eventos da igreja no dia de Corpus Christi, como marco da celebração do auto.

A ocupação do território panamenho pelos espanhóis, marca o início de um período de alteração do universo simbólico, filosófico, ideológico e espiritual das etnias nativas, esse processo colonizador, que foi chamado durante um longo período de doutrinário, produz intensas mudanças na história cultural do istmo.

Com o domínio pelos sacerdotes das linguagens falada, escrita, do gesto e da palavra cantada se converteram em ferramentas, tão ou mais poderosas que as armas dos próprios soldados de sua majestade. Com a apropriação dos elementos do cristianismo, das culturas indígenas e africanas criou-se uma nova forma de comunicação nas quais estão contemplados conteúdos moralizadores colocados de maneira contrastante entre a figura do bem com São Miguel Arcanjo e o mal com os “Diablo Mayor” e “diablos menores”.

Uma dessas ferramentas foi a palavra cantada, que se utilizou como recurso literário foi a "copla"[141]. Porque se adaptava melhor nas canções populares e era de fácil manipulação e permitia fazer uso da rima, principalmente do ritmo, que compunham perfeitamente uma unidade comunicacional forte.

Este recurso foi utilizado como elemento mediador em vários momentos durante o período colonial. Seu poder de comunicação reside na simplicidade de transmitir os conteúdos, a prosódia se encaixa de maneira natural, promovendo uma compreensão imediata e provocando uma memorização contínua, ou como diz Villarreal:

E conserva o ritmo, musicalidade, capacidade de síntese, jocosidade e sua irmandade substantiva com a música, sem esquecer certo grau de ingenuidade"[142]. O mesmo autor sinaliza que a diferencia possivelmente entre ao nível de expressão foneticamente e seu grau de significado esteja ligado as "persistências das formas quéchuas" em nossa língua com a apropriação do espanhol pelos setores populares.

Então esse e o tema musical encontrado como padrão na música Cucuá é feito com o rabel, tambor, "guachara", maracas e violão e a letra utiliza a forma literária espanhola da "copla" com verso de rima consoante.

Yo soy el diablo mayor

Yo soy er diablo mayor
Que vengo de la montaña
De la jinfierno salio
Vargame al Virgen: Santa!

Yo soy er diablo mayor
Que le canto a las muchachas
La más bonita me llevo
Aunque no quera su mamá!

Del quirate y la caraña
Echemme más aguardiente
Que er que visita la paga!

Colhida por Jose B. Villarreal (1992, p.12)

[141] A "copla" é uma forma de fazer poesia que é utilizada nas canções populares. Surge na Espanha, e posteriormente difundida na América Latina. Seu nome vem da voz latina "copula" que significa laço ou união.
[142] Villarreal, 1992, p.9.

Segundo ainda Torres de Arauz, os Cucuás de San Miguel Centro, possivelmente, ainda são o elemento mais próximo entre o "cholo penonomeño" e seus ancestros da etnia "guaymi" ou "ngobe bugle"[143], pois de acordo com Villarreal, investigações recentes apontam que

Penonomé foi passagem obrigatória e constante de grupos que buscavam melhores horizontes, assim a cultura da área chamada de "Grande Coclé" pode ser classificada entre as grandes civilizações americanas, tais como os Astecas, Maias, Chavin o Inca, por ser uma fusão das culturas do sul e centro América[144]

Nessa região tem sido encontrados importantes assentamentos arqueológicos como "El Sitio Conte" e estam sendo descobertas os hábitos, alimentação, peças de uso domestico e instrumentos musicais o que indica a necessidade de novas pesquisas na área.

Em 2007, quando a convite da Universidade do Panamá e do INAC, Instituto Nacional de Cultura ministrei vários seminários nas províncias de Coclé e Veráguas. Um destes seminários foi realizado na cidade de Penonomé, na capela de Santo Antonio, no qual participaram trinta missionários "cholos" que trabalhavam nas montanhas de Coclé, sendo alguns deles da comunidade de San Miguel Centro, considerada o último reduto dos Cucuas. Aproveitei essa oportunidade para indagar sobre os Cucuas e o trabalho que realizavam, no entanto, no início a conversa foi difícil porque os missionários só escutavam, até que um deles resolveu falar.

Nesse relato contou algumas das historias da comunidade e falou da importância das tradições dos Cucuas, seguido de outro missionário que também contou outros fatos, depois disto um se revelou compositor de coplas e cantor, outro se revelou musico.

[143] Torres de Arauz, apud Villarreal, 1992, p. 16.
[144] Tradução do autor, Villarreal, 1992, p.12.

No dia seguinte fui ao encontro de três deles e juntos nos dirigimos ao estúdio de gravação da Radio Hogar Penonomé para gravar algumas das músicas e toques da música Cucuá. Entendo que eles dominam certas manifestações artísticas por favorecem o seu trabalho, a missão evangelizadora. São eles: Rafael Castillo Figueroa de Tulu Arriba, "Corregimiento del Tulu" que é cantor e interpretou uma "mejorana", "saloma de mejorana", "torrente gallino" e "Nuestro folclor" de autoria de Jesús Guerra. Patricio Alabarca, intérprete da localidade de Rio Indio, "Corregimiento de Las Marías" e, finalmente, Tomas "Chirú" de Chiguirí Arriba que tocou Tambor e o Acordeão.

No encontro foi possível questionar sobre o gênero musical e quais eram os títulos das canções que foram interpretadas por Tomas "Chirú". Obtive as seguintes informações:

- La iguana, é uma Cúmbia do Norte de Coclé que também é tocada no Pajonal.

- El gato corobo, é uma Cúmbia cucua.

- La chicha y el guarapo é uma Cúmbia cucua.

Nessa mesma oportunidade foi convidado, também o músico acordeonista Edilberto Javier Albeo[145]. Este jovem músico do bairro "El encanto" em Penonomé, interpretou "Oiga Morena" no estilo Tambor Norte, uma música que foi muito executada durante o verão 2007 no Panamá e, também, utilizada nas propagandas para anunciar a temporada de beisebol. Também interpretou "La Iguana" e "El gato corobo", estilo cúmbia norte de Pajonal; "Cumpadre gallinazo", estilo cúmbia norte; "La chicha y el guarapo", estilo Cucúa e "Paseo", "Atravesa´o", estilo cúmbia santeña. A partir deste encontro, com personagens tão diferentes, confirmei que, de fato, a tradição da oralidade garantiu a transmissão da cúmbia panamenha, pois ela está presente no repertório atual.

[145] Nascido no dia 5/01/1992 em Penonomé, filho de Catalino Albeo y Mirta Morán, neto de Demetrio Albeo Martinez.

Cúmbia de Angelito

A cúmbia de Angelito, música e dança, que se realiza após a morte de uma criança menor de um ano de idade e nela seus pais expressam sua tristeza e reverenciam sua memória. Por meio da dança invocam a possibilidade de uma nova concepção, ela lembra o rito da fecundidade da antiguidade e, de alguma maneira, representa a vitória da vida sobre a morte[146]. Esta é uma tradição dos lugares mais distantes, nas serras de Coclé, onde é tocada apenas com o rabel e um tambor.

Na "cúmbia de angelito" realiza-se uma dança muito sensual, com movimentos dos quadris, isso parece remeter a sua ascendência africana.

O autor Zarate identificou uma outra cúmbia que faz referência ao "velório de angelito"[147] . Possui o mesmo sentido do anterior, porém, é acompanhada com cantos e bailes de "mejorana". Geralmente são executadas com violino e "mejoranera" na península de Azuero.

Também é encontrado o "velório de angelito" na província do Darién, mas como uma dança circular que utiliza o canto e os instrumentos de percussão como "cununos", bombo e "guasas".

Cúmbia Chorrerana

A cidade da Chorrera está localizada ao oeste da capital panamenha e os primeiros contatos entre a população nativa e os espanhóis datam de 1510, há referência ao Rio Caimito como um acesso fluvial importante. Consta nos anais da história que foram

[146] ZARATE, Dora P. de. Enciclopedia de la Cultura para Niños y Jóvenes. Suplemento Educativo Cultural del Diario La Prensa Nº 29, Panamá, septiembre de 1985.
[147] Zarate, 1962, pag. 236.

levados indígenas escravos da América do Sul, Venezuela e Peru, e da Nicarágua, para esta região[148]. Era o domínio do cacique de nome "Capirá" ou "Capireja".

Durante a colônia no ano de 1551 ocorreu uma redistribuição da população indígena a partir dos seus grupos lingüísticos, entre as ilhas do Golfo do Panamá e aldeias em terra firme, sendo uma delas o Porto Caimito.

De acordo com Villarreal os índios nicaragüenses foram colocados na região que vai desde o Cerro Cabra em Arraiján até o Rio Caimito, e o restante dos escravos na região de Chorrera. Saliento que o Porto Caimito foi estratégico durante a colonização e a conquista do Peru, dali saiu Francisco Pizarro e suas tropas.

Nesta região é encontrada a cúmbia chorrerana, estilo musical pesquisado pelo músico panamenho Ricaurte Villarreal como trabalho de término de curso no qual estudou as diferenças nos toques[149] da percussão, particularmente da organologia, formações instrumentais e repertório deste estilo musical no Panamá. Afirma que dentro do gênero musical cúmbia encontrou neste o mais complexo por ele pesquisado em todo território.

Analisou a batida do golpe de Ciénaga[150] cuja instrumentação utiliza, cantora, coro, tambor claro como guia, tambor "sequero", tambor "pujo" ou "pujador" e "caja" ou tambora.

Ao se referir aos toques de tambor na Chorrera, Villarreal menciona três variantes são elas: tambor corrido[151] com andamento presto, tambor norte[152] com andamento

[148] Villarreal, 2000, p.3.
[149] De acordo o Houaiss, mus. ...ato ou efeito de percutir, tanger, dedilhar, friccionar um instrumento musical ...som típico de um instrumento gerado pelo toque ...a maneira pessoal de tocar ...melodia curta de caráter funcional ...nos candomblés, nos Xangô pernambucanos e em alguns terreiros de Umbanda, designação genéricas das cerimônias públicas ...no candomblés, o ritmo especifico das invocações ou homenagem de cada Orixá. Houaiss, 2000, p.2735.
[150] Chamo à atenção que o termo Ciénaga (pântano) é um município do Departamento de Magdalena, que fica na região do Rio Magdalena, berço da cúmbia colombiana, possivelmente este toque pode ter vindo de lá.

moderato e tambor "ciénaga" com andamento lento. O autor declara não saber de onde vem o nome do toque no tambor "ciénaga"[153], no entanto, posso afirmar que sua procedência deve ser colombiana, da região de "Cienaga" no Departamento do Magdalena. Tanto o Tambor Norte e "Golpe de Ciénaga" utilizam quatro tambores e a finalização das musicas é feita pelas vozes da "cantalante" e o coro.

O termo "Gaita" que designa um dos sub-estilos da cúmbia chorrerana não possui o mesmo sentido que na música colombiana, onde é tocada como flautas, no entanto, no Panamá é tocado com acordeão.

A instrumentação utilizada no "toque ciénaga" panamenho é cantora, coro, e quatro tambores, possui diferença como o conjunto de "gaita" colombiana, onde são utilizadas flautas e percussões, portanto no Panamá existe outra formação instrumental e outros padrões rítmicos.

O músico Elias Fernández também fez referência a esta cúmbia "cienaguera", que fazia parte do seu repertório e que tinha vindo da Colômbia. Na pesquisa de campo o músico cantarolou a versão que ele conhecia. Observo que em alguns casos a permanência da cúmbia pode ser identificada na íntegra ou em outros somente o nome ou na utilização de algum instrumento.

> "A cúmbia é uma das manifestações folclóricas mais disseminadas e conhecidas em todo o país, tem diferentes inspirações musicais ou melodias; geralmente seu padrão rítmico é específico, 2/4 e 6/8 é capaz de combinar ambos"[154].

---

[151] No repertório dos conjuntos musicais Gaiteros da Colômbia, encontrei dois tipos de cúmbias: a cúmbia cantada, onde se alterna voz com o instrumento e a cúmbia corrida, somente instrumental. Nela observo que existe uma relação no ritmo.
[152] O toque do tambor norte também é encontrado na serra de Coclé e corresponde ao gênero do Tambor.
[153] Villarreal, 2000, p.61.
[154] *Ibid. idem* p. 58.

A Chorrera é considerada a cidade mais representativa das manifestações artística da região, pela sua música como também pela sua dança, que é coletiva e em forma de roda dupla com o grupo musical no centro.

Villarreal relata que na atualidade a cúmbia chorrerana utiliza a seguinte formação instrumental: tambor "cumbiero", "cajá", acordeão, maracas e "churuca"[155].

Identifica ainda dois tipos de cúmbia na cidade Chorrera: a "cúmbia chorrerana", que possui um andamento moderado, e a "cúmbia gaita" com um andamento mais lento. Se traçarmos um paralelo com a cúmbia colombiana a segunda é mais parecida, porque a colombiana é tocada com gaitas fêmea e macho, dentro de um estilo com andamento mais lento. É possível então encontrar elementos comuns nas cúmbias panamenhas e colombianas.

Na cidade de Chorrera as duas possuem a mesma coreografia, observa-se que na origem se usava uma vela na cúmbia colombiana porque era executada dentro das senzalas quando a mulher procurava seu companheiro durante a noite. Esta simbologia se conserva na cúmbia tradicional na Colômbia e no caso da cúmbia chorrerana é utilizado em certas ocasiões.

Podem ser destacados dois intérpretes na cúmbia chorrerana: Ñato Califa[156] na Chorrera e José Inês em Arraiján.

"Cúmbia de Los Congos" ou "Tipo Cachimba"

A "cúmbia de los Congos" ou tipo "Cachimba"[157], é encontrada na região da litorânea da província de Colón, e é a manifestação coreográfica-musical mais importantes

[155] Antes da churuca era utilizavados os utensílios de cozinha como o ralador de coco e o garfo, como instrumento de raspa.

[156] Carlos Felipe Isaacs (Ñato Califa), falecido em um trágico acidente no dia 13 de janeiro de 2006, é considerado o maior representante da cúmbia chorrerana. Entre suas músicas estão: *Vela, Vela comiendo mango y no lo pela* e *Julia Julia pela la yuca.*

do grupo Congo[158]. Utiliza dois tambores de madeira com pele animal, sendo o mais grave chamado de "seco" e o agudo de "hondos".

Os Congos utilizam o espanhol invertido no seu significado chamado de "jeringonza", como um código e uma maneira de burlasse do colonizador, linguagem esa que é utilizada no "juego de Congos". A posição dos tambores e no centro do local da apresentação e na frente do coro de mulheres e crianças[159].

Nesta cúmbia são utilizados somente instrumentos de percussão tambores e maracas que executados com grande vigor e habilidade, com destaque para o solista tambor "hondos". A pulsação das cantigas é regida pelas palmas de todo o grupo, que utilizam o contratempo, lembrando à palma utilizada no flamenco espanhol, e que correspondem junto com as maracas à gama de sons agudos.

Existem dois estilos para a cúmbia tipo cachimba sua diferença está relacionada à localização, uma correspondente a região da "costa arriba" e outra da "costa abajo" da província de Colón. O primeiro estilo da "costa arriba", chamado de "corrido" é binário usualmente em 2/4 e possui semelhança com a cúmbia colombiana, e o segundo estilo chamado de "atravesa´o" ou "tambor congo" utiliza o compasso 6/8, dependendo do andamento, a dança deste estilo pode ser chamado de "terrible". Ricaurte Villarreal, afirma que é executado com toques muito fortes e rápidos nos tambores, resultando dessa maneira de tocas seu nome. A dança chega a ser frenética e de gestos característicos que remetem à dança africana de invocação ritualística.

---

[157] Da voz banta cachimbar, fumar, cismar. Lopes, s/d, p.58.
Voz do quimbondo "kisima" que significa poço ou buraco. No Panamá, Equador, Cuba, República Dominicana e Venezuela significam cachimbo para fumar. Del Castillo Mathieu, 1995, p.79.

[158] A procedência do nome Congo tem relação com o grupo etno-linguístico bantu, que chegou ao Panamá através do trafico e comercialização escravocrata.

[159] Zarate, 1962, p.134.

Cúmbia “Santeña”

Os estudos realizados por Manuel F. Zarate e sua esposa Dora P. de Zarate, na sua grande maioria tem sido concentrado na península de Azuero. A cúmbia “santeña” possue este nome pela localidade onde é produzida, que é a província de Los Santos, no Panamá, faz parte deste grupo de estudos que dentro da classificação proposta por Zarate esta nos bailes do grupo III, ou seja, da dança com casais em roda e tem semelhança com a polca, sendo que na cumbia se seguram pelas mãos.

Além de ter duas versões a de dança de rua e a de salão. Na dança se observa que possui características as da cúmbia colombiana onde se utilizam as velas na coreografia.

A instrumentação utiliza acordeão rabel ou violino e o tambor em outras variante somente se utiliza a “mejoranera” que toca acordes percutidos a partir das cordas presas[160].

O tambor “santeño” utiliza basicamente dois tipos de toques: tambor Norte e tambor corrido. E os instrumentos de percussão são: “repicador”, “pujador” e “redoblante” ou caixa clara.

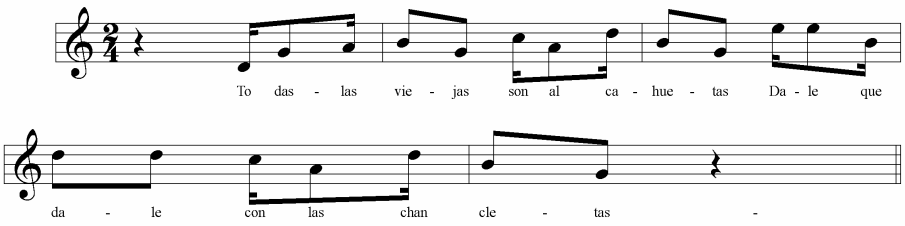
Temas de cúmbias santeña tem sido utilizados por compisitores eruditos como Roque Cordero que na sua “Rapsódia campesina” (1953) utilizou um trecho de uma cúmbia colhida por Garay com o titulo de “Las Viejas Alcahuetas”

Las Viejas alcahuetas

Todas las viejas son alcahuetas
Dale que dale com sus chancletas

Garay, 1962, p.296.

[160] Zarate, 1962, p.198.



A cúmbia santeña tem sido um dos gêneros que mais tem contribuído com o repertorio para a música de acordeão. Com composições com "Los sentimientos del alma" de Francisco "Chico" Purio Ramírez.

Cúmbia Darienita

Esta cúmbia é encontrada na província do Darién onde a existe uma população predominantemente de origem afropanamenha, possui uma sonoridade particular devido a formação instrumental utilizada "cantalante", coro, palmas, tambor "hondo" ou "pujador" "repicador" ou "seco", cajá tambora, cajón e maraca (um par).

Observo uma semelhança com cúmbia colombiana, principalmente pelo desenho inicial do tambor "hondo" que realiza um desenho em contratempo com golpes no 2º. e 4º tempo, após alguns compassos. Como exemplo musical utilizei a gravação "Chelelé" do CD Darién: Bunde y Bullerengue, 1996.

"Se o bunde e a reza, a cúmbia e a dança"[161] esta frase se faz realidade em Darién onde tanto a cúmbia, o bunde e o bullerengue fazem a trilha sonora da população.

Chelelé Migdalia Betancourt Bonitas son las piraguas Navegando rio arriba Bonita suena esta cumbia Cantada de un nativo

[161] Contra capa do CD Darién (1996).

Cumbia Darienita “Jumbamba” ou “diablos” de Darién é uma dança que utiliza mascara feitas de cabaças seu canto diz: “jum-jum-jumbamba”.

O ritmo utilizado para a cúmbia darienita é o mesmo do bullerengue, utilizando o tambor “hondo”, o seco e o bullerengue. Sendo as suas principais variantes:

1. Vocal e instrumental (percussão)

2. Cantada por todos os que fazem parte do baile. Podendo ter uma variante com uma cantante solista e coro (tipo responsorial, mantendo as tradições vocais de matrizes africanas).

3. Na cúmbia darienita todos bailam em volta dos músicos[162].

Cúmbia dos Emberá ou Chimbombo

Com temos mencionado a província do Darién possui uma população negra importante porém, e território do grupo étnico Emberá que esta devido em dois distritos Cémaco (Cirilo Guainora) e Sambú (Río Sábalo) localizado na região do Alto Chagres, da provincia e os Wounaan que estão localizados na região de Chepigana e Pinogana, da mesma provincia, ambos conhecidos antigamente por “chocoes” (do departamento colombiano Choco).

Prova de isto é o baile de “Chimbombo” um tipo de cúmbia, de procedência africana se fusiona como tradição indígena. E é dançado de mãos dadas e também soltas, misturando também suas características coreográficas[163]. A poesia panamenha tem se apropriado da palavra Chimbombo que é de origem bantu, e foi utilizada por o poeta panamenho Demetrio Korsi na poesia “Incidente de cumbia”. (Anexo IX poesia “Incidente

[162] Zarate, 1962, pp.104-105
[163] Entrevista com Yanitza Zarco, natural de Villa Caleta, Comarca Embera-Wounnan, Darién. Realizada na “Direção de Cultura da Universidade do Panamá, Divisão de Folclore, 17/10/2006.

de cumbia") nela descreve um drama passional a partir de uma desilusão amorosa vivida por Chimbombo ao ver sua amada fugir com um estrangeiro, se desespera e a assassina a ambos.

Os instrumentos utilizados são dois tambores de cunha chamados de "requinta" e "pujo", a tambora de baquetas, "churuca", flauta feita de tubo PVC (gaitas) o de madeira e carcaça de tartaruga tocada como um sino. Observo que na Cúmbia Emberá podemos identificar mas nitidamente esta fusão intercultural que foi colocada no primeiro capitulo entre as etnias indígenas e o negros, através da instrumentação que fusiona tambores, instrumentos de material de procedência animal e flautas.

Cúmbia Antonera

A Cúmbia Antonera é encontrada na cidade de Antón e tem forte influencia da africana. Utiliza uma instrumentação com: repicador, cajá, tambor "llamador de afuera", tambor "llamador de adentro" e o "almirez" um pilão metálico encontrado somente nesta região.

Esta cúmbia passa por um processo de extinção e encontrar informações mais precisas da sua historia e prática são escassas.

Cúmbia Ocueña ou Toreña

Esta cúmbia é encontrada no distrito de Ocú e na província de Veraguas e sua importância se dá pela incorporação dos instrumentos de corda qualitativa e quantitativamente frente aos de percussão. Os instrumentos que utiliza são a "mejoranera", "bocona", rabel, violão e os três tambores "repicador", "pujador" e "cajá".

Sua coreografia tem o sapateado característico da “mejorana”, também chamada de cumbia sapateada, no “duelo de tamarindo”, uma dança circular, que tem influência indígena, o homem posiciona-se na frente da mulher.

Danzón Cúmbia

O Panamá também foi francês, durante os anos de 1852 a 1903, a influência francesa pode ser observada na cúmbia, com o surgimento do danzón cumbia.

O danzón surgiu em Cuba, nascido da contradança francesa na ilha e dos ritmos afro-cubanos. No final do século XIX aportou no istmo, produzindo uma outra sonoridade ao fusionar-se com a cúmbia.

Sua instrumentação utiliza flauta, violão, acordeão, maracas, “repicador”, “pujador” e “cajá”.

Possui uma forma que consta de uma introdução, tema A e B, uma sessão chamada de “trios” na tonalidade maior e coda.

Como repertório posso mencionar “Jazmines” de Franciso “Chico” Purio Ramírez e “Mama Eva” composição de Vicente Gómez.

Cúmbia “atravesada” ou “tambor de calle”

É basicamente utilizada nos blocos de carnaval nas províncias de Herrera e Los Santos, contudo, é também executada durante outras festividades populares.

Sua formação instrumental e chamada de “tuna” e utiliza acordeão, violino, maracas, “repicador”, “pujador” e “cajá”.

Além das cúmbias listadas nas entrevistas foram mencionadas outras três cúmbias: a Cúmbia Trapichera na Província de Chiriquí, a Cúmbia Tumba Caña também da

Província de Chiriquí e a Cúmbia “atravesada” ou “tambor de calle” das províncias de Herrera e Los Santos, porém não encontrei material que propiciasse a análise.

3.2 Interpretação dos dados obtidos na pesquisa

Este levantamento preliminar do inventario apontou a existência de um potencial musical importante para ser levantado e estudado sobre a cúmbia panamenha. A cúmbia tem sido produzida tanto individual quanto interculturalmente pelos diferentes grupos étnicos que formaram a nação panamenha: índios, negros e brancos.

Inicialmente eu contava com a informação de cinco principais estilos de cúmbia: a Santeña, a Chorrerana, os Congos de Colón, a Darienita e os Cucuás. Durante a pesquisa este número triplicou chegando a quinze estilos. Neste estudo pude descrever a maioria deles, ficando em aberto a possibilidade de que outros pesquisadores possam avançar na investigação e trazer novas contribuições.

Essa diversidade está sendo descoberta pelo grande público e valorizando cada vez mais os estilos.

Entendo que a análise da música panamenha poderia ser realizada a partir de “complexos genéricos musicais” escolhendo critérios como localidade e história, por exemplo, para sua classificação e assim, produzir um melhor entendimento e uma forma mais perene de transmitir valores como identidade e cultura do país para as novas gerações.

3.3 Eixos paradigmáticos e estruturais da cúmbia panamenha nas décadas de 1980 e 1990.

A partir do levantamento dos elementos musicais encontrados na cúmbia, posso afirmar que através do estudo, se revelaram dois eixos paradigmáticos fundamentais: um que surge a partir do conceito por mim elencado como o "time-line da cúmbia" o qual identifico, em suas diversas variantes, como uma marca de identidade facilmente reconhecível. O outro seria a característica encontrada em vários músicos panamenhos de ser "sintetizadores" de experiências e gêneros musicais de outras latitudes para produzir uma música com características estilísticas panamenhas.

A situação de "trânsito" que o Panamá possui pode, às vezes, ser entendida com uma possibilidade de ser um laboratório musical a céu aberto passível de transitar pelas veredas sonoras panamenhas da cúmbia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo sobre a cúmbia panamenha faz parte de um projeto que envolve a investigação de músicas do continente latinoamericano. Teve inicio no trabalho de mestrado onde estudei a música afro-brasileira e afro-cubana.

Para o Doutorado estendi a pesquisa para a música panamenha onde trabalhei especificamente com a cúmbia, buscando as interseções sonoras.

Busquei trabalhar a questão dos elementos identitários e da possibilidade de descobrir, através da cúmbia, conexões com questões da própria dinâmica da sociedade onde me criei.

A partir das cúmbias analisadas se desprendem as seguintes considerações finais:

A cúmbia panamenha, em sua origem, tem uma relação muito forte com a cúmbia colombiana e também com o "danzón cubano". O padrão rítmico "time-line da cúmbia" é encontrado tanto na cúmbia colombiana como na panamenha. Encontrei também uma leve semelhança quanto aos instrumentos musicais de percussão em ambos os ritmos. A identificação com o "danzón cubano" está na forma musical: introdução, tema A e B, "montuno" e coda. O formato do conjunto musical do "danzón cubano" se assemelha ao do "danzón cúmbia".

Na cúmbia dos anos 1980 e 1990 pude encontrar motivos melódicos, seqüências harmônicas e padrões rítmicos constantes na cúmbia tradicional panamenha.

O padrão estilístico de tocar a acordeão na cúmbia panamenha é bem definido, como pude observar nos acordeonistas Alfredo Escudero, Osvaldo Ayala e Samy Sandoval que pertencem a gerações distintas.

Na cúmbia do Panamá, existe uma característica relevante: geralmente o acordeão não toca quando a cantora ou cantor estão interpretando, o que a diferencia das demais cúmbias.

A linha de composição utilizada guarda uma íntima semelhança com padrões melódicos da música espanhola, especialmente com a música flamenca.

A letra das canções está relacionada a situações amorosas e atividades relacionadas à terra.

Os arranjos musicais têm sido feitos por profissionais que realizam uma ponte entre o artista e o público consumidor, utilizando como estratégia recursos estilísticos de outros gêneros dançantes do Caribe como salsa e merengue.

Instrumentos tradicionais como rabel, "mejoranera" e tambores foram substituídos pelo acordeão, guitarra e tumbadoras.

A forma musical encontrada nas canções da cúmbia, corresponde à forma do Rondó modificada e utilizada como um padrão estético recorrente em quase todos os intérpretes e compositores do gênero.

Dentro da forma musical é sempre utilizada a seção "montuno" em que, na parte livre, acontece a improvisação tanto de letra como de melodia e são executados "mambos" com referências a outras canções ou temáticas.

A utilização da tonalidade menor no tema A, modulante para a tonalidade maior no tema B pode ser observada como um padrão harmônico recorrente.

A criação de personagens, através dos quais se representam situações do término de uma relação amorosa, da separação e da traição são temas recorrentes nas músicas do período analisado.

Com o surgimento, nos anos 1990, da dupla Samy & Sandra Sandoval, a cantora assumiu o papel de protagonista, interpretando a maior parte do repertório. Nesse conjunto, a "saloma" não é utilizada, porém os gritos sim, inclusive com a participação de músicos do grupo.

Isso marca uma importante mudança estilística na melodia, ocorrida na década de 1980 e que perdurou. A "saloma" era uma marca do elemento musical da cúmbia panamenha, utilizada até então pelos vários conjuntos, mas acabou substituída, com destaque, pela própria cantora.

A harmonia é feita principalmente pela guitarra que acompanha sustentando a tonalidade e apoiando o rítmo. Freqüentemente são encontradas a primeira e a segunda inversões de acordes. Na introdução e nos temas A e B o guitarrista geralmente utiliza rasqueado, para durante o "montuno" utilizar dedilhado, dando a sensação de uma harpa. Entendo que este rasgo estilístico de tocar guitarra na cúmbia configura um dos elementos que a identifica como panamenha.

A difusão da cúmbia se comporta como a imprevisibilidade das águas que podem mudar seu curso e ultrapassar limites locais, regionais e nacionais.

A cúmbia, matéria prima do baile, estabelece uma relação estética que vai se transformando em um código comportamental próprio do grupo participante.

Portanto, os elementos identitários do gênero musical cúmbia encontrados neste estudo, são decorrentes das transformações sócio-culturais e que, através dos anos, foram construindo um estilo e uma estética que os define como cúmbia panamenha.

REFERÊNCIAS

ALVARADO, Linette y **UREÑA RAMOS**, Axcel. "Principales culturas aboregines de Panamá y su aporte a la Música". In Coordinación Educativa y Cultural Centroamericana. San José: CECC, pp.103-106, 2003.

BACHELARD, Gaston. "A Água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria". São Paulo: Martins Fonte, 2002.

BHABHA, Homi K. "O local da cultura". Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

_____. "A questão do outro, diferença, discriminação e o discurso do colonialismo". In pós-modernismo e política. Heloisa Buarque de Holanda (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

BISWELL, Kent. "El desarrollo del Genero Cumbia en Colombia, a partir de los años cincuenta". Ponencia presentada en el IV Congreso de La Asociación Internacional para el estudio de la Música Popular – IASPM. Ciudad de Mexico, D.F. – México, 2002.

BRENES-CANDANEDO, Gonzalo. "Los instrumentos de la etnomúsica de Panamá". Panamá: Autoridad del Canal de Panamá, 1999.

CARPEAUX, Otto Maria. "O livro de ouro da história da música: da Idade Média ao século XX". Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CASTILLERO-CALVO, Alfredo. "Historia General de Panamá". Panamá: Comité Nacional del Centenário, 2004.

CHAUÍ, Marilena. "Cidadania cultural: o direito a cultura". São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

_____. “Conformismo e Resistência: aspectos da cultura no Brasil”. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CONVERS-GUEVARA, Leonor Eugenia y **OCHOA ESCOBAR**, Juan Sebastian. “Gaiteros y tamboleros: material para abordar el estudio de la música de gaitas de San Jacinto”, Bolívar (Colombia). Bogotá: Editorial Pontifica Universidad Javeriana, 2007.

DE GORI, Esteban. “Notas Sociológicas sobre la Cumbia Villera. Lectura del drama social urbano”. In Convergencia, mayo-agosto, v.12, nº38, pp.353-372, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, México, 2005.

D´AMICO, Leonardo. “Cumbia: la musica afrocolombiana”. Udine: Valter Colle. nota, 2002.

EDGAR, Andrew & SEDGWICK, Peter. “Teoria Cultural de A a Z: Conceitos-chave para entender o mundo contemporâneo”. São Paulo: Contexto, 2002.

ELIADE, Mircea. “Mito do eterno retorno”. São Paulo: Mercuryo, 1992.

FEATHERSTONE, Mike. “O Desmanche da Cultura”. São Paulo: Nobel, 1997.

_____.“Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity”. London, Newbury Park, New Delhi: Sage Publications, 1992.

FERREIRA, Luzia Aparecida. “Políticas Públicas para a Cultura na Cidade de São Paulo: A Secretaria Municipal de Cultura – Teoria e Prática”. Tese de Doutorado defendida na Escola de Comunicações e Artes de Universidade de São Paulo: ECA/USP, 2006.

FRUNGILLO, Mário D. “Dicionário de percussão”. São Paulo: UNESP, 2003.

GARAY-DÍAZ, Narciso E. “Tradiciones y cantares de Panamá: ensayo folklórico. Panamá”: Autoridad del Canal de Panamá, 1999.

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. “A globalização imaginada”. São Paulo: Iluminuras, 2007.

_____.Culturas populares no capitalismo. México D.F.: Grijalbo, 2002.

_____.“As Culturas Híbridas. Estratégias para entrar y salir de la modernidad”. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

_____. “Consumidores e cidadãos”. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. “As identidades Culturais e a Comunicação”. In Revista Arte e Cultura da América Latina: Volume XIII, 2º. Semestre, São Paulo: CESA, 2004.

HALL, Stuart. “A identidade cultural na pós-modernidade”. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

_____. “Da Diáspora: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte”: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HOUAISS, Antonio; VILAR, Mauro de Salles e FRANCO, Francisco Manuel de Mello. “Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa”. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

IANNI, Otávio. “A era do globalismo”. São Paulo: Civilização Brasileira, 1999.

JAMESON, Fredric. “Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio”. São Paulo: Ática, 1997.

KUBIK, Gerhard. “Natureza e estrutura de escalas musicais africanas. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar”. Centro de Estudos de Antropologia Cultural, 1970.

_____. “Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil. Lisboa”: Junta de Investigações do Ultramar, Centro de Estudos de Antropologia Cultural, 1979.

LEON-MADARIAGA, Edgardo A. de. "Presencia y simbolismo del traje nacional de Panamá". Panamá: Impresa, 1981.

LLERENA-VILLALOBOS, Rito. "Memoria Cultural en el Vallenato: un modelo de textualidad en la canción folclórica colombiana". Medellín: Centro para la Investigación de la Cultura Negra en Colombia de la Universidad de Antioquia, 1985.

LOPES, Nei. "Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana". São Paulo: Selo Negro, 2004.

_____. "Dicionário Banto do Brasil. Rio de Janeiro". Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1996.

_____. "Novo Dicionário Banto do Brasil". Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

LÓPEZ, Julio. "La música de la posmodernidad: ensayo de hermenéutica cultural". Barcelona: Anthropos, 1988.

LÓPEZ-MENDOZA, Guillermo. "La Música de Colombia". São Paulo: Vida & Consciência, 2002.

LUND-DROLET, Patricia. "El Ritual Congo: del Noroeste de Panamá una estructura afro-americana expresiva de adaptación cultural". Panamá: Instituto Nacional de Cultura/ UNESCO, 1980.

MUKUNA, Kazadi Wa. "Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas". São Paulo: Terceira Margem, 2006.

_____**& OLIVEIRA PINTO**, Tiago de. "The study of African musical contribution to Latin-American and the Caribbean: a methodological guideline". Bulletin of the International commitee on Urgent Antropological Research, 32- 33, 47-49, 1990.

NETTL, Bruno. “Música folklórica y tradicional de los continentes occidentals”. Madrid: Alianza, 1973.

OCHOA, Ana María. “Músicas locales en tiempos de globalización”. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2003.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. “As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira”. In África: Revista do Centro de Estudos Africanos 22-23 (1) 1999/ 2000/ 2001. São Paulo: FFLCH-USP, 2004.

ORTIZ, Fernando. “Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar”. La Habana: Dirección de Publicaciones Universidad Central de las Villas, 1963.

ORTIZ, Renato. “Mundialização e cultura. São Paulo”. Brasiliense, 2006.

_____.”Um outro território: ensaios sobre a mundialização”. Olho d´Água: São Paulo, 1996.

PÉREZ-FERNÁNDEZ, Rolando. “La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina”. La Habana: Casa de las Américas. 1986.

PITRE–VÁSQUEZ, Edwin Ricardo. “A música na formação da identidade na América Latina: o universo afro-brasileiro e afro-cubano". Dissertação de Mestrado defendida no PROLAM da Universidade de São Paulo, 2000.

_____. “Clave, Guiro y Maraca,” in Encyclopedia of Popular Music of the World”, editado por John Shepherd et al. London: Cassell (no prelo).

_____. “Ciberespaço e a Distribuição de Música no Brasil”. In Congresso Internacional de Arte e Novas Tecnologias. No prelo. São Paulo: CIANTEC, 2007.

_____.& **SÁ**, Xico. “Minha vida daria um acústico”. In Admirável mundo MTV Brasil, Org. Maria Goretti Pedroso e Rosana Martins; Adriana Brito... [et al.]. São Paulo: Saraiva, pag. 94-105, 2006.

QUINTERO-RIVERA, Ángel G. “Música”. In Enciclopédia Contemporânea da América Latina e do Caribe, São Paulo: Boitempo, 2006, pp. 824-841.

SANDRONI, Carlos. “Feitiço Decente: Transformação do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar 2001.

SEINCMAN, Eduardo. “Do Tempo Musical”. São Paulo: Via Letrera, 2001.

SERRANO-GUERRA, Damaris. “La literatura panameña: historia, nación, sociedad (Amor, cultura y conflictos en la segunda mitad del siglo XX)”. Panamá: Editorial Mariano Arosemena (INAC), 2006.

SMITH, Ronald R. “Arroz Colorao: Los Congos of Panama”. In Music and BlackEtnicity: The Caribbean and South America, Org. Gerard H. Behague, New Brunswick / London: Transaction Plubishers, 1994. pp. 239-266.

VERGER, Pierre. “Fluxos e Refluxos: do tráfico de escravos o Golfo de Benin e a Bahia de Todos os Santos, dos Séculos XVII a XIX”. Salvador: Currupio, 2002.

VILA, Pablo. “Música e identidad: la capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales”. In Cuadernos de Nación: Músicas en transición, Org. OCHOA, Ana María e CRAGNOLINI, Alejandra, Bogotá: Ministerio da Cultura de Colômbia, 2001, pp. 15 – 44.

VILLAREAL, José B. “La danza de los diablos cucúa”. In Revista Lotería de Beneficencia, No. 387, enero – febrero de 1992, Panamá, pp. 7 a 25.

_____. “Transculturación de los Tambores”. In Revista Lotería de Beneficencia, Panamá, ano 1990, pp. 5 a 29.

WADE, Peter. “Música Raza y Nación: Música Tropical en Colombia”. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2000. (Edición especial de la Vicepresidencia de la República de Colombia, Departamento Nacional de Planeación, Programa Plan Caribe, 2002).

ZAPATA-OLIVELLA, Manuel. “El Bunde, antecesor de la Cumbia?. In El Tiempo, Bogotá, 22 de Octubre de 1961.

ZARATE, Dora P. de. “Enciclopedia de la Cultura para Niños y Jóvenes”. Suplemento Educativo Cultural del Diario La Prensa Nº 29, Panamá, septiembre de 1985.

ZARATE, Manuel F. “Tambor y Socavon. Panamá” Ministério de Educación, 1962.

Sites consultados na *Internet*

CHAGAS, Paulo “Adorno e a "música nova" do século 20. Disponível em: ”http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,948620,00.html. Acesso em 8 set. 2007.

DEL CASTILLO, Mathieu Nicolas. “Bantuismo en el español de Colombia”. In América Negra, junio de 1995, No. 9, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, pp. 73-92. Disponível em: http://www.javeriana.edu.co/Genetica/Libros%20America%20Negra/AmericaNegra9.pdf#page=73. Acesso em 5 fev. 2008.

ESTEVES, Bernardo**.** “Um componente genético para a diversidade lingüística?” Disponível em: (http://cienciahoje.uol.com.br/91041). Acesso em 30 ago. 2007.

GONZALEZ, Melissa**.** Doctorado em Etnomusicologia sobre Pindin. Disponível em: http://folklore.panamatipico.com/articulo.php?articulo=152. Acesso em 07 jan. 2008.

GONZÁLEZ-RAVEN, María Luisa. "Panamá y Sociedad Congreso Anfictiónico de Panamá." Disponível em: http://www.simon-bolivar.org/bolivar/c_a_de_panama.html. Acesso em 22 dez. 2007.

KÜNNE, Martin. "Los primeros viajeros europeos y las colecciones arqueológicas de Baja América Central". Disponível em: http://collaborations.denison.edu/istmo/articulos/viajeros.html. Acesso em 18 set. 2007.

LIPSKI, John M. "El perfil de Panamá en el entorno de los contactos lingüísticos afrohispánicos". Universidad de Pensylvania, Disponível em: http://www.personal.psu.edu/jml34/afropan.pdf. Acesso em 19 jan. 2008.

MATHIEU, Nicolas Del Castillo. "Bantuismo en el español de Colombia". Disponível em: http://www.javeriana.edu.co/Genetica/Libros%20America%20Negra/AmericaNegra9.pdf#page=73. Acesso em 5 fev. 2008.

NUÑEZ, Graciela**.** Disponível em: http://www.geocities.com/violinistachnu/gracielanunezprincipal.html. Acesso em 15 dez. 2007.

ORTEGA, María Isabel N. "Los Cucúas luchan por sua tradiciones". Disponível em: http://mastipico.blogcindario.com/2007/03/00451-los-cucuas-luchan-por-sus-tradiciones.html. El Siglo. Acesso em 25 jan. 2008.

PANAMA TÍPICO Disponível em: http://www.panamatipico.com Acesso em 07 jan. 2008.

PARDO-TRISTÁN, Emiliano. Disponível em: http://www.fermatapub.com/. Acesso em 15 dez. 2007.

PINDÍN. Disponível em: http://www.pindin.panamatipico.com/secciones.php?Seccion =16. Acesso em 07 jan. 2008.

RAMÍREZ, Francisco "Chico" Purio. Disponível em: http://mensual.prensa.com/mensual/contenido/2006/06/17/hoy/nacionales/638128.html. Acesso em 25 jan. 2008.

SKOKIAAN. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Skokiaan. Acesso em 25 jan. 2008.

ZARACUNDE INTERREAL PANAMÁ. Disponível em: http://www.interreal-panama.com/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=55&Itemid=70 . Acesso em 2 fev. 2008.

CD´s

AYALA, Osvaldo. Inagotable. Panamá: G Producciones, 1985, No. CD TL26

CASAL, Luis. Homenaje a Panamá. Panamá: Earthcds, 2006, No. CD 143750.

DARIÉN: Bunde y Bullerengue, 1996, No. 01, PNUD

PESCUEZIPELA´O. Panamá: Mediasat América, 1998, AD-05255.

SANDOVAL, Samy y Sandra. Los patrones de la cumbia. Panamá: OM Producciones, 1997, No. SSS-3

Entrevistas

Antonio de la Cruz Rudas, "mejoranero", nascido em "Los Potreros de Ocú" em 1944, começou a tocar com 5 anos de idade, em 23 de outubro de 2006,

Christian García, compositor e arranjador, em 25 de janeiro de 2008.

Dolores Cordero Pérez, em 4 de dezembro de 2007.

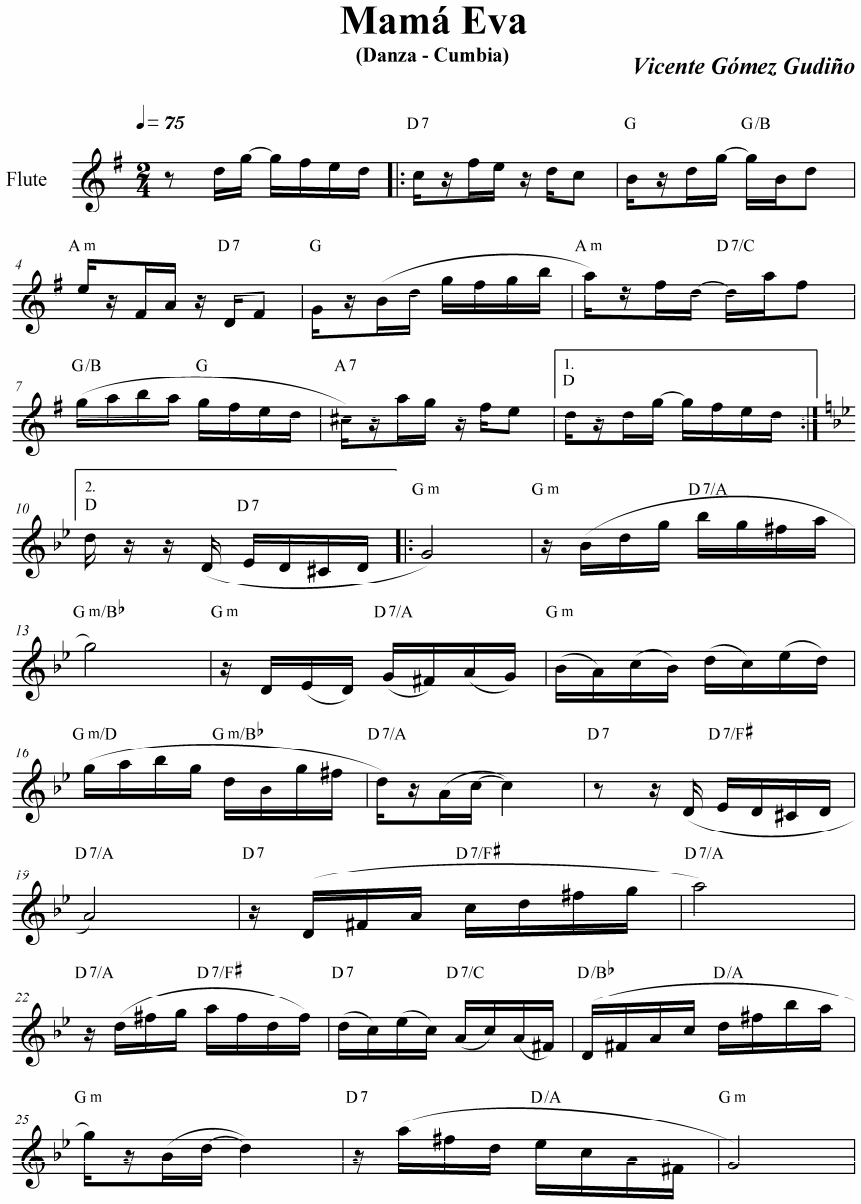
Elias Fernández, violinista e acordeonista, em Barrero, Corregimiento do Pajonal, Penonomé, Coclé, Panamá, em 30 de março de 2007.

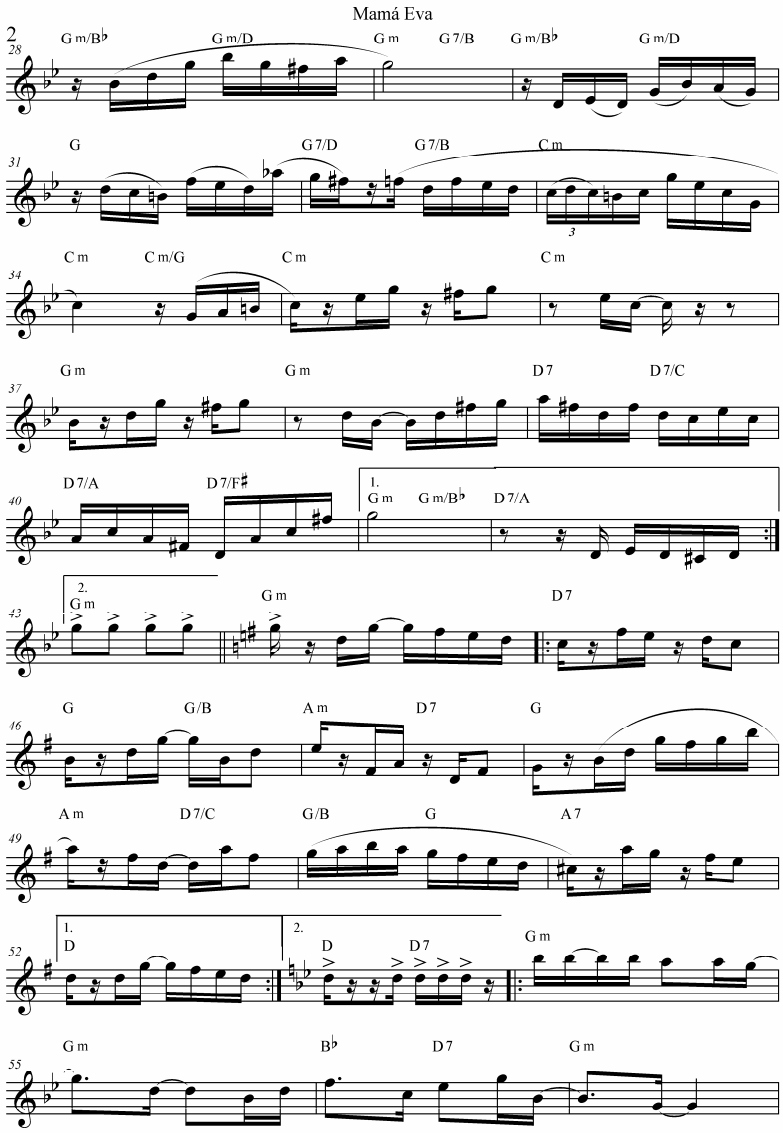
Hipólito "Pólo" Villarreal, em 7 de janeiro de 2008.

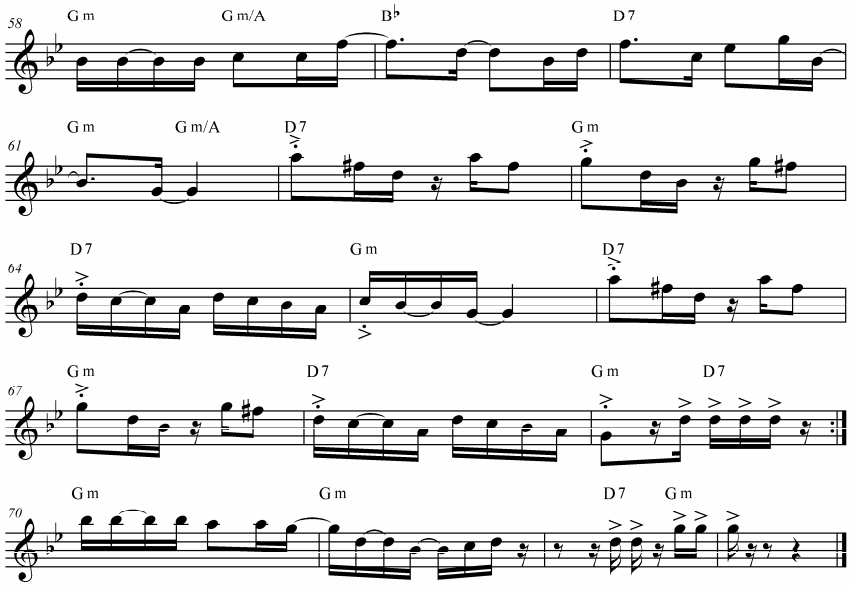
Yanitza Zarco, natural de Villa Caleta, Comarca Embera-Wounnan, Darién, realizada na "Direção de Cultura da Universidade do Panamá, Divisão de Folclore, em 17 de outubro de 2006.

ANEXOS

Anexo I



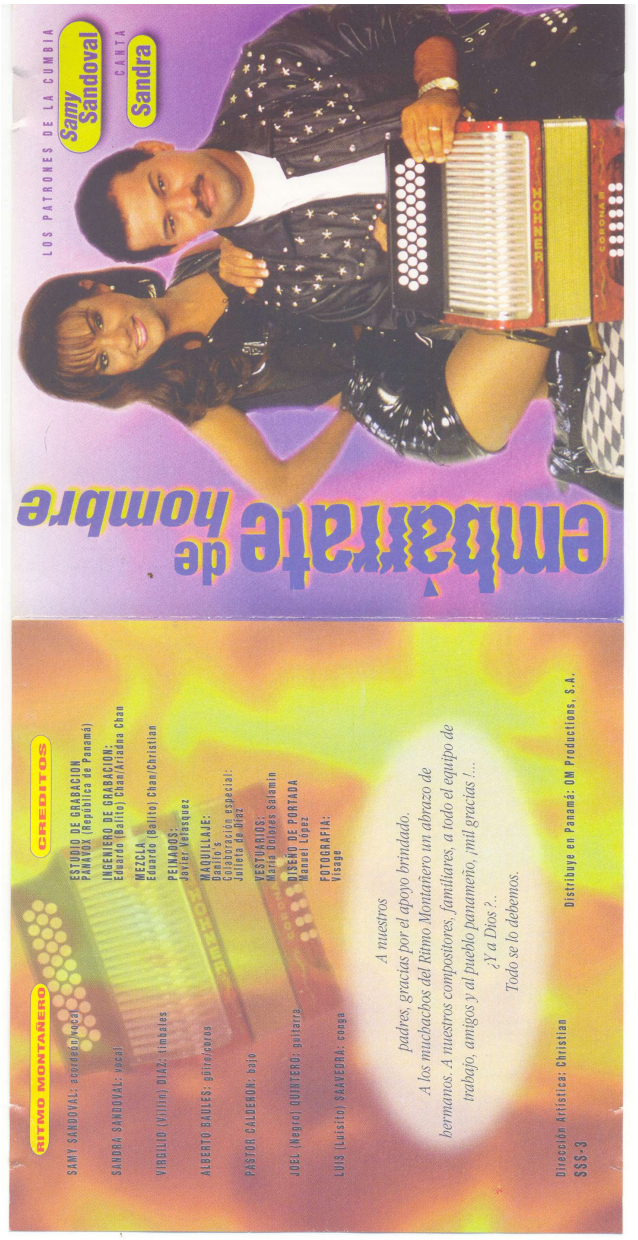

Mamá Eva
2
28
G m/B♭
G m/D
G m
G 7/B
G m/B♭
G m/D
31
G
G 7/D
G 7/B
C m
34
C m
C m/G
C m
C m
37
G m
G m
D 7
D 7/C
40
D 7/A
D 7/F♯
1.
G m
G m/B♭
D 7/A
43
2.
G m
G m
D 7
16
G
G/B
A m
D 7
G
49
A m
D 7/C
G/B
G
A 7
52
1.
D
2.
D
D 7
G m
55
G m
B♭
D 7
G m


58
G m
G m/A
B♭
D 7
61
G m
G m/A
D 7
G m
64
D 7
G m
D 7
67
G m
D 7
G m
D 7
70
G m
G m
D 7
G m

Anexo II

Capa do CD dos Pescuezipela'o grupo que participou da caravana do rock.

Anexo III



Capa do CD “Embarrate de hombre” de Samy & Sandra Sandoval.

Anexo IV

Capa do CD “Inagotable” de Osvaldo Ayala.

Anexo V

Modelo do banco de dados para o inventario da cúmbia.

Anexo VI

CD contendo exemplos musicais das cúmbias:

“Los sentimientos del Alma” – Osvaldo Ayala

“Se me olvido quererte” – Samy y Sandra Sandoval

“Mama Eva” – Luis Casal

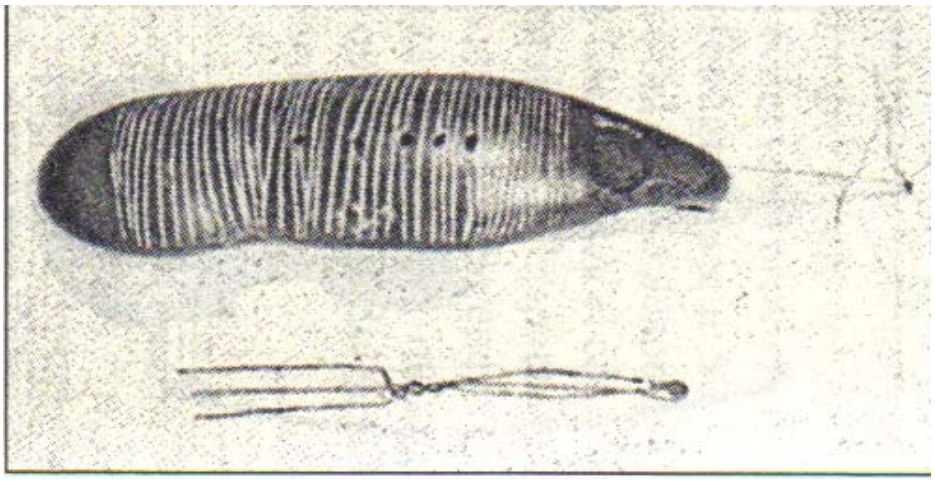
“Chelelé” – Darien Bunde y Bullerengue

“Cúmbia Chorrerana” – Pescuezipela’o

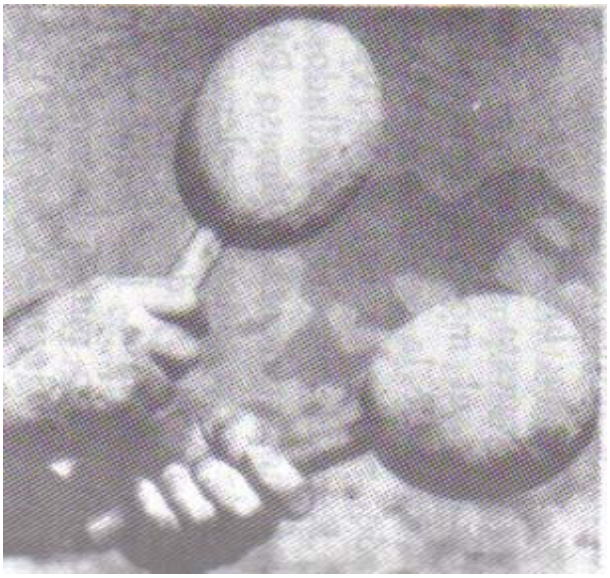
“Cúmbia Cucuá” – Alma Panameña Volume 1

Anexo VII

Instrumentos de percussão da cúmbia



"Churuca"



Maraca

Anexo VIII

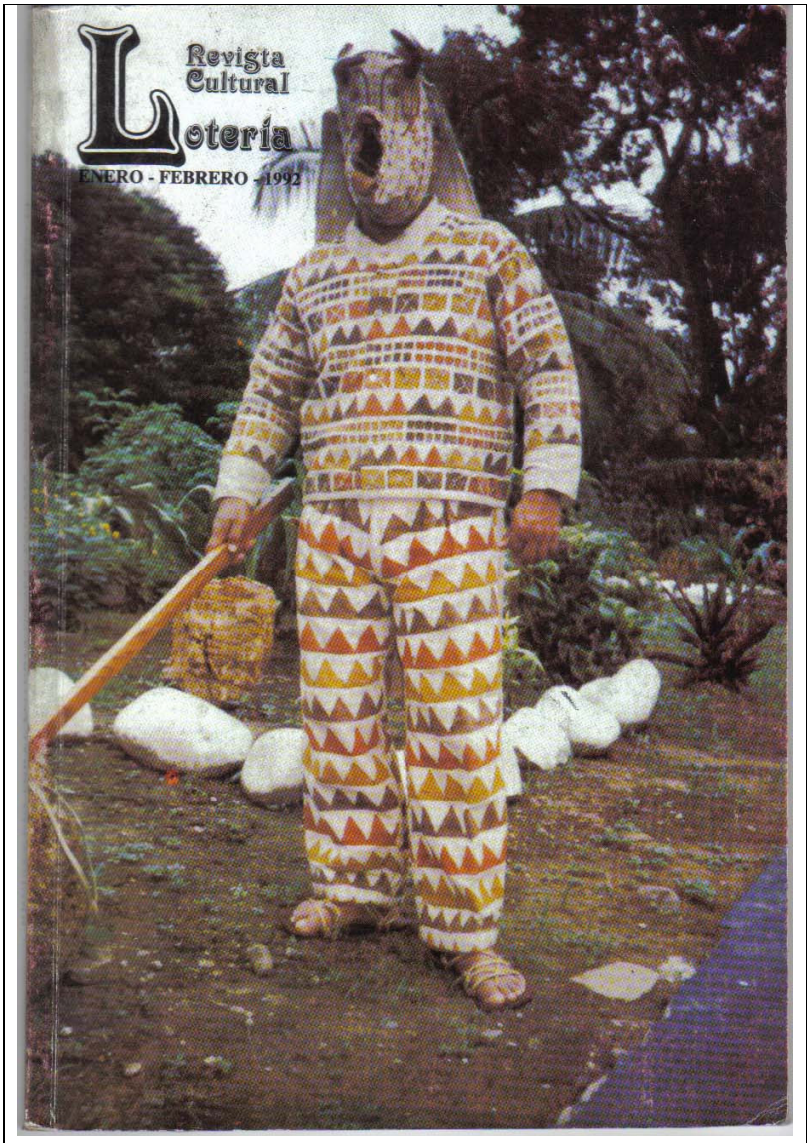


Foto do vestido Cucuá

Anexo IX

Poesia

INCIDENTE DE CUMBIA

Demetrio Korsi

Con queja de indio y grito de chombo, dentro de la cantina de Pancha Manchá, trazumando ambiente de timba y kilombo, se oye que la cumbia resonando está... Baile que legara la abuela africana con cadena chata y pelo cuscú; fuerte y bochinchosa danza interiorana que bailó cual nadie Juana Calambú. Pancha Manchá tiene la cumbia caliente, la de Chepigana y la del Chocó, y cuando borracha se alegra la gente, llora el tamborero, llora Chimbombó... Chimbombó es el negro que Meme embrujara, Chimbombó es el negro de gran corazón; le raya una vieja cicatriz la cara; tiene mala juma y alma de león. Y el tambor trepida! Y la cumbia alegra! Meme baila... El negro, como un animal, llora los desprecios que le hace la negra, y es que quiere a un gringo la zamba fatal!	Como un clavo dicen que saca otro clavo, aporrea el cuero que su mano hinchó; mientras más borracho su golpe es más bravo; ¡juma toca cumbia, dice Chimbombó!... Vengador, celoso, se alza de un respingo cuando Meme acaba la cumbia, y se va -cogida del brazo de su amante gringo-< rumbo al dormitorio de Pancha Manchá. Del puñal armado los persigue, y ambos mueren del acero del gran Chimbombó, y la turbamulta de negros y zambos siente que, a la Raza, Chimbombó vengó... Húyese hacia el Cauca el negro bravío y otra vez la cumbia trepidando está, pero se dijera que no tiene el brío de la vieja cumbia de Pancha Manchá... Es que falta Meme, la ardiente mulata, y es que falta el negro que al Cauca se huyó; siempre habrá clientela y siempre habrá plata, ¡pero nunca otro hombre como Chimbombó

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo