



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE TEATRO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**VERONICA DANIELA NAVARRO**

**DESTERRITORIALIZAÇÃO ENRAIZADA:**  
**EXPERIÊNCIAS DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA NAS FRONTEIRAS DA ARGENTINA E**  
**DO BRASIL.**

**SALVADOR - BAHIA**

**2022**

VERONICA DANIELA NAVARRO

**DESTERRITORIALIZAÇÃO ENRAIZADA:  
EXPERIÊNCIAS DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA NAS FRONTEIRAS DA ARGENTINA E  
DO BRASIL.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Daniela Maria Amoroso

SALVADOR - BAHIA

2022



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL MINISTÉRIO  
DA EDUCAÇÃO UNIVERSIDADE  
FEDERAL DA BAHIA



## TERMO DE APROVAÇÃO

**Veronica Daniela Navarro**

“DESTERRITORIALIZAÇÃO ENRAIZADA: EXPERIÊNCIAS DE CRIAÇÃO  
ARTÍSTICA NAS FRONTEIRAS DA ARGENTINA E DO BRASIL”

Tese Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Doutora em Artes  
Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:

Aprovada em 06 de dezembro de 2022.

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Daniela Maria Amoroso (Orientadora)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Eloisa Leite Domenici (PPGAC/UFBA)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Renata de Lima Silva (UFG)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Lucila Bugallo (Universidad Nacional de Jujuy/Argentina)

---

Prof. Dr. Mario Vilca (Universidad Nacional de Jujuy/Argentina)

Navarro, Verônica Daniela.

Desterritorialização enraizada: experiências de criação artística nas fronteiras da Argentina e do Brasil / Verônica Daniela Navarro. - 2022.

304 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Daniela Maria Amoroso.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2022.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente a todas as pessoas e seres que possibilitaram a realização desta tese. À minha orientadora Daniela Amoroso, pela amorosidade e liberdade com que conseguiu guiar o trabalho. À banca examinadora, professoras Renata Lima, Eleonora Dominice, Mario Vilca e Luica Bugallo pelas contribuições amorosas e precisas. Às minhas amigas doutoras Eliza Ferreira e Daniela Botero, que sem pretensão fizeram mais que acompanhar o processo, leram cada linha deste trabalho e ofereceram contribuições necessárias. À minha turma de doutorado e professores do programa por cada aula, discussões e alegrias fundamentais para levar adiante o cotidiano. À minha família querida que sempre acompanha cada projeto da tia borboleta que voa pelas terras e fronteiras argentinas e brasileiras. Ao Marcelo, por toda sua parceiria, paciência, ajuda e orientação.

A Mariela Cazon e sua família pela acolhida e amorosidade para corpachar-me na sua casa. A toda a coletiva Xuxuy Banto pela possibilidade de aprender um pouco mais da arte-educação em Humahuaca, assim como pela amizade e generosidade com a qual me acolheram desde o primeiro momento. A Maria Laura Lerma e toda sua família por abrir seu coração e hospitalidade sempre. Ao mestre e artista Bicho Diaz, pela possibilidade de aprender de tanta sabedoria. Ao Martin Esquivel e, por extensão, a toda a “Cuadrilla de Coplas de la Banda” por cada carnaval. Ao Andres Cussi por compartilhar cada relato da paisagem natural da Quebrada e todas as pessoas de Humahuaca que me acolheram a todo momento, me abriram as portas para poder concretizar a tese. Ao Instituto interdisciplinar de Tilcara. Ao espaço Sincronia em Jujuy, ao Wuarkusuy e Sariri em Humahuaca, por permitir-me a realização dos laboratórios.

Ao grupo Nzinga de Capoeira Angola, ao grupo Andanças da Unilab, ao grupo Umbigada da UFBA, ao coletivo Translocadas. Ao Thiago Cohen e toda a equipe de Corpachadas experimentais, ao espaço cultural Casa Rosada, a todas as amigas e artistas de Córdoba, nas pessoas de Laura Alarzaki e Paula Granero, por compartilhar os laboratórios, conversas e escutas atentas. A Bianca Leite pela revisão cuidadosa.

À CAPES e ao Programa de Artes Cênicas da UFBA, pela oportunidade.

Pela continuidade da universidade pública, gratuita e inclusiva!

## RESUMO

Esta tese tem como objetivo analisar processos criativos em dança que partem de matrizes estéticas e matrizes afroameríndias nas fronteiras da Argentina e do Brasil, especificamente Humahuaca, Jujuy e Salvador da Bahia. A partir de procedimentos metodológicos que se aproximam da prática-performativa, adentrando nas manifestações culturais entendidas como performances. Especificamente trabalho no contexto do Carnaval de Humahuaca, realizando uma descrição e análise da cosmo percepção andina e afro-americana, especificamente banto, a partir da idéia de *Pacha* e em relação com a noção de tempo-espço analisado a partir do cosmograma banto-kongo. Re-danço minha prática neste escrito, como dançarina-educadora-capoeirista das danças andinas e afrobrasileiras e coloco em questão as formas institucionalizadas das danças ditas folclóricas, tensionando arquivos a partir dos repertórios de corpos atuais. O trabalho procura desestabilizar formas cartesianas de pesquisa, criação e produção em dança, evidenciando racismos e sexismos na construção histórica de danças que estabeleceram formas de ser, disciplinando os corpos e criando imaginários identitários. Uma das idéias que atravessam o trabalho é que a partir das novas possibilidades de dançar que surgem nas festas, nas formas coletivas de se organizar para dançar, nas produções e criações em comunidades artísticas é possível desestabilizar arquivos e repensar repertórios corporais, que possibilitem danças múltiplas e diversas para todas as corporeidades.

### PALAVRAS-CHAVE

Processo criativo em dança; Matrizes afroameríndias; Carnaval de Humahuaca; Performances populares; Cultura popular.

## **ABSTRACT**

The aim of this thesis is to analyze creative processes in dance that are based on aesthetic matrices and afroamerican roots in Argentina and Brazil, specifically in Humahuaca, Jujuy and Salvador de Bahia. Based on methodological procedures that are close to the practice-performative, I will enter into cultural manifestations that are understood as performances. Specifically, I work in the context of the Humahuaca Carnival, performing a description and analysis of Andean and Afro-American cosmoperception, specifically Bantu, from the idea of Pacha and in relation to the notion of time-space analyzed from the Bantu-Kongo cosmogram. I re-dance my practice in this paper, as a dancer-educator-capoeirista of Andean and Afro-Brazilian dances and I question the institutionalized forms of so-called folkloric dances, intending archives from the repertoires of current bodies. The work seeks to destabilize Cartesian forms of research, creation and production in dance, highlighting racism and sexism in the historical construction of dances that established ways of being, disciplining bodies and creating imaginary identities. One of the ideas that runs through this work is that it is possible to destabilize archives and rethink corporal repertoires based on the new dance possibilities that emerge at parties, in collective forms of organizing to dance, and in the productions and creations in artistic communities.

## **KEY WORDS**

Creative Process in Dance; Motrices afroamerindias; Carnaval de Humahuaca; Performances populares; Popular Culture.

## GLOSSÁRIO

**Apacheta:** punhado de pedras que são colocadas à margem do caminho com várias saídas. Cada caminhante deve adicionar uma pedra à pilha, deixar o seu *acullico* (folhas de coca mastigadas com a sua própria saliva) e reverenciar a Pachamama. Também serve para orientar outras pessoas que passam por ali.

**Caja coplera:** instrumento percussivo de couro. Geralmente feito de couro de cabra, utilizado para tocar e cantar coplas.

**Charango:** instrumento musical de cinco cordas que produz um som bastante agudo. Típico da música andina, feito a partir da carapaça de um tatu.

**Chayar:** significa molhar a terra superficialmente com chicha, vinho, álcool, cerveja, como gesto de sincera homenagem e gratidão à Pachamama. Normalmente as pessoas já estão habituadas a inclinar o seu copo ao chão e oferecer o primeiro gole à terra em qualquer momento do ano. Também se *chayan* carros, pessoas. Além disso, é costume colocar talco em pó, papel triturado e serpentinas na terra.

**Chicha:** bebida feita de milho fermentado.

**Corpachar:** (de q Kurpatjay e ay kurpachaña, para hospedar, para alimentar). Na região andina, dar comida e bebida a terra. Fazer oferendas nos vários rituais propícios tais como o carnaval, a señalada e, especialmente, no primeiro dia de agosto e ao longo deste mês, em honra, gratidão e para pedir determinadas coisas à Pachamama. Em certas áreas é utilizado como sinônimo de chayar, um termo com o qual, de um ponto de vista estrito, diverge, uma vez que exclui os alimentos preparados que são oferecidos. No entanto, no uso popular ambos os conceitos nem sempre são diferenciados e são utilizados de forma intercambiável. Celebrar para augurar prosperidade material e sucesso, especialmente de bens e coisas de valor que devem ser chayadas, tais como casas, instalações, veículos, reprodutores, geradores. Corpachar é também apoiar, dar força, encorajar e incentivar alguém (trancabalanca diccionario del habla rural de Jujuy de Juan Alfredo Baldarich 2017).

**Flechadas:** no momento em que se finaliza a construção de uma casa, a pessoa que viverá no lugar faz uma *flechada*. Para isso, se realiza um ritual para a Pachamama e depois se coloca um ovo no telhado para ser quebrado pelos convidados a partir de disparos com arco e flecha.

**Mojón de carnaval:** local comunitário onde os grupos de carnaval desenterram e enterram o carnaval. No caso das comparsas, o carnaval e os diabos são retirados desse lugar e depois são enterrados e queimados.



**Quena:** flauta de bambu de 25 a 50 centímetros de comprimento, com um buraco na parte inferior e cinco ou seis na parte superior. É utilizada em algumas partes da América do Sul para acompanhar canções e danças, especialmente nos Andes.

**Señalada:** É um ritual em que os animais nascidos durante o ano são marcados. São colocadas flores nesses animais e são realizadas oferendas à Pachamama como forma de agradecimento. Também se pede que os rebanhos sejam multiplicados.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

### FIGURAS

Figura 1 -	Tinku andino carnaval Maragogipe, 2019 .....	34
Figura 2 -	Seminário Mariela Cazón .....	37
Figura 3 -	Seminário Mariela Cazón (II).....	37
Figura 4 -	Mestre Bicho Díaz .....	39
Figura 5 -	Mariela Cazón.....	40
Figura 6 -	Residência artística com Martin Esquivel, Mariela Cazón, Marian Castro, Alexis Mendez e Veronica Navarro .....	47
Figura 7 -	Residência com Martin Esquivel, Mariela Cazón, Alexis Mendez .....	48
Figura 8 -	Mapa do Tawantisuyo.....	62
Figura 9 -	Mapa do Império Inca antes da colonização Espanhola .....	67
Figura 10 -	Cosmograma Bakongo-Diekenga.....	82
Figura 11 -	Chakana andina.....	84
Figura 12 -	Monumento ao índio em Humahuaca. O Gral. Belgrano e o bispo da cidade abençoam a bandeira Argentina símbolo da independência .....	86
Figura 13 -	Bajada de la comparsa de diablos y diabras los alegres de Uquia, fevereiro de 2022 .....	91
Figura 14 -	Diaba Silvia Barrios, Humahuaca 2022.....	91
Figura 15 -	Mojon do carnaval desenttro da Cuadrilla de coplas de la banda nas Peñas Blancas. Martin Esquivel e Mariana Castro .....	95
Figura 16 -	Desentierro de la Nueva Cuadrilla de la Banda, Mariana Castro y Martin Esquivel. Humahuaca febrero de 2020 .....	101
Figura 17 -	Desentierro 2021 toque de Erke Bicho Diaz. Huamahuaca febrero de 2021 .....	102
Figura 18 -	Recital de Bicho Diaz no Jueves de comadres, 2020.....	104
Figura 19 -	Jueves de comadres na casa de Mariela Uquia, 2021 .....	104
Figura 20 -	Alexis Mendez e Maximilano Mamani dançando <i>taquirari</i> .....	113
Figura 21 -	<i>Señalada de Llamas</i> de Mariela. Uquia, 2020 .....	116
Figura 22 -	<i>Señalada de llamas</i> casa de Mariela. Uquia, 2022 .....	117
Figura 23 -	Cartaz do filme “ <i>La guerra Gaucha</i> ” de 1942.....	124
Figura 24 -	Cartaz do filme “ <i>Zama</i> ” .....	125
Figura 25 -	Ballet folclórico Nacional.....	126
Figura 26 -	Ballet folclórico Nacional (II) .....	126
Figura 27 -	Ballet folclórico Nacional (III) .....	127
Figura 28 -	Bartolina XiXa Drag Folk.....	128
Figura 29 -	Alexis Mendez em “ <i>Negra Muerta</i> ”. Humahuaca, 2021 .....	128
Figura 30 -	Carlos Vega nos trabalhos de pesquisa no Noroeste argentino .....	135
Figura 31 -	Carlos Vega nos trabalhos de pesquisa no Noroeste argentino (II) .....	135

Figura 32 -	Rodolfo Arteaga y Teresa Palomino, em 1967 .....	136
Figura 33 -	Victoria dança marinera com Javier Luna em “Adiós al Perú”, apresentação de despedida do Conjunto Nacional del Perú .....	136
Figura 34 -	Duplas dançando Samba Cueca .....	139
Figura 35 -	Carnavalito Folclórico Argentino de Córdoba, 2016 .....	144
Figura 36 -	Roda de Carnavalito invitación em Pachamanka, Humahuaca, 2022 .....	146
Figura 37 -	Apresentação da Palestra-Performance “A filosofia como território intercultural” .....	147
Figura 38 -	Aula de huayno com “Umbigada” .....	148
Figura 39 -	Aula “O caminho da Zamba” .....	155
Figura 40 -	<i>Laboratorio de experimentación</i> em San Salvador .....	156
Figura 41 -	Laboratório de dança em San Salvador de Jujuy .....	168
Figura 42 -	Aula de motrizes afroameríndias .....	171
Figura 43 -	Aula de motrizes afroameríndias (II) .....	171
Figura 44 -	Translocadas, Assunção, 2019 .....	181
Figura 45 -	Translocadas em Juazeiro do Norte, 2018 .....	184
Figura 46 -	Experimentações com <i>Huayno</i> .....	188
Figura 47 -	Criação Corpachadas Experimentais. Experimentação com Cueca .....	189
Figura 48 -	Corpachada no início da performance .....	190
Figura 49 -	Corpachadas experimentais .....	191
Figura 50 -	Apresentação Negra Muerta em Pachamanka .....	194
Figura 51 -	Mariana Castro na apresentação de Negra Muerta em Pachamanka .....	195
Figura 52 -	Mapa de composição, ensaio em Uquia .....	196
Figura 53 -	Localidade de Negra Muerta .....	197
Figura 54 -	Alexis Mendes na apresentação de Negra Muerta em Pachamanka .....	199
Figura 55 -	Apresentação Negra Muerta em Pachamanka .....	200

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>CAPÍTULO 1 – LAVOURA: identificar o terreno e escolher as ferramentas de trabalho</b> .....	19
1.1 A descoberta do caminho metodológico para a pesquisa em dança .....	19
1.2 “Eu não ando só”: alteridades nas cosmopercepções afroameríndias .....	24
1.2.1 Por que escolher criar a partir do contexto das performances populares?.....	32
1.3.1 O/as Referentes da pesquisa .....	38
1.4 Residências artísticas como espaço de criação .....	41
1.5 O terreno das performances.....	48
<b>CAPÍTULO 2 – Arar: abrindo, descobrindo e preparando o terreno para a criação</b> .....	55
2.1 Território do carnaval <i>Quebradeño</i> .....	55
2.2 Afro-ameríndia Quebrada de Humahuaca.....	61
2.3 Noções de tempo-espaço e movimento nas cosmopercepções afroameríndias.....	78
2.4 O tempo-espaço Carnaval .....	84
2.5 Desenterrando o carnaval .....	95
2.6 <i>Jueves de comadres</i> a partir de uma epistemologia feminista .....	102
2.7 – A celebração nas <i>invitaciones</i> e <i>señaladas</i> de lhamas .....	113
<b>CAPÍTULO 3: FERTILIZAR. Recuperar o chão para a transformação dos repertórios</b> .....	118
3.1 Redançar os repertórios arquivados .....	118
3.2 O arquivo da <i>Cueca</i> em Carlos Vega e Nicomedes Santa Cruz.....	130
3.3 A <i>Cueca</i> negra .....	136
3.4 Repertório e arquivo do <i>Huayno</i> .....	140
3.5 Recriando repertórios a partir das cosmopercepções afroameríndias .....	149
<b>CAPÍTULO 4 – SEMEADURA: Caminhos de criação a partir da experiência prática de uma dançarina-educadora</b> .....	157
4.1 Formas de dançar a partir das motrizes afro-ameríndias.....	157

4.2 Elaborar o gesto corporal .....	165
4.4 A motriz dos deslocamentos enraizados .....	169
4.3 Investigação e composição a partir das motrizes .....	172
4.6 Do Tango ao Huayno .....	180
4.7 Criação a partir de estados corporais .....	185
5.8 Uma dança enraizada nos vestígios da história.....	192
5.8.1 O respeito à alteridade como reverberação artística corporal .....	197
5.8.2 Negras Nuestras.....	201
<b>CULTIVAR – CONCLUSÕES PARCIAIS .....</b>	<b>202</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>212</b>

## INTRODUÇÃO

Esta tese fala sobre terra, raízes, história, memória e o que pode um corpo em constante movimento numa grande rede tecida a partir das caminhadas dançadas pelas terras argentinas e brasileiras. As questões que orientam esta investigação e formam os problemas giram em torno de: como re-criar repertórios de danças a partir das motrizes afroameríndias das performances populares? Como desestabilizar os discursos cartesianos através da criação em dança? Que possibilidades criativas dançar a partir das fronteiras pode nos trazer? A partir destas questões vou traçando um caminho metodológico desde a prática como método de investigação através da partilha de residências artísticas, espaços de laboratórios e criação de dança na Quebrada de Humahuaca Jujuy Argentina e Salvador - Bahia - Brasil, como espaços territoriais de inspiração e criação. Adentrando nas manifestações populares, principalmente o Carnaval de Humahuaca, suas práticas e celebrações, assim como, compartilhando momentos criativos e educativos com mestre/as e artistas do lugar.

Nem sempre enraizar significa pertencer a um Estado-Nação, como se costuma entender. Para mim, que vivo a desterritorialização de maneira voluntária e com o privilégio de poder escolher onde morar, enraizar está associado à ideia de criação de lares. Envolve memórias corporais afetivas dos lugares “originários” e, ao mesmo tempo, leva a recriar novas, como raízes portáteis. Sabemos que nem todas as pessoas podem circular pelos territórios de maneira voluntária e livre, a partir das suas escolhas, ainda que a migração seja um direito humano fundamental. Na maioria das vezes, as migrações são compulsivas devido a situações sociais, políticas, raciais, patriarcais entre outras. No meu caso, a experiência da migração é vivenciada a partir do desejo e da acolhida de inúmeras pessoas que me abriram portas entre os tecidos sociais que unem Argentina e Brasil. Ambos os territórios marcados por processos sociais, culturais e políticos de colonialismo e resistência.

No contexto da pandemia mundial de Covid-19 iniciada em 2020, as fronteiras se fecharam e abriram, convertendo alguns contextos em “perigosos” devido à situação epidemiológica interna. Isto não é algo novo para muitos continentes do mundo, principalmente para aqueles mais afetados pela economia mundial – os chamados subdesenvolvidos, como América Latina, África e Ásia, que geralmente ocupam os primeiros lugares em rankings de países com políticas públicas insuficientes para suas respectivas populações. De repente, atravessar a fronteira entre Brasil e Argentina já não era tão simples como antes, principalmente diante dos contextos das políticas regionais dos governos populares dos anos 2000. O Brasil se converteu em símbolo de recorde de mortes e se

posicionou na escala mundial como um dos países que menos investiu no enfrentamento da pandemia de Covid-19, o que impactou fortemente também a escala regional e afetou os países limítrofes.

Apresentar o exame PCR com resultado negativo e autorização de trânsito e deslocamento unicamente por meio aéreo, foram alguns possíveis requisitos e caminhos para atravessar a fronteira no contexto pandêmico. É preciso relatar que esse contexto também atravessa a construção dessa tese. Medidas rígidas de controle epidemiológico, distanciamento social e proibição de dançar nas festas são dificuldades e questões que estão refletidas na pesquisa aqui apresentada, realizada entre julho de 2018 e setembro de 2022. O trabalho metodológico foi realizado a partir da imersão na festa do Carnaval de Humauhaca e a base que inspira a construção do pensamento aqui dançado são as cosmopercepções afroameríndias que sustentam essa celebração.

Usarei a noção de indígena em detrimento de outra denominação por alguns motivos que se referem a um posicionamento teórico-político. Primeiro, porque é o termo usado pelo/as interlocutor/as da pesquisa; segundo, porque usar o termo indígena, se bem é uma denominação colonial, foi utilizado como uma reafirmação político identitária das pessoas que se reconhecem como parte de comunidades de povos tradicionais das Américas.

Por outro lado, a nomenclatura “povos originários” remete à origem, a povos que foram, como se diz no Brasil, “donos da Terra”, habitantes de um determinado lugar. Porém sabemos de que sempre existiram movimentos e deslocamentos dos povos. Assim, é difícil determinar origem de algum deles. A noção de território para esses povos sempre foi bem diferente de como a pensamos no ocidente, sendo as fronteiras limites fluidos de negociações e disputas, mantendo relações permanentes entre diferentes povos. Os Andes se apresentam como um exemplo explícito desse fato, como veremos nos próximos capítulos.

A autora Silvia Rivera Cusicanqui (2018) diz que a noção de povos originários remete a um passado que se imagina fixo, estático e arcaico. Utilizando essa noção se negaria a coetaneidade desses povos, excluindo-os como sujeitos políticos protagonistas do presente. Também há quase unanimidade no meio acadêmico quanto ao uso do termo "povos indígenas" em suas produções, substituindo o termo "aborígenes" cuja etimologia remonta a "sem origem" e o termo "índio" por conotar subestimação e inferioridade. Porém entre povos ditos originários e indígenas os conceitos muitas vezes se usam como sinônimos para determinar os povos que pertencem a um território cultural geopolítico particular.

Por outro lado, existe uma distinção entre duas correntes de pensamento que são o indianismo e indigenismo. Neste sentido, o indianismo é uma corrente política e de

pensamento que surgiu na Bolívia por volta da década de 1970 a partir da incorporação do campesinato como sujeito jurídico no âmbito da Reforma do Estado de 1952, tendo especificamente em conta a reforma agrária de 1953. O indianismo tem uma composição étnico-racial essencial, que também implica um forte sentimento de pertença às nações e povos escravizados e explorados desde a chegada dos colonizadores aos seus territórios ancestrais.

Em contraste com o indianismo, o indigenismo é uma corrente literária que surgiu na década de 1920, primeiro no Peru e depois se espalhou por muitos países da América Latina, como movimento político-social para reivindicar os chamados sujeitos "indígenas". Os indigenistas têm a intenção de "assimilar" ou "integrar" as pessoas racializadas numa sociedade. Dentro do movimento indigenista muitas das pessoas ativas não necessariamente são pessoas racializadas, ou seja, muitas pessoas são brancas no movimento, mas que buscam inspiração para seu trabalho acadêmico, artístico e cultural na cosmopercepção ameríndia. Neste contexto indigenista, surge a categoria camponês/a em vários países da América Latina, a qual teria essa intenção de integrar os indígenas ao mundo moderno. O indianismo tensiona o lugar assimilador oferecido pelo indigenismo, de refugiar-se na categoria de "camponês/a", devido à história de opressão e invisibilização que isso traz consigo. O que é proposto pelo indianismo é que o/a índio/a deve esforçar-se por deixar de ser um/a camponês/a na sociedade branca e tornar-se livre. Esses movimentos geraram grandes transformações em várias épocas inclusive nosso passado mais recente, com os governos da Bolívia e Equador na década dos 2000, com governos que impulsionaram projetos políticos indigenistas nos seus discursos e práticas políticas, com acertos e erros que não serão analisados neste trabalho.

Contudo, utilizo aqui o termo indígena, como coloquei no começo, porque é a construção e reivindicação identitária do/as interlocutore/as da pesquisa, construída a partir da ancestralidade dos povos andinos. Por outro lado, adotando o termo indígena, sou consciente de meu lugar racializado branco, não indígena, que se inspira e acredita que as cosmopercepções afroameríndias poderiam ser a base de uma política para um caminho de transformação social, de justiça, igualdade e libertação para nossos povos. Evitando cair em essencialismo, parto de uma relação ontológica como as práticas afroameríndias, sem tentar dar explicações causais, mas sim apresentando como se estabelece a relação a partir dos encontros gerados e quais transformações são possíveis no campo da arte e da cultura. Reivindico a luta antirracista e antipatriarcal nas minhas práticas artísticas desde meu lugar de privilégio numa sociedade racista, machista, sexista e desigual.



Em relação aos povos afro-americanos, estarei me referindo aqui ao contexto diaspórico das terras onde trânsito, me remetendo a uma história viva que se faz presente a cada instante em nossas formas de existência. Em alguns momentos prefiro dizer povo negro no caso brasileiro e afro-argentino/as no caso argentino. Aqui me refiro a nomenclaturas político-identitárias utilizadas pelo/as interlocutore/as da pesquisa e também ao conteúdo teórico que me acompanha. Assim, partindo do que Lélia Gonzalez (1988) chamou de América, pretendo focar a pesquisa nas cosmopraxis (DE MUNTER, 2016) dos povos ameríndios e afro-americanos, especificamente a partir de um conhecimento prático vivenciado a partir de danças.

Trazendo os ensinamentos do líder espiritual Tata Muta Imê<sup>1</sup>, parto de que nosso corpo é nossa primeira casa. A partir do conhecimento de saber habitar nossa primeira casa, de saber nos abrigar, é que poderemos nos relacionar com outro/as. Esse sentir-pensar do corpo ou cosmo praxis, como conhecemos a partir da cultura bakongo<sup>2</sup>, forma parte desses saberes e das formas de se relacionar na nossa América. Também encontramos essas características nos povos indígenas, particularmente naqueles andinos que serão o enfoque da pesquisa.

É assim que pretendo trazer minhas experiências com as danças latino-americanas, principalmente a partir das terras em que transitei (Brasil-Argentina), por meio das minhas raízes portáteis, através da prática como pesquisa em interlocução com artistas-mestre/as do Humahuaca e Salvador como referências fundamentais do trabalho.

Coloco em questão alguns repertórios das danças e suas matrizes estéticas no contexto do carnaval *humahuaqueño* como possibilidade de trabalho corporal e artístico cênico atravessado por raça, gênero e sexualidade. Procurando desconstruir repertórios (Taylor 2013) criados para simbolizar uma ideia de Estado-Nação eurocêntrico, racista, classista e patriarcal, a fim de trazer possibilidades artístico-criativas a partir de uma perspectiva afro-ameríndia presente em nossa América.

A noção de matrizes estéticas pode ser analisada a partir do texto do autor Armindo Bião (2009) como uma possível identificação de origens comuns dentro de uma cultura, a partir do cruzamento de características sensoriais e artísticas de compreensão do belo. As matrizes estéticas baianas, para o autor, são fruto da transculturação de influências indígenas,

---

<sup>1</sup> Líder espiritual do Terreiro de candomblé de nação angola “A casa dos olhos do tempo” e do grupo Nzinga de Capoeira Angola. A expressão “nação de candomblé”, no Brasil, indica o local de origem predominante das práticas de uma determinada casa religiosa.

<sup>2</sup> Congos ou bacongo (em kicongo: Bakongo) é um grupo étnico banto que vive numa larga faixa ao longo da costa atlântica de África, desde o Sul do Gabão até às províncias angolanas do Zaire e do Uíge, passando pela República do Congo, pelo enclave de Cabinda e pela República Democrática do Congo

africanas e europeias na Bahia (capital e interior do Estado). Bião (2009) tenta identificar características sensoriais e artísticas, portanto estéticas, que revelem de alguma maneira a ascendência cultural a que remete os costumes reproduzidas pelas populações de algumas regiões baianas. Segundo Bião:

A idéia de que é possível definir-se uma origem social comum, que se constituiria, ao longo da história, numa família de formas culturais aparentadas, como se fossem “filhas de uma mesma mãe”, identificadas por suas características sensoriais e artísticas, portanto estéticas, tanto num sentido amplo, de sensibilidade, quanto num sentido estrito, de criação e de compreensão do belo. (BIÃO, 2009, p. 251).

A noção de matriz que remete à ideia de mãe e, ao mesmo tempo, à sugestão de uma forma que reproduz características idênticas, produz muitos questionamentos, uma vez que é complicado definir uma "origem social comum" de movimentos culturais como filhos de "uma mesma mãe" dado o dinamismo e o poder autotransformador inerente à própria cultura que, em todo momento, associa e difunde informações de todos os tipos e origens. A própria ideia de cultura já nos diz sobre cruzamentos, trânsitos e transformações próprias dos processos inerentes a ela. Destarte, considero a importância da noção de matrizes estéticas afroameríndias, como uma possibilidade situada dentro de determinados territórios culturais que se constituem a partir de ideias comuns de ver o mundo ou cosmopercepções, materializadas em formas práticas de viver a arte e a cultura que são próprias de determinados territórios culturais que dialogam, se atravessam e também se modificam. Permito-me discordar do conceito de origem comum das manifestações culturais, porque como exposto não existiria “origem” para a cultura, ela é criada e recriada a partir da própria historicidade e é motor do movimento que nela se inicia e se reinicia. Aqui também é importante destacar que as ideias de interculturalidade e transculturalidade seriam partes da própria ideia de cultura.

## CAPÍTULO 1 – LAVOURA: identificar o terreno e escolher as ferramentas de trabalho

*Aquí estoy porque 'i venido  
Porque 'i é venido aquí estoy,  
si no les gusta mi modo  
como 'i venido me voy (Copla de dominio publico)*

O capítulo inicial trata das formas de proceder de uma artista-educadora, uma pesquisadora celebrante, que em busca de um caminho de incertezas traça redes de intercâmbio entre Córdoba-Salvador-Humahuaca. Aqui tento analisar a minha própria construção coletiva no âmbito das danças populares argentinas e brasileiras, festas e performances culturais e tento definir uma metodologia de investigação que é orientada exclusivamente pela prática artística e cultural. Analiso o conceito de performance e a sua história no campo das artes e ciências sociais e entendo os espaços rituais como o carnaval de Humahuaca, em todas suas formas, como uma performance.

### 1.1 A descoberta do caminho metodológico para a pesquisa em dança

Minha inserção nas danças latino-americanas começa a partir de 1997, no grupo “El Salitral” onde trabalhávamos a partir de repertórios de várias danças folclóricas<sup>3</sup> como *Festejos peruanos, Landos, Milongas, Carnavalitos, Huaynos, Zambas*, entre outras. Minha migração para a cidade de Córdoba para estudar na universidade possibilitou ampliar minha rede artística, favoreceu intercâmbios com outra/o/es colegas da dança de vários lugares do país e também de outros países, a exemplo do Brasil, Peru, Bolívia, Uruguai, Chile e Colômbia. Foi a partir das festas populares, encontros culturais e aulas de dança que fui constituindo uma preferência pela interrelação das danças a partir dos próprios repertórios afro-ameríndios. Comecei a criar grupos onde dava aulas, fomentava processos criativos e participava da gestão de encontros culturais e artísticos. As aulas de danças brasileiras, peruanas e bolivianas com vários professores e professoras em Córdoba despertaram a necessidade de aprender e pesquisar mais sobre essas motrizes estéticas afroameríndias.

Quando cheguei em Salvador, adentrei no espaço negro da Capoeira Angola através do grupo Nzinga no espaço “*Nzo a longo*”<sup>4</sup> em Salvador, um espaço político feminista e

---

<sup>3</sup> Considero danças folclóricas aquelas que foram institucionalizadas pela academia de folclore e reproduzidas por companhias de dança, ballet oficial e escolas de formação de professore/as. Utilizo este nome aqui e durante algumas partes do texto, porque é assim que são conhecidos na Argentina, mesmo que não concorde com o termo e não utilize para as danças que proponho a partir da minha prática artístico-educativa.

<sup>4</sup> Em língua bakongo significa Casa de aprendizado.

antirracista dentro da Capoeira Angola. Eu, uma mulher socialmente branca e “migrante” com passaporte, compreendi meus privilégios sociais e raciais e a importância de me racializar enquanto mulher branca a partir da experiência de morar numa cidade em que a maioria de população é negra, desigual e com altos índices de violência social fruto do racismo estrutural. Com o jogo da capoeira aprendo sobre os grandes caminhos de pensar e recriar possibilidades múltiplas para enfrentar desafios e ampliar espaços. Jogando com outro/a/s diferentes, pude descobrir distintas corporalidades, experiência que se converteu na dissertação de mestrado intitulada “*N’outras corpos: Desconstruções e Múltiplas Possibilidades Corporais na Capoeira Angola do Grupo Nzinga*” (2018). Junto à vivência no grupo de capoeira Nzinga na Bahia, o mestrado me abriu um campo de estudo sobre a cultura afro-brasileira que até hoje me permite realizar alguns cruzamentos com outros territórios de América Latina.

Existem vários estudos sócio-históricos e antropológicos nos Andes, principalmente focados nos rituais, nas práticas culturais e na história política da região do noroeste argentino (NOA). Já os estudos sobre a diáspora africana na Argentina<sup>5</sup> ainda são incipientes, bem como centrados na região de Buenos Aires e no litoral do país. Estudos específicos sobre a cultura e história afro-diaspórica nos Andes são escassos. Dentre aqueles que abordam a temática nesta região estão os trabalhos de José Luís Grosso (2008) e de Rodolfo Moisés<sup>6</sup>. Nesse contexto de escassos estudos acadêmicos, existem coletivos militantes localizados principalmente nas províncias de Salta, Jujuy, Santiago del Estero e Córdoba, bem como práticas culturais e artísticas de capoeira angola, danças de diferentes países da África e afro-americanas distribuídas pelo NOA. Estas são ações de militância importantes para visibilizar um tema esquecido intencionalmente pelo Estado, como forma de apagar parte de nossa história. Por isso tentarei fazer alguns aportes, principalmente a partir da dança da *Cueca Norteña*, tempo-espaço contemporâneo que se recria olhando para trás e caminhando para frente.

Estar hoje em um programa de Artes Cênicas me dá a possibilidade de escrever sobre esta experiência de pesquisa de doutorado a partir de um olhar interdisciplinar que se alimenta principalmente da prática. Quando me refiro à prática, estou falando de formas de sentir, fazer e pensar que se constroem e se reconstróem permanentemente com base na nossa própria história. O que motiva esse trabalho acadêmico aqui apresentado é a necessidade de

---

<sup>5</sup> A diáspora Argentina será abordada no capítulo 2.

<sup>6</sup> Rodolfo Moisés é um músico, professor e pesquisador afro-cordobês que está terminando seu livro sobre a cultura afro-cordobesa. Brindou-me com várias entrevistas e conversas informais que utilizarei como referência.

aprofundar e sistematizar um processo enraizado nesta experiência. Aqui não é possível separar minha vida pessoal, artística e ativista como artista, professora e pesquisadora.

O enfoque metodológico é guiado a partir de residências artísticas, da prática performática, dos estudos de antropologia, das teorias feministas e da criação cênica. Ou seja, a convivência que implica um viver que se torna uma relação contínua com outro/as, uma moldagem e um ser formada/o que tem importantes implicações para a compreensão das relações entre humanos, animais e o meio ambiente.

Quando se fala em descolonizar formas acadêmicas, incômodos surgem em relação a como destituir séculos de paradigmas universalizantes que não nos satisfazem. Como é possível experimentar academicamente a partir do corpo? Como se descreve o que acontece nos corpos? Os paradigmas positivistas modernos, criados principalmente pela Europa colonial e ancorados nas ciências biológicas, têm como base a ideia de que o homem controla a natureza a partir de metodologias quantitativas que se utilizam de formatos pré-estabelecidos para comprovar, mediante experimentações controladas, hipóteses elaboradas por pesquisadores/as. Ao impiedosamente testar tais hipóteses, esse tipo de pesquisa enfoca medidas e quantifica fenômenos, construindo-os em termos de frequência, distribuição, causa e efeito. O objetivo final é isolar princípios que permitam uma generalização dos resultados e formulação de leis invariáveis (HASEMAN, 2005).

A procura da “neutralidade objetiva” de quem pesquisa é fundamental. Assim, este enfoque entende a natureza separada dos humanos como algo a ser controlado, estudado e manipulado. Em seus princípios, as ciências sociais e as artes foram permeadas por essa mesma concepção positivista que converte os/as sujeitos/as/es da pesquisa em meros objetos a serem analisados. As danças folclóricas argentinas foram sistematizadas dentro desse paradigma desde o qual pesquisadores e pesquisadoras realizavam trabalhos de campo tomando a descrição das pessoas e de suas práticas como objetos de estudo. O mito da “neutralidade do/a/e pesquisador/a/e” nas ciências sociais e nas artes entra em conflito com as novas epistemologias insurgentes, que contrariamente aos positivistas, acham impossível desconsiderar as subjetividades na pesquisa.

Mudanças de paradigmas começam a dar mais espaço aos estudos qualitativos, com abordagens indutivas que englobam uma ampla gama de estratégias de pesquisa e de métodos, abrangendo perspectivas tanto do/a/es pesquisadore/a/es quanto do/a/es participante/a/s. Inicia-se, assim, uma mudança nas formas da pesquisa, que foca principalmente nas subjetividades.

Não obstante, o fato de buscar a perspectiva do/as sujeito/as da pesquisa nem sempre elimina abordagens que os/as tratam como meros objetos. Isso implica que muitas vezes pesquisadore/as olhem para o/a/es “outro/a/es” como algo a ser nomeado. Aqui pensamos que é fundamental para as pesquisas enunciar o lugar a partir do qual se fala (RIBEIRO, 2017).

A autora Fortin questiona a investigação em dança e indaga: por que a/o artista não olhar para si própria/o e escrever a partir da sua própria experiência? (FORTIN, 2009, p. 82) Como transformar uma experiência de dança em material para compor uma possível epistemologia da dança, desde a qual seria possível tornar explícito o conhecimento operativo na produção de uma obra ou situação artística e assim tornar visível e legítimo o conhecimento que emerge da experiência. Uma pesquisa que tem lugar nos territórios da prática artística, ou seja, em laboratórios, salas de aula, espaços de ensaio, teatros e outros locais de interação entre artistas e públicos.

O meu objetivo é provocar uma permeação entre corpo e conceito, entre fazer e saber na experiência da dança, a fim de deslocar a relação entre prática e teoria. Os conceitos são praticados numa sala de ensaios. As teorias emergem do fazer que é dançar. A cinestesia torna-se então um componente fundamental da investigação da dança (FORTIN, 2009; FROSCHE, 1999).

Demorei muito tempo para compreender que é muito difícil para uma bailarina-pesquisadora não tomar o conhecimento do corpo como "dado" para a investigação. Talvez porque, como já mencionado, o conhecimento acadêmico foi baseado historicamente a partir da hegemonia positivista e suas metodologias, sobretudo, nas investigações em artes performativas relacionadas com as ciências sociais. De fato, são muito comuns situações em que me perguntam o que faço e diante da resposta do doutorado em artes cênicas, as pessoas reagem com a expressão de não saber muito bem o que fazemos seguida da surpresa diante da explicação que construímos conhecimentos científicos a partir do movimento e da dança.

É a aprendizagem e a reflexão do próprio fazer que me leva a escrever sobre a minha experiência como dançarina-educadora, uma experiência de aprendizagem coletiva, que compartilharei a partir do que está impregnado na prática. Segundo Haseman (2005) existem novas estratégias de pesquisa, sobretudo em artes, que estão tratando das insatisfações geradas pela pesquisa qualitativa em relação ao processo mesmo da investigação. Isto trazia algumas dificuldades, principalmente em relação às artes que transcrevem com palavras o que é falado pelo corpo. Nas palavras do próprio autor:

Nos últimos anos, alguns pesquisadores tornaram-se impacientes com as restrições metodológicas da pesquisa qualitativa e sua ênfase em resultados escritos. Eles

acreditam que aquela abordagem necessariamente distorce a comunicação da prática. Tem ocorrido um impulso radical para não somente colocar a prática no âmbito do processo de pesquisa, mas para guiar a pesquisa através da prática. Originalmente propostas por artistas/pesquisadores e pesquisadores na comunidade criativa, essas novas estratégias são conhecidas como prática criativa como pesquisa, performance como pesquisa, pesquisa através da prática, pesquisa de estúdio, prática como pesquisa ou pesquisa guiada-pela-prática (HASEMAN, 2005, p. 44).

Para o autor, as pesquisas performativas são aquelas construídas e guiadas pela prática. É intrinsecamente empírica e vêm à tona quando o/a pesquisador/a cria novas formas artísticas para performance e exibição, ou seja, apresenta os resultados de formas não escritas, mas que podem se apresentar em formato de escrita também. Outra questão interessante das pesquisas performativas é que estas configuraram uma relação diferente com o problema que impulsiona a pesquisa. Na literatura sobre pesquisa quantitativa e qualitativa é bem aceito que o projeto precisa fluir a partir de uma questão central de pesquisa ou da delimitação do problema, ou mesmo (em teoria fundamentada) a partir das experiências e entendimentos da população que está sendo pesquisada.

Para o ingresso neste programa de pós-graduação apresentamos um projeto de pesquisa, estabelecemos um “problema” ou uma inquietação que impulsiona a pesquisa e que pode ser modificado no andamento. No entanto, pesquisas guiadas-pela-prática não iniciariam seus projetos de pesquisa com a definição de “um problema” e sim com “um entusiasmo da prática” (HASEMAN, 2005): abrange algo que é emocionante, algo que pode ser desregrado ou, de fato, algo que somente pode se tornar possível conforme novas tecnologias ou redes permitam. Pesquisas guiadas-pela-prática constroem pontos de partida empíricos como guia da prática. Começa mergulhando, ou seja, a partir da prática mesma a fim de ver o que emerge dela. Assim, na prática como pesquisa tem lugar o fazer-dizer do corpo como gerador de questões (SETENTA, 2008).

A forma de apresentação de uma pesquisa performativa não necessariamente deve ser escrita; ela considera a própria arte como texto, seja dança, performance ou obra visual, no sentido enunciador do termo. Aqui faria sentido a noção de performatividade de Austin (1975), para quem os atos de fala performativos realizam por sua própria enunciação, uma ação que gera efeitos. O dado simbólico é quem revela a pesquisa, de modo que a própria obra de arte ou peça já pode ser considerada como resultado de uma pesquisa.

Não obstante, o texto escrito é um formato que também podemos chamar de performativo já que ele é também prática pois é impulsionado pela própria prática na pesquisa, seja dança, performance ou prática de laboratório. Para a pesquisadora Fernandes (2013), dentro da prática como pesquisa existe a abordagem somático-performativa

a qual enfatiza o corpo para a criação do conhecimento. Rompe a separação dos binômios teoria/prática, escrita/cena, arte/ciência, fazer/pensar. Em palavras da autora ela diz:

Por mais estranho que possa parecer para nossas mentes cartesianamente formatadas, a escrita começa no movimento, assim como a música começa no silêncio, e a dança, na pausa. Como anuncia a letra da música infantil de Arnaldo Antunes: “o silêncio é o começo do papo ... O desejo é o começo do corpo ... A batalha é o começo da trégua” (FERNANDES, 2008, p. 2).

De acordo com Fernandes (2008), no contexto da pesquisa em artes cênicas, o corpo é autor, criador e pesquisador; estudo, estudado e estudante; é o meio e o fim; tema e método; quem, o que, como e onde. Para a autora (FERNANDES, 2008), um estudo em artes cênicas acontece através da prática e da participação artística, ou seja, tanto a partir da criação quanto da observação ativa da arte, acompanhada de uma reflexão coerente acerca da mesma. É o corpo do/a/e pesquisador/a que vai dando movimento à pesquisa a partir do desenho dos percursos, relevâncias, escolhas e saberes.

Neste sentido, parto do meu sentir/pensar dançado para colocar minhas motivações de pesquisa que não necessariamente se estabeleceram a partir da construção de um problema específico *a priori*; mais bem se estruturaram e desestruturaram a partir de minhas diferentes experiências sentidas, pensadas e praticadas, relacionadas ao dançar e vivenciadas a partir de laboratórios de improvisação, aulas de repertórios de danças e, principalmente, vivências no espaço do carnaval humahuaqueño. Coloco aqui algumas das inquietações que ainda reverberam no corpo e impulsionam essa pesquisa: quais são as matrizes e motrizes estéticas nas danças do carnaval de Humahuaca? Que possibilidades corporais são mobilizadas no dançar coletivo? Como transformar nossos repertórios a partir da criação cênica cultural de dançar nas fronteiras? Que elementos estéticos da nossa América ameríndia podemos trazer para nossos repertórios contemporâneos? Como dançar de maneira coletiva no contexto de distanciamento social da pandemia do Covid-19?

## **1.2 “Eu não ando só”: alteridades nas cosmopercepções afroameríndias.**

O mito da modernidade (DUSSEL, 1994) tem se gestado a partir de premissas do eurocentrismo, desenvolvimentismo, violência justificada, cartesianismo que estabeleceram uma forma hierarquia de convivência entre os seres humanos, os não humanos e a natureza. Os humanos, principalmente masculinos e brancos, seriam os sujeitos universais com capacidade de dominar a natureza, controlar e explorar os recursos naturais. Isto se traduz em



políticas públicas que se baseiam na exploração territorial de comunidades e grupos ameríndios, afro diaspóricos, quilombolas e camponeses, mulheres e dissidências de gênero e sexualidade. O avanço desmedido da industrialização gerado pelo desenvolvimento urbano, o monocultivo, o avanço do agronegócio e a contaminação ambiental são algumas das principais causas de ameaças e destruição de comunidades e grupos que historicamente coexistem harmoniosamente com a natureza tomando-a como parte fundamental da existência, através da transmissão de saberes e conhecimentos tradicionais.

Segundo a autora Cusicanqui (2015) essas formas de pensar-sentir tradicionais compartilham uma matriz de pensamento comum que implica, principalmente:

Entender a natureza como geradora de vida, como motor e impulso da sociedade e suas transformações. Em muitas comunidades indígenas, afroamericanas e camponesas do mundo, e dentro de uma ampla gama de variações formais, existe uma íntima relação entre a vida humana e a pluralidade de seres (vivos ou não vivos) que existem nos cosmos: animais, plantas, substâncias, sítios e paisagens, rochas e metais, o céu e suas olhadas de mundos, as profundas cavidades e rios subterrâneos do desconhecido interior do planeta. (AYALA in CUSICANQUI, 2015, p 209).

Compreender a importância de sentir que estamos em presença constante de nossos antepassados e que os elementos da natureza têm a força própria de existência, que as colinas, as montanhas, os rios, as cachoeiras, o mar, as pedras, os tecidos e os animais são parte de nosso estar no mundo, é sem dúvida, um desafio para transformar nossas existências.

Destarte, uma pesquisa prática feita no contexto da pandemia do Covid-19 cujo campo é a celebração do carnaval e suas potências estéticas, tem o desafio de repensar sobre “*que tempo é esse*”<sup>7</sup>. Abrir olhares, sentiremos e andar em movimento espiralar. Algumas formas de pensar andinas e afro-diaspóricas orientam possibilidades de compreender o momento que estamos atravessando como sociedade, porém muitas vezes a impaciência, desconhecimento e desconexão com o cosmos não nos permite compreender a partir de outros paradigmas. Como diz a autora Silvia Cusicanqui (2020), “a ansiedade é uma característica típica dos estratos médios e brancos”<sup>8</sup>.

No mundo andino é relevante a noção de *Pachakuti*, uma referência à *Pacha*: tempo-espaco e a *Kuti*: virada, volta, transformação. Seria uma nova ordem social, mediada por uma mudança radical do estado de coisas (VILCA, 2019). Dentro dos vocabulários coloniais *Pachakuti* aparece associado a expressões como “terra devastada”, “tempo pestilento”,

<sup>7</sup> Essa frase corresponde a uma música cantada na capoeira angola referida ao Nkisi Tempo. “*Na minha aldeia gira o sol também gira lua, ai que tempo é esse meu deus*” (canto de domínio público).

<sup>8</sup> A autora comenta essa frase numa Live disponibilizada na plataforma YouTube no contexto da pandemia, ano 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=UxLxAT6N3SI>

“virada da terra”. O *Kuti* nos adverte sobre as circularidades dos processos, a não linearidade, a reversibilidade, a eternidade e a ancestralidade (VILCA, 2019). Para o autor Juan de Betanzos em Hernández Astete e Cerrón-Palomino (2015), *Pachakuti* seria a volta de um tempo ou a volta do tempo. Também pode estar relacionado à figura da cobra de duas cabeças por sua forma zigzagueante que vai em duas direções opostas. Assim, para que o equilíbrio necessário dentro deste pensamento seja reestabelecido, são fundamentais os rituais comunitários, a realização de oferendas, danças e cantos. Por outro lado, Torres Aranciviar (2016, p. 116) explica que as guerras incaicas no mundo andino seriam uma espécie de organização do cosmos, dessa forma também funcionaria como um *Pachakuti*. Aqui vemos que o conflito é um processo necessário tanto na cosmopercepção andina quanto na afro-americana. A harmonia do estado das coisas não implica uma ordem, como entendida em ocidente, é a desordem e o conflito que harmonizam o mundo afro-ameríndio analisado.

De acordo as pessoas de Humahuaca, desenterrar o carnaval se torna mais do que necessário no contexto da pandemia de Covid-19: “A terra não aguenta mais, ela precisa de nós agora”, “vamos agradecer porque o que ela nos deu esse ano foi suficiente para chegar até aqui”, “não podemos não desenterrar a alegria esse ano, precisamos celebrar e agradecer”, estas foram algumas das frases que escutei em dias prévios ao carnaval de 2021.

A pandemia, ainda desconhecida para o mundo, desconsertou grandes potências econômicas, enriqueceu novas potências e prejudicou ainda mais países com altos índices de pobreza. As comunidades tradicionais, por sua vez, não pararam de realizar seus rituais, muito pelo contrário: povos ligados a uma tradição que entende a natureza como parte de seu cosmos tratam a conjuntura mundial como uma necessidade imperante de modificar a “normalidade” na qual estávamos inseridos. Há mais de quinhentos anos os povos tradicionais afro-ameríndios resistem a partir da organização em comunidades a fim de preservar suas formas de ser e estar no mundo.

É fundamental explicitar que ao me referir ao mundo andino ou cosmo práxis (DE MUNTER, 2016) não pretendo fazer análises reducionistas ou totalizadoras da multiplicidade de povos diferentes que podemos encontrar e que, obviamente, têm diferentes formas de pensar, sentir e fazer específicas. Estou falando de povos que dialogam, a despeito das diferenças, a partir de uma base comum simbólica e entendem o cosmos a partir de um lugar distinto do mundo ocidentalizado. Desde uma ontologia relacional:

Por ontologia relacional nos referimos ao "ser vivo", que se caracteriza pela dinâmica relacional que ocorre entre seus constituintes (coisas, seres, ambientes, entorno). Como sugere Tim Ingold, metaforicamente, podemos falar de "tranças" da vida, constantes e abertas. Para pensar a socialidade humana como ligada às

"tranças" da vida em geral, optamos por nos concentrar na experiência, na aprendizagem prática (Reed 1999), na criatividade e na improvisação e nos afastamos das leituras em termos de intencionalidade (Duranti 2015), do domínio anterior - "conhecimento" - de estruturas, conceitos, regras ou normas sociais. Esta abordagem, distante das abordagens semiótica e cognitiva, é apresentada como intimamente envolvida (teoricamente, empiricamente, pedagogicamente) com os próprios fluxos da práxis social que estão imersos no ser vivo. (DE MUNTER, 2016, p. 631, tradução própria)<sup>9</sup>.

Trata-se de uma proposta de conhecer e aprender com base numa abordagem relacional que, ao contrário do meramente cognitivo, abarca práticas prévias aos significados. Esta abordagem se concentra no processo de aprendizagem que estas práticas abrem para a criatividade e para a improvisação. De acordo com De Munter (2016):

A abordagem que defendemos assume questões mais diretamente "ecológicas": investigar desde um "engajamento ontológico" (Ingold 2013) como o ser/estar social é "co-responsável" pelo ser/estar em geral. Assim, em linha com o trabalho de Ingold, concebemos a experiência humana como carregando o impulso vital através de nossos corpos em movimento e de nossas práticas diárias, práticas que permitem, que criam e ao longo das quais nos permitimos ser elevados. A experiência humana está em constante movimento, sob seus próprios impulsos, mas também movida (e comovida) por contextos ou ambientes - com outros seres, coisas, paisagens, etc. -, produzindo sintonizações contínuas entre todos esses movimentos (ou linhas) e energias da vida (DE MUNTER, 2016, p. 633, tradução própria)<sup>10</sup>.

Este pensamento deixa de lado o conceito de Cosmovisão e incorpora o de cosmopraxis, tratando de abandonar a supremacia da visão, fator predominante na construção do conhecimento do Ocidente, a fim de resgatar a prática de um lugar ecológico em relação a todos os seres do planeta. A autora nigeriana Oyèrónkẹ Oyěwùmí (2021) trabalha com a ideia de cosmopercepção e propõe ampliar o campo de visão predominante na construção do conhecimento eurocêntrico. Ambos os conceitos –sensopercepção e cosmopraxis – buscam romper com uma ideia positivista e dão origem a outras formas epistemológicas de construção

<sup>9</sup> Texto original: Con ontología relacional nos referimos al “estando-vivo”, que se caracteriza por las dinámicas relacionadoras que se producen entre sus integrantes (cosas, seres, entornos, ambientes). Como sugiere Tim Ingold, metafóricamente, podemos hablar de “trenzados” de vida, constantes y abiertos. Para pensar la socialidad humana como enlazada con los “trenzados” de vida en general, optamos por enfocar la experiencia, el aprendizaje hands-on (Reed 1999), la creatividad y la improvisación y nos alejamos de lecturas en clave de intencionalidad (Duranti 2015), de dominio previo –“conocimiento”– de estructuras, conceptos, reglas o normas sociales. Esta aproximación, distante de enfoques semióticos y cognitivos, se presenta como íntimamente involucrada (teóricamente, empíricamente, pedagógicamente) con los flujos mismos de la praxis social que se encuentran inmersos en el estando-vivo.

<sup>10</sup> Texto original: (...) el abordaje por el que abogamos asume cuestiones más directamente ‘ecológicas’: investigar desde un “compromiso ontológico” (Ingold 2013) cómo “co-responde” el ser/estar social con el ser/estar vivo en general. Así, en concordancia con la obra de Ingold, concebimos que la experiencia humana conlleva el impulso vital a través de nuestros cuerpos móviles y nuestras prácticas cotidianas, prácticas que habilitan, que crean y a lo largo de las cuales nos dejamos criar. La experiencia humana se mueve constantemente, bajo sus propios impulsos, pero también movida (y con-movida) por los contextos o entornos – con otros seres, cosas, paisajes, etc.–, produciéndose continuas sintonizaciones entre todos estos movimientos (o líneas) y energías de vida.

do conhecimento. Usarei ambas as noções de maneira indistinta, porque entendo que ambas se complementam e fazem referência às possibilidades de relação que temos com o cosmos desde outros paradigmas divergentes do positivismo ocidental e antropocêntrico.

Como já mencionado, no caso dos povos afro-americanos, partirei do conceito de Amefricanidade da autora Lélia González (1998) para pensar o território que envolve um passado histórico-cultural que vai além das fronteiras. Estou fazendo referência aos universos simbólicos construídos a partir de processos de rupturas, de criação e de adaptação. Para a autora, “além de seu caráter puramente geográfico, a categoria de Amefricanidade incorporaria todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada” (GONZÁLEZ, 1988, p. 76). Portanto, a América enquanto sistema etnográfico de referência seria uma criação de nossos antepassados no continente americano sobre a qual vivemos inspirados por modelos africanos. Por conseguinte, o termo Amefricano/a/s designa toda uma descendência: não só do/a/s africano/a/s trazidos pelo tráfico negreiro, como também aquele/a/s que chegaram à América muito antes de Colombo (GONZÁLEZ, 1988, p. 77).

A partir da ideia de América podemos conhecer múltiplas formas de resistência constituídas através de territórios de disputa permanente desde os tempos da colônia até a atualidade: terreiros de candomblé, grupos de capoeira, aldeias indígenas, quilombos/*palenques*. Na contemporaneidade, destacamos os movimentos identitários, como os feministas negros e indígenas, em suas mais variadas perspectivas, a exemplo do LGBTQ+. Assim, nossa América compartilha uma experiência histórica comum que precisa ser conhecida, estudada e praticada. Esses espaços de resistência guardam segredos de formas particulares de viver, sentir e pensar o mundo. São formas específicas de viver e sentir a cura de doenças, de celebrar, de se relacionar com a morte, com o ambiente natural, com o corpo, bem como com diferentes modelos de organização econômica, política, social, territorial.

Ao tomar a ideia do autor De Munter (2016) da cosmopraxis e da prática de conviver, pretendo partir da relação viva que estabelecemos não só entre humanos, mas entre todos os seres, ampliando a forma com que aprendemos:

Ao mencionar "praxis do conviver", isto implica não apenas em um (aprender a) agir "socialmente" como uma agência intencional, mas também em se submeter a um (saber) deixar-se levar pelo "ser vivo" e, no caminho, aprender a se relacionar e se

sintonizar, bem como a estas dinâmicas mais amplas da vida<sup>11</sup> (DE MUNTER, 2016, p. 630, tradução própria).

As dinâmicas comunitárias andinas e afro-americanas destinam um lugar privilegiado a/o/s mais velho/as enquanto portadora/e/s de um saber encarnado transmitido pela oralidade, são considerados práticas experienciais. Essas pessoas são denominadas/o/s mestra/e/s e são autorizadas pela própria comunidade para ser transmissora/e/s desses saberes.

O lugar dos mestres e mestras ou referentes populares é fundamental na coletividade. É através dela/e/s que adquirimos conhecimentos e somos iniciado/a/s para passar adiante esses saberes aos outro/a/s. Na maioria das vezes são conhecimentos não estão presentes nos espaços acadêmicos. Fundamentos e segredos que são passados de geração em geração, a partir de rituais e festas onde predominam a corporalidade. Para o autor Pedro Abib (2006), em sua pesquisa sobre o lugar dos mestres na capoeira angola:

Essa figura é fundamental no seio de uma cultura na qual a transmissão do saber passa pela via da oralidade e, por isso, depende desses guardiões da memória coletiva para que esta seja preservada e oferecida às novas gerações. O mestre é aquele que é reconhecido por sua comunidade, como o detentor de um saber que encarna as lutas e sofrimentos, alegrias e celebrações, derrotas e vitórias, orgulho e heroísmo das gerações passadas, e tem a missão quase religiosa de disponibilizar esse saber àqueles que a ele recorrem. O mestre corporifica, assim, a ancestralidade e a história de seu povo e assume, por essa razão, a função do poeta que, através do seu canto, é capaz de restituir esse passado como força instauradora, que irrompe para dignificar o presente e conduzir a ação construtiva do futuro. (ABIB, 2006, p. 92).

É a partir desses saberes de práticas comunitárias e celebrações que podemos despertar para novas formas de sentir-pensar a partir de outras cosmopercepções. As vivências ancestrais das práticas são transmitidas a partir do convívio com esse/as mestre/as que ensinam e transmitem com sabedoria. Dentro dos grupos tradicionais de Humahuaca, a exemplo da “*Cuadrilla de Coplas*”, Martín relata: “Para mí la ancestralidad es la gente que encuentro en la cuadrilla, la que carga un montón de vivencias, la gente que dice eso se hace así y no así, porque así lo hemos aprendido” (VÍVEROS, 2021)<sup>12</sup>.

Essa transmissão de conhecimentos é fundamental, a exemplo do rito de passagem para as novas gerações, e se realiza principalmente de maneira prática e vivencial:

A la cuadrilla de coplas hasta hoy yo llego con todo respeto, para mí es muy importante es un lugar donde conocí a Aleja Castillo, que me enseñó a hacer la ceremonia de la Pachamama, Y es como lo más importante del mundo, lo más

<sup>11</sup> Texto original: Si hablamos de “praxis del convivir”, esta supone no solo un (aprender a) actuar “socialmente” como agencia intencionada, sino también un someterse a un (saber) dejarse llevar por el “estando-vivo” y, haciendo el camino, aprender a relacionarse y sintonizarse, también con estas dinámicas de vida más amplias.

<sup>12</sup> VÍVEROS, Martín. Entrevista concedida a Veronica Navarro. Humahuaca, 2021.

importante en la cuadrilla es el ritual, lo que cohesiona esa cuadrilla es la ritualidad del entierro y desentierro. Una chicha rica que solo la probas ahí. (CAZÓN, 2021)<sup>13</sup>.

As celebrações cerimoniais são territórios e ambientes de memória, recriam e transmitem cultura através dos seus repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, formas e técnicas de criação e transmissão. São registros e meios de transmissão de identidade, transcrição e salvaguarda de conhecimentos (MARTINS, 2021). Os rituais transmitem e instigam o conhecimento estético e filosófico, é uma forma de vida ou de cosmopercepções restituídas e expressas no e através do corpo.

É a partir da vivência que é possível experienciar conhecimentos e saberes que nos falam de outras formas de sentir-pensar diferentes daqueles que nos ensinaram. Isto é equivalente nas danças, cantos, cerimônia, comidas e práticas culturais das comunidades tradicionais.

A ideia da transmissão do conhecimento recriado em corpos reais, ou seja, através de performances, nos leva a pensar na tradição não como uma ideia fixa sobre ela mesma, na qual a repetição de sequências transmitidas de geração em geração predominaria, mas sim através da ideia de movimento como base da ideia de tradição (MARTINS, 2021). Principalmente devido ao constante movimento da cultura, baseado em aspectos socioeconômicos e históricos. Segundo a autora Martins (2021):

Os povos negros se constituem nas encruzilhadas desses múltiplos e polissêmicos saberes. O tecido cultural brasileiro funda-se por procesos de cruzamentos transnacionais, multiétnicos e multilinguísticos, dos quais variadas formações vernaculares emergem, algumas vistindo novas faces, outras mimetizando, com sutis diferenças, antigos estilos. Na tentativa de melhor aprender a variedade dinâmica desses processos de trânsito sógnico, interações e interseções, a noção de “encruzilhada” é por mim utilizada desde 1991, como coceito o como operação semiótica que nos permite clivar as formas que daí emergem (MARTINS, 2021, p. 43).

Neste caso, o próprio processo colonial das Américas quase nos obrigaria a pensar na transculturação (Américas-África) e na interculturalidade entre os próprios povos ameríndios. E destes cruzamentos, a ideia da encruzilhada (MARTINS, 2021), como lugar sagrado de intermediação entre diversos sistemas e instâncias de conhecimento. Os cosmogramas afro-americanos trazem esta ideia graficamente na sua cosmopercepção, como no caso do *Chakana andina* ou do *Cosmograma Banto* que veremos mais adiante. É da experiência, ou seja, das técnicas e procedimentos performáticos de rituais transmitidos através do corpo que é

---

<sup>13</sup> CAZÓN, Mariela. Entrevista concedida a Veronica Navarro. Humahuaca, 2021.

permitida a construção do conhecimento e de todo o seu aparelho performático, tais como danças, canções, cerimônias, alimentos e práticas culturais.

Segundo a investigadora-artista peruana Victoria Santa Cruz (1997), aquilo que agora chamamos folclore ou disciplinas artísticas, tem uma origem muito antiga e um conhecimento profundo herdado e intimamente ligado a uma necessidade. É por isso que, para a autora, eles foram apreendidos na vida e como parte dela. Não são competências isoladas aprendidas externamente, estão impregnadas de fundações ou marcos que são transformados de geração em geração de acordo com os processos de transformação da realidade. Segundo Mestre Didi (*in* MARTINS, 2021), grande referente da cultura afro-americana:

Tradição não é algo estático ou algo congelado que aponta a anterioridade ou antiguidade, e sim aos princípios míticos inaugurais constitutivos e condutores de identidade, de memórias, capazes de transmitir de geração a geração continuidade essencial e ao mesmo tempo reelaborar nas diversas circunstâncias históricas, incorporando informações estéticas que permitem renovar a experiência, fortalecendo seus próprios valores (Mestre Didi *in* MARTINS, 2021, p. 41).

Nos âmbitos de dança popular ou folclórica, assim como em espaços de outras artes contemporâneas, estar no corpo a corpo na pesquisa de campo, participar de outros ambientes e exercitar enxergar outros corpos além do próprio e daqueles que foram instituídos para serem os seus modelos, é potência criativa por meio de um campo vivido (LIMA e SILVA, 2021). É um estado de pesquisa em que se ultrapassam limites de mundos – do/a pesquisador/a e do/a pesquisado/a – e se coloca em contato real com a vida, estabelecendo uma relação sutil com o outro. Experimentar outras possibilidades de estar e estar no mundo:

Do mundo vivido ao campo vivido, tem-se uma passagem em que se acentuam qualidades sensíveis culturalmente construídas e experienciadas nos estados de encruzilhada, em que se desenham texturas e paisagens, sotaques, anunciam-se sons e é possível sentir os cheiros e os sabores que dão seus contornos a cada contexto (LIMA e SILVA, 2021, p. 12).

Neste trabalho, o/a/s transmissore/as fundamentais foram esse/a/s mestras/e/s, referentes e também colegas com quem tive a possibilidade de vivenciar vários carnavais, festas, encontros, oficinas, ensaios em Córdoba e Humahuaca na Argentina e em Salvador no Brasil. Eles/as têm a particularidade de serem artistas que estão inseridos/as no fazer da cultura popular e por isto foram escolhidos/as como interlocutores/as desta pesquisa. São ela/e/s: Mariela Cazón, Bicho Díaz, Silvia Barrios, Martín Esquivel, Paula Granero, Mariana Castro e Rodolfo Moisés, pessoas com quem também realizei entrevistas informais e conversas dançadas, já que muitas foram feitas em diferentes períodos, tanto em Córdoba como em Humahuaca, no contexto de seminários ou festas. Também são fontes fundamentais

minhas mestras e mestres de Capoeira Angola e todo o grupo Nzinga, bem como o sacerdote espiritual Tata Mutá Aimê para pensar a cultura bantu nas comunidades afro-americanas.

Dentro dos espaços coletivos de criação, forma parte da pesquisa a experiência junto ao coletivo Translocadas que desde 2017 vem sendo um espaço para tecer redes artísticas na América Latina a partir de projetos com outros coletivos, grupos e espaços culturais. Também são parte desse processo as experiências de aulas de dança e vivências realizadas no Brasil e na Argentina em vários coletivos e grupos como Andanças da Unilab, Nzinga Capoeira Angola, Umbigada da UFBA. Apresento também a experiência performática “*Corpachadas Experimentales*” junto ao artista Thiago Cohen, quem acompanhou o processo criativo experimental e o processo criativo “*Negra Muerta*” em Humahuaca com o coletivo Xuxuy Bantu.

### 1.2.1 Por que escolher criar a partir do contexto das performances populares?

*“Don Carnaval es un viejo  
que no ha 'i dejar pa' después.  
Diz que lo han visto en cien farras,  
pero en todas a la vez.  
Diz que lo han visto en cien farras  
pero en todas a la vez.  
Muñeco de alma y trapo  
temblando en los rincones,  
revive de las sombras el fuego.  
Alborotando plumas respiran los tambores.  
Un viento anda acarreando misterios.  
Y un viejo, vestido con las caras de la gente,  
regresa trayendo unos tiempos de alegría.  
Lo han visto norte arriba,  
de chango por la greda  
o en alguna comparsa perdida,  
enharinando cholos, enamorando negras,  
machando viejos, curando heridas...  
...Heridas, pan duro de rebelión y pobreza,  
tristezas, que se lleva un tiempo de alegría.  
Viejo, ¡ay si vos faltaras...!  
Viejo de las mil caras sonrientes  
Viejo, ¡ay si vos faltaras!  
¿Dónde hallará el consuelo mi gente?  
¿Dónde hallará el consuelo mi gente?  
¿Dónde hallará el consuelo?  
Lo han visto en el Plata, en Montevideo  
trajiao de murguero, el Carnaval  
Aíá por Bahía, en Copacabana,  
de pluma y sombrero, el Carnaval  
Anda por Iruiya, por Humahuaca,  
'pachado y soltero, el Carnaval  
Aíá en Gualeguay, acá en San Vicente  
de corso y espuma, el Carnaval.  
Anda por La Rioja, por Catamarca*



*de cuma y chayero, el Carnaval  
Allá por Amaicha, por carpas de Salta  
de baguala y copla, el Carnaval*

*Viejo, ¡ay si vos faltaras...!  
Viejo de las mil caras sonrientes  
Viejo, ¡ay si usted faltara!  
¿Dónde hallará el consuelo mi gente?  
¿Dónde hallará el consuelo mi gente?  
¿Dónde hallará el consuelo?  
Don Carnaval es un viejo (Don Carnaval es un viejo)  
que no ha 'i dejar pa' después (que no ha 'i dejar pa' después)  
...y diz que lo han visto en cien farras (diz que lo han visto en cien farras)  
pero en todas y a la vez (pero en todas y a la vez)  
pero en todas y a la vez (pero en todas y a la vez)  
pero en todas a la...  
pero en todas a la vez"....  
("Don Carnaval" Letra y musica de Jose Luis Aguirre)*

Como nos diz a letra da música do compositor cordobês Jose Luis Aguirre, o carnaval é um/a velho/a, sábio/a, transeunte brincador/a que ultrapassa as fronteiras geográficas e que é, sobretudo, um/a grande criador/a de encruzilhadas. As festas são parte da minha formação como artista-pesquisadora. Tanto a partir da família paterna como materna, enquanto moradore/as do interior, os “bailes populares” organizados a partir de clubes e escolas rurais formaram parte da vida cotidiana da minha família. Posso dizer que foram minhas primeiras experiências “dançando em público” e também como gestora cultural, já que minha avó e meu avô maternos foram importantes impulsionadores de festas e encontros culturais na comunidade onde moraram praticamente a vida toda, chamada “Colonia Ines y Carlota”, situada na zona rural do interior-centro do país.

Durante a minha infância, os carnavais foram vivenciados a partir dos chamados *corsos*, da Rua AV, Spineto em Santa Rosa de la Pampa, Argentina, que são festas de carnaval realizadas em algumas regiões da Argentina. São impulsionadas, principalmente, pelos clubes de bairro que convocam líderes comunitários para a mobilização das respectivas localidades e comunidades para a confecção de carroças e fantasias. Tenho a lembrança de, junto aos vizinhos/as, levar cadeiras para formar “a plateia” e assistir as produções passarem com músicas tocando em carrinhos eletrônicos e bandas conhecidas como “batucadas” (aqui possivelmente por influência dos carnavais do Brasil). Em Córdoba, o Carnaval de “San Vicente”, “os corsos de Unquillo” e em Jujuy o “Carnaval Humahuaqueño” foram cenários fundamentais de vivências artísticas e comunitárias.

Morando na Bahia, conheci o carnaval de Salvador e, mais especificamente, o do Recôncavo Baiano, em Maragogipe. O último me levou direto à minha infância, tanto pela estética como pela forma de vivê-lo de maneira comunitária. O município de Maragogipe se

encontra localizado na Baía de Todos os Santos, uma região constituída por manguezais e conhecida desde o século XVI como Recôncavo. Esta região tem sua história fortemente entrelaçada ao ciclo da cana-de-açúcar do Brasil Colonial.

No carnaval de Maragogipe se conserva a tradição do/a/es mascarado/a/es devido às formas artesanais de se produzir as fantasias, de patrocinar o riso e promover a representação da vida cotidiana. Destaca-se pela peculiaridade do uso de máscaras e das bandas de ventos. Também há uma apresentação musical no palco principal e um desfile pelas ruas com carros de som e com mascarado/a/es. Caberia aqui destacar a multiplicidade contemporânea que o carnaval atravessa em suas diversas mudanças, no entanto, não pretendo fazer essa análise aqui, mas sim, resgatar sensações geradas durante o carnaval maragogipiano, bem como a forte construção comunitária que dá sentido e existência a este carnaval. Esse aspecto também permanece vivo no carnaval de Humahuaca, apesar do histórico de proibições ideológicas que os carnavais argentinos sofreram durante os regimes militares.

Figura 1 – Tinku andino carnaval Maragogipe, 2019.



Fonte: arquivo pessoal.

As fantasias são uma parte importantíssima da festa. No carnaval de 2019, como ilustra a foto acima, me deparei com a grata surpresa de três fantasias do Tinku Andino, dança ritual incaica de luta que se manifesta também no Peru, na Bolívia e no noroeste argentino. Quando perguntei a estas mulheres se pertenciam a alguma “fraternidade” – como são conhecidas as agrupações de Tinku nos Andes – me falaram que não, que tinham visto a imagem das roupas do carnaval de Oruro na Bolívia e que tinham gostado muito. Poderíamos realizar várias análises sobre esse tema, a exemplo da interculturalidade, estética e

geopolítica, no entanto, isso não é o que mais me chamou a atenção neste encontro. Fiquei horas olhando para elas e tentando entender o que a Bahia estava me falando.

São interessantes as encruzilhadas da pesquisa, deixar lugar as *corazonadas* para que muitas coisas possam se abrir enquanto possibilidades múltiplas de pensar e de sentir a prática da pesquisa. Naquele momento essa *corazonada* me alertava sobre como era importante não racionalizar e enquadrar em categorias. Nas performances populares, os desejos, os gostos e a vontade de desfrutar a festa de diversas maneiras são, na verdade, o que incentiva escolhas estéticas e também o que impulsiona uma pessoa a colocar uma roupa quentíssima da Bolívia em pleno verão no carnaval da Bahia. A festa é vivida no tempo-espço onde prevalece a espontaneidade, o acaso, os encontros inesperados, as alegrias e tristezas, as injustiças, desigualdades e também a reparação.

Por isto, considero o espaço-tempo do carnaval um ótimo momento para deslocar ângulos de visão, para desvincular-se de pontos seguros de argumentação e de referências, além da possibilidade de nos distanciarmos de essencialismos por e sobre todas as coisas, bem como viver a potência de pesquisar a partir do viver, do relacional e coletivo.

### **1.3 - A criação em dança a partir da cultura popular.**

Entre as experiências que marcam esta pesquisa, está o “Ciclo de Seminários de Dança Popular” da Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Uma experiência que foi construída e organizada em conjunto com profissionais, colegas de dança e de artes cênicas de Córdoba<sup>14</sup>. O projeto começou em 2008 como uma iniciativa dos/as artistas “Chiqui” Larrosa e Paula Granero, em parceria com a Faculdade de Direito e Ciências Sociais, especificamente com a Escuela de Trabajo Social da mesma universidade, sendo depois sediado na secretaria de extensão da Nacional de Córdoba. Foi realizado durante cinco anos consecutivos (2008-2011) com quatro seminários anuais de danças populares de diferentes regiões de América Latina (Brasil, Bolívia, Colômbia, Argentina, Peru), além de dança-teatro, canto e consciência corporal.

Ao final de cada ano, se realizava um encontro que permitia compartilhar e socializar práticas e reflexões do que fora trabalhado no período, levando em consideração as conjunturas particulares de todo/a/s os/as assistentes, professore/a/s, convidada/o/s. O projeto

---

<sup>14</sup> Para saber mais, acessar: <http://ciclodeseminariosdanzapopular.blogspot.com>

também contava com uma mostra artística de grupos e artistas em formato de encontro em que todo/as estariam em cena, mas também estariam como público do/as colegas, diferentemente do que víamos em muitos festivais de dança que muitas vezes estimulam a competição, outorgando prêmios e lugares de destaque por algum tipo de “virtuosismo” hegemônico.

Enquanto grupo gestor, trabalhávamos de maneira intensa aspectos expressivos das danças, alertando sobre o branqueamento, enquadramento binário de gênero e da sexualidade em nossas danças argentinas e também daquelas de outras partes da América Latina. A proposta pretendia convidar professore/a/s, mestre/a/s da cultura popular e artistas com o/a/s quais tivéssemos vivenciado na prática a transmissão desse conhecimento em algum momento. Estávamos preocupadas com as formas metodológicas habitualmente utilizadas nos espaços de dança folclórica e queríamos trazer outras possibilidades para transitar nossos repertórios de dança, mais abertos, democráticos e plurais.

Neste contexto já se discutiam aspectos como gênero, sexualidade, raça, classe social, hierarquização das artes entendidas como eruditas, cultura popular e profissionalização da dança no marco das artes cordobesas. Cabe destacar aqui que até aquele momento não existiam propostas de formação formal acadêmica em dança folclórica e popular na cidade de Córdoba, sendo na maioria das vezes realizadas por artistas independentes, autodidatas ou formados em academias particulares de dança. Isso gerou não só uma possibilidade de formação na dança para a/o/s artistas, mas também a visibilidade do trabalho de professor/e/s, mestre/a/s e artistas que, pela falta de formação acadêmica oficial, não poderiam dar aulas ou compartilhar conhecimentos no âmbito universitário.

Considero este projeto de extensão universitária uma possibilidade para pensar uma academia anticolonial e aberta à diversidade de oportunidades para pensar arte e, principalmente, dança. Nosso trabalho foi altamente autogestionado, o que também colocou em discussão a questão da profissionalização da dança e do nosso trabalho “não pago”, principalmente no que diz respeito à produção e gestão dos espaços de dança, já que não éramos retribuídas economicamente por esse trabalho.

Esta experiência fez com que muito/as artistas começassem trabalhos próprios e também articulassem outros espaços de institucionalização formal da dança, a exemplo de um Instructorado e de uma especialização em dança folclórica e popular. Finalmente, em 2012, Córdoba passou a contar com um curso de dança na Facultad Provincial de Artes dentro da Universidad Provincial de Córdoba (UPC). Vale destacar que o mencionado seminário é um antecedente relevante para a estruturação desses espaços de formação.

Figura 2 – Seminário Mariela Cazón.



Foto: Juan Lupian. Arquivo do Ciclo de seminários. Córdoba, 2010.

Figura 3 – Seminário Mariela Cazon (II).



Foto: Juan Lupian. Arquivo do Ciclo de Seminarios. Córdoba, 2010.

O lugar que começou a ser nosso terreiro foi a área do subsolo da universidade, espaço onde realizávamos nossos encontros. Ali se realizava nosso ritual de corpo coletivo e as rodas eram as metodologias fundamentais para o trabalho. Ainda que muitas de nossas danças folclóricas não fossem institucionalizadas e não fossem coreografadas em formato de roda, a

proposta era realizada principalmente com a ideia circular. Contávamos com mestres e mestras, professores/as reconhecidos/as em âmbito nacional e internacional, a exemplo de Mariela Cazon e Bicho Díaz, de Humahuaca, Argentina; Silvia Serbini, da Rioja, Argentina; Juan Savedra, de Santiago del Estero, Argentina; Telma Meireles, de Salvador, Brasil e radicada na Argentina; Isadora Serbini, da Rioja, Argentina; Constanza Prieto, da Colômbia, entre outro/a/s artistas com trajetória marcada pela arte popular ou folclórica contemporânea, pioneiros/as em estimular novas possibilidades sem perder seus fundamentos constitutivos, como já menciona o mestre Bicho Díaz.

É desta forma que o Ciclo de Seminários de Dança Popular é parte das experiências que me acompanham na pesquisa, sendo muito importante para começar a olhar para a cultura andina como campo de estudo. Desde aquele momento inaugural em que começamos a vivenciar outras formas corporais possíveis dentro das danças populares e folclóricas, fez bastante sentido pensar na ruptura com práticas racistas e sexistas do nosso folclore, destacando fortemente a cultura negra e indígena de nossa América ameríndia.

### 1.3.1 O/as Referentes da pesquisa

Escolhi duas referências pela importância que têm neste trabalho, no entanto, sei que nestas duas sementes que são o/as mestre/as, estão representados/as muito/as artistas. Como já mencionado, tanto “Bicho” Díaz como Mariela Cazon são importantes referentes da arte e da cultura popular do norte argentino.

#### 1.3.1.1 Mestre Julio “Bicho” Díaz

Julio "Bicho" Díaz nasceu em Humahuaca em 1963. Desde os quatro anos de idade que toca o *charango* e outros instrumentos nativos da sua cidade natal. Aos doze anos de idade formou o grupo "Omaguacas", um grupo com o qual percorreu grandes espaços artísticos da Argentina, entre eles o “Cosquín”, uma das mais importantes do gênero folclórico na província de Córdoba. Gravou dois cassetes com as suas próprias canções que tinha composto na escola primária.

Figura 4 - Mestre Bicho Diaz



Fonte: Arquivo @Bichodiazprensa

Em Humahuaca, foi professor e maestro da Banda Municipal de Arte Folclórica, além de membro e fundador de diferentes grupos musicais como "La Camerata Humahuaca" e "La Eléctrica Folclórica". Também foi Secretário da Cultura da prefeitura de Humahuaca. Atualmente vive em Córdoba e encontra-se em trânsito permanente entre Córdoba e Humahuaca, uma vez que regressa frequentemente à sua cidade natal.

É professor de música e dança andina, ministra aulas em espaços formais, institucionais, escolares e não escolares. É um referente da cultura Humahuaqueña e é considerado um mestre da cultura popular pela sua participação e transmissão da cultura andina, realizando cerimónias e rituais na comunidade de Humahuaca e Córdoba. É o fundador da *Cuadrilla de la Banda*, um coletivo de coplero/as que existe há mais de 20 anos.

#### 1.3.1.2 Mestra Mariela Cazon

Mariela nasceu em San Salvador de Jujuy, mas tem as suas raízes em Purmamarca, na Quebrada de Humahuaca, onde os seus avôs e os seus pais viveram toda a vida. Atualmente mora em Humahuaca onde ensina dança e literatura em ambientes escolares formais e não escolares. Filha de professores, a sua infância foi marcada por processos

educativos formais na dança, literatura e cultura geral, uma vez que desde muito jovem foi iniciada no mundo da dança clássica e espanhola.

Fez parte de importantes grupos artísticos de dança e música como o Grupo “Wipala” e “La electrica folclórica”, este último juntamente com o mestre e artista Bicho Diaz. É criadora do projeto “Abrir Alas” em Humahuaca. Mariela é muito reconhecida como artista da dança e também como mestra no campo das performances culturais andinas. Aqui, como no caso do mestre e artista Bicho Diaz, é difícil separar cultura popular e arte, porque, como veremos, elas estão permanentemente entrelaçadas na prática desses artistas.

Figura 5 – Mariela Cazon



Fonte: Arquivo pessoal de Mariela Cazon.

Parto dessas duas referências principais da Quebrada devido à importância fundamental que têm na prática que impulsiona este trabalho de tese. Mas há muito/as mais interlocutore/as nas performances culturais, bem como na prática artística que completam este trabalho com sabedoria e conhecimento.



#### 1.4 Residências artísticas como espaço de criação.

A partir desta pesquisa tenho a oportunidade de adentrar novamente na proposta artística de Mariela Cazón, quem já conhecia desde o período de realização do Ciclo de Seminários. Depois de uma temporada em Humahuaca na qual ensaiei e dancei praticamente todos os dias com ela/e/s, ao retornar a Salvador, conversei com minha orientadora Daniela Amoroso e ela me disse: “o que você fez foi uma residência artística, Vero”. Entre 2020 e 2022, passei um tempo na casa de Mariela e lá pude compartilhar o pré-carnaval e pós-carnaval.

Mariela Cazón convoca dançarinos/as de diferentes lugares e algum/as deles/as são, de fato, seus/suas estudantes que transitam por um caminho próprio dentro da arte. O objetivo ali é dançar e aproveitar esse espaço-tempo do carnaval para reencontrar pessoas que moram longe e para que, a partir do fazer-dança, haja um fortalecimento de amizades, bem como da arte no contexto humahuaqueño. Mariela define o espaço como “ensaios janeiro-fevereiro” e, logo depois de comentar sobre a reflexão feita por minha orientadora, concordamos em nomear a experiência de residência artística.

Como Mariela Cazón morou um tempo em Córdoba, são várias/os/os/as artistas cordobeses/as que chegam à cidade de Humahuaca neste período para compartilhar a experiência da residência artística. A partir de entrevistas com Mariela e de perguntar sobre sua estadia em Córdoba, percebo como essa experiência de desterritorialização foi fundamental para legitimar possibilidades artísticas sobre o fato de ela mesma ser considerada referência de dança e da cultura humahuaqueña. Na entrevista ela comenta:

Donde yo vivía todo el mundo quería bailar folclore conmigo y mi pareja en ese entonces. Dábamos clase, porque lo cultural de Cordoba, es el cuarteto, las chacareras, lo que es propio de Córdoba, fui a entender ahora, pero en ese momento no se tenía en Cordoba muchos rituales de la pachamama y eso, lo ritual pasaba por otro lado, ahora lo entiendo así, pero como en el barrio estaba lleno de Bolivianos nosotros encajábamos super bien y venían a nuestros rituales de la Pachamama en Córdoba. Bailábamos Huayno, y los bolivianos me decían que ellos sabían todo eso, zapatear huaynos y eso, era una reconexión muy rápida. Directa y una reconexión real, con sus ancestros, Y los cordobeses veían eso de los bolivianos y los jujeños y se volvían locos. Les volaba el cerebro a casi todos, entonces los invitábamos a todos los rituales, casamiento andino, Pachamama, y nosotros éramos como los representantes de la cultura nuestra allá, éramos muy reales pero aun nos faltaba un poco más, nos faltaba más vivencia acá para ser mejores allá. Por lo menos en mi caso particular (UQUIA, 2021)<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> CAZÓN, Mariela. Entrevista concedida a Veronica Navarro. Humahuaca, 2021.

O trabalho artístico de Mariela na cidade de Córdoba foi fundamental para consolidar seu reconhecimento enquanto referência de danças do norte argentino e das danças jujeñas, principalmente para geração de dançarino/as de folclore da década de 90. Para muito/as de nós, ir aos encontros de dança nos verões em Humahuaca se constituiu como um espaço de formação e de partilha e, como diz a artista Paula Granero, significa “voltar para a fonte”, porque o que realmente se compartilha é a vida a partir do ritual.

Definir estes ensaios como residência significa ressaltar que o potencial artístico se dá principalmente no convívio realizado no carnaval, entre os ensaios, nas apresentações, nos rituais, nas conversas, nos momentos de organização das festas, ou seja, antes, durante e depois do carnaval. Revivemos o encontro ritual como fonte de aprendizado dos saberes e conhecimentos ancestrais andinos que são corporalizados a partir da dança, da música, da comida, das histórias, dos mitos, das lendas.

As residências artísticas como forma de encontro são espaços de convívio fundamental para o compartilhamento e para o aprendizado. O ato de residir nos ajuda a compor ambientes férteis para a prática da convivência e da troca, para o fortalecimento do exercício coletivo de problematizar e experimentar questões no corpo e, principalmente, para a elaboração de um trabalho conectado com as pessoas e com o chão sobre o qual se dança. São nestes espaços de convívio comunitário que podemos ver a realidade como uma construção simbólica que responde aos imaginários coletivos. São nestes contextos que se alteram, se compartilham novas informações e se descobrem outras identidades o que nos possibilita deslocarmo-nos nesse imaginário coletivo, bem como transformar e construir não apenas uma realidade, mas múltiplas realidades fundamentadas em uma diversidade de identidades e perspectivas.

Como dançarina, estudante, colega e amiga, experimentar e investigar o lugar onde se pesquisa, assim como relacionar-se tanto com a paisagem física como com o entorno sociocultural, contribui para no atuar frente a questões que nos atravessam, enquanto nos permitimos transformações ao longo do processo. Segundo Francisco Dalcol (2015), o artista viajante contemporâneo:

Cria recompondo as especificidades próprias do lugar, seja representado ou interpretando tal “realidade”, seja pela experiência sensitiva ou vivência pessoal daquilo que o espaço lhe provoca. O artista em residência pode também realizar um trabalho baseado em uma prática social que estabelece vínculos com as pessoas e com os espaços que envolvam uma comunidade como coautora em processos colaborativos. Como formas de atuação cada vez mais participativas em um contexto no qual a mobilidade se associa à preocupação com o diálogo e as trocas, as residências e os artistas nômades ajudam a ampliar as indagações sobre

experiências e processos de trocas, interação e vida coletiva, oferecendo respostas a um sintoma contemporâneo de fuga e isolamento. (DALCOL, 2015, S/P).

As redes de intercâmbio-amizade entre pessoas durante o percurso Córdoba-Humahuaca-Salvador dão cor, consistência, conflitos e novos lugares para pensar-fazer esta pesquisa. Acredito que a produção de conhecimento é um movimento incessante de geração de encontros, relações críticas, sensíveis e criativas com a realidade. Essas habilidades são desenvolvidas em e por diferenças e especificidades, mediadas por relações de troca que acontecem através de diálogos que se movem entre acordos e desacordos. Destarte, estar junto não significa necessariamente coincidir no sentido de estabelecer relações exclusivamente por semelhança ou acordo: estar junto não é estar igual.

Em relação ao tempo-espaço da residência, se dá no momento do carnaval que por sua vez está relacionado aos ciclos agrários como uma forma de estimular fertilidade e abundância nos meses do verão. Mariela comenta: “hay que aprovechar la época de abundancia, de lluvia, acá durante el resto del año que no es verano hay mucha seca, es difícil hacer arte, pero igual lo hacemos” (UQUIA, 2020). A ideia da seca está colocada aqui no contexto das dificuldades que atravessam o/as artistas da região para o acesso à abundância de políticas culturais que se concentram no centro do país, principalmente em Buenos Aires. Não é a ideia da estação seca como sentido negativo, pelo contrário, as mudanças e transformações são fundamentais nas cosmopercepções trabalhada nesta tese.

A região do noroeste argentino (NOA) recebe várias pessoas, a exemplo de artistas, pesquisadora/e/s e principalmente músicos e musicistas que vêm para se nutrir e propor intercâmbios com o território. Os grandes artistas e mestre/a/s dizem que para conhecer uma dança ou para aprender a tocar música é importante estar no território e se deixar interpelar pela paisagem.

Neste sentido, Mariela Cazon propicia um espaço de intercâmbio e converte o tempo-espaço carnaval em uma residência artística, que se conforma como espaço criado para a partilha de experiências de dança, música e de cultura. Aulas de dança, ensaios, momentos de encontro entre músico/as e dançarino/a/s em apresentações em bares ou em suas próprias casas. Estes espaços criados para compartilhar experiências de dança, música e cultura andina se retroalimentam de outros espaços comunitários que são parte intrínseca do carnaval, a exemplo de: *La Nueva Cuadrilla de Coplas de la Banda*, encontros de *copleros* e *copleras* de Purmamarca, Cooperativa *Sasakuy*. Nomeio esses como fonte de formação para artistas retroalimentados pela participação cultural comunitária, com a criação e apresentação artística. São espaços comunitários que se constituem como espaços tradicionais de

transmissão de saberes da cultura andina. Nas entrevistas realizadas, esses lugares aparecem fortemente como oportunidades de formação dos artistas:

En la fiesta no hay reglas coreograficas. Ahí todo vale! Incluso para el que quiere la carrera artística estos son sus escenarios previos. Cuando tenes miedo de la escena le pierdes miedo en la fiesta. Vas a ir adquiriendo la capacidad de expresión. Pero después hay que dar otros paso y se perfeccionalizar” (DIAZ, 2021)<sup>16</sup>.

A festa é, sem dúvida, um terreno de aprendizado e de voltar para a fonte de alimentação, com a possibilidade de ter um cenário propício, com pessoas que estão para ensinar e transmitir os fundamentos que muitas vezes aprendemos fora do contexto.

A proposta artística de Mariela Cazon faz parte do trabalho de décadas com a dança a partir de oficinas, apresentações artísticas em diversos espaços, tanto em Córdoba como em Humahuaca (*Grupo Wipala, Grupo Leuque, Conservatorio de canto Popular, Abrir Alas, Ciclo de Seminários UNC, EnRedanza, Encuentro Cultural de San Antonio*). A partir desses anos de trabalho se consolidou uma proposta que estes são “laboratórios de experimentação coreográfica”. A proposta é ampla e consiste, principalmente, em abrir espaços de experimentação nas múltiplas formas de dançar danças jujeñas ou andinas, buscando abordar algumas questões de gênero<sup>17</sup>, bem como construir um forte posicionamento estético por meio de uma dança fundamentada em saberes e visões de mundos andinos – o que traria a possibilidade de trabalhar questões interculturais explícitas na região.

Mariela tem uma história de formação acadêmica em flamenco como parte da sua adolescência na cidade de Jujuy capital. Mais tarde, realiza uma ruptura ligada à questão racial principalmente, em que prevalecem reivindicações e autoafirmação indigenista ou indianista, em palavras de Mariela, que vão modificando a estética artística. Ela comenta:

Bueno hoy no diría así, en ese momento lo decía así. Bueno hacernos conscientes de nuestra raza, y ser responsable de la herencia, eso sería ser indianista, la mirada hacia los ancestros, al ser originarios, que hoy tenemos esa conciencia, pero antes no. Hoy ser indigenistas es más una mirada romántica de los blancos de la ciudad, que seguramente tuvo mucho de eso, llegas a partir de libros, y de la empatía (CAZÓN, 2021).

O trabalho de Mariela está situado na experimentação e na militância estético-política, com rupturas que implicaram um distanciamento do que era a hegemonia nacional do Folclore. Surge num contexto de muitas transformações sociais e políticas, pela transição à

<sup>16</sup> DIAZ, Julio Bicho. Entrevista concedida a Veronica Navarro. Córdoba, 2021

<sup>17</sup> Describo a perspetivade gênero a qual faço referencia na pesquisa no “Jueves de comadres” dentro do capítulo2.

democracia depois de uma ditadura genocida militar argentina nos anos 70. Ela mesma comenta:

Pero como a los ambientes donde íbamos estaba hecho para eso, porque la época de los 80, era la eclosión de la expresión corporal, solo que nosotros vivimos en Jujuy, o sea Jujuy es el fin del mundo, nadie llega, todo es caro, la gente que podía transmitir esa técnica venia de Buenos Aires, de formarse con Patricia Stokoe, nosotros igual hagarabamostodo que llegaba, lo consumíamos con todo, eramos muy activos, éramos un grupo cultural y de resistencia. Porque estábamos en las manifestaciones, íbamos donde estaba el pueblo, queríamos ser del pueblo (CAZÓN, 2021).

Assim, os espaços alternativos de expressão artística são construídos e reconstruídos na experiência artística folclórica de Mariela. Uma das experiências de residência ocorreu com *Vidala*<sup>18</sup>: “Vidala para el olvido”, que tem letra da própria mestra Mariela Cazón, melodia do mestre Bicho Díaz e voz de Alejandra Carnero. Dentro do que se instituiu no repertório de danças folclóricas argentinas, as *vidalas* são um gênero musical que não tem uma sequência coreográfica. A primeira coisa que poderia colocar aqui sobre esta experiência é que nós, sim, a dançamos e a experimentamos de várias formas. A *vidala* tem sonoridade e pulso da terra, de maneira que permite trabalhar fortemente a planta enraizada que Mariela insiste como ser o movimento de conexão com a terra.

Ela comenta que o som percussivo da *vidala* parece o “coração da terra”. A construção cênica foi guiada por Mariela a partir do que a música provocava em nossos corpos coletivamente a partir do contato de algumas partes do corpo, como a cabeça, as mãos, as costas, tentando criar um mesmo pulso. Ela relata que no espaço artístico de Jujuy é conhecida por não fazer “folclore tradicional” e por quebrar códigos coreográficos instituídos. O trabalho de composição de dança vivenciado durante a residência em Humahuaca me leva também a pensar nos planos de composição analisados pelo autor Andre Lepecki (2006), principalmente no que diz respeito a questionar: que chão é esse, que terra é essa que estamos pisando? Dançar no chão Humahuaqueño é sem dúvida uma experiência de mover-se num chão que é irregular, áspero, pedregoso, muito seco e, por vezes, muito úmido, airado e instável. Tempo calmo, lento, concentrado na respiração, com momentos de grande intensidade. O equilíbrio do corpo neste terreno requer muita harmonia e centralização.

---

<sup>18</sup> Para mais, acessar: <https://youtu.be/n9ufNkumTnw>

A experimentação da *vidala* foi um trabalho compartilhado de um fazer-dizer a partir dos corpos, desde um lugar de fronteira, desde uma perspectiva intersticial (SETENTA, 2008). Corpos predispostos, porosos, abertos para dialogar a partir de um corpo-social e cultural com feridas coloniais que se colocam no coletivo para transformar desde um corpo que dança. Enraizar a *vidala* é muito mais que marcar um pulso intenso no chão. É pisar na terra e acordar no corpo as memórias ancestrais de uma história latente, que se reconfigura em nossos corpos de maneira subjetiva e coletiva ao mesmo tempo. Encontrar um pulso comum a partir de nossas diferenças e trajetórias.

A experiência vivida na residência artística com Mariela Cazón nos leva a dançar coreografias de sentido que diferem da coreografia que surgiu no século XVI, das notações, repetições e adaptações da dança a um aspecto formal destinado a criar valores morais, éticos e estéticos que o bailarino tinha de incorporar no seu mundo interior e representar para o mundo exterior. Como propõe o autor Lepecki no seu trabalho "*Agotar la danza*" (2006), no período renascentista e moderno estabelece-se uma relação estruturante entre dança e movimento. Não haveria dança sem a sua essência: movimento. O que a proposta coreográfica propôs na modernidade foi uma disciplina em que os corpos se deslocavam para as ordens de uma estrutura. Assim, a dança como coreografia cinética é consistente com a cinestesia da modernidade e a quantificação do tempo, linear e sequencial. Assim, foi possível a disciplina subjetiva e a construção do eu moderno.

A diferença das formas coreográficas modernas no trabalho de "*Experimentaciones Coreográficas*", construído por Mariela Cazón, é construída a partir da expressão e da energia própria dos dançarino/as. Ainda que Mariela estabeleça pautas coreográficas que remetem ao espaço-tempo, movimentos externos e internos realizados a partir de movimentos das danças folclóricas, esta forma poderia se relacionar mais com a ideia de uma proposta de improvisação em tempo real, como pensa a autora Viviana Fernández (2019). Esta ideia de improvisação composicional traz a noção de prática desenvolvida no campo das danças na contemporaneidade que privilegia o movimento, como meio natural de comunicação, do ponto de vista não formal e que não é exclusivo de um estilo de dança ou expressão.

A ideia é que não se trabalha a partir da transmissão de um conteúdo implícito aos gestos do corpo em movimento; mais bem funcionaria como uma rede de relações liberadas de qualquer tipo de conexão, aproximação ou distanciamento que aparecem na experiência corpórea concreta. Dessa forma, a proposta permitiria libertar a linguagem da dança de qualquer sujeição formal e expressiva de suas representações convencionais. As técnicas

corporais, objetos e sentidos são utilizados de maneira aleatória, estabelecendo novas operações de sentido (FERNÁNDEZ, 2019).

Na proposta de compor a partir de experimentações coreográficas, os repertórios institucionalizados das danças folclóricas seriam reconstruídos questionando os modos de representação da dança em torno das formas que as definem socialmente. É o próprio corpo e suas potencialidades expressivas que geram um movimento diferente ao que seria um regime prescritivo estruturante. O movimento transcorre a partir de pensamentos, sensações e percepções na inflexão entre o mundo interior e o exterior ao corpo, a horizontalidade da criação grupal estabelece uma improvisação a partir da transferência criativa. A guia coreográfica de Mariela estaria focada em identificar qual material de composição que marca o lineamento estético da cena, assim como reconhece e seleciona aspectos sensíveis que se manifestam. Entendo a partir disso que a coreografia não é imposta para o disciplinamento e repetição dos corpos, mas sim para uma experimentação por parte de corpos ativos para a criação. Ou seja, a coreografia entendida como organização de uma proposta cênica, construída a partir dos sentidos e subjetivações dos corpos presentes e contemporâneos.

Figura 6 – Residência artística com Martin Esquivel, Mariela Cazón, Marian Castro, Alexis Mendez e Veronica Navarro.



Foto:

Marcelo

Matos.

Humahuaca,

2020.

Figura 7 – Residência com Martin Esquivel, Mariela Cazón, Alexis Mendez.



Foto: Marcelo Matos. Arquivo pessoal. Humahuaca, 2020.

De maneira espontânea e improvisada, apresentamos a proposta experimental da Vidala durante o carnaval às 3h da manhã na casa de Mariela acompanhados/as por Bicho Diaz e Alejandra Carneiro que começaram a tocar e cantar. São momentos improvisados da festa em que os corpos que já estão na sintonia de residência, se encontram como corpo-coletivo dentro do espaço-tempo carnaval. Assim, vão sendo geradas possibilidades improvisadas a partir do corpo que reconfiguram nossas danças a partir de um fazer coletivo no “cenário-festa”.

### **1.5 O terreno das performances**

Para toda pesquisa que tem a prática como caminho de construção do conhecimento, a experiência vivencial e artística é fundamental. Adentrar no mundo das festas, das práticas culturais e artísticas exige colocar o corpo. A essa diversidade de práticas culturais e artísticas, chamo de performances: transmitem saberes, memórias e sentido de identidade de uma sociedade (TAYLOR, 2015). Ou seja, são atos vitais de transferências e envolvem danças, músicas e cerimônias. A começar pela prática da performance, a pesquisa não se traduz em escrever teoria a partir da prática ou de aplicar teoria: a ideia seria articular prática



e pensamento, levanto em conta os modos e o fazer e daí poder traçar algumas noções, problemas e inquietudes (BARDET, 2014).

A pesquisa foi sendo articulada através das experiências vividas na performance do carnaval, levando em conta a significância da cosmopercepção do mundo andino, os repertórios arquivados das danças folclóricas e da improvisação em dança com base na criação performática. São caminhos que têm ritmos e sabores diferentes, o escrever a tese, criar artisticamente e a imersão no carnaval, que na pesquisa se dão de maneira conjunta.

A partir das minhas escolhas, construo os conhecimentos a partir do corpo em movimento, o que favorece a aproximação com as cosmopráxis afroameríndias de modo a pensar as corporeidades como lugar onde se inscreve uma estrutura ontológica relacional. Para a autora Martins (2021) seria a “corpografia” da memória, da qual comenta:

Minha hipótese é a de que o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Neste sentido no que no corpo se repete, não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão de memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc. (MARTINS, 2021, p. 66).

Seguindo o pensamento desta autora, a performance é um lugar de encruzilhada, termo que permite compreender os cruzamentos inter e transculturais que relacionam as práticas performáticas, filosóficas, ontológicas, saberes que não sempre se dão de maneira amistosa. Com base na perspectiva da encruzilhada, a performance:

É lugar de centramento e descentramento, interseções e desvios, textos e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação que se estrutura a partir do que se define como encruzilhada. (Martins, 1996, p. 28).

Parto da encruzilhada da autora Martins (1996) para olhar as performances afroameríndias como lugar intercultural e transcultural que aponta que não podemos definir essências, raízes, origens exclusivas. Os cruzamentos, encontros, conflitos, negociações e reafirmações de práticas identitárias e culturais são características fundamentais de nossos povos nas Américas.

O termo performance é construído analiticamente a partir de teorias sociológicas, antropológicas e artísticas, o que permite principalmente às artes começar a unificar aquilo que o pensamento moderno ocidental separou: arte/estética e vida cotidiana. Sou consciente de que as festas, manifestações, danças, rituais são definidos como performances por mim,

como parte do processo analítico desta tese, não sendo este o termo utilizado pelas pessoas no cotidiano. Trata-se de uma noção analítica que me permite realizar interlocuções com autore/as que vêm contribuindo no campo das artes populares, das festas e das danças populares cênicas. São textos escritos nos corpos, cuja análise permite descolonizar formas históricas de construção de conhecimento onde predominam a valorização hegemônica dos textos escritos.

Sobre a proposta de Taylor (2013), coincido com a constatação de que o colonialismo negou as tradições performáticas indígenas e africanas porque elas não apresentavam uma escrita ocidentalizada – única forma possível para a transmissão do conhecimento no pensamento europeu. Assim, para a academia ocidental moderna, nossa história como povos colonizados ficou “embasada” ou sem “fontes”, o que significou eliminar as próprias populações que a ciência moderna tentava explicar. A suposta falta de racionalidade dos povos afro-ameríndios atribuída à insuficiência da escrita foi uma hipótese fundamental das ciências sociais e biológicas para reduzir o caráter humano dos povos colonizados. A capacidade de se comunicar a partir de um ritual ou uma dança os posicionava totalmente como fora de qualquer possibilidade de acessar esse “outro mundo” diferente ao europeu.

A partir dos estudos das performances se inicia um caminho epistemológico que olha para as práticas como meio de acessar o conhecimento. É a partir da própria participação na performance que podemos ter abertura para algumas questões “não acessadas” através da escrita por estar atravessadas por uma fala que é corporal e ritual. No entanto, não foi sempre assim nos estudos das performances: estas análises também passaram por processos de discussões em seu interior que se reformulam até os dias atuais, principalmente no âmbito do território onde os conhecimentos são produzidos. Em outras palavras, as academias “do Norte” versus as academias “do Sul” apresentam particularidades próprias dos “lugares de fala”.

Os estudos das performances aparecem nos anos 70 nos Estados Unidos, produto dos levantes sociais que mobilizaram a academia no final da década dos 60 buscando atenuar as divisões entre antropologia e teatro e encararam os dramas sociais, a liminaridade e a encenação como formas de escapar das noções estruturalistas de normatividade. Aqui aparecem fortemente as teorias de Geertz, Goffman e Turner, que começam a questionar o funcionalismo estrutural indicando a potência dos humanos de criar e recriar os sistemas em que vivem. Para Schechner (2000):

Os estudos da performance usam um método de amplo espectro. O objeto desta disciplina inclui os gêneros do teatro, dança e música, mas não se limita a eles; também inclui ritos cerimoniais humanos e animais, seculares e sagrados, representação e brincadeira, performances da vida diária, papéis da família, vida social e profissional, ações políticas, manifestações, campanhas eletrônicas e modos de governo, esportes e outros entretenimentos populares, psicoterapias dialógicas e corporais, junto com outras formas de cura como o xamanismo, a mídia. O campo não tem limites fixos. Os estudos da performance são inter-no-meio, intergenéricos, interdisciplinares, interculturais e, portanto, instáveis, resistindo e rejeitando todas as definições<sup>19</sup> (SCHECHNER, 2000, p. 19, tradução própria).

Para Turner, Erving Goffman e Richard Schechner “a ênfase dos enfoques estava colocada nos processos e as qualidades processuais da vida sociocultural das sociedades” (TURNER, 2002, p. 109). Este panorama dá um giro pós-moderno na antropologia que antes consistia em “converter o espaço em processo, e assim temporalizá-lo, contrário a espacialização do processo e do tempo que fora a essência do moderno” (*Op cit*, p. 109).

Para Turner (2002) existem dois tipos de performances: a social, que inclui o drama social e a performance cultural, que compreende dramas estéticos e encenações (teatro, cinema, ritual). Drama social seria, para o autor, “um conjunto de unidade não-harmônicas ou dissonantes do processo social e que surgem em situações de conflito” (TURNER *in* BIANCIOTTI e ORTENCHO, 2013). Para ele, o drama social é o que impulsiona o que ele define como performances culturais que, a partir da mímese, estariam processando-o reflexivamente.

Dentro dos estudos antropológicos, sociológicos e também das artes como campo mais incipiente nas pesquisas acadêmicas, se gestam novos caminhos para pensar a desestabilização dos modelos das estruturas cognitivas e sociais para passar a pensar nos estudos dos processos. De acordo com esta abordagem, os processos sociais são estudados como performances e não como continuidades ou desvios em relação aos modelos normativos das sociedades que os normatizam. Isto abre uma nova forma de tensionar as normas que estruturam a ordem social e cultural para potencializar aberturas, permeabilidades e alterações. Em outras palavras, a estrutura social é transformada pelos sujeitos que a integram.

Os estudos acadêmicos iniciam com uma reflexão de que estudar as sociedades como performance equivaleria considerar regras estabelecidas em cada sociedade, bem como suas

---

<sup>19</sup> Texto original: Los estudios de la performance utilizan un método de amplio espectro. El objeto de esta disciplina incluye los géneros del teatro, la danza y la música, pero no se limita a ellos; comprende también los ritos ceremoniales humanos y animales, seculares y sagrados, representación y juego, performances de la vida cotidiana, papeles de la vida familiar, social y profesional, acciones políticas, demostraciones, campañas y modos de gobierno, deportes y otros entretenimientos populares, psicoterapias dialógicas y orientadas hacia el cuerpo, junto a otras formas de curación como el shamanismo, los medios de comunicación. El campo no tiene límites fijos. Los estudios de las performances son inter-en el medio, intergenéricos, interdisciplinarios, interculturales y por eso inestables, resistiendo y rechazando toda definición.

estruturas simbólicas, de forma a também observar áreas de indeterminação, ambiguidade e manipulação. Para Schechner, a ideia seria:

Estudar os processos como acontecimentos observando e descrevendo sua estrutura diacrônica: suas sequências temporais, que apresentam princípio e fim, mas que também apresentam sequências isoladas nos termos analíticos, mas inter-relacionadas na vida social. (SCHECHNER, 2000, p. 111).

Por outro lado, estudar os processos como performance implica unir cognição ou racionalidade com afetação, coisa até agora negada pela ciência moderna. A experiência humana pode ser pensada a partir dos rituais socioculturais ou das performances da vida social porque estas apresentam potencialidades para dar conta das variadas formas de organização social de grupos e comunidades, bem como suas relações de poder e hierarquias. Ou seja, temos acesso a outras culturas em profundidade, no entanto, ainda a partir de um olho externo e objetivo, aquele o do/a pesquisador/a.

Na atualidade, os estudos da performance precisam de corpos que participem ativamente dos processos, não como “objetos externos” que são pesquisados a partir do olhar do/as “outro/as”, mas bem como um corpo que se comunica com o que faz. Como diz a autora Diana Taylor (2013), aprendemos e transmitimos conhecimento expressivo (ou performance) por meio da ação incorporada, da agência cultural e das nossas escolhas.

As performances funcionam como atos de transferências vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social e, por isso, a performance também funciona como epistemologia. O corpo aqui ocupa o lugar central enquanto produtor e reprodutor de conhecimento, com potencial para tensionar as normas e regras que são desestabilizadas a partir do repertório. Pensar a história com base nos repertórios é ativar a memória começando pelo corpo – lugar experiencial que recria conhecimentos. Mas, sobretudo, significa pensar que a história sociocultural dos povos se transforma continuamente com as próprias práticas e seus respectivos sentidos.

Em contrapartida aos estudos dos anos 70, não considero que posso ter acesso em profundidade a uma cultura com base em análises das performances, no entanto, creio que a experiência vivenciada me diz muito sobre meus desejos de acesso a esse mundo e favorecem a reflexão sobre minhas escolhas interpretativas. Experienciar o carnaval de Humahuaca nas suas múltiplas expressões, aglomeradas em um tempo-espço ritual, me permite partilhar práticas de mundo andino em variadas possibilidades, principalmente aquelas que ficam impregnadas na “carne”. Relacionar-me ontologicamente com as cosmopercepções afro-

ameríndia a partir das festas e rituais, me permite construir formas de ser e estar no mundo e a partir daí, também produzir arte situada no território.

Não existe um único carnaval de Humahuaca: existem várias formas de vivenciá-lo e de sentir esta festa com base nas construções identitárias e escolhas culturais atravessadas por raça, gênero, sexualidade e classe social. O autor Da Mata (1997) comenta que o carnaval é um ritual, um conjunto de ações e discursos através do qual elementos-chaves para a vida social atuam, representam e simbolizam, além de serem projetados em destaque. O carnaval do Humahuaca não é uma representação simbólica do mundo andino: ele é parte fundamental da vida na Quebrada do Humahuaca, já que sua sacralidade, espiritualidade e práticas concretas proporcionam formas de ser e estar no mundo. É importante destacar que as coisas não se representam: elas são sagradas e fundamentais para a vida social. Nesse sentido, vamos ver que uma *wakapachero* não representa; no caso do desenterro do carnaval, ela é por si mesma. Não existe carnaval sem a realização da prática ritual sagrada da *Pachamama*, que não é uma representação, é ela mesma, a *waka* onde se desenterra. É sagrada e está aí para que dancemos e cantemos.

Havia uma profunda necessidade comunitária de realizar o carnaval de 2021, no seu sentido ritual, principalmente no que refere à prática de realizar a oferenda à *Pachamama*. O carnaval remete aos ciclos agrários e expressa alegria pelos tempos abundantes das chuvas que lavam e fertilizam a terra. O momento pedia para lavar, limpar e purificar o mundo para reverter a falta de ar que nos atravessa como sociedade. Neste sentido, entendo que o carnaval humahuaqueño se atualiza e se ressignifica a partir do contexto e da necessidade social.

Diante da pandemia de Covid-19, o carnaval de 2021 passou por muitas ressignificações, especialmente com as proibições de cantos e danças coletivas. As adaptações do ritual à nova “normalidade” protocolar vigente na pandemia modificaram algumas práticas de partilha, isso levou a uma redução na quantidade de pessoas que participaram do festejo. Ainda por essa razão, algumas *copleras*, mulheres idosas, portadoras do saber ancestral do ritual e que são as principais cantoras das coplas, se ausentaram. O distanciamento social para o momento ritual do enterro e desenterro do carnaval modificou algumas práticas, a exemplo do compartilhamento dos copos através dos quais se bebe junto à *Pachamama*.

Os roteiros socioculturais ou condutas aprendidas (SCHECHNER, 2000) foram sendo reatualizadas de acordo com o contexto. Entendemos que se colocou uma maior responsabilidade nos/nas jovens iniciadas. A maioria das pessoas com quem compartilhei o carnaval “pandêmico” de 2021 teve a mesma sensação de ser uma experiência diferente do habitual, não apenas pelos novos protocolos dispostos para o ritual, mas a atmosfera que

vivenciamos enquanto sociedade também estava diferente; o cosmos estava diferente. É desafiador explicar este processo com palavras.

Neste estudo também tomo as danças do carnaval como performance no sentido do repertório e do arquivo (TAYLOR, 2013), principalmente a *Cueca Norteña*, o *Huayno* e *Carnavalito*, de forma a trazer para análise outros repertórios “não oficiais”. Isso quer dizer que diferentemente daqueles que seguem o arquivo das danças folclóricas nacionais, a começar pela reconfiguração do tempo-espço carnaval que traz outras corporeidades, as formas coreográficas e os movimentos são ampliados. A ideia é que, ao nos retroalimentar da própria festa e dos repertórios que aparecem no sentido espetacular da cena, podemos entrelaçar arte/estética/vida cotidiana com base numa estrutura de pensamento sobre o mundo que permite trazer inumeráveis possibilidades estéticas em formato de músicas, danças, teatralidade, culinária, artes visuais. Esses são os estudos que a etnoceneologia definiriam como “comportamentos organizados espetaculares da vida cotidiana” (PRADIER *in* DUMAS, 2010, p. 2).

Assim como os estudos das performances, “a etnoceneologia pensaria mais do que em classificações ou categorizações fixas de objetos na admissão de um estado relacional com o pesquisador” (DUMAS, 2010, p. 3). Destarte, o carnaval não é um ponto fixo a pesquisar ou descrever como uma festa, um rito ou uma dança, se aproxima mais de um lugar móvel. É o “olhar” ou os sentidos que se estabelecem entre um determinado objeto e quem se dispõe a pesquisá-lo. Defino o espaço-tempo carnaval como um cenário onde é possível dançar, cantar, comer, ritualizar espiritualmente e celebrar.

A vivência do carnaval desperta sensações, cansaços, vibrações, inter-relações particulares entre a pessoa que participa, o chão em que se manifesta e o espaço comunitário (que inclui pessoas e outros seres), principalmente esse “tempo outro carnaval” em que o corpo é protagonista principal da vivência de experiências transformadoras.

## CAPÍTULO 2 – Arar: abrindo, descobrindo e preparando o terreno para a criação

### 2.1 Território do carnaval *Quebradeño*

*Todo es cultura...  
Una cultura no es una totalidad rígida,  
sino que comprende además una estrategia para vivir.  
Una producción literaria, un ritual mágico o una máquina,  
son formas de estrategia para habitar mejor el mundo  
(Rodolfo Kusch, 1976)*

Para o autor Rodolfo Kusch (1976) a cultura é algo vivo e dinâmico, é a parte mais íntima do nosso ser e se reflete em formas cotidianas e variadas que vão desde gestos, saudações, canções até “maiores” expressões da arte, filosofia, religião e ciência. Essa totalidade integra o consciente e o inconsciente, o determinável e o indeterminável, o sagrado e o profano, as instituições e os ritos.

Pensando na cultura popular, coincido com o autor García-Canclini (1983) no sentido de que é necessário redefinir parâmetros que abrangem a produção, a circulação e o consumo. Ao ampliar o conceito de tradições e superar o idealismo ou essencialismo folclórico que crê que é possível explicar os produtos de um povo como expressão genuína de seu temperamento (GARCÍA-CANCLINI, 1983). Tratamos aqui dos universos simbólicos das estéticas do carnaval de maneira mais distante aos essencialismos, evidenciando conflitos, negociações e acordos a partir da própria prática.

Estou de acordo novamente com o autor supracitado (1983) no que tange à leitura de que o capitalismo colonial não precisou eliminar totalmente as culturas indígenas ou afro-americanas: mais bem se apropriou, reestruturou, reorganizou o significado e a função das práticas. Na contemporaneidade, o sistema do capital quebra a unidade entre produção, circulação e consumo, estabelecendo diferenças significativas entre indústria cultural, cultura popular e consumo de massas. A despeito da posição do autor, não considero que seja pertinente reduzir só a compreensão sobre as culturas populares, a uma mera disputa de hegemonias por poder com base em teorias marxistas, onde o foco está na disputa do poder econômico, que pensa as culturas populares como “subalternas ou oprimidas” e colocá-las no lugar de práticas de resistência para sobrevivência. Compreendo estas culturas, de uma maneira muito mais complexa do que uma disputa de classe, raça, gênero e sexualidade dentro das encruzilhadas do capital, mas bem, as entendo como práticas que preexistem e se reatualizam a partir desses fatores de maneira interseccional, disputando narrativas, espaços,

reconfigurando suas práticas como formas de vida, no tempo-espaço de movimento constante. As culturas populares não estão só para resistir ao “inimigo”, mas bem elas existem e se constituem no devir constante de conflitos, negociações, acordos internos e externos, onde obviamente o capitalismo é um ator com o qual é quase uma condição inerente a prática, manter interrelações de negociações e rupturas.

A metáfora *chíx'i* utilizada pela autora Silvia Rivera Cusicanqui (2016) serve como uma forma não binária de compreender as nossas formas de coexistência entre opostos. A palavra *Chíx'i*, de origem aymara, designa um tom manchado, ou seja, é uma cor de tecido, que por defeito parece cinzento à distância, mas quando nos aproximamos, vemos que é composto por pontos de cor pura: manchas pretas e brancas entrelaçadas (CUSICANQUI, 2016). Como tecido e marca corporal, esta cor designaria também algumas figuras ou entidades como, por exemplo, a serpente ou algumas pedras, que são muito poderosas porque têm a capacidade de ser indeterminadas. No caso da serpente, esta pode tanto morar na água como na terra; é masculina e feminina; não pertence nem a céu nem a terra, ainda que habite ambos os espaços. Esta indeterminação de coisas estimularia o pensamento mais flexível e menos binário. Se pensarmos em nossas práticas culturais, podemos ver que elas existem e convivem muitas vezes sendo opostas no mesmo espaço-tempo. O contexto do carnaval humahuaqueño, como veremos, transita entre esses opostos que convivem com rupturas, continuidades, oposições e contradições muitas vezes difíceis de compreender com base em formas e teorias deterministas.

O Carnaval de Humahuaca tem lugar e é vivido no contexto da patrimonialização do território da Quebrada de Humahuaca, que teve lugar após a mudança do modelo econômico e político argentino que teve início em 2003<sup>20</sup>. A Quebrada de Humahuaca foi inscrita como Patrimônio Mundial em 2003 e insere-se na categoria de Paisagem Cultural. O termo Paisagem Cultural refere-se aos bens naturais e às obras combinadas do homem e da natureza mencionadas na seção do Patrimônio Cultural (lugares). Ilustram a evolução das sociedades humanas e dos seus assentamentos ao longo do tempo, condicionados pelas restrições físicas e/ou oportunidades apresentadas pelo seu ambiente natural e pelas sucessivas forças sociais, econômicas e culturais, tanto internas como externas. De acordo com o mesmo documento patrimonial, o valor universal do patrimônio de Humahuaca reside em três aspectos fundamentais:

---

<sup>20</sup> Este processo produz uma mudança social, política e econômica que vai desde o neoliberalismo dos governos do Presidente Carlos Menem até ao governo popular de Nestor Kirchner, modificando as bases sociais, redistribuindo a riqueza de uma forma mais equitativa através da promoção de políticas estatais nas áreas da cultura, direitos humanos, saúde e educação.



1) atestando um instrumento de valores humanos consideráveis durante um determinado período ou numa determinada área cultural do mundo, nos campos da arquitetura ou tecnologia, artes monumentais, planeamento urbano ou criação de paisagens.

2) Deve ser um exemplo eminentemente representativo de um tipo de edifício ou conjunto arquitetónico ou paisagem que ilustra um ou mais períodos significativos da história humana.

3) Deve ser um exemplo notável de formas tradicionais de povoamento humano, utilização da terra ou do mar, representativas de uma ou mais culturas, ou de interação humana com o ambiente quando este se tornou vulnerável.

De acordo com a constituição nacional argentina nos artigos 24, 41 e 124, são as províncias ou a administração dos Parques Nacionais onde se situam os sítios que são responsáveis pela sua conservação. Existe um comitê do patrimônio argentino, mas este desempenha apenas um papel intermediário entre os gestores locais de sítios e os organismos técnicos relevantes, mas não emite relatórios técnicos como autoridade nacional do Patrimônio Mundial<sup>21</sup>. Assim, uma das grandes encruzilhadas da Quebrada e porem da sua festa mais significativa, como é o carnaval, se deu a partir da sua patrimonialização e a falta de políticas públicas e gestão cultural dos órgãos governamentais.

A restituição do feriado nacional em 2010 por parte do governo de Cristina Fernández potencializou o que já estava gestado pelo/e/s celebrantes do carnaval e incentivou a implementação de políticas públicas controversas de governos locais. Trouxe, assim, encruzilhadas contemporâneas, a exemplo do avanço da economia do turismo como potencializadora para as economias locais por meio de empreendimentos familiares e grupos artísticos independentes que ressurgiram como possibilidade real de entender e viver da “arte, a cultura e o turismo como trabalho”. No entanto, as especulações imobiliárias de grandes grupos econômicos nacionais e estrangeiros expropriam, exploram e geram impactos culturais, sociais e econômicos.

Nas conversas e entrevistas com o/as gestor/as da festa, nota-se bastante a questão de como o patrimônio transformou a Quebrada e, junto a ela, sua maior potência cultural, o carnaval:

En la Quebrada hace rato que ya hay generaciones que no tienen vivienda, porque no hay espacio, lo que había eran pequeños rastrojos cultivables, que los han vendido a

---

<sup>21</sup> Documento do Gabinete Geral de Auditoria da Nação. Realizado entre 2010 e 2011. Este documento foi fornecido para esta tese pelo Professor Andrés Cussi.

los que tienen plata. Yo no podría comprarlo. Los que compran son de dinero de acá o de afuera (DÍAZ, 2021)<sup>22</sup>.

O artista Bicho Díaz foi secretário de cultura quando a Quebrada já era patrimônio (declarado em 2003). Ele relata que as negociações, conflitos e disputas foram permanentes na demarcação das políticas culturais e ambientais. Épocas muito difíceis para a comunidade pelas contradições entre potencializar a economia de mercado ou cuidar da natureza.

Segundo Mariela Cazón, como tantas outras pessoas do lugar, a falta de planejamento em relação à política cultural gera um grande fluxo de turistas que se aproximam da festa sem, de fato, conhecê-la, ou seja, “se vende” um lugar onde passar férias festivas, distanciando-se do que são as práticas culturais do carnaval de Humahuaca:

Lo masivo y el descontrol que hay en el pueblo de Humahuaca en el carnaval, nos provoca un rechazo grande, no entender como no hay un medio que logre llevar a las personas a las comparsas, porque los turistas se tiran talco, ponen música en el centro y se quedan con eso, y se autoconvecen de que están carnavaleanado (CAZÓN, 2021).

Entendo a festa do carnaval em sua dualidade: por um lado, com a força capitalista expropriadora que ultraja a cultura e os recursos naturais, por meio das políticas do estado; por outro, a gestão, a produção e o consumo comunitário, que leva a festa do carnaval para ser vivida a partir de outros parâmetros que estabelece práticas de mercado como intrínsecas às práticas rituais e não separa o econômico do sagrado.

Nas comunidades andinas, o mercado não se associa exclusivamente a práticas capitalistas. As comunidades indígenas antes da colônia já exerciam práticas de mercado não ligadas ao capital: intercambiavam entre povos e tinham rotas econômicas. Muitas das práticas rituais que conhecemos hoje seriam a continuidade dessas práticas, as quais ligariam o mercado àquilo sagrado, como algo inseparável (ARNOLD, 2008). As *señaladas*<sup>23</sup> dos animais, por exemplo: mostra outra relação mercantil dos povos andinos, diferente do que conhecemos nas culturas capitalistas.

Assim, o carnaval gestado comunitariamente com a economia solidária, aquela compartilhada em formato de *Minga*<sup>24</sup> é fundamental para levar adiante a festa celebrada de forma comunitária. A contribuição de todos e todas é fundamental, tanto em relação aos recursos financeiros como em bebidas, comidas e tudo aquilo necessário para a concretização da festa. Diferentemente desses carnavais comunitários, temos os carnavais de Jujuy capital,

<sup>22</sup> DÍAZ, Julio “Bicho”. Entrevista concedida a Veronica Navarro. Córdoba, 2021.

<sup>23</sup> Mais na frente explico o ritual da Señalada

<sup>24</sup> Minga é o trabalho coletivo e comunitário.

realizados com o fomento do Estado e de empresas privadas, como é o caso do “*Carnaval de los Tekis*<sup>25</sup>”, que tem uma forma econômica ligada a indústria cultural capitalista. Com o passar dos anos, Humahuaca começa a ter essa influência que vem ligada à ampliação da presença da indústria cultural no território por meio de empresas que procuram capitalizar algumas comparsas e grupos, oferecendo apresentações com artistas midiáticos em clubes com capacidade superior do que aquela que as comparsas conseguem ter e com, obviamente, intenção de gerar lucro.

A forma de gestão comunitária do carnaval por parte dos referentes culturais que estão à frente das *cuadrilhas* e *comparsas* se dá no meio de forças que, por um lado incentivam o turismo e a abertura da indústria cultural e, por outro, a permanência de um carnaval comunitário, que consegue existir com formas de mercado ligadas ao sagrado e gestadas coletivamente. Em entrevista com Mariela, ela comenta:

Cuando yo vivía en el centro vi esa realidad, el visitante, no cualquiera tienen acceso a las comparsas. Otros visitantes que arman su carnaval, que no pueden esperar a desenterrar, ni sabe lo que es. Llegan el sábado a las 10 y ya están queriendo festejar, y el ritual de desenterrar es importante, no hay carnaval si no se desenterra. Como no hay una política cultural del estado que le explique a esas personas lo que es el carnaval? Te separa mucho más del jujeño porque el Huamahuaqueño se siente invadido, entonces se va por ejemplo a Uquiá, y a muchos otros lugares, pero Uquiá es cerca, y después te volvés a tu casa, y tenés que aguantar los borrachos jujeños en la puerta de tu casa orinando, y el Jujeño de capital como solo se encuentra así mismo porque el pueblo queda vacío, nunca se lleva una imagen de lo que es el carnaval de Humahuaca, le cuesta un montón, llegar a los lugares, no tiene estructura para hacerlo, solo quiere diversión, si llegara a una comparsa lo que más valoraría es que hay bebidas gratis, pero también querría imponer sus músicas, no se, pasar unas vacaciones jolgoriosas, sin ninguna clase de ritualidad, ni acercamiento a nada. Desde un punto de vista de ventas, capaz que algunas personas se enriquecen, pero desde un punto de vista sanitario colapsa todo, el agua, las comunicaciones, las calles, desde el punto de vista cultural es degradante, impone masacras, no te vas a ver nunca una realidad, ves una máscara, encubre, más y más, coloniza, digamos, es colonizador, muy duro. A su vez alerta, a que vos no conoces lo que pasa realmente, sino lo que te venden, lo que viste en la tele, ves muchas máscaras, pero no vas a conocer a fondo la cultura de otros lugares, por ejemplo, yo no conozco Cusco, bueno, si fui dos veces, pero eso no me hace conocer a fondo (CAZÓN, 2021).

A gestão cultural das *Cuadrilhas*, *Comparsas* e grupos artísticos para a realização do carnaval se traduz também na gestão e produção artística que se dá fora do tempo-espço carnaval, ou seja, na vida artística e cultural durante todo o ano na Quebrada. Durante os meses anteriores ao carnaval se realizam eventos, rifas, venda de comidas para arrecadar recursos suficientes para custear os gastos da festa no que se refere à compra de comidas e bebidas. Além disso, também há despesas com o convite, aluguel de som, pagamento do

---

<sup>25</sup> Carnaval realizado de maneira fechada com pagamento de ingresso na capital de Jujuy.

traslado que leva os/as integrantes das *comparsas* ou *cuadrilhas* para as “*invitaciones*” e compra de elementos fundamentais para a celebração ritual: *coca*, *chicha*, vinho, papel moído, talco.

Ao morar na casa de Mariela e ao me relacionar com vários integrantes da *Cuadrilla* e *comparsas*, foi possível acompanhar de perto aquelas iniciativas e também o trabalho de cozinhar, de vender rifas, de colaborar na produção de eventos artísticos. A casa de Mariela é uma das casas onde se faz uma “*invitación*” do carnaval, ou seja, ela abre sua casa para receber a “*La Nueva cuadrilla de coplas de la banda*”. Isto faz com que o trabalho de preparação da casa, das comidas, do ritual como um todo, seja uma parte importante de aprendizado não só da gestão cultural comunitária, mas também dos fundamentos culturais dos rituais andinos. Principalmente os que se realizam durante a “*invitación*” e a “*señalada das llamas*”, a exemplo da disposição dos *pacheros*, da preparação da vacina que é uma bebida que se utiliza para fazer *fuziladas*, os *pompones*, chamados *chimpos*, e são tecidos colares de lã de diferentes cores para adornar os animais, cada cor tem um significado e são escolhidos pelo/a dono/a de cada animal, a organização do espaço para receber o/as convidado/as e o espaço da dança e a festa para depois do ritual. Como vimos, os carnavais de Humahuaca são uma grande escola de gestão e produção cultural comunitária.

Apesar das tentativas de exterminar as culturas indígenas e negras dos nossos territórios, primeiro pela colônia europeia, por serem consideradas práticas diabólicas, depois pelas oligarquias nacionais e ditaduras militares, o carnaval de Humahuaca ressignifica o passado na performance contemporânea. Com todas as forças do ataque do capitalismo, os ritos milenares continuam a impregnar os corpos de gerações, ressignificando-se no presente.

Houve várias tentativas de extermínio, principalmente a última ditadura militar argentina em 1976, que proibiu os carnavais, eliminando o festival que existia até então, considerando o festival como “perigoso” para o sistema repressivo. Bicho Díaz diz-me, no desenterramento do Carnaval de 2021, e vendo que a polícia estava nos observando para cumprir os protocolos estabelecidos pelo sistema protocolar Covid 19, que durante a ditadura militar, os rituais carnavalescos como desenterrar e enterrar não eram proibidos, mas não era possível tocar a *Caja*, cantar coplas, ou dançar. Segundo ele, permeava a ideia no pensamento militar de que os rituais da Pachamama eram práticas “inofensivas” para o sistema porque eram “coisas de índios”. A ignorância de não compreender um legado, que é ao mesmo tempo corporal, espiritual e afetivo, torna o carnaval sagrado e fundamental para a existência do território

Humahuaca.

## 2.2 Afro-ameríndia Quebrada de Humahuaca

A Quebrada de Humahuaca pertence à região noroeste da Argentina, província de Jujuy. Sendo uma abertura estreita e acidentada entre montanhas, é uma característica geográfica que inclui politicamente os departamentos de Humahuaca, a oeste do Valle Grande, e a leste de Tumbaya. É atravessada por montanhas, ravinas pré-*puñena* e vales secos e úmidos que cortam transversalmente e também paralelamente ao longo do rio Grande. A altitude da Quebrada y Vales varia de 2000 a 3000 m.a.s.l., com um relevo montanhoso e quebrado de encostas e sedimentos cortados pela erosão. O clima é árido de serras e bolsões, fresco no Verão e com invernos rigorosos, precipitação centrada no Verão e uma elevada percentagem de geadas, com ventos quentes e secos no Inverno e na Primavera. (CRUZ, 2019). A Quebrada atravessada transversalmente permite o contacto direto com a floresta, o que pode ser entendido como uma "fronteira integradora" (CRUZ, 2019, p. 55) entre as terras altas da Puna e os vales orientais.

Na época do genocídio espanhol em 1535, a Quebrada de Humahuaca era habitada por um grande número de povos oleiros, a exemplo do *Omaguacas*, *Chichas*, *Casavindos*, *Cochinocas*, *Atacamas* e muitos outros povos, com diferentes línguas e culturas particulares. A Quebrada é uma zona de transição entre os Punas do altiplano e o ambiente subtropical do Chaco (Leste), o que dinamiza o trânsito cultural e geográfico do território.

O chão da quebrada foi também território do Império Incaico a partir do século XV, formando o que se chamou como *Tahuantinsuyo*. Segundo os escritos de Inca Garcilaso de la Vega, esse território era parte de uma visão inca sobre espaço-tempo:

Os reis incas dividiram seu império em quatro partes nomeadas de Tahuantinsuyo que quer dizer as quatro partes do mundo, conforme as quatro partes principais do céu: oriente, poente, setentrião e meio-dia. Colocaram como ponto central a cidade de Cusco, que na língua particular dos incas quer dizer umbigo da terra<sup>26</sup>. (VEGA *in* GALLEGO, 2017, p. 19, tradução própria).

As quatro divisões eram, de acordo com o autor Cruz (2019):

- Ao norte estendeu-se o *Chinchaysuyu*, que compreendia a costa e as terras altas do centro e norte do Peru, bem como o Equador e parte da Colômbia.

---

<sup>26</sup> No original: Los reyes incas dividieron su imperio en cuatro partes, que llamaron Tahuantinsuyo, que quiere decir las cuatro partes del mundo, conforme a las cuatro partes principales del cielo: oriente, poniente, septentrion y mediodia. Pusieron por punto el centro de la ciudad de Cusco, que en la lengua particular de los Incas quiere decir ombligo de la tierra.

- O Cuntisuyu compreendia o sector sudoeste desde Cuzco até a região costeira, desde Ica até Moquegua.
- A região sudeste ou collasuyo, correspondia a toda a bacia do Lago Titicaca, ao atual Altiplano Boliviano, ao noroeste da Argentina, e ao norte e costa do Chile até ao Rio Maule.
- Finalmente houve o Antisuyo e correspondeu ao nordeste como a parte menor do Tawantisuyo, e estendeu-se desde Cuzco até às encostas orientais dos Andes.

Figura 8 - Mapa do Tawantisuyo



Fonte: Arquivo pessoal

Os territórios que anteriormente formavam o Tihuantisuyo são o atual Equador, Peru, Bolívia, noroeste argentino (NOA) e o norte do Chile que falavam a língua *Quechua* ou *Runa Simi*<sup>27</sup>. Segundo a autora Gallego:

O povo inca desenvolveu um sofisticado modelo organizacional que levou a críticas e elogios. Entre os últimos, o letrado Garcilaso de la Vega e outros pensadores socialistas de esquerda a começos dos séculos XX. Eles consideraram o regime mais igualitário e democrático da história. Porém, outros autores críticos Bolivianos, entre eles, Guaman Poma de Ayala, por exemplo, o considera um regime tirano, como consequência dos processos de conquista a outros povos indígenas que preexistiam na região do Tihuantisuyo<sup>28</sup> (GALLEGO, 2017, p. 23 [tradução própria]).

A criação e consolidação do Império Inca não será trabalhado com a profundidade que merece o tema, por não ser o foco do trabalho, porém é necessário dizer que existe uma identificação com a cultura Inca por parte dos interlocutores/as da pesquisa, tanto na autoidentificação racial, étnica, como na dança, na festa, na música e celebrações. É por isto que é imperativo fazer menção a presença da cultura Inca no território da Quebrada de Humahuaca.

Atualmente é muito comum que o/as habitantes da NOA argentina, especialmente em Jujuy, se autodenominem *Collas*. Isto se deve a um nome territorial cuja história remonta ao reino de Colla, um dos mais importantes reinos *aymaras*, que ocupava parte do planalto de Callao na Bolívia e no Peru e que também foi conquistado pelos Incas, ocupando a parte sul do império. Assim, os habitantes da região começaram a ser chamados Collas também pelos próprios Incas.

Existem diferentes mitos e lendas que falam sobre a consolidação do Tawantisuyo, como assim também os escritos dos cronistas da época que estabelecem uma versão andina dos acontecimentos. Algumas referências consultadas como Cruz (2019), Rostworowsky (1999) e Gallego (2017) referenciam diferentes perspectivas em relação a consolidação do Império, como por exemplo a guerra contra o povo vizinho dos *Chancas* que foi vitoriosa para o povo Incas, é umas das afirmações que com mais força aparece. Também se faz menção ao desejo imperante dos Incas de construir uma integração dos povos a partir da unificação do território e que estaria principalmente demonstrado na imposição do Ruma Simi

<sup>27</sup> Língua quíchua. Runa significa pessoa, humano, povo e simi significa palavra, língua, fala, linguagem, voz. Por conseguinte, "runa simi" significaria a língua do povo, a língua do povo ou a língua humana.

<sup>28</sup> No original: El pueblo inca desarrolló un sofisticado modelo organizativo que dio lugar a críticas y alabanzas. Entre estos últimos se encontraban el literato Garcilaso de la Vega y otros pensadores socialistas de izquierdas de principios del siglo XX. Lo consideraron el régimen más igualitario y democrático de la historia, pero otros autores bolivianos críticos, entre ellos Guaman Poma de Ayala, por ejemplo, lo consideraron un régimen tiránico, como consecuencia de los procesos de conquista de otros pueblos indígenas preexistentes en la región del Tihuantisuyo.

como língua Geral (ROSTWOROWSKY, 1999). Mas por outro lado, a integração do mundo andino nunca abria sido alcançada totalmente, pelo curto tempo de existência do Tawantisuyo e porque os povos andinos continuaram se identificando com seu território micro, e não conseguiam se identificar como parte de um todo. Logo o genocídio espanhol abria achado um terreno favorável para a desestabilização do Império Incaico, sendo que muitas lideranças indígenas confiaram na possibilidade de que a chegada dos espanhóis melhoraria sua autonomia e independência dos Incas, o que nunca aconteceu (ROSTWOROWSKY, 1999).

Ressaltar a importância do império inca é importante para pensar a região do NOA argentino, principalmente Humahuaca, no sentido de englobar suas diversidades e encruzilhadas étnico-raciais, sociais e de gênero e como isto impacta em âmbito cultural. Principalmente para entender a difusão da língua *quéchuá* em detrimento de outras como o *cacan*, por exemplo, bem como a unificação de crenças como os cultos ao deus Sol, chamado *Viracocha*, e também as influências artísticas de danças, músicas, tecidos e cerâmicas em suas mais variadas formas.

Segundo a autora Martins (2021), no caso dos povos e grupos afros nas Américas, o facto de haver deslocções e reposicionamentos indicaria a possibilidade de inverter e transformar as relações de poder do contexto social histórico. Por outras palavras, as performances nas Américas contêm o agrupamento de diferentes grupos étnicos e nações, africanos e indígenas, superando as rivalidades linguísticas e étnicas históricas, em busca de uma resistência social e cultural que reativa, restaura e reterritorializa um conhecimento encarnado no corpo.

É muito comum escutar em Jujuy, principalmente por parte de pessoas com militância indigenista o indianista, que essa parte de Argentina tem mais a ver com a Bolívia do que com a própria Argentina. É importante compreender como os Estados-Nação se constituíram ao longo do processo colonial, a partir de quais setores e quais levantaram bandeiras de libertação. Se bem existe um passado compartilhado na região, o racismo do NOA em relação ao povo boliviano adquire cada vez mais força. Na maioria das conversas e entrevistas que realizei, saltou bastante a ideia de que a presença boliviana na zona colocaria em risco a *verdadeira* identidade do noroeste argentino. Um caso específico citado, é que com a prática cada vez mais frequente de danças bolivianas, a exemplo do *Caporal*, *Tinku* ou *Sallay* – só para nomear algumas – as danças tradicionais da Quebrada estariam sendo esquecidas ou modificadas em relação à forma própria de dançar, como no caso do *huayno*, que é esquecido ou como cada vez mais se aproximaria mais da dança da *cumbia*.



Isto é parte de nossa história como território colonial e é importante mencionar que isso ocorre porque as feridas coloniais que não são processadas nem passam pelo luto necessário, como refere à artista e pesquisadora Grada Kilomba (2020), costumam voltar a nós como fantasmas que continuam latejando e não permitem avançar como sociedade mais igualitária.

A Argentina foi constituída como Estado-nação a partir de uma concepção sociopolítica francesa herdada da revolução, que também inaugura a relação com o Estado Nacional e com a democracia, além de contemplar um território e um povo específico. Mas aqui, povo e nação não seriam o mesmo, já que existem muitos mais povos que nações, como podemos ver no caso das populações indígenas que não se reconhecem dentro de um território dividido por fronteiras políticas. A ideia de Estado-nação, desde sua conformação, responde a um imaginário necessário para instaurar uma ideia de território e de soberania democrática que não contemplam diferenças étnicas, culturais, raciais, econômicas, comunitárias encontradas no próprio espaço territorial onde pessoas de outros territórios precisam assimilar o sentimento nacional. Caso contrário, são excluídas (ARENDDT, 1963).

Para compreender a conformação desses Estados-nação, a demarcação territorial necessária para criação do sentido de pertencimento e entender o que somos hoje, se faz necessário compreender como o andamento da divisão territorial foi se dando desde o processo colonial europeu na América do Sul. O que hoje chamamos de América do Sul foi demarcado pela coroa espanhola em dois grandes vice-reinados: Alto Peru (1542-1824) e Rio da Prata (1776-1810). Muitos dos países que hoje conhecemos como repúblicas formavam parte dessa organização de vice-reinados: Peru, que sediava a capital Lima; Bolívia; Chile; Argentina; Paraguai; Uruguai; Equador; Colômbia; Panamá; sul do Brasil e sul da Venezuela. Em relação especificamente ao vice-reinado do Rio da Prata, último a ser fundado pela coroa, seus limites abarcavam os territórios da atual Argentina, Paraguai, Uruguai (este último estava dentro do território conhecido como Banda Oriental do Uruguai) e pequenas partes dos territórios que atualmente pertencem ao Brasil e à Bolívia. Lima foi fundada por Pizarro em 1535 com o nome de *Ciudad de los Reyes*. A cidade tinha um bairro chamado Triana e uma rua conhecida como Malambo. Francisco de Toledo reorganizou este vice-reinado e “neutralizou” a resistência indígena ao executar o último inca, Tupac Amarú. Em 1570 se apresentou um plano à Coroa para que negro/as e mulato/as livres estivessem a serviço dos espanhóis, sendo posteriormente obrigado/as a trabalhar nas minas – considerado na época como setor econômico primordial (BORUCKI, 2016).

A incorporação de algum/as escravizado/as às primeiras expedições não foi por acaso, já que muito/as dele/as tinham uma vasta experiência marinha. Ele/a/s eram frequentemente empregados por navegadores portugueses, genoveses e espanhóis em viagens de exploração e alguns eram propriedade de pilotos, mestres ou armadores. Durante a conquista de *Tahuantinsuyo*, os espanhóis trouxeram seus escravizado/as como auxiliares militares e servo/as.

As pessoas escravizadas foram distribuídas de acordo com as necessidades da nova economia colonial. Foram levadas em massa a lugares onde faltava mão-de-obra para trabalhar em plantações, portos e em algumas minas. Nos centros, a escravidão era massiva e de primeira importância, a exemplo de Cuba e outras ilhas do Caribe; algumas regiões do México (Oaxaca, Veracruz, Guerrero, Campeche, Tabasco, Jalisco, Zacatecas) e na costa colombiana. Capitais como Caracas, Buenos Aires, Valparaíso, Lima e México também eram centros políticos e comerciais muito ativos. Em contraste, em lugares onde a quantidade de pessoas indígenas era abundante, não era necessário realizar importações de mão-de-obra. Nestes lugares específicos, foram utilizados/as principalmente como artesão/as, diaristas, trabalhador/as agrícolas ou para o serviço doméstico (BORUCKI, 2016).

A região do vice-reinado do Perú contou com uma das redes de tráfico de pessoas escravizadas mais duradouras da América continental espanhola, cuja economia foi basicamente sustentada por meio deste tráfico intercontinental realizado por portugueses, ingleses, franceses, holandeses e até estadunidenses. No contexto destas conexões transimperiais, as redes escravistas luso-hispânicas foram as mais importantes, segundo o autor Alex Borucki (2016). Isso pode ser constatado por meio do tráfico português durante a União Ibérica (1580-1640), no período português em Colônia do Sacramento (1680-1777) e durante o período do vice-reinado do Rio de la Plata, teve papel central do Rio de Janeiro e em Salvador. Estas redes transimperiais permitiram que comerciantes de Buenos Aires e Montevideu empreendessem suas próprias viagens escravistas a Angola e Moçambique nos vinte anos prévios à Revolução de Maio – algo quase único na América continental espanhola.

Figura 9 – Mapa do Império Inca antes da colonização Espanhola



À esquerda, o mapa do Império Inca antes da colonização Espanhola. Na imagem do meio, se retrata o vice-reinado do Peru. Na imagem da direita, o vice-reinado do Rio de La Plata. Fonte: Arquivo pessoal.

Segundo os arquivos elaborados pelo pai Alonso Sanchez Matamoros "*Un tesoro en vasijas de barro*" Prelatura de Humahuaca<sup>29</sup>, do departamento de Bens e Arte Sacra, em 1789 Humahuaca tinha 70% da sua população composta por indígenas, 19% de mestiços, 4% de espanhóis, 4% de mulatos, e 2% de negros. Sabemos, no entanto, que mestiço/as, mulato/as e negro/as poderiam ser agrupado/as na mesma categoria, desde um lugar de reafirmação racial, partindo do pressuposto de que o processo de mestiçagem sempre esconde e invisibiliza a população negra em detrimento da branca. Assim, agrupando as categorias mulato/a, mestiço/a, moreno/a, pardo/a, a população afrodescendente seria de 25%, algo muito significativo para a indígena Quebrada de Humahuaca.

Segundo a mesma fonte, negro/as e mulato/as estavam localizado/as nas áreas de Aguilar, Tres Cruces, Huasi, Negra Muerta, Tejada, Chaupi Rodeo, Tovar (ovara), Colauzuli, Rodero, La cueva, Sianzo, Lozonso e Iruya. Em entrevista com o pesquisador cordobês Rodolfo Moisés, ele ressalta que ninguém olhava para Buenos Aires antes que acabassem com Potosí:

Esto porque el virreinato del Peru es anterior, nadie mira a Buenos Aires, excepto cuando ya no hay mas nada para sacar arriba, en Potosí y Lima, donde había plata y oro. Nadie mira para acá, todo vive en función de aquello. Seguro que hubo prohibición de tambor, una prohibición, para ser efectiva tienen que estar en vigencia mucho tiempo. Lo cual tiene una correlatividad con que los negros de esta zona son más antiguos. Y el hecho de que Córdoba “cra Negro para vender”. Córdoba vendría a ser el último eslabón de la cadena productiva, hay que analizar con mucha demencia el papel o la figura de los carreros. Una carreta que sale llena de negros de Buenos Aires llega a destino, vende por el camino, pero no llega a Córdoba y se vuelve, la carreta hace un solo camino largo y de allá viene otra

<sup>29</sup> Este documento foi fornecido pelo Professor Andrés Cussi para esta tese.

carreta, cuando viene carga lo que tiene que cargar y vuelve al puerto, a que voy que la misma carreta iba y venía, y la gente nunca viaja sin cultura. Nunca viaja sin novedades de algún lugar, sin la forma musical, sin la danza” (MOISÉS, 2021)<sup>30</sup>.

São escassas as pesquisas sobre os povos negros da diáspora africana no NOA. A maioria dos estudos que pude consultar sobre a época colonial não fazem referência às relações entre povos indígenas do NOA (omaguacas e tilcaras) e os povos africanos chegados às Américas pelos processos escravocratas. No entanto, os movimentos afro-argentinos se organizam fortemente numa rede chamada de “*Afroargentinos del tronco Colonial*”<sup>31</sup> que trabalha na luta pelo reconhecimento do/a/es afro-argentino/a/es também inseridos/as na zona do norte argentino, principalmente em Salta e em Córdoba, por meio da organização Mesa Afro Córdoba.

O país, que foi colônia de exploração espanhola até o final da década de 1810, tinha uma população negra bastante densa, segundo registros de censos da época. Em meados de 1780 a presença dessa população chegou a ser de 50% da população total; em 2012, ou seja, em menos de 200 anos, não chega a 3%. Entretanto, atualmente, menos de 4% dos argentinos/as de hoje se declaram afrodescendentes. No interior do país essa faixa populacional vai aumentando, passando para 7% e até 21%, dependendo da cidade<sup>32</sup>. Segundo a pesquisadora Braz, o mito do desaparecimento dos/as afro argentino/a/es se deve a:

Para compreender o processo pelo qual se criou o mito do “desaparecimento” dos afro-argentinos, é necessário observar as três justificativas fantasiosas, que estão presentes tanto na educação formal do país quanto nos discursos do povo: “todos morreram nas Guerras de Independência”, “não sobreviveram à epidemia de febre amarela” e “havia muita miscigenação no país e por isso os negros estavam desaparecendo”.<sup>33</sup> (BRAZ, 2019, p. 33).

As rotas de escravização de pessoas foram traçadas ao tomar como referência o ponto de embarque de escravizado/as e aquele de chegada às colônias, constituindo um triângulo entre Europa, África e América. Assim como o monopólio comercial, este tráfico era regulamentado. Os traficantes pagavam seus impostos, assim como o pagavam por qualquer mercadoria. De acordo com a legislação, as pessoas escravizadas africanas

<sup>30</sup> MOISÉS, Rodolfo. Entrevista concedida a Veronica Navarro. Córdoba, ICA, 2021.

<sup>31</sup> Para mais informações, consultar: <<https://www.facebook.com/Red-Federal-de-Afrodescendientes-del-Tronco-Colonial-1596666513892068/>>

<sup>32</sup> Para mais, acesse: <<https://www.geledes.org.br/historia-dos-negros-argentinos-por-que-eles-quase-sumiram-do-mapa-por-la/>>

<sup>33</sup> No original: Para entender el proceso por el cual se creó el mito de la “desaparición” de los afroargentinos es necesario observar las tres justificativas fantasiosas, que están presentes desde la educación formal en el país como en los discursos de la gente: “Murieron todos en las Guerras de la Independencia”, “no sobrevivieron a la epidemia de fiebre amarilla” y “hubo mucha mestizaje en el país y por eso los negros fueron desapareciendo”

passavam, num primeiro momento, por Cartagena das Índias, Vera Cruz e algumas vezes por Buenos Aires, podendo também passar por outros portos como aqueles de Cuba, Maracaibo, Jamaica (antes do domínio inglês), A Espanhola (Santo Domingo), Guayaquil, Callao, Valparaíso etc. Os traficantes levavam pessoas escravizadas a diversas cidades do interior do continente, a exemplo de Huancavelica, Cuzco, Puno, o Alto Perú, Tucumán, Córdoba, Salta, Jujuy e Buenos Aires (ARRELUCEA, 2004) – o faz com que constatem a presença negra no continente e, particularmente, na região dos Andes.

Esses estudos realizados a nível macro, permitem afirmar uma argentina indiscutivelmente afro-ameríndia nas suas práticas culturais e formas de vida, ainda que os Estados queiram invisibilizar este fato a partir de diferentes tipos de genocídios históricos. Em relação ao estado de Jujuy, durante o século XVIII e a primeira década do século XIX, esteve sob a jurisdição do Governador de Tucumán e mais tarde da Intendência dos Estados de Salta do Tucumán. Esta organização colonial estava sob a coroa espanhola, e correspondia às atuais províncias de Jujuy, Salta, Tucumán, Santiago del Estero, Catamarca e Córdoba, e sobreviveu até à criação do vice-reinado do Rio de la Plata.

Jujuy desempenharia um papel fundamental como cidade comercial, com a principal via de acesso a Potosí e à costa do Rio da Prata. É devido a esta importância que a língua castelhana foi fortemente estabelecida devido à forte influência da Igreja Católica e à consideração rigorosa da lei hispano-indiana. (CRUZ, 2019). Esta presença político-religiosa teve também um forte impacto na cultura e nas práticas sociais.

Em relação às práticas culturais como danças e músicas, não foram encontradas pesquisas na região do noroeste argentino, sendo a maioria localizadas na região do litoral, principalmente Corrientes com o culto a São Baltazar, feito pelo pesquisador Norberto Pablo Cirio (2002) por exemplo, e no Rio da Prata também pelo mesmo autor. Contudo, entende-se que as práticas religiosas feitas na colônia se reproduzem em todo o território, a fim de causar o mesmo efeito evangelizador, como colocado pelo autor Cruz (2019) citando os trabalhos principalmente de Cirio. Para os autores a igreja na época, estabelecia uma diferença entre “decentes e escandalosas”: as primeiras seriam as típicas dos salões europeus como o *Minué*, as *Bolerias*, a *Contradanza*, as quais eram dançadas nas casas dos patrícios urbanos. As segundas, conhecidas como “escandalosas”, eram realizadas em espaços públicos no centro da cidade e no campo, e correspondiam aos *Candombes* de negros/as, aos *Fandangos* e à tradição andaluza. Segundo o autor Toscano (1906):

Remover as danças e canções embaraçosas (...) que nenhuma pessoa dançe, danças ou cante canções lascivas, embaraçosas ou desonestas, que contenham coisas

lascivas. O diabo introduziu-o no mundo para fazer danos irremediáveis com palavras embaraçosas e com agitação<sup>34</sup> (TOSCANO, 1906, p. 567, tradução própria).

Assim, as confrarias religiosas católicas, principais associações de caridade e assistência social, serviram para consolidar o poder político e económico das hierarquias e a aceitação das diferenças sociais, étnicas e económicas por parte das populações (THOMPSON, 1991). Desde a fundação de San Salvador de Jujuy em 1593 até muito depois do fim do período colonial, o território registrou inúmeras irmandades religiosas no centro urbano e nos estratos rurais, como por exemplo, em San Antonio de Humahuaca, o chefe do curato rural indígena (CRUZ, 2019).

Estas encruzilhadas históricas colocam-nos hoje numa Humahuaca que para muitos historiadores/as é sincrética, produto da hibridização de práticas culturais. Neste caso, volto ao termo *Ch'ixi*, pensando em Humahuaca não como híbrida ou sincrética, mas como oposta e contraditória nas suas práticas e rituais, uma vez que o catolicismo praticado pelos setores populares ou indígenas é bastante diferente do das classes mais privilegiadas. Estas duas formas de culto coexistem sem serem necessariamente hibridizadas. São opostas e complementares, como veremos em alguns rituais carnavalescos entre a prática dos *cholos* e as *cuadrillas de coplas*.

A região do NOA (nordeste da Argentina) foi chave na constituição do que agora chamamos Argentina, bem como influenciou outros países da América Latina. Em relação às guerras de independência, este foi o território onde a maioria das batalhas e estratégias de luta foram levadas a cabo pela libertação e soberania, tais como o histórico "*Exodo Jujeño*" (1812) que levou os habitantes de Jujuy a abandonar o seu território para que os espanhóis não encontrassem absolutamente nenhuma terra produtiva na área e recuassem em relação aos seus ataques. Estas estratégias de guerra foram levadas a cabo principalmente por indígenas e negro/as que também serviram ao subsequente Estado republicano conservador para torná-lo/as invisíveis em nossa história.

Questionamo-nos se as guerras da independência foram, de fato, o momento político explícito de extermínio da população afro diaspórica e indígena. Não cabe dúvida alguma de que os povos indígenas, negro/as lutaram junto/as para acabar com o império espanhol. Existem, na história, inumeráveis generais homens e mulheres afro-ameríndio/as, que já têm

---

<sup>34</sup> No original: Eliminar los bailes y las canciones vergonzosas (...) no dejar que ninguna persona baile, danza o cante canciones lascivas, vergonzosas o deshonestas que contengan cosas lascivas. El diablo lo ha introducido en el mundo para hacer un daño irremediable con palabras vergonzosas y con agitación

assegurados seus respectivos lugares em nossa revolução como Remedios Del Valle<sup>35</sup>. O mito é de que os exércitos das guerras da independência e federais foram compostos, principalmente, por todo tipo de negro/a/s libertos/as e indígenas aliados que foram totalmente exterminados (GROSSO, 2008).

Ao eliminar, finalmente, o domínio da coroa espanhola e junto com ela toda a “nossa história colonial”, é chegado o momento da luta pela organização política das repúblicas. Este seria um novo momento histórico, em que se começa a traçar ideias republicanas de Estado-nação e onde seríamos todo/as filhas de uma mesma “pátria”. Aqui surge o mito de que a população negra e indígena morreu totalmente nas guerras da independência; referimo-nos a mito porque é um discurso predominante até os dias atuais para negar a presença de pessoas afrodescendentes e indígenas na Argentina e, com isto, negar as possibilidades de reivindicação de direitos.

Devido ao poder de Buenos Aires e das divisas que geravam a aduana portuária, o país ressurgiu do centro principalmente a partir do conflito entre “Unitários” e “Federais”. Os primeiros almejavam que Buenos Aires fosse o centro da organização político-econômica do país; os federais, por sua vez, aspiravam a autonomia dos recursos nos estados. Para o autor Grosso, a centralidade burguesa de Buenos Aires foi constituída a partir de governos de elites *criolas* que desenharam um plano de organização nacional argentina e iniciaram um projeto imaginário que tinha como uma das diretrizes a aniquilação do/a/s indígenas não “domesticado/a/s” e a invisibilização da população diaspórica. Constituiu-se, assim, um final modernizante para o programa dos vice-reinados e começou-se a dar início ao período nacional “civilizatório”, que passou a concretizar políticas tanto defensivas como ofensivas contra indígenas, bem como impulsionar políticas de migração europeia. Segundo o autor Grosso (2008):

A mentalidade civilizadora não tolerava os ritmos e as modalidades da vida social das províncias do interior, populações históricas nas quais são evidenciadas os traços étnicos coloniais (índio(a)s intern(a)os, somados às negra(o)s e suas misturas). Uma maneira de transformar a sociedade era ocupar os novos espaços com o(a)s imigrantes europeu(a)s: rejeitando/a ao índio(a) para estabelecer colônias de imigrantes ali (Gori, 1988). Outra maneira de intervir no clareamento e na europeização dessas “pastas” escura e indesejadas consistia em favorecer sua

---

<sup>35</sup> María Remedios del Valle (Buenos Aires, 1766 ou 1767 - ibid, novembro de 1847) era uma militar argentina. Ela foi uma das chamadas “meninas de Ayohúma”, aquelas que ajudaram o exército derrotado de Manuel Belgrano na batalha de Ayohúma. Afrodescendente da Argentina, atuou como auxiliar nas invasões inglesas e após a Revolução de maio, acompanhou o Exército do Norte como auxiliar e combatente durante a Guerra da Independência Argentina, que lhe valeu o tratamento de “capitão” e “Mãe da Pátria” e, no final da vida, o posto de Sargento-Maior do Exército.

vizinhança e sua mistura com essas raças "superiores" (GROSSO, 2008, p. 25, tradução própria)<sup>36</sup>.

Segundo a maioria do/a/es pesquisadore/as, as políticas de branqueamento estabeleceram uma mudança no registro racial da população a partir do censo 1887, que passou a ter duas opções de “raça”, apenas: a preta e a branca. Os censos anteriores eram mais amplos em suas categorias étnico-raciais: consideravam branco, preto, pardo/moreno, índio e mestiço (BRAZ, 2019), o que encontramos também nos arquivos da Quebrada de Huamahuaca. Neste sentido, a grande maioria do/as mestiço/as que socialmente eram considerados de pele mais clara passaram a ser contado/as como branco/as. Além disso, o censo de 1887 foi o último do século XIX que contabilizou a população pelas variáveis de “raça”.

A luta pela constituição de nossa república se deu entre a burguesia, os proprietários de terra de Buenos Aires, as aristocracias brancas e “criolas” dos estados do interior por um lado e entre o “resto da população racializada” como um todo homogêneo por outro. O rosto branco e europeu da Argentina tem sido construído a partir desta polarização valorativa da identidade nacional, principalmente aquela característica região central com Buenos Aires, invisibilizador dos rostos escuros que atravessavam as maiorias demográficas e culturais do norte e do sul. Como veremos a seguir, as danças folclóricas dos repertórios nacionais também surgem a partir desta ideia de “pátria” branca e heteronormativa.

O autor Achille Mbembe (2015) comenta que a construção da categoria raça é uma invenção da Europa colonial para garantir sua expansão econômica e foi perpetuada pelas repúblicas. Segundo o autor, a raça não existe enquanto fato natural, físico, antropológico ou genético: é uma ficção útil ao capital, de forma a constituir a transnacionalização da condição negra como momento constitutivo da modernidade e que teve o oceano Atlântico como lugar de incubação (MBEMBE, 2015).

A raça, como bem nos diz Fanon em “Peles Negras, Máscaras Brancas” (2008), precisa de uma assimilação subjetiva e política por parte das pessoas. Desta forma, entendo o termo raça a partir da problematização de sua construção histórica e de suas possibilidades de reinvenção contemporâneas. Quando me refiro a isso, compreendo esse conceito como uma invenção dos colonizadores ressignificada politicamente nos corpos atuais, principalmente no

---

<sup>36</sup> No original: La mentalidad civilizadora no toleraba los ritmos y modalidades de la vida social en las provincias del interior, poblaciones históricas en las que los rasgos étnicos coloniales eran evidentes (indios internos, sumados a los negros y sus mezclas). Una forma de transformar la pasta social fue ocupando los nuevos espacios con inmigrantes europeos: rechazando al indio para establecer allí colonias de inmigrantes (Gori, 1988). Otra forma de intervenir en el blanqueamiento y en la europeización de estas "pastas" oscuras e indeseables consistía en favorecer su vecindad y su mezcla con aquellas razas "superiores".



processo da subjetivação que abrange trajetórias, histórias de vida, trânsitos e identificações. Em outras palavras, raça é uma construção social que se reivindica a partir da luta antirracista. Ela também é uma categoria analítica importante para compreender processos de desigualdade inerentes aos processos raciais, independentemente da classe social (GUIMARÃES, 2003). Por isso, estou de acordo com o autor Guimarães que o termo “raça” adquire diversos significados a depender do contexto e que não se restringe a uma categoria que serve para articular a luta política. Raça segue sendo uma categoria analítica necessária, pois é a única que revela que certas discriminações são efetivamente raciais ou não, sendo algumas apenas de classe ou culturais (GUIMARÃES, 2003).

A academia na Argentina, ainda tem muitas dificuldades para trabalhar com os conceitos de raça em suas análises. No país que se diz descender dos barcos europeus, ainda predomina a ideia de que o problema das desigualdades é exclusivo das classes sociais: tais desigualdades são entendidas a partir de uma teoria marxista que apresenta dificuldades para tensionar a questão racial em suas leituras críticas. Por isto, é fundamental trazer raça separada de classe para conseguir ler contextos como aqueles de Humahuaca. Muitas vezes a falta de atravessamento racial nos espaços acadêmicos ou não acadêmicos ocorre porque as pessoas socialmente brancas não fomos racializadas pela história. Terminamos por ser a norma universal, principalmente os homens cis brancos heterossexuais. (MBEMBE, 2015).

É muito comum que as pessoas comentem que na Argentina não existe racismo interno, porque somos todos colonizado/as e mestiço/as e que ninguém é branco/a efetivamente, devido ao nosso passado colonial. Estas afirmações também tensionam a luta feminista e LGBTQ+ no seu interior. De um lado as militantes do feminismo antirracista, campo no qual estou situada, que entendem essa luta como inerente às demais lutas feministas, do outro, feminismos que não partem do antirracismo como um fator fundamental no projeto proposto, reivindicando apenas a luta pela igualdade de direitos civis, políticos e sociais de gênero e sexualidade, sem buscar a interseccionalidade no interior dos grupos de mulheres e pessoas LGBTQ+.

Residir em cidades como Salvador ou Jujuy com grandes porcentagens de pessoas negras, indígenas e não brancas, permite abrir perspectivas e começar a enxergar o mundo com as lentes de raça. O mesmo digo para pensar o gênero e a sexualidade como inerentes às discussões e não apenas como atravessamentos delas. Ao mencionar a expressão enxergar com a lente da raça, do gênero e da sexualidade me refiro a não considerar nossa construção identitária como natural, fixa e universal. Dito de outro modo, tanto a raça, como gênero e sexualidade são construções fictícias que estabelecem privilégios sociais. Por exemplo, ao ser

racializada e reconhecida socialmente como branca – ainda que todo/a/e saibamos que a cor branca como tal não existe na pele das pessoas e, muito menos, na América – sabemos que historicamente existem construções raciais sociais que nos colocam “mais ou menos parecida/o/es” aos nossos colonizadores europeus que, ao final, terminam por ser traços bastante apreciados: ser loura/o/e de olhos azuis, traços finos, cabelos lisos, finos, entre outros.

Tudo o que não está dentro dessas características é perseguido, atacado e morto. Na maioria das vezes, são esses corpos privilegiados que ocupam os palcos principais para dançar nossos repertórios folclóricos como modelos de “ser nacional”. Isso ocorre porque o racismo e o patriarcado estabelecem uma hierarquia racial e cultural que opõem de forma maniqueísta a superioridade branca ocidental à inferioridade negra africana ou ameríndia. Dentro das perspectivas feministas que inspiram esse pensamento antirracista está a pesquisadora Sueli Carneiro, quem compartilha que a questão racial e de gênero devem ser pensadas através das interseccionalidades. Ela também reflete sobre como o racismo opera dentro do próprio movimento de luta antipatriarcal.

Quando falamos em romper com o mito da rainha do lar, da musa idolatrada dos poetas, de que mulheres estamos falando? As mulheres negras fazem parte de um contingente de mulheres que não são rainhas de nada, que são retratadas como antimusas da sociedade brasileira, porque o modelo estético de mulher é a mulher branca (CARNEIRO, 2003, s/p).

A miscigenação de sangue foi uma política real do projeto nacional do que hoje chamamos Argentina. Segundo o feminismo decolonial, o estupro das mulheres indígenas e negras as posicionou como principais reprodutoras da raça (LUGONES, 2015). Também houve a imposição de um “Cistema” (VERGUEIRO, 2015) heteronormativo, masculino e branco na organização e formação do Estado. Porém, estas não podem ser motivos para a negação das identidades negras e indígenas. No caso brasileiro, com o mito da democracia racial<sup>37</sup>, como já referiam teóricos como Gilberto Freyre (1997), se obteve aceitação e visibilização das diferentes culturas, dentro de uma ideia romântica e essencializadora de “três raças”, que coexistiriam de maneira integrada. Essas afirmações terminam sendo violências contra as populações que historicamente sentem nos corpos os genocídios do estado, como os povos indígenas e negros no Brasil.

---

<sup>37</sup>A ideia de que no Brasil não existe racismo pela miscigenação “orgânica” das raças brancas europeia, negra e indígena, que converte a todos os habitantes do território brasileiro em brasileiro/as. É importante destacar aqui que o mito da democracia racial no Brasil e o aumento do racismo que esse fenômeno gera atem hoje fez do termo mestiço uma forma de identidade rejeitada pelos movimentos antirracistas.

Atualmente em alguns países da América Latina, com exceção do Brasil, o termo mestiço/a é adotado como uma forma de identidade de muitas pessoas com famílias interracialis, principalmente entre indígenas e afro diaspóricos, bem como pela academia crítica. Por exemplo, se utiliza do termo “marrom”<sup>38</sup> para designar uma identidade mestiça em algumas regiões da América do Sul.

O autor Guimarães (2003) menciona que é importante fazer uma distinção entre os conceitos analíticos e nativos, de modo que os primeiros são próprios das construções teóricas acadêmicas; os nativos são próprios das pessoas que se auto identificam. No caso do mestiço, este aparece em ambos os casos entre algumas intelectuais feministas: Gloria Andalzua (1987), Silvia Cusicanqui (2018), Maria Lugones (2015), Maria Galindo (2015), assim como nos movimentos identitários com uma perspectiva que abrange um senso crítico contra a branquitude que predomina na construção social na América Latina. Enfatizo que fora do Brasil, a palavra mestiço/a tem outro significado para a democracia racial: em alguns casos serve para assumir uma identidade invisibilizada ou negada que ressalta a identidade negra ou indígena e que pretende eliminar qualquer tipo de “purismo” racial.

Refiro-me ao/à mestiço/a nesta análise como alguém que não possui privilégios sociais; muito pelo contrário, como um alvo de racismo constante. Ou seja, pessoas fenotipicamente brancas não entram nesta categoria, ainda que possam se identificar como mestiças culturais ou mesmo de sangue. Os discursos oficiais da Argentina estabelecem que o país não tem problemas raciais como o Brasil ou a Bolívia. As populações pobres seriam discriminadas por suas formas culturais menos “civilizadas”, como por exemplo escutar e dançar “*cumbia villera*” ou “*cuarteto cordobés*”, jogar futebol, morar na favela. Esta caracterização não abrangeria a cor da pele – aspectos que culminam em inviabilizações do racismo que, sim, existe no país em relação às pessoas fenotipicamente afro-argentinas e/ou indígenas.

Como em todas as sociedades, inclusive no Brasil, existem pessoas não negras que também são pobres, porém estas não são alvo de racismo como construção hierárquica pela cor da pele e outros traços físicos; estes se referem mais a preconceitos sociais. Desta maneira, estas pessoas continuam tendo pequenas vantagens sociais em relação àquelas racializadas. É por esta razão que concordo com Guimarães (2003), como supramencionado, que a categoria raça é de suma importância no caso argentino. Para os movimentos militantes

---

<sup>38</sup>A/os “marrones” é expressão com a que escolhem autoidentificar-se os integrantes do novo coletivo argentino antidiscriminação que luta contra “o racismo mais estrutural”, e que se aplica desde tempos coloniais contra ele/as, A/os descendentes visíveis de campesinos indígenas, cujos ancestro/as não sou migrantes europeus.

antirracistas e feministas argentinos, a palavra afrodescendente ou mestiça ainda é necessária para visibilizar a história negada.

No contexto de uma feira feminista durante a residência em Humahuaca de 2020, houve uma apresentação de dança enquanto grupo de residência que contava com uma diversidade de mulheres com diversas trajetórias. No entanto, elas se destacavam por sua localização geográfica predominantemente urbana, por serem fenotipicamente brancas e provindas de grandes cidades e que escolheram a Quebrada para morar. Surgiram daí várias questões para pensar, bem como algumas tensões entre nós que iríamos dançar. Uma delas foi pensar que nesses espaços de militância feministas há, por um lado, a necessidade real de ocupar os espaços enquanto mulheres artistas, artesãs, feirantes e, por outro, existe também uma ausência de corpos racializados indígenas ou negros, camponeses/as, de mulheres “do lugar” que muitas vezes são artistas e produtoras, entre mil outras coisas que realizam, mas não se sentem acolhidas nestes espaços.

Este é o contexto que caracteriza a Quebrada: encruzilhadas raciais, de gênero, de sexualidade e de classe. Em Humahuaca se vive em permanente tensão entre os humahuaqueñ/e/o/as; os/as “*cholo/as*”, que seriam aqueles que ascenderam socialmente; aquele/as que estão na base, principalmente as mulheres indígenas ou “*collas*” e o/a/es chegado/a/es de outras cidades, que são pessoas brancas socialmente que chegam para morar na Quebrada. Este último grupo advém, geralmente, das grandes cidades para construir empreendimentos turísticos ou culturais.

Nos últimos anos, o avanço das lutas feministas e antirracistas na Argentina e no mundo vem trazendo importantes transformações para toda a sociedade argentina, em seus mais variados contextos, por meio da estratégia de ocupar o espaço público das ruas com reivindicações que abrangem lutas contra feminicídios, transfeminicídios, ataques aos movimentos LGTBTTQI+ e a favor da conquista pelo direito ao aborto seguro, legal e gratuito, por exemplo. No caso específico da Quebrada, foi bastante significativo que em março de 2020 houveram muitos protestos e reivindicações por parte dos movimentos feministas, identitários e sociais devido aos quatro casos horríveis de feminicídio ocorridos neste mesmo mês<sup>39</sup>. Esse contexto gera tensões discursivas, confrontos e múltiplas violências cujo protagonismo muitas vezes está nos próprios órgãos do governo.

---

<sup>39</sup> Quatro feminicídios tiveram lugar em setembro na província de Jujuy e com eles a raiva e a indignação do povo foi expressa nas ruas com marchas massivas que questionaram e puseram em cheque as instituições dos três ramos do governo. Uma estrutura de poder até agora confortável começa a mover-se a partir de baixo, e são as organizações feministas e de mulheres, juntamente com as famílias das vítimas de feminicídio, que são a força motriz por detrás

Para conhecer mais sobre as identidades da Quebrada, perguntei sobre como as pessoas se identificavam, uma vez que as identidades não são fixas e se constroem por meio das relações. A maioria das pessoas entrevistadas se identificaram com as encruzilhadas de raça e classe, principalmente como parte de famílias humahuaqueña urbanas:

Yo soy una artista popular de acá de Humahuaca, soy heterosexual, mujer, soy *chíxi* o sea digamos, claramente esto se puede denominar de la siguiente manera, en algunos lugares sos demasiada blanca y en otros demasiado negra, o sea estas en el medio. El término ese se usa mucho acá. Jugar a ser bifaz, y también como que muchos como yo étnicamente y culturalmente somos muy mixtos (CAZÓN, 2021).

Vemos como a palavra mestiça é ressignificada na Quebrada e mais ainda quando se tem um histórico familiar de migração do campo à cidade ou mesmo quando se tem parte da família de Humahuaca como de “fora do lugar”:

Soy mestizo porque mi papa es de Buenos Aires y mi mama Uqueña (Uquia). En Humahuaca a veces me consideran gringo, por esta parte de mi papa que no conozco mucho, pero me identifico como andino, porque mi vivencia siempre ha sido andino, mi lazo con todo lo andino me identifica. Si bajara al Valle, me cuesta, entonces creo que me identifico con esta zona mas andina, con los pueblos de mi abuela que están cerca de Iruya, de Campo Carrera de donde es mi abuelo. (ESQUIVEL, 2021)<sup>40</sup>.

Entendo que identidade é uma construção social, subjetiva e política, em que os seus processos de reivindicação ocupam um lugar central:

Me considero descendiente de pueblos originarios, de los pueblos nacidos en Humahuaca. He despertado a mi identidad cultural, algo gestado por jóvenes, con mi hermana, con amigos, que fue “Cerro Negro”, una agrupación militante antirracista. (CASTRO, 2021)<sup>41</sup>.

Nesta pesquisa, a questão da raça, gênero e sexualidade são constitutivas para pensar nossas culturas e nossa arte levando em conta conflitos, oposições e semelhanças que convivem no mesmo espaço-tempo. Foi o que Lélia González chamou de Améfrica e a autora Cusicanqui chamou de *Cxíxi* (2015), de modo que estas duas referências compartilham um olhar sobre a possibilidade de convivência simultânea de coisas que não se hibridizam, no entanto, se conectam e formam algo diferente, como uma terceira possibilidade entre o indígena, o negro e o branco.

---

deste movimento.( <https://www.tiempoar.com.ar/informacion-general/la-rebelion-de-las-jujenas-se-abre-camino-ante-el-dolor/>). (Tradução própria)

<sup>40</sup> ESQUIVEL, Martín Viveros. Entrevista concedida a Verónica Navarro. Uquia, 2021.

<sup>41</sup> CASTRO, Mariana. Entrevista concedida a Verónica Navarro. Humahuaca, 2021.

Enfatizo que não quero, em momento algum, tratar os movimentos da cultura como se estivéssemos afirmando que certos elementos das práticas Améfricanas ou indígenas são indícios e provas de nossa africanidade ou indigenismo, como se a África ou a cultura andina fossem algo ou uma substância que se apresentam a partir de certos “traços” que podem ser identificados. Considero que somos a partir das continuidades de práticas e rituais, das formas de viver, sentir e pensar o mundo que se reatualizam a partir das corporeidades, de um passado que volta ao nosso presente e nos permite avançar para o futuro, olhando para trás.

### 2.3 Noções de tempo-espaço e movimento nas cosmopercepções afroameríndias.

Uma noção muito importante para compreender a forma de conceber o mundo na cosmopercepção andina e que dialoga com as dos povos Bantos da diáspora africana nas Américas, é a de *Pacha*: tempo-espaço. Assim, vou introduzir algumas reflexões do que me foi possível acessar, a partir da prática e de algumas reflexões teóricas, partindo das limitações que tem a pesquisa, por não falar a língua quíchua-Aymara, bem como o Bakongo-Kikongo-Banto.

É difícil definir conceitos nas cosmopercepções afro-ameríndias, porque a própria categoria de "conceito" é estranha a essas formas de conhecimento, devido à sua forma totalizante de ver o mundo, contrária ao pensamento ocidental que conceitua, divide e fragmenta. Em outras palavras, dentro das formas afro-ameríndias de sentir-pensar, tudo está integrado numa realidade muito mais ampla, baseada nas experiências do mundo da vida.

No caso da noção de tempo-espaço no pensamento andino, por exemplo, espaço e tempo são duas noções indivisíveis e ambas estão reunidas num único termo que é *Pacha*. Segundo o autor Manga Qespi (1994), para compreender a ideia de espaço-tempo ou *Pacha* no mundo andino, é necessário compreender outras noções, tais como *urin* e *janan*, que revelaram duas expressões dinâmicas do espaço-tempo andino:

*Urin*, como espaço, significa a área não visível e escura; como direcção, esquerda e atrás; e como tempo, uma época antiga. Em contraste, *Janan* refere-se ao espaço visível e direcionalmente marca a direita e a frente; e no seu significado de tempo marca uma época mais próxima da actual. *Urin* e *Janan* foram definidos como distinções de espaços de tempo e uma vez decorrido certo período histórico estes termos trocam a sua posição espacial (ocupando o lugar um do outro), de modo a energizar o conceito de *pacha*<sup>42</sup>. (QESPI, 1994, p.159, tradução própria).

<sup>42</sup> No original: Urin como espacio, significa la zona no visible y oscura; como direcciones, izquierda y detrás; y como tiempo, una época antigua. En contrapartida, janán se refiere al espacio visible y direccionalmente marca la derecha y hacia delante; y en su significado de tiempo se señala una época más próxima al presente... Urin y

A fim de melhor compreender o pensamento do autor, onde *Pacha* seria uma noção de tempo e espaço evolutivo e não determinístico, uma espiral de tempos sobrepostos que não se assemelha à linearidade ocidental, trarei algumas noções que Quespi (1994) nos dá sobre o tempo e o espaço andino.

Na sua pesquisa sobre alguns autores que baseiam o seu pensamento, como Wamam Poma (1615), Molina (1573) e Salkamaywa (1613), o autor recolhe onze nomes que aparentemente se referem a espaços cósmicos independentes, mas que ele mesmo reduz a quatro e algumas noções sincréticas como *Tiqsi* ou o visível e *Kaylla* ou o não-visível (QESPI, 1994). Estes quatro espaços cósmicos para o autor seriam: *Janaq Pacha* ou zona estelar, *Janan Pacha* como tempo recente, *Urin Pacha* como tempo passado ou antigo e *Uju Pacha* como espaços profundos, de baixo. Duas noções totalizantes que são *Kaylla* que reuniriam a zona não visível que reúne os espaços *Urin* (abaixo) e *Uju* (dentro) e o tempo passado não visível. Por outro lado, a noção de *Tiqsi*, que é a zona visível que inclui os espaços *Janaq* e *Janan*, que por sua vez daria origem a duas outras noções totalizantes: *Tiqsi Chapaq*, que seria o mundo visível e não visível e o tempo passado, e *Kay Pacha*, que seria o tempo presente que combina *Tiqsi* e *Kaylla*, que por sua vez incluem os espaços *Janaq*, *Janan*, *Urin* e *Uju* (QUISPE, 1994).

Como podemos perceber, a abordagem andina é integradora e não segregadora, daí a dificuldade de compreender na nossa maneira de pensar ocidental que o espaço-tempo andino é dinâmico e totalizante e que nesse mesmo espaço podem acontecer momentos temporais diferente. No presente, por exemplo, há a presença do passado, a partir da evocação aos ancestrais. De uma forma simplista, e talvez devido à influência do pensamento judaico-cristão, em algumas pesquisas aparecem como três mundos: o "mundo acima", "este mundo" e o "mundo abaixo" ou respectivamente *Janan pacha*, *Kay pacha* e *Ukhu pacha* (COSTA e KARASIK, 1996). Esta é a forma mais comum em que encontramos a ideia de *Pacha*. Contudo, como podemos ver, é uma noção que em si mesma explica a complexidade do pensamento andino e a sua forma de compreender o mundo. E a não separação do tempo em relação ao espaço.

Voltando às noções de *Urin* e *Ura*, assim como abaixo, referem-se aos primeiros, os antepassados, os primeiros que crescem mais rapidamente do que os segundos (aqui o sentido

---

janan se definieron como distintivos de tiempos-espacios y una vez transcurridos un período histórico determinado estos términos intercambian la posición espacial (ocupando el uno el lugar del otro), de modo que dinamizan al concepto pacha.

evolutivo em pensamento), os antigos ou primordiais, e por sua vez *Janan* seriam os novos, os que se seguem aos primeiros. Isto revelaria que no pensamento andino o antigo e o primeiro estariam localizados por baixo e por cima, o recente. Assim, *Urin* seria traduzido como antigo tempo-espço, a área geográfica abaixo, que por sua vez está relacionada com a noção de *Kaylla* ou o não-visível. Por outro lado, *Janan* seria o recente espço temporal, que corresponderia à área geográfica acima e que, por sua vez, está relacionado com a noção de *Tiqsi*, que seria a visível (QISPE, 1997).

Isto deixa ver a concepção andina dos momentos históricos que, no ocidente, conhecemos como passado - presente - futuro. De acordo com Manga Qispe (1997), não há noção de tempo futuro para os autores consultado no seu trabalho, o que existe é a noção de "*pacha Hamuq*" como tempo vindouro. Assim, o que seria o tempo futuro à maneira ocidental, no pensamento andino estaria relacionado com a ação do sujeito como um futuro previsível e conseqente, ou seja, dominável como um produto humano.

A ideia de passado, de acordo com o autor Manga Qispe (1997) pode ser pensada a partir da noção de *wayma* que, ao contrário de *qallaq*, significa o passado, o ano passado, é um tempo desligado do presente ou *kay Pacha*, mas que também escapa ao passado do presente que procuramos. O passado, que se encontra mais próximo do presente, encontra-se na noção de *ñawpa ñawpa*, o que significaria um tempo "bem passado", que é definido na duplicação da palavra e que se localizaria fora do presente. Mas há também a palavra *ñawpa* sem duplicação, que seria um passado no presente, assim novamente vemos a aceitação no mundo andino de tempos diferentes no mesmo espço (QISPE, 1997). Isto seria explicado na ideia de *ñawpa* sem duplicação, uma vez que esta noção está localizada tanto na área que deixamos como na área para onde vamos, "se vamos a algum lado". O autor Manga Qispe cita alguns exemplos:

-Em Runa Simi uma pessoa para pedir a outra pessoa para ir em frente diria: *ñawpay* que significa ir em frente, ou ir para o início, poderia ser ir para trás ou para o passado!

-Se tem duas pessoas ao fundo (*qhepa*) de uma casa, uma delas pode pedir à outra, - *nãwpa punkunta jaikumu*- que traduzido literalmente seria: que entre pela porta velha e primordial (tempo), e pela porta da frente ou principal (espço).

- Uma pessoa conhecida ao entrar numa casa, telefona a outra pessoa conhecida que não está visível -*Kanchu pipas kay wasipi?*- Há alguém nesta casa? E a resposta do proprietário da casa no momento de ver o visitante será em Runa Simi-*qan ma kaskanki* que traduzido literalmente seria - tu tinhas sido! Esta resposta que faz emergir um passado num presente é uma expressão que é usada no espanhol dialetal andino em vez de *¿eres tú!* (QISPE, 1997, p.178, tradução própria).



Aqui temos então que o conceito de *ñawpa* sem duplicação nos traz um duplo significado, por um lado é usado para se referir ao passado imediato e por outro, ao futuro conjuntural ou consequente, ambos no mesmo espaço-tempo delimitado no tempo infinito. Neste caso podemos decifrar com um elevado grau de complexidade, que o futuro é projetado e desenhado por trás, ou seja, a partir do passado, e que esse futuro é uma ação consequente do presente que pode originar outras consequências. Em suma, o passado imediato influencia as características de um determinado futuro conjuntural. Assim, vemos que o tempo-espaço é mais uma ontologia do que uma cronologia, uma paisagem habitada pelo corpo, uma forma de nos dispormos no cosmos. "O tempo inaugura os seres no próprio tempo e inscreve-os na sua cinesia rítmica" (MARTINS, 2021, p.21, tradução própria).

Também com relação aos tempos históricos, na maioria das investigações revela-se que as sucessões e substituições das humanidades são devidas a catástrofes e mudanças das divindades. A noção de *qallaq*, por exemplo, é a ideia do início, da escuridão que se caracteriza pelo caos e desordem. O *pacha* existe em permanente movimento. Esse movimento se conhece a partir da ideia de *Kuti*. O que derivaria na noção de *Pachakuti*, que nesse caso, significaria o movimento do tempo-espaço a partir das forças da natureza (VILCA, 2020). Destarte, as mudanças, trocas, reviravoltas, instabilidades, fraturas, recomeços, vida e morte são partes intrínsecas do devir do tempo-espaço. E isto é aplicado a todos os acontecimentos da vida.

Em relação aos povos bantos, o autor Fu-Kiau a partir de do trabalho de tradução de Tiganá Santana (SANTOS, 2019) nos traz o cosmograma banto que mostra como a organização de toda a vida é dada por um conjunto de forças que obedecem a princípios fundamentais. Na cosmovisão Banto, a *Kalunga* seria o princípio da energia da transformação, a força que impulsiona o movimento do cosmo, ou seja, do tempo-espaço. Assim, a terra e tudo nela estão em perpétuo movimento. O próprio ser humano é um objeto em movimento, porque é um caminhante no caminho de ida e volta entre seus dois mundos: inferior e superior. Assim, para os bantos a partir do cosmograma "a vida é um processo permanente de mudança" (FU-KIAU *apud* SANTOS, 2019, p. 56).

Figura 10 – Cosmograma Bakongo-Diekenga



Fonte: arquivo pessoal

A temporalidade da existência para o Banto-Kongo acontece de forma circular. Segundo o Cosmograma somos seres que vamos e vimos dentro de forças vitais. Assim, a vida é um processo perene (*dingo-dingo*) no qual nossa existência gira e gira nas quatro faces descritas acima na figura do cosmograma. (FU-KIAU *apud* SANTOS, 2019, p. 14). Todas as fases ilustradas no cosmograma podem ser atribuídas aos mais diversos ciclos: o da vida humana, o de uma realização, o de um dia, o de um projeto, de fato, a tudo.<sup>43</sup>

A linha que separa o mundo do/as morto/as e o mundo do/as vivo/a é kalunga, em referência à força necessária para a continuidade do processo e da vida. Esta cosmopercepção parece nos ensinar então que o *dingo-dingo*, impulsionado pela força da Kalunga, é de fato o ser de todas as coisas: material, imaterial, concreto, ideal, simbólico. Tudo o que existe primeiro precisa se registrar, se projetar, depois nascer, se desenvolver para, finalmente, desaparecer. Isto se aplica a todos os acontecimentos da vida. Assim, o tempo dentro dessa Cosmopercepção é uma coisa cíclica, com uma perspectiva abstrata e outra concreta. Na abstrata não há começo nem fim, e na forma concreta, o tempo é *dunga*, materializado em eventos naturais, artificiais, biológicos, ideológicos, materiais e imateriais que compõem o “*Nkama mia Ntangu*” que seria em Kikongo as barragens do tempo (FU-KIAU, 1996).

Assim, somos seres “de processos” e “em processos” permanentes de mudança e transformação, como também o são nossos projetos artísticos, laborais, emocionais, relacionais, ou seja, tudo é processo de vida e morte. Tudo que existe possui o antes e o depois, ou seja, há um movimento existencial, de rotação e translação de acordo com a dinâmica da natureza para tudo. Toda existência pode ser localizada a partir da

<sup>43</sup> Estas idéias explicativas sobre o trabalho de Tigana são parte de um texto para publicação cedido gentilmente pela autora Eliza Cristina Ferreira para esta tese em 2021.

individualidade do próprio movimento que é alcançada a partir de um ponto no tempo e no espaço. Esse instante que é o movimento executado pela existência é único, não se realizou no passado nem será realizado no futuro.

Entender a existência das coisas a partir do movimento do tempo-espaço, é compreender nossa individualização. Implica saber que nossa energia *Ngunzu*, é a que impulsiona nosso fazer permanente, somos potência criativa no mundo, nossos atos são únicos e irrepetíveis. Nossa força é criada pelo mundo e criadora do mundo.

Dentro dos candomblés afro-brasileiros tempo, é um *Nkisi*, ou seja, uma entidade que é cultuada, e que recebe diferentes nomes: *Tempu, Tembu, Dembwua, Tembua, Kiamuilo, Muilo, tempo, Diambanganga, Tempo Kiamwilo, Luindimbanda, Caiti, Cuqueto, Diamoringanga* (AMIM in MACHADO, 2015). Seria a entidade que simboliza a energia do ar, as estações, a temperatura, o vento, a chuva e o sol. Assim como *Pacha* é cultuada no mês de agosto, *Tempo* também o é.

Uma figura andina que também nos diz sobre os ciclos da vida é a *Chakana*. Palavra composta por dos termos: *Chacal*: cruzar ou atravessar, e *Na* o que há que atravessar, ou seja, faz referência a uma ponte. Ou também podemos achar significações como *Chaca*: Cruzar ou atravessar e *Hanaq* o superior. Destarte, *Chakana* significaria atravessar ao superior, fazendo alusão às quatro estrelas que formam a constelação do sul (MARKA, 2011). Este símbolo contempla os equinócios e solstícios, fundamentais para a produção agrícola, os pontos cardinais e os quatro elementos fundamentais criadores do *Tawantisuyo*: água, ar, fogo e terra. A *Chakana* é composta também por quatro *Saywas* (poderes ou forças cósmicas que geram existência): o poder de *Munay*, que é a afetividade, o poder de *Ushuay*, a espiritualidade, o poder de *Ruray*, que está no fazer, e finalmente o poder de *Yachay*, que é a sabedoria (ARIAS, 2018).

São variadas as interpretações sobre a imagem da *Chakana*, entre ela destaca-se que estaria composta por vários espaços sagrados e opostos: um vertical, dividido numa metade masculina e a outra metade feminina. Assim, a orientação de cima para baixo teria conotações masculinas, e de baixo para cima, femininas. O segundo seria horizontal, dividido numa metade os seres celestiais e na outra, os seres terrenos e subterrâneos.<sup>44</sup> A *Chakana* ainda divide o espaço a partir de uma linha horizontal onde está o *Hanaq Pacha* (mundo de cima ou estrato superior), enquanto o espaço que está por baixo da linha horizontal é o *Kay Pacha*

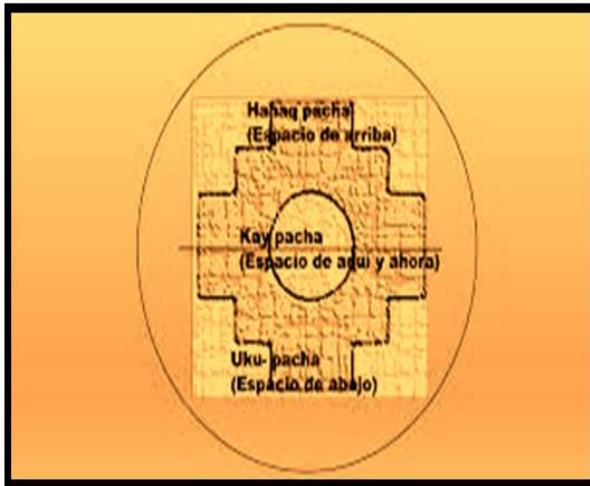
---

<sup>44</sup> Publicação da revista digital do Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP. Consulta em <http://cidap.gob.ec/quienes-somos>

(esse mundo). Os canais de comunicação que existiriam entre os dois mundos, são os mananciais, lagoas, montanhas.

Trata-se de uma figura que contempla de maneira integradora e totalizadora o pensamento andino sobre a vida. Assim ela simboliza os calendários agrícolas, as práticas rituais de celebração dos elementos da natureza, os processos de todas as coisas, principalmente a vida e morte de todos os seres sobre a terra.

Figura 11 – Chakana andina.



Fonte: arquivo pessoal.

Sendo assim, ambas as figuras, o *Diekenga Banto* e a *Chakana Andina* explicam os processos, transformações, ciclos, mudanças, que existem no mundo. E a importância dos rituais e práticas necessárias para a conexão espiritual dos seres vivos, para atravessar a “ponte” que uniria nossos mundos, aquele que habitamos no aqui e agora, e o outro mundo ao qual vamos, o dos ancestrais e seres celestiais. Assim tempo-espaco dentro dessas cosmo percepções se vive a partir dos ciclos de vida e morte como processo espiralar de “começo-fim-recomeço”.

## 2.4 O tempo-espaco Carnaval

Situo o Carnaval de Humahuaca no contexto afro-ameríndio, onde se celebram os ciclos da vida a partir da organização do trabalho comunitário. A festa do carnaval se faz a partir do trabalho coletivo realizado principalmente pelas mulheres *quebradeñas* que organizam a festa e fazem a gestão cultural a partir da organização das *comparsas* e das

*cuadrilhas*. A festa baseia-se, principalmente, na relação ontológica com a natureza com o território como um todo, para que um “novo tempo” possa ser celebrado em harmonia.

Humahuaca, como foi mencionado anteriormente, é terra de luta, de resistência, território de vários enfrentamentos do império inca frente ao genocídio espanhol. É muito emblemática a figura do monumento ao Índio em Humahuaca<sup>45</sup>, lugar onde se realizam a maiorias dos eventos, inclusive a abertura do carnaval, ressignificando o espaço por meio da arte. Assim, o mestre Bicho Díaz e Mariela Cazon<sup>46</sup>, realizam uma apresentação de música e dança na noite de *Jueves de Comadres*. A partir da experiência da residência junto aos artistas da Quebrada, dançamos junto aos mestre/as e o público presente na celebração, durante o carnaval de 2020.

Esse espaço onde está à figura do “índio” podemos dizer que é o palco principal da localidade, onde as maiorias das atividades artísticas e culturais acontecem. A figura ressignifica as lutas indígenas de Humahuaca, como local onde se forjou a construção das republicas do sul.

Estudamos a história do nosso país de uma forma fragmentada por meio da “história oficial” que invisibiliza povos, corpos e histórias de vida. No entanto, quando caminhamos pelos territórios e olhamos a paisagem, as ruas, as pessoas, as árvores, tudo começa a ter vida; uma vida que conta outra história, que se ressignifica novamente em nossos corpos.

No museu sacro da capital de Jujuy, aparece a figura do libertador e criador de nossa bandeira, Manuel Belgrano, num gesto de entrega da bandeira Argentina ao bispo da igreja para tomar a benção. Ali explicita-se a invisibilização da população indígena e afro-americana, nas lutas da independência, bem como as políticas gestadas de extermínio destes povos. As capitais são o centro da organização política dos Estados que encobre nossa história a partir de seus símbolos, como o caso do museu da capital Jujéna.

Sabe-se pelos comentários populares, que sob cada igreja construída pela colonização europeia existia um espaço sagrado afro-americano ou *Waka*, como é chamado nos Andes. Por exemplo, há relatos de que sob a igreja de Humahuaca existe uma fonte de água doce onde as hierarquias indígenas se banhavam como parte dos seus rituais religiosos<sup>47</sup> (CUSSI, 2022).

Aqui vemos o impacto da igreja e o estado para construção de imaginários identitários de uma ideia de nação onde não se contempla aos povos afro-ameríndios. São

<sup>45</sup> Monumento histórico situado na cidade de Humahuaca que honra aos heróis da independência.

<sup>46</sup> <<https://www.youtube.com/watch?v=PsFbjLAX9Sc>>

<sup>47</sup> Comunicação pessoal de Andrés Cussi. Fevereiro, 2022.

construções do imaginário de uma pátria consolidada por meio de instituições homogeneizantes de populações que historicamente conseguiram existir entre diferentes.

Figura 12 – Monumento ao índio em Humahuaca. O Gral. Belgrano e o bispo da cidade abençoam a bandeira Argentina símbolo da independência.



Fonte: Arquivo pessoal.

Retomo a ideia de que nas performances culturais e artísticas as cosmopercepções do mundo das sociedades que aí existem são encarnadas. Em tudo o que se faz se expressa o que se é, por isso para mim, é fundamental aprender dentro do ritual carnavalesco para entrar no que estou chamando pensamento ontológico andino e afro-americano. Os elementos dos mundos dos pensares afro-ameríndios descritos acima são corporalizadas, a partir das práticas festivas e rituais que acontecem nos territórios.

A festa do carnaval de Humahuaca coexiste com vários outros tipos de festa em seu interior: não existe um único carnaval, são diversas as formas de se celebrar a partir das construções históricas e identitárias das pessoas que realizam esta celebração. Destaco três trabalhos acadêmicos específicos que desenvolveram amplas descrições analíticas e que servem de base a este estudo: Vázquez Zuleta (1966), Costa e Karasik (1996) e Menelli (2007). Destaco o último, principalmente, por sua análise das performances do carnaval em profundidade, como o *canto con caja* em seus atravessamentos étnico-raciais e de gênero.

Segundo o trabalho de Menelli (2007), há uma concordância em relação aos postulados de diferentes autores sobre as origens do carnaval (BAJTÍN, 1994; CORTÁZAR, 1949; DA MATTA, 1979; RECTOR, 1998) no sentido de considerá-lo como uma festa vinculada, desde a antiguidade, aos cultos agrários, situada no calendário cristão como anterior à Quaresma da Idade Média. Desta maneira, está festa chega à América no século XV através dos conquistadores espanhóis e portugueses como festa pagã, medieval e popular. Para esses autores, uma vez na América, o carnaval foi profundamente transformado em decorrência dos processos de conquista, colonização e resistência cultural dos povos

indígenas e crioulos que configuraram diferentes "formas" de celebrar o carnaval em todo o continente.

Porém, também podemos pensar o contrário: que a festa dedicada aos cultos agrários já existia no continente, no entanto, os conquistadores olharam estas festividades com uma mirada ocidental e as compararam com as festas do ocidente. Com isso, converteram a festas indígenas às festas da carne, nome que o carnaval recebe e que está ligado ao tempo da quaresma católica. Neste sentido, não é possível saber qual é a “verdadeira origem”, mas o que sim podemos vivenciar é que, no noroeste argentino, o carnaval Humahuaqueño foi constituído com características formadas a partir de contribuições tanto da cultura dos colonizadores, quanto das populações indígenas, de modo que esta celebração passou a ocupar um lugar central no calendário festivo-ritual da Quebrada.

No trabalho de Menelli (2007) se considera que a continuidade dos cultos agrários pode ser compreendida através de rituais preexistentes desde antes da chegada do carnaval espanhol, como o *Qhapaj Raymi*, que era celebrado em toda a região. Embora a política da conquista fosse à extirpação sistemática das idolatrias, esta continuou a ser celebrada e se circunscrever à época do carnaval:

Há acordo entre vários autores (Bakhtin, 1994; Cortazar, 1949; Da Matta, 1981; Reitor 1998) em considerar o carnaval como uma festa ligada na antiguidade aos cultos agrários, que se situa no calendário cristão que precede a Quaresma desde a Idade Média, e que assim chegou à América no século XV juntamente com os conquistadores espanhóis e portugueses, como uma festa pagã, medieval e popular (Bakhtin, 1994, p. 11). Uma vez na América, o carnaval foi profundamente transformado. Os processos de conquista, colonização e resistência cultural dos povos nativos e crioulos moldaram diferentes "modos" de celebração do carnaval em todo o continente. No noroeste da Argentina, como parte do processo de sobreposição de crenças, formou-se o carnaval de Humboldt, com características contribuídas tanto pela cultura dos colonizadores como pelas populações indígenas, e esta celebração veio a ocupar um lugar central no calendário festivo-ritual da Quebrada. No entanto, antes da chegada do carnaval espanhol, o *Qhapaj Raymi*<sup>7</sup> foi celebrado em toda a região, e embora a "extirpação sistemática de idolatrias" (Duviols, 1977) fosse uma política de conquista, continuou a ser celebrada e estava confinada à época do carnaval<sup>48</sup> (MENELLI, 2007, p.3, tradução própria).

---

<sup>48</sup> No original: Hay acuerdo entre diversos autores (Bajtín, 1994; Cortazar, 1949; Da Matta, 1981; Rector 1998) en considerar al carnaval como una festividad ligada en la antigüedad a cultos agrarios, la cual se ubica en el calendario cristiano precediendo la cuaresma a partir de la EdadMedia, y que de este modo llega a América en el Siglo XV junto con los conquistadores españoles y portugueses, como fiesta pagana, medieval y popular (Bajtín, 1994: 11). Una vez en América el carnaval se transformó profundamente. Los procesos de conquista, colonización y de resistencia cultural de los pueblos originarios y criollos configuraron diferentes “modos” de celebrar el carnaval en todo el continente. En el Noroeste argentino, como parte de procesos de superposición de creencias se conformó el carnaval humahuaqueño, con rasgos aportados tanto por la cultura de los colonizadores como por las poblaciones indígenas y dicha celebración pasó a ocupar un lugar central dentro del calendario festivo-ritual de la Quebrada. Sin embargo, antes de la llegada del carnaval de los españoles se celebraba en toda la región el *Qhapaj Raymi*<sup>7</sup>, y si bien fue política de la conquista La “extirpación sistemática de las idolatrias” (Duviols, 1977) el mismo se siguió festejando y se circunscribió al tiempo del carnaval.

Essa grande festa andina se realiza no calendário andino desde o solstício de dezembro até o início do outono. É a manifestação da alegria e se constitui como uma confraternização em homenagem a fecundidade da *Pachamama* no momento de sua maior plenitude (KUSH, 1999). O carnaval na contemporaneidade é o momento em que se festeja a abundância.

Segundo Costa e Karasik (1996), o calendário festivo ritual estaria articulado por duas fases ecológico-religiosas e aqui, mais uma vez, destacamos a cosmopercepções afro-ameríndias de não separar mundo humano do mundo natural, vinculada com os rituais da estação seca e da estação de chuvas. Temos, por um lado, a época em que se realizam as *Challtas*, ritos que têm o objetivo de acalmar a *Pachamama* e acessar sua forma mais gentil, de modo que nele predomina a grande incógnita em relação ao ano vindouro, já que se espera que os cultivos andinos tradicionais germinem (COSTA e KARASIK, 1996). A segunda fase, a estação chuvosa que geralmente ocorre entre novembro (coincidindo com o dia dos mortos ou das almas) e princípios de março, acontece simultaneamente à época do carnaval.

Assim, *Pachamama* está aberta para receber retribuições em dois momentos do ano: na época seca, principalmente agosto, e na época de chuvas, durante o carnaval. Isto está fortemente ligado à forma como a cosmopercepção andina, como vimos anteriormente entende o tempo-espaço, ou seja: o “mundo acima”, “esse mundo” e o “mundo abaixo” ou respectivamente *Janan pacha*, *Kay pacha* e ou *Ukhu pacha* (COSTA e KARASIK, 1996). Em novembro se promove a comunicação “deste mundo” com o “mundo de cima” e, durante o carnaval, com o “mundo de baixo” (COSTA e KARASIK in MENELLI, 2007, p. 73).

Como veremos mais adiante, o desenterro do carnaval é o que dá início à festa: os que estão embaixo da terra, o mundo *Ukhu Pacha*, se conectam com o/as que estão nesse mundo, o *Janan Pacha*. Por isso, é tão importante esperar a hora do desenterro para cantar e dançar.

Assim, em vez de falar sobre sincretismo ou hibridismo, acredito como Taylor (2013) que estas são continuidades da época pré-colonial que resistiram aos processos de extermínio e a imposição de idolatrias de maneira reconfigurada, como estratégia de negociação e (re)existência. Os processos coloniais marcaram atravessamentos que diferenciam o carnaval de Humahuaca em vários carnavais. Essas diferenças, que são de raça e classe, se materializam nas diferentes formas organizativas coletivas dos celebrantes, por exemplo, entre as *cuadrillas de coplas* e *comparsas* (na maioria compostas por pessoas indígenas ou mestiças de classes baixas e médias) por um lado, e os *fortines* dos *cholos* (conformados por pessoas das elites crioulas) por outro. Diferenciam-se principalmente em



relação às crenças que se manifestam nas simbologias e práticas. Assim, “por exemplo, o/a/es *coplero/a/es* das *cuadrillas e comparsas* acreditam na *Pachamama* e, portanto, ‘*Desentieran el Carnaval*, enquanto o/a/es *cholo/a/es* não, por isso “*sacan el Carnaval*” respeitando o calendário católico” (MENELLI, 2007, p.70).

É importante destacar que o carnaval de *cuadrilla* é definido como aquele mais “tradicional” tanto por pesquisadore/as como pelo/a/es celebrantes do carnaval. Tradicional no sentido de estar atravessado por estéticas andinas como o *canto com cajá* e dança com *erkencho*, acreditar fortemente na *Pachamama* e realizar todos os processos rituais para que o carnaval aconteça dentro “do que manda a *Pachamama*”. Remete-se mais à festa do *Qhapaj Raymi*, já que o mais importante é o canto ancestral com *cajas* e *erkenchos*, a dança do *Huayno* e o ritual de “*chayar*” a *Pachamama*. Também se realizam algumas práticas ancestrais, como a *señalada* de animais e *flechada* e se realizam *invitaciones*.

Especialmente nas *comparsas*, que também desenterram o carnaval, as fantasias são características, especialmente do diablo/o, um símbolo muito significativo do carnaval, uma figura que une o mundo abaixo com os seres humanos na terra. Existem *comparsas* apenas de diabos ou diabras, como os “Alegres de Uquia” ou “los Puja Puja” também daquela localidade. Este mundo abaixo, habitado também pelos “diabos/as” o *Supay* é conhecido como saqra, que pode ser utilizado para designar os espaços interiores do *Unku Pacha*, bem como as entidades não humanas, as forças que o habitam, os espaços do mundo terrenal que com ele comunicam-se (*punku, qaqa, puqya*). Também os outros espaços selvagens e exuberantes, como as terras baixas da selva, bem como as entidades mais fracas, como os seres humanos. (CRUZ in BUGALLO e VILCA, 2016).

Tudo seria contemplado nesta ideia da saqra, como uma força animadora, selvagem, fértil e criativa no mundo. Esta força voraz só é controlada por outra força animadora que seria Gloria ou *Janan Pacha* (CRUZ in BUGALLO e VILCA, 2016). Seria o mundo celestial, que contemplaria o Deus cristão, o sol, as estrelas e a maioria dos santos benfeitores.

Segundo Cruz (2016), entre os principais espaços e lugares considerados como saqras estão o *qaqa*, que são rochas ou afloramentos rochosos, os *wayqus*, que são barrancos, os *machay*, que são cavernas, os *punkus*, que são portas, o *puqyu*, que são nascentes, o *urqu*, que são o topo das colinas, o *sirinus*, o rumi-campana, as minas, os *chullpares* ou sítios arqueológicos e todos os cemitérios. É por isso que as “descidas” do/a diabo/as do carnaval e os desesenterramentos ocorrem em lugares onde emana a força da saqra. São também portais de comunicação entre entidades humanas e não-humanas.

A figura do/a diabo/a, exige uma preparação corporal para levar adiante essa “encarnação” que, segundo a pesquisadora, performer e diaba Silvia Barrios, significam uma incorporação. Ela comenta que encarnação da diaba se realiza a partir de promessas para a *Pachamama*, de modo que se “*baja*” ou desce como diaba lá desde as colinas, junto com alguma comparsa na qual foi feita a promessa. A/o diaba/o ficará todo o tempo-espaço do carnaval junto à sua comparsa e visitando outros espaços, dançando, alegrando, bebendo, enfim, participando de toda a festa.

A figura da diaba é mais recente enquanto definição de gênero feminino. Segundo Silvia, num primeiro momento, ela começou incorporando a figura do diabo masculinizada. Se bem a figura do diabo como entidade não implicaria em uma identificação binária entre o masculino ou feminino, as roupas utilizadas, bem como as máscaras confeccionadas pelos integrantes das comparsas fazem distinção entre o masculino, que utilizaria uma calça, e o feminino, que utilizaria saia. Também existem cabelos cumpridos para as diabas e cabelos curtos para os diabos, mas isto não é uma regra: a escolha da incorporação é de cada pessoa que sustentará durante o carnaval a figura do/a diabo/a incorporada. Segundo o que Silvia me comenta, demorou-se vários anos para se assumir uma não binaridade diabólica, principalmente no que se refere à sexualidade. Permitir-se desfrutar sem preconceitos e sem amarras normativas as diversas formas de seduzir para gozar de tudo o que pode um “corpo endiabrado” durante carnaval. A figura emblemática do/a diabo/a do carnaval acompanha as comparsas e aparecem nas *invitaciones* familiares para beber, cantar, brincar e trazer felicidade.

Silvia faz parte do "Alegres de Uquia", e ela diz-me que todos os anos é uma sensação interminável de cansaço misturado com energias, e que muitas vezes não sabe onde obtém a força para descer de uma colina muito alta cantando e dançando. Penso que a força saqra que é mencionada é o impulso vital que leva a corporeidade do/as diabo/as à sua máxima resistência.

Na descida do/as diabo/as dos "Alegres de Uquia", que por sinal em 2022 celebrou seus oitenta anos, é significativo ver como os corpos de alguns dele/as se rendem à força da gravidade da terra, pois muito/as dele/as atiram-se literalmente pela colina abaixo até a base da colina, virando-se várias vezes. É um corpo disposto, entregue a um ritual onde se corpografia um lugar historicamente oculto, reprimido e relacionado, principalmente pela igreja católica como negativo, caótico e infernal.

Figura 13 – Bajada de la comparsa de diablos y diablas los alegres de Uquia, fevereiro de 2022.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 14 – Diaba Silvia Barrios, Humahuaca 2022.



Fonte: Imagem retirada do perfil de facebook Silvia Barrios. Acesso em: [facebook.com/silvia.barrios.16/photos\\_by](https://facebook.com/silvia.barrios.16/photos_by).

O lugar onde se desenterra e enterra o carnaval se denomina “*mojón*” e é o mesmo cada ano, ou seja, cada grupo, *comparsa* ou *cuadrilla* tem o seu próprio. Esse espaço é sagrado e, no mundo andino, é definido como *Wak’a*. Segundo Lucila Bugallo e Mario Vilca (2016, p. 25) no mundo andino o termo *wak’a* implica uma concepção de relações entre diferentes seres no mundo, incluindo pessoas, defuntos, reprodução de cultivos, animais. Maria Alba Bovisio, citada por Bugallo e Vilca (2016) nos diz:

Maria Alba Bovisio nos diz que em uma ontologia onde toda existência é necessariamente material, o *wak’a* também o é; a natureza é uma das materializações fundamentais dos *wak’as*. Mas essa materialidade não tem a fixidez que costumamos assumir para o material: os *wak’as* são multiformes e podem assumir várias corporalidades, segundo o princípio do continuum ontológico que se baseia na vinculação de tudo o que existe. As *wak’as* formariam então um complexo multifacetado em vez de serem entidades individualmente diferenciadas<sup>49</sup> (BUGALLO e VILCA, 2016, p. 27, tradução própria).

Para os povos do sul andino, *Wak’as* estão em íntima relação com as aberturas espaço-temporais dos “*pacheros*<sup>50</sup>” das casas e currais, a partir dos quais se propicia a fertilidade dos cultivos e animais (BUGALLO, 2016). É importante entender que *Wak’a* não é uma representação: é em si mesma a própria sacralidade e toda entidade material que encarna o supra-humano. A materialidade da *wak’a* é parte inescapável de sua sacralidade, pois está inscrita em uma ontologia onde toda existência é necessariamente material, princípio fundado na noção de *pacha* que implica a indissolubilidade do espaço-tempo. Para existir no mundo andino, ou seja, para “ser” no tempo, sempre se tem que “estar” no espaço (BUGALLO e VILCA, 2016). Assim, a *Wak’a* pode assumir diferentes corporeidades (humana, animal, vegetal, pedra etc). Essa multiplicidade de formas responde ao princípio de que as coisas estão em um *continuum* ontológico baseado na multiplicação de vínculos entre o que existe. Na região sul-andina a natureza é uma das materializações ineludíveis das *wak’as*: montanhas, colinas, pedras e vulcões são considerados seres sacros para os quais se realizam cultos e os alimenta para garantir prosperidade e evitar catástrofes. O papel chave da natureza está vinculado às ideias de ancestralidade e de tempo-espaço. Segundo Gleich citado pela autora Bovisio (2016, p. 83):

Gleich, por outro lado, concorda com a ideia de que o conceito *pacha* une as dimensões espaço-temporais; Ao analisar os termos quechuas que respondem pela

<sup>49</sup> No original: Maria Alba Bovisio nos dice que em uma ontologia donde toda existência es necesariamente material, lo *wak’atambien* lo es; siendo La naturaleza una de las materializaciones fundamentales de *lãswak’as*. Pero esta materialidde no tiene La fijeza que solemos asumir para lo material: *lãswak’as* son multifomes y pueden toar varias corporalidades, segun el principio de continuo ontológicos que se funda em La vinculación de todo lo existente. Las *wak’as* conformarían entonces um complejo multifacético em lugar de ser entidades diferenciadas individualmente.

<sup>50</sup> Lugar onde se fazem cerimônias para Pachamama. O termo *pacha* se traduz como tempo-solo-lugar.

medição do tempo em relação aos ciclos agrícolas, ele destaca que esse termo tem uma dupla função de referência espacial, temporal e cíclica. Vale dizer que Pacha se refere ao espaço-tempo presente e à origem, pois seria na origem onde se funda o presente ao mesmo tempo que o presente reencontra a origem e, nesse sentido, se articula com a noção de ancestralidade<sup>51</sup> (BOVISIO *in* BUGALLO e VILCA, 2016, p. 83, tradução própria).

A ideia de *Pachamama* como espaço-tempo onde se originam coisas em movimento constante é presente e é origem; em outras palavras, é passado que se materializa. O *mojón*, espaço onde se realiza o desenterro do carnaval, é um altar de pedras, decorado com folhas de milho e serpentinas que, ao abrir um buraco na terra, se realizam processos de dar de comer e beber à *Pachamama*. Materialmente nos alimentamos, damos de beber, colocamos papel moído, serpentinas, cantamos e dançamos ao *mojón*. Ele não representa: ele é sagrado e é a partir da materialidade desses espaços que o carnaval sai com sua alegria para estar junto de nós.

O momento do desenterro do carnaval, por exemplo, que realiza a *Nueva cuadrilla de Cajas de la Banda*, é nas *Peñas Blancas*<sup>52</sup> num lugar sagrado do Humauhaca por ser um *antigal* – lugar onde vivem os ancestrais. Segundo o mestre Bicho Díaz, fundador da *cuadrilla*, esse antigal localizado em cima da colina era um cemitério desde a época incaica. O desenterro do carnaval neste sítio sagrado, seria realizado para evocá-los e cultuá-los. Podemos, então, considerar que o corpo dos/das ancestrais e seus respectivos espaços se integram numa relação estrutural que tem como base a continuidade do corpo humano no espaço natural que, no caso de *Peñas Blancas*, são nas colinas. Assim, em qualquer uma de suas formas, as *Wak'as* são entidades vivas que temos que alimentar, render oferendas e cultivar o fato de poder contar com seus benefícios, bem como seu poder sobre a vida. A relação entre seres humanos e não humanos são parte da existência de ser nos Andes: tudo é marcado por essas relações espirituais, afetivas, materiais, racionais e criativas. Como diz Bugallo sobre a relação com o sagrado nos Andes:

---

<sup>51</sup> No original: Gleich, por su parte coincide con la idea que o cencierto pacha aún a las dimesnaiones espacio-temporales; al analizar los terminosquechaus que dan cuenta de la medición del tiempo en relación a los ciclorsagricolas, señala que este termino tiene una función dual de referencia espacial, temporal y ciclica. Vale decir Pacha remite al tiempo-espacio presente y al origen, por queseria en el origen donde se funda el presente a la vez que el presente refunda el origen y en este sentido se articula con la noción de ancestarlidad.

<sup>52</sup> O local conhecido como *Peñas Blancas* situa-se a 2 km. da cidade de Humahuaca, na margem esquerda do rio Grande, no cimo de uma colina. Embora as comunidades a reconheçam como o *Antigal de Peñas Blancas*, a literatura arqueológica chamou-lhe *Peñas Blancas*, *Pucará de Humahuaca* ou *Pueblo Viejo de Humahuaca* com base no conhecimento das únicas escavações ali efectuadas entre 1931 e 1944 (Gatto 1941; Márquez Miranda 1945). *Pucará*, também conhecido como *pucara*, é um termo de origem quechua utilizado para se referir a um tipo de fortaleza construída pelos povos indígenas do continente americano. Estas estruturas, que foram construídas em terreno elevado, foram desenvolvidas com pircas: paredes de pedra seca.

O espaço tem bocas, lugares fortes onde “tem mais puna”, são terrenos pesados, quebrados e abertos com uma personalidade poderosa, que atraem e engolem pessoas e animais. Os *olhos de água* (nascentes e vertentes), as pedras e os morros, as lagoas e a *Pachamama* são entidades que se relacionam com as pessoas por meio de trocas, produções e ofertas. Eles ficam com raiva, ofendidos, punidos e, ao mesmo tempo, ajudam e ouvem. As pessoas dos Andes conversam com eles, pede comida para a estrada, saúde para a família e os animais, e “perdoa” com a pacha, vão ao rio com respeito<sup>53</sup> (BUGALLO *in* BUGALLO e VILCA, 2016, p 116, tradução própria).

Para o desenterro do carnaval, especificamente, se utiliza *wak’a* ou *pachero*, e aqui fazemos a distinção entre aqueles que também podem estar no espaço doméstico ou em “*señaladas*<sup>54</sup>”(outro tipo de ritual que também é realizado durante o período de carnaval). O tipo de *pachero* do desenterro e enterro do carnaval da *cuadrilla de coplas* exemplificado acima se chama coletivo ou comunitário. Esse espaço sagrado é aberto cada sábado de carnaval com uma cerimônia ou *chayada* realizada pelos membros da *cuadrilla de coplas de la Banda* e amigo/a/s mais próximos/as que todos os anos participam do ritual.

Aqui vemos que a festa é compartilhada entre corpos humanos e não humanos. Durante o carnaval se celebra com todo o cosmo e aqui o corpo é um corpo unificado com outros elementos que não necessariamente podemos ver, porém, sim, sentir e ouvir. Todos os sentidos da percepção são necessários para poder estabelecer essa conexão no momento da festa, porque desde que o *pachero* se abre tudo está fora para comemorar. Segundo Lucia Bugallo:

O espaço andino é um espaço de relações entre inúmeros seres e entidades que coexistem, sem ter um referente humano como algo central, e o despertar como parte desta diversidade, tornando-se seres de maior poder, devido à sua ligação com a fertilidade e reprodução, ou seja, devido à sua qualidade de se transformarem e se ligarem às profundezas onde a gestação tem lugar. (BUGALLO, 2016, p. 119).

---

<sup>53</sup> No original: El espacio tiene bocas, lugares fuertes donde “hay mas puna”, existen tierras pesadas, quebradas y abras com personalidad poderosa, que atraen e tragan personas y animales. Los ojos de agua (vertientes y manantiales), las piedras y los cerros, las lagunas y pachamama son entidades que se relacionan con las personas a traves de intercambios, de producciones y ofrendas. Se enojan, se ofenden, castigan y a la vez ayudan y escuchan. La gente de los andes dialoga con ellos, pide alimento para el camino, salud para la familia y los animales, e “perdona” con la pacha?, se dirige al rio con respeto.

<sup>54</sup>Prática que se realiza para marcar aos animais (cabras, llamas) nascidos durante o ano anterior a que se celebra o carnaval, como agradecimento a pachamama. Realiza-se um corte nas orelhas dos animais e se colocam brincos de lã coloridos. O trabalho completo da autora Lucia Bugallo encontra-se em Bugallo e Vilca 2016 que está nas referencias.

Figura 15 Mojon do carnaval desentrrro da *Cuadrilla de coplas de la banda* nas *Peñas Blancas*. Martin Esquivel e Mariana Castro.



Fonte: arquivo pessoal.

É por isso que a cosmovisão não seria a forma de definir esta relação ontológica, mas a cosmopercepção. Todos os sentidos são necessários para poder ter esta ligação no momento da celebração, porque quando o carnaval é desenterrado são abertas várias bocas que comunicam dimensões de espaço.

## 2.5 Desenterrando o carnaval

O desenterro também define uma identidade, uma forma étnica, racial, social e comunitária de viver o carnaval. Este momento é importante, abrir a boca da *Pachamama* e fechá-la depois, é um ritual fundamental do ciclo agrícola festivo da Quebrada, e que ontologicamente se relaciona com a ideia de *Pacha* que vimos anteriormente.

O desenterro é um rito sagrado para que a festa tenha lugar em harmonia com a terra e todos os seres por ela evocados. Esta ideia de desenterrar estaria ligada, como vimos, ao submundo ou *Unku Pacha*, onde seres humanos e não humanos se encontram, ao espaço dos encantados, e também das almas, que desde o Dia dos Mortos de 1 a 2 de novembro, vêm para

ficar conosco e algumas pessoas dizem que ficam até ao Carnaval. Há dois momentos importantes em que as bocas de pachamama são abertas como disse antes, de acordo com o calendário ritual produtivo: agosto, o mês da estação seca, e desde novembro até ao fim do carnaval, a época das chuvas. Para isso também existem espaços determinados como os *pacheros* e os *mojones* da *señalada* e das *comparsas* e *cuadrillas* do carnaval. É um momento e um espaço de profunda troca e ligação com a *Pachamama*, uma vez que, ao dar para beber e comer, são estabelecidos diálogos poderosos. A *corpachada* distingue-se da *chayada*, pois na primeira a *Pachamama* é alimentada e na segunda ela não é. A *corpachada* é realizada no mês de agosto, com uma forma ritual mais introspectiva de diálogo com a *Pachamama*, enquanto a *chayada* carnavalesca é impregnada de euforia e alegria. No entanto, ao contrário das *comparsas*, na *Cuadrilla de coplas de la banda no desenterro*, as refeições são feitas e colocadas em panelas de barro e oferecidas.

O ritual começa por ir ao *mojon*, que é uma *waka* comunitária, onde a *chayada* à *Pachamama* é realizada com bebidas, comida, folhas de coca, chicha, por todas as pessoas que lá se encontram. A cerimônia é coordenada pelos Mestres/as, que detêm o conhecimento da prática ritual. Durante o desenterro, pequenos vasos de cerâmica que foram colocados no enterro do ano anterior com alimentos para a terra feitos pelo próprio povo são desenterrados. Os vasos agora desenterrados vazios serão colocados pelas mesmas pessoas que os desenterraram novamente com alimentos para a terra quando seja o enterro, ou seja, no final do carnaval. Isto compromete a pessoa a um novo regresso ao ritual e a oferecer para *Pachamama* em gratidão pela abundância que ela trouxe no ano. Assim, podemos ver uma mistura de *corpachada* e *chayada* no ritual da *cuadrilha* em Peñas Blancas.

Nesta época carnavalesca, é a alegria que se apresenta sob a forma de pó de talco e papel picado. Tanto as pessoas como a *Pachamama* são *chayadas* com estes elementos. O termo *Kusilla* significa alegremente, e é muito utilizado pelo povo na celebração. Assim, as aberturas das bocas comunicam dimensões de espaço que são permeáveis, que comunicam como já dissemos com o submundo. Existem espaços e tempos específicos, relacionados com rituais cerimoniais, onde se tem de caminhar com cuidado e respeito. Quando as bocas estão abertas, é um tempo e um espaço perigoso. O que resulta destas aberturas espaço-temporais dependerá de como "a relação transacional" se desenvolve (BUGALLO, 2016, p. 137).

Outra coisa importante na *chayada* do período festivo do carnaval, tanto no desenterro como na *señalada* dos animais, que veremos mais adiante, é a presença de líquidos, principalmente *chicha*. É difícil ter um ritual sem *chicha*, bem como a presença de



outros líquidos para *chayar* uma pachamama como: álcool, vinho, água, refrigerantes, cerveja, licores.

No trabalho da autora Bugallo (2016) sobre os rituais da señalada na Puna Jujeña, ela aponta para a presença de *chuya*, outra bebida utilizada desde a maturação ou fermentação (dependendo da região dos Andes seria dito de uma forma ou de outra). Assim, a autora estabelece uma relação entre esta bebida e o que flui, o que esclarece. O autor assinala que a palavra *Chuya* vem do Aymara-Quechua, línguas nas quais o termo *Ch'uwa* ou *C'uya* designa aquilo que é líquido, claro, cristalino, transparente. Assim, *Pachamama* é *chayada* para que flua, para que se multiplique, para que abra o caminho. Tomamos junto com ela para que o nosso caminho seja fluido, para que possamos ter novamente um ano abundante.

Vamos de baixo para cima e de trás para frente. Fluímos conjunturalmente do passado. O nosso "futuro" ou o caminho a seguir depende do nosso passado que está debaixo da terra. Nas práticas afro-brasileiras, os caminhos são também abertos com líquidos transparentes, com banhos de certas plantas, bebidas e comidas oferecidas as entidades sagradas. Aqui, chamo a atenção para a importância dos fluidos para a abundância, a criatividade e a abertura de caminhos. Esses saberes são importantes legados que se transmitem a partir da prática e por gerações. Eles se adaptam e se ressignificam tempo-espacialmente. Porém os "fundamentos", neste caso, a presença dos líquidos, das águas, do que flui para "clarear" é o que caracteriza a *chayada* da *Pachamama*. É por conta destas práticas que o desenterro do carnaval da *Cuadrilla de Coplas de la Banda* é considerado o carnaval mais tradicional, devido à importância fundamental da cerimônia e às suas expressões musicais e danças ancestrais que estão diretamente ligadas à *Pachamama*.

A *Cuadrilla* é constituída por *copleros* e *copleras* ou *cajeros* e *cajeras*, que são, entre muitas outras coisas, cantores de *coplas* com *cajas*. Entre ele/as encontram-se homens e mulheres de grande sabedoria ancestral, mestre/as da cultura andina. E no desenterro, muitas outras pessoas também vêm com as suas *cajas* para celebrar o carnaval.

É muito interessante quanto/as jovens chegam com as suas *cajas* e ficam na "roda de coplas" durante todo a festa. Isto mostraria como a tradição dialoga com a contemporaneidade, manifestando-se em práticas culturais que se reconfiguram a partir do presente. O que resta de "tradição" é o que ainda faz sentido para aqueles que lá estão.

O canto de *coplas* com *caja* é uma das práticas mais frequentemente reavivadas, não só durante o Carnaval, mas também por vários artistas, principalmente mulheres da cena popular argentina como Leda Valladares, Mercedes Sosa, Susy Shock, Mariana Carrizo, Micaela Chauque, entre muitas outras. Há vários estudos musicais e literários sobre *coplas*,

um gênero musical tradicional da NOA. Yanina Menelli (2007-2009) define as rodas em que o coplas é cantado e dançado como uma performance e o próprias *coplas* como enunciado. A autora faz uma historiografia da investigação sobre a copla que ela resume da seguinte forma:

As seguintes características específicas definem o gênero: 1- tritônico pré-hispânico (Vega 1944) ou trifônico (Cámara de Landa 1994) sistema tonal; 2- sistema tímbrico pré-hispânico (Vega 1944); 3- sistema rítmico de ambos os continentes (Cámara de Landa 2001); 4- utilização da caja 4, estrutura bímbranofónica de origem pré-hispânica (Cortazar 1949, Plisson 1986): 19); 5- utilização de versos (Carrizo 1934, Cortazar 1949); 6- articulação silábica da melodia com alternância consciente de registos vocais e presença de recursos ornamentais muito apreciados pelos cantores e ouvintes (Britos 1993, Cámara de Landa 2001); 7- actuação colectiva em rondas ou individualmente, nas modalidades de "couplet solto" 5 ou "contraponto"; 8- contexto de actuação principalmente festivo-ritual, sendo o carnaval o momento de maior produção e circulação (Taboada 1987, Cámara de Landa 1994) (MINELLI, 2007, p. 49).

Bem, aqui está novamente a multiplicidade de pontos de vista e formas de definir uma prática cultural, no cruzamento das diferentes matrizes estéticas, produto das culturas pré-existentes dos povos pré-hispânicos e das culturas que vieram dos processos coloniais. Continuo insistindo que não estou preocupada com a origem da *copla* nesta tese, mas sim com as suas ressignações contemporâneas durante o carnaval, baseadas num passado ancestral que está presente em cada roda, em cada pessoa que canta e toca *coplas*. A roda de *coplas* ou performance como definida por Minelli (2007) baseia-se em canções soltas que são cantadas em círculo, mas há também um contraponto entre o que poderia ser definido como pergunta e resposta, ou seja, alguém faz uma pergunta e as outras respondem. Minelli estabelece a seguinte dinâmica:

As directrizes que organizam a prática são a) a alternância de turnos; b) a não repetição de versos - que foram cantados durante a mesma actuação; ec) a relação de diálogo entre os versos. Os copleros cantam e respondem uns aos outros, cada um deve seguir a palavra do outro e ter uma resposta espirituosa para continuar o jogo, o que diverte tanto o portador como os outros membros da roda. O seu desenvolvimento, duração e resultado dependem da habilidade e astúcia dos cantores empregados na sua execução ou, por outras palavras, a sua execução envolve tanto o conhecimento do repertório comum de versos como a inventividade ou improvisação verbal ao "arranjar os versos" (MINELLI, 2007, p. 50).

O momento da copla é fundamental em todo o espaço temporal do carnaval, dentro da *Cuadrilla*. Há momentos de intensidade ritual, tais como quando finalmente "o carnaval da terra saiu", quando instrumentos como o erkencho são ouvidos com mais presença. Quando é tocado, os corpos respondem dançando um "pulso a terra", uma volta em círculo, quase sempre de mãos dadas e ao som das Cajas. Durante o canto, este é acompanhado por um balançar do corpo enquanto se toca e canta. Os corpos seguem o pulso das cajas,

balançando lentamente, com ligeiras quebras da anca quando é proposta uma nova copla (SANCHEZ PATZI, 2021). É cantando e tocando que se aprende a coplear. E é uma prática de aprendizagem do aqui e agora da performance. É o som e o movimento que permeiam a roda num leque de possibilidades de participação que vai desde a audição serena até ao movimento corporal constante e rítmico; desde o refrão que responde à voz que canta. Esta cadência fará inevitavelmente os corpos moverem-se numa única direção, sempre no sentido contrário ao dos ponteiros do relógio (SANCHEZ PATZI, 2021).

O carácter musical e os temas poéticos também mudam de acordo com a estação do ano. Ao contrário da copla da estação seca do ano, agosto, que é cantada sozinha com temas introspectivos, a copla da estação das chuvas, do carnaval, define-se, sobretudo, pela sua vivacidade e pelo seu carácter coletivo (SANCHEZ PATZI, 2021). Está cheio de "indirectidade", sexualidade, traição, sob a forma de riso e, muita bebida na roda.

Segundo o trabalho com as comunidades afro-brasileiras de Minas Gerais, a autora Leda Maria Martins (2021), coloca que a emissão de textualidade oral nos povos tradicionais das Américas, é realizada a partir da dança da palavra e do canto do gesto. Seguindo a linha da autora:

Os povos africanos nas Américas revivem, transcrevem e inscrevem a sua história a partir das vibrantes e belas canções e histórias, executadas em vários timbres vocais, bem como dos engenhosos e complexos repertórios que se inscrevem no gráfico da voz e nos rizomas da sonoridade, como ondas e radiações nos vários trânsitos poéticos e travessias (MARTINS, 2021, p. 96).

Como tenho dito, existem semelhanças entre a cosmopraxis dos povos afro-americanos e indígenas. Em relação às canções, como aprendi na Capoeira Angola, no Samba e agora no caso da *copla*, a palavra como expressão gera uma transmissão sonora energética potenciada pela roda e o ritual. A palavra tem o poder de fazer acontecer o que ela liberta na sua vibração. É por isso que existem *coplas* para a estação seca e *coplas* para a estação chuvosa. "A palavra é respiração, dicção, evento e performance, índice de sabedoria" (MARTINS, 2021, p.96). Através da palavra ritual, o ciclo fenomenológico é fertilizado, o dinamismo do cosmos, o humano e o divino emergem. O/as ancestrais, o/as vivo/as, e o/as ainda por nascer, num ciclo de complementaridade que assegura o equilíbrio cósmico (MARTINS, 2021). Aqui podemos também relacionar-nos com a ideia de *Pacha* e com o tempo-espço cíclico e espiral novamente.

A palavra da copla na roda habita uma circulação de diferentes sonoridades que se inscrevem numa paisagem polifónica, através da qual a força vital do movimento também

circula. A palavra vocalizada e cantada é agarrada no corpo, um lugar de acontecimentos e sabedoria (MARTINS, 2021). Assim, o som resulta de um processo em que os corpos precisam de se encontrar, de estar em contacto, de ativar a energia, ou como se diz nas comunidades afro-brasileiras o *axé* o *ngunzo*. É significativo quando uma *coplera* ou um *coplero* começa uma canção na roda e a sua expressão corporal vai à busca de outro corpo, seja com o olhar, seja com o balançar do corpo, seja dirigindo o corpo completamente, ou mesmo dando um abraço para entoar a sua *copla*.

A roda como espaço comunitário e energético tem uma vida própria. A roda é alimentada pelo álcool, pela coca, ou seja, são os participantes da roda que bebem e coqueam, mas é para alimentar a roda. Segundo o autor Sanchez Patzi (2021), o álcool em rituais coletivos desempenha um papel fundamental na constituição simbólica do grupo, gerando coesão social, garantindo a reprodução social e a proteção de poderes sobrenaturais através do ânimo. Este conceito foi extensivamente estudado pelos autores Bugallo e Vilca, que afirmam isso:

Seria o "duplo", também chamado sombra, é o animismo nos seres, que se deixa a corporeidade deve ser restaurado, para continuar a ser um ser animado, ou seja, possuir uma essência que se manifesta ao nível do sensível [...]. Na região que nos preocupa, o animu pode ser próprio de um ser individual bem como de um grupo de indivíduos ligados por características ou relações [...] (BUGALLO e VILCA, 2011, p. 4).

No início, era difícil suportar tanto álcool no corpo, pois há muito álcool no corpo o tempo todo. Mas compreendi que é necessário, a fim de manter certo equilíbrio durante a festa, para que um círculo de coplas, uma dança, uma guitarreada, não desiluda. Assim, durante o carnaval parece que a ingestão de coca, bebidas, a dança e a música mantêm em equilíbrio o *animu* de cada pessoa, mas também da roda. Aquele *animu* que também é coletivo, que se regenera durante toda a semana, desde o desenterro até ao enterro. A ideia da presença dos líquidos, para fazer fluir o tempo-espço.

É também importante chamar a atenção para a encruzilhada contemporânea e para o grave problema do álcool na Quebrada, que é uma questão histórica, social e política muito problemática, e que se intensifica durante estes tempos-espços, quando se torna um problema de violência social, da ausência de políticas públicas estatais para resolver esta emergência e vulnerabilidade das pessoas. É intensificada porque, como disse no início, o carnaval reflete uma realidade que tem na sua existência múltiplas marcas coloniais e quando a boca da *pachamama* está aberta, é um tempo-espço perigoso, que se intensifica para as pessoas socialmente mais vulneráveis. Aqui quero enfatizar que não estou em momento algum a

naturalizar a ingestão de álcool, e sim destacar o grave problema social do alcoolismo na Quebrada, e as suas profundas raízes coloniais. Este momento ritual serve também para acompanhar estes processos nas pessoas que fazem parte dos grupos carnavalescos, e para fazer da festa um lugar seguro, atencioso e respeitoso.

Figura 16 – Desentierro de la Nueva Cuadrilla de la Banda, Mariana Castro y Martin Esquivel. Humahuaca febrero de 2020



Fonte:

cedido

por

Martin

Esquivel

Figura 17 – Desentierro 2021 toque de Erke Bicho Diaz. Huamahuaca febrero de 2021.



Fonte: arquivo pessoal.

## 2.6 Jueves de comadres a partir de uma epistemologia feminista

*Quando estoy con mis comadres  
Siento que nada me falta,  
No soy capaz de cambiarlas  
Ni por oro ni por plata  
(copla de domínio público)*

A performance do carnaval se divide em momentos que, de maneira nenhuma, são separados. O período do carnaval começa no pré-carnaval, na quinta-feira, que é *el jueves de compadres y jueves de comadres*<sup>55</sup> e segue até o dia do enterro do carnaval. Depois dos dias oficiais do carnaval, há o carnaval das flores e o carnaval dos *remache*<sup>56</sup>. Desde a Quarta-feira de Cinzas até ao carnaval de *remache* chama-se carnaval *Chico* o menor, porque não tem

<sup>55</sup> <https://youtu.be/YfeufXDEx-g>

<sup>56</sup> Remache se utiliza para definir assegurar bem uma coisa. Ou seja, no caso “faltou carnaval então vamos fazer mais um”.

tanto/as visitantes como o carnaval oficial. *Chico* é um termo usado para significar que é um carnaval mais local, com apenas pessoas locais.

Nas experiências do carnaval ocorre a construção de *comadraje* ou *compadraje*, que significa uma relação de amizade. A cada ano acontece o reencontro e se estabelecem novas relaciones que se afixam a partir da vivência ritual. Quinze dias antes do carnaval se realiza o *jueves de compadres*, o dia “deles”, dos *compadres*, ou seja, dos homens. Uma semana depois acontece *el jueves de comadres*, ou seja, o “dia nosso”, “das mulheres”. Atualmente não existe mais uma separação real dos festejos; as celebrações são mistas, mas continuam existindo os dois dias. A festa das comadres, no entanto, é “a mais importante”, segundo comentam o/as referentes.

De maneira “oficial”, começa no mercado central de Humahuaca, com o agrupamento das *comadres*, principalmente com as *copleras* e com as mulheres feirantes, que são referentes da cultura andina e de todo/as que desejam celebrar junta/e/os. As *comadres* cantam *coplas*, colocam-se flores e elementos de alegria: manjerição, papel picado e talco. Realiza-se uma caminhada cantada pelas ruas até a área central (onde fica o monumento do índio que vimos anteriormente) e se realiza a celebração da *Pachamama* juntamente com alguns outros eventos, a exemplo do campeonato de degustação de *chicha* e números artísticos produzidos em parceria com o município. Algumas comparsas realizam encontros e festas em diferentes clubes ou salões, onde se dança música popular e folclórica. Existem os *jueves de comadres* nos núcleos familiares, organizados pelo próprio grupo de comadres amigas. Ali se cozinha um almoço coletivo, se canta, se dança e também se agradece *chayando* a Pachamama.

É durante esse dia que Bicho Díaz, Alejandra Carneiro e sua banda realizam um espetáculo ao vivo em que convidam Mariela Cazon e convidade/a/os<sup>57</sup> para dançar. Foi durante este encontro que dançamos o que tínhamos produzido nos ensaios e que apresentamos para as pessoas do público em “tempo de carnaval” em 2020. Esse evento é produzido de maneira coletiva por todo/a/s com algum estímulo do município. No entanto, sempre é necessária uma forte campanha de arrecadação para custear gastos, já que é um evento gratuito. Bicho Díaz e Alejandra Carneiro traz a sua banda completa da cidade de Córdoba que viaja até Humahuaca para vivenciar o carnaval, de modo que para os músicos cordobeses este é um momento muito esperado por eles. É uma maneira de renovar energias,

---

<sup>57</sup> <https://youtu.be/PsFbjLAX9Sc>

de conhecer pessoas, de se alimentar da cultura andina acompanhando o grande mestre Bicho Díaz.

Figura 18 – Recital de Bicho Díaz no *Jueves de comadres*, 2020.



Fonte: Arquivo Bicho Díaz Imprensa.

Figura 19 – *Jueves de comadres* na casa de Mariela Uquia, 2021.



Fonte: Arquivo pessoal



Os *jueves de comadres* são um espaço em que as mulheres são protagonistas, sobretudo numa sociedade tão racista e patriarcal. São mulheres do mercado, trabalhadoras da roça, artesãs, artistas da *copla*, dos tecidos e da dança. Nas comunidades andinas, as formas de organização social, não apresenta uma separação tão marcada entre as esferas pública e privada, como a modernidade ocidental determinou com a imposição do sistema capitalista. Algumas questões na esfera pública são determinadas na esfera privada, e vice versa. Isto torna muitas vezes difícil separar as questões que envolvem a comunidade daquelas que têm a ver exclusivamente com a família, uma vez que a vida nos Andes é altamente comunitária. No caso das festas, mesmo que sejam realizadas em pequenos núcleos familiares, que poderíamos chamar privados, desde a concepção ocidental, este conceito de família é estendido aos vizinho/as, *comadres*, *compadres*, e dos quais as mulheres são as lideranças, tanto na esfera privada como na esfera pública. A família incluiria muito mais do que pessoas que vivem juntas numa casa, ou que estão ligadas por laços de sangue. Nas comunidades tradicionais afro-brasileiras como o Candomblé ou a Capoeira angola, também o conceito de família não é determinado exclusivamente por laços de sangue.

O *comadraje* ou *padrinaje* no caso andino, é um vínculo familiar que não é necessariamente consanguíneo, e é, portanto, uma relação intersubjetiva envolvendo afeto, compromissos e responsabilidades entre as pessoas, para além dos laços de sangue da instituição da família como a conhecemos no Ocidente. Isto também pode ser visto na dinâmica das economias locais, a maioria das quais são dirigidas por mulheres. O mercado em Humahuaca, por exemplo, é um espaço sagrado, ligando a família nuclear, à economia local e regional, estabelecendo também uma ressignificação de conhecimentos ligados à alimentação tradicional, ervas medicinais e cuidados para a preservação dos fundamentos das celebrações, que estão basicamente associados à produção e trabalho da terra e que é liderada na sua maioria por mulheres.

Não é por acaso que Santa Bárbara, a Santa Católica, que é a padroeira de Humahuaca, e a figura de Oya Matamba para o candomblé Angola-Kongo (que no sincretismo religioso foram associados) são as protetoras das mulheres trabalhadoras do mercado, dos trabalhadores itinerantes e de todas aquelas mulheres que sustentam a família e, portanto, também o sistema económico como um todo, ou seja, a estrutura socioeconómica.

<sup>58</sup>A energia de Santa Barbara ou Matamba<sup>59</sup> é a força das mulheres que ocupam os espaços de

---

<sup>58</sup> A significação de Santa Barbara e Oya Matamba como protetoras das mulheres da rua foi comentada pelo antropólogo, professor e pesquisado Fabio Lima durante uma conversa informal em Junho de 2022.

<sup>59</sup> Nkisi cultuada nos candomblés de angola na cultura afrobrasileira, associada a tempestade, raios e trovões.

trabalho "não adequados para as mulheres do bem" como é o espaço público da rua. Essas energias invadem as ruas de Huamahuaca, em tempo de carnaval, assim, se abre a permissão para a libertação dos corpos, o prazer e a alegria, sempre atenta as encruzilhadas de tensão e violência, dos corpos historicamente expostos e violentados. É também durante esse tempo-espaço que é sumamente importante aumentar as formas de proteção e cuidado para as mulheres e dissidências.

Aqui vou tentar fazer uma leitura epistemológica feminista dos *Jueves de Comadres*, contribuindo a partir do desconforto, perguntas e possíveis análises deste momento pré-carnaval. E gostaria de afirmar aqui que a intenção é poder ter uma discussão com autoras descoloniais ou anticoloniais, que já estão atentas e procuram tensionar sobre as formas como definimos a nossa realidade no Ocidente, no seio dos núcleos académicos. Por outras palavras, trago a epistemologia feminista descolonial e anticolonial na investigação, como uma forma diversa, aberta, intercultural e comunitária de pensar as práticas comunitárias nos Andes, principalmente nos *jueves de comadres* do carnaval.

Apesar das construções históricas eurocêntricas do campo feminista hegemónico, considero que os feminismos abrangem atualmente um campo muito amplo, que não se detém aí, mas vai além dos limiares das universidades, posicionando-se como uma possibilidade de mudança social, política, económica e cultural, bem como de mudanças dentro das universidades, especialmente na América Latina. É por isso que já não falamos de feminismo no singular, mas de feminismos, mas principalmente como uma prática política transformadora, que *ginga* permanentemente entre a utopia transformadora e o sistema patriarcal racista, e é por isso que quanto mais diversificada for a nossa visão das desigualdades, do racismo e do machismo nas nossas sociedades, mais possibilidade terá de construir práticas transformadoras e não cair no reducionismo e no universalismo que excluem, hierarquizam e invisibilizam.

Ouvimos frequentemente ou ligamos a figura de *Pachamama* à Mãe Terra, ou como figura feminina, especialmente a partir de algumas apropriações do capitalismo, o que produz ressignações fora do contexto em que os processos ocorrem e muitas vezes para o lucro. A restrição do significado poderia responder aos problemas que as "traduções" ontológicas mostram sobre a construção do significado no quadro da interpretação cultural. Muito disto deve-se também a dificuldades idiomáticas na interpretação dos significados profundos das palavras quéchuas, que já explicitarei, quando me desculpo porque não falo a língua. O que sabemos é que *Pachamama* não faz alusão às concepções de espaço e maternidade, que podem ser deduzidas a partir da análise sintática da palavra espanhola (mãe e terra). Em vez

disso, como vimos quando fomos introduzidos às concepções andinas do mundo, descobrimos que o espaço está sempre ligado ao tempo porque as experiências são construídas no ato de habitar. Assim *Pacha* seguido ou precedido, conforme o caso, por outras palavras serve para: determinar espaços (cosmogónico ou metafísico), delimitar fases históricas, idades e períodos, expressar tempos relativos (presente, passado e futuro), falar de mudanças fundamentais (naturais e sociais), marcar tempos de colheita, definir o tempo-espaço como uma globalidade de conjugação (*kay pacha*) e em outras tarefas (MANGA QESPI, 1994).

A ideia de uma entidade onipresente, protetora e promotora da vida - à qual está associado um carácter feminino e humanizado - só pode ser compreendida num esquema não antropocêntrico de representação, onde a linguagem e a razão já não são condições valiosas para a classificação do mundo. Também não é possível compreender *Pachamama* sem recorrer a noções andinas de complementaridade (uma é com a outra) e reciprocidade (uma é para a outra). A teia de relações que subjaz a esta concepção do mundo invoca a ideia de construção coletiva, no entanto, o coletivo não é uma condição exclusiva dos sujeitos humanos. A condição de dar-receber, que é mais familiarmente representada na oferta de rituais, é apenas uma sintaxe executada e performativa de uma condição ontológica que permeia a experiência cotidiana no mundo andino e também afro-americano como vimos no culto ao tempo.

Assim, se pensarmos na figura da "mãe terra" como a grande origem de tudo, ou seja, *Pacha* como o tempo-espaço vital, cosmo, espaço-tempo infinito e *Ma*: como uma força geradora, ela é sem dúvida o princípio do qual tudo no mundo, incluindo nós humanos, temos origem na cosmopercepção andina. Mas isto não estaria necessariamente ligado à origem do feminino como "mulher fundadora", ou seja, "como ventre gerador de vida", no sentido ocidental. Assim, *Pacha* estende-se a tudo o que está envolvido no universo: a terra, os ciclos naturais, os astros, a atmosfera e os tempos. (REYES, 2008). Relaciona-se com a ideia de *Nzambi* ou *Mzambi* para os bantos, que significaria: *Nza* que é a totalidade de tudo o que existe e *Mbi* que significa negativo.<sup>60</sup> Como também da ideia de Kalunga, como a fonte de energia que gera o mundo.

Voltando a ideia de *Pacha*, é muito difícil pensar no conceito de gênero na cultura andina ou de qualquer outra cultura não ocidental. Nem *Pacha*, nem *Kalunga*, nem *Nzambi* são necessariamente femininas ou masculinas no sentido ocidental. Isto se deve a que quando

---

<sup>60</sup> Essa noção foi desenvolvida pelo pensador Tiganá Santana numa palestra virtual em 2021 na Universidade Federal da Bahia.

falamos de gênero como conceito ele está ligado a uma construção identitária intersubjetiva socialmente criada. Ele serve como categoria de análise dentro de determinados contextos.

Assim, o conceito de gênero foi impulsionado por epistemologias feministas eurocêntricas, e muitas vezes não se aplica à forma de conceber o mundo afro-ameríndio. Com isto em nenhum momento quero desmerecer as lutas e reivindicações dos feminismos ocidentais. Muito pelo contrário, já que considero que abriram caminhos importantes e atuaram na nossa construção de conhecimento. Porém, na maioria das culturas indígenas e africanas, o gênero não existe tal como foi definido no Ocidente.

Por exemplo, o termo mulher ou feminino levaria na sua definição um eurocentrismo. Em algumas das teorias feministas anticoloniais latino-americanas, africanas e indígenas, a universalização de conceitos e com eles as análises reducionistas e colonizadoras de alguns feminismos europeus e norte-americanos, são questionadas, como por exemplo, no caso da autora nigeriana Oyěwùmí afirma: "As categorias de gênero e sexo são construções sociais construídas com tijolos biológicos e a sua mutabilidade é questionável, então a lógica cultural na realidade é uma bio-logia" (OYĚWÙMÍ, 2021, p. 39, tradução própria).

Para a autora, as questões sociais no Ocidente, principalmente na Europa e nos Estados Unidos, são construídas a partir de uma lógica positivista que universaliza e explica com base em corpos físicos, que são também sociais. Por outras palavras, seria uma interpretação biológica do mundo social (OYĚWÙMÍ, 2021). É por isso que no Ocidente o campo de visão é priorizado como um sentido fundamental, porque o social é definido com base em características biológicas tais como a cor da pele, tamanho do crânio, sexo. Para o Ocidente, o social é definido com base no biológico, e assim as categorias construídas são aplicadas a todos os contextos culturais como universais. O gênero e o sexo seriam, para a autora, construções biológicas do mundo social.

Voltando ao caso do significado da Pachamama, o catolicismo encarregou-se de elaborar formas de tradução semelhantes às representações católicas para os povos ameríndios e afro-americanos, dando prioridade às imagens como elemento de simbolização, em detrimento da materialidade do próprio sagrado, como vimos acima no conceito de *wak'a*. A representação em Cuzco Peru da *Pachamama* é semelhante à da Virgem Maria, colocando a colina como figura do manto da virgem, acima dela está Jesus Cristo, o espírito santo, o papa, o rei, o pequeno Inca e as chamas, etc.

Assim, de muitas leituras ocidentais, e especialmente de algumas leituras do feminino baseadas no “sagrado feminino<sup>61</sup>”, há uma releitura de *Pachamama*, como aquela grande mãe, protetora, mulher grávida que nos dá vida desde o ventre. Em algumas aulas que dei aqui no Brasil, esta relação entre *Pachamama* e o Sagrado Feminino tem sido feita, gerando conflitos para mim em dois sentidos: por um lado, a tradução de *Pachamama* descontextualizada da cosmopraxis andina da ideia de *Pacha* e por outro lado, a insatisfação quando estas leituras são apropriadas pelo capital e reproduzem o racismo e a transfobia. Quem é uma mulher, ou não sou uma mulher? Feministas negras, feministas lésbicas e teorias transfeministas já fizeram esta pergunta, quando o feminismo eurocêntrico e o feminismo americano branco só contemplavam as mulheres brancas, cis, da classe média e trabalhadora nas suas teorias. Continuar reproduzindo este feminismo no singular, como mencionei acima, só levará a um reducionismo que está muito afastado das nossas realidades.

Para a autora Segato (2012), ao contrário de outras feministas e teóricas descoloniais que afirmam que não existia patriarcado nas comunidades africanas antes da colônia, como no caso da autora Maria Lugones (2015), a organização das comunidades indígenas baseou-se no que ela definiu como um patriarcado de baixa intensidade (SEGATO, 2012). Ela afirma que o que existia nas culturas indígenas antes da conquista era uma divisão de gênero, mas não como a conhecemos hoje. Para a autora, havia uma forma de organização com uma divisão de tarefas entre homens e mulheres e por gerações. Por outro lado, dentro da cosmopraxis andina e também na concepção africana nas Américas, aquilo a que poderíamos chamar feminino e masculino são energias próprias de todas as coisas e não teriam em si uma conotação de sexo e gênero no estilo ocidentalizado do homem: masculino, mulher: feminino.

Lugones (2015), por outro lado, e com base na teórica nigeriana Oyèrónkè Oyèwùmí, argumenta que o patriarcado não existia antes da colonização, principalmente em algumas comunidades africanas, que é onde a pesquisa de Oyèwùmí foi realizada e que deu origem ao livro "*The invention of women*" (1995). Para Lugones, a colonização impôs o patriarcado e, juntamente com ele, veio à sujeição das mulheres a uma hierarquia sexual em relação aos homens que iria determinar os seus lugares sociais.

A base do pensamento de Lugones estaria apoiado no argumento da autora nigeriana Oyèwùmí, segundo o qual, nas comunidades de Oyo-Iorubá, o social não seria determinado pelo biológico, como é determinado no Ocidente. Assim, as diferenças hierárquicas entre gêneros e sexos são diferentes nas comunidades não ocidentais. O social não é determinado

---

<sup>61</sup> Essa noção se utiliza muito na contemporaneidade em terapias coporais, rituais de sanção de mulheres, onde se acredita fortemente na energia feminina do útero como fonte de vida e transformação das coisas.

pelo biológico e vice-versa. A autora nigeriana mostra como os conceitos baseados no corpo não eram centrais para a organização das sociedades iorubás antes da colonização. Ao fazê-lo, a sua análise acaba por revelar a contradição subjacente a dois pressupostos fundamentais da teoria feminista: que o gênero é construído socialmente e que a subordinação da mulher é universal. Assim, para o feminismo descolonial, a interpretação de questões de gênero e sexualidade dentro de parâmetros eurocêntricos fora dos contextos ocidentais é problemática. Por exemplo, nas comunidades afro-yorubá, não existiam diferenças biológicas. O argumento da autora Oyěwùmí é que, antes da colonização ocidental, o princípio básico de organização da sociedade iorubá era o sistema de "antiguidade", definido em relação, e que o gênero não era uma forma relevante de ordenar as suas práticas sociais.

Mas, neste caso, retomo a ideia de que partir do nosso passado é também reconhecer que o sistema capitalista penetrou nos nossos modos de vida de tal forma que é difícil determinar o que existia antes da conquista, uma vez que o poder do capitalismo é cruel, perverso e eficaz para as comunidades afro-americanas e indígenas. Assim, as práticas comunitárias que hoje se dão nestes territórios estão impregnadas da hierarquia de gênero da forma ocidental, porque foi imposta pelos processos coloniais, como vimos, principalmente através da imposição do catolicismo. Muitas comunidades indígenas e afro-americanas encontram-se hoje atravessadas por processos coloniais, deixando as práticas patriarcais muito mais hierarquizadas e violentas contra as mulheres e a dissidência sexual e de gênero. Mas existem outras formas de organização possíveis que são pontos de fuga do sistema, tais como, por exemplo, o papel fundamental das mulheres no cuidado e proteção das economias familiares e para a preservação da vida nas comunidades.

O papel político das mulheres na gestão cultural da Quebrada de Humahuaca é indiscutível, apesar de todas as situações de violência através das quais elas vivem. Também aqui vemos que a separação público-privada no sentido ocidental, entendendo o espaço público como aquele determinado para os homens, onde as decisões políticas da comunidade são discutidas, e o privado, determinado para as mulheres, que se refere à reprodução diária da existência, não se materializam de forma tão separada em Humahuaca, onde estão na maior parte do tempo inter-relacionados, como por exemplo, nas atividades comerciais, cerimónias e rituais da Quebrada, dos quais as mulheres são uma parte fundamental.

O protagonismo das mulheres no carnaval de Humahuaca é um reflexo da sua importância a todos os níveis da sociedade. O trabalho na feira central da cidade, o artesanato e os empregos rurais são as atividades de mercado mais importantes para o desenvolvimento da economia regional. Esta realidade é agravada pela fragilização dos homens da Quebrada,

que tentam alcançar uma masculinidade como fornecedores, como "Pater famílias", com corpos racializados e violentados. A presença de homens cis heterossexuais nos *Jueves de comadres* é importante como espaço para experimentar outras formas possíveis de partilha de respeito, colaboração e alegria com as comadres, bem como as dissidências de gênero e sexualidade, tentando pôr em prática outra forma menos violenta de masculinidade.

A tensão para a desconstrução das masculinidades construídas com base nos processos coloniais se tornarem cada vez mais fortes. Segato adverte-nos mais uma vez sobre esta masculinidade latino-americana, pensando na realidade do Brasil colonial, sobre a masculinidade que falhou desde o processo de escravatura na América Latina. A autora afirma:

Na realidade, as leis da escravatura no Brasil minaram o poder e a autoridade que tradicionalmente os homens podiam exercer sobre as suas esposas e descendentes, mesmo nas sociedades africanas onde tinham maior acesso à independência econômica e a posições de alto estatuto. Como resultado, estes homens perderam todo o controlo sobre as suas esposas e filhos e foram deslocados dos papéis sociais que sempre desempenharam. Em termos de relações familiares, não restava nenhuma identidade alternativa. O modelo das Pater famílias também estava fora do seu alcance (SEGATO, 2012, p. 206).

A masculinidade do homem humahuaqueño se constrói a partir de um indígena não aceito para uma Argentina do progresso, com uma ideia imaginária e inalcançável de homem "pai de família". Assim se espera que o homem sustente o lar a partir do trabalho e o esforço próprio, concepções que englobam precariedade de trabalho e da desvinculação da terra, produto das práticas racistas do Estado que levam ao fracasso da apropriação de uma masculinidade cis branca ocidental por parte dos homens humahuaqueños.

No tempo-espaço dos *jueves de comadres* surgem os cruzamentos de gênero, raça e sexualidade como espaços de reivindicação e de transformação de repertórios. Ainda que seja o dia do protagonismo das mulheres e também das dissidências, os homens heterossexuais participam ativamente. Criam-se e se recriam possibilidades a partir de *coplas* que enunciam formas de vida que não entram em padrões institucionalizados de gênero, além de músicas e danças que revertemos repertórios machistas e racistas.

Os *jueves de comadres* são para dançar, descarregar tensões, beber, dar risada e transmutar corporalmente todas as amarras da vida cotidiana. Nas danças, se bem os repertórios coreográficos institucionalizados do folclore, passam a marcar uma forma única de interrelação, a mulher e homens cis, heterossexuais, no *Jueves de comadres*, é também momento de revistar repertórios, de liberara amarras, e ultrapassar a ideia de uma dança que pretende ser o homem que seduz a mulher e ela se mostra numa atitude de "conquistada" ao

ser *coroada*<sup>62</sup>. Certos espaços como os *Jueves de comadres* permitem que os repertórios se reconfigurem a partir do espaço-tempo “outro”. Assim, este é um cenário propício para que as danças sejam ressignificadas para corpos diversos. Apesar de que nossa história colonial tenha consolidado uma forma de ser submissa aos homens, desejanτες de uma conquista que culmina em casamento – o que Galindo (2015) chamou de disciplinamento erótico – hoje entendemos que existe uma multiplicidade de formas de sermos mulheres, homens, assim como também de escolhas sexuais que perpassam pelo desejo.

Destá maneira, considero que “ser uma mulher que numa dança paquera um homem” é uma forma reduzida de compreender as possibilidades da dança, as possibilidades de um corpo, ou melhor, ainda, dois corpos juntos. Mas aquela forma institucionalizada responde a um contexto histórico-político de constituição do Estado em que era fundamental estabelecer formas cis heteronormativas e cruzamentos interracialis com a finalidade de “branquear a raça”. Por isso, ao pensar em formas institucionalizadas para as danças folclóricas “aceitáveis” para os grandes salões das classes meias e altas, se instaura uma ideia única de mulher que é a branca, cis e heterossexual.

A heterossexualidade não está simplesmente biologizada de maneira fictícia: também é obrigatória e permeia a totalidade da colonialidade do gênero (LUGONES, 2015). As danças criadas a partir do Estado como ente regulador da sociedade partiram de uma dança heteronormativa como única forma possível que tem sido duradouramente perversa, violenta, degradante e precária.

Na criação imaginária folclórica do que é ser uma pessoa indígena ou negra, ainda se mantém viva a ideia de que questões como homossexualidade, lesbianidade, presença de pessoas trans e não binárias entre outras, é uma questão não própria das comunidades indígenas: é, de fato, uma herança colonial. Existe uma concepção imaginaria que entre povos indígenas e comunidades negras ou afro-americanas, não deve existir lésbicas, gays ou trans porque se trata de uma herança ocidental. Assim, continuamos com uma perspectiva de essência associada ao afro-ameríndio e, embora os termos LGBTQ+ sejam construídos em contextos que não são afro-ameríndios, esses espaços tradicionais são atravessados interculturalmente e permeados por lutas de identitárias fundamentais para a reexistência. Novas formas de ser sexualmente são configuradas a partir das próprias escolhas que não se encaixam nas nomenclaturas ocidentais ou nas nomenclaturas locais ditas naturais.

---

<sup>62</sup> Na maioria das danças de dupla finalizam com os braços os lenços onde o casal termina junto.



É muito violento o que se espera da masculinidade humahuaqueña e muito agressiva a homofobia por que as pessoas dissidentes de gênero e sexualidade passam. Também é muito violento o tratamento conferido às mulheres, principalmente àquelas racializadas. Isto foi tema de várias discussões e tensões durante os carnavais, sobretudo de cumplicidade, entre nós as *comadres*, no momento da dança, da *copla*. Diz-me uma pessoa durante um *jueves de comadre*: “A zamba mais incrível que eu já vi foram dois homens dançando”, “*Olha esses dois aí que coisa linda o que eles fazem com os lenços*”. Assim, o espaço-tempo do carnaval permite rever repertórios, deixar corpos porosos, abertos, receptivos, mas também em alguns momentos violentados, como parte de uma sociedade machista e racista que precisa manter corpos-institucionalizados como parte da perpetuação do sistema opressor.

As práticas libertárias dentro da festa se dão a partir do cuidado da própria comunidade e ali se pode sentir uma proteção e cumplicidade entre as *comadres* para que esse *jueves* seja um espaço libertário.

Figura 20 – Alexis Mendez e Maximilano Mamani dançando *taquirari*.



Fonte: Imagem disponível no facebook da artista Alexis Mendez. Acesso em: <<https://www.facebook.com/alexis.mendez.7773>>

## 2.7 – A celebração nas *invitaciones* e *señaladas* de lhamas.

Mariela e sua família são parte de uma cooperativa de artesão/as chamada *Sasacuy*, principalmente de tecido, localizada em Uquia a oito quilômetros de Humahuaca. A

cooperativa conta com as habitantes mais importantes para o empreendimento: as lhamas. Trabalham com lã durante tudo o seu processo. O companheiro de Mariela, Pety é quem está mais ativo nesse empreendimento e praticamente reside na cooperativa, onde também funciona um espaço recreativo para crianças durante os sábados. No lugar chegam artesão/as de todos os lugares, principalmente mulheres tecedoras com técnicas diversas. O processo da lã é muito trabalhoso e requer muita destreza manual. O ritual das *señaladas* das lhamas marca um dos aspectos essenciais da produção local, que é a importância das redes de relações e laços comunitários.

Segundo o trabalho de Bugallo (2011) na região de Puna Jujeña, a *señalada* é um dos momentos mais importantes do calendário simbólico e produtivo. Tem lugar depois do Natal e antes do fim do carnaval (BUGALLO, 2011). É como se fosse o aniversário dos animais. Para além de marcá-las no verão, afluem-se em agosto, porque, neste caso, as lhamas são *wakas*, pelo que também devem ser cultuadas. (BUGALLO, 2011).

A *Señalada* consiste em marcar os animais, em alguns casos fazendo pequenos cortes nas orelhas ou apenas perfurando-as. Quando só vão ser *enfloradas*, são-lhes colocadas flores, por vezes com os *pompones*, chamados *chimpos* de lã, enquanto o *pachero* de la *pachamama* é aberto no curral, *chayando* com bebidas.

A celebração é aberta pelo/a proprietário/a da casa, que é também o/a mestre/a da cerimónia, e antes de começar, são entregues folhas de coca aos convidado/as para que possam entrar no curral onde se encontra o *mojon* e entrega-las ao proprietário/a da casa como forma de desejar multiplicação. A quantidade de folhas de coca tem equivalência ao número de animais da tropa. Por outras palavras, se houver 10 lhamas, serão dadas 10 folhas de coca. Isto simboliza o pedido de multiplicação da tropa, já que quando são dadas as folhas é dito "Trago aqui 10 lhamas para você e espero que este ano se multipliquem".

Segundo Arnold e Yapita (2018) quando os espanhóis invadiram e logo administraram a região andina, talvez seu maior fracasso fosse à incapacidade de apreciar os animais do “Novo Mundo”, bem como a contribuição deles para as terras que invadiram e quase destruíram. Denominaram esses animais de camélidos andinos (lhamas e *alpacas*) “ovelhas da terra”. Para eles as lhamas machos eram usadas como burros de carga, eram “burros andinos”. As preciosas *vicuñas* e *guanacos* silvestres nada mais eram do que “ovelhas bravas”. A única compensação foi que a incompreensão sobre esses desconhecidos animais lanudos que demandavam práticas singulares do pastoreio, possibilitou que os povos andinos puderam continuar com suas próprias tradições, incluindo o costume de cantar para os animais.

Durante toda a cerimônia, as coplas são cantadas, bebendo e *coqueando*. Para Mariela todo ano é necessário fazer o ritual na sua casa, como forma de agradecer. Abrir a casa para o/as invitado/as convidar a beber e comer, proporcionar músicas, cantos e favorecer que todas as pessoas tenham a possibilidade de passar e *chayar a pachamama* porque se compreende que faz parte de um bem coletivo, é da comunidade e não só de uma família em particular. Ela diz que aprendeu a realizar o ritual na *Nueva Cuadrilla de coplas* da qual forma parte:

Lo que no fue fácil fue entender todo y bien o sea el sentido comunitario, venís de una cultura occidentalizada, podés ser de la boca para afuera, pero traducís lo comunitario, pero no pensas en lo comunitario, en nosotros, pensas en yo y traducís, pero de a poco si tenes una apertura te vas haciendo mas real, entonces mi presencia ahí era una presencia joven, me sume a los 20 años a la cuadrilla (CAZÓN, 2021).

Mariela é de uma geração que parte da militância política e da reivindicação racial e opta pela continuidade desses rituais ligados à terra como forma de viver a partir da ancestralidade, que é parte da sua vida social, cultural e artística. É uma forma de vida aprendida a partir dos espaços comunitários e culturais que se escolhem como forma de vida comunitária, ainda que estejam inseridos em espaços urbanos.

Mis abuelos no se consideraban campesinos, tenían tierras pero las trabajaban otros, igual estuvieron trabajando un poco, no era campesina pero cualquiera en esa época tenía un rastrojo. La clase social era un tema, por un momento sos lo más y después sos pobre, como docente es así. Mi mama y mi papa eran también profesores de Castellano, literatura y latín como yo en Jujuy. Mi papa hizo carrera en el ministerio de educación. Fue regente. Tenían conciencia de que éramos una familia tipo, o sea, tenían estructuras a las que hay que llegar, de clase media en el centro de Jujuy. Ahí naci y me crie hasta los 18 años. Como en ese tiempo hacia faltan profesoras para cubrir horas empecé a trabajar en Purmamarca y en Humahuaca. Tenía muchas horas de lengua. Que a mí me parecía muy deseable, los dos lugares (CAZÓN, 2021).

A escolha cultural, artística e social de Mariela é comunitária e coletiva, é atravessada por encruzilhadas de realizar rituais ligados à terra, mas onde muito/as do/as que participam não possuem as mesmas ou já não se configuram como a fonte principal de recursos econômicos familiares. No entanto, estes rituais servem como religação com um passado ancestral que é comum. São espaços de encontro e resistência de uma cultura milenária, ritual, em que a economia e o sagrado não estão separados. É momento de agradecer pela abundância do que temos e também pela possibilidade de festejar a abundância do/as outro/as pessoas, como refere o provérbio ubuntu<sup>63</sup> “eu sou porque nós somos”. Assim

---

<sup>63</sup> Em linhas gerais, “ubu” indica tudo que está ao nosso redor, tudo que temos em comum. “Ntu” significa a parte essencial de tudo que existe, tudo que está sendo e se transformando. Ubuntu pode ser traduzido como “o

são sentidos e vividos os rituais que precisam da comunidade para existir. A *señalada* é celebrada com *invitación* de comidas, bebidas, muita dança e canto. Na casa de Mariela, sempre se conta com a presença de dançarino/as e músico/as que chegam carregado/as de instrumentos para fazer uma roda de improvisações. É, novamente, um cenário propício para recriar repertórios.

Até aqui foram analisados os momentos mais importantes vivenciados nos carnavais, e que inspiram processos de criação de danças diversas, a partir de momentos de celebração, cuidado, respeito às alteridades, construção coletiva comunitária de um tempo-espço que se reconfigura no aqui e agora das performances. Por que reconfigurar danças a partir dessas celebrações? Quais repertórios precisam ser revisitados a partir desse tempo-espço? Será agora o momento de adentrar nas danças propriamente ditas escolhas para serem re-dançadas.

Figura 21 – *Señalada de Llamas* de Mariela. Uquia, 2020



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 22 – *Señalada de llamas* casa de Mariela. Uquia, 2022.

---

que é comum a todas as pessoas”. A máxima zulu e xhosa, *umuntu ngumuntu ngabantu* (uma pessoa é uma pessoa através de outras pessoas) indica que um ser humano só se realiza quando humaniza outros seres humanos. A desumanização de outros seres humanos é um impedimento para o autoconhecimento e a capacidade de desfrutar de todas as nossas potencialidades humanas. O que significa que uma pessoa precisa estar inserida numa comunidade, trabalhando em prol de si e de outras pessoas, incluído os ancestrais e as pessoas por vir (NOGUERA, 2011).



Fonte: Arquivo pessoal.

### **CAPÍTULO 3: FERTILIZAR. Recuperar o chão para a transformação dos repertórios**

Aqui retomo algumas questões sobre a historiografia de algumas danças como a *Cueca*, o *Huayno* e o *Carnavalito*, tentando sublinhar o importante lugar que a Academia do Folclore Argentino deu às danças andinas, a fim de construir um modelo de ser nacional. Vou citar aqui algumas referências da Academia do Folclore Argentino, a fim de compreender a institucionalização das danças folclóricas de uma forma introdutória, e reconhecer que elas fazem de alguma forma parte do meu ser bailarina, pois passei muitos anos da minha vida dançando estes repertórios coreográficos em diferentes espaços de dança. Como disse anteriormente, a colonização e os processos republicanos criaram formas universalizantes e estereotipadas de ser e estar no mundo.

O trabalho que proponho é precisamente tentar contribuir com algumas possibilidades para repensar alguns repertórios institucionalizados, principalmente a partir da minha própria experiência com a dança, e de um lugar coletivo, ou seja, sou eu que escrevo aqui, mas é também um coletivo que me tem inspirado, questionado e desafiado desde há alguns anos. A pergunta que guia essas linhas gira em torno a sim o movimento dançado e porém, o espaço por ele criado, tem realmente a necessidade de relacionar-se a partir de um referencial coreográfico exterior, que pode ser inspirador, mas é gerado por fora do corpo que cria a dança? E quais corpos foram os “modelos” para institucionalizar a forma de dançar os repertórios nas danças folclóricas? Quais as invisibilizações, racismos e violências históricas deram a base para consolidação de uma forma nacional de dança?

#### **3.1 Redançar os repertórios arquivados**

As danças que se realizam durante as festas e bailes, como no caso do carnaval, foram sistematizadas no país e passaram a ser parte de nosso repertório de danças folclóricas<sup>64</sup>. Três delas serão trazidas para a análise: a *cueca norteña*, o *huayno* e *carnavalito* que como diz Mariela Cazón “son danzas de fiesta, de alegría, de soltar el cuerpo, de liberación y celebración”. As mesmas passaram a ter um formato coreografado que pouco

---

<sup>64</sup> Vou chamar de danças folclóricas argentinas aquelas criadas em 1948, durante o primeiro governo do General Domingo Perón e no marco do plano Quinquenal, onde se cria a Escuela Nacional de Danzas Folclóricas Argentinas, por Decreto Nacional N° 27.860 e do marco a institucionalização da dança folclórica como área de conhecimento.

refletia os significantes que essas danças e bailes tinham para as pessoas que as realizam, principalmente pessoas indígenas e afro-americanas como protagonistas da própria construção histórica. O processo de institucionalização que ocorre a partir de um Estado-nação que, desde sua constituição é racista, patriarcal e classista, se fundamenta em apagamentos e na invisibilização do que não é herança europeia ocidental para as danças argentinas. A academia positivista da época cria uma “cultura crioula” a partir da romantização da miscigenação do negro/a, do índio/a e do/a europeu. Essa criação sobre os “outro/as” serve como referência para o que se difunde até os dias de hoje nos espaços escolares e artísticos.

Como vimos nos capítulos anteriores, os estados nacionais têm historicamente recorrido a várias atividades expressivas (literatura, teatro, música, dança) como processos para transmitir sentimentos de pertença nacional. No caso argentino, a dança foi sem dúvida uma ferramenta para construir "sujeito/as" nacionais para responder a um imaginário patriótico, especialmente branco, heteronormativo e patriarcal.

Neste caso, é reconhecida como dança folclórica argentina, a certos gêneros de dança criados a partir de uma história que começa em 1948, durante o primeiro governo do General Domingo Perón, e no quadro do Plano Quinquenal. Foi nesta altura que foi criada a Escuela Nacional de Danzas Folklóricas Argentinas, pelo Decreto Nacional Nº 27.860. O projeto foi concebido por Antonio Barceló, professor de dança em ambientes públicos (conservatórios) e privados (academias), e teve o apoio do poeta Leopoldo Marechal, então Diretor Geral da Cultura (CADÚS, 2017).

O texto da lei defendia que o estudo e divulgação das tradições nacionais faziam parte dos principais objetivos do governo nacional, o que implicava a restituição ao povo dos valores intelectuais, morais e plásticos de uma alma nacional. Para este fim, reconheceram-se as danças nativas como uma "espécie folclórica" expressando um "ser nacional" (CADÚS, 2017). O decreto menciona como antecedente para a criação da Escola Nacional de Danças, um curso de Danças Folclóricas no Conservatório Nacional de Música e Artes do Espectáculo, que tinha sido lançado como uma experiência piloto em 1939.

O curso tinha suscitado grande interesse entre professore/as, empregado/as, trabalhador/as e profissionais, e tinha ultrapassado as capacidades didáticas que existiam até essa altura. Por esta razão, o decreto afirmava que era essencial que houvesse um instituto onde técnico/as pudessem ser formado/a para ensinar esta disciplina, com o objetivo principal de unificar o ensino, salvaguardar a autenticidade e pureza das nossas expressões folclóricas, e contribuir para a preservação do seu estilo, dentro do mais rigoroso conceito estético como manifestação do sentimento artístico e espiritual do povo (CADÚS, 2017).

A criação da Escola Nacional de Danças Folclóricas, respondeu então a uma procura crescente de pessoas que se consideravam qualificadas para ensinar danças folclóricas. Esta exigência foi satisfeita pelo Estado nacional com a criação de uma instituição que unificaria os critérios de transmissão e conservação das expressões folclóricas valorizadas pela sua "autenticidade" e pela sua capacidade de refletir a nação.

Assim na Argentina, como em outros países latino-americanos, a disciplina acadêmica do Folclore, nascida do encontro entre uma visão romântica e a valorização do método científico, foi uma fonte importante para intelectuais cujo trabalho foi, em muitos aspectos, funcional à dimensão cultural na construção dos estados-nação.

Esta ideia de resgatar o "conhecimento do povo" e a essência do ser nacional é realizado a partir dos estratos médio e superior, fossilizando um passado estático tempo-espaço que pode ser reproduzido no presente e para o futuro e reproduzido em todos os corpos. E, portanto, para fazer parte da cultura nacional, estes conhecimentos devem ser reconfigurados dentro de parâmetros estéticos em que as classes médias e altas também se possam encontrar representadas. Assim, no caso das danças populares, estas foram alimentadas por técnicas como o ballet clássico e a dança moderna.

Na Argentina, então, podemos falar de um gênero chamado danças folclóricas, que no campo da arte da dança tem uma relevância importante, que é ensinada como tal, ou seja, com o nome de "danças folclóricas argentinas" e com espaços de atuação e competição em grandes festivais que também levam o nome de folclore, como o festival de Cosquin, um dos maiores do país, realizado na província de Córdoba.

A partir do que autora Diana Taylor chama de arquivo e repertório, analisarei como a construção dos arquivos de nossas danças folclóricas foram necessários para criar um imaginário de nação que não só dispôs formas de ser e estar no mundo como sociedade, mas também construiu um estilo de dança folclórica moderna eurocêntrica. Para Taylor (2013, p. 48): “arquivo existe porque serve a um fim de análises que não é neutro, ou seja, é político”. Ou seja, quem olha para esse dado “físico” é quem o converterá em arquivo que será interpretado e usado segundo o contexto. Para a autora, a memória arquivada trabalha à distância, acima do tempo e do espaço. O que muda ao longo do tempo é o valor, relevância o significado do arquivo, como os itens que ele tem são incorporados e interpretados” (TAYLOR, 2013, p. 48).



O arquivo folclórico ao qual me centrarei aqui, foi criado a partir da área de estudo da etnomusicologia dentro do Folclore<sup>65</sup>, que serviu para a construção de conceitos a partir do que seria olhar para o “saber do povo” a partir da perspectiva dos estudos acadêmicos. Muitos dos/as intelectuais que participaram na construção desses “estilos de dança” são na sua maioria homens de classes privilegiadas como Carlos Vega, Ambrosetti, Loafone Quevedo, Cortazar, Adan Quiroga, Joaquin Gonzalez, Ricardo Rojas, Isabel Aretz, Pedro Berruti e Antonio Barceló. No livro “*Bailes y danzas en Calchaquí, y Más Allá*”: *Apuntes históricos, políticos y estéticos (1890-1950)* do autor Gonzalo Reartes (2020), podemos ver uma breve síntese de alguns dos pensamentos desses intelectuais, os quais se consideravam pares, pertencentes a um “nós” onde se citam, se comentam e se legitimam. Ou seja, são parte de nossa construção histórica de danças folclóricas a partir de paradigmas que configuram discursos e práticas sobre a dança, levando em conta posicionamentos epistemológicos que apostam principalmente na coreografia, ou seja, a notação e a escritura. O status coreográfico foi criado e legitimado a partir do contexto sociopolítico da época que marca um forte impulso de consolidar e reatualizar valores morais, estéticos e éticos do programa político-civilizatório.

Aqui destacamos dois momentos que são importantes de serem ressaltados: por um lado, a necessidade de criação desse tipo de proposta de dança depois da organização política interna da Argentina, isto é pós-1890, após o tento de extermínio de todo o nosso passado afro-ameríndio, tanto físico como cultural; por outro lado, a construção de um “ser nacional” que unifica de forma homogênea as diversas culturas presentes nos territórios e cria uma “cultura nacional”. Diferentemente dos intelectuais europeus que pretendiam realizar certa unidade espiritual e cultural dos Estados incipientes e para aqueles que propuseram realizar “o resgate” das expressões culturais que, segundo eles, estavam em risco de extinção, na Argentina se consolidou uma estratégia de eliminação da “barbárie”.

---

<sup>65</sup> O folclore é uma das poucas áreas do conhecimento com data de fundação. O inglês William John Thoms (1803-1885) cunhou e publicou em 22 de agosto de 1846, o termo "folclore" na revista *Athenaeum*, para propor uma nova seção dedicada à disseminação de costumes dos setores populares. Thoms integrou a Antiquarian Society (1838) e fundou a Folklore Society, que presidirá até 1885, o ano de sua morte (Ortiz, 2008). Ele definiu folclore como "esse setor do estudo de antiguidades e arqueologia que abrange o conhecimento tradicional das classes populares nas nações civilizadas" (Thoms, 1974 [1846]). O "povo" assim pensava, conservava e era guardião de tradições esquecidas ou em risco de extinção, pois são setores que, devido ao seu isolamento geográfico, social e cognitivo eram remotos e protegidos de influências cosmopolitas e homogeneizadoras. Esta construção popular operava em um eixo espaço, o campesinato que, analfabeto e isolado, mantido por essas condições de existência, uma herança própria saudável, enraizada em tradições locais. Como ciência das antiguidades, o folclore foi assimilado com classe social, campesinato e com paisagem ou território, áreas rurais ou do campo. O povo (camponês) sendo o depositário da cultura ancestral, era tarefa dos intelectuais eruditos cavar essa fonte para encontrar tais antiguidades e reconstruir a alma nacional.

Enquanto europeus inspirados pela revolução industrial promoveram o folclore a partir do desenvolvimento urbano e do conseqüente desarraigo da zona rural das classes populares que buscavam a figura de um camponês/a bucólico/a, analfabeto/a e idealizado/a pra escolhê-lo/a como paradigma de identidade nacional, na Argentina, pelo contrário, houve um estrato de nossos dirigentes e intelectuais que se empenhou para a construção e para a disputa de nossa identidade cultural a partir da tentativa de extinção dos vestígios do que eles consideraram cultura da barbárie. Para eles, o centro deveria invadir a periferia, o/a selvagem deveria ser aniquilado/a em nome da civilização e isso era, sem dúvida, uma questão de construção de Estado (ROMÉ, 2013, p. 107).

Segundo o autor Romé (2013):

No texto *Civilização e barbárie. Vida de Juan Facundo Quiroga* (1845), Sarmiento condena nossa história a uma dupla ignomínia: ser uma mistura do pior da Europa - a Espanha - e os selvagens americanos. Diante da denúncia de “traidores da causa americana” que recebe de seus adversários políticos, Sarmiento responde: “*Certo!, dizemos; Traidores da causa americana, espanhola, absolutista e bárbara! Você não ouviu a palavra selvagem pairando sobre o nossas cabeças?*” (Sarmiento, 1845). *Se a isso somarmos a presença do/a escravizado/as da “África bárbara”, avergonha é maior.* (ROMÉ, 2013, p. 108).

Todas essas manifestações constituíram, no final do século XIX, no movimento cultural denominado *criollismo*. Esse movimento estruturou o primeiro mito folclórico ao postular ao *gaúcho da pampa* como o representante mais autêntico de nossa nacionalidade, descrito e idealizado na literatura, no cinema, nas danças e na música. Assim, se gera uma eliminação epistemológica afro-ameríndia, que se traduz numa dança folclórica de salão com preponderância de formas coreográficas e representações miméticas de papéis atribuídos de gênero e sexualidade.

Segundo o autor Grosfoguel (2012), epistemicídio faz referência à destruição de conhecimentos, de saberes e de culturas que não são a branca/ocidental. É um subproduto do colonialismo instaurado pelo avanço imperialista europeu sobre os povos da Ásia, da África e das Américas. A forma de pensar moderno-ocidental é consequência de uma herança colonial, que remeteria a quatro genocídios-epistemicídios que aconteceram ao longo do século XVI: “contra muçulmanos e judeus na conquista de Al-andalus, contra povos indígenas nas Américas e na Ásia, povos negros africanos e contra mulheres indo-europeias” (GROSFOGUEL, 2012, p. 13). Para a construção desse tipo de pensamento, foi necessário naturalizar a diferença, ou seja, os povos negros e indígenas eram, naturalmente, inferiores aos brancos europeus. Segundo Stuart Hall (2020), foi necessário estabelecer as diferenças entre branco, indígenas e negros como naturais, ou seja, para o autor, se as diferenças entre

negros, indígenas e brancos eram “culturais” estas poderiam ser modificáveis, mas sim se constituem como naturais, como acreditavam os escravistas, então são permanentes e fixas. “A naturalização é a estratégia para fixar a diferencia e assim assegurá-la para sempre justificando o discurso ideológico” (HALL, 2020, p. 428).

Assim, os intelectuais que construíram o arquivo de nossas danças folclóricas concebiam as comunidades desde esses paradigmas machistas, raciais e classistas. O que dentro da performance aparecia como “esquisito” culturalmente e considerado atrasado evolutivamente, eles o transformavam em algo elitizado, glamouroso e o mais parecido com as danças das classes e raças “superiores”. Para isto, foram construídos roteiros de encenação (TAYLOR, 2013) sobre como as performances deveriam ser assistidas. Então, aparecem personagens criados em cena que têm determinados papéis e funcionalidades para a performance: homens, mulheres, indígenas, negro/as, *El gaucho y La pasiana*<sup>66</sup> tornaram visíveis os estereótipos, os fantasmas, as imagens que têm a função de organizar nossa compreensão. A participação de esses agentes do folclore na seleção e na encenação dessas danças responde ao pressuposto de que as danças são mais eficazes que os debates ideológicos para a criação de sujeito/a/s nacionais justamente porque criam subjetividades.

No âmbito das artes, o cinema argentino tem um impacto particular na construção de identidade de um crioulismo patriótico que reforça uma masculinidade protetora da família e do território. Neste contexto, podemos ver que em um dos primeiros filmes argentinos, "*La Guerra Gaucha*" de 1942, retrata o período de independência daquilo a que agora chamamos Argentina. Uma identidade nacional é idealizada e os indígenas e afro-americanos, que quase não aparecem na tela, são identificados com um crioulismo patriótico, a partir de uma identidade homogênea e ativa na defesa de um território que anseia por liberdade. As mulheres brancas assumem lugares como estratégias e informadoras chaves a favor da independência e as mulheres não brancas se encontram nos serviços de cuidado de crianças e maridos, sofrendo as perdas das guerras e colaborando para salvar a pátria, mas nunca como protagonistas.

Por outro lado, há também o papel da igreja, principalmente na figura do sacristão, que colabora com os *criolos* para libertar a pátria ao trair a Espanha. Uma idealização

---

<sup>66</sup> Varios estudos académicos, principalmente da literatura, deram contribuições fundamentais para compreender a utilização da essência do gaúcho e a Paisana pela cultura "alfabetizada" a partir do início do século XX, como forma de resgatar uma "essência nacional" pelas às ondas de imigração contemporânea (DELANEY 1996; cf. CHEIN 2010). Outros, centrando-se especificamente no processo de construção, permitem-nos compreendê-lo como o resultado de uma "negociação", ou tensão, entre esta cultura "literária" e "popular" a partir do final do século XIX (EJANIAN; CATTARUZZA 2003; PRIETO 1988; YOLIS 2014).

romântica de uma Argentina que estava para ser consolidada através de uma homogeneização racial e heteronormativa baseada num sentimento de pertencimento a uma pátria que se erguia das cinzas, pelo sangue indígena e africana.

Assim, a criação de símbolos, personagens, formas de ser serve para reforçar uma pátria que se consolidava com uma grande parte da sua história negada e tornada invisível: o/a negro/a e o/a indígena. De fato, para este filme, é criada a música "*El Humahuqueño*", do artista Edmundo Saldivar, que se utiliza de instrumentos de sopro e de charangos, representando uma dança carnavalesca no território da NOA (SÁNCHEZ, 2014).

Figura 23 – Cartaz do filme “*La guerra Gaucha*” de 1942.



Fonte: Arquivo pessoal

Como diz a autora Cusicansqui no livro “*Sociologia de la imagen*” (2015), as imagens nos ajudam a conhecer parte da nossa história a partir de uma pluralidade de significados, dependendo de quem são os/as sujeitos/as que a fazem, a narram ou a sofrem. O filme “a Guerra Gaúcha” como parte da nossa história narrada a partir da região centro é o olhar do cinema de Buenos Aires sobre a região do NOA, bem como sua cultura. Idealizada, romantizando uma história de guerra, de violência e racismo que até hoje faz parte dos nossos territórios. Em contraste com o filme, a cineasta contemporânea de Salta Argentina, Lucrecia Martel, nos convida com o seu filme “*Zama*” a analisar o nosso passado colonial com outras construções identitárias e territoriais, mostrando principalmente o período colonial através do

olhar do colonizador, nos últimos momentos do período de dominação espanhola. O filme de Martel pode nos conduzir a uma diversidade de debates, formas de ver, sentir e recriar o nosso passado, a partir do potencial da imagem em todas as suas formas: som, sensações, cheiros. O contexto em que *Zama* foi realizado é obviamente diferente daquele da Guerra Gaúcha. Hoje criamos a partir das lutas identitárias dos movimentos de reivindicação racial, de gênero e sexual, bem como da luta pela autodeterminação cultural dos povos nos seus territórios. É por isso que as fontes, como arquivos e repertórios, são dinâmicas, são recriadas de acordo com o tempo-espaço em que são tomadas como tal.

Figura 24 – Cartaz do filme “Zama”.



Fonte: Arquivo disponível na Internet.

No caso da encenação de danças folclóricas, temos as obras do músico André Chazarreta e o seu ballet do norte "*Arte Nativo*" que surgiu pela primeira vez em 1921, com a intenção de colocar "o conhecimento do povo no palco". Também as obras do Ballet Folclórico Nacional de Buenos Aires (1990) dirigidas por Norma Viola e Santiago Ayala "*El Chucaro*". Todas elas são fontes valiosas para compreender a necessidade de promover um modo de ser nacional para dizer o que é a tradição e costumes, quais são as nossas danças, os nossos modos de dançar e as nossas manifestações religiosas e culturais. Na maioria das vezes, esta é construída do ponto de vista do centro do país em relação ao resto do território, principalmente a partir das classes média e alta.

Devo reconhecer aqui os esforços de Chazarreta, um artista do interior, em relação ao posicionamento da arte popular nos palcos dos teatros de renome nacional e da arte erudita, o que não foi fácil para ele. Mas aqui entramos na encruzilhada entre o que é arte erudita e o que é popular, o que é necessário mostrar como parte de uma cultura nacional e o que é

necessário não mostrarem. Quem entra em cena, como e onde? É o conhecimento do "povo real" ou é o que o centro do país e o exterior querem ver como ser nacional? Mais uma vez a nossa história argentina construída entre a polaridade de Buenos Aires e as províncias. Também é necessário destacar como a hegemonia do conhecimento escrito arquivado do folclore foi construída sem a presença dos criadores fundamentais: mestre/as da cultura popular.

Figura 25 – Ballet folclórico Nacional.



Fonte: Imagem disponível na Internet. Acesso em: <<http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2014/09/multimedia-ballet-folklorico-nacional.shtml>>

Figura 26 – Ballet folclórico Nacional II



Fonte: Imagem disponível na Internet. Acesso em: <<http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2014/09/multimedia-ballet-folklorico-nacional.shtml>>

Figura 27 – Ballet folclórico Nacional (III).



Fonte: Imagem disponível na Internet. Acesso em: <<http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2014/09/multimedia-ballet-folklorico-nacional.shtml>>

Valorizando o trabalho artístico do Ballet Nacional, com a sua trajetória e luta permanente para continuar a fazer arte, bem como as suas tentativas de transformação contemporânea, é perceptível que as corporalidades ainda priorizam tecnicamente a estética do ballet clássico e moderno. Corpos verticais, dedos dos pés esticados, e reproduções de repertórios muito afastados dos rituais ou corporeidades festivas da NOA, por exemplo. Reprodução de personagens como o *gaúcho* e a *paisana*, heteronormatividade, o Sistema como norma.

Por que tomar arquivos racistas, heteronormativos e classistas para analisar a nossa história? Sim, como já referi antes, os arquivos não existem como tais, mas apenas quando alguém os vê e os mobiliza, por isto estou aqui para dançar com Carlos Vega e com seus arquivos de danças folclóricas. A história não é estática: é dinâmica e dança e à medida que dança se move; à medida que se move se transforma. Ao contrário do que o mundo acadêmico moderno tem feito para homogeneizar, universalizar e estruturar, me proponho rever e recriar os arquivos e repertórios baseados nos criadores/as de dança atuais e na minha própria experiência de criação de dança.

Tomo a ideia de repertório como uma memória incorporada, que requer a presença, experiência e participação em festas, espaços de prática artística, trocas com outros/as bailarinos/as a fim de construir nosso próprio repertório artístico. Partindo do arquivo e do repertório como modificável e flexível, permitindo sua transformação através de

improvisações, coreografias e práticas de dança em que prevalecem a percepção baseada nos sentidos e a escuta consciente do corpo em relação ao tempo e ao espaço.

Figura 28 – Bartolina XiXa Drag Folk



Fonte: Disponível na página da artista. Acesso em: <<https://www.facebook.com/Bartolina-XiXa-Drag-Folk-1946862925633599>>

Figura 29 – Alexis Mendez em “Negra Muerta”. Humahuaca, 2021.



Fonte: Arquivo pessoal.



A grande questão que guia a investigação folclórica no final do século XIX e durante meados do século XX em vários países da América Latina é "Quem somos nós realmente"? Ao contrário da Europa, os processos coloniais nas Américas, como vimos anteriormente, geraram até hoje uma crise de identidade, produzindo múltiplas violências, que impedem a possibilidade de criar um mundo diverso sem hierarquias, como uma utopia para os nossos territórios. Esta questão de quem somos só poderia ser respondida pelo/as investigadore/as da época, em contacto com as grandes massas populares, detentores de conhecimentos, de tradições, "aqueles que sabem como as coisas sempre foram feitas" e como elas são transmitidas de geração em geração.

Estes estudos, como mencionado acima, utilizaram principalmente a perspectiva da aculturação, a imposição da hegemonia da cultura dominante sobre as menos dominantes, dando origem, por exemplo no Brasil, à teoria da mestiçagem das três raças, sendo o branco o que predomina sobre o negro e o indígena. Na Argentina, seria o termo *criollo*, como a "coisa nacional", que, ao contrário do Brasil, praticamente elimina os negros e indígenas nos seus estudos, ou deixa-o fora do que seria chamado de cultura popular. Do mesmo modo, ambos apontaram para um processo evolutivo que, com o tempo, conduziria a uma cultura branca moderna, que seria a resposta ao que somos. E neste sentido vemos o fosso entre uma elite que tem certa "cultura" e um povo que tem uma cultura ou conhecimento popular ancorado na tradição.

Segundo Canclini (1989), todos estes conceitos academicamente criados (popular, folclórico) distanciam-se dos contextos em que ocorrem pelo que é necessário que o/a autor/a desconstrua o significado de popular no território, para mais tarde reconstruir este conceito de novo, e isto não pode ser desconstruído exclusivamente dentro das ciências sociais, para ele seria importante ter um olhar transversal e multidisciplinar na sua análise. O popular está inserido no processo constitutivo da modernidade, e engloba as seguintes contradições: moderno/tradicional, culto/popular, hegemônico/subalternos (CANCLINI, 1989). Assim, seguindo o pensamento do autor, o popular estaria sempre no lugar dos excluídos dos avanços culturais nos sectores da cultura de elite.

Este pensamento foi à base do processo de "esclarecimento" que deu corpo à nossa construção institucional de danças folclóricas. No entanto, para Canclini (1989) e concordando com ele, a noção de popular, como de tradição, muda permanentemente, e não é estática, nunca poderá ser analisada a partir de paradigmas fixos. É importante compreender a cultura popular, dentro das indústrias culturais, o populismo político, entre outros. A dança, neste caso, como expressão artificial, linguagem e campo de trabalho, que é ressignificado de

acordo com as suas reais possibilidades de inserção no mercado económico do capital. É necessário compreender a arte popular na Argentina como uma indústria cultural e, a partir daí, pensar na encruzilhada que o sistema nos impõe.

Escolho três danças para abordar os arquivos históricos: a *cueca norteña*, o *Huayno* e o *Carnavalito*, porque são as que mais têm trabalhado na prática artística, mas sabendo que existem muitas outras que podem ser abordadas na festa do carnaval. No caso dessas danças, é importante retomar a história da América do Sul que vimos anteriormente, porque foi o que deu passo à configuração nacional das danças de nosso país. No caso da cueca, por exemplo, ela se constitui como dança nacional da Bolívia e do Chile, com particularidades que as diferenciam. Mas isto nos alerta sobre a impossibilidade de localizá-la num contexto específico de Estado-nação, sendo de caráter regional, com uma história sociocultural compartilhada entre os territórios. Com o *Hayno* acontece a mesma coisa. É uma dança que também aparece nos Andes peruanos e bolivianos, sempre com particularidade de cada região. Deixo aqui expresso que não pretendo fazer uma genealogia das danças: apenas procuro revisar os arquivos e repertórios a partir de leituras que atravessam os corpos que dançam.

### 3.2 O arquivo da *Cueca* em Carlos Vega e Nicomedes Santa Cruz

O trabalho do etnomusicólogo acadêmico argentino Carlos Vega<sup>67</sup> (1898-1966) parte de que nossas danças têm uma influência fortemente europeia, principalmente do Fandango na Espanha, as quais adotaram de maneira crioula<sup>68</sup> os estilos europeus dos grandes bailes de salão, principalmente da Espanha e da França. O tipo de estudo que o autor realiza estaria fundamentado em conceitos científicos ideológicos de começos do século XX em que predominavam fortemente as teorias dos contatos culturais, a partir dos primeiros trabalhos sobre aculturação na academia dos Estados Unidos e do Reino Unido. Apontavam a existência de um grupo chamado de doador e outro adaptável às novas “culturas civilizadas”.

---

<sup>67</sup> Carlos Vega foi um musicólogo argentino, diretor do Instituto de Musicologia do Ministério da Educação da Nação e colaborador em várias publicações. Ele é o autor dos volumes *Los versos Hombre y Campo*; o conto intitulado *Água* e os ensaios *A música de um códice colonial do século XVI*; *Danças tradicionais argentinas*; *Canções e danças argentinas*; *Música popular argentina*; *Músicas e danças crioulas*, entre outros.

<sup>68</sup> O termo crioulo diz a respeito de toda aquela pessoa nascida no território argentino com ascendência europeia ou afro-ameríndio. Segundo fontes espanholas, o crioulo vem do “crío”, que é como os espanhóis costumavam designar seus filhos nascidos na América. Segundo fontes portuguesas, o crioulo vem do “crioulo”, que foi a maneira pela qual os portugueses designaram escravizada(o)s nascidos na América.

Vega realiza várias viagens ao NOA, participa das festas, rituais e realiza um trabalho de sistematização a partir de aspetos coreográficos, ou seja, ele olha para as formas das danças, as descreve e coloca dentro do que ele entendia que eram danças evoluídas (dança clássica europeia), sistematiza e quantifica os movimentos. Ele faz anotações cartográficas a partir de um olhar eurocêntrico, deixando no arquivo aquilo que era de mais “sofisticado” para danças, de forma a descartar o repetitivo, “sem destreza” e de mais fácil execução. Ele diz: “O acúmulo de invenções é tão grande e variado que, assim que se empreende o exame dos fatos que interessam ao pesquisador, impõe-se aos seus esforços a exigência de ordenar, distinguir e agrupar, como exigência de orientação”<sup>69</sup> (VEGA, 1986, p.37, tradução própria). Assim, “os saberes do povo” a partir da proposta folclórica são recuperados a partir de um filtro epistemológico criado por pesquisadore/as.

Para Vega as danças como a *cueca*, ou *chilena*, que logo mais passa a ser chamada de *zamba*, surge no Peru que foi a capital da colônia para *acrioular-se* numa dança “unicamente americana”. Para ele, a cultura negra africana e ameríndia nas danças e músicas tem pouca incidência. Praticamente a influência se dá no “temperamento”, ou seja, na expressão, mas não de forma – o que já deixa ver a concepção estética, do autor, a partir da separação entre forma e expressão e o caráter racista na produção de conhecimento. O autor diz:

As danças europeias não foram misturadas com as indígenas ou as africanas para elaborar as danças criolas, elas desceram dos salões superiores a todos os grupos que os sociólogos chamam de inferiores, mas não é registrado que os híbridos assim formados surgiram depois de alguma aldeia para os salões para alcançar dispersão continental. Não existem formas indígenas ou africanas generalizadas em nossas danças (o carnavalito mora numa ilha). As influências negras e indígenas às vezes são sentidas no estilo. Os negros em particular, como já escrevemos antes, vitalizam o ambiente americano, com a injeção imponderável de temperamento das atitudes do ser. Não de estrutura. Refiro-me ao ambiente crioulo por excelência e não aos redutos africanos suigeneris de herança entrincheirada de persistência sem influência (VEGA, 2014, tradução própria).<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> La acumulación de los inventos es tan grande y variada que apenas se emprende el examen de los hechos que interesan al investigador, se impone a sus afanes el requisito de ordenar, distinguir e agrupar, como exigencia de orientación

<sup>70</sup> No original: Los bailes europeos no se mezclaron con los indios o africanos para elaborar los bailes criollos, descendieron de los salones superiores a todos los grupos que los sociólogos llaman inferiores, pero no consta que los híbridos así formados ascendieron luego de alguna aldea a los salones para alcanzar dispersión continental. No hay en nuestras danzas formas indias o africanas generalizadas (el carnavalito vive en un islote). Las influencias negras e indígenas se sienten a veces en el estilo. Los negros en particular, hemos escrito antes, vitalizan el ambiente americano, con imponderable inyección de temperamento de actitudes de manera de ser. No de formas. Me refiero al ambiente crioulo por excelencia y no a los reductos africanos suigeneris de enquistado patrimonio de persistencia sin influjo.

Em Vega, predomina uma forte valorização estética eurocentrada para recriar nossas danças argentinas. As mesmas se constroem a partir das estruturas coreográficas esvaziadas de “temperamento selvagem” ou “primitivo”. Para o tipo de pensamento racista que vemos em Vega, os povos negros e indígenas eram naturalmente inferiores aos brancos europeus. Entendendo a estética como formas de pensamento a partir de certos valores culturais (KAEPLER, 2012), a valorização estética nunca pode ser separada do sistema global de pensamento de um contexto específico, pelo que uma concepção racista só pode realizar análises estéticas que acompanham valores morais ocidentais, brancos e patriarcais.

Nesse pensamento existe uma importante necessidade de falar de “origem”, no entanto, sem estabelecer conexões entre as danças, de forma a apagar qualquer possibilidade de trazer corporeidades desde uma ideia de corpo em relação ao contexto, ao tempo-espaço, como modo de vida, como marcas socioculturais que nos atravessam. É fundamental nesse pensamento de Vega a implantação de corporeidades ocidentais nos corpos americanos. Em relação à origem da *zamacueca* que, segundo ele, é a continuidade da dança da *cueca* Vega diz:

A Zamacueca nasceu em Lima; mas nasceu como as danças estão acostumadas a nascer. Não há como admitir que, em um determinado dia, alguém crie uma ordem melódica capaz de produzir dez, cem, mil Zamacuecas diferentes. ( ) Era uma fórmula tradicional em pleno uso. Ninguém pode acreditar que em uma tarde seja elaborada uma ordem harmoniosa, isto é, alguém invente a mesma harmonia que custou à Idade Média por vários séculos (VEGA, 1986, p. 56, tradução própria).<sup>71</sup>

Aqui vemos o imaginário de uma influência europeia que chega às nossas danças a partir do que era dançado na Idade Média na Europa, ou seja, de alguma maneira, nossos colonizadores europeus espanhóis trouxeram formas dançadas dos “salões franceses”. Talvez no arquivo criado por Vega tenha faltado colocar que nós não temos “sangue francês” e qual é a Espanha da qual nós “somos filha/s”. Também pode ser que esse dado histórico seja parte de algumas das coisas que o autor deixa “por fora”, por não ter “relevância na pesquisa”. Existe pouca a menção à Espanha Árabe que encontramos nos arquivos da época. Os arquivos trabalhavam sobre a base imaginária de uma “Europa puramente branca”, porém apagam que nossa história está marcada pelo que a Espanha chama de “problema 7/11” ou racistamente nomeia de “invasão moura”. Segundo o pesquisador Rodolfo Moisés:

---

<sup>71</sup> La Zamacueca nació en Lima; pero nació como acostumbraban a nacer las danzas. De ningún modo se puede admitir que, un día cualquiera, alguien crea un orden melódico capaz de producir diez, cien, mil Zamacuecas diferentes. ( ) Se trataba de una fórmula tradicional en pleno uso. Nadie puede creer que en una tarde se elabora un orden armónico, esto es, que alguien inventa la misma armonía que costó a la Edad Media varios siglos.

A Espanha não é a Espanha que conhecemos, temos o que eles chamam de problema de 7/11 ou invasão dos Mouros, erroneamente chamada de invasão dos Mouros. Uma pergunta a fazer é se os mouros os invadiram depois dos romanos, por que você travou uma guerra para tirá-los de lá tanto tempo depois? A relação entre a África do Norte e a península é muito anterior”<sup>72</sup> (MOISES, 2021)<sup>73</sup>.

É difícil achar arquivos sobre a influência árabe em nossas danças. Porém se faz pouca menção a que a cultura árabe é “negra”. A história contada pelos arquivos fala de uma Europa “branca” e católica. Assim, para construir arquivos, os/as pesquisadore/as realizam roteiros prévios (TAYLOR, 2013), ou seja, constroem histórias, cenas, personagens que atuam segundo o que é valorizado esteticamente e por eles defendidas. Para Vega, a cena da luta pela independência da Espanha na América do Sul marca um acontecimento fundamental que daria origem à dança representada ou “copiada” dos salões europeus no sul do continente. Ou seja, é aqui o momento inaugural para começar a dançar essa dança americana, devido ao sentimento de pertencimento ao território e a incorporação do sentido da americanização. O autor diz:

A dupla foi “inventada” naquela época, ou seja, um homem e uma mulher como protagonistas da dança, soltos, colocados frente a frente? Mil anos antes de eles dançarem assim já se dançava nos castelos, nas cidades e nos campos europeus. Então, o que foi que surgiu em Lima em 1824? Existem “climas favoráveis à exaltação de uma dança” e o Peru estava “vivendo as horas mais intensas de sua vida cívica”: “em 1821 o general San Martín entrou em Lima e as pessoas se sentiram livres; em 1823, os espanhóis retomaram a capital e se aposentam quatro semanas depois; os castelos de Callao caem em 1824 e os monarquistas retornam a Lima”<sup>74</sup> (VEGA, 1986, p. 57, tradução própria).

Entendemos que durante a construção da dança, segundo Vega (1986), o/a dançarino/a deveria não apenas reproduzir movimentos coreografados, mas também incorporar o sentimento, ou seja, o mundo interior sentido, a moral e as formas sociais. Aqui

---

<sup>72</sup> Pero España no es la España que conocemos, tenemos lo que ellos llaman el problema 7/11 o invasión mora, mal llamada invasión mora. Una pregunta que hay que hacer es si los invadieron los moros después de los romanos, porque hiciste la guerra para sacarlos tanto tiempo después? La relación norafricana y peninsular es muy anterior.

<sup>73</sup> MOISES, Rodolfo. Entrevista concedida a Verónica Navarro. Córdoba, 2021.

<sup>74</sup> No original: ¿Se habrá “inventado” esa vez la pareja, es decir, un hombre y una mujer como protagonistas de la danza, sueltos, colocados frente a frente? Mil años antes bailaban así en los castillos, en las ciudades y en los campos europeos.” Entonces ¿qué es lo que surgió en Lima en 1824?, pregunta Vega. Existen “climas propicios para la exaltación de una danza” y Perú estaba “viviendo las horas más intensas de su vida cívica”: “en 1821 ha entrado el General San Martín en Lima y el pueblo se siente libre; en 1823, los españoles retoman la capital y se retiran cuatro semanas después; caen los castillos del Callao en 1824 y vuelven los realistas a Lima; llega Bolívar.

vemos que as corporeidades são construídas de “fora para dentro”, ou seja, é o próprio criador do arquivo que vai construir a forma corporal a ser incorporada depois pelos/as dançarino/as.

Os arquivos são construídos a partir dos contextos que surgem como necessários. Para o contexto nacionalista da época em que Vega realiza seu trabalho, era fundamental recuperar o sentimento americano das danças, colocando também os nomes que simbolizavam nosso passado de resistência contra as invasões. A maioria das nossas coreografias sistematizaram movimentos que foram chamados de “*arrestos*” (palavra utilizada quando se quer levar alguém para cadeia) e que é utilizada quando as duplas que dançam se encontram no meio. Outra palavra utilizada para designar lugares é a “base”, que faz alusão às bases militares.

Assim vemos como a seleção e encenação de essas danças respondem ao pressuposto de que as danças são mais eficazes que os debates ideológicos para a criação de sujeito/a/s nacionais porque criam subjetividades. A reprodução dessa dança de forma coreografada de uma forma elitizada, com um roteiro que indica corporeidades definidas de mulher branca e de homem branco cis responderia a uma ideia de nação em que nem o/as indígenas nem afro-americano/as têm lugar. Ou seja, corporeidades culturais e artísticas construídas desde um ideal de nação que está longe de nossa realidade territorial.

Se abarcamos os espaços de difusão cultural e artística da época com a criação de grupos folclóricos, cinema, gravadoras, programas de rádio e TV para esta análise, os arquivos ainda são adaptados para repertórios que encaixem dentro do esperável pela mídia e, mais ainda, pela mídia internacional. Uma Argentina eurocentrada, branca, patriarcal e burguesa.

Atualmente, os repertórios que são encenados em espaços escolares e artísticos foram baseados nos arquivos do folclore argentino, e se perpetuam até os dias atuais. Se bem existem vários espaços alternativos que tensionam esses discursos, ainda predominam uma forte resistência para rever arquivos e pensar nossos repertórios para as danças folclóricas, principalmente em espaços educativos. Pergunto-me: é possível pensar em repertórios contemporâneos para nossa dança argentina? Como pensamos a criação das danças folclóricas e populares dentro dos espaços contemporâneos? Quais são as possibilidades corporais que podem ocorrer por meio entendimentos diversos sobre corpo, percepção, estados corporais, composição? Deixo essas interrogações a serem retomados depois de trazer posicionamentos epistemológicos diferentes sobre as mesmas danças.

Figura 30 – Carlos Vega nos trabalhos de pesquisa no Noroeste argentino.



Fonte: Arquivo disponível no Instituto de musicologia Carlos Vega.

Figura 31 – Carlos Vega nos trabalhos de pesquisa no Noroeste argentino (II).



Fonte: Arquivo disponível no Instituto de musicologia Carlos Vega.

### 3.3 A Cueca negra

A luta do grande investigador negro peruano Nicomedes Santa Cruz (1925-1992) e da sua irmã Victoria Santa Cruz (1922-2014) pela visibilidade da arte negra na América foi o que deu sabor aos seus escritos. Artistas militantes incansáveis trouxeram grandes contribuições para pensar a nossa história cultural e social do que estou chamando de América. Partindo do conceito de *transculturación*<sup>75</sup> do escritor peruano Fernando Ortiz para Santa Cruz, a presença negra nas danças peruanas se dá desde o mesmo momento histórico que ele mesmo chamou de “choque” entre as culturas incaicas e europeias, bem como com a mestiçagem posterior com a África também, o que para ele dá “origem” à *peruanidade*, no sentido identitário (SANTA CRUZ, s/d). As reflexões de Santa Cruz são fundamentais para pensar nossas danças argentinas, devido ao nosso passado colonial.

Figura 32 – Rodolfo Arteaga y Teresa Palomino, em 1967



Fonte: Disponível na internet.

<sup>75</sup> Transculturación é um termo cunhado pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz em 1940 para descrever o fenômeno da fusão e convergência de culturas. Ocorre quando um grupo social recebe e adota as formas culturais que provêm de outro grupo. A comunidade, por conseguinte, acaba por substituir, em certa medida, as suas próprias práticas culturais. No prefácio à obra de Ortiz, Malinowski observa: "É um processo no qual se dá sempre qualquer coisa em troca do que se recebe. É um processo no qual as duas partes da equação saem modificadas. Um processo a partir do qual emerge uma nova realidade, composta e complexa, uma realidade que não é nem aglomeração mecânica dos caracteres, nem um mosaico, mas trata-se de um fenômeno novo, original e independente".



Figura 33 – Victoria dança marinera com Javier Luna em “Adiós al Perú”, apresentação de despedida do Conjunto Nacional del Perú



Fonte: Disponível na internet.

A proposta analítica do autor se dá a partir da ideia de “transculturação” entre as danças peruanas, cubanas e brasileiras, que ele mesmo realiza a partir das suas viagens pelos territórios mencionados. O objetivo que ele perseguia estava baseado no valor estético das danças negras. A partir das corporalidades negras de outras danças “parecidas” ou familiares, ele propôs recriar as danças como a *zamacueca*, que no Perú haviam desaparecido. Assim, ele recupera arquivos, olha para os repertórios “familiares” e recria repertórios próprios a partir de aulas de dança e encenações de obras artísticas. Denuncia o racismo que imperava nos arquivos e aprofunda a pesquisa a partir das reconstruções dos repertórios. Em relação à dança da Zamacueca, ele diz:

Foi dito que nesta dança, de origem africana inegável, a atitude adotada pela mulher Zamba (filha de índio e negra) remenda a atitude de “uma galinha no estado de avoar e foi por isso que ela foi originalmente chamada zamba-cueca e que mais tarde, ao fundir as duas palavras e corrompê-las, foi nomeado zamba-cueca e finalmente zamacueca”<sup>76</sup> (SANTA CRUZ, S/N, p. 20, tradução própria).

<sup>76</sup> No original: Se ha dicho que en este baile, de inegable origen africano, la actitud que adopta la mujer Zamba (hija del indio y negra) remenda el “contoneo de una gallina en estado de avoar y que po ello se la llamo originariamente zamba-clueca y que luego pofusion de la dos palabras y corruptelas de las mismas fue nombrada de zamba-cueca y finmente zamacueca”

Denunciando o racismo nesse tipo de definição sobre a palavra samba, ele chega ao trabalho do pesquisador Edison Carneiro sobre o samba e a etimologia da palavra *semba*, que seria uma saudação a partir dos umbigos. Assim também, Santa Cruz procura a origem africana da palavra *Cueca*, a qual seria provinda do Kimbundo que seria “*cuque*”, que significa dança, cujo infinitivo seria *Kucuquina*, significando danças. Assim *semba* deriva em Samba, saudação realizada a partir dos umbigos e *cuque* seria dança. O que nos faz concluir que para o autor *Zamacueca* significaria “saludo de danza”. Santa Cruz (s/d) citando a Carneiro diz:

O notável folclorólogo brasileiro Edison Carneiro, em seu livro samba de umbigada, descreve em detalhes todos os tipos dessas danças angola-congolesas em sua transculturação afro-brasileira. Em sua passagem ele nos conta: Uma dança era de pares e tinha esse nome porque ritualmente os dançarinos davam-se umbigadas, unindo os ventres inferiores ou busto inclinado para as costas e as pernas arqueadas<sup>77</sup> (SANTA CRUZ, s/d, p. 23, tradução própria).

Para Santa Cruz, os apagamentos dos repertórios negros de nossas danças podem ser recriados a partir de outras que estão sendo praticadas em outros contextos, que se parecem ou que são “parentes”, a partir da transculturação. Para ele, o samba brasileiro dialoga com a *Zamacueca*, principalmente pela semelhança da performance para a qual se demanda uma dupla, fazendo um movimento de sedução e fechando com “umbigadas”, que significariam os cumprimentos. O centro do corpo e o plexo solar são fundamentais nos movimentos dessa dança.

A pesquisa afrocentrada de Santa Cruz o levou a recriar repertórios a partir da ideia de Améfrica como uma forma possível de recuperar nossas ancestralidades negadas. Independentemente do “rigor acadêmico”, Santa Cruz a diferencia de Vega e recria os repertórios desde o próprio fazer artístico. Foi criador de inúmeras peças de teatro e dança que foram fundamentais para a criação de uma epistemologia das danças peruanas e afro-americanas. Ao contrário de Vega, Nicomedes faz uma autoetnografia do seu próprio processo artístico, para a qual analisa o seu próprio trabalho, ele é o sujeito da sua própria investigação e não apenas um mero descritor do “outro”.

Aqui, o que me interessa trazer para a análise é que, tanto Santa Cruz como Vega, criam arquivos que se convertem em repertórios, mas o realizam a partir de lugares estéticos

<sup>77</sup> O notável folclorólogo brasileiro Edison Carneiro em seu livro samba de umbigada, descreve minuciosamente todos os tipos destas danças angola-congolenses em sua transculturação afro-brasileira. Ele narra: A dança era de pares e tinha esse nome porque ritualmente os dançarinos davam-se umbigadas, unindo os baixos ventres o busto inclinado para atrás e as pernas arqueadas.

diferentes. O primeiro se baseia principalmente numa estética eurocentrada, que predomina as notações coreográficas, quantificação de movimentos, a representação e imitação de sentimentos; no segundo, uma estética negra que parte dos significantes africanos recriados na diáspora com movimentos gerados a partir das corporeidades Amefricanas, que priorizam principalmente os movimentos gerados a partir do centro do corpo em conexão com a dupla, sem prestar demasiada atenção aos aspectos coreográficos que também existem na zamacueca de Santa Cruz.

Sem dúvida os arquivos não são neutros, como bem diz Taylor (2013): são políticos e servem para olhar a partir de determinados lugares políticos. As diferenças estéticas de ambos os pesquisadores, independentemente do “valor analítico” ou da “veracidade” das pesquisas, nos trazem possibilidades de escolhas para pensar e recriar nossos próprios repertórios. Pensar em escolhas para trabalhar repertórios, formas de recriá-los e de construir significantes são aspectos altamente políticos quando se trata de danças que são parte de nossa história, memória e ancestralidade.

Figura 34 – Duplas dançando Samba Cueca.



Fonte: VEGA, Carlos. **Las danzas populares argentinas**. Instituto Nacional de Musicología: Texas, 2007.

### 3.4 Repertório e arquivo do *Huayno*

A mesma construção de arquivos com a *cueca*, encontramos no *Huayno*. Existe uma coincidência entre os repertórios arquivados e os repertórios dos interlocutores da pesquisa sobre o *Huayno* que, para maioria seria uma dança pré-hispânica que sofreu transformações com os processos modernizantes próprios das sociedades coloniais.

O *Huayno* é uma dança e um estilo musical que se expande ao longo de todos os Andes do sul. Encontramos *huaynos* no Peru, no Chile, na Bolívia e no norte argentino, especificamente com esse nome, mas cada um com suas particularidades. Por isto falamos do *Huayno* no norte argentino e não do *Huayno* argentino.

Segundo o autor Mendivil:

A partir das crônicas do Inca Garcilaso de la Vega o de Guaman Poma de Ayala o *Huayno* não era uma dança muito relevante na esfera pública durante o período Incaico. Mas bem, mencionam repetidas vezes gêneros como el *Harawi*, el *Haylli* o la *Cachua*, como parte do ciclo ritual andino em espaços abertos. Assim, o *Huayno* não é mencionado, do que se ha deduzido, que a dança não teve uma presença pública, mas bem, foi um entretenimento privado em tempos incaicos. “O que o teria salvado da perseguição extirpadora e permitiu sua adaptação aos novos ventos modernos” (MENDÍVIL, 2010, p. 36).

Até 1920 a dança aparece como uma prática depreciável para a elite urbana peruana ou como expressão da vida bucólica primitiva. A mediados do século XX, se converte em símbolo cultural andino graças ao trabalho de difusão do antropólogo e escritor José María Arguedas em Mindivil:

El wuayno es como la huella clara y minuciosa que el pueblo mestizo ha ido dejando en el camino de salvación y de creación que ha seguido. En el wayno ha quedadot oda la vida, todos los momentos de dolor, de alegría, de terrible lucha, y todos los instantes en que fue encontrando la luz y la salida al mundo grande en que podía ser como los mejores y rendir como los mejores. [...] El indio y el mestizo de hoy como hace cien años, sigue encontrando en esta música la expresión entera de su espíritu y todas sus emociones (ARGUEDAS in MINDIVIL, 2010, p.34).

Como demonstra a citação, Arguedas viu na dança uma metáfora do seu ideal de nação, colocando-a como emblema da miscigenação cultural peruana, no entanto, com predominância do mundo andino sobre o hispânico. Nesse sentido, o *Huayno*, depois de Arguedas no Peru, deixou de ser algo “primitivo” para a intelectualidade e se transformou em portador de uma mensagem ancestral que reivindicativa a cultura andina.

Diferentemente do Peru, para os folcloristas argentinos da época de inícios do século XX, o *Huayno* é uma dança de “redutos” pré-hispânicos, praticada por alguns grupos indígenas que, como se expressa diretamente nos escritos do pesquisador Carlos Vega (1986,

P13), “vivem em ilhas separadas do resto da sociedade”, principalmente ao se referir à sociedade urbana. O que ele vê no território e que registra como dança coletiva circular é o *Carnavalito*, uma espécie de *Huayno*, um pouco mais acelerado e festivo, próprio da festa de carnaval. O autor diz:

Carnavalito é o nome atual que atualmente se designa no alto noroeste argentino à forma mais evoluída, complexa e moderna das grandes rodadas coletivas pré-históricas. Também é chamada sem fim de carnaval diminuto, e suas formas rústicas recebem nomes diversos<sup>78</sup> (VEGA, 1986, p. 15, tradução própria).

Segundo Vega, é a prova da coexistência da sociedade moderna com a arcaica, principalmente no que ele chama de danças coletivas, ou seja, as pessoas dançam em duplas ou sozinhas sem se unir, mas juntas. Para o autor a forma moderna da dança folclórica seria aquela em que as duplas dançam de maneira solta, mas interdependentes, como no caso da *cueca*. Ele diz, ainda, que nas danças coletivas incaicas parece que a sociedade persegue alguma outra finalidade pelo prazer de dançar, como que dançando para deuses, fazendo pedidos e agradecimentos. Aqui, muito provavelmente, ele está se referindo ao *Huayno* a partir dos rituais da *Pachamama* e do carnaval. Nos escritos de Vega, é difícil de distinguir entre o *Carnavalito* e o *Huayno*, mas ele deixa explícito que o *Carnavalito* apresenta figuras mais sofisticadas ou que seria mais propícia para dançar nos salões das classes mais privilegiadas. Ele diz:

A simples roda pré-histórica que vi na selva indígena primitiva do Chaco, é reproduzida nas ravinas e nos vales de Jujuy, um tanto mais rica em figuras e música. Em Jujuy: *flautillas*, *erkenchos* ou *pinkillos, cajás* e até com *tambores*, animam a roda, que se move em torno dos músicos, ou a linha que serpenteia pelos espaços abertos. Uma mulher ou um homem, com um lenço ou um estandarte enfeitado com fitas na mão, atua como porta-bastão ou diretor, e sua iniciativa guia as evoluções. De vez em quando, ou permanentemente, todos cantam a mesma música ou improvisações que se entrelaçam, e eu vi como, já muito felizes, vários deles cantam versos diferentes ao mesmo tempo, enquanto várias *cajas* batem a destempo, que os próprios dançarinos manipulam enquanto dançam e bebem. Homens e mulheres, não necessariamente aos pares, formam linhas de braço ou de mão, crianças também participam, e mesmo os lactantes vão amarrados nas costas de suas mães (os “guagua al kepi”). As figuras são apenas a roda, a roda dupla, a linha e o itinerário livre e mais algumas. Essa dança recebe diferentes nomes: *cacharpaya*, dança, *erke*, carnaval, roda. É um baile de carnaval, mas é dançado em outras ocasiões e com outro sentido. Às vezes, os dançarinos usam um talo de milho ou manjerição, que são resquícios das antigas celebrações da colheita<sup>79</sup> (VEGA, 1986, p. 116, tradução própria).

<sup>78</sup> No original: Carnavlito es el nombre con que actualmentemnte se designa em el alto noroeste argentino a la forma mas evolucionada compleja y moderna de lãs grandes rondas colectivas pré-historicas. Tambien se la llama sin la desinência de disminutivo carnaval, y sus formas rústicas reciben diferentes nombres.

<sup>79</sup> No original: La simple ronda prehistorica que he visto entre lósselvativo aborígenes primitivos del chaco, se reproduce em lãs quebradas y em lós valles jujeños, algo mas rica em figuras y em musica. Em Jujuy: flutillas, erkenchos o pinkillos, cajás y hasta com bombos, animan la ronda, que se mueve em torno a lós músicos, o la hilera que serpentea por abiertos espacios. Uma mujer o um hombre, comum pañuelo o umbanderin adornado de

Mais uma vez, vemos que os pesquisadores olhavam para os repertórios indígenas de uma maneira simplificadora, racista, com uma outredade exótica. O que se vivencia nos repertórios das performances como coletivo e inclusivo sem diferenciação de sexo e gênero, é arquivado como “menos evoluídos” e como menos sofisticada para ser “uma dança bailável no salão”. Vega afirma que o carnavalito evoluiu do huayno para converter-se numa “dança propriamente dita”:

Mas o carnaval em si, o carnaval por excelência, o das figuras mais belas e complicadas, o representante mais moderno e evoluído da família arcaica, aquele que incorporou numerosos elementos europeus na base indígena rudimentar, encontra-se no centro- ao norte de Salta e Jujuy, apenas no ambiente das classes altas<sup>80</sup> (VEGA, 1986, p. 116, tradução própria).

Assim, vemos uma nítida diferencia entre o *huayno* moderno de Arguedas e o *carnavalito* europeu de Vega. Ainda que ambos tenham elaborado arquivos históricos, é inegável que a obra de Arguedas recupera um Peru indígena e mestiço que não nega o passado incaico<sup>81</sup>. Muito pelo contrário, para o autor não é possível pensar no Peru moderno sem seu passado ancestral. Enquanto Vega atribui ao Peru a dança argentina *carnavalito* sem negar o passado incaico, mas afirmando que pelos devidos processos de aculturação das classes inferiores as superiores, ela foi tomando rumos de danças de salão europeu. Então, novamente, Argentina nega sua ancestralidade indígena e cria arquivos nos quais prevalece uma corporeidade branca, ocidental e patriarcal. Ele diz:

O carnavalito social veio do Peru, mas a forma particular que se manifesta no noroeste é propriamente de Jujuy. Os germes da ronda primitiva foram enriquecidos durante o século passado com figuras da *cuadrilha*, a *contradanza* e em Jujuy o *pericon*. Genealógicamente e pela aceitação de tais empréstimos, o carnavalito

---

cintas en la mano, se desempeña como bastonero o director, y su iniciativa orienta las evoluciones. De tanto em tanto, o em forma permanente cantas todos la misma copla o entrecruzan improvisaciones: y he visto como, ya demasiado alegres, vários sectores entonan distintas coplas a um tiempo, em tanto repican a destiempo varias cajas que los propios danzantes manejan mientras bailan y beben. Hombres y mujeres, no necesariamente en parejas, forman filas del brazo o de la mano, intervienen tambien los niños, y hasta rondas los lactantes sujetos a la espalda de las madres (la “guagua al kepi”). Las figuras son solos la rueda, la doble rueda, la hilera y de itinerario libre y pocas mas. Esta danza recibe diversos nombres: cacharpaya, baile, erke, carnaval, rueda. Es danza de carnaval pero se baila en otras ocasiones y con otro sentido. Algunas veces los bailarines llevan un talo de maíz o albaca, lo que son reiduos de las antiguas celebraciones de las cosechas.

<sup>80</sup> No original: Pero el carnavalito propiamnete dicho, el carnalito por exelencia, el de las mas bellas y complicadas figuras, el representante mas moderno y evoluiconado de la familia arcaica, el que a la rudimentaria base aborigen a incorporado numerosos elementos europeos, se encuentra en el centro-norte de Salta y Jujuy, solo en el ambiente de las clases superiores.

<sup>81</sup>Na obra literária “os Rios profundos” de 1969, reeditado em 2005 no Brasil, o autor apresenta uma Peru moderna com vestígios do passado incaico na paisagem e na forma cultural das personagens. O huayno é a dança que predomina entre todas as classes sociais.

pertence a essa grande família coreográfica<sup>82</sup>. (VEGA, 1986, p. 118, tradução própria).

Novamente encontramos arquivos criados e elaborados politicamente, ou seja, não neutros. Carlos Vega chegou a sistematizar coreograficamente o *carnavalito* que foi encenado para o teatro e o cinema. A música reconhecida mundialmente pelo músico de Buenos Aires Edmundo Saldívar chamada “*El humahuaqueño*” em 1941, foi gravada exclusivamente para ser a trilha do filme “*La guerra gaucha*”, como vimos anteriormente, a qual encena a luta dos exércitos de Güemes no NOA, ou seja, a constituição do Estado nação a partir da cultura crioula. Música que foi sucesso de vendas no mundo, gravada em vários idiomas até os dias de hoje.

Os relatos das entrevistas realizadas pelos artistas na Quebrada evidenciam uma ferida aberta em torno à apropriação da industrial musical por parte de Buenos Aires como também dos repertórios das danças feitas pelos balés e grupos folclóricos que, a partir das sistematizações de Vega, continuam reproduzindo modelos racistas, machistas e classistas das danças, que deixam o lugar do povo indígena como inferiorizado, “acriançado” e muito longe dos significantes que aparecem nas performances e rituais, principalmente ao que refere ao carnaval.

Segundo o mestre e artista Bicho Díaz:

Y el carnavalito aquí surge de una manera particular, porque no es parecido ni al Boliviano, ni al peruano, claramente tiene diferencias en el patrono rítmico, yo cuando enseño música, les muestro en el charango, el rasgueo entre huayno y carnavalito, es mucho más rápido el carnavalito, mas repicado, que el Boliviano, tiene diferencia en el zapateo, una cosa que se perdió es el zapateo arrastrado, que antes se hacía, era lindo el zapateo, una de las formas era el arrastrado muy característico de Humahuaca que cuando pasaba la comparsa se sentía el sonido del zapateo, “chi, chi, chi”, imagínate 100 personas haciendo eso, en la calle de tierra, levantando polvareda, son cosas que se van perdiendo, dicen zapateo y se largan a saltar. Hasta cumbia hacen. Eso de que el carnavalito es un invento porteño porque Saldívar lo gravo no existe, ya lo escuché de algunos profesores de la facultad, no es verdad, porque Saldívar invento una música que la gravo, pero antes de que el naciera en Humahuaca ya había carnaval, pero había huaynos que se llamaban carnaval, eso es un mal revisionismo, es diferente, fíjate como se bailan diferentes, el carnavalito es mas saltado. Otra es el Ballet Folclórico Nacional, hizo del paso de carnavalito cualquier cosa. Y eso se difundió. (DÍAZ, 2021).

Esse passo que Vega chama de “*trotecito*” é um passo conectado com a terra, que quase o pé não sai do chão e que às vezes quando se “*pica*” ou seja, quando se aumenta a

---

<sup>82</sup> No original: El carnavalito social vino del Peru, pero la forma particular comques se presenta en el noroeste es jujeña. Germenes de la ronda primitiva se enroquecieron durante el siglo pasado com figuras de la contradanza, de la cuadrilla y em Jujuy del pericon. Genealógicamente y por la aceptación de tales prestamos, el carnablito pertenece a esa gran familia coreográfica.

intensidade do *charango*, se realiza o sapateado. O que foi ensinado pelo balé folclórico nacional com direção dos artistas Santiago Ayala e Norma Viola a partir dos arquivos de Carlos Vega, seria uma mistura de danças que eles colocaram para recriar para o palco. São repertórios que foram passando por gerações de artistas e que também cheguei a reproduzir como parte do balé folclórico “*el salitral*” do qual participei alguns anos. Lembro muito bem que, durante anos, dancei o *carnavalito* pulando e fazendo as figuras coreográficas “sofisticadas” de Vega, sem decifrar o que significava aquela roda que fazíamos ou as fileiras, que obviamente, reproduzíamos em duplas heteronormativas entre homens e mulheres cis, ainda que Vega tenha recopilado que isto não seria necessário na “dança arcaica”.

Figura 35 – Carnavalito Folclórico Argentino de Córdoba, 2016.



Fonte: Arquivo pessoal.

Trago aqui uma experiência própria, que vivi agora no Carnaval de 2021, quando estávamos na “*invitación*” de Bicho Díaz no camping Peñas Blancas e eu puxo uma *viborita* de *carnavalito*, uma forma coreográfica de dançar essa dança circular festiva. No momento, comecei a reproduzir aquelas figuras que foram passadas para mim no balé. Mariela, depois de um tempo, se senta a meu lado e me diz “essas figuras não são do *carnavalito*” se referindo à ponte que as duplas fazem com os braços e as pessoas passam por baixo. Essas são coisas que foram colocadas, mas não são da dança. Aí é quando achamos uma chave importante para refazer repertórios a partir do que é vivenciado com o que se sente e se compartilha.

A roda coletiva tem uma forte ligação com as festas agrárias, como Vega coloca e que até os dias atuais seguem vigentes. Dança-se, canta-se e bebe-se juntos no ritual do desenterro, na *pachamama*, nas *señaladas de llamas*, lugar que liga o sagrado às danças, às



performances e que por muito que coloquemos formas estereotipadas, o próprio tempo-espaço carnaval vai dando lugar as improvisações, acontecimentos e novas formas de reatualizar repertórios.

A partir dos diálogos com as pessoas da Quebrada e a partir da minha própria experiência de dançar no território, existiria uma forma de dança chamada de *huayno* que é pré-hispânica que se reatualiza a partir dos processos modernos e contemporâneos. A mesma é uma dança de pé no chão, quase uma caminhada, que arrasta os pés a partir de um peso gravitacional do corpo e uma fluidez que mistura o elemento água com elemento terra. O plexo solar tem uma queda gravitativa também, o que parece que seria uma dança que “olha para baixo”. Na verdade, o que está direcionado é o plexo para a terra, que é possível pela flexão dos joelhos e que se dá pela força gravitacional do corpo, bem como a leveza e fluidez do tronco. É como ir pelo curso do rio, dançando na lama, terra velha e ancestral que coletivamente nos transporta à nossa ancestralidade incaica, comunitária, que liga nosso corpo ao cosmo e à natureza. É difícil pensar em dançar o *Huayno* e não pensar na terra e na água conectadas, em que o corpo quer entrar e sair, subir e descer.

Durante o espaço-tempo carnaval, o corpo está em estado festa, alegria e abundância. O *huayno* aparece na forma de *carnavalito*, ou seja, mais rápido, “mais puladinho”, mais aéreo. É necessário um estado corporal que transmute, que limpe, que se energize. No *carnavalito* parece que se está no ar, quase não dá para sentir os pés no chão. A cadência do corpo a partir dos giros parece a força de um rio caudaloso. O estado corporal precisa de uma força que puxa para cima, mas está totalmente na terra. O sapateado aparece nessa força e acompanha o *repiqueado* do *charango* ou do *bombo*. Existe sempre uma interrelação entre a música e dança. Sem determinar qual impulsiona qual, existe uma conexão facilitada pela própria performance. Não existe música sem dança e não existe a dança sem música, de modo que de alguma maneira elas não se separam. Pode ser apenas o som de uma *cajá*, ou de um *bombo*, ou de *quena*, ou de *uma charango*, ou mesmo som do vento, água do rio, ou tudo isso junto. Pode ser só um balanço do corpo, uma figura, uma força de sapateado ou tudo isso junto. A conexão coletiva da performance sempre aparece como uma dança ritual que dança junto ao cosmos e à natureza.

Figura 36 – Roda de Carnavalito invitación em Pachamanka, Humahuaca, 2022.



Fonte: Arquivo pessoal.

Segundo/o/as autore/as Arnold e Yapita (2018), na Bolívia e, principalmente, no estado de Oruro, os *wayñus* ou *huaynos* se dançam somente durante a época das chuvas entre as festas de “*Nuestra Señora del Rosario*”, a inícios de outubro, e os carnavais, que são sempre em fevereiro ou março. Durante esse período se tocam muitos *wayñus* ou *huaynos* para serem admirados como eventos nas casas dispersas, geralmente são as festas domésticas (*qamäwi*), por exemplo, com a vocação de colocar o teto a uma casa. Mas, os *wayñus* mais importantes são executados em público, nas festas, principalmente durante o carnaval (ARNOLD E YAPITA, 2018). As funções centrais do *wayñu* popular, a saber, da autora, marca três etapas diferentes no ciclo agrícola: o primeiro plantio (*Kunsyuna*), o broto (*Kantilayra*) e, finalmente, a exuberância da floração (*Anata*). A função da dança e da música é despertar a Virgem Terra de seu período de descanso, animá-la com o vigor renovado dos pulos e danças da juventude e assim lembrá-la de que ele deve procriar as novas *guaguas* com a colheita de produtos e animais durante a seguinte temporada.

Por esse motivo, a popular dança *wayñu* é realizada principalmente pelos adolescentes de ambos os sexos: rapazes chamados *maxt'a* e moças chamadas *palachu* ou *imilla*. As pessoas mais velhas têm que se contentar com assistir à dança nas margens da praça. Segundo a autora, a única exceção ao domínio dos jovens no *wayñu* ocorre no carnaval,

quando mesmo os casados, as mulheres e homens entram para o grande *wayñu*: uma grande apresentação com seus padrões de dança únicos e enormes escalas de movimento, que abrangem tudo o que é carnaval. Na pesquisa da autora, feita no povoado de Qaqachaka na Bolívia, a dança do *Huayñu* parece que se pisa “como se estivessem brincando”. A raiz dessa expressão joga ao mesmo tempo com o verbo aimará *anaña*: “manada” e o termo para o carnaval, *Anata*: um “jogo” (ARNOLD e YAPITA, 2018). Com essa vitalidade e brincadeira da juventude, o *wayñu* popular é completamente diferente dos *wayñus* aos animais que pertencem ao domínio das mulheres idosas, aquelas que já passaram pela menopausa. É tema fundamental da pesquisa de Arnold e Yapita (2018), já que eles trabalham com a sacralidade do tecido nos Andes, a partir do canto dos animais. Obviamente focado no território atual de Oruro, Bolívia. Aqui voltamos novamente à ideia territorial da dança e da música, que tem particularidades em cada região estudada.

No mesmo trabalho citado, Harris, ao analisar o popular *wayñuna* comunidade de Laymi Bolívia, chama a atenção para a ligação entre os *Wayñu* e o mundo dos mortos. Por exemplo, ele aponta que a temporada de *Wayñus* começa com a festa de Todos os Santos, no início de novembro e desde então é feito durante toda a estação chuvosa, ou seja, no espaço-tempo carnaval. Agora, se ambas as formas de *wayñu* giram em torno da estação das chuvas, a festa dos mortos e a nova vida, isso implica que o termo *wayñu* em um sentido mais amplo, teria, segundo essa análise Boliviano, menos a ver com a estação chuvosa como tal e mais com um domínio intermediário e liminar, entre a vida e a morte.

Figura 37 – Apresentação da Palestra-Performance “A filosofia como território intercultural”.



Palestra-Performance no encontro de Geofilosofia. Universidade do Recôncavo da Bahia. Campus Feira de Santana. Na imagem Veronica Navarro e Elizia Ferreira. Andanças. 2022. Fonte: Acervo Andanças

Figura 38 – Aula de huayno com “Umbigada”.



Casarão Barabará, Salvador, 2019. Fonte: Arquivo pessoal

Ao contrário do que o mundo acadêmico e artístico moderno tem feito para homogeneizar, universalizar e estruturar, proponho-me rever e recriar os arquivos e repertórios do/as atuais criadore/as de dança e da minha própria experiência de criação. Tomo a ideia de repertório como uma memória incorporada, que requer a presença, experiência e participação em festas, espaços de prática artística, trocas com outro/as bailarino/as a fim de construir o nosso próprio repertório artístico. Partindo do arquivo e do repertório como modificável e flexível, permitindo a sua transformação através de improvisações, coreografias e práticas de dança em que prevalece a percepção baseada nos sentidos e a escuta consciente do corpo em relação ao tempo-espço.

Estou consciente da constante ameaça do epistemicídio do sistema racista e patriarcal. Mas considero que existem resistências, que os extermínios não puderam ser plenamente realizados, que os conhecimentos e saberes ancestrais permanecem em práticas culturais e sociais até hoje, portanto, a descolonização e anticolonialismo é uma luta diária para reconfigurar um passado a partir do presente que se concretiza nas intersubjetividades emergentes do agora.

### 3.5 Recriando repertórios a partir das cosmopercepções afroameríndias

Hoje em dia há mudanças significativas em relação a esta visão romântica do "conhecimento do povo". Já não é possível falar da essência de uma manifestação cultural ou de uma dança. A "verdadeira essência" de uma manifestação cultural, de um tempo-espaço do passado, já não poderá ser reproduzida no presente da mesma forma. Porque ocorrem no movimento e dinamismo do seu desenvolvimento próprio, e são fruto de múltiplas e diversas determinações (FALCÃO, 2019).

Como já dissemos as performances não nos dão respostas sobre o porquê de uma cultura, simplesmente abrem a porta a uma cosmopraxis onde a nossa própria prática ontológica nos permite viver experiências culturais múltiplas e contraditórias. Por outro lado, também estas performances, danças, rituais, manifestações, canções, são sempre reconfiguradas no tempo-espaço onde elas acontecem, por exemplo, no palco, para a criação, para a sala de aula. Aqui os repertórios são reconfigurados numa nova proposta. Assim, não podemos fossilizá-los no tempo-espaço, eles reconfiguram-se neste tempo contemporâneo atualizando os repertórios. Alguns nomes que aparecem para este estilo de dança chamado folclore na Argentina hoje em dia são: expressão folclórica, danças estilizadas, danças populares (aqui também tendo em conta a mudança do termo folclórico para popular nas ciências sociais), danças de raízes folclóricas, danças da terra, danças nativas, entre outras. Há um movimento muito importante na Argentina, de artistas que reivindicam outras formas não racistas e patriarcais do folclore, mas praticamente nenhum/a dele/as questiona especificamente porque continuamos falando de danças folclóricas, quando a própria palavra já é problemática. Por outras palavras, a essencialização, os estereótipos e a análise e questionamento das questões étnico-raciais e de gênero são feitas, mas o termo folclore como tal e tudo o que ainda significa em terras como a Argentina não é modificado, aliás existem disciplinas nos cursos de dança que levam o nome danças folclóricas.

É possível pensar em danças afro-argentinas contemporâneas, afro-americanas, indígenas e abandonar o conceito universalizante e essencializante de danças folclóricas? Contemporânea aqui, não está colocada no sentido da técnica contemporânea, mas no sentido do tempo-espaço contemporâneo, a partir das noções atuais trazidas pela contemporaneidade, principalmente em termos de cruzamentos de raça, sexo, gênero, interculturalidade, migração, entre outros. Pode-se dizer que a dança contemporânea aqui apresentada é criada a partir de inspirações, travessias e estados corporais de rituais, práticas e performances populares.

Esta é uma preocupação íntima quando se trata de nomear as aulas e as criações de danças, aqui analisadas e que de forma alguma pretendo resolver agora, acredito que a falta de uma denominação concreta sob um conceito, título, nome é o que dá dinamismo e diversidade à proposta que pretendo partilhar em salas de ensaio e aulas de dança.

Da “aculturação” de Carlos Vega à “transculturação” de Nicomedez Santa Cruz entendo desde a prática, que é necessário redançar nossos repertórios de danças argentinas a partir dos emergentes que nos colocam nas encruzilhadas, principalmente de gênero, sexualidade e étnico-raciais. Continuar negando a negritude e o indígena em nossa dança é reduzir nossas possibilidades corporais a meras reproduções de movimentos estereotipados que na maioria das vezes não se encaixam nos corpos que dançam. É incorporar uma ideia de nação que não contempla nossas diversidades.

Penso que a construção de corporeidades está associada a uma possibilidade de construir subjetividades que ativam memórias a partir de cheiros, paisagens, histórias, formas diversas de ver e sentir o mundo a partir das experiências de corpos que se encontram e se desencontram. A partir dessas múltiplas possibilidades é que vamos tensionando as amarras coloniais dos corpos e procurando danças libertárias.

A partir dos próprios corpos que dançam, experimento a *cueca*, como uma dança dos encontros. Para me relacionar com a outra pessoa, primeiro tenho que me conectar comigo mesmo, como sempre diz o nosso Tata Mutá Aimê. Assim é que entendo também, como refere Rodolfo Kusch a partir do texto “La zamba y los Dioses” (1994). Nesta referência se diz que a zamba seria a dança dos opostos que temos dentro de nós mesmos: não seria simplesmente um homem e uma mulher que se cortejam e finalmente se aceitam, mas bem seríamos-nos mesmo/as lutando contra nossos próprios opostos/as que se reencontram ao final para achar a paz da existência (KUSCH, 1994).

O jogo é produzido no dançar com outra pessoa e que, no caso da *Cueca* fazemos uso dos lenços, dos olhares, dos risos e estabelecemos uma conexão do próprio corpo para com o outro corpo. Tanto dentro do tempo-espço festa, como na aula de dança, existe uma energia compartilhada que influi em nossa maneira de nos movermos, tanto em um contexto como em outro, ainda que os contextos sejam diferentes e que nos levem a diferentes percepções e sentidos. Ou seja, aqui quero deixar explícito que isso ocorre no tempo-espço carnaval principalmente, mas que também este pode ocorrer em sala de aula. Existem coisas em âmbito espiritual, energético e sensível que precisam de nossa inteira conexão com aquele momento. A percepção aqui sentida não dependeria apenas do próprio corpo em relação com o ambiente, é mais bem o corpo, o ambiente e o cosmo em total interrelação.

A partir da prática das danças nas salas de aula, como no trabalho de criação cênica, o movimento do próprio corpo pretende ser entendido a partir da ideia de tempo-espaço onde espiritualidade, ação, afeto e força estão interligados. Seja dentro da festa, numa roda de capoeira, numa sala de aula, ainda que cada uma tenha suas especificidades, é tempo-espaço em movimento, como evento único, individual construído dentro da coletividade. Eu danço com o contexto, com outro/a, para dentro, para fora, trazendo para o momento minha força, minha espiritualidade, meus afetos e minha própria ação.

Pensar o corpo em movimento dentro do sentir-pensar banto seria nas próprias palavras do autor Fu-Kiau:

Para os bantu, especialmente os congos, viver é um processo emocional, de movimento. Viver é movimentar, e movimentar é aprender. Você avança você se movimenta para trás, você se movimenta prá (s.i.c.) esquerda e você se movimenta para a direita, e essas são as quatro direções. Mas, tem mais três. Temos que aprender a se movimentar para cima, temos que movimentar para baixo. São as seis direções. Um candidato à capoeira deve descobrir a sétima direção. E essa direção é muito importante. Temos que entender que dançar e se movimentar é se movimentar dentro de um ovo. O capoeirista se movimentando tenta quebrar essa casca de ovo. O capoeirista (candidato a capoeira) é como um pintinho dentro do ovo, tentando quebrar a casca. Ele tenta bater prá cima, bater prá esquerda, bater prá direita, bater pra frente, bater pra trás, bater pra baixo, mas a coisa mais importante é bater pra dentro (por dentro) (s.i.c.). É por isso que o capoeirista quando jogando, não pode perder o centro. É por isso que na vida temos que também ter essa consciência de não perder o centro para ter saúde e riqueza. O Movimento na vida é muito importante, e temos que descobrir o valor da vida (FU-KIAU, 1996, p. 10)<sup>83</sup>.

Coincido com Kusch (1976), quando diz que a *Zamba* é a dança de reconexão com nós mesmo/as, com o autor Fu-Kiau (1996), que diz que nosso maior e mais importante movimento é o que fazemos para dentro de nós mesmo/as e por último com Arias (2018), quando diz que nossa espiritualidade, o nosso pensamento racional e afetação são parte de um mesmo processo de sentir-pensar. Neste sentido, nossas danças dentro das cosmopraxis afro-ameríndias, requerem um profundo entendimento do próprio corpo, uma conexão profunda com a individualização e um deixar-se afetar pelo exterior.

A partir dessas práticas que constroem conhecimentos sobre o corpo Amefricano e ameríndio, de vivê-las de maneira sentida, é que posso fazer alguns cruzamentos com teorias europeias da dança que são pensadas em outros contextos como o corpo como movimento total (GIL, 2004) e o gestual em Godard (1995). Minha prática tem me mostrado a grande

---

<sup>83</sup> Disponível no site: <http://www.campodemandinga.com.br/2011/08/palestra-do-dr-fu-kiau-salvador-1997.html> consultado em 17/05/2020. O autor do site nos explica que “O texto abaixo foi gentilmente cedido por Daniel Mattar, treinel da FICA. O texto foi transcrito a partir de fitas K7 contendo a gravação da palestra do Dr. Fu Kiau, realizada em Salvador (1997)” Mantive o texto tal como aparece no registro.

somatização que a *Cueca* e o *Huayno* têm, por exemplo, para perceber meu corpo em sua totalidade, meus silêncios, minhas espirais, minha própria gravidade, minha força, meu equilíbrio, meus vazios. E com estão enraizadas em um território de construção gravitacional ou como diz Lepeck (2009) num plano de composição onde consigo perceber, agir, escutar, e propor múltiplas sensações, sentidos. Porém, gestos são dança. É a partir do fazer dança, do fazer performance que é possível acessar a partir do próprio corpo os emergentes que aparecem.

O movimento cria o seu próprio espaço, que é o espaço do corpo, que seria o espaço objetivo, mas que o expande e transforma através de diferentes texturas e sensações que envolvem principalmente o afetivo (GIL, 2005). O próprio corpo que dança leva a ideia de um tempo-espaço recriado a partir do instante em que o corpo começa a se movimentar, ainda que esteja em estado de quietude, o que também considero movimento.

O que é que acontece com a dança de dois, nesse espaço do corpo, que envolve muito mais do que um corpo objetivo e individual? O espaço criado pela dança com outra pessoa estabelece uma ligação que é principalmente energia. Para melhor compreensão dessas noções, vou trazer algumas experiências das próprias aulas de danças e criações feitas em diferentes tempos-espaços e territórios.

Assim, para construir este pensamento do corpo, foram realizadas oficinas-laboratórios, baseados na experimentação de algumas motrizes afro-americanas<sup>84</sup> que poderiam ser considerados "parentes". Estas motrizes ou forças impõem gestos dançantes, pensando o gesto a partir de uma ideia de corporeidade onde, como tenho dito, somática, percepção, coordenação, espiritualidade, psiques estão em constante interação. Aqui o gesto é individual e coletivo. É interno e externo ao mesmo tempo. No sentido em que está contaminado pelo contexto social, cultural e espiritual.

O autor Godard (1995) traz contribuições para pensar o gesto dentro de qualquer tipo de dança, partindo da construção perceptiva e sentida do gesto no corpo. Como vimos nossa dança da *Cueca*, bem como outras do repertório folclórico argentino, estas foram estruturadas partir de épocas históricas, origens geográficas, figurinos, escolhas musicais e diferentes segmentos corporais colocados em ação. Essa é uma forma de abordar as danças. Eu vou partir do gesto, porque foi assim que a própria prática me foi mostrando, que tanto no meu corpo como dos participantes, a percepção do gesto me aproxima mais da possibilidade de

---

<sup>84</sup> Esse ponto será desenvolvido em profundidade no capítulo 4.



múltiplas corporalidades. Mas qual a diferença entre gesto e movimento? Segundo o autor Godard:

Diferenciar o movimento, entendido como um fenômeno composto pelos deslocamentos estritos dos diferentes segmentos no espaço, da mesma forma que uma máquina produz um movimento mecânico, e o gesto que surge entre a lacuna entre esse movimento e o pano do fundo Tônico e gravitatório do sujeito, ou seja o pre-movimento em todas suas projetivas. Este é o lugar onde reside a expressividade do gesto humano, da qual é depurada a máquina. (GODARD *in* ROQUET, 2015, p. 16).

Para o autor é mais importante pensar no gesto que no movimento porque, para ele, antes do movimento acontecer nós fazemos o que ele chama de pré-movimento e que estaria relacionado ao peso do corpo e à gravidade que são próprios de cada um, ou seja, implicam num entendimento de mundo ou de carga expressiva do movimento (GODARD, 1995). É a partir desse pré-movimento que definiríamos a qualidade específica de cada gesto. Aqui é fundamental a organização própria da pessoa: ela é única e irreproduzível. Como já falou mestre Pastinha<sup>85</sup> “cada qual é cada qual”, fazendo referência às movimentações da capoeira angola que requerem uma organização do/a próprio /a capoeirista para achar a maneira autêntica ou a identidade do/a jogador/a. Como também se refere à importância de “olhar para dentro”, mencionado por Fu-Kiau (1996).

O que significa experimentar, diferentes possibilidades para uma dança, praticar na dança? A partir de uma proposta que dá prioridade à procura de possibilidades criativas do corpo em movimento e não à repetição de uma estrutura coreográfica ou de uma sequência programada, o objetivo é atingir um ponto de coordenação física onde a energia passa de uma forma organizada. Por outras palavras, experimentamos fluxos de movimentos e não necessariamente formas ou figuras. Ensaando uma sequência de movimentos e verificando que a energia passa o/a bailarino/a pode encontrar múltiplas possibilidades de outros movimentos. Esta é a proposta das oficinas e laboratórios de experimentação numa perspectiva intercultural. A proposta é que através da improvisação de gestos das danças se possam estabelecer pontes culturais com base nas possibilidades energéticas dos próprios corpos dançantes.

Penso na interculturalidade não como "alteridade", ou seja, a concepção e elaboração da diferença, do outro, mas sim como heterogeneidade, multiplicidade e conflito (RASTREPO, 2015). Ou seja, aqui são enfatizadas as diferenças presentes entre os gestos das danças, as suas heterogeneidades, para que surjam intersubjetividades, intercorporalidades,

---

<sup>85</sup> Mestre de Capoeira angola e filósofo de Salvador Bahia. 1889-1981.

interepistemidades. Pensando nas diferenças que nos unem das possibilidades que os corpos têm. Partimos dos princípios dos movimentos ou motrizes, que precisavam da organização de "cada um/a".

O que significa experimentar diferentes possibilidades para uma dança, praticar na dança? Partindo de uma proposta que dá prioridade à busca das possibilidades criativas do corpo em movimento e não à repetição de uma estrutura coreográfica ou de uma sequência programada, o objetivo é chegar a um ponto de coordenação física no qual a energia passe de forma organizada. Em outras palavras, experimentamos fluxos de movimento e não necessariamente formas ou figuras. Ensaio uma sequência de movimentos e comprovando que a energia passa, o bailarino pode encontrar múltiplas possibilidades de outros movimentos.

Esta é a proposta das oficinas e laboratórios de experimentação em uma perspectiva intercultural. A ideia é que, através do improviso dos gestos da dança, possam estabelecer pontes culturais a partir das possibilidades energéticas dos próprios corpos dançantes.

Es muy expresiva y que no habría casi restricciones corporales, que puedes bailar agachado, que puedes girar, que puedes pegar un salto, que te puedes desplazar rápido y lento, hacer tantas cosas, desarticular tanto las estructuras, caminarla, zapatearlas, reduplicarla, es un tránsito feroz y libre y nadie te va a decir nada si la moviste a la cola o no, que si batís el pelo, que si pasabas el pañuelo así o allá, acá hay tanta libertad con la cueca, en la ejecución que es como sin límites. Tiene libertad diversa y múltiple, tiene tantas posibilidades de desplazamiento, es tan poco simétrica, es explosiva, fresca, libertaria y en una creación constante. Mi mamá la bailaba muy linda, marcaba la elegancia de ese tiempo, pero era muy libre (CAZÓN, 2021).

Assim, vemos que aparece essa possibilidade de “fuga” da *cueca* do que foi colocado nos arquivos das danças folclóricas: “nadie te va a decir nada si moviste mucho la cola o no”. Lembremos aqui que um dos movimentos que mais se tenta apagar nas danças institucionalizadas folclóricas são os movimentos do quadril, tanto para as mulheres como para os homens, por serem movimentos de “insinuação imoral”. Ao continuar com as entrevistas:

La cueca es aire, siempre me agarraban nervios en el cuerpo y después me soltaba. Tengo recuerdo en el cuerpo de poder soltar, si lo hiciste bien o mal no importa, lo disfruto mas hasta en lo escénico, cuando no tenes la presión de que te salga todo bien. Yo me acuerdo de chica que me perdía, de la emoción de bailar la cueca, empezaba con tanta energía que me caía, pobre mi compañero, siempre yo estaba en el piso, me paso un par de veces cuando empecé a bailar con Mariela, que era tanto la emoción de bailar cueca que me olvida la coreografía, mucha energía, así siempre me paso (CASTRO, 2021).

A cueca é energia do fogo e o ar que liberta: “empezaba com tanta energia que me caía”, transmuta o corpo a partir da dança. Por ser dançada em dupla e ser realizada em círculo, com giros ao tempo constante do “vaivém do corpo” quem nos pode fazer perder a “noção do tempo”. É muito comum “se passar de revoluções” quando se começa a dançar uma cueca. Queremos sair voando, o chão parece que queima:

Cuando doy clase y pregunto saben bailar la zamba y me responden que si, lo que saben es una coreografía armada. Yo cuando les pregunto sabes bailar cueca, no lo veo, pregunto sabes bailar como lo baila la fuente? Hacen la coreografía de la cueca que es el cruce de lugares y los arrestos que son los floreos, arresto es de la guerra de independencia, base contraria y propia, de los enemigos (DÍAZ, 2021).

Aqui podemos ver que os repertórios arquivados encapsulam os movimentos, os reprimem, universalizam e padronizam movimentos que não necessariamente requerem dessas formas coreográficas. Consigo me comunicar com minha dupla sem necessidade de falar de “*arresto*”, sem precisar contar compassos: se presto atenção ao que a música está me falando, à intensidade do ritmo e ao que a outra pessoa está me dizendo, funciona. Escuta-se o próprio corpo, se percebo o que estou movendo, se sinto o chão e, principalmente, se me conecto com o coletivo a partir do impulso do centro do corpo.

Figura 39 – Aula “O caminho da Zamba”.



São Francisco do Conde, Bahia, UNILAB 2015. Fonte: Arquivo AnDanças.

Figura 40 – *Laboratório de experimentación* em San Salvador, Jujuy.



Maio 2022. Fonte: Imagem de Andrés Cussi. Arquivo pessoal.

## **CAPÍTULO 4 – SEMEADURA: Caminhos de criação a partir da experiência prática de uma dançarina-educadora.**

Neste capítulo vou continuar realizando uma análise da prática de aulas, laboratórios e criações, tentando partilhar o que motiva, potencializa e recria o trabalho em formação de uma dançarina-educadora partindo das motrizes estéticas das danças afro-ameríndias. Estou interessada em pensar nas possibilidades de ressignificar o movimento de criação tempo-espaço, vivendo a contemporaneidade como "uma volta" que nos convida a olhar para a nossa própria forma de sentir-pensar os caminhos criativos. Posiciono-me no terreno da educação-criação, como uma espiral tempo-espaço que dialoga permanentemente com o passado no presente e que se apresenta na encruzilhada intercultural do ser e do estar entre fronteiras.

As experiências de criação apresentadas partem das motrizes afro-ameríndias, como repertório corpografado e reconfigurado no tempo-espaço criação. Então explico como entendo as motrizes no campo da criação em dança, como se dá o processo de investigação e composição a partir delas.

A primeira “Do tango ao Huayno” é um dos primeiros trabalhos onde começo a tencionar nacionalismos e estereótipos corporais, a partir da obra “Translocadas”. Na sequência, “Corpachadas Experimentais”, “Negra Muerta” e “Negras Nuestras” são trabalhos elaborados também a partir das motrizes afro-ameríndias e foram realizados como parte da metodologia utilizada nesta pesquisa.

### **4.1 Formas de dançar a partir das motrizes afro-ameríndias**

Penso que uma dançarina-educadora não só inventa um objeto artístico, mas também a sua legalidade interna, à qual ela própria se submete. Esta forma de fazer é singular, é uma forma de fazer que, ao fazer, inventa o porquê e a forma de fazer. Aprendi a partilhar aulas de dança fazendo-o, na prática. Observando os meus e minhas professore/as e o/as colegas. Nos grupos de dança em que participei desde adolescente, era muito comum que de repente o/as estudantes com mais tempo de prática dessem aulas aos mais novo/as. Dentro da capoeira angola, ser reconhecida como treinela, por exemplo, é assumir uma responsabilidade dentro da prática, o que implica um compromisso de transmitir os conhecimentos que são ensinados

pelos nosso/as mestre/as. O que aprendemos são as formas corpografadas (MARTINS, 2021), a partir de nossa história dentro dos espaços artísticos, culturais e tradicionais.

Uma questão que considero basal na prática de criação e educação das artes cênicas é o valor e respeito pelo próprio corpo, como um lugar a ser escutado de maneira consciente, para poder organizá-lo como se fosse a própria casa, o corpo é nossa primeira casa. Somos cada uma de nós, que vamos compreender o que nosso corpo necessita e pode. Os desafios, limites e possibilidades dele, a partir de nossas experiências no mundo. Não existe possibilidade de repetição mecânica no corpo. Ainda que possamos imitar um movimento, ou uma técnica, ou um fazer, nosso corpo tem um tempo próprio, uma consciência singular. As aprendizagens se dão pela experiência vivida no corpo, a partir do caminho de cada um/a de nós, ou seja, de nossas trajetórias corporais.

Quando vou começar minha prática de dança dentro dos laboratórios ou aulas, uma das primeiras coisas que meu corpo realiza é a organização interna. Organizar significa, sobretudo, colocar as coisas no lugar. É muito comum dentro das práticas afro-ameríndias, como venho colocando, organizar o espaço para determinados momentos, rituais, fazeres. Cada coisa tem um lugar, um momento, uma forma de ser feita, que têm um sentido específico: folhas, fluidos, cores, momentos do dia (pôr do sol, noite, amanhecer), direção (oeste, este, sul, norte), posição do corpo (em pé, agachado/as). Ao considerar nosso corpo como dentro desse tempo-espaço ritual celebrativo, ele também precisa de uma organização própria.

Para a organização do corpo, dentro da prática artística educativa, organizar seria dar uma organicidade ao corpo. Mas o que seria orgânico para o corpo? O que me permite unificar fisicalidade, espiritualidade, sensibilidade. A organização não é simplesmente ordenar movimentos de forma sequencial ou temporal, inclui aspectos espirituais, somáticos, sensível para que o corpo se prepare para um fazer movimento criativo.

Há múltiplas formas de organizar o corpo para o movimento, cada experiência traz alguma possibilidade. A organização de corpo para o movimento vem de dentro do próprio corpo, ou seja, de nossa capacidade proprioceptiva. Por outras palavras, cada corpo prepara-se para o movimento de acordo com as suas próprias experiências motoras, espirituais, sensoriais, esqueléticas e musculares. A experiência corporal que cada um/a de nós tem ao

longo da sua trajetória com dança ou movimento é uma *capanga*<sup>86</sup>, que nos acompanha em nossos processos de aprendizagem e criação.

Dentro das experiências com as danças afro-ameríndias praticadas, existem múltiplas ferramentas técnicas e sensoperceptivas que são incorporadas, no mesmo fazer das práticas dançadas, a partir dos fundamentos oriundos das cosmopercepções que nelas se expressam, e que também, vão nos delimitando uma específica e necessária organização do corpo.

Nas aulas de dança de Taata Muta Ime "Pé no chão", por exemplo, ele transmite-nos a necessidade de procurar o nosso equilíbrio, de estar "centrado/as e centralizado/as", diz ele. Ou utiliza também diretamente o termo "organizar o seu corpo" para poder dissociar-se, desequilibrar-se, virar-se. Para mim este ensino está diretamente relacionado com a energia corporal em relação ao tempo-espaço aula, e também com o momento em que nos encontramos, é saber ouvir o corpo e as próprias necessidades e limitações. É uma combinação de possibilidades corporais energéticas que procuro dentro de mim e em relação a tudo o que coexiste no tempo-espaço em que habito. Escutar o corpo, achar o próprio pulso da respiração são fundamentais.

Uma coisa que ajuda a construir a ideia de centrar e centralizar o corpo é o enraizamento dos pés no chão. Para isto vou procurando o tônus muscular necessário, a depender do que meu corpo se disponha a fazer depois. Ou seja, se vou fazer movimentos fluidos com tronco, pode ser que precise de um enraizamento que me permita transitar níveis espaço-temporais. Se em contrapartida pretendo trabalhar movimentos no lugar, de força, meu tônus será talvez mais tensionado, o peso gravitacional precisa de mais profundidade no chão. Esse tônus muscular vai gerando e é gerado, com uma via de mão dupla, um estado corporal que me permite construir os momentos da dança. Assim, de maneira pratica me coloco no espaço sala, com os pés enraizados no chão, trazendo de maneira consciente a respiração e ativo o tônus muscular do meu corpo nesses instantes. No começo essa escuta corporal leva um tempo. É interna e externa. É individual e coletiva. Porém esse momento da organização corporal não se dá só no começo da pratica, ele está presente permanentemente ao dançar. Tomar consciência da respiração, do peso do corpo, do equilíbrio individual, grupal e coletivo, do tônus necessário para realizar transformações nas intensidades necessárias dos movimentos, requerem sempre uma organização interna e constante do próprio corpo. Por isto

---

<sup>86</sup> Este termo é muito utilizado na música de capoeira, como uma alegoria para transportar os conhecimentos adquiridos na prática. Refere-se a uma pequena bolsa ou bolsa carregada na cintura ou na mão para transportar pequenos objetos, ou para uso pessoal.

construir danças a partir das motrizes afro-ameríndias é construir uma dança dos sentidos. Que gera um estilo, como em todas as danças, ou seja, um sistema corporal.

Aprender um estilo de dança exige da aquisição de conhecimentos, que vão se dando a partir da prática, estudo, aprofundamento, para ser incorporado na nossa *capanga* ou repertório. Quando falo de estilo, como coloquei acima, estou fazendo referência a impregnação de um sistema corporal.

O Estilo da dança é recriada a partir do tempo-espço da comunidade coreográfica, popular, comunitária que me permite a incorporação dos estados corporais de uma prática dançada. Porque o que aprendo não é só o movimento ou gesto propriamente dito, mas o que se desdobra dele e que se constrói na relação dentro do grupo. Sempre atentas a que as leis e formas de funcionamento de um coletivo artístico são diferentes de uma comunidade tradicional. Porém esses contextos podem estar interrelacionados, como no caso da minha prática com a dança, ou no trabalho de vários artistas da Quebrada de Humahuaca, como mencionados até aqui, onde a criação artística se entrelaça com participação em espaços comunitários tradicionais interculturais e transculturais.

A partir das motrizes afro-ameríndias das performances populares praticadas, elabora-se um estilo para a experimentação e criação em dança. Mas não só um estilo de dança como aquisição de um conjunto de habilidades sensório-motoras, também um processo de aquisição de percepção e de sentido ontológico relacional com o tempo-espço. Já que ao experimentar de modo contínuo algum tipo de prática corporal, se interfere tanto na própria percepção, ao mesmo tempo, como por uma via de mão dupla, novamente esse mundo interfere na nossa percepção e nossa relação afetiva e espiritual (LARANJEIRA, 2013) Ou seja, as performances populares nos afetam criativamente e são referência para lidar com nossos materiais e investigações corporais. Partindo das motrizes para a investigação e criação.

O termo Motriz, que utilizarei para as danças aqui analisadas, provém do autor Ligiéro (2012) e serve para analisar as diversidades culturais do nosso território afro-americano. Para o autor, a concepção de matriz como conceito não foi suficiente para englobar a complexidade das trajetórias etnocultural das performances afro-americanas, pelo que utiliza a noção de motriz. O adjetivo motrice vem do latim *motore*, que significa fazer movimento; é também um substantivo, classificado como uma força ou coisa que produz movimento. Portanto, a concepção de motriz para o autor, significaria uma força que provoca a ação, e também uma qualidade implícita do que se move e de quem se move (LIGIÉRO, 2012). A dinâmica dos impulsos culturais é processada no corpo do/a intérprete como um



todo. Neste sentido, o corpo é o "texto", refletindo o conhecimento da tradição. Aqui a tradição num sentido dinâmico e não estático.

Pelo contrário, a palavra "matriz", para o autor, significaria uma origem ou adjetivo como uma fonte de origem, principal, primordial. No contexto de uma busca da origem, fontes ou mesmo conjuntos de conhecimentos afro-americanos, a palavra matriz veio a carregar no contexto de uma busca da origem, e assim carregar o peso de uma afirmação de identidade étnica. Hoje em dia tornar-se insuficiente devido ao aprofundamento do estudo das performances como dinâmica intercultural, em que a arte, religião e filosofia são reprocessadas por comportamentos lúdico-corporais. Além disso, não podemos falar de uma única matriz afro-ameríndia, uma vez que as culturas deste continente são inumeráveis e díspares (LIGIÉRO, 2012).

Assim, para as performances que estou analisando utilizarei o termo Motriz, como uma força que impulsiona a ação e também como uma qualidade, ou seja, a cosmo-percepção que nelas subjaz, possibilitando a construção intersubjetiva de um determinado estado do corpo, que impulsiona a criação.

As motrizes seriam as forças que impulsionam os movimentos e constroem gestos corporais, que a sua vez, geram determinados estados do corpo, construídos a partir das cosmo-percepção vividas de maneira sentida nas performances populares. É a partir delas que a criação em dança cobra sentido ontológico relacional com as cosmo-percepções das performances populares. As motrizes culturais, segundo o autor Ligiéro:

São e serão sempre ferramentas de transporte entre o mundo dos vivos e dos ancestres, entre o performer e a comunidade, entre o ser operário e o artista, entre o tempo do sacrifício cotidiano e o tempo das glórias e levezas míticas, não importa a época nem a sua localização geográfica (LIGIÉRO, 2012, p. 3).

Essas motrizes afro-ameríndias, como forças que impulsionam movimentos criando gestos corporais, aparecem em diferentes performances de diversos territórios geográficos, sociais e transculturais. Ou seja, atravessam fronteiras territoriais e corporais, dialogando a partir do pulso, da cadencia, harmonia corporal, ou a partir da própria performance ou organização espaço-temporal. Podem ser chamadas de “parentes” ou famílias, já que têm similitudes e diferencias que as identificam e definem. Porque como colocarmos nos primeiros capítulos, a ideia de território geográfico para as culturas afro-ameríndias não se limita a divisão de fronteiras físicas republicanas. Compartem-se ideias de mundo que se materializam em formas culturais.

As aulas partilhadas tanto em espaços brasileiros como argentinos, me permitem estabelecer estas pontes interculturais das motrizes. Muitas dessas experiências múltiplas são feitas com estudantes africano/as na Unilab, brasileiro/as do sudeste na Unicamp, baiano/as na Bahia, cearenses no Cariri, paraguaio/as em Assunção, cordobese/as em Córdoba e jujeño/as em Jujuy, são a evidência prática de que as motrizes dialogam, se comunicam e se interconectam corporalmente. A exemplo, quando estou trabalhando um princípio do movimento da *Cueca* no Brasil, aparece também como força que impulsiona o movimento a motriz do samba e da capoeira. Ou seja, as pessoas que tem relação com essas motrizes a partir da própria corpografia, acionam lugares comuns, conhecidos, que convertem as motrizes em “parentes ou famílias”. Por exemplo, a força do enraizamento do pé no chão que pulsa para baixo em quanto me puxa para cima, o vaivém gingado para achar o movimento do quadril para a cadencia do gesto, a força do umbigo que impulsa o encontro e desencontro com a outra pessoa ou na roda. Nessas corpografias as forças impulsionadoras dos movimentos encontram-se no espaço-tempo aula compartilhando o princípio de movimento que gera o gesto, o pulso, a cadencia e harmonia da dança, e em muitos casos até a própria organização espaço-temporal. Ao contrário, quando é na argentina o trabalho com o samba ou capoeira aparece o princípio de movimento da *Cueca*, como motriz incorporada que dialoga desde aquelas motrizes descritas acima.

Lembro que numa aula com meu mestre de capoeira e da cultura popular Tião Carvalho<sup>87</sup>, quando estava numa aula de *Bumba meu boi* que ele estava administrando, comecei a fazer o movimento que ele estava propondo, e que para mim era de *Cueca*, no momento ele olhou para mim e me perguntou “você aprendeu boi aonde menina”. Eu comentei a dança que estava na minha corpografia e que era a mesma motriz de movimento. Por outro lado numa aula de *Cueca* na Unilab com estudantes africano/as, uma delas da Guiné Bissau compartilha comigo que essa dança era muito “familiar” para ela, inclusive a presença dos lenços, só que não era uma dança festiva para ela, mas sim religiosa, que não se dançava em público.

Entendo que isto não deve nos surpreender, já que a cultura afro-ameríndia não pode ser entendida desde uma essência única e exclusiva de um território particular, como veio posicionando. Não se trata de colocar que tudo é igual e pode ser comparado sem distinção. É mas bem, explicitar a partir da prática intercultural, que sinto uma familiaridade entre algumas

---

<sup>87</sup> Mestre da Cultura popular do estado de Maranhão residente em São Paulo. É mestre de capoeira do Grupo Nzinga, compositor, cantante, dançarino e músico.

motrizes afro-ameríndias na organização corporal para a criação do gesto, o princípio do movimento, a cadência e harmonia corporal.

Na criação cênica, elas podem ser trabalhadas de maneira relacional, se afetando mutuamente para criar novas danças, abrindo e conectando fronteiras. Partindo das forças motrizes que impulsionam as danças, recriando novas possibilidades que surgem na própria investigação e composição. As motrizes estudadas aqui e que estou chamando de afro-ameríndias, se dão na interculturalidade, tecidas nos territórios andinos e afro-brasileiros. As forças às quais me refiro em trabalhos cênicos, são o enraizamento gravitacional do peso e a dissociação a partir força do umbigo e o plexo solar.

Como vimos a partir do artista pesquisador Nicomedes Santa Cruz referindo-se ao autor brasileiro Edison Carneiro, a palavra semba significaria umbigada em kimbundo, ou segundo o compositor baiano Roberto Mendes "uma volta ao umbigo, e ao seu plural massemba, teria sido traduzida para a palavra brasileira umbigada<sup>88</sup>". Por outras palavras, o semba, que mais tarde se tornou samba, significaria uma saudação de umbigo. Aqui voltamos à dificuldade de encontrar respostas ou verdades, que o samba venha ou não do semba, que seja ou não uma saudação de umbigo. As performances oferecem-nos, através da sua prática, a possibilidade de recriar significantes no corpo. No Samba, Capoeira Angola, *Samacueca*, *Cueca* ou *zamba*, a conexão do umbigo é praticada tanto individualmente como em pares. O que é que impulsionaria esta energia a partir do centro do corpo?

Algumas pesquisas afirmam que para os povos africanos do grupo etnolinguístico chamados Bantos, o umbigo é um canal que tem uma ligação espiritual de nutrição com o cosmos, é um centro energético porque é considerado a primeira boca, o nosso primeiro canal de nutrição no útero<sup>89</sup> e o último a ser cortado.

Na concepção do pensador congolês Fu-Kiau (1996), a vida é um processo emocional de movimento, onde, analisando a prática da capoeira ele nos diz, temos sete direções de movimento: para frente, para trás, para cima, para baixo, para a direita, para a esquerda e para dentro, sendo esta última a mais importante. E o autor acrescenta que é por esta razão que o praticante de capoeira não pode perder o centro. É o centro energético do umbigo que nos dá o equilíbrio que reorganiza o corpo como um todo. O que a pensadora e artista Victoria Santa Cruz (2004) nos diz seria "a reconexão do ser humano com o cosmos".

Nestas danças de umbigo, ligamo-nos a nós próprio/as ou com o/as outro/as através da energia dos umbigos como organizadores do movimento. Esta organização é individual e

---

<sup>88</sup> Esta explicação é dada pelo compositor no documentário "Umbigada".

<sup>89</sup> Documentário "Batuque de Umbigada".

intersubjetiva, porque me encontro com meu próprio equilíbrio corporal a partir também da ligação com a outra pessoa que está dançando comigo. O centro do corpo permite-me dissociar as minhas extremidades, por exemplo, minhas pernas e quadril do tronco, permitindo-me realizar diferentes movimentos em simultâneo.

Dissociação, polirritmo e policentrismo são características presentes na maioria das danças afro-americanas. Para o caso afro brasileiro, a pesquisadora Martins (2008) diz que numa mesma moldura de composição coreográfica e musical, para as danças de orixás, por exemplo, há fusão de vários movimentos com qualidades diferentes e com diversidade musical, num processo de superposição, que cria uma unidade dinâmica. A última, composta por três pilares fundamentais – a Polirritmia, o Policentrismo e o Sentido Holístico, que para a autora, são marcas emblemáticas oriundas da herança estética negro-africana (MARTINS, 2021).

Nas danças compartilhadas, o centro é a relação que se estabelece entre as duas pessoas. Não existe um único centro, se parte de um centro de energia, no caso, o umbigo como força motriz para criar múltiplos centros. Quando se procura realizar um espiral no próprio corpo, o que seria girar ao redor de nós mesma/as, o que estaria permitindo o equilíbrio corporal e a possibilidades escolher diferentes direções é à força do Umbigo. Quando desde o enraizamento impulsiono o movimento para cima, o faço a partir da força do centro. A construção de espirais é feita a partir de um centro para desenvolver múltiplos: umbigo, plexo, cabeça, costas. Nos encontros de duplas, as espirais aparecem de formas diversas. Para um lado, para o outro, mais aberto, mais fechado. Traçamos um espaço temporal infinito entre nós e os outros com quem estamos dançando.

Então a *Cueca*, neste caso, não seguiria uma sequência coreográfica no tempo-espaço estruturada a priori, como na construção coreográfica dos arquivos do folclore argentino, ela é construída a partir do tempo-espaço dado no próprio momento da dança entre a relação que se estabelece entre as duas pessoas, no peso gravitacional que gera o movimento dançado e a relação com o ambiente, onde me conecto com diferentes sons, harmonias, ritmos, cadencias, vibrações.

Já no *Huayno*, o tempo-espaço criado pela dança abre caminhos, trajetórias, a partir dos pesos gravitacionais vários que aparecem na dança coletiva. A roda impulsa uma mesma força coletiva, a roda tem uma harmonia próprio e precisa de uma negociação de pesos gravitacionais para acontecer uma mesma força motriz ou energia coletiva.

Em ambas as danças, a relação que se estabelece, é o centro da dança, "à frente" é circular e em espiral, por isso o centro move-se e estabelece um tempo-espaço da própria

dança. É um jogo de dois, em que se ocupam os espaços que a outra pessoa nos deixa, a partir de sua pulsação corporal. O jogo na dança se dá propondo, respondendo, ouvindo, acompanhando e procurando sempre uma energia e uma cadência partilhadas.

#### 4.2 Elaborar o gesto corporal

As danças populares ou afro-ameríndias se caracterizam de maneira geral a partir do que conhecemos como “passo”, ou seja, aquele movimento que caracteriza as diferentes danças. O conceito de passo significa o movimento que se faz ao caminhar, levando um pé adiante outro. Os significados do termo de maneira geral levam a pensar no movimento que o/a dançarino/a executa com os pés ou fragmento de um baile interpretado por um ou diversos dançarino/as. Essa concepção de “passo” para as danças afro-ameríndias apresentaria dois problemas e que não daria conta da complexidade que elas têm enquanto motrizes de movimento. Primeiro que caracterizar de “passo” os movimentos das danças populares, enquanto outros estilos de danças têm movimentos definidos inclusive com nomes próprios, como no caso do bale clássico ou a dança moderna, poderia ser uma desvalorização as complexidades e abrangências que as corpografias das performances populares apresentam. O termo passo não daria conta das forças motrizes, as cadências corporais, inclusive a mesma “técnica” motora necessária para a execução dos movimentos nas danças populares. Aquilo que chamei de sistema corporal incorporado no aprendizado de um estilo de dança, envolve não só uma forma senso-motora de movimento, mas também um sistema sensível e perceptível da força motriz que gera o movimento da dança e que vem das cosmopercepções que subjaz delas. Algo similar acontece em relação à noção de ritmo ligado à música afro-ameríndia, enquanto harmonia e cadência estaria ligada a música europeia<sup>90</sup>. Aqui o problema novamente são as categorizações que não dão conta da complexidade de nossas necessidades cosmoperceptivas.

---

<sup>90</sup> Na perspectiva da tradição europeia da música e que ensinada nas escolas brasileiras, há uma segmentação teórica que a divide entre harmonia, melodia e ritmo, sendo que ritmo é hierarquicamente relegado há um plano inferior. Isso é apontado pelo músico percussionista e etnomusicólogo Marcos Santos, quando conversei com ele a respeito e também a partir de sua experiência e pesquisa, demonstrando que há uma inferiorização dos percussionistas que só faziam ritmo, em quanto a cadência e harmonia seria para outros estilos e instrumentos “mais sofisticados”, principalmente os europeus.

Por exemplo, as forças dos movimentos da dança do Samba, de *Matamba*<sup>91</sup>, as Gingas da Capoeira, os vaivéns da *Cueca*, são de uma complexidade que não poderia ser abarcado na noção de “passo” simplesmente como o conceito refere. Por outro lado na mesma dança não tem só um “passo”, são variados, nem mesmo quando nos referimos à mesma dança; há mil gingas na capoeira, não há uma ginga só, e o que as diferencia é um sistema corporal muito, mas amplo que a execução de um movimento. Tem um sistema estético-político que as envolve como no caso da “ginga “sambada” do grupo Nzinga de Capoeira Angola. Trabalhei com a ginga sambada no mestrado, onde a defino como um balanço do corpo em desequilíbrio, quase sambando, sem definir previamente onde vou pisar o corpo que vai e que vem. Desequilíbrio, quebradas contra os conceitos de linearidade, mecanicidade, da lógica racional e ocidental do corpo estático ou em equilíbrio vertical (NAVARRO, 2018). A ginga é construída por uma força que é individual e coletiva. Envolve um sistema político de negociação, “malícia” e estratégia na sua própria existência (NAVARRO, 2018).

Entendo que existe um movimento construído a partir de uma força corporal, que caracteriza uma dança e assim também a diferencia de outras. Essa força que gera o movimento pode ser compartilhada na forma de motriz de movimento entre várias danças, mas o que daria uma individualidade a uma dança em relação com outras, e que envolve toda uma construção de forças vitais que impulsionamos na elaboração dos gestos nas danças. Elas nascem a partir de um campo vivido nas cosmopercepções afro-ameríndias e que dão consistência e força vital aos movimentos dançados.

Nas danças praticadas por mim, essas forças que caracteriza as danças seriam diferenciadas principalmente pelo peso gravitacional, os centros corporais energéticos a exemplo do centro do corpo e o plexo solar. Pode ser definido como o princípio do movimento ou princípio motor do movimento da dança, aquele que é impulsionado ao dançar. Considero que a noção de “passo” restringe e estrutura a força do movimento como talvez a música fizesse com a noção de ritmo, considerando como algo separado e inferior da cadencia e da harmonia. Porém dentro das nomeações dos fazedore/as de dança popular, a noção de “passo” é utilizada, como o aquilo identitário, e que caracteriza uma dança em detrimento de outra. Também pesquisas apontam “passo” no sentido identitário ancestral e de construção de memória corporal. O exemplo, da investigadora Daniela Amoroso que o define como: "o passo de dança é uma forma de nomear o movimento dançado" (AMOROSO, 2021, p.1). Para a mesma autora, na cultura popular, os passos adquirem significados simbólicos, que ligam a

---

<sup>91</sup> Nkisi que dentro do candomblé da nação angola é associada ao fogo, os raios, os ciclones, furacões, tufões, vendavais.

pessoa a uma percepção do mundo. Na mesma linha, aprender a dançar o passo seria entrar em contacto com a ancestralidade de uma dança, uma espécie de portal que revelaria a corporeidade que transcende a atual relação tempo/espaço. Assim, o passo nas danças tradicionais e populares é um poder criativo da memória e, ao mesmo tempo, é um atualizador de culturas que se tornaram invisíveis em diversos processos políticos (AMOROSO, 2021, p. 2).

Concordo com essa ideia, já que como vimos à tradição não é estática, pelo contrário, é dinâmica e transformam-se permanentemente, de acordo com as novas necessidades culturais, principalmente em relação ao sexo, gênero, classe e relações étnico-raciais. Porém o uso da noção de “passo” para nomear os movimentos que caracterizam uma dança não daria conta da complexidade das formas como os gestos são produzidos e percebidos, e que varia profundamente de um contexto para outro, bem como de uma época para outra. A menor variação na parte do corpo que inicia o movimento, os fluxos de intensidade que o organiza, a forma como o/a bailarino/a antecipa e visualiza o movimento que vai produzir tudo isto significa que a mesma figura não produz o mesmo significado. Tal como os corpos que os executam. Segundo Silva (2012, p.156) "é a partir dos desafios da vida cotidiana que o corpo organiza a sua corporeidade e realiza a realidade vivida como um corpo que cria cultura e é construído dialeticamente por ele". Concordando com essa definição, considero que é difícil nominar de “passo”, como uma forma concreta de definir uma dança específica. Mas bem, considero que partir da força motriz ou princípio de movimento para a criação do gesto, envolvendo estados corporais, significa partir da necessidade expressiva corporal de quem executa a dança, permitindo abrir possibilidades criativas para corpos diversos.

Assim, redefinir a ideia de passo pela de motriz ou força que impulsiona o movimento coloca-nos o desafio de pensar em como se ressignificam intersubjetivamente as danças populares em corpos diversos? Em que medida os movimentos são diferenciados em gênero, sexualidade, raça e classe social, como foram colocados pelos arquivos históricos das danças folclóricas? É possível construir princípios de movimento a partir de outros parâmetros não binários, amplos, diversos e dinâmicos? Resignificar as danças a partir das diversidades, é ampliar possibilidades criativas para nossos repertórios, que afetam nossas criações, mas também as próprias performances culturais nos territórios. A tradição não é estática, ela se transforma permanentemente a partir dos corpos que a compõem. Como vimos na festa do carnaval, nas diferentes instancias onde a dança cobra protagonismo, nos “*Jueves de comadres*”, por exemplo, aparecem múltiplos movimentos de cueca, diversas possibilidades de gestos, questionam-se e transformam-se o binarismo na dança, ampliando

nossos repertórios artísticos, mas também modificando as manifestações culturais no tempo-espaço festa. Não só se transformam os repertórios das danças, mas toda uma proposta estética-política que reivindica novas formas de ser e estar no mundo: danças diversas, integradoras, inclusivas, amplas e libertarias.

Na proposta de laboratórios e aulas de dança com a *Cueca*, procuro sair dos repertórios conhecidos, e quebrar com uma única forma de dançar. Por isto não parto do que se entende por “passo”, mas bem proponho construir o gesto saindo dos lugares “seguros”, revisar nossos repertórios e assim ampliar nossas possibilidades criativas. A ideia que impulsiona a experimentação é partir do princípio do movimento, que pode ser o desequilíbrio corporal, as espirais em diferentes direções, o movimento do plexo solar em sentido circular, os diferentes tipos de enraizamento para que a partir desses, sejam construídos os gestos corporais dos movimentos das danças. É importante identificar a força motriz que impulsiona o movimento e assim construir o gesto próprio.

Figura 41 – Laboratório de dança em San Salvador de Jujuy.



Maio de 2022. Fonte: Arquivo pessoal.

Assim encontro nos corpos que dançam muitas formas possíveis de movimentos, infinitas *Cuecas* e *Huyanós* aparecem, até que as pessoas adquirem as próprias danças, a qual é construída a partir da elaboração intersubjetiva de encontros com o seu próprio corpo e com os outro/as.

No caso específico da *Cueca* vou propondo desequilíbrios a partir das gingas "quebradas". Essas variações das gingas, onde multiplico as possibilidades de desequilíbrio,



espirais, vaivéns, permite-me construir várias cadências nas *Cuecas* Achar as possibilidades próprias no jogo intersubjetivo dos encontros.

Existe, em nossos territórios da América do Sul – especialmente os que são por mim identificado/as nas performances do Brasil, da Argentina e do Uruguai – um/a personagem muito conhecido/a no *Tango*, no Samba, na Capoeira Angola, que é a figura do/a malandro/a, que seria o rei e rainha da mandinga, da ginga. Aquele/a que sabe muito bem lidar com a adversidade, com as complexidades, que se mostra e se esconde, que quer e não quer aquele encontro. A *Cueca* tem muito de malandra, de brincar com outro, de se encontrar e sair, de confundir ao/a outro/a, de fazê-lo/a perder em giros e vaivéns.

Dançamos a *Cueca* a partir de espirais, dos encontros energéticos, a conexão dos corpos, a brincadeira. A intensidade é construída a partir da relação dos encontros e desencontros. Como um movimento que cresce lentamente, reconhecendo o espaço, a outra pessoa, madurece a dança a partir de uma conexão que flui entre os corpos, para chegar a seu nível mais alto de intensidade, onde é possível girar juntos, intercambiar lenços, até começar a deter o movimento novamente para recomeçar a dançar. É uma dança de tempo circular, espiralar, envolvente. Sem dúvida a *Cueca*, é a dança dos encontros espiralados, que se intensifica na medida do que a relação vai possibilitando um jogo corporal. Começando e recomeçando circularmente. A força motriz do gesto corporal também se reconstrói a partir da relação intersubjetiva, por isso é individual e coletivo. O pulso a terra é compartilhado, desta vez, de o dois, realizando um mesmo balanço que nos leva a criação de figuras no tempo-espaço dança, no caso da *Cueca*, como diz o dançarino humahuaqueño Alexis Mendez “*Cuecas maricas*<sup>92</sup>, *cuecas infinitas*”. (Comunicação pessoal fevereiro de 2022).

#### 4.4 A motriz dos deslocamentos enraizados

Uma das forças motrizes mais significativas que sinto quando danço a *Cueca* e o *Huayno* é a de entrar na terra. Seria algo assim, como se para sairmos da terra tivéssemos de entrar primeiro, é por isso que, para achar uma *Cueca* arejada, é necessário enraizarmo-nos, para entrarmos no solo e não perder a pulsação do ritmo corporal. Os pés estão praticamente no chão, às solas dos pés ligadas ao solo. Portanto, para encontrar o início do movimento das danças é preciso um tempo-espaço de cada um de nós, onde é necessário acima de tudo não

---

<sup>92</sup> Marica é uma denominação identitária criada dentro do coletivo LGBTQ+ em grande parte da América latina, fora o Brasil, para quebrar com o binarismo de gênero. No Brasil o equivalente seria “Bicha”.

perder o enraizamento. Entrar na terra é algo como entregar o peso do corpo à força gravitacional, mas sem cair completamente, ou seja, organizando o corpo para tal tônus. O centro do equilíbrio está na força motriz do umbigo que me permite pulsar em duas direções: para cima e para baixo ao mesmo tempo. É assim que eu construo o princípio do movimento da *Cueca e do Huayno*, a partir da força gravitacional em dois sentidos: uma força para entrar e no mesmo sentido para sair do chão.

Há também na força motriz das danças uma dissociação do corpo, determinada a partir do centro. Ao entrar de forma gravitacional na terra ao mesmo tempo em que a gravidade me empurra para fora, mas mantém constante o enraizamento, o meu plexo solar procura diferentes formas, a vários níveis, abrindo e fechando o corpo. Quando estou dançando com outra pessoa, procuro ligações do plexo, encontro-me com essa outra pessoa, de frente, de costas, de lado. Utilizo também o elemento do lenço, que está presente na dança da *Cueca* para o jogo a dois.

Na construção do gesto na dança do *Huayno* especificamente, o que me interessa antes de tudo é encontrar o peso do corpo na medida certa para produzir deslocamentos com enraizamento. Para isso, no início da aula ou laboratório, utilizo o chão a partir da imagem da lama, argila, ou seja, a terra nas suas várias qualidades. É essencial entregar o peso com fluidez, para não ser comido pela terra e poder mover-se através do espaço como a água do rio de lama, que se move a pesar das pedras, e atravessa colinas. É uma dança de fluxo constante, envolvente, espiralar. É exclusivamente o corpo em singular e plural (roda) que cria o tempo-espaço da dança, abrindo caminhos, gerando encontros e desencontros, avanços e retrocessos. Entro na terra para sair constantemente.

Figura 42 – Aula de motrizes afro-ameríndias.



Evento de Aniversário de 20 anos do Grupo Nzinga Salvador. Março de 2022. Fonte: Arquivo Nzinga.

As imagens corporais e as memórias são uma estratégia que me ajuda a encontrar qualidade nos gestos. Pensar no corpo como parte da natureza é também dançar a partir dela dentro dos nossos próprios gestos. Para alcançar a motriz do *Huayno* precisa-se de tempo para encontrar a própria terra, o próprio peso gravitacional que me permite percorrer caminhos, espirais com determinação e direção, às vezes sozinha, às vezes em grupo, encontrando outras trajetórias, outras terras. O peso gravitacional me permite transitar com fluidez, caminhar pelo espaço serpenteando o movimento com a guia do tronco, que me permite subir, descer, girar.

Figura 43 – Aula de motrizes afro-ameríndias (II).



Evento de Aniversário de 20 anos do Grupo Nzinga Salvador. Março de 2022. Fonte: Arquivo Nzinga.

A motriz de enraizamento com fluidez do *Huayno* exige um tónus muscular entre tenso e fluido, para pisar firme no chão, com toda a planta do pé no solo, e o corpo fluido com liberdade para poder gerar deslocamentos, um tónus do tronco “líquido” para poder achar a fluidez necessária para transitar pelo espaço.

Achar a força do *Huayno* necessita que a dança não seja dançada sobre o solo, mas com o solo. É uma dança com a terra, que é nosso apoio, nossa seguridade, como uma parede que o mundo nos concede até a morte, inclusive nela. Por isto vou conversando com ela durante a dança, às vezes de forma mais fluida, às vezes com mais tensão. Algumas vezes parece que nem estou pisando nela, só estou passando, como no sapateado, onde parece que a terra nos expulsa. Aquele “*trotecito*” que foi um dos passos que Carlos Vega documentou no *Huayno*, mas que ele chamou de passo de *Carnavalito*, comentado no capítulo 3, envolveria toda uma ligação com o chão desde a força motriz da dança que não poderia nunca ser aprendido fora de essa relação ontológica. Ou seja, “*trotecito*” não dá conta de uma cosmopercepção da dança que envolve estados corporais e forças vitais para a construção do gesto corporal. Por isto é que é difícil sistematizar desde formas conceptuais que não dão conta da magnitude do que significaria corporalmente uma dança. E que nas corpografias da performance do carnaval de Huamahuaca por exemplo, achamos das mais diversas formas, construídas a partir das forças motrizes individuais e coletivas. Não existe um movimento igual para o *Huayno*, ele é construído na relação intersubjetiva individual e coletiva.

### **4.3 Investigação e composição a partir das motrizes**

Investigar significa seguir os vestígios, as pistas de alguma coisa. No caso da dança que utiliza o recurso do corpo como instrumento de indagação, investigar é procurar através de recursos corporais criados, a observação minuciosa e conscientemente para descobrir uma dança, uma obra, uma sequência, um estado corporal.

Na dança moderna a noção de investigação corporal foi conhecida, e ainda é hoje utilizado esse termo nos estilos de danças modernas e contemporâneas, com o conceito de improvisação, um recurso amplamente utilizado durante os processos de criação. Para as/os dançarino/as da dança moderna era importante realizar experimentações com foco em investigar outras formas do corpo, para se mover distintas do balé clássico. Esses processos se consolidavam em produtos específicos, em coreografias predeterminadas levadas ao público. Com passar dos anos esses processos começaram a se formalizar, a ponto da dança moderna

codificar movimentos e composições da dança. A partir de então seus processos passaram a atuar entre recombinações desse campo de possibilidades pré-instalado, entre movimentos codificados, relacionados a algum tema tratado na obra cênica (NOVAK, 1997).

Utilizarei para o caso das criação com as motrizes afro-ameríndia a noção de experimentação e investigação corporal, a qual pode ser iniciada a partir de várias formas, porem no caso da minha pratica como dançarina-educadora, ela sempre se estabelece com acordos prévios, que a sua vez podem ser partindo de imagens corporais, de estado do corpo, de princípios de movimentos das próprias motrizes, priorizando uma parte do corpo para começar o movimento, como também, utilizando recursos como, objetos, relatos, músicas, ritmos. Experimentar no sentido de treinar, de ensaiar, de testar para detectar afetações, espaços no corpo, novas rítmicas corporais, tónus musculares e estados do corpo, que sempre partem das motrizes das danças afro-ameríndias. Nunca do vazio, porque se parte das cosmopercepções que envolvem as motrizes. No momento do processo de investigação temos um tempo-espaço criado para testar possibilidades onde ideias como circularidade, fluidez, enraizamento, tempo-espaço espiralar, conexões energéticas do umbigo e plexo cobram relevância.

No caso dos trabalhos apresentados nesta pesquisa, as investigações corporais partiram de imagens, memórias, elementos da natureza que impulsionaram qualidades de movimentos e estados corporais. Por exemplo, no caso do *Huayno*, os movimentos partiram do solo, na qualidade argilosa, procurando um enraizamento particular, a partir de um tónus muscular necessário para o deslocamento pelo espaço. As forças impulsionadas pelo plexo solar, como guia para serpentear os movimentos próprios e com o/as outro/as.

No caso da investigação com a *Cueca*, o ponto de partida na pesquisa foi o peso gravitacional de entrar para a terra para sair dela, no tónus de firmeza e força, para experimentar os desequilíbrios corporais e os encontros a partir da força motriz dos umbigos.

Esses materiais que vamos coletando nas investigações corporais vão significando para a construção de uma composição. Compor em dança, muitas vezes é associado a construção de dramaturgia. Que no campo da dança é um termo que gera discussões, diferenças e alguns acordos. Assim a composição é um exercício que parte da invenção pessoal de um movimento ou gesto, ou de um motivo proposto até a construção de uma obra. Desde a eleição das pessoas que vão formar parte da composição, com trajetórias próprias, diversas, corpos com memórias e histórias corpografadas (Martins, 2021), já estão acontecendo o processo de compor. O relevante na composição é fazer emergir o inesperado, inexistente o ainda não criado.

Para o autor André Lepecki, a dramaturgia é vista como uma “atividade de organização imaginativa com o objetivo de comunicar; a garantia de que depois de um longo processo, haja alguma coisa visível” (LEPECKI *apud* IMSCHOOT, 2016, p. 200). Nesse sentido, o processo de composição implica uma busca no próprio fazer em dança, que a sua vez reinventa um modo poético singular de criar e compor.

Na investigação para composição, existiria uma singular e aberta necessidade de organização, porem sempre sujeita às modificações constantes que reformula de forma contínua o fazer. Cada criação reinventa uma forma de investigação e criação, ainda que o ponto de partida sejam lugares comuns para nós. Ou seja, não partimos do nada, novamente, mas bem, recriamos modos de composição próprios do espaço-tempo da criação e que estão em nossos repertórios, memórias e corporeidades. Nas investigações e composições com motrizes afro-ameríndias, partimos de uma cosmopercepção do mundo, da realidade que está inscrita no corpo, a partir de nossas experiências de vida nos diferentes chãos onde habitarmos.

Os corpos criadores, não são corpos universais, ou vazios, são corpos atravessados por marcas raciais, de gênero, sexualidade e classes sociais. Pelo que a diferencia de alguns estilos de improvisação em dança contemporânea, onde se parte de um entendimento de uma “arte sem referencial”, como no caso da escola Alemã, tal como apontado por Louppe (2011, p. 204), as investigações a partir das motrizes afro-ameríndias, partem de uma cosmopercepção que entende o corpo como parte de um todo, do cosmo, visível e não visível, onde somos afetados no tempo-espaço espiralar de movimento, com ciclos que terminam e recomeçam, partindo de que morte e vida é parte de um mesmo processo relacional de existência. Evocamos a ancestralidade em cada gesto, em cada movimento, em cada ato de danças junto/as, ressignificamos histórias negadas, apagadas, invisibilizadas, evidenciando conflitos, diferencias e diversidades, fruto de este chão de re-existência que é nossa América-latina.

A própria cena, como espaço de compartilhamento do trabalho, é também um espaço-tempo que expõe o corpo ao contato e diálogo com outros corpos espectadores que usufruem daquilo que vivenciam da cena. O que ressignifica novamente a obra. A composição implica a tomada de decisão que a sua vez, leva uma nova organização, uma mudança ou transformação de algo. Escolher implica decidir o que está ou não em cena, excluindo milhares de possibilidades de relação, de movimento, de ação, priorizando a escolha de uma proposição. A tomada de decisão também tem a ver com uma tomada de posição estética do que uma composição pode vir a ser.

#### 4.5 Tempo-espaço experimentação-criação

*“Alguém me avisou pra pisar nesse chão devagarinho”*  
(Ivone Lara)

Criar a partir do chão que habitamos, significa, sobretudo, saber que não estamos sozinhas, que juntamente conosco, no movimento criativo, trazemos memórias, gestos, cheiros, paisagens, histórias, passados, que sustentam as nossas possibilidades criativas. Assim, criar em lugares como Salvador de Bahia e Humahuaca, significa dançar em territórios de luta e resistência, o que exige como aprendi na Capoeira Angola, o Samba e o *Huayno*: "pisar devagarinho".

É comum no mundo da criação artística contemporânea, bem como em outros campos, falar de trabalho colaborativo. Especificamente na criação em dança contemporânea, a ideia de criação colaborativa é amplamente utilizada, na criação onde o/as intérpretes da obra são seu/uas criadore/as. Segundo o pesquisador Rocha (2019) existiriam algumas diferenças dentro das artes cênicas contemporânea entre o que chamamos de processos colaborativos do que nominamos criação coletiva, apesar de ter rastros que permitiriam pensar certa evolução em termos organizacionais que ligariam as duas práticas. Mas para o autor, os processos colaborativos e a criação coletiva, embora sejam terminologias usadas por diversos grupos como sinônimos, cada uma tem suas especificidades e também possíveis pontos de convergência entre si. Neste caso, estarei fazendo referência aos processos colaborativos para a criação em dança. Tomando novamente a definição do autor Rocha refere há:

[...] quando falarmos de processos colaborativos estaremos atentos à essas duas características: 1. os sujeitos que estão convivendo em processo de criação são constituídos de histórias, desejos, perspectivas de mundo, ideologias e, ao mesmo tempo, são sistemas vivos em troca constante, ininterrupta, o que gera instabilidade, engloba o acaso e a temporalidade, contrapondo-se, neste sentido, ao ideal de origem e de ponto final; 2. o processo de criação é compreendido de maneira expandida, pois o trabalho dos artistas agrega diversas atividades, sendo os ensaios e apresentações, apenas uma parte delas (ROCHA, 2019, p. 29).

Os processos colaborativos partem das experiências que trazem em si as pessoas que formam parte, e o interesse pelo refinamento da política de cooperação. Esses processos colaborativos de criação, dentro das artes cênicas, começam a ter destaque na América Latina, no séc. XX, entre os anos 60 e 70, produto da revolução social e cultural do contexto mundial. Uma das coisas que se destacaria nesta nova configuração do trabalho criativo é que a figura do/a coreógrafo/a é descentralizada e neste caso é produzida como um todo onde todo/as o/as artistas são criadore/as, entre outras múltiplas funções como figurinistas, técnico/as de som,

produtore/as. Em nossos territórios latino-americanos, a ideia de colaboração para o trabalho artístico, estaria ligada também as dificuldades que muitas vezes atravessa o campo das artes cênicas para se legitimar como campo laboral. Colaboração é mais uma estratégia de sobrevivência que um valor em si, embora também sua prática, signifique uma mudança de paradigmas na cena contemporânea.

Esta forma de colaboração também aparece em grupos de dança folclórica ou popular, como vimos no trabalho da artista Mariela Cazon, como nas companhias e grupos independentes de vários estilos, não apenas na dança contemporânea como estilo.

Aqui é importante especificar que quando me refiro à dança contemporânea, não é o mesmo que a dança na contemporaneidade. O que se chama dança contemporânea é entendida a partir de valores, formas, poéticas e técnicas específicas que nos levam a pensar num corpo, numa criação e numa dança, com certas características, que muitas vezes são compartilhadas com outros estilos, em diferentes contextos. Porém dança contemporânea como estilo, é marcado principalmente, pela poética estabelecida pelo/as fundadore/as da dança chamada de contemporânea, desde Isadora Duncan ao Judson Dance Theater, passando por Rudolf Laban, Mary Wigman, Martha Graham ou Merce Cunningham, entre outros (LOUPPE, 2011). Ou seja, um setor da dança que cria um estilo, em territórios específicos (Estados Unidos e parte da Europa), que influência de maneira muito significativa a dança na América Latina.

Porém, quando falo de danças na contemporaneidade, estou fazendo referência, a todos os estilos que são dançados, recriados e afetados pelo tempo-espço contemporâneo na sua poética, valores e técnicas. Ou seja, as danças chamadas de populares ou folclóricas também são contemporâneas, já que como a tradição não é estática, elas se reconfiguram no aqui e agora. Estou pensando em danças populares ou folclóricas na contemporaneidade, com as estéticas, atravessamentos e questionamentos próprios da atualidade, mas que dialoga permanentemente com o passado. A tradição reconfigurada nos emergentes atuais.

Assim, voltando aos processos de criação colaborativa, eles não são exclusivos do estilo de dança contemporânea, mas da dança na contemporaneidade, incluindo as danças populares ou folclóricas. Embora tenhamos a figura do/a coreógrafo/a ou diretor/a, a criação é colaborativa, no sentido em que as ideias, as decisões e a encenação se baseiam em acordos, consensos e principalmente no que acontece durante o processo de criação e a cooperação a partir dele. Este tipo de criação colaborativa é aquilo ao que me refiro, onde a figura do/a diretor/a se torna mais uma provocação ou um acompanhamento criativo de uma construção coletiva. E onde os roles e funciones das pessoas são múltiplas, ou seja, não se limitam a uma tarefa exclusiva.



No âmbito das performances populares, no âmbito comunitário sociocultural, como vimos, a colaboração é uma regra, não uma exceção. Estar com o/as outro/as é uma parte inerente da tradição popular. O coletivo é a razão da existência da manifestação a performance, com funções, papéis determinados e variados, a qual conduz a uma organização e produção, onde cada um/a do/as membros é fundamental para o processo, como vimos na gestão dos carnavais, com conflitos e tensões. Sem um coletivo não haveria organização comunitária. As danças populares, como as manifestações e performances culturais e comunitárias, criaram sempre estratégias de sobrevivências colaborativas. Por um lado, porque o coletivo é fundamento da comunidade para existir, como coloquei anteriormente, mas também, porque na maioria das vezes, as produções artísticas chamadas de populares, não entram nos círculos hegemônicos das artes cênicas consideradas eruditas, pelo que uma forma de re-existir é a partir de colaborar e criar junto/as.

Os processos criativos cênicos que trarei aqui fazem parte da minha prática como dançarina-educadora, onde a colaboração é inerente ao processo. Dá-se na inter-relação da criação artística contemporânea e da prática na tradição popular. As aprendizagens que trago para serem partilhadas são resultado do trabalho em grupos, experiências comunitárias, espaços de gestão e produção cultural, como dançarina-educadora. Penso e sinto a criação inspirada pelas formas práticas de fazer dos rituais e encontros populares, aqui sem separar o poético do político, ou seja, sem separar a forma de fazer com a forma de pensar o mundo. Dentro das performances populares não existe uma linha que separe a prática do conteúdo, a poética é inerente às práticas e vice-versa. Portanto, o coletivo colaborativo é um fundamento poético-filosófico, bem como uma forma de ser e estar no tempo-espaço.

Voltando ao começo do trabalho, comentei a experiência vivida na organização do ciclo de seminários de dança popular, espaço onde aprendi que outras formas de trabalho artístico, socioeducativo e cultural podiam ser feitas no âmbito das artes da cena. Que estar em coletivo implica estar junto/as desde nossas diferenças, porque o que nos aproxima são os desejos e vontades comuns.

Nos espaços onde me formo como artista-educadora, é preciso compreender e reconstruir as danças populares e folclóricas desde a diversidade étnico-racial, de sexo y sexualidade que a contemporaneidade nos exige. É importante olhar o norte da Argentina, porque é o lugar onde, pela história de luta indígena e afro americana, como vimos, as performances de re-existências continuam significando a partir de suas festas e rituais. Onde o trabalho coletivo e comunitário é a razão de ser das performances. Por isto, que o trabalho

dentro do coletivo Translocadas foi fundamental para achar pontos de tensão em relação com outras corporalidades regionais como Brasil e o Paraguai.

A minha *mestra* de capoeira Janja diz: "Estar na Capoeira Angola é uma forma de não estar sozinhas no mundo", por isso podemos ver, que estar num grupo de tradição popular não é apenas uma forma de estar, é o que dá sentido à existência da performance ou prática cultural. É um modo de vida.

Portanto, criar cenicamente a partir destas cosmopercepções significa acima de tudo, que o coletivo e a colaboração, é a razão de ser do processo. Criamos para não estarmos sozinhas, para colaborarmos a partir da nossa existência em conjunto com outro/as. Assim, entendo o processo criativo como uma coexistência de mundos possíveis, onde intercambiamos ideias sobre o que queremos e desejamos. Testamos as possibilidades que temos e descartamos ou que não queremos. É uma experiência de aprendizados onde nunca saímos igual que como entramos.

O que estou interessada em observar e compartilhar, nos diferentes processos criativos que vou apresentar, são os caminhos que foram traçados coletivamente, avanços feitos desde um tempo espiralar, onde as experiências passadas são retomadas na contemporaneidade. Algumas questões que orientam esses caminhos poderiam ser: Por que e para que criamos? Quais são os gestos formativos, motivadores da obra? Quais cores, sons, imagens estão incorporados no movimento criativo? Que conflitos e acordos se estabeleceram no jogo permanente de estabilidade e instabilidade da criação? Qual é a nova realidade criada, este novo trabalho espaço-tempo que é entregue aos receptores/as ou ao público?

A fim de analisar os processos de criação, a autora Cecilia Sales (1998) convida-nos a refletir sobre uma proposta de análise baseada na crítica genética:

É uma investigação que analisa a obra de arte a partir da sua construção. Após o seu planeamento, execução e crescimento, a crítica genética preocupa-se com uma melhor compreensão do processo de criação. É um investigador que comenta a história da produção de obras de arte, seguindo os vestígios deixados pelos seus criadores. Ao narrar a génese da obra, pretende tornar o movimento legível e revelar alguns dos sistemas responsáveis pela geração da obra. A grande questão que move os estudos genéticos é compreender a textura deste movimento (SALES, 1998, p. 13).

Esta proposta utiliza o caminho da criação para desmontá-la e para pô-la novamente em marcha. Segue os vestígios deixados pelo artista e pelo cientista no seu caminho para o trabalho entregue ao público. Esta arqueologia da sua criação retira estes materiais das gavetas e as ligações nos arquivos e pô-los em movimento, reativando a vida neles

armazenada. Por outras palavras, neste caso, são os meus próprios processos criativos coletivos que serão movimentados aqui, trago-os para os dançar agora também através da escrita. Portanto, é também uma obra arqueológica como a autora propõe, porque é uma reinvenção das obras a partir de imagens audiovisuais, histórias, entrevistas, textos, rascunhos, mapas criados durante o processo, o que permite "dançar novamente".

O processo criativo é sempre um trabalho inacabado, em permanente transformação. Seja pelos próprios protagonistas, seja por aqueles que o observam. Para Salles (1998) é a estética dos inacabados, deixando a possibilidade de relações abertas, múltiplas ligações possíveis. Assim, estamos sempre diante de uma realidade em mobilidade. Uma estética do movimento criativo (SALLES, 1998).

O tempo na criação, nestas obras, é pensado como tempo em espiral. O processo criativo é um ato permanente, um espaço-tempo em que o/as participantes estão totalmente encerrados num estado. O tempo do processo criativo não é exclusivamente tempo de relógio, é um tempo-espaço que nos coloca num estado que passa por um processo de maturação onde o tempo-espaço é o grande sintetizador do processo criativo. Assim, a construção do trabalho artístico acontece sempre em continuidade num ambiente de envolvimento total. No início sente-se o caos, o processo caminha sem muita direção, até que ideias, momentos, desejos são organizados, com um projeto poético que conduz a esta organização a partir de fios que fazem sentido.

Mas não é a desmontagem das obras o que me interessa na sua totalidade, mas bem as possibilidades corporais e criativas que achamos a partir da interculturalidade como uma forma possível de criar a partir das motrizes afro-ameríndias. Além das obras como materiais de análise têm os laboratórios que foram realizados para a construção das mesmas e que vem sendo analisado, continuo assim, focando na pratica, tentando fazer uma arqueologia da pratica.

Vou apresentar quatro criações: dois no Brasil e dois na Argentina. A primeira “do tango ao Huayno” que é um trecho da obra “Translocadas”, a segunda “Corpachadas experimentais” especificamente a partir dos estados corporais da festa do carnaval de Humahuaca e da qual sou autora e interprete, a terceira “Negra Muerta” onde me coloco mais como provocadora e que foi criada a partir de imagens e relatos da história corporificada da independência Argentina, e a última “Negras Nuestras” que é uma nova obra surgida a partir da obra anterior em Humahuaca. Nas três se utilizam as motrizes afro-ameríndias como materiais de investigação e composição. Para analisá-las vou retomar o processo desde dentro, ou seja, os saberes e conhecimentos próprios da experiência.

#### 4.6 Do Tango ao Huayno

Na especialização e logo no mestrado no PPGDança (programa de pós-graduação em dança da UFBA), tive a sorte de conhecer três grandes amigo/as e colegas: Aline Valim (SP, Brasil), Paola Ferraro (A. Paraguai) e Mauro César (CE, Brasil), e Andrea Bonilla Ospina (Col) com os/as quais criei o coletivo e a obra *Translocadas*<sup>93</sup>. É uma obra de dança que nasceu em 2017 no Brasil entre os estados da Bahia e do Ceará com várias apresentações em algumas cidades do Ceará, no Paraguai, em Buenos Aires e Colômbia de maneira virtual. O trabalho nasceu em residências artísticas, por ser um coletivo com artistas que residiam distantes entre si. A partir de alguns questionamentos sobre o que é ser decolonial ou anticolonial nas artes, como colegas pesquisadore/as-artistas que estamos nesses espaços acadêmicos, fomos tecendo alguns pontos de contato entre nossas inquietudes territoriais, nossas diferenças, encontros e diversidades.

De onde você é? Perguntam-me no Brasil e eu respondo: “argentina, mas de Córdoba”, “Ah, com certeza que dança tango. E como é que se chama aquele monumento grande que tem lá?” (fazendo referência ao obelisco que fica na capital, ao qual vi algumas vezes). “Eu amo Argentina! parece com Paris”, falam-me em Salvador. Eu, que fui a Buenos Aires umas poucas vezes, sempre conheço menos que as pessoas que me perguntam.

É assim que a partir do trabalho em *Translocadas* consegui corporizar algumas situações que fazem referência aos nacionalismos e seus estereótipos, inerentes aos processos históricos da constituição do país que foi descrito anteriormente. Fui trazendo memórias das múltiplas participações que tive dentro dos espaços acadêmicos de dança, dos grupos de dança folclórica que participei com repertórios baseados nos arquivos históricos. Meu fenótipo mulher cis e branca, “é apto” para ocupar repertórios de mulher sedutora que usa vestido apertado e salto, a qual se deixa seduzir pelo homem cis branco forte, de postura erguida, elegante e conquistador.

Como vimos anteriormente, o rosto branco e europeu da Argentina tem sido construído em relação a essa polarização valorativa da identidade nacional, principalmente da região central com Buenos Aires e devido à invisibilização dos rostos escuros que atravessavam as maiorias demográficas e culturais do norte.

Com a criação “Argentina de *Translocadas*”, partimos do lugar de um corpo migrante (com passaporte), atravessado por fronteiras interculturais com seus desafios,

---

<sup>93</sup> Link da peça: <https://youtu.be/qJ5-S1RrS0M>

questionamentos e principalmente com a construção de outra identidade. A argentina branca que mora em Salvador, que samba e que joga capoeira, que come empanada e acarajé.

A primeira coisa que veio à nossa mente para montar esse trabalho foi o tango. Sou loura de olhos azuis, fenotipicamente aptas para exportação do tango, aquele que foi branqueado a partir de um processo de higienização próprio do contexto detalhado nos capítulos anteriores. Que tango colocarmos no trabalho? "*La cumparsita*", pensamos todo/as. Esta seria minha carta de apresentação para um trabalho em que o que predomina são estereótipos e rótulos. Por muitos anos dancei tango em vestidos justos e meias arrastão. Os sapatos de tango são a chave para a feminilidade heteronormativa de ser uma mulher argentina. A sedução do homem, simbolizada pela cadeira em que danço o tango. Aquela cadeira que simbolicamente é o estado patriarcal branco heteronormativo que me diz como devo seduzir, quem e onde.

A performance começa então, eu em pé em cima da cadeira com salto e uma flor na boca. O estado do corpo é rígido, com movimentos entrecortados e direcionados. O que foi me dando esse estado corporal foi à permanência constante acima da cadeira com diferentes posições, mas nunca apoiando os pés no chão. Dessa maneira o corpo devia realizar vários esforços para poder tentar “sair” de aquela amarra que o objeto cadeira está colocando no meu corpo. Depois de várias tentativas de querer sair dessa situação, saio da cena acima da cadeira e arrastando ela, dando toda uma volta por trás do público, realizando o mesmo esforço de tentar pular com a cadeira já incorporada ao corpo.

Figura 44 – Translocadas, Assunção, 2019.



Foto:

Dani

Gonzalez.

Fonte:

Arquivo

Translocadas

Em 1999, o tango foi reconhecido como "parte integrante do patrimônio cultural da cidade" de Buenos Aires e, em 2001, foi proposto pelos Estados nacionais argentinos e uruguaios para integrar a "Lista Representativa da UNESCO do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade". Como vimos no caso da Quebrada de Humahuaca, a transformação em patrimônio de territórios, práticas e paisagens culturais traz múltiplas encruzilhadas políticas, económicas, culturais e sociais. No caso do tango, diz a Unesco:

As classes trabalhadoras das cidades de Buenos Aires e Montevideo. Nesta região, onde emigrantes europeus, descendentes de escravos africanos e nativos (criollos) se misturaram, foi produzida uma amálgama de costumes, crenças e ritos, que se tornou uma identidade cultural específica (...) a música, a dança e a poesia do tango são simultaneamente uma encarnação e um vector de diversidade e diálogo cultural<sup>94</sup> (UNESCO, s/d, tradução própria).

Por outras palavras, é um diálogo entre diferentes culturas, tais como o europeu "sempre em primeiro lugar", o africano e o nativo, que é chamada de crioula, nunca indígena. Bem, sabemos que existe um tango para exportação que é a cara da "Argentina" para o mundo. E corporalmente mostra traços de uma dança mais europeia do que africana ou indígena. Principalmente quando se assiste aos espetáculos em "San Telmo", o bairro mais tanguero de Buenos Aires e também muito turístico. Haveria uma forma de ser mulher e homem nas corporalidades, que são quase sempre formas verticais, com a coluna direita, pernas retas e dedos dos pés tecnicamente estilizados como no ballet clássico.

Explicitamente estes repertórios também deixam de fora outros, sempre as decisões sobre o que colocar e deixar de fora são políticas, pois a estética e a política não estão separadas. Portanto, com o trabalho *Translocadas* perguntámo-nos como é que desconstruímos os nossos corpos que dançam formas racistas, sexistas e estereotipadas? É possível quebrar os movimentos retos, verticais, sequenciados a partir da forma do gesto, para deixar se afetar pelos estados do corpo, e que seja a partir deles que os gestos apareçam?

Não é a dança do tango que incomoda, mas a organização coreográfica cis heteronormativa e branca como única possível. *EnegreSer* corporalidades (NAVARRO, 2018) nas nossas danças argentinas a partir de matrizes estéticas negras como a capoeira angola, ou as nossas danças indígenas a partir das suas rodas, rituais e múltiplas possibilidades corporais. Partir de múltiplas formas de dançar tangos sem ter a exigência de performar o binarismo de

---

<sup>94</sup> No original: Las clases trabajadoras de las ciudades de Buenos Aires y Montevideo. En esta región, donde se mezclaron emigrantes europeos, descendientes de esclavos africanos y nativos (criollos), se produjo una amalgama de costumbres, creencias y ritos que se convirtieron en una identidad cultural específica (...) la música, la danza y la poesía del tango son simultáneamente una encarnación y un vector de diversidad y diálogo.

gênero, poder trocar de direção, de condução, ter uma condução de dois na dança, dançar em dupla tencionando a hegemonia patriarcal do poder. Ter equilíbrio em desequilíbrio, achar múltiplos pontos de contato (plexo, costas, umbigo).

Em relação à componente "afro" do tango, nas últimas décadas, alguns músicos e investigadores, tais como Cáceres e Cirio (2002), investigaram e reavaliaram estas influências, argumentando, entre outras coisas, a origem da palavra e as fontes que atestam que o/as afrodescendentes praticaram este gênero nos seus primórdios. Porém não tem aprofundado nesses trabalhos.

É urgente desestabilizar codificações patriarcais nas danças com papéis definidos de "mulher" e de "homem" que são construções culturais coloniais para instaurar um único modelo possível: heterossexual, cis branco e burguês de ser. Coincido com Lugones (2015) que a sexualidade como o gênero é construída e socialmente criada e imposta. A dança como ferramenta fundamental na construção das corporeidades é uma grande aliada para a imposição subjetiva das formas sociais, sexuais e de gênero. Porém por ser uma arte do corpo exclusivamente, é a sua vez, uma grande aliada para desestabilizar esses mesmos padrões corporais, possibilitando novas formas de construção de subjetividades que quebram nacionalismos corporais estereotipados.

Na peça, depois de muito esforço, volto à cena junto à cadeira, consigo me livrar dela, caindo no chão. Agora eu danço acima dela, com o corpo que começa a acordar outras tonalidades. Vem o descanso, sento na cadeira e recupero o ar. "Como cansa os estereótipos sociais"! Ser o que a sociedade espera que sejamos como mulheres, homens, crianças, idosos.

Entra uma tonalidade fluida de água e ar, que começa a me levar a um balanço do corpo. Dançando o balanço das águas encontro outras possibilidades de dançar com a cadeira, agora com ela na cabeça, sentada, abraçada a ela. Trago outras estéticas possíveis para seduzir, erotizar, dançar, sentir, compartilhar, o ser "A Argentina". É uma forma de recriar repertórios a partir da própria necessidade de ser e sentir, ou seja, a construção da própria subjetividade a partir do que meu corpo deseja expressar, já não o esperado pelos códigos sociais. Mas como surgem essas possibilidades corporais? Bom, as escolhas corporais de nossos repertório falam sobre nós. Acredito no poder transformador que tem a escuta sensível do corpo. Ao onde pode me levar um balanço? Um desequilíbrio do eixo? O movimento do plexo desde a força da gravidade? Como voltar para terra, como fazer aparecer outros territórios que também me constituem como "A Argentina". Recuperar a terra a partir do balanço da água, gerando um *huayno*, que conecta outras latitudes, outras regiões, outras metáforas. Aparece assim, uma terra velha ancestral, antiga. Essas outras argentinas, que

foram negadas, invisibilizadas, ocultas, proibidas nos arquivos, têm continuidades corporais e performáticas e que estão aí para trazer outras formas múltiplas de estados corporais que geram danças. Transitar diferentes terras, transformar-se nelas, dançar com elas a partir do peso gravitacional que impulsiona diferentes possibilidades corporais, forças e estados corporais. Procurar até onde pode nos pode levar o peso gravitacional do huayno, qual estado corporal é esse e como posso partir dele para construir um dizer-fazer com corpo. Com quais terras me encontro desencontro, me enfrento, me atravesso, entro em conflito, me relaxo? Com quais corpos é possível descansar? Eu posso ser o alicerce de outro corpo? Qual o peso necessário que preciso descarregar no outro corpo?

Figura 45 – Translocadas em Juazeiro do Norte, 2018.



Fotos: Mellyssa Bezerra.

Acredito no poder da criação artística como possibilidade de aprendizado, desconstruções e construções de possibilidades para múltiplas danças. É a partir dos encontros com outra/os artistas, pessoas, espaços, “campos vividos” (SILVA, 2020), rituais que é possível rever repertórios, negociar caminhos de criação e composição de novas danças. Assim, partimos de uma corporalidade construída na grupalidade que trazemos em nossos próprios repertórios individuais, para intercambiar com outro/as indivíduos e coletivos. Formamos uma nova e terceira possibilidade para nossa dança. Por isto o processo de criação



em coletivo nos transforma. A participação em espaços comunitários nós dá o chão para estar seguro/as de onde pisamos. Porque como diz o canto popular: “Quem não sabe andar, pisa no Massapê e escorrega”. A comunidade artística o popular nos dá a terra firme para pisar com segurança e um alicerce para aprender de maneira afetiva.

#### 4.7 Criação a partir de estados corporais

Todos os meses de fevereiro de carnaval que estou em Salvador, às memórias dos momentos carnavalescos de Huamahuaca estão presentes. São momentos chave na vida de alguém que vive dividida entre dois territórios. Mas a terra da Bahia, como fertilizante de rituais e festivais, oferece-me sempre espaço-tempo para reinventar os rituais. Eu estava trabalhando no espaço cultural "Casa Rosada" com a artista Nirlyn Cejas<sup>95</sup>, para o seu trabalho de doutoramento, quando lhe disse que estava muito ansiosa por ter um "*Jueves de comadres*", como muitas vezes me acontece quando não vejo as comadres argentinas durante algum tempo. Nirlyn foi muito gentil e disse: "*Vamos fazê-lo aqui!* Convidamos pessoas próximas da casa e fazemo-lo. E assim organizámos o "*Jueves de comadres*". Foi um momento de partilha de comida, bebidas, canções e danças, especificamente canções que nos aproximam. Como Nirlyn é venezuelana, e como diz Canclini (2006), muito do que nos torna iguais como latino-americanos é o consumo<sup>96</sup>, dançámos música que conhecíamos, principalmente *cumbias*, que com todas as suas variantes, é encontrada em praticamente todo o continente americano, incluindo o Brasil, se formos para o norte, principalmente na região amazónica da tríplice fronteira. Mas também dançamos *huaynos*, *carnavlitos*, *sayas*, *caporales*, música afro-venezuelana, entre outras.

Naquele momento, a questão era se poderíamos convidar os homens, e recuperando imediatamente as minhas experiências rituais, disse que sim, pois aprendi que o ritual é para todos aqueles que querem reavaliar e tornar possível o dia das *comadres*, como um espaço para reavivar os laços de amizade, compromisso e coletividade. Foi assim que o artista Tiago Cohem<sup>97</sup>, que fazia parte do coletivo da "Casa Rosada" e ainda mais, vivia nesse momento na casa, compartilhou junto conosco perguntando, dançando e experimentando-o de uma forma muito afetiva. Como acredito nas reviravoltas do mundo e porque sinto que somos seres

<sup>95</sup> Artista venezuelana-baiana, pesquisadora, produtora.

<sup>96</sup> Esse pensamento pode ser consultado no livro “Latino-americanos à procura de um lugar neste século” ano. Editorail Iluminarias. 2000. Onde o autor faz uma análise sobre as indústrias culturais nas Americas.

<sup>97</sup> Artista brasileiro de São Paulo radicado na Bahia. Pesquisador, coreógrafo e interprete.

enérgicos, que estamos entrelaçados afetiva e espiritualmente, no momento em que senti a necessidade de criar a partir da minha pesquisa de doutoramento, Thiago apareceu novamente no caminho. No meio do isolamento pela pandemia da Covid 19, não era possível fazer encontros presenciais. Pelo começamos os encontros de maneira virtual.

Com o objetivo de trazer Humahuaca comigo para Salvador, a partir das minhas raízes portáteis, pensarmos na possibilidade de criar a partir dos estados corporais, como uma possibilidade de encurtar distâncias emotivas, afetivas e corporais. Dançar a partir dos estados que gera uma celebração coletiva no isolamento social, nos desafiava a trabalhar as motrizes das danças coletivas desde as próprias experimentações pessoais vividas no território.

Num senso comum, os estados corporais, do ponto de vista de quem assiste a uma atuação de dança, podem ser considerados como a expressividade de um corpo em atuação. Pode também estar relacionado com a presença ou irradiação do corpo, identificando formas específicas de estar em palco, que geram "estados de presença" (LOUPPE, 2007, p. 77). De acordo com a autora Laranjeira:

A dança, sendo provocada por estados corporais, não é estruturada/organizada e não é apresentada por sequências de movimento, como mencionado acima, mas pelo fluxo de estados. É constituída pela transitoriedade, pela característica processual dos modos de estar em palco e, além disso, é marcada pela singularidade do sujeito dançante. Os estados não são delimitados pelo movimento, pela forma do movimento - embora o acompanhem frequentemente - mas são constituídos pelo carácter efêmero, processual e atual da dança (LARANJEIRA, 2013, p. 599).

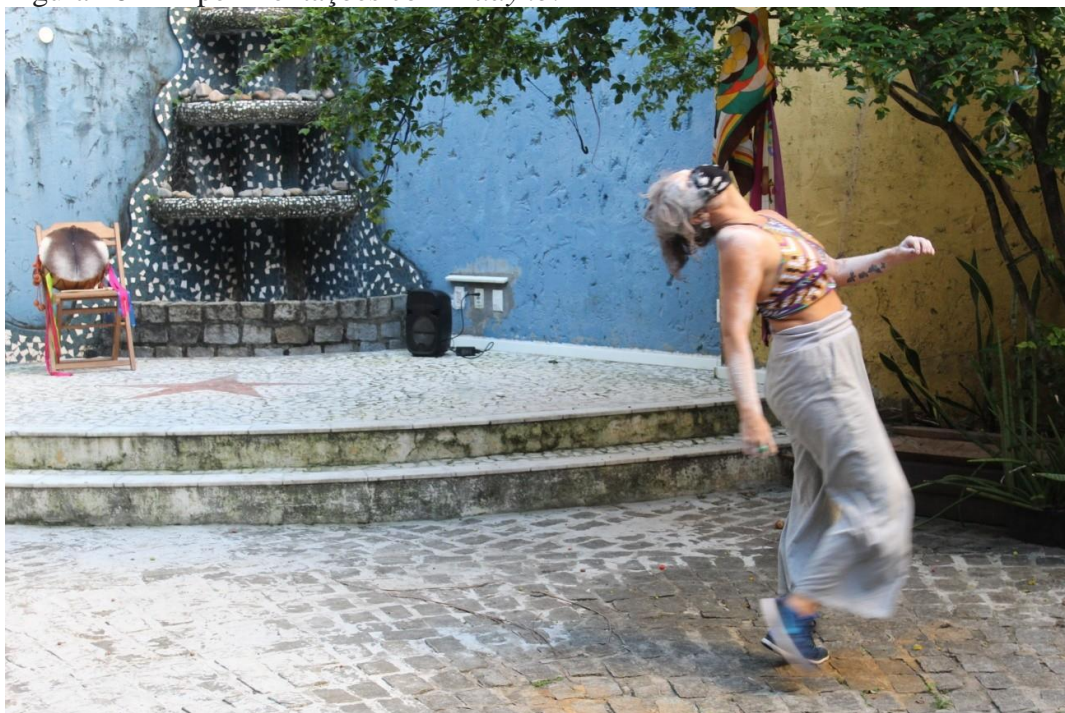
Assim a partir de estados corporais, foi criado o trabalho experimental "Corpachadas experimentales". Tanto Thiago como eu percebemos que estávamos interessado/as em questões artísticas que estavam muito em diálogo. Ele apresentou-me uma possibilidade dramaturgic que estava desenvolvendo, baseada na inspiração da poesia *Haikai*, criada pelo poeta japonês Matsuo Bashô. *Haikai* é um género de poesia com uma forma fixa. Tem três linhas: a primeira e a terceira são palavras redondas menores - linhas de cinco sílabas - e a segunda é uma palavra redonda maior - linha de sete sílabas. É, portanto, poesia objetiva e sintética. Tematicamente, pretende expressar a relação entre o homem e a natureza. A sua base filosófica é o princípio budista, segundo o qual tudo no mundo é transitório, e cabe ao ser humano reconhecer-se como passivo em mudanças contínuas, como a natureza e as quatro estações do ano.

Eu estava interessada em trabalhar sobre os estados do corpo a partir do carnaval de Huamahuaca, bem como a ideia do movimento espaço-temporal, do significado de *Pacha* partindo das motrizes da *Cueca* e do *Huayno*.

A partir das minhas próprias referências corporais com as danças andinas e as propostas corporais trazidas por Thiago, numa perspectiva intercultural, começamos a organizar a informação do corpo e a tecer opções. Para organizar o tempo-espaço das experimentações, tivemos como referência a simbologia da *Chakana*, das forças dos elementos da natureza, pelo que dividimos o espaço a partir de uma cruz, onde os elementos ajudavam no trânsito do tônus muscular e a partir daí a geração dos estados que iam sequenciando os momentos da dança. A *Chakana* no corpo permitiu-nos trabalhar sobre as qualidades dos estados corporais. Composta de fogo, ar, água, terra e vento, os movimentos dançados estavam ligados a força da gravidade da terra, bem como o som vibratório da *caja* no plexo solar, a água passando pelo corpo com movimentos líquidos, o ar permitindo a descolagem dos braços e o fogo ardendo no solo, desequilibrando e gerando os movimentos de "pular" a partir da força da terra. O fogo estava também nos movimentos dos quadris, que a partir dos balanços nos permitiam brincar com diferentes frentes, dançar com as plantas, dançar com a lã, e dançar junto a terra e com o céu.

Os movimentos que apareceram na improvisação tinham uma forte ligação com o solo, com a força da gravidade gerando movimentos para baixo e empurrando para cima. Por outras palavras, a terra como gerador de impulso. Enraizamentos com fluxos na motriz do *huayno*, procurando os espirais corporais a partir de movimentos fluidos, serpenteados. A partir do som da *caja coplera*, procurarmos trazer para o plexo solar, trabalhando com diferentes níveis e sem perder a música corporal. A vibração da *cajá* no corpo e o enraizamento gerava um estado de profundidade e obscuridade, sensação de estar envolvida no próprio espiral, saindo e voltando sempre para os mesmos lugares mas de forma diferente. Na medida em que conseguia manter por muito tempo o movimento, mas profundidade alcançava um cansaço que era recuperado a partir do próprio movimento, ou seja, nunca conseguia o esgotamento corporal, quando essa sensação de cansaço me fazia querer abandonar o movimento o próprio tempo cíclico me permitia continuar com leveza.

Figura 46 – Experimentações com *Huayno*.



Salvador, 2020. Foto Tiago Cohen

Foi surgindo a presença recorrente de movimentos mais impregnados no corpo, como o movimento da cobra a partir do movimento da cabeça, fazendo diferentes direções ou caminhos. Os fluxos do transitar da motriz do *Huayno* eram alcançados a partir do impulso da cabeça, o que me permitia mudar de direções, como assim também encontrar o equilíbrio corporal entre o tônus mais líquido e não perder o tônus para o enraizamento profundo. Assim o estado corporal gerado ao passar de uma água tranquila e fluida a uma corrente mais espessa e firme me gerava a necessidade corporal de quebrar movimentos, de balançar o corpo. Como se do próprio enraizamento firme eu precisava sair balançando o corpo, quebrando movimentos, fazendo espaços no próprio corpo. Procurando variações ao próprio enraizamento.

Foram aparecendo as ginga da Capoeira e junto à motriz da *Cueca*. O sair do chão, o decolar sem sair completamente do chão. Puxando para baixo para sair da terra. A intensidade do tônus muscular da *Cueca* exigia-me manter o movimento constante para adquirir aquele esgotamento, próprio da festa do carnaval, onde parece que o corpo não vai conseguir fazer mais um movimento, mas que a celebração, a roda, os corpos ali presentes, re-energizam de tal maneira que nosso corpo se purifica, se re-liga uma e outra vez. Esse esgotamento nunca é uma sensação de exaustão, é novamente uma recuperação constante e cíclica do corpo, procurando o equilíbrio e a organização do corpo para recomeçar. Assim, muitos desses estados corporais gerados a partir das experimentações eram também similares aos que tinha

transitado corporalmente no tempo-espaço carnaval. Já que durante semanas nosso corpo passa por diferentes momentos ligados a terra, a fertilidade, a sensualidade, a fluidez, esgotamento corporal, limpeza do corpo, energias *saqras* profundas da terra, entre tantas vivências corporais próprias do tempo-espaço carnaval.

Figura 47 – Criação Corpachadas Experimentais. Experimentação com Cueca.



Agosto de 2021. Salvador. Bahia. Foto: Tiago Cohen.

Assim, “Corpachadas Experimentantis”, se baseou nas memórias corporais e afetivas do carnaval, recuperando aromas, sensações de alegria e tristeza dos momentos de êxtase vividos, o próprio momento do desenterro e enterro do carnaval, a percepção da terra no corpo, a alegria e a fugacidade da festa, a água da estação das chuvas, e o vento que transforma, carregando e trazendo energia. O vento nos Andes vem e vai como diz o Professor Mario Vilca<sup>98</sup>, transporta e traz.

Memórias emergentes do movimento que trouxe as imagens do carnaval e as paisagens do campo vividas (SILVA e LIMA, 2021) em Humahuaca para Salvador, corporificadas através de sensações e emoções, agora ressignificadas na criação espaço-temporal cênica.

Mas tendo a pandemia de Covid 19 como um contexto mais amplo, colocámos algumas questões tais como: Como se vive um carnaval em estado de isolamento? Com quem

<sup>98</sup> Comunicação pessoal feita a Mariela Cazon em março de 2020.

partilho a minha alegria, o que estou a renovar, com quem danço, bebo e canto? Essas perguntas também acalmaram a minha ansiedade no isolamento de uma pesquisa coletiva no meio de uma pandemia mundial. Colocamos *Corpachadas*, principalmente porque Tiago abriu sua casa, o quintal, para poder desenvolver o trabalho. Porque alimentarmos mutuamente nossos repertórios, nossas formas de criar. Porque não sabíamos para onde a gente ia, sem certezas, experimentamos possibilidades. Era difícil criar sem terra, precisávamos colocar o corpo diretamente em relação com o elemento.

Figura 48 – Corpachada no início da performance.



Foto Rafael Neto. Salvador 2021. Arquivo pessoal.

Geramos os estados corporais do trabalho a partir da energia do canto da *copla*, realizarmos o desenterro na própria terra do quintal, no tempo-espço criação, dando de beber e cantando para ela. Foram muitas experimentações de cantar a terra, inclusive de criar as próprias coplas para o trabalho, como uma reverência à alteridade. Aqui não havia uma preocupação específica pela "forma correta" de cantar. Não sou uma cantora profissional de *coplas*, como muito/as *quebradeño/as*, porque embora a *copla* seja uma canção coletiva, celebrativa e improvisada, exige uma organização do corpo, especialmente da voz, própria do estilo musical. Porém Tiago me desafio e cantei as *coplas* para esse momento, como uma aprendiz de canto de *coplas*, no tempo-espço do carnaval, que agora canta na criação como forma de achar também no canto o estado corporal da celebração.

*“Yo no canto por  
cantar Ni por tener  
buena voz Yo canto  
para sanar Las penas  
del corazón”*  
(Copla de domínio público)

Figura 49 – Corpachadas experimentais.



Setembro 2020 Salvador. Foto Naiara Rezende.

Como vimos anteriormente, as coplas são enunciados coletivos, que expressam cosmopercepções materializadas em práticas e modos de vida do ser nos Andes. Elas significam segundo o tempo-espaço em que são cantadas. Neste caso, eu escolhi para cantar a copla que me deixa “nua”, porque não me sinto uma cantora, embora o faça, tenho uma

dificuldade de soltar a voz. Porém para as performances afro-ameríndias, as corporeidades são praticadas na sua integridade corporal, na triada cantar-dançar-tocar. (LIGIÉRO, 2012). Cantar coplas exige uma corporeidade onde o instrumento seja parte do corpo e a voz parte do movimento.

Com as experiências corporais, e a fim de começar a escolher opções e compor, dividimos o trabalho em três partes inter-relacionadas, a partir da noção de “*Tramaturgia*”<sup>99</sup> proposta por Thiago.

- Ação, ou seja, o que faço como movimento: movimento do peito (plexo solar), movimento da cabeça, corpo enraizado no chão, balanço do corpo, quedas e desequilíbrios, trajetórias e caminhos.
- Tempo-espaço que inclui tudo o que aparece como contexto, "às coisas" como a terra sob a forma de apacheta o espaço sagrado *Wakas*, *Caja*, talco, manjerição, incenso, flores, vinho, folhas sagradas de coca, serpentinhas de papel, lenços.
- Reverberação no corpo (aqui tudo o que se refere à espiritualidade e à afetação): deixar ir, saudade, alegria e tristeza, calor no corpo, frio no rosto, limpeza, exaustão, renovação, isolamento, solidão.

O trabalho foi gravado para vídeo<sup>100</sup>, com duração de 10 minutos, a fim de continuar trabalhando uma proposta ao vivo.

## 5.8 Uma dança enraizada nos vestígios da história

É a partir dos silêncios e apagamentos da história do nosso território argentino que se faz necessário trazer para a memória personagens como "Severa", uma mulher negra, guerreira, combatente nas guerras de independência. Essa foi a inspiração da novela histórica da escritora Maria Laura Lerma<sup>101</sup> (2021) chamada “*Negra Muerta*”. Junto a ela e outra/os artistas como Mariela Cazon, Hugo Cazon, Alexis Mendes, Mariana Castro e Mercedes Llanos, nós escolhemos para realizar um trabalho de dança inspirado na obra literária. Como coloquei anteriormente a escolha das pessoas já é parte do processo de compor. Neste caso, são pessoas que se conhecem, que dançam juntas em alguns processos, mas, sobretudo, são

<sup>99</sup> Esse conceito está sendo desenvolvido pelo pesquisador a partir da poesia do Haikai.

<sup>100</sup> Disponível em: <https://youtu.be/4ZS6DtuVWqQ>

<sup>101</sup> Maria Laura Lerma é psicóloga e escritora. Trabalha com a temática de gênero e sexualidade na área de saúde de Humahuaca, acompanhando situações de violência contra as mulheres e disidências.



peessoas com construções identitárias raciais, de gênero e sexualidade, pelo que o trabalho já partiu de uma escolha estético-política.

Trabalhar criando junto a referentes das danças andinas como Mariela Cazon e Hugo Cazon<sup>102</sup>, foi um desafio enorme, colocava-me na encruzilhada das interseccionalidades de classe, gênero e sexualidade, sendo uma mulher cis branca, que está entrando na cena local a partir desses encontros em Humahuaca. Que era o que eu poderia aportar nesse processo? Como compartilhar uma criação junto a esse/as artistas, engalhados na cultura andina? O encontro gerou trocas a partir do que eu podia oferecer da minha caminhada pelas motrizes afro-americanas e andinas junto à experiência de cada um/a dele/as. Eu não estava ali escolhida como uma coreografa, eu estava ali trazendo provocações corporais, acompanhando as experimentações, colaborando na composição de uma dança que pretendia desenterrar vestígios afro andinos. Era uma grande oportunidade para uma artista-educadora em formação. É a primeira vez que participo de um processo criativo em dança que tem uma obra literária como inspiração. Criar uma dramaturgia para dança, compor a partir dos corpos em movimento, desafia-me a abrir o processo a várias possibilidades, sem descartar nada no começo. Por momentos nos aferrando ao material escrito, utilizando a representação, por outros momentos, simbolizando e significando a partir de símbolos e objetos significativos.

A novela histórica “*Negra Muerta*” traz-nos a figura de Severa, uma mulher afro-argentina que, com a sua destreza corporal, sensualidade, inteligência e coragem, negociou e procurou informações em terras inimigas, nos momentos das guerras independentistas Argentinas. Viveu no território que leva seu nome formando parte da memória oral da localidade. Mas que também se conhece como Iturbe ou Hipólito Yrigoyen. É uma pequena comunidade com 1285 habitantes, localizada a uma altitude de 3.223 metros no Departamento de Humahuaca, a norte da Quebrada de Humahuaca, a uma distância de 161 km da capital da província de San Salvador de Jujuy. É neste lugar, a partir das histórias e relatos orais do/as vizinho/as que nasceu “*Negra muerta*”. A novela está situada no momento histórico conhecido como o êxodo de Jujuy,<sup>103</sup> lembrado como o maior ato revolucionário e patriótico do povo de Jujuy. Esse é contexto que toma corpo na obra de dança, pelo que a terra, território, corpo-território, vida e morte são componentes fundamentais do trabalho criativo.

A morte é o que dá consistência a peça, e foi nosso marco de referência para trazer a memória viva a partir de nosso trabalho dançado. Nas comunidades andinas compreende-se o

---

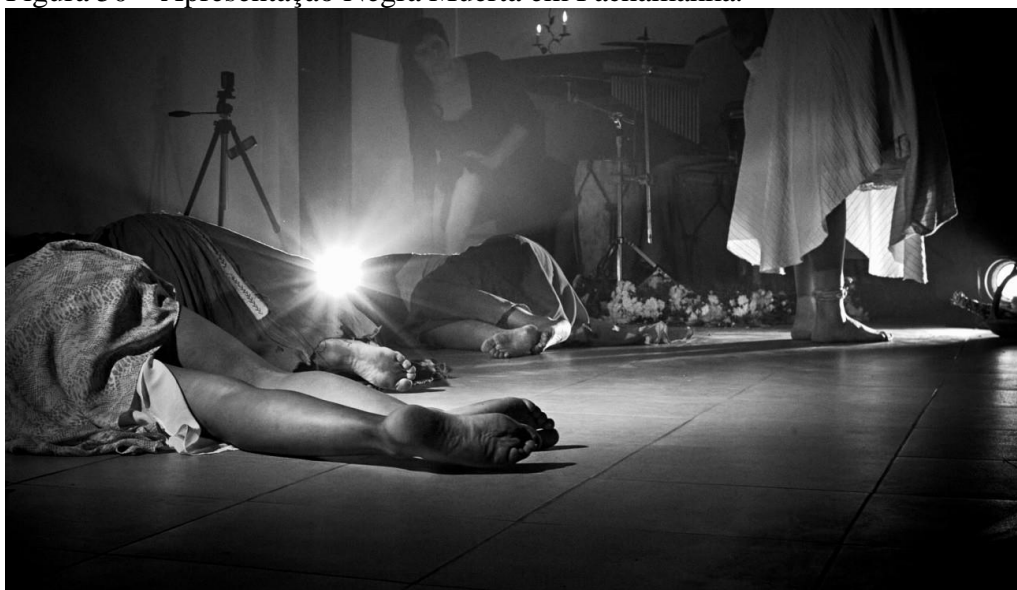
<sup>102</sup> Hugo Cazon é músico, compositor e professor de danças na Quebrada de Humahuaca.

<sup>103</sup> Há 209 anos, o povo de Jujuy começou um dos maiores sacrifícios feito pela população civil em nome da liberdade. Abandonaram as suas cidades, queimaram os seus campos, e partiram numa viagem de mais de 360 km até Tucumán, deixando para trás apenas terra arrasada pra que os espanhóis não puderam ocupar essas terras.

sentido da transcendência e imanência do espírito dos seres. Depois da morte pode estar-se no plano dos mortos e também dos vivos (VARGAS, 2020). A morte pode ser entendida como uma segunda vida, um segundo nascimento que vá conduzir a uma terceira vida (ALBÓ *in* VARGAS, 2020). Um grande ciclo vital, social, comunitário e cósmico. Um ciclo, onde o ser humano no momento da morte se junta ao grande espiral que conecta o mundo das almas com o mundo dos vivos. Por isto nos Andes é fundamental ter uma boa morte e os momentos funerários são altamente ritualísticos, como também todo primeiro de novembro quando se espera a chegada das almas ao plano dos vivos, onde oferendas e rituais ao/as morto/as são realizados.

Aqui retomo as cosmopercepções de tempo-espço e movimento do cosmograma banto como assim também a noção de *Pacha*, onde a vida é uma grande roda cíclica de ligações de forças vitais.

Figura 50 – Apresentação Negra Muerta em Pachamanka.



Humahuaca, novembro de 2021. Fonte: acervo de Xuxy Banto

O que nos propusemos fazer foi dar corpo à energia guerreira de Severa e à de um povo que acompanhou e desempenhou um papel de liderança na luta pela independência através de algumas danças argentinas e brasileiras, a partir dos estados do corpo. Foram três semanas de laboratórios de criação, onde a partir de alguns gestos e movimentos de danças argentinas, como o *huayno* e a *cueca*, e alguns princípios de movimentos e gestos das danças afro-brasileiras, construímos um trabalho de dança intercultural em terras *Humahuaqueñas*. A proposta corporal foi partir principalmente das motrizes de enraizamento, desequilíbrio e a

movimentação do plexo solar. Assim, os laboratórios de criação serviam para entrar em alguns princípios de movimentos como o enraizamento, movimento circular do quadril, a força muscular de um tono firme para encontrar assertividade e direção, segurança e precisão ao dançar, que é o que procurávamos com a dança em *Negra Muerta*. Algumas sequencias feitas na roda e outras em duplas, onde experimentávamos encontros e desencontros a partir do quadril, do plexo solar, do olhar.

Figura 51 – Mariana Castro na apresentação de *Negra Muerta* em Pachamanka



Humahuaca, novembro de 2021. Fonte: arquivo pessoal.

Utilizamos também algumas imagens que nos permitiam achar os tónus musculares diretamente ligado aos elementos. Por exemplo, o enraizamento na lama e o movimento do plexo solar para terra. O que procuramos achar foi a qualidade da terra argilosa da localidade de “*Negra muerta*”, e a terra como princípio da criação do mundo, no corpo individual e grupal. Aqui trabalhamos o princípio de *Pacha*, no sentido de que viemos da terra e vamos para ela novamente num movimento espiralar.

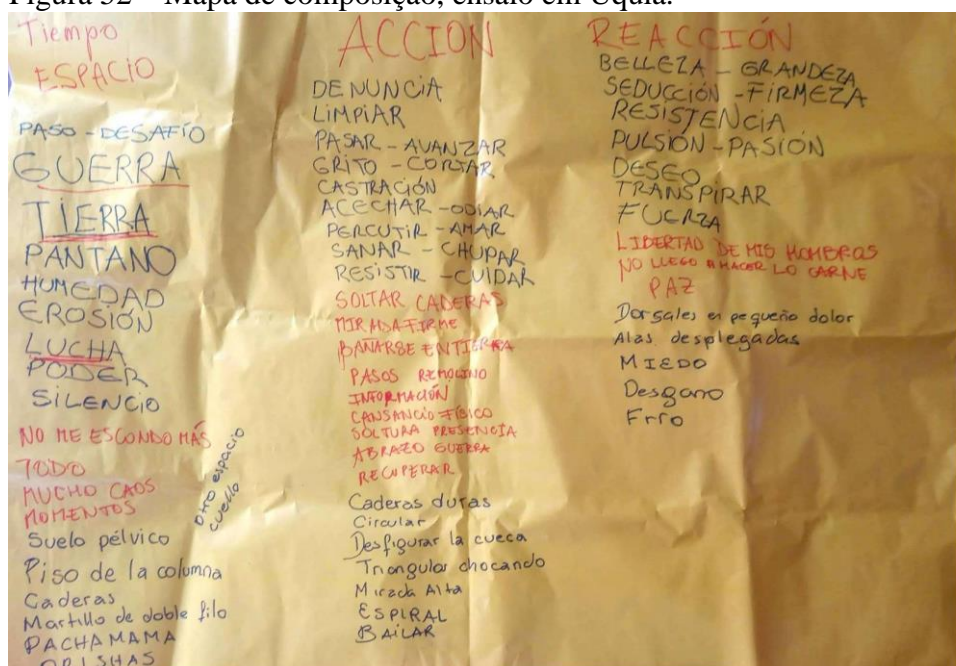
As imagens corporais que nos permitiram mover foram os contrastes entre conseguir um tónus muscular a partir de uma terra seca e outra húmida. As diferencias que nos proporciona o solo em relação à construção desse tono muscular, pisando com mais firmeza, quase entrando na terra, deixando o corpo mole, quase caindo, e outras vezes, uma terra seca, onde passamos quase sem deixar rastros. E por outro lado, a qualidade do vento e

tempestade, na matriz da *Cueca*, proporcionando pulos, giros, encontros, desencontros a partir do entrar e sair da terra.

A percepção do que o próprio corpo realiza, pode modificar a qualidade do movimento do dançarino/a ou mesmo toda a organização do movimento no corpo. Inversamente, há os fenômenos em que quando executamos movimentos, experimentamos imagens mentais, sensações e emoções. Ambos os mecanismos são interessantes, uma vez que é na realidade um ciclo contínuo envolvendo o corpo (experiência sensorial-motora), o movimento e o significado.

A fim de organizar o trabalho também escrevemos palavras que apareciam no momento das experimentações e as organizamos em tempo-espço, ação e reverberação.

Figura 52 – Mapa de composição, ensaio em Uquia.



Novembro de 2021. Fonte: Arquivo pessoal.

A composição do trabalho foi compartilhada. Por momentos alguém propôs uma possibilidade e testávamos para achar caminhos. Algumas coisas apareciam com mais força e prevaleciam para compor. Outras iam sendo descartadas. Assim, tecemos um trabalho coletivo, ligado principalmente pelo desejo e o desafio que representava montar um trabalho sobre o afro andino recuperando uma história negada e invisibilizada, ou muitas vezes folclorizada como vimos nos arquivos analisados.

### 5.8.1 O respeito à alteridade como reverberação artística corporal

Para a construção da obra foi necessário, como pratica sagrada nos Andes, pedir permissão ao espaço territorial sagrado da localidade de “*Negra Muerta*”. Para isto, fomos até o lugar e fizemos um “pago” (pagamento-oferenda) conhecido assim nos Andes. Com a orientação de Mariana Castro e Mariela Cazón, que são duas pessoas que têm a capacidade de orientar espiritualmente a celebrações, levamos folhas de coca, álcool, tabaco e flores até ao lugar onde nasceu o romance e assim a história de Severa. O que fizemos foi *chayar*, num lugar perto do rio, que escolhemos junto/as, entregamos as nossas oferendas a fim de que também esse momento faça parte de nosso processo criativo.

Figura 53 – Localidade de Negra Muerta.



Quebrada de Humahuaca, novembro de 2021. Fonte: Arquivo pessoal

No momento da cerimônia estávamos no meio de uma grande tempestade, com trovões e relâmpagos que se manifestavam detrás das colinas onde estávamos. A relação ontológica das pessoas do grupo com a natureza caracteriza a vida do ser nos Andes, como venho mostrando a partir das celebrações e performances, como assim também atravessa a criação artística. As alteridades celebradas e cultuadas na Quebrada afetam de maneira significativa as formas estéticas das criações, pelo que os elementos da natureza são elementos chaves nas inspirações criativas.

A presença da *Tata Rayo* nos Andes é muito significativa. A natureza e a paisagem representam alteridade, como venho apontando, por isso há lugares e momentos que exigem o profundo respeito e cuidado, já que podem afetar tanto o físico como o espiritual. Segundo o

autor Vilca (2009), há lugares que podem comer, soprar, assustar, *aykar*, agarrar ou tirar o ânimo. Lugares relacionados com a água, (olhos de água, nascentes, lagoas); espaços onde viveram populações nativas, pré-hispânicos como anti-gales, casas dos antigos; ou lugares onde os raios atingiram, entre os principais (VILCA, 2009). O raio, esse fenômeno celeste caracterizado por uma poderosa corrente eletromagnética que é descarregada na terra, oficializa em várias culturas andinas como uma força anímica que liga os poderes cósmicos ao mundo habitado: quando passa através da matéria viva, a força do raio transforma-a para sempre. Linguisticamente, a expressão *illäpu* (relâmpago em Quechua) é uma palavra composta, *illa* conota energia, por outro lado, *apu* refere-se à hierarquia superior, ambas as expressões ao formar uma palavra composta como *illäpu* podem ser entendidas como energia da hierarquia superior (BÖSCHEMEIER e FLORES, 2017). Nos Andes, principalmente para os grupos Aymara e Quechua, *illäpu* é o “raio do avô”, através dele recebe-se a sabedoria de se tornar um guia espiritual para a família e a comunidade. É por isso que as pessoas, plantas, animais ou entidades que são tocadas pelo relâmpago se tornam poderosos e sagrados. A presença do raio é a presença de um/a velho/a sábio/a, de um/a antigo/a sábio/a, um/a mestre/a. A energia evoca saber ancestral, força e determinação, que eram características que entendíamos atravessavam a figura de Severa na história, porém nossos corpos para a criação. Pelo que a presença do Raio nesse momento sagrado foi também a escolha para trazer as motrizes da/a Nkises, Orixás<sup>104</sup> ou Orishas *Oya Matamba* e *Xango Nzazi Luango*<sup>105</sup> para dançar e conectar com nossa motriz da *Cueca*.

A paisagem de Iturbe-Negra Muerta, trazia para nossas corporeidades uma terra de lama, argila, com muita água, já que o lugar é atravessado por um rio. Assim, as motrizes da dança do Orixá *Nana Buruku* ou *Nkise Gangazumba*<sup>106</sup>, como assim também a procura da motriz do *huayno* enraizado em lodo argiloso, traçaram nossas escolhas compositivas, trabalhando sobre os processos da vida e a morte a partir do movimento, reverenciando a nosso/as morto/a, dançando por, para e com ele/as. Fomos associando aos arquétipos, que

<sup>104</sup> O Nkisi é para os Bantos o mesmo que Orixá para os Yorubás na cultura Ketu, ou ainda, o mesmo que Vodum para os Daometanos. Porém se diferenciam nas formas práticas dos cultos como assim também nos significantes de cada forma cultural afro-brasileira. São a modo geral forças que ligam os homens com as divindades e alteridades. Neste trabalho não existe um aprofundamento ao respeito. Eles são trabalhados a partir da minha própria prática desde 2007 com as danças afro-brasileiras de maneira intercultural, e são recuperados como inspiração motriz dos processos criativos aqui apresentados. Agradeço desde já a professora Tania Bispo e ao Tata Mutá Aimê, como assim também a todo/as o/as professoras da escola da Funceb com o/as quais tive a possibilidade de estudar essas motrizes.

<sup>105</sup> Matamba trata-se de um Nkisi que apresenta uma energia do “feminino”, é guerreira, controla ventos e tempestades e está intimamente ligada a morte, por conseguir dominar os mortos. Nzazi-Loango ou Kambaranganji é a divindade dos raios e dos trovões, o rei da justiça, do fogo.

<sup>106</sup> É um Nkisi que apresenta uma energia “feminina”, é a materialização da lama e dos pântanos. É o início da vida e também tem relação estreita com a morte.

também apareciam no livro de Maria Laura Lerma: Nana Buruku/Nzumbaranda, no *Huayno* e a *Vidala*, Kaviungo/Kavungo/omolu, (terra seca, argila, terra úmida), morte e vida, transformação, Pachakuti. O arquétipo de Yansa/matamba vento e tempestade e a dança da *Cueca*

Para cada um do/as artistas da obra a ontologia relacional foi à base, para dar estado do corpo à dança. A forma como cada um/a se relaciona com sua própria ancestralidade, com a alteridade, é o que vai construindo singularidades a cada uma das motrizes corporais. Aqui aparecem vários *Huaynos*, várias *Cuecas* mais ou menos intensas.

A energia guerreira que colocamos na *Cueca*, proporcionava estados corporais de tensão, encontros guiados pelos umbigos, pelo plexo solar, com olhares de disputa pelo território. Dançarmos com os olhos.

Figura 54 – Alexis Mendes na apresentação de *Negra Muerta*<sup>107</sup> em Pachamanka.



Humahuaca, novembro de 2021. Fonte: arquivo Xuxuy Banto.

A roda como território espaço-tempo proporcionou a possibilidade de manter a energia intensa que a *Cueca* exigia ao som dos tambores ao vivo. O esgotamento do corpo veio e aos poucos os corpos voltavam para a terra, como sendo enterrados, para ressurgir novamente. A proposta das *Cuecas* dos estados corporais, teve a intenção de achar essa renovação corporal cíclica a partir da roda, dos encontros, das disputas, do jogo.

<sup>107</sup> Para a obra completa, acessar: <https://youtu.be/bC14cQhInOk>

Figura 55 – Apresentação Negra Muerta em Pachamanka.



Humahuaca, novembro de 2021. Fonte: arquivo Xuxy Banto.

Com a experiência criativa com esse grupo de artistas de Humahuaca, onde Mariela Cazon, tem grande influência, é possível a fluidez e permeabilidade para a experimentação de várias possibilidades corporais, a partir de uma motriz. Porém, muitas vezes esperava-se que eu seja quem determinara o que seria colocado na dramaturgia, a forma de sequência coreográfica. Pelo que propor uma dança dos estados corporais e a partir daí construir a dança me desafiou permanentemente, balançar nas proposições, duvidar sobre os caminhos. Porque, sobretudo, para esse tipo de trabalho, precisa-se de um tempo-espço criação que tem mais a haver como transitar estados emocionais da/os artistas e sua relação com o processo espiritual, somático, sensório-motor que com sequencias de movimentos exclusivamente. Assim surgiam inseguranças e, sobretudo uma forte expectativa gerada no público, que muitas vezes sentimos não ter a suficiente capacidade de responder. Aqui aparece novamente a pergunta: para que criarmos? Quais são as afetações que produzimos nas pessoas espectadoras?

Falar sobre danças afro argentinas e indígenas na Argentina continua a ser um desafio permanente de ressignificação de uma história apagada e invisibilizada, mas, sobretudo de corpos atuis que procuram a reafirmação de uma identidade negada. Uma das coisas que esses processos criativos me têm demonstrado, que o tempo-espço criação é uma espiral em permanente dialogo artístico e celebrativo, onde as coisas têm uma sequência, mas não cronologia, e sim dos sentidos. Cada obra se recria no aqui e agora da sua apresentação, a partir do pautado no processo, vamos transitando os momentos, mas deixando que apareçam



os estados construídos na própria apresentação da obra. Ou seja, em cada compartilhamento da obra nossos estados se reconstruírem a partir do acontecimento, do estar junto/as, do tempo-espaço cênico celebrativo.

### 5.8.2 Negras Nuestras

Como continuidade do trabalho artístico, em outubro de 2022, Alexis Mendez, Mariela Cazon e Maria Laura Lerma decidiram montar um novo trabalho a partir da primeira proposta “Negra Muerta” e aceitei o desafio novamente. Por essa razão, fui a Humahuaca já no final desta tese para realizá-la. Eu sentia que como obra de dança devia ainda propor uma dramaturgia a partir do corpo, separada do texto escrito, mas inspirada nele. Assim, propus pensar no êxodo *jujeño* desde uma busca pessoal das artistas, pensando em quais são as mortes de que cada uma? Quais nossos renascimentos?

Enlaçando ainda mais a vida pessoal com a criação essência, fomos tecendo uma dramaturgia desde o corpo-território do individual ao coletivo e comunitário. Aprofundamos mais no conceito de Pacha, como tempo-espaço em movimento e buscamos novamente trabalhar sobre as motrizes do enraizamento, a partir de experimentações com *Huaynos* e *Cuecas*.

A ideia das mortes continuava inspirando a proposta, junto com a limpeza do corpo, a prática de *Chayar* os corpos, de limpá-los para renascer. Mas esta vez apareceu a alegria, a festa, o disfrute, o goze, o desejo. Pensar nos corpos de mulheres diversas e celebrar o renascimento e o estar juntas novamente. Foi um trabalho novamente autogestionado, criado e produzido por nós, sem financiamento porém com muita convicção e profissionalismo. Uma obra que tem muito para crescer artisticamente como também, para continuar desenvolvendo-a de maneira analítica o que será feito em trabalhos posteriores, porque considero que ainda a obra artística precisa continuar seu próprio processo, o tempo próprio. A obra como processo espiral, gesta-se, nasce, amadurece, envelhece e morre, formando parte do ciclo vital de todas as coisas.

## CULTIVAR – CONCLUSÕES PARCIAIS

Este trabalho de pesquisa foi realizado com o objetivo de aprofundar e sistematizar um processo enraizado na experiência prática. Pesquisar a partir da prática artística como metodologia é um caminho insipiente, porém não menos rigoroso. Como artista-educadore/as o nosso fazer é uma permanente pesquisa, a fim de reinventar formas e procurar propostas possíveis para nossas criações artísticas educativas.

A pesquisa em artes tem muito para aportar ao campo acadêmico-científico, principalmente ao que refere ao corpo em movimento como elemento fundamental da pesquisa, e a criação artística como epistemologia. Assim, se pergunta autora Fortin (2009) porque a/os artistas não olham para si própria/os e escrevem a partir da sua própria experiência para compor uma possível epistemologia da dança? Ou o pesquisador Haseman (2005), que mostra novas estratégias de pesquisa em artes, como por exemplo, as pesquisas performativas, aquelas construídas e guiadas pela prática.

Seguindo essa proposta, foram desenvolvidas neste trabalho residências artísticas, laboratórios de experimentação, composição e criação como métodos de pesquisa. A escrita da tese não foi sequenciada com uma intencionalidade a priori. Ela ia sendo escrita na medida em que a prática traçava os caminhos e abria as possibilidades de transpassar ao papel, e ao mesmo tempo desde a escrita, poder passar novamente a prática como um caminho de ida e volta e de retroalimentação permanente.

Para repensar possibilidades criativas, foram revisitados arquivos da dança nomeada de folclórica argentina, a partir de material bibliográfico, entrevistas, como assim também a partir do próprio dançar, para conhecê-los e recriá-los. Seleccionando três danças: A *Cueca*, o *Huayno* e o *Carnavalito*, realizei uma análise comparativo epistemologicamente entre os pesquisadores Carlos Vega e Nicomedes Santa Cruz, como assim também entre Carlos Vega e Carlos Maria Arguedas. A escolha desses pesquisadores foi à relevância do trabalho acadêmico e artístico, na história da academia do folclore como assim também do campo das artes latino-americanas. E por, sobretudo a diferença epistemológica das pesquisas. Somos parte da história e como tal, participamos ativamente na sua construção e desconstrução, como um caminho de ida e volta. Os arquivos não são neutros, eles são políticos. Por isto, foi necessário colocar uma posição estético-política sobre os arquivos. Realizei uma crítica sobre o epistemicídio (GROSFOGUEL, 2012) na construção dos conhecimentos dos Arquivos folclóricos que envolvem não só essa área, mas ao campo epistêmico das artes na Argentina.

Em quanto aos repertórios, como construção das nossas corporeidades, dentro da espiral da vida, revisitamos constantemente lugares, espaços e memórias que ficam impregnados nas “corpografias” (MARTINS, 2021). Por outro lado, foi necessário compreender que as dinâmicas comunitárias andinas e afro-americanas destinam um lugar privilegiado a/o/s mais velho/as enquanto portadora/e/s de um saber encarnado que se transmite pela oralidade, considerados como práticas experienciais. Essas pessoas são denominada/o/s mestra/e/s e são aquelas autorizadas pela própria comunidade para ser transmissora/e/s desses saberes. As celebrações cerimoniais são territórios e ambientes de memória, recriando e transmitindo cultura através dos seus repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, formas e técnicas de criação e transmissão. São registros e meios de transmissão de identidade, transcrição e salvaguarda de conhecimentos (MARTINS, 2021).

Penso o repertório corporal como uma memória incorporada (TAYLOR, 2015), que se constrói pela experiência da prática artística, das trocas com outro/as bailarino/as, as vivências celebrativas. Entendo que tanto o arquivo, como repertório das danças são modificáveis e flexíveis, permitindo a sua transformação através de improvisações, coreografias e práticas de dança em que prevalece a percepção baseada nos sentidos e a escuta consciente do corpo em relação ao tempo-espaço. Para isto, fui desenvolvendo a prática de laboratórios e aulas, entendo as danças nomeadas de populares ou folclóricas como danças afro-ameríndias, as quais ontologicamente partem das cosmopercepções dos povos afro-americanos e ameríndios, e que são recriadas permanentemente no tempo-espaço contemporâneo, por corpos diversos, intergeracionais. O/as dançarine/as não são mero/as reprodutores/as de coreografias fixas, modelos predeterminados de repertórios, criados fora dos corpos que percebem, sentem e fazem dança. Pelo contrário, os repertórios são modificáveis permanentemente pelo próprio dançar.

Para aprofundar nas performances afro-ameríndias foi necessário um trabalho de aprofundamento teórico e prático, por exemplo, a partir do conceito de “Amefricanidade” da autora Lélia González (1998) para pensar o território que envolve um passado histórico-cultural que vai além das fronteiras. Como assim também a ideia de *Pacha*, *chakana* e o *Dikenga* ou Cosmograma Banto.

Foi feito também uma imersão na própria festa na celebração do carnaval de Humahuaca, atravessado pelas interseccionalidade de raça, classe, gênero e sexualidade. Compreendi a partir da pesquisa a fluidez e movimento constante da tradição, seu sentido transformador e como repercute obviamente nas práticas da celebração, como no caso das danças analisadas aqui. Pelo que a categoria Folclore, desde esta análise, não seria adequada

para nomear as celebrações do carnaval, como assim também suas danças, por não abarcar a complexidade, diversidade, fluidez que elas apresentam. O termo folclore estanca as danças no tempo-espaço do passado naturalizado no presente. A própria palavra folclore tem uma carga colonial que pesa sobre as danças, encaixando-as em categorias raciais, papéis, funções, binarismos e nacionalismos que não complementam a profundidade ontológica que as cosmopercepções afro-ameríndias possibilitam. Pelo contrário, encaixar as danças dentro de categorias como folclore seria reproduzir os próprios racismos, binarismos sexuais e de gênero.

A tradição como recriada em corpos reais, ou seja, a ideia de performances, leva-nos a pensar na tradição não como uma coisa estanque com predomínio da repetição de seqüência que são transmitidas de geração em geração. Mas em realidade, tratar uma perspectiva de movimento na formação base do conceito de tradição (MARTINS, 2021). Principalmente devido ao constante movimento da cultura, baseado em aspectos socioeconômicos e históricos. Evitando análises essencialistas, compreendi, a partir do processo colonial nas Américas, a importância de pensar na transculturação (Américas-África) e na interculturalidade entre os próprios povos ameríndios, como próprio da cultura e da arte em nosso território. E destes cruzamentos, a encruzilhada (MARTINS, 2021) como lugar sagrado de intermediação entre diversos sistemas e instâncias de conhecimento. Pelo que o termo afro-ameríndio é pensado dentro dessa encruzilhada.

Falar de matriz afro-ameríndia das danças é partir da energia que mobiliza internamente o corpo para a criação delas. Matriz não são receitas prontas como técnicas a serem aplicadas. Elas são criadas no fazer mesmo da prática artístico-educativa onde a pesquisa, experimentação e composição são dois pilares fundamentais para chegar a elas. Para isto, a retroalimentação do/a artista-educador/a com as performances populares é de fundamental importância. Não pode se perder o chão. É necessário o enraizamento a uma história corpografada de mestre/as, referente/as, guias espirituais que são o/as portadore/as dos saberes populares e ancestrais que dão sentido as performances.

Criar a partir das matrizes, é aprender a criar a partir da experiência coletiva e comunitária das performances. Significa partir de um lugar onde prevalece o afetivo, o respeito à alteridade, a sororidade, e por sobre tudo saber que a comunidade é o pilar para avançar acompanhada/os, de não estar sozinha/as no mundo onde prevalece a violência, o individualismo e a separação da condição humana a natureza. Criamos arte para dizer, para ver-nos, para transformar-nos. Ainda que estejamos dançando sozinhas, é toda uma

comunidade que está comigo no momento da criação, da experimentação. Mobilizam-se campos de sentido vividos no corpo e transladados para serem compartilhados com outro/as.

Para que uma obra artística ou uma tese mais no mundo? Porque as motivações e incômodos aparecem, nos afetam, nos mobilizam. Não tem uma funcionalidade direita e concreta de uso. No caso da obra artística nasce e renasce porque é necessária no tempo-espço da comunidade criativa e sai ao mundo para ser compartilhada a modo de afetar, mobilizar, e motivar aos outro/as. Abrir perguntas sem respostas, porem como possíveis chaves que vamos testando nas portas e encruzilhadas que se apresentam no fazer artístico.

## REFERÊNCIAS

- ABIB, Pedro Rodolpho. Os velhos capoeiras ensinam pegando na mão. **Cad. Cedec**, Campinas, vol. 26, n. 68, p. 86-98, jan./abr. 2006
- AMOROSO, D. **No miudinho se corre a roda: trajetos a partir das noções do passo, da etno[skênos]logia e da criação. S/D**
- ARENDET, Hannah, **Estado nacional y Democracia**. ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura CLXXXVI 742 marzo-abril (2010) 191-194 ISSN: 0210-1963.
- ARGUEDAS, Jose Maria, **Os Rios profundos**. Companhia das letras. Tradução Josely Vianna Baptista 2005.
- ARIAS, Guerrero. **La chakana del corazonar, desde las espiritualidades y las sabidurias insurgentes de Abya Yala**. Universidade Politécnica Salesiana, 2018
- ARNOLD, D. **Entre los muertos, los diablos y el desarrollo en los Andes**. EDOBOL, 2008.
- ARNOLD, D e YAPITA Juan de Dios. **Río de vellón, Río de canto Cantar a los animales, una poética andina de la creación**. Editora ILCA: La paz, 2018.
- ARRELUCEA, Maribel. Historia de la esclavitud africana en el Perú desde la Conquista hasta la Abolición. **Arqueología y Sociedad**, N° 15, 2004.
- AUSTIN, J. **How to do things with words**. 2. ed. Londres: Harvard University Press, 1975.
- BARDET, Marie. Del punto de vista a um acercameinto teórico-practico: lo articular. IN: BOHÓRQUEZ, Carlos Eduardo e PÉREZ, Ana Carolina. **Pensar com la danza**. Ministério de Cultura de Colômbia, imprenta nacional de Colombia, 2014.
- BIANCIOTTI Maria Celeste e ORTECHO Mariana. La noción de performatividad y su potencial epistemológico em el hacer científico social contemporaneo. **Tabula rasa**. N. 19 julio-diciembre, Bogotá, Colombia, 2013bião.
- BIÃO, Armindo. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P&A, 2009.
- BIÃO, Armindo e GREINER, Cristiane. Um trajeto, muitos projetos. **Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia**. Salvador: P& A, pp. 21-42, 2007.
- BORUCKI, Alex. Notas sobre el tráfico de esclavos al Río De La Plata durante el siglo XVIII. **Revista Latinoamericana De Estudios Avanzados**. v.1, n.1, pp. 7-28, 2016
- BUGALLO, Lucila e VILCA, Mario. **Wak'as, diablos y muertos: alteridades significantes en el mundo andino**. Universidad Nacional de Jujuy, 2016
- BRAZ, D. L. Los negros también llegaron en los barcos: argentina también es afro. **Revista Humanidades y Educación**. Imperatriz, 2019.

CADÚS, María Eugenia **La danza escénica en el primer peronismo (1946-1955)**. Un acercamiento entre la danza y las políticas de Estado. Tese. Doutorado em Artes, Universidad de Buenos Aires (UBA). 2017.

CARDOSO, Claudia Pons. Amefricanizando o feminismo: o pensamento de Lélia Gonzalez. **Revista Estudos Feministas** 22 (3): 965–986, 2014.

CARNEIRO, Sueli: Gênero, raça e ascensão social. **Revista Estudos Feministas**, v. 3, n.2, 1995.

\_\_\_\_\_. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. **Racismos Contemporâneos**. Rio de Janeiro: Takano Editora. V. 49, 2003.

CIRIO, Norberto Pablo. Prácticas musicales de procedencia afro en el culto a San Baltazar: La "charanda" de Empedrado (provincia de Corrientes, Argentina). **Revista musical chilena**. v. 56, n. 197, 2002.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o Encontro de Especialistas em Aspectos da Discriminação Racial Relativos ao Gênero. **Estudos Feministas**. Vol. 10, n.1, pp. 171-188, 2002.

CRUZ, Enrique N. **Historia de Jujuy, indígena y colonial**. Colección Historia Americana. Purmamarca ediciones. San Salvador de Jujuy, 2019.

CURIEL, Ochy. **Gênero, raza, sexualidad debates contemporâneos**. S/D. Disponível na internet.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Sociologia de la imagen**. Miradas Chixi desde la historia andina. Tinta y Limón. Buenos Aires. 2015

\_\_\_\_\_. **Um mundo ch`ixi es posible**. Tinta limón. Argentina 2018.

DALCOL, F: Residência artística e modos de atuação em rede: a viagem como estratégia investigativa. **24º Encontro da ANPAP**. Compartilhamento na arte: redes e conexões. Santa Maria: ANPAP, 2015.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis: Para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rocco Ltd. Rio de Janeiro 1979.

DE MUNTER, Koen. Ontología relacional y cosmopraxis, desde los Andes. Visitar y conmemorar entre familias aymaras. **Chungara**. v. 48, n. 4, pp. 629-644, 2016.

DOMENICI, Eloisa. **A experiência corpórea como fundamento da comunicação**. (tese)

DUMAS Gouvêa, Alexandra. Etnocenologia e comportamentos espetaculares: desejo, necessidade e vontade. **VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. 2010.

FALCÃO, José Luiz et al. **Performances culturais en América Latina: estudios de lo popular, género y arte**; compilado por KOELTZSCH, G. e SILVA, Renata. 1ª ed. San Salvador de Jujuy: Purmamarka ediciones, 2019.

FANON, Frantz. **Pele Negra Máscaras Brancas**. Salvador: Editorial Edufba, 2018.

FERNANDES, Ciane **Entre escrita performativa e performance escrita: o local da pesquisa em artes cênicas com encenação**. anais abraço, 2008. Disponível em [publionline.iar.unicamp.br](http://publionline.iar.unicamp.br).

FORTIN, S. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Cena** n. 7, 2009.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 21. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

FU-KIAU, Bunseki. **A visão bântu kôngo da sacralidade do mundo natural**. Tradução portuguesa por Valdina O. Pint. 1996. Disponível em: <https://estahorareall.files.wordpress.com/2015/07/dr-bunseki-fu-kiau-a-visc3a3o-bantu-kongo-da-sacralidade-do-mundo-natural.pdf>.

GALINDO, Maria. **Mujeres Creando La revolución feminista se llama Despatriarcalización en Descolonización y despatriarcalización de y desde los feminismos de Abya Yala**. Editorial UC. Feministas Siempre, 2015.

GALLEGO, Marisa **La rebelión andina de Tupac Amaru**. Buenos Aires: editorial Maipue, 2017.

GODARD, Hubert, **Gesto e percepção**. Texto publicado como prefácio do livro *La danse au XX eme siècle*, de Marcelle Michel e Isabelle Ginot. Paris Bordas 1995. Tradução Silvia Soter.

GONZALEZ, Lélia. A categoria politico-cultural de Amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro 1988.

GROSGOUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. **Sociedade e Estado**, v. 31, pp. 25-49, 2016.

GROSSO, Jose Luis. **Indios Muertos, Negros Invisibles**. Córdoba: Editorial Brujas, 2008.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio. Como trabalhar com “raça” em sociologia. **Educação e pesquisa**, v. 29, n. 1, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade** Tradução: Tomaz Tadeu da Silva Guacira Lopes Louro. 12ª ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2020.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela pesquisa performativa. **Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP**, v.3, n.1, pp. 41-53, 2015.



HERNÁNDEZ, A. F e CERRÓN-PALOMINO R. (eds.). **Juan de Betanzos y el Tahuantinsuyo**. Nueva edición de la Suma y Narración de los Incas. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015.

KAEPPLER, Adrienne **Una introducción a la estética de la danza**, en Citro y Aschieri-coordenadoras **Cuerpos en movimiento**. Antropología de y desde las danzas. 2012.

KILOMBA Grada **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. São Paulo: Cobogó, 2020.

KUSCH, Rodolfo. **Geocultura del hombre americano**, Fernando García Cambeiro, editor. B. Aires, 1976.

\_\_\_\_\_. **Indios Poteños y dioses**. Editorial Biblos 1994.

LARANJEIRA, Carolina Dias. **Uma dança de estados corporais a partir do samba do Cavalo Marinho**: corporalidades e dramaturgias da brincadeira em diálogo com o processo de criação de Cordões. Tese de Doutorado em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2013.

LEPECKI André, **Agotar la danza**. Traducción de Antonio Fernandez Lera. Universidad de Alcalá. España. 2006.

LIGIÉRO, Zeca. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às praticas performativas afro-brasileiras. **Revista Pós Ciências Sociais**, v.8, n.16, jul./dez. 2012.

LUGONES, Maria. **La descolonización desde una propuesta feminista crítica em descolonización y despatriarcalización de y desde los feminismos de abya yala**. Editorial uc. Feministas siempre, 2015.

MACHADO, Silva Veridiana. **O cajado de Lemba. O tempo no candomblé de nação angola**. Dissertação de mestrado em psicologia. Universidade de São Paulo. Riberão Preto. São Paulo. Ano 2015. Disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/59/59137/tde-11052016-110936/pt-br.php>.

MARTINS, Leda M. **Performance do tempo espiralar**: poéticas do corpo tela. Coleção encruzilhada. São Paulo: Editora Cobogó, 2021.

MARTINS Suzana, **A dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo**. Bahia. Brasil 2008

MBEMBE, A. **Crítica da razão negra**. n-iedicoes.org editions la découverte, 2015.

MENDIVIL, Julio **Yo soy el huayno: el huayno peruano como confluencia de lo indígena con lo hispano y lo moderno**. Disponível em [https://www.academia.edu/7483449/Yo\\_soy\\_el\\_huayno\\_El\\_huayno\\_peruano\\_como\\_confluencia\\_de\\_lo\\_indígena\\_con\\_lo\\_hispánico\\_y\\_lo\\_moderno](https://www.academia.edu/7483449/Yo_soy_el_huayno_El_huayno_peruano_como_confluencia_de_lo_indígena_con_lo_hispánico_y_lo_moderno)

MENELLI, Yanina. El contrapunto de coplas en el carnaval de cuadrillas humahuaqueño: una propuesta de estudio centrada en su performance. **Revista de Investigaciones Folklóricas**, v. 22, pp. 48-63, 2007.

NAVARRO, Veronica Daniela. **N'outras corpos desconstruções e múltiplas possibilidades corporais na capoeira angola do grupo nzinga**. Dissertação de mestrado em Dança da Universidade Federal da Bahia, repositório da UFBA. Salvador Bahia 2018.

NOGUERA, Renato. Ubuntu como modo de existir: elementos gerais para uma ética afroperspectivista. **Revista da ABPN**. V. 3, n. 6, pp. 147-150, novembro, 2011.

OYĚWŪMÍ, Oyèrónke. **A invenção das mulheres. Construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**. Rio de Janeiro: Editora Bazar do Tempo, 2021.

QESPI, Atuq Eusebio. Pacha: un concepto andino de espacio y tiempo. **Revista Española de Antropología Americana**, v. 24, pp. 155-189, 1994.

REARTES Gonzalo Emanuel, **Bailes y danzas en calchaquí, y más allá. Apuntes históricos, políticos y estéticos (1890-1950)**. Editorial Bosque. 2020.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Feminismos Plurais. Belo Horizonte: 2017.

ROCHA, L.V. **Processos Colaborativos em Dança e Teatro: entre nós e as relações de poder**. Trabalho apresentado ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas. Salvador, 2019.

ROMÉ, Santiago. Folklore argentino: aspectos introductorios, definiciones y debates. **Arte e investigación**. V. 15, n. 9. ISSN 1850-2334 · Universidad Nacional de La Plata · Facultad de Bellas Artes · Secretaría de Ciencia y Técnica, 2013

ROSTWOROWSKI, Maria. **Historia del Tawantisuyo**. IEP. Instituto de estudios peruanos. Lima Peru. 1999.

ROQUET, Christine. **Ler o gesto: Uma ferramenta para a pesquisa em dança**. Conferencia na UNIRIO. 2015. Rio de Janeiro.

SALES, Cecilia. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 2ª ed. São Paulo: FAPESP, 1998.

SANCHEZ, Nancy Marcela **El “carnavalito quebradeño” representado en “La guerra gaucha”**: música, letra y sonora. Undécima Semana de la Música y la Musicología, 2014 Jornadas Interdisciplinarias de Investigación. Facultad de Artes y Ciencias Musicales . Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” . Facultad de Filosofía y Letras – UCA

SÁNCHEZ PATZY, Radek. Ruedas de coplas y mundos de experiencia en la quebrada y los valles orientales de Jujuy. **Estudios atacameños**, v. 67, 2021

SANTA CRUZ, Victoria. **Ritmo el eterno organizador**. 1º Edición, 2004. ISBN: 9972-606-42-2. Acesso em: <https://cultura.petroperu.com.pe/biblioteca-cope/ritmo-el-eterno-organizador/>

SANTA CRUZ, Nicomedes. **Obras completas II. Investigación (1958-1991)**. Compilado por Pedro Santa Cruz Castillo. Editorial Libros en red 2004. Disponível

<https://books.google.com.pe/books?id=Ysqz9XsfczYC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

SANTOS, Tiganá Santana. **A cosmologia dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil.** 233f. (Tese Doutorado em Estudos da Tradução). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas, São Paulo, 2019.

SCHECHNER Richard. Performance. **Teorias y prácticas interculturales.** Buenos Aires libro del Rojas. UBA. 2000

SEGATO, Rita. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. **E-cadernos CES**, n. 18, 2012.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade.** Salvador: Edufa 2008.

SILVA, Renata de Lima e LIMA, Marlini D. Poetnografias: trieiro e vielas entre poéticas afro-ameríndias e a criação artística. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v.11, 2021.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório. Performance e memória cultural nas américas.** Belo Horizonte. editorial UFMG.2013.

\_\_\_\_\_. **El archivo y el repertorio: la memoria cultural performática en las Américas.** Santiago: ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.

THOMPSON, Edward. **Costumbres en común.** Barcelona Crítica, 1991

TORRES, Eduardo. **Violencia en los andes: historia de un concepto, siglos XVIXVII.** Lima: Fondo Editorial Pontificia Católica del Perú, 2016.

TOSCANO, Jaime. **El primitivo Obispado del Tucumán y la Iglesia de Salta**, tomo 1 Buenos Aires, Imprenta de M Biedma e hijo, 1906.

TURNER, Victor. **La antropología del performer. Antropología del ritual.** México Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002.

VAZQUEZ Z Sixto Toqo. **Quebrada de Humahuaca.** Museo del carnaval Norteño. Biblioteca de la universidad Nacional de Jujuy. S/A.

\_\_\_\_\_. **Humahuaca (Desde Humahuaca)** Jujuy, 1988.

VEGA, Carlos. “**Acerca del origen de las danzas folklóricas argentinas**” [en línea]. Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, 28.28 (2014). Disponible en:  
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/acerca-origen-danzas-folkloricas.pdf>

VEGA em [http://bibliotecapopularpdfsarmiento.blogspot.com/2009/01/la-zamba-por-carlos-vega.html-tradução própria](http://bibliotecapopularpdfsarmiento.blogspot.com/2009/01/la-zamba-por-carlos-vega.html-tradução-própria))

VERGUEIRO, Viviane (Viviane Vergueiro Simakawa) **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade**. 2015. Disponível repositório da UFBA:  
<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/19685/1/VERGUEIRO%20Viviane%20-%20Por%20inflexoes%20decoloniais%20de%20corpos%20e%20identidades%20de%20genero%20inconformes.pdf>

VILCA, Mario, **Kuti, el “vuelco” del pacha. El juego entre lo cosmológico y lo humano**. Estudios sociales del noa /23 (2020) ISSN 0329-8256.

\_\_\_\_\_. Más allá del “paisaje”: el espacio de la Puna y quebrada de Jujuy: ¿comensal, anfitrión, interlocutor? **Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales**, Universidad Nacional de Jujuy, n. 36, pp. 245-259, 2009

## ANEXOS

Transcrições de Entrevistas

### **Entrevista: Mestre Julio “Bicho” Diaz. Março de 2021. Córdoba.**

Durante la entrevista en Barrio Nuestro Hogar 2, Bicho me cuenta que esta hace poco viviendo aquí de nuevo, la que es su casa, que entes había una amiga viviendo, Que ahora está más tranquilo el barrio, antes había bastante robos y eso. Me cuenta que los jóvenes no tienen nada para hacer en el barrio, sin colectivos.

Bicho comenta que está preocupado con la cuestión de la identidad. Él dice:

La cuestión de la migración es tan grande que las identidades están cambiando, como a los migrantes no se los incluyen son guetos, no se integran, siguen haciendo sus cosas, sus costumbres, pero eso va a generar un impacto en los países. Se va a perder la identidad, en el habla, en la comida, en las costumbres. En la Quebrada la migración Boliviana ha sido muy fuerte en este último tiempo y ha generado mucho rechazo, por el tema de la tierra, para abrir la puerta a otros que necesite o que quiera tenemos que tener solucionado el tema interno de la tierra, mejor dicho del hábitat, en la quebrada hace rato, y Salta y tal, hace rato que ya hay generaciones que no tienen vivienda, porque no hay espacio, lo que hay eran pequeños rastrojos cultivables, que los han vendido a los que tienen plata. Yo no podría comprarlo. Los

que compran son de dinero de aca o de afuera. Entonces la gente boliviana se asienta en lugares para cultivar y se van. Siempre hubo Bolivianos, tengo muchos amigos nacidos en Humahuaca pero hijos de Bolivianos, pero no eso que naturalmente se da que genera un impacto en la identidad, pero este ultimo tiempo ha habido una grande migración de bolivianos para trabajar y laburan mucho, entonces después se compran la tierra, otros se asientan. Cuando yo estuve en el gobierno, ya hicimos un relevamiento para hacer un diagnostico porque una vez aca después piden la luz, y eso y que haces?. En la política tenes que tomar decisiones, La migración empieza hace mucho aca. Nosotros estamos cerca de Bolivia pero tenemos muchas diferencias con ellos. Compartimos un hábitat común por la proximidade pero somos bastantes diferentes. Porque cuando hablamos del hombre andinos estamos hablando desde Mexico hasta el sur aca. Aca nomas cuando a la gente del valle que le decimos los Vallistos, que son aquellos que viven mas cerca de Salta y eso, son muy diferentes a la Quebrada, huelen hasta distinto, tienen carácter, tienen otra idiosincrasia. El quebradeño es muy dado, es muy abierto, no es agresivo, alegre, muchos músicos, desde el origen, los vallistos son re contra agresivos, cerrados. Es el determinismo geográfico, por los lugares donde viven. Cuando vas alla lo sentís. Y también es una cultura que tenemos muchas cosas en común pero somos diferentes. Los de la quebrada porque somos del mismo pueblo originario somos iguales, venimos del pueblo Omaguacas. Si vamos a hablar de identidad yo me siento más Boliviano que porteño, sin duda, pero tenemos muchas diferencias. Nosotros pertenecemos más a Bolivia que a lo que llamamos Argentina.

Todos los pueblos del interior de argentina, y de aca de la Quebrada han sufrido el impacto del sistema. El abandono del campo, el campesino se va al pueblito de cabecera, y de la ciudad se va a la ciudad cabecera, y el de provincia se va a la capital del país. Yo me siento uno de ellos, yo soy Humahuaqueño, quiero irme a Humahuaca, y tengo la contradicción de no poder vivir ahí. Porque de lo que yo decidí hacer no puedo trabajar alla. Me tendría que dedicar a otra cosa. Si acá me cuesta, imagínate en el pueblo mucho mas.

Yo trabaje muchos años en la escuela agrotécnica, cuando se abrió, con el objetivo de que los jóvenes se queden, o sea trabajar el arraigo. Y trabajar la tierra, su campito y eso. Pero en la escuela realmente no les enseñaban eso, solo para atraerlos. No se toman el trabajo de realmente convencer a los jóvenes de que o se vayan de ahí, porque es muy fuerte, los chicos ven internet y se quieren ir, que campo ni campo. Soy lindo si sos raperero, hasta lo que buscan safar del sistema, se confunden y en defensa del folclore se largan a rapear en el medio de una chacarera, o sea, y estas mostrando cuan colonizado estas. Es una mentira lo que estás

haciendo. Este carnaval me encontré con un amigo, el hermano del carlitos, de las Peñas Blancas, que ha sido mi compañero de toda la secundaria, hasta estudio conmigo para maestro, después fue preso por un problema con la novia y después se termino yendo a Jujuy, El nunca va a Humahuaca, ellos son muchos hermanos, y yo le comente a él viste como mudo esto, te acordas que antes aca se sembraba y eso, y ahora es un camping, y el me dice peor yo estoy re bien allá, trabajo en un taller. Lo único que tengo que ver porque mi hermano se está llenando de guita acá con el camping y esto de todos nosotros. Nunca decirme no! Que pena que no se siembra mas y eso. Para é la ciudad ofrece mejor calidad de vida. Creen que es así. Porque para ellos calidad de vida es el confort. Y te convencen de eso para apropiarse del territorio. Es una cadena. Lo que quieren es que haya una masa mundial, que todo sea una mezcla, ese verso del crisol de razas de la Argentina, y acá no hubo ningún crisol, acá hubo genocidio. Invasiones repetidas. Y con el patrimonio fue la invasión legalizada. Antes la invasión era las guerras hoy ya no. Son económicas, son de propaganda. Si bien el sistema esta a los tumbos por caerse siempre está ahí. Nosotros creíamos que se había caído y mira se nos cayó encima. Gano Macri por ejemplo. Porque el proceso que estaba haciendo Sudamérica, a partir de Chávez, Lula, Kirchner, Evo, era muy interesante, y de pronto que paso, hicimos todo mal, o que.

Cuando a mi me toco esta cuestión del patrimonio, y yo estaba en la secretaria de Cultura, pero era contra el patrimonio.

¿Sobre la cueca, que me puedes decir?

En la cueca norteña o Jujeña, no es del noroeste, es Jujeña, la zamba jujeña, ahora dicen que es de Santiago, pero la chacarera es de Santiago, la zamba hay dos, Salta tiene su zamba y Jujuy tiene la suya, como nosotros tenemos la cueca norteña, que es rápida, que es diferente a la cuyana, la estructura musical es diferente, hay una raíz común, más atrás.

La cueca en principio le asignamos el origen negro de la zamacueca, pero no es todo negro, tiene mucho de Sevillana, mucho de español, Para mí la cueca norteña es de las cosas criollas nuestras, es de acá. Es Español con andino. Pero la España que llega acá ya viene súper mezclado étnicamente, yo he tocado cueca en España y me dicen es sevillana. O chaya, también. Son parecidas. Cambia la estructura porque son pueblos distintos. Yo no veo rasgos afros en la cueca.

Hay dos zambas, la zamba carpera que es la salteña que es a rápida, que es un intermedio entre zamba y cueca. Acá a la cueca se la hace con velocidad de zamba carpera.

Porque a cueca norteña es más rápida todavía que lo que escucha a veces. Y como lo que se hace en la ciudad es lo que vale, los músicos de allá terminan haciendo así, yo decía, “che chango me estás haciendo la cueca como zamba carpera”, Y me respondían que era porque así la tocaban tal y eso.

¿Y porque es picada la cueca?

El picadito es por aéreo de lo andino, el Huayno también se pica. La danza andina tiene una conexión muy tierra, en el huayno vas a bajo, y por momentos es agua, agua, agua y viento, aire, los giros en el aire, no hay conexión con el suelo, tiene esos estados, hay mucho viento aca. Para mí la cueca es muy saltado, más que el boliviano, Salvo de la de Tarija que somos muy parecidos. Ellos copian mucho de acá. Hay un manejo de rodillas que no se hace más.

Cuando doy clase y pregunto saben bailar la zamba y me responden que sí, lo que saben es una coreografía armada. Yo cuando les pregunto sabes bailar cueca, no lo veo, pregunto sabes bailar como lo baila la fuente. Hacen la coreografía de la cueca que es el cruce de lugares y los arrestos que son los floreos, arresto es de la guerra de independencia, base contraria y propia, de los enemigos. Las danzas criollas o argentinas surgen a partir de la guerra de independencia, hasta que después recién en 1950 con la ley de Perón se las estructuran en coreografía, Dura tanto y tal. Cuando sale la ley de Perón que obligada a pasar la música argentina en un 50% en radios y no había, urgente había que grabar y lo mismo las danzas, ahí es donde surge la academia, en todo eso. Antes no había, el modelo de orquesta no es cuatro gauchos como se dice, cuando surge el auge del folclore en 1960 en los autos, Ford falcón entraban solo 4 tipos, por eso se formó así. Por eso se inventó ese formato de 4 pero las bandas eran más grandes. Bandoneón, acordeón, eran otras orquestas criollas. Todo eso fue con el difusionismo del folclore. Industrial cultural Ahí se termina de estructurar, antes era más libre, la gente iba y venía, no había coreografía. El juego de relación era importante, hagas lo que hagas, yo por ejemplo veo un gran bailarín de ballet y no me gusta. Todas las danzas de cualquier lugar del mundo tienen su técnica. Pero acá te toman danza clásica, eso es absurdo. Quieren bailar africano y te toman examen de danza clásica. Porque cuando se habla de técnica se habla de una sola, y todas las danzas tienen su técnica. Todos los instrumentos del mundo tienen su técnica, de mano de soplo, de todo y lo mismo pasa con las danzas, peor vino todo tan mal manejado que lo vemos en la academia, el gauchismo, la postura. El hombre malo y duro, la mano atrás porque no sabe que hacer con las manos, Se llegó a decir que así había que zapatear.

Con la zamba paso que se arraigo en muchos lugares, en Tucumán un tiempo, mas contemporánea, se destaca por se componen muchas zambas, pero para mí la zamba lenta es Jujeña y la rápida es salteña, que es mas zapateada. La cueca es igual a la zamba pero más rápida, tiene la misma coreografía toda. En Salta empezaron a hacer cuecas pero la que bailaban como zamba carpera, como le salía, han empezado a hacer un tipo de cueca más lenta, porque la grababan así, por eso es que a veces a la Jujeña algunos le dicen cueca coya.

Parece la cueca nunca se enseñan tanto en las academia como las otras danzas, sabes porque no entra dentro de lo hegemónico de nuestro repertorio folclórico?]

Pensá vos que cuando incorporan lo del norte a partir de la generación del Tantanakuy, de Jaime Torres, se hace tan famosos que cobra vida la música que llamaban del altiplano, o sea de la Quebarada, altiplano esta mas arriba, es otra cultura, yo soy quebradeño, todavía hay mucho desconocimiento, cuando Jaime Torres, Ariel Ramírez, siendo Jaime Torrez Tucumano hijo de Bolivianos, pero el se dice Humahuaqueño, pero el se aquerencio y después un poco no se hizo querer, y el crea que Tantanakuy el centro cultural aca. Se hace visible lo andino, el huayno y el carnavalito, el Humahuaqueño, Sandival se hace famosos con el “Humahuaqueño” pero todo desde Buanos Aires, le empiezan a preguntar todos los residentes Jujeños, como es el carnaval, que la música el Huamhuaqueño se compone así, a partir de un viaje que Sandival hace al Tantanakuy en Humahuaca y no le preguntaron a la gente, es mas dicen que Sandival nunca fue al carnaval y compuso esa música.

¿Que me podes decir de eso que dicen algunos músicos sobre todos que el carnavalito no es género musical o danza sino que es la única canción de Sandival y que a partir de esa música crea el género?

No, si existe, si es huayno, es la madre de todo, pero es un Huayno particular, no es igual a otros, en Bolivia hay muchos Huaynos, en Perú es otros, son distintos, el carnavalito es un Huayno, peor se llama carnavalito porque surge con la temática del carnaval, se lo usaba para bailar e época de carnaval, y las letras hablaban de eso y se decía “hacete un carnaval” “tócate un carnaval”, o un carnavalito, que en Bolivia dicen pasacalle o tonada o cacharpaya. Pasacalle porque pasan bailando en la calle, tonada dicen mucho, igual que el canto con caja era tonada. Le decían asi. Eran todos Huaynos, pero tonada de Potosi, entonces era huayno de Potosi. Para mi el Huyno es el padre o madre.

Y el carnavalito aquí surge de una manera particular, porque no es parecido ni al Boliviano, ni al peruano, claramente tiene diferencias en el patrono rítmico, yo cuando enseño



música, les muestro en el charango, el rasgueo entre huayno y carnavalito, es mucho mas rápido el carnavalito, mas repicado, que el Boliviano, tiene diferencia en el zapateo, una cosa que se perdió es el zapateo arrastrado, que antes se hacía, era lindo el zapateo, cuando dice zapateo, una de las formas era el arrastrado muy característico d Humahuaca que cuando pasaba la comparsa se sentía el sonido del zapateo, “chi, chi, chi”, imagínate 100 personas haciendo eso, en la calle en la tierra, levantando polvareda, son cosas que se van perdiendo, dicen zapateo y se largan a saltar. Hasta cumbia hacen. So porque se va perdiendo. Eso de que el carnavalito es un invento porteño porque Saldivar lo gravo no existen ya lo escuche de algunos profesores de la facultad, no es verdad, pero Saldivar invento una música que la gravo pero antes de que el naciera en Humahuaca ya había carnaval, pero había huaynos que se llamaban carnaval, eso es un mal revisionismo, es diferente, fíjate como se bailan diferentes, el carnavalito es mas saltado. Otra es el Ballet Folclórico Nacional, hizo del paso de carnavalito cualquier cosa. Y eso se difundió. Doña Ubenza la música, quisieron hacer un calluyo, es Huayno, más lento, pero es Huayno. El otro día le mandaron una tarea a mi hija, de danza de la escuela, casi me muero, el profesor de danza le dice bueno ahora vamos a hacer un bailecito con esa música de doña Ubenza, le dice y se grava el bailando, no sé lo que era, menos huayno era cualquier cosa. Y empezó a saltar y saltaba por los sillones. Y así siguen confundiendo y haciendo las cosas mal. Yo no dije nada porque yo no puedo ser amable, le iba a decir de todo. Pero es más jodido cuando le pregunto a los bailarines, sabes bailar la zamba, bailan solos, del juego de relaciones, de sentido de la zamba ni a palos está. Cuando vas a hablar de alguna cosa es mejor preparase y elaborar un pensamiento propio, no se repetidor. Esto es así porque estudie y tal, me informe. Hay cosas que quieren definir identidad y eso, se meten en cosas sin estudiar. Cuando yo trabaje con Mariela, que ella bailaba o dábamos clase de que había que hacer las cosas bien, hacer las cosas bien es estudiar lo que hago, hacer todo lo mejor posible. Una cosa es la fuente de lo popular, bailamos, tomamos, nos reímos, pero cuando somos artistas y trabajamos de esto tenemos que hacerlo profesionalmente, y para esto si precisamos estudiar. Yo siempre decía en un escenario hay que hacer otra cosa, hay que ensayar, hay que hacer secuencias, con giros, y tienen que salir, no es solo lo que yo siento, eso es otras cosa. A veces la gente da clase de danza o música sin saber nada de lo que hacen, pero no lo hacen profesionalmente, es muy fácil caer en el “así nomas’, mira yo a la 14 años, dije hay cosas que quiero y cosas que no. Podrían haber hecho mucha plata por el mundo, antes lo hacía y recorrí el mundo, pero no quise hacerlo más, lo elegí, sabiendo que cuando vos elegís este camino te morís pobre, y siempre vas a reclamar. No justifico. Sino ponete a hacer otra cosa. No la juegues a artista. Si no hay que estudiar.

Cuando hicimos la eléctrica con Mariela, y le exigía mucho, ella armaba las coreografía, pero tiene que expresar lo que yo digo con la música. Tenía que ser consecuente y en unión con el código musical.

A veces no sabes bailar una cosa o la otra y quieren fusionar. Cuando yo fusione el folclore con el rock no lo hice solo porque quería, lo hice porque conocí músicos en Buenos Aires y quería unir músicas y pensamiento, no es que yo antes de aprender ya quería hacer tal cosa o la otra. Hay que buscar conexiones. Cuando vos vas a ser coreógrafo o compositor tenes que tener conocimiento, de las líneas melódicas, tenes que tener en cuenta elementos como el equilibrio, hablando de la composición. En la danza lo mismo, donde es el punto máximo, para bajar y el cierre. Por ejemplo. Hay mucho “cansautor”, si hay tanta cosa buena, para que compones sino sabes. Después eso es el folclórico. En la coreografía hay que tener armonía. Porque a mí me molesta por el sonido si está desequilibrada en la danza, peor al que sabe le molesta, a mí me molesta ver una coreografía que no es armónica.

En la fiesta no hay reglas. Ahí todo vale! Incluso para el que quiere la carrera artística estos son sus escenarios previos. Cuando tenes miedo de la escena le perdes miedo en la fiesta. Vas a ir adquiriendo la capacidad de expresión. Pero después hay que dar otros pasos y se perfeccionan. Pero no confundamos después. “Todos jugamos al fútbol pero no todos somos Maradona”. El artista es igual. Hay gente que se destaca y gente que no. No somos todos iguales, iguales somos como humanos. A veces hay un vale todo. Y otra cosa es la portación de rostro, “si respondes al modelito entras”.

Son muy necesarios esos espacios de esos veranos en la Quebrada, nos hace bien ser nosotros y compartir entre nosotros. Nos nutre. Además veo la familia y los amigos, ver el tema político, artísticamente yo soy exigente para que no corten algunas cosas. Pasa que nos desvalorizamos, acá y allá, a veces dan clases a la gorra, no se valora ni ellos mismos. Que el dueño del bar haga eso de la gorra ok, pero yo pongo un precio, yo me valoro, porque yo me la pase estudiando para ser quien soy. Yo ensayo todos los días. Hace mucho que no doy clase por eso, no se valora el trabajo. Yo cobro y me valoro, el que quiera aprender que pague lo que vale. A mí esto me costó aprender, fue una productora que me enseñó esto. Nunca serví para negocios pero entendí que uno atenta contra uno mismo haciendo eso. Yo no aprendí mágicamente. Que nací ayer y ya tocaba y bailaba. Yo trabajé duro para esto, pase hambre.

Por eso me valoro.

**Entrevista: Mariela. Febrero de 2021. Uquia**

Yo soy una artista popular de acá de Humahuaca, soy heterosexual, mujer, soy chi'xi o sea digamos, claramente esto se puede denominar de la siguiente manera, en algunos lugares sos demasiado blanca y en otros demasiado negra, o sea estas en el medio. El término ese se usa mucho acá. Jugar a ser bifaz, y también como que muchos como yo étnicamente y culturalmente somos muy mixtos. En cuanto a clase social, mi familia siempre han sido educadores o “escuelinos” como se dice acá, desde mis abuelos ellos han sido maestros, mis dos abuelos Cazon se conocieron en una escuela porque los mandaron a un lugar muy alejados y de ahí volvieron casados, eran parientes, primos. Mi abuela era Cazón, por el lado de mi papa soy muy humahuaqueña, de los pueblos cercanos a Humahuaca que son Tikahuayoc y San Roque. Y por el lado de mi mama, mi abuelo ha sido una persona muy educada, tanto es así que en esos tiempos el cantaba la misa en latín, no era cura, pero lo convocaban para que cante en latín. Mi abuelo era apellido Martínez Llanos, era muy culto, regente de la escuela primaria y cantor criollo y popular. Una persona que tenía una casa en el centro, donde hoy es el banco macro. Y mi abuela que es pumamarqueña, es hija natural, esa hija que se tenía a los 16 años y quedaba sin el apellido de casada de la madre. Por eso no tenía los mismos privilegios de la familia, eso se nota en varias cosas, en cuestión de tierra, por ejemplo. Ella, termino el primario en Purmamarca y se fue a Jujuy, la mandaron a un colegio muy bueno, el Santa Bárbara, donde iban personas de clase alta, fue un momento bueno de la familia, principios de 1917 o 1918. Tuvo un problema económico y no pudo terminar los estudios y fue maestra. Y se fueron con mi abuelo, que era el gran maestro, que para trabajar dependía de la situación política, o sea depende el gobierno de turno trabajabas o no. Mis abuelos no se consideraban campesinos, tenían tierras pero las trabajaban otros, igual estuvieron trabajando un poco, no era campesina pero cualquiera en esa época tenía un rastrojo. La clase social era un tema, por un momento sos lo más y después sos pobre, como docente es así.

Mi mama y mi papa eran también profesores de Castellano, literatura y latín como yo en Jujuy. Mi papa hizo carrera en el ministerio de educación. Fue regente. Tenían conciencia de que éramos una familia tipo, o sea, tenían estructuras a las que hay que llegar, de clase media en el centro de Jujuy. Ahí naci y me crie hasta los 18 años. Como en ese tiempo hacia

faltan profesoras para cubrir horas empecé a trabajar en Purmamarca y en Humahuaca. Tenía muchas horas de lengua. Que a mí me parecía muy deseable, los dos lugares.

¿Como llegas a la danza? En tu niñez como fue tu relación con el arte?

Sin duda llegue por el lado mi mama que bailaba, bailaba siempre, en todas las celebraciones, era conocida por su baile, había un momento de la fiesta que empezaban a decir “que baile Ester”. Mi papa la acompañaba, pero él era tranqui, ella era la que sabia bailar, era airosa, yo no sé si ella aprendió en la escuela, pero me parece que ella era una bailarina popular de las comparsas de Humahuaca. Porque ella vivió en muchos lugares populares, por que el trabajo docente de mis abuelos, en Humahuaca sobretodo. En ese lugar social tenias acceso a grupos que vivian en el centro, que tenían otras aspiraciones como comerciantes educadores, médicos, los artistas. Entonces ella se crio con la gente que aglutinaba mi abuelo, porque a él le gustaba compartir con artistas. Era sabido que si llegaban músicos y artistas plásticos iban a ver mi abuelo porque era una persona culta y sabia del lugar y se abría a las visitas. Ellos formaron una comparsa que se llamaba “Regimiento Carnavaleiro Pancho Villa”, que es la actual comparsa “Los cholos”, tenían un repertorio criollos que cantaban con charango, bombo, lo que conocemos actualmente, habían cantores buenos. Mi madre tenia un gusto por el folclore, una afinidad al camino cultural, que planetaba mi abuelo como un cantor letrado, ella rechazaba ciertas cosas de la cultura popular donde había alcohol porque a ella no le gustaba, porque su padre tomaba, y a veces en la cultura popular hay mucho alcohol, entonces tenían que ser algunos reductos que ellos formaban, que se cantaba y se bailaba con una cierta estructura. Que no era todo vale, hasta quedar tirado. Ella bailaba pero tenía un estilo muy particular, nunca lo vi en otro lado, una sola vez , ví una profesora de educación física que bailaba iguala a mi mama la cueca. Ella quería que yo bailara folclore y me mando a la mejor academia de folclore de Jujuy que se llamaba “Huayramuyo”. No me enganche con la metodología, sin lugar a duda aprendí lo que ellos te querían enseñar, que era zapateo básico, lateral y cruzado, lo tenias que practicar mirando a la pared por mucho tiempo, que lo terminas aprendiendo, pero no se si después te dan ganas de estar ahí. Y dije que no quería volver más, creo que tenía 6 años y me quede solo 1 año, mi hermano se quedo mas, el era mayor que yo. El recuerdo que tengo es mirando a la pared. Había que practicar para ser bueno.

Después yo deje un año y a mi mama le quedo esa pica que quería que yo baile, y un día mirando la TV en blanco y negro, me dijo “mira eso” y cuando vi eran bailarines de flamenco. Me dijo “no cierto que te gusta”, y le dije que sí, pero no estaba apreciando mucho,

y me mando a la academia de danzas españolas, en el centro para que fuera sola, la profe tenían una metodología mas piola, creo que cuando no está la defensa de la tradición de por medio, es más relajada la cuestión corporal y estética. Enganche bien ahí, sacaba lindos productos a final de año, hacíamos varias producciones, hacia unas cinco danzas por año, la “Jota Aragoneza, ”La muñeira”, y bueno algo con zapatitos de tacos, un enganche para las chicas que les gustaba decir “ole” y los vestidos de volados. Fui una de las que siguió, mucho dejaban porque cuando crecían, les parecía ridículo, en esta época yo iba al secundario, el 12 de octubre salíamos vestidas de españolas por las calles de Jujuy por el día de la “hispanidad”. Una vez una amiga de la escuela se acerco, y me dijo “que se siente hacer el ridículo por la calle”, otros decían que lindo vestido, era bastante jugado ir bailando por la calles, mientras sonaba música española, la conciencia cultura capaz no la tenía en ese momento, había como otras reflexiones como mas de corporalidad, de clase social porque para tener esos vestidos había que tener un dinero. Me acuerdo, que una vez mi mama fue a retirar un vestido y le dio un ataque de risa por el monto elevado que era, el sueldo de ella era menos, seguro lo pago en dos veces. Como a mí me gustaba la danza me quede mucho tiempo ahí, había otras chicas que capaz iba por los vestidos, yo iba por la danza. La academia contrataba teatros para danzar. Para ciertas clases sociales de Jujuy que les gusta eso, butaca de terciopelo y cortinados.

Ya bastante grande como a las 18 se me presento el conflicto indigenista, y pensaba que estoy haciendo bailando Español. Igual yo siempre hacia de gitana, o sea descalza, o bailaba la rumba, o la danza de la gitana, cosas que eran diferentes, de los común del grupo. Y bueno después deje porque me hice más dura con la cuestión indigenista.

¿Qué es para vos ser indigenista?

Bueno hoy no diría así, en ese momento lo decía así. Bueno hacernos conscientes de nuestra raza, y ser responsable de la herencia, eso sería ser indianista, la mirada hacia los ancestros, al ser originarios, que hoy tenemos esa conciencia, pero antes no. Hoy ser indigenistas es más una mirada romántica de los blancos de la ciudad, que seguramente tuvo mucho de eso, llegas a partir de libros, y de la empatía. Galeano leíamos mucho, “Las Venas abiertas de América Latina”, todos lo que conocía eran como yo, sus abuelos habían vivido en los pueblos, pero no eran los campesinos que araban la tierra, eran más bien lo que escrituraron las tierras, son familias bien viejas, yo conozco a partir de mi abuela, por ejemplo mi abuela decía inca, cuando se refería a mujeres boliviana. Tenía una querrela, con esas mujeres bolivianas. Una mujer boliviana, que era casada con una persona de la familia, pero

el hombre se había ido con otra, para todos, esa mujeres no era de la familia y se tenía que ir porque era llegada, era terrible en ese tiempo, uno mira hoy y decís que racistas y clasista esa gente contra los bolivianos, en ese momento ser boliviana era lo peor que te podía pasar acá en el norte porque estaban en los momentos previos incluso a la constitución de la identidad nacional, asique ellos sin dudas querían diferenciarse de los bolivianos y bueno este hombre había cometido el sacrilegio de haberse casado con la boliviana, y después dejarla encima, en sus tierras, de Purmamarca, se quedo con la familia, y mi abuela cuando se refería a ellos, se reía, no se por qué y ella decía, esos Incas, lo decía con desprecio, o sea mi abuela se consideraba criolla,

¿Cuándo decís criolla decís argentina?

Claro, si, si. Con aspiraciones a blanquitud sin duda, eso siempre yo lo sentí en la piel, acá, en las escuelas del centro, o que se yo, cuando yo asistí a la academia de danza española, con esa gente ahí que podía pagar.

¿Vos veías esa gente como blanca?

Si, sin duda, allí, ser bonita en términos estandarizado era todo, si era linda y bailaba mejor iba al frente. La estrella del grupo, pero esas chicas duraban poco, las negras durábamos más. Éramos más recilientes, o sea yo recuerdo las chicas que eran de mi condición y que bailaban muy hermoso, me las recuerdo con nombre y apellido, a las otras no las recuerdo, jejejejeje. Algunas a Gilda Arjona, que venía a estudiar desde Volcán, que en su pueblo era la estrella, pero ahí íbamos al fondo del grupo, y bueno después pasamos al frente porque de tanto estar bailábamos bastante mejor, y en algún momento llegábamos adelante, de la academia, pero si, imagínate era una academia de danzas españolas, “para que has venidos sino buscas esta cultura”.

¿En que otro momento sentiste el racismo dentro del arte que te haya impedido de ocupar espacios?

Ojo que cuando yo me empecé a subir a los escenarios por mí misma, no es que me llevaba alguien, yo ya tenía una consciencia, no nos dejábamos, porque íbamos con las raza por delante, en la época indigenista, si nos convocaban eso querían. Nosotros cuando yo tenía 18 años conformamos un grupo que se llamaba “Leuque”, y hacíamos danza y música.

¿Era

independiente?

Si, si, empezaba a sonar bastante en la provincia, y en el 1992 fuimos a representar a la provincia de Jujuy a Cosquín. O sea el secretario de cultura nos firmo un papel que decía que éramos representantes. Y estábamos sonando en un montón de lugares, teníamos nuestra propuesta. En la música estaba guiado por la onda del Bicho Diaz, en la danza muy influenciados por la expresión corporal, en algunos momentos nos fuimos estandarizando mas, pero todo ese sentimiento nos alentaba de espontaneidad en el escenario, lo que íbamos sintiendo lo íbamos haciendo, eso era bastante revelador, de mucha cosas, no solo de racismo, sino, un hombre que bailaba como expresión corporal, ya era como muy raro, o sea también era que mucha gente manifestaba su machismo, la verdad que hacia mí no he notado mucho, bueno si había un rechazo de las personas que querían consumir algo a los que estaban acostumbrados, o que querían un folclore mas masivo, mas comercial, y era como una propuesta mucho para ver, y a veces la gente sale y quiere bailar.

Pero como a los ambientes donde íbamos estaba hecho para eso, porque la época de los 80, era la eclosión de la expresión corporal, solo que nosotros vivimos en Jujuy, o sea Jujuy es el fin del mundo, nadie llega, todo es caro, la gente que podía transmitir esa técnica venia de Buenos Aires, de formarse con Patricia Stokoe, nosotros igual todo que llegaba lo consumíamos con todo, era muy activos, éramos un grupo cultural y de resistencia. Porque estábamos en las manifestaciones, íbamos donde estaba el pueblo, queríamos ser del pueblo, y ese grupo era en Jujuy. El único que bajaba de la quebrada era Bicho. Dormía en el salón de ensayo, Nosotros todos teníamos casa en Jujuy.

Si era un grupo que marco bastante. Con relación a la raza lo que a la gente le chocaba era que nosotros quisiéramos ser collas y bailemos de esa forma. Y no bailemos en una estructura que se entiende que tiene que ingresar el colla, yo me sentía segura en ese momento por el vuelo artístico que alcanzábamos en ese momento, sentíamos que danzábamos, que no había mentira alguna, que lo que sentíamos lo hacíamos, cuando terminaba de bailar no había pensado en nada, era una expresión genuina y artística. Pero no sentía una defensa desde otros lugares, porque no había vivido en los pueblos, después cuando me vine a vivir a la quebrada, a Purmamarca y humahuaca, como que revoque todos esos huecos de cultura que a lo mejor lo tenia de palabra o en idealismo romántico, y lo que era vivir en Humahuaca como colla, que también había personas que venían de otros pueblos con toda su belleza y festividad, como lo malo también, la violencia, el alcohol la dureza. Fue complementar el aprendizaje, fue ser más segura, siempre fui segura, pero hice todo un camino, que mis amigas de Jujuy no quieren, no quieren estar ni un día en la Quebrada, acá

faltaba el agua, había letrina, mucho sol, no hay internet, no hay donde comprar tal cosa, y no lo soportan, y para venir acá se visten como para ir a un safari.

¿Mari, que es para vos la ancestralidad?

No se a mi siempre me llamo la atención de todos los nietos yo debo haber ido la que mas hablo con mi abuela materna, siempre la escuchaba, me gustaba todo lo que ella tenia, les limpiaba los objetos viejos. Mi abuela tenia un pequeño museo. Y mi padre siempre relataba historias, era literato, leíamos mucho Gabriel Garcia Marquez, ellos también retornaron a los lugares que en algún momento dejaron, porque buscaban ser de clase media, ascender, pero de ultima siempre valoraban la poesía de la naturaleza, tenia visión estética. Ellos cambiaron en un momento, y se hicieron una casa en Purmamarca. Empezó a valorar a la gente popular, a los machados, gente que para él dejo de ser anónima, y él le decía los muchachos machados, o “machachos”, los trataba con mucho cariños, les escribía poesía. Hacia fiestas, él quería a los ancestros, amor a la tierra a los ancestros, la calandria, los colores, lo veía todo con una lente de amor a la tierra. El amor a la tierra es para mi la ancestralidad y las personas que estuvieron ahí antes de uno, con sus pro y sus contra, a todos mis ancestros yo los tengo presentes, con todas sus equivocaciones, siempre los menciono, los nombres, de alguna manera viven porque siguen trasformando, porque si tenes que empezar de cero seria difícil que te des cuenta de algunas cosas

Como llega la ancestarlidad a la danza?

Ya viviendo en Humahuaca y en otra realidad cultural y también con una búsqueda exótica, por eso te decía que ya estando en Humahuaca comencé a valorizar otras cosas, fue inevitable escuchar muchos discos y cassetes bolivianos, teníamos una colección de casete con mi ex pareja, y la verdad que es una estética muy distinta. A lo que yo consumía antes de música andina, que era Malcama, que era a lo que yo tenia acceso, no tenia acceso a “Wara”, “Los Masis”, “Grupo Alto Potosi”. Y bueno eso que me influencio mucho, siempre la música también influencia la danza.

Hay transposiciones, la literatura tiene mucho que ver. De leer a Neruda y sus conexiones con lo ancestral, Alturas de Machu Pichu, yo me lo estudie de memoria. Una época fuerte de conciencia americana y en contraposición “A” también. La literatura, la expresión cultural, los cuadros, había un pintor boliviano en Jujuy llamado Lara, pintaba como al estilo greco latino, las musas eran mujeres indias con sus corporalidades, morenas, y como mas robustas que las griegas. Muy especial. Incluso con los pintores éramos re amigos



en los 90, sentíamos un enlace fuerte, ellos miraban mucho la cuestión americana. Después de 1992 ya en los 2000 el indigenismo llega con fuerza, te daba hasta privilegio, bailar descalza, con bincha, había becas, traía beneficios, cuando antes era de choque y rupturas, mas en Jujuy capital, era ir al choque, en Jujuy es complejo, las imágenes de coya que hay en la nación nace de las agrupaciones tradicionalista de Jujuy, tiene que ver con un pasado pero mirado desde la ciudad. Pocas personas conocen el sentir profundo de los pueblos del interior, es algo que tuve privilegio, el gusto, la felicidad de acceder a ver la ceremonia de la Pachamama, el despacho de los muertos, que no es for export, solo va la gente del lugar, las familias, y a donde se juntan las personas del pueblo y se expresan, no va nadie para aparentar nada, ahí están los procesos culturales tal cual son y cómo se van transformando. El pueblo de Humahuaca es enorme y viviendo en Jujuy yo no iba a tener acceso, lo iba a ver desde la ciudad, desde el carnalito, como lo ven a Ricardo Vilca, como que hace fusión de música clásica, o hace escala, y le llega a muchos pero pocos pudieron acceder a su sentir que era real, a mi me da gusto estar en situaciones reales, y no hacer como si, esto de ser real, es vivir como lo hacían nuestros ancestrales, es ser continuidad con los ancestros, hacer arte como parte del pueblo, como continuidad de originarios, criollos, y ch'ixis, y sos un actor cultural y artista y estas haciendo lo que haces con honestidad, como propuesta artística que lo hicieron como los del pasado, que era muy loco porque hicieron rupturas, como hicieron con Ricardo Vilca, que era borracho, y cuando se murió lo ensalsan. No me gusta hacer cover de danza, hacer algo que ya se hizo antes, y sino lo haces no sos del lugar, es ser extranjero en tu propia tierra.

1) Como llegas a los grupos comunitarios como la cuadrilla de coplas?

Mi ex pareja era el presidente de la cuadrilla, eso fue bastante fácil, lo que no fue fácil fue entender todo y bien o sea el sentido comunitario, venís de una cultura occidentalizada, podés ser de la boca para afuera, pero traducís lo comunitario, pero no pensas en lo comunitario, en nosotros, pensas en yo y traducís , pero de a poco si tenes una apertura te vas haciendo mas real, entonces mi presencia ahí era una presencia joven, me sume a los 20 años, no me importaba nada quería integrarme, no me interesaba que todos me quieran en esa época lo único que quería era bailar. Agarraba la bandera y bailaba, llevaba las viboritas alrededor del mojón, nunca fui oficial, la bandera no tenia mi nombre, porque como me gustaba mucho bailar en carnaval iba a otras comparsas que se bailaba mas sambas, chacareras, porque en la nueva cuadrilla de caja era cuando se tocaba el Erquencho, se bailaba siempre el ritmo saltadito.

2) ¿la bandera es un símbolo de identidad de la cuadrilla, o sea el que lleva la bandera es alguien importante?

La cuadrilla es muy horizontal, no veo que se privilegie tanto al presidente y eso, el padrino de colitas que son los soubenir, al que pone las bebidas, yo pienso que es horizontal, por eso te digo que es difícil de entender, pero como yo no llegaba con esa urgencia de integración, que me quieran todos, hasta hoy yo llego con todo respeto, para mi es muy importante es un lugar donde conocí a Aleja Castillo, que me enseñó a hacer la ceremonia de la Pachamama, Y es como lo más importante del mundo, lo más importante en la cuadrilla es el ritual, me parte la cabeza, cantemos o no las coplas, justo esos días estamos todos caimas, lo que cohesiona esa cuadrilla es la ritualidad del entierro y desentierro. Una chicha rica que solo la probas ahí. Esa ceremonia, que se hacía antes sin restricción económica, con una cantidad de chicha y coca, mucha abundancia, esas personas en ese momento tenían rastros y hacían el ritual “de verdad” porque si eran campesinos. Esa misma gente que es comunitaria a veces se dejan llevar por otras personas, pero son mansos dejan que los jóvenes hagan. Por eso sigue y sigue bien, supo acondicionarse, la realidad es que cada vez menos gente trabaja el campo. Se apunta a que los jóvenes se vayan a las ciudad que es menos trabajoso y más redituable.

3) Como ves este ultimo tiempo la cuestión de los rituales en personas que no trabajan la tierra, como ves esa transformación y como te ves vos hoy, en la relación con la tierra en Uquia?

Lo masivo y el descontrol que hay en el pueblo de Huamahuaca en el carnaval, nos provoca un rechazo grande, no entender como no hay un medio que logre llevar a las personas a las comparsas, porque los turistas se tiran talco, ponen música en el centro y se quedan con eso, y se autoconvecen de que están carnavalenado. Cuando yo vivía en el centro vi esa realidad, el visitante, no cualquiera tienen acceso a las comparsas. Otros visitates que arman su carnaval, que no pueden esperar a desenterrar, ni sabe lo que es. Llegan el sábado a las 10 y ya están queriendo festejar, y el ritual de desenterrar es importante, no hay carnaval si no se desentierra. Como no hay una política cultural del estado que le explique a esas personas lo que es el carnaval?

Te separa mucho mas del jujeño porque el Huamhuaqueño se siente invadido, entonces se va por ejemplo a Uquia, y a muchos otros lugares, pero Uquía es cerca, y después te volvés a tu casa, y no tenés que aguantar los borrachos jujeños en la puerta de tu casa

orinando, y el Jujeño de capital como solo se encuentra así mismo porque el pueblo queda vacío, nunca se lleva una imagen de lo que es el carnaval de Huamhuaca, le cuesta un montón, llegar a los lugares, no tiene estructura para hacerlo, solo quiere diversión, si llegara una comparsa lo que más valoraría es que hay bebidas gratis, pero también querría imponer sus músicas, no se, pasar unas vacaciones jolgoriosas, sin ninguna clase de ritualidad, ni acercamiento a nada. Desde un punto de vista de ventas, capaz que algunas personas se enriquecen, pero desde un punto de vista sanitario colapsa todo, el agua, las comunicaciones, las calles, desde el punto de vista cultural es degradante, impone masacras, no te vas a ver nunca una realidad, ves una máscara, encubre, mas y mas, coloniza, digamos, es colonizador, muy duro. A su vez alerta, a que vos no conoces lo que pasa realmente, sino lo que te venden, lo que viste en la tele, ves muchas mascararas, pero no vas a conocer a fondo la cultura de otros lugares, por ejemplo yo no conozco Cusco, bueno, si fui dos veces, pero eso no me hace conocer a fondo.

¿Vos viviste en Córdoba, como fue esa experiencia? Como fue salir para ir a otro lugar diferente?

A mí lo que me gusto de Córdoba, es la apertura de las personas a aprender cosas nuevas, aca decis las personas son muy cerradas, bueno alla es muy abierta. Conocer gente nueva, cosas nuevas, yo fui en 1995 y en el 1996 me quede viviendo allá, hasta el 2000. Daba clase en la escuela de profesora de lengua y literatura, en barrio Nuestro Hogar 2. Era zona de quintas. Donde yo vivía todo el mundo quería bailar folclore conmigo y mi pareja en ese entonces. Dábamos clase, porque lo cultural de Cordoba, es el cuarteto, las chacareras, lo que es propio de Córdoba, fui a entender ahora, pero en ese momento no se tenia en Cordoba muchos rituales de la pachamama y eso, lo ritual pasaba por otro lado, ahora lo entiendo asi, pero como en el barrio estaba lleno de Bolivianos nosotros encajábamos super bien y venían a nuestros rituales de la Pachamama en Córdoba. Bailábamos Huayno, y los bolivianos me decían que ellos sabían todo eso, zapatear huaynos y eso, era una reconexión muy rápida. Directa y una reconexión real, con sus ancestros, Y los cordobeses veían eso de los bolivianos y los jujeños y se volvían locos. Les volaba el cerebro a casi todos, entonces los invitábamos a todos los rituales, casamiento andino, Pachamama, y nosotros éramos como los representantes De la cultura nuestra allá, éramos muy reales pero aun nos faltaba un poco más, nos faltaba mas vivencia acá para ser mejores allá. Por lo menos en mi caso particular.

Después lo que tiene el jujeño es mucha tierra, que es un elemento, que allá es muy valorado, a juzgar por la cantidad de cordobesas que aman a los jujeños, jejeejejejeje

Tienen un gran éxito, es muy valorado, ya sin la broma, es muy valorado para la vida, hasta el vaso de vinito que servimos con tanta intencionalidad, y derramamos un poco, en el mate, que no es nuestro de acá de Jujuy, pero es tan ritual. Córdoba es muy fresca, el sentido del humor real, que es verdad, con grandes músicos, gente muy cosmopolita, que tiene mucha migración, multidiversa, realmente el centro, la luz del centro, como dice Ica Novo. O sea yo conocí lados muy buenos de Córdoba. No conocí a lo mejor esas ciudad del sur donde dicen que todos son racistas, conocí la Córdoba cultural, y revolucionaria, donde nadie se calla nada. En una clase de danza, yo daba mi clase en paz y armonía, pero yo llegaba a Córdoba y todos me cuestionaban todo, ¿pero porque esto si a mí me lo enseñaron de otra manera? te dicen, ¡no vos no me venís a cambiar la estructura!, y yo estaba acostumbrada a que nadie me discuta nada, y menos a viva voz, yo me quedaba impresionada. Acá somos más callados.

¿Quiero aprovechar para preguntarte del Huayno? Porque a veces lo aprendemos diferente a como se lo baila acá? Que es para vos el huayno como danza.

Yo al huayno lo viví en las fiestas familiares acá en la quebrada, como que en ese sentido el huayno existe en las casas, no en el escenario, no he visto, no es común, si un boliviano o peruano, lo puede hacer en el escenario. Es prehispánico, música, poesía y danza, una forma antigua de poesía incaica. Musicalmente según recopilaciones de Jesús Lara, la temática sigue siendo similar. A mi me anima mucho bailar un huayno, como este que dice *“hombres nacidos de otras vidas, que han elegido a mi pueblo”* de Kala marca, que no recuerdo el nombre justo ahora, o cualquier otro, que no tenga la forma de carnavalito, bueno nosotras que venimos de bailar mucho carnavalito, como que tiene esa particularidad de que tiene que ser varias parejas, en cambio el huayno, digamos podemos ejecutar las figuras con menos gente, el carnavalito se entiende un mínimo de cuatro parejas, para poder ejecutar las figuras propias del carnavalito, en cambio el huayno como es circular, y tienen una forma individual, es menos restrictivo. Ha sido lo que queda vigente acá hasta que salió más conocido el carnavalito, cuando salió, Sandival el Humahuaqueño, que me parece una moda, es lindo, me resuena, si estoy lejos, me llega, pero no dejo de darme cuenta que es un fenómeno musical de los medios, como fue la lambada, que las personas que sabían que era

un caporal se sintieron muy mal. Vos llevas una moda al extremo, yo no sé si el carnavalito antes de ese caravalito era tan presenta culturalmente, lo que había era huaynos.

¿Cuál es el elemento de la naturaleza con que compararías el huayno y cual el carnavalito?

Que difícil..... Claro el huayno es tierra y agua y el carnavalito tiene más aire, puede ser hasta fuego, son distintos, uno es más bajo y el otro va de medio a alto. Hay como diferentes pisadas, la del huayno y la del carnavalito, igual son difíciles los dos, yo se que es difícil, me doy cuenta cuando lo quieren enseñar, bailarines profesionales, a veces se esfuerzan mucho y no le encuentran la pisada, están en un equilibrio precario, que no dura los 15 o 2 minuto que dura un carnavalito, es complicado, me doy cuenta que es complejo, que no saben dónde está el “paso renguito” me parece que lo ven así, porque no lo practican mucho, no lo practican en lo social, es solo para el escenario, creo que es doloroso para sus pantorrillas, no le encuentran sentido, es difícil trabajar una cultura extrapolada sin conocer lo básico, y que lo básico no lo conoces ni las personas que viven cerca, porque está tapado, oculto, dentro de las casas, o la cuadrilla de Peñas blancas. Acá en Uquia es un mundo, suenan tarkas, es un mundo aparte, yo nunca vine porque yo siempre estuve allá, en la cuadrilla, pero me cuentan que hay pasos, que hay cosas, que van diciendo, gritos, arengas que se hacen de ciertas tarkeadas, que lo sabe la gente que siempre va a esas comparsas, hay otros lugares con otros rituales.

El carnavalito yo lo veo que como que es un factor de identificación muy fuerte, y si yo le digo a un músico vos te identificas con el carnavalito te va a decir con honestidad que si, igual siempre tienen la obligación de tocar el *Humahuaquño* porque sos de aca, entonces como no lo van a saber tocar, lo tienen que tocar y bailar porque lo conoce el mundo, en Israel, en Japon, sobrepaso los limites, yo no me quiero imaginar lo que habrán penado lo compositores humahuaqueños de aquel entonces. Cuando un compositor porteño la pego de tal forma con ese tema. Y con el ritmo de este lugar, supuestamente.

La estructura musical es muy diferente porque el carnavalito tiene coplas y estribillos y es un ritmo más ligero, y el huayno no necesariamente tiene un estribillos que se va repitiendo.

¿Yo me pregunto: será que esta gente hizo una fusión de la copla y el huayno e invento el carnavalito?

Para mí estos carnavalitos son de comparsas, y hablan de las características de esa comparsa que crea un estribillo que lo van repitiendo, lo que va en el medio son coplas, que pueden ir variando, se pueden decir esas coplas o otras, es más para bailar en las calles, en Bolivia le dicen cacharpalla, dicen que es igual, con la viborita, pareja, el puente, la calle, lo mismo. Ccharpalla tiene significado de fiesta acá, de celebración, ritmos festivos, el huayno no, no es eso. Puede ser otra cosa, el huayno no es solo para carnaval, es para todas las fiestas del año. Para mí, ese paso que enseñan en las academias, el saltadito, por ejemplo, Beruti, el folclorólogo, vio gente mezclada en la calle de Humahuaca bailando con un erquencho, que antes era muy común, hoy no es común, o quena campesina, entremezclarse entre las filas de carnavalito, que es el paso saltadito, de la erquenchada, durísimo como quedo impreso en su libreo en los años 50 y como esa observación hubiera sido diferente si se quedaba un tiempo a vivir acá. Cosa que por ejemplo, hizo Carrizo, que hizo investigaciones largas, trabajaba con coplas. O sea a ese hombre no se le escapo mucho, pero eso quedo ahí en el imaginario popular pero se difunde masivamente por los canales de Buenos Aires y queda así.

El que hace andino como una creación escénica es Santiago Ayala, y su ballet nacional, que a mí me parece interesante pero no la copia, de la copia, de la copia....

¿ Que me puedes decir de la cueca? Hablando de la sistematización de las danzas, que es para vos la cueca, a que te hace referencia y como lo vivís en el cuerpo?

Más que leer, la cueca la aprendí de mi mamá, que no sé de donde la aprendió, hasta se invento un paso “el pisa huevo” que era una duplicación del paso común, mucha gracia. Yo no me daba cuenta de los antecedentes negros, hasta que escuche hablar a Silvia Serbini sobre eso, de que se acriollo, y que es negra, o sea tiene raíz afroamericana. Después lo fui analizando y si tiene antecedentes negros y que se le fue quitando movimiento, nuestra búsqueda es ampliarle las posibilidades corporales, que es muy expresiva y que no habría casi restricciones corporales, que puedes bailar agachado, que puedes girar, que puedes pegar un salto, que te puedes desplazar rápido y lento, hacer tantas cosas, desarticular tanto las estructuras, caminarla, zapatearlas, reduplicarla, es un tránsito feroz y libre y nadie te va a decir nada si la moviste a la cola o no, que si batís el pelo, que si pasabas el pañuelo así o allá, acá hay tanta libertad con la cueca, en la ejecución que es como sin límites. Pienso que tiene que ver con ese movimiento libre de origen africano, en las articulaciones como se siente, que los brazos no van de determinada forma. Tiene libertad diversa y múltiple, tiene tantas posibilidades de desplazamiento, es tan poco simétrica, es explosiva, fresca, libertaria y en una

creación constante, debe de ser africana digo yo ejejejejejejeje. Mi mama la bailaba muy linda, marcaba la elegancia de ese tiempo, pero era muy libre.

Porque crees que ese picadito está en la región del norte y no en el sur?

Todos siempre te dicen que es por el paisaje, muchos dicen que aca hay tata espina que si arrastras los pies te lastimas, entonces tenes que saltar, jejejejeje. A mi me parece arbitrario esa explicación, porque estas mismas personas que defienden eso, dicen que el gaucho sureño tiene un malambo muy especial que mira al horizonte porque allí no hay nada, que es la pampa, etc, después dicen que ellos van a ver los zapateos del flamenco y en un lugar paisajísticamente diferente esta el mismo zapateo. Sin ninguna variación, por eso no sé si son explicación validas.

No sé decir porque acá es picada, pero que el ritmo te da ganas de saltar eso es real.

Bueno Mari gracias.....

Después si me queda algo pendiente te digo, porque a veces no te acordás....

En un audio, Mariela me dice que lo que le faltó decir de su profesora de danza es que a pesar de toda su forma elitizada, ella admiraba mucho la forma de ser de la profesora, por ser una mujer separada, muy independiente y segura en una ciudad prejuiciosa.

**Entrevista: Mariana Castro. Vice presidenta de la Nueva Cuadrilla de Coplas de la Banda. Febrero de 2021. Humahuaca.**

Soy de Humahuaca, me gusta de muy chica bailar, por cosas de la vida, me volvi coplera, y hace mucho estoy transitando el trabajo con las danzas andinas, danzas ancestrales, con la copla, y Bueno soy una laburante, me considero descendiente de pueblos originarios, de los pueblos nacidos en Humahuaca. He despertado a mi identidad cultural, algo gestado por jóvenes, con mi hermana, con amigos, que fue “Cerro Negro”.

¿Qué fue cerro negro?

Fue un grupo de joveens, una agrupaciond e jóvenes, por la recuperación de nuestra identidad y nuestras practicas culturales, algunos eran d eaca, otros de otros pueblos. Eso surgió, en

2003 mas o menos, yo tenia 15 años, yo estaba recién aprendiendo, porque era chica, venían abuelos de varias partes del mundo de Perú, Bolivia a despertar nuestra consciencia, y bueno ahí también Estaba Martin, me acuerdo una vez que fuimos una charla, que estaban los abuelos, escuchábamos sobre lo que teníamos que hacer, esa es la parte de mi identidad como la que yo fui encontrando.

Me considero una comunicadora de la cultura, pero o voy descubriendo también, porque no es algo que yo haya pensado que podía hacer, soy una pobladora mas de Humahuaca.

¿Cómo fue tu infancia?

Yo tuve una infancia linda, me gustaba mucho ir a la escuela, los maestros eran muy buenos, era un grupo de amigos que nos juntábamos, y hacíamos los cumpleaños a nuestros amigos, hacíamos mucho con el tema de ecología, y bueno sacar foto al basural, teníamos muchos apoyo de los adultos. Íbamos mucho a los sitios arqueológicos, estaba bueno, tuve una infancia copada, desde la gente con la que me relacioné. Y de chiquita me gustaba subir al escenario, participar.

¿Ya hacías danza fuera de la escuela?

Si cuando tenia 9 año comencé a aprender en la parroqui que daban clase de folclore, los profes que venían de Jujuy, empeze a prender la chacarera los gatos, y ya después en la escuela estaba el profesora Hugo Cazon, enseñando, hacíamos expresión corporal en la escuela, como parte de una taller dentro de la escuela, y buenos ahí es como que gusto, porque ya todo lo que se hacia en la escuela, “Leuque” que era el grupo que ellos tenían, simpre veía bailar y me encanataba. Ese grupo Leuque era de Mriela y Hugo Cazon. Fue como un poco asi que empece a bailar, en la escuela, actuar en la escuela, a cantar en la escuela con el maestro de música, estuvo bueno porque hoy siento que tuve varias herramientas de mis abuelos, de mi mama tambien, que me incentivaba mucho la lectura, siempre había libros para leer y curiosear y eso como que te daba otras herramientas.

¿Era tu casa un lugar donde se hacia carnaval, se canataba coplas y eso?

Ha no, en mi casa no, porque mi abuela murió cuando mi mama teia 11 años entonces esos rituales se perdieron con mi abuela, entonces mi mama no hacia, y nosotros eramos muchos hermanos, esos rituales de Pachamama y eso llevan mucha inversión, muchos gastos, entonces nunca lo hizo, y tampoco lo sabia hacer y ahí se corto. Por esto digo que fui aprendiendo a reconocerme indígena, o dentro de una cultura como que también nosotros no éramos indígenas, era como que no te dabas cuenta que éramos indígenas, como me dice



siempre un amigo “a nosotros no nos decían que éramos indígenas”. Entonces fue empezar a reconocer “ha esto es la cultura de Jujuy” mas de que indígena.

¿Qué es para vos la ancestralidad?

Lo vivo como un descubrimiento, un constante aprendizaje, y también de muchas emociones encontradas, no con la parte de la cultura en cuanto a lo espiritual y ritual, sino en lo que ha quedado, en cuanto a que clase te consideras, a que genero, en esto de que nosotras como mujeres estamos muy oprimidas, encontes muchas de las cuestiones d ela cultura trae cosas de abuso, con el alcohol, hombres que toquetean a las muejres, los babosos, los machados, que nos seria parte de lo ancestarl de nuestros pueblo, mucho dolor, no se genera algo lindo y positivo, igual puede ser que convivan esas dos realidades, que esa realidad no es algo utópico, si no que es algo que se va reconociendo por la propia honestidad que uno tiene con uno mismo. El proceso con lo que hago, en mi casa, es tranformar todo, cambio mi forma de vida, porque mis abuelos vivian de determinada manera y yo estoy viviendo de otra, que son hasta un atentado contra mi cosmovisión, no que son todas estas formas de vivir con todos los productos que genera el desmonte. Recuperar la ancestralidad tiene que ver con una transformación total, de la vida, es como vos vivis tu vida, aceptarte como comunidad, saber que hay mucha gente que te bardea, tiene que ver con emociones, con sentimientos, que no es solamente lo lindo, o lo espiritual .

Me reconozco mujer, mujer indígena, dentro de una comunidad que se llama Argentina, no? Yo con i identidad y sin pelearme con el estado, tener mi espacio, el que me corresponde, y los derechos que tengo, por ser humano, en ese lugar me considero mujer, mi vida fue atravesada por el patriarcado y esta cuestión del hombre que nos e hace cargo de ser padre. Le paso a mis hermanos, y después conmigo, de esta fortaleza de la mujer que parece una autoinmolación, “esto de que yo tengo que poder sola”, y no pedir nada. En ese sentido si me considero dentro de una vivencia marcada pos estas cuestiones del desapoderamiento del varón de esta cultura, y con la mujer como sostén único de todo, y que se tiene que hacer cargo de todo, y es así, sino somos abandonados, a mi me toco vivir esto. Mi mama ayudaba mucho a la gente, cuando trabajaba en el registro civil, a la gente del campo ayudaba, o a la gente de Bolivia, porque esas personas no entendían ese lenguaje burocrático, y la gente del pueblo la buscaba aca en la puerta de casa, un servicio total en la comunidad, en ese servicio había una reciprocidda, de confianza en las persona,s en la abundancia que también es parte de neustra cultura. A pesar de esta realidad de que ella era sostén de 7 hijos de lo cuales yo era la mas chica. Cuestiones de violencia psicológica, que física, ausencia, de varon

desempoderado, aca se da mucho acá en Jujuy. Esto de acá la cultura es el alcoholismo, eso no, nuestra cultura no se una cultura borracha, o por lo menos de los rituales que hacían si lo hacían para recetar pero no Vivian hacia eso, nosotros deberíamos aprender mucho sobre los Omaguacas, pero no conocemos muchos, sobre los significados y parte simbólicas, de nuestros centros de ciudades, pueblos, sitios arqueológicos, por ahí me imagino, que porque tuvo mucha influencia el pueblo Inca. Por lo que fue el tawantisuyo, que atravesó todo de Peru hasta Jujuy y Mendoza. Hemos tomad mucho cosas y perdimos otras, una vez lei que en esa cultura mataban a los borrachos, medio feo, como que no se toleraba una persona asi, aca desde jovencito toman, sin cuidado, después la madre es la culpabe, es muy coplejo, de que nosotros somos hoy como pueblo, que vive aca poco conectada con las ancestralidad, yo siento que estoy me re-conectando, con esto digamos, con mucha cosas uq evengo haciendo, con esto de comer, de pensar lo que consumo, como nos alimentamos con las cosas de aca, lo que hoy se llama agroecología, o permacultura o eso, pero que conecte al mundo indígena y no indígena, que era lo mismo, hoy por hoy muchas veces nuestros conocimientos ancestarles son usados para una pantalla, para un paisaje, típico folclórico, ene la cual se dice “que lindo la gente del norte” pero donde esta la posibilidad de nosotros como emprendedores, o multiplicadores, pero no porque soy en indígena de turno sino porque estoy convencido de que esto es lo que tengo que hacer, o deseo hacer para que la comunidad se recupere.

Por un lado me siento esperanzada y por el otro no, porque me encuentro con muchos amigos y amigas que piensan lo mismo, eso es algo positiva, y los jóvenes estamos atentos a estos cambios.

¿Cómo vivís el racismo?

Yo en particular, hablo de lo que yo entiendo por racismo que es que me discriminen por mi color, por mi cultura o mi raza, mi idioma, lo cual yo al haber tenido otra, o sea mis abuelos eran maestros, mi mama estudio en la secundaria yo no sufrí esa discriminación hacia mí, sino como un desconocimiento de que era lo viví. Yo me disfrazaba de coyita pero no me daba cuenta de que yo era la coyita. Gracias a las danzas andinas yo empecé a reconocirme. Igual siempre me gusto el campo, y eso, en mi casa siempre había gente de Bolivia, mi mama no discriminaba a nadie. Nunca sentí que me discriminaban porque como hablo y eso, porque acá en el campo a veces las personas arrastran algo de la lengua antigua y eso.

En mi caso nunca sentí tanta discriminación si vi hacia otras personas, lo vi en la ciudad de Buenos Aires, fue fuerte, escribí una poesía, porque fue muy fuerte, que existiera eso, hacia mi mas que discriminada como yo era, era como no verme, no te vemos, por ahí en la ciudad

que las personas viven muy conectadas con las cosas del cuidado, no le dan importancia a lo que vos sabes y eso, te ignoran. Entonces no era una discriminación directa pero si de distintas formas, de pequeñas no, también yo misma, tal vez por la confinza de acá de pensar y la culpa fuerte con la iglesia, desde chiquita, me acuerdo, que rezaba hasta como hasta los 12 años para estar en el paraíso, y que rezaba y tenía miedo de irme al infierno y ser pecadora, un peso grande, la culpa, es fuerte, mi mamá iba a la iglesia, nosotros hicimos comunión, confirmación todo viste, así con amor a Jesús, pero con todo ese peso de la culpa, que no se viste, que creo que esa fue la herramienta que me hizo entrar en una mentalidad esclava. Una vez soñé, el año pasado en la pandemia, que estaba en una iglesia, y había un palo en el medio del camino de la iglesia, y yo estaba atada de manos, y me desperté rezando así, fue muy fuerte, y eso me hizo caer la ficha de toda esa esclavitud intergeneracional al darme cuenta la puedo transformar y pude elegir otra cosa también para mi vida sin hacerme cargo de todo ese dolor, que ya se pagó también, fue mucho lo que pasó en estos lugares, las matanzas que hubieron en estos lugares, yo misma era esclava de esa manera de pensar, aculturada, igual desconozco mucho también y ahora recuperare gran parte de nuestra ancestralidad, también se recuperan que pensaban de estas cosas del género, de la dualidad, de la paridad, como era eso, no se sabe todas esas cosas, en esta vida moderna, todo ese proceso ha sido un proceso largo el recuperar, algo que mi mamá sí sabía, lo de los yuyos, porque se lo ha visto hacer a su madre o a una tía que le decía, como un acompañamiento cuando no sabía que hacer y se corría a la tía y la ayudaba, esas cosas no lo tengo tan apegado, tan aprendido, por todo esto del individualismo, y también esto del avictimia, todo a mí me pasa, y esta cuestión de la autodiscriminación, los de afuera y los de adentro, cosas que ya no deberían estar, me siento que muchas personas nos valoran mucho de diferentes partes de la Argentina, que valoran lo que somos, y bueno también te piensan como un trabajador y está bueno también, no siento que sea todo el tiempo que uno tenga que ser, pero hay algo de la reciprocidad que no la veo tan, o yo misma capaz tengo que autovalorarme, de pedir esto es lo que yo necesito, lo que yo quiero, ser comunicadora de la cultura de las cosas que hago a veces, una vez hicimos con la secretaria de cultura e encuentro de la mujer originaria de Humahuaca, y compartimos me abrió de corazón a compartir un momento de baile y estuvo re bueno y después me comenzaron a buscar, pero solo me pagaban el pasaje, y bueno pero ahí no se valora. Entonces a veces esas mismas cosas del mismo estado, eso es autoesclavitud, de no poder ser bien reconocido, en la valoración importa abrir puertas, a mí me ha pasado que me han abierto muchas puertas, mucha gente me valora, por ejemplo gracias a esas personas

pude estar muy bien en Buenos Aires, por un lado el abrazo y la valorización como Huamhuaqueña.

¿Cómo ves la cuestión de carnaval, turismo y patrimonio?

Esta charla me viene bien para hacer una retrospectiva, me parece interesante, me estaba acordando la otra vuelta, que a mí me habían llevado a la escuela cuando yo tenía 15 años, nos llevaban a los chicos de 1° o 2° año, nos sacaban a una charla en el hotel del turismo, y era del patrimonio, y ahí empecé a conocer, había un muchacho que hablaba que no se cumplían esas cosas, ver todas esas realidades, yo era adolescente pero ya nos formaban sobre eso, y ahí aprendí mucho, se que es una cuestión política, que se vendieron muchas tierras, negocio turístico, de las políticas kischneristas y eso, que la gente vende las tierras por nada, que no es ni bueno ni malo, que era lo que se podía hacer con nuestros paisajes, entonces es algo que muchos dicen hay que lindos soy patrimonio, por mi belleza natural y eso, y por otro lado la otra parte que después solo se beneficiaron los mismos de siempre, desalojo de tierra, la cuestión de litio, comunidades utilizadas para el negocio, que no es positivo para el lugar, por otro lado hay una valoración, recuperar las cosas, visibilización de festivales, mover la parte solo cultural, no la parte económica, todas las artistas de la vida de nosotros, solo la parte cultural. Por ejemplo el tema de la pachamama, un presente hacer la pachamama, si visibilizo, pero el uso de la imagen, el carnaval es la “figurita repetida”, la figura del diablo, o el carnaval de “los tekis” que no tiene nada que ver con el carnaval de la cuadrilla y eso, por la organización comunitaria que hay dentro de este espacio, incluso las comparsas, todo un mercantilismo de la cultura. Bueno después los espacios de resistencia, inconsciente o consciente, porque hay un deseo que la cultura no se acabe, en la cuadrilla que no se tiene que acabar, esta para recuperar y aprender esa manera comunitaria de trabajo, que será el Aymi, la Minka, son espacios para reproducir esa forma. Esto es lo lindo, estoy acá en las ollitas, muchas personas ya no trabajan la tierra, yo me considero igual que vos, en este caso, yo no trabajo la tierra, yo recupero una vivencia que tuve con la tierra, estuve en una escuela agropecuaria, que me gustaba, la agroecología, y mi mamá se sorprendió, porque yo fui ahí, siendo mujer. Yo no fui al normal, que iban toda la elite de Huamhuaca, aunque es pública. Después me fui a los 21 años, a vivir al campo, un amigo me invitó, y me fui, y ahí descubrí muchas cosas lindas, aprendí a trabajar la tierra, a hacer queso, ahí tuve una comprensión de lo que significaba recuperar la identidad, desde ahí hoy por hoy no trabajo la tierra pero esa experiencia me enseñó mucho, de cómo se puede vivir en el campo y no en la ciudad, para vivir sueños de espejitos de colores, fue lindo esa experiencia, porque yo estaba mal y eso me

devolvió vida. Por eso pienso que si hay que volver a la tierra, hay que cultivar, ahora estoy adquiriendo nuevas herramientas de la agroecología y la alimentación del lugar y eso, está bueno, vemos que no somos pobres, todo lo que tenemos, la pimienta rosada, el aguaribay, esto en otro lado vale fortuna, siempre estamos diciendo que somos pobres, que nos pagan mal, porque estamos desconectados de la abundancia que tenemos, estamos colonizados porque el trabajo es todo, la gente del campo es la más sabia, porque los saben, ellos no presumen lo que saben, te dicen algo y te quedas pensando, te quedas admirada de una persona sabia por la experiencia. Una vez estaba con doña Lara, una viejita con la que vivía en el campo, creo que era 2009, se hablaba del fin del mundo y eso, yo le pregunto a ella que piensa del fin del mundo y eso, ella me dice, a mí el fin del mundo me va agarrar trabajando la tierra, así vos decís, en dos palabras te dijo todo. Para que voy a pensar en eso, mejor sigo haciendo lo que me gusta, estar presente. Esas son las cuestiones de los abuelos, de estar presentes, recuperar la sensibilidad hacia lo que no es visible, está todo acá, y al mismo tiempo, tenemos que hacer mucha limpieza interna para que es la mirada de nuestros abuelos la podamos reproducir en el sentido de lo comunitario, el trabajo con la tierra en mi caso me logre conectar con la Pachamama, la abundancia, de la vida, en ese momento, y veo que si podemos hacer eso de conectarnos con la tierra, querer ir hacia eso, me parece muy valioso.

¿Cómo llevas estas cuestiones al arte? ¿Te consideras una artista?

Bueno, yo fui descubriendo, cuando fui a Buenos Aires, entre en el mundo de las danzas ancestrales, quería recuperar las danzas antiguas, fui al IUNA, me fui dando cuenta, que el mundo artista, o bailarina, no era más una cuestión artística era una cuestión vivencial, me toca un rol de comunicar la cultura, lo que vivo en mi comunidad, en mi pueblo, pero sí, yo entendí un poco eso, entonces hace poco, tuve una comprensión en esta cuestión de lo que sería una transformación en mi vida, que la danza siempre la trabajé desde lo ritual, como me atravesaba en la vida, yo trato de transitar la copla o la danza, desde la vivencia desde la mirada de nuestra identidad cultural, la obra que hicimos que está en proceso con los danzantes, el grupo que formo parte, es una reproducción del carnaval, del momento de los Suris, la celebración, pero en otros momentos nos hemos avocados, al tema de la verdad, la memoria y la justicia, siempre hemos hecho cosas con las coplas, o las danzas originarias de Jujuy, como el Huayno, hemos hecho fusiones, sobre todo un grupo de jóvenes de acá de Jujuy, que ya nos conocemos y venimos haciendo un arte más político si se quiere, nos encontramos en Purmamarca, el 24 de marzo, no solo con la identidad del pasado, lo que sufrieron nuestros ancestros, sino con todo lo que sufrieron los argentinos, y jujeños.

Ya que entraste en ese tema, sobre la dictadura militar ¿sabes algo del carnaval en esa época?

Creo que fue prohibido y no se podía cantar coplas, entonces el encuentro de copleros, que se hace en Purmamarca, que es gestado por la familia Vilte, comienza a hacerse después de esta época, o sea reinaugura el proceso democrático del país. Por eso en ese día del 24 intentamos resaltar la copla, hacemos intervenciones culturales, con la caja como una herramienta de lucha, con el tinku que es guerrera de resistencia, de la colonización, resignificamos, estamos en un proceso de resignificación desde nuestra realidad actual, reconecto la tierra de nuestra historia presente, me di cuenta que no podíamos hacer oídos sordos, somos seres histórico sociales, reconocer mi realidad, yo no sufrí la colonización como la vivieron mis ancestros, pero si también me impacta, con la dictadura también, acá la gente ha sido mucha la que ha ayudado a la dictadura, hay muchos patrióticos que defendían la dictadura, les imponían ideas militares en la cabeza, en nombre del nacionalismo.

Te quería preguntar, ya que entraste en ese punto del nacionalismo, por danzas folclóricas de acá, el huayno y la cueca, ¿Que me puedes decir de las dos, desde el cuerpo?

Bueno, el Huayno, en un momento cuando empecé a trabajar con esta danzas, empecé a buscar, quería encontrar el origen de todo, con el huayno si se considera pre-colonial y se bailaba en la gente que cultivaba la tierra, gente de clase baja, está ligado a los ciclos agrarios de la naturaleza, y bueno. No sé si los Omaguacas bailaban Huayno, pero si se que en el Tihuantysuyo se bailaba huayno, esta expresión que era popular y que era relacionada con la tierra fue bajando, porque bajo del peru., son diferentes, porque allá es con arpa, en Bolivia charango y aquí mas distinto, es diferente, de chica lo bailaba lo que escuchábamos de la música, cuando me todo dar talleres, tome algunos elementos del huayno boliviano o chileno, con el tema de la tierra, desde ese lugar con el mundo indígena, y no tanto con el jujeño, tipo carnavalito, es distinto, acá no tiene tanto sabor, los de Perú y Bolivia tienen más sabor, te incendian, te vas con el instrumento. O el Salay Boliviano, que ahora está de moda. Los huaynos que mas me llenan son lo altiplanos, de Potosí y los de Perú, traen otra información al cuerpo. Una vez vi una mujer en Uquia, una mujer que baila hermoso, era un huayno como ella lo sentía, ahí dije así me gusta bailar el huayno, como ella saltaba bien alegre, bien ágil. Me viene esto de la vivencia, observar.

La cueca, si desde muy chiquita siempre me gusto, en Uquia yo tenía una tía que siempre bailaba, y siempre mi mama me contaba que bailaba muy linda, me acuerdo que cuando tenía 1 años me moría por bailar, yo era vecina de Ricardo Vilca, y yo iba un ratito y me iba a bailar, cueca, todo, íbamos a la fiesta, en el carnaval, a la peñas, iba a bailar la cueca, me

encantaba, la cueca es aire, siempre me hagarra nervios en el cuerpo y después soltar. Tengo recuerdo en lo popular de poder soltar, si lo hiciste bien o mal, lo disfruto mas hasta en el escénico, cuando no tenes la presión de que te salga todo bien. Yo me acuerdo de chica que me perdía, de la emoción, empezaba con tanta energía que me caía, pobre mi compañero, siempre yo estaba en el piso, me empezó un par de veces cuando empecé a bailar con Mariela, que era tanto la emoción de bailar que me olvida la coreografía, mucha energía así siempre me paso. Tenemos mucha exigencia producto de esta cultura, que nunca está conforme con lo que haces, esto también te lleva a tenerlo y eso, por eso lo vivo libre, como algo interno pero por otro lado con presiones, y también con cancha, tantos años bailando, ahora no estamos bailamos cueca y huayno, pero cuando hacemos otras cosas me siento un poco presionando para que salga bien, y eso también, tenemos que disfrutar la escena. Cuando era chica disfrutaba mas, la cueca parecía que volaba en el aire, una vez bailamos con Tomas Lipan, fue increíble, con el grupo Wipala, yo tenía 14 años, bailaba con Rodrigo Vega, parecía que estaba en el aire. Pero más de chica. También bailábamos mucho para el turismo, nuestras danzas de batalla, en los bares y pasábamos sombreros, y era nuestro sustento, sacábamos a bailar a la gente. Nos sacaban fotos y eso.

¿Qué piensas de entender la cueca como negra?

Si, es negra, no hablamos porque pensamos que no existen, hasta el 25 de mayo llegamos y después nunca más hubo africanos acá. Si creo que coincido que nuestra música americana es una fusión de indígena, negra y criolla de España. Era una danza que no estaba bien vista, la cueca, porque era insinuante, las mujeres muy atrevidas y eso, que dicen que a sarmiento le gustaba.

Acá en Jujuy veo muchos sambos, hay un color que no es del andino, si hay, mi hermana tiene su bisabuela negra. No somos hermanas del mismo padre, no se habla porque somos la carne de cañon para levantar el estado nacional. Ahora hay movimientos identitarios fuertes, conocí el candombe en Buenos Aires, en San Telmo, en Uruguay, las mugas y llamadas y eso, me acerque el mundo afro, se hacían fogatas y todo una cuestión del fuego, San Juan, y eso. No está estudiado, no sé, capaz no conocemos. En relación a todo lo que fue o representa el mundo afro y toda su corporalidad que es exuberante, fuerte, otra fisonomía, hay con el tema de la cadera, nosotros somos andinos mas duros, me cuesta a cadera, la pelvis el torso, que por ahí en lo afro es natural, me viene a pensar, esto del cuerpo, la danza que te remite librar partes del cuerpo, la cueca tiene formas, pero se basa en la seducción, el coqueteo, entonces en el proceso de la danzas que nosotros bailamos instintivamente, estos relatos de que hacían

fiestas y se emborrachaban en carnaval, y tal, claro, si, tiene que ver. Existe una forma que ha sido encausada en un método y bailamos en base a esa forma, porque la danza folclórica ha permeado la vida del argentino, es parte de nuestra identidad, pero ahora son otras personas, pero el folclore unifica un pensamiento, desde la literatura la danza, el pensar la moral, la iglesia, me parece que lo que institucionalizó fue para eso, para domesticación del pueblo, “Muerto el indio vive el indio”, reinventamos lo indígena para una idea linda, para decir quién es el Argentino, el gaucho era vago, tomaba vino y pasaba ora tocando la guitarra, y después el gaucho es el gran hombre, principalmente en Salta, el poncho salteño, nosotros que pertenecíamos a Potosí, Yo llegué a la Universidad de Buenos Aires y toqué con muchas cosas de estas, en las escuelas esta información no llega, que hablen los que han sido los observados, que nunca hablaron, denunciar la aculturación, hay que visibilizarlo, Argentina no es pluricultural, es Argentina de la pampa húmeda. Por ejemplo los certámenes de folclore, que tiene que ser como dicen los folclóricos, nunca la real. Ahí si me enoje, y dije prefiero la cultura. Yo me defino bailarina de la danza, no un estilo, no solo de mi cultura andina, hice muchas cosas, me veo como bailarina porque bailo, o danzante, una palabra que tiene que ver con andar, el camino y eso. Antes si me decía bailarina de folclore o andino, pero ahora digo bailarina y coplera, me gusta investigar. Entender que la danza es parte de Dios, que lo hacemos es algo profundo, cuando le sacamos ese acartonamiento podemos llegar a cosas muy interesantes sobre el cuerpo, la cultura. No la danza militar. Me siento más danzante de la vida, creo que la danza me ha transportado, en nuestra cultura, es importante vivirla de este lugar. Despertar otras cosas, como todas las aristas de la vida, como medicina. Ahora tengo conciencia de eso, desde un lugar que quiero que esto sea parte de mi vida, pero para la foto, sino la parte más interna y profunda. Vas abriendo sensibilidad, tocando una caja, cantando una copla, hay un movimiento hacia eso, pero en el momento de la copla es hermoso, soltar la voz y eso, que después vemos que es muy importante para el cuerpo. No es lindo o feo, es sanador, me gusta verlo desde ahí, o sea asociándolo a la vida, dentro del espacio que habito. Yo no me peleo con mi parte argentina, porque lo soy pero soy indígena, si quiero yo posicionarme desde ahí, no puedo construir desde la iglesia y eso. La música es un adorno y eso, pero no esa así, la criamos los humanos para expresarnos, no podemos acartonarlo en formas. Yo le debo mucho a Hugo y Mariela Cazón para esto, que me hizo ver otras formas. Una forma más libre de expresión, y fue en la escuela, con ellos. Me di cuenta cuando fui a estudiar expresión corporal que yo y lo hacía desde siempre.



Soy del dialogo, no soy a favor del separatismo, del segregacionismo, creo que nos tenemos que encontrar desde el dialogo.

**Entrevista: Martin Esquivel. Presidente de la Nueva Cuadrilla de coplas de la Banda. Febrero de 2021. Humahuaca.**

Soy Martin Esquivel Viveros, me identifico como bailarín, coplero humahuaqueño, soy varón Cis, disidente, no me gustan mucho las etiquetas si busco una no me podría identificar, creo que en el amor sexual y romántico soy muy libre y no tanto, a veces no tanto. Soy mestizo porque mi papa es de Buenos Aires y mi mama Uqueña (Uquia). En Humahuaca a veces me consideran gringo, por esta parte de mi papa que no conozco mucho, pero me identifico como andino, porque mi vivencia siempre ha sido andino, mi lazo con todo lo andino me identifica.

Si bajara al Valle, me cuesta, entonces creo que me identifico con esta zona mas andina, con los pueblos de mi abuela que están cerca de Iruya, de Campo Carrera de donde es mi abuelo.

Como fue la infancia de Martin?

Mi infancia fue muy linda en esta casa, mis papas, son comerciantes, mi abuela era comerciante también de frutas y verduras y también campesina porque sembrábamos en ese tiempo en Uquia, sembrábamos en Uquia para vender, y siempre me crie en el mercado, vendiendo ahí en el puesto, por eso todos me conocen del mercado.

Siempre acá en Humahuaca?

Si, escuela primaria y secundaria.

¿Como llegas a la danza?

Con la danza siempre me gusto pero a mi papa no le gustaba mucho, que baile y de los cuatro hijos todo bailamos, la danza siempre me gusto, porque mis primas bailaban, bailaban con Hugo y Mariela Cazón en el taller “Leuque”, siempre iba a mirar, no sabía bailar, nunca bailaba, en la escuela siempre había cosas de baile, carnaval infantil, o mis compañeros de la primaria había creado un grupo de baile, pero yo nunca bailaba, no sabía

bailar, no podía hacer eso que hacían ellos. Una vez porque me gustaba mucho, un video del taller Leuque, y me quedaron las ganas.

Y fui a escondidas, mi mamá me mandaba a escondidas, y fui con otra maestra de acá, tenía 9 o 10 años, pero no entendía nada, solo sabía que me gustaba.

Hasta que una vez mi papá me mandaba algunos días a cobrar las cuentas de los negocios que vendíamos, y una vez bajando de cobrar a uno, escuche los bombos en la casa del Tantanakuy, y me anime y fui a ver qué onda que estaba pasando, y habían un montón de amigos que estaban en el taller, ahí la vi a Mariela y le pregunté si me podía sumar al taller, el taller no era abierto, era un grupo que ella ya tenía con chicos danzando, había uno a la tarde mas noche como iniciándose los que no sabíamos bailar, pero me dijo te puedes quedar acá, entonces entre a un grupo donde los chicos ya preparaban coreografías, ya salían a bailar.

Esto fue por el 2000 a la vuelta de Mariela de Córdoba, que ella vivió allá, cuando viene a crear Wipala acá. Y ahí me sumo a Wipala, y empiezo a bailar y me doy cuenta que si podía bailar y nunca más deje de bailar.

¿Martín te consideras un artista de la danza?

Me costó mucho reconocermelo como bailarín, porque yo no estudié académicamente en una institución, no estudié profesorado de danza para ser bailarín, entonces nunca me reconocía como bailarín, pero era mi trabajo, porque mas allá de lo que hacía por gusto y placer, también empezaba a dar una fuente de ingreso, que la fui construyendo, si bien no elegí lo oficial fui pasando por varios lugares, con grandes maestros que significaron mucho en este camino. Mariela Cazón, el Hugo, ir a Córdoba y sumarme a los de Oscar Arce, a lo de Miguel Tapia, después ir a Buenos Aires, e ir buscando otra formación, y los talleres que gracias a Mariela, que me habilito para dar con el mismo Wipala, en el grupo de chicos, porque eran mucho chicos, entonces, como una ayuda, estábamos dando los talleres, y fui aprendiendo a dar un taller, como podía diagramarlo etc. Fue todo muy espontaneo, fui construyendo un montón de actividades en torno a la danza que hoy son mi sustento. Un día yo dije soy bailarín de Humahuaca y me gusto identificarme con eso. Y como coplero me paso lo mismo, porque yo cantaba poco, hasta que llegue a la Cuadrilla de copleros “La nueva Cuadrilla de la banda” donde aprendí un montón, de la gente, aprendí todo lo que había entorno a la copla, y como podía ser un fundamento, a esto que venía desarrollando, o queriendo contar. Entonces me identifique como coplero, después de muchos años. Creo que lo que más me impulso fue cuando me propusieron a ser presidente de la Cuadrilla, a la

primera dije que no, porque no sentía que podía sostener esa responsabilidad había cosas que no entendía y no sabía, estaba aprendiendo, hasta que falleció Teresa, otra vez me la volvieron a ofrecer y ahí asumí como coplero de la cuadrilla, hace unos años.

¿Cómo dentro de tu arte piensas esto de la cultura popular y la arte escénica?

Para mí el poder experimentar y vivenciar, el poder pasarlo por el cuerpo, estos momentos de carnaval, el agosto de Pachamama, todo esos eventos, que suceden durante todo el año, de ritual y fiesta me dejaban con muchas imágenes muy poderosas, tengo un montón que todavía me gustaría poder completarla, y siempre como que siempre estuvo, si bien antes con Mariela trabajábamos desde lo coreográfico, y siempre nos remontábamos a esto, a mi, viendo otros grupos, viendo estas representaciones mas escénicas de lo que es el carnavalito o cosas así, no me terminaban de encantar y empezamos a darle otra poética, y pensamos a pensar otras cosas a partir de lo que nos moviliza el carnaval, siempre hacemos con las chicas esto de cuando estamos machados, y ya nos sostenemos en los comunitario, todos juntos, bueno, lo veíamos como poético y no veíamos que eso este puesto en lo escénico. Por mucho tiempo me cuestiono esto de que representamos y que es lo queremos decir, si esto responde a un tiempo y cuando sube al escenario estamos ahí quebrando lo que no es, todo lo que se da acá, por ejemplo con el diablo, si sale fuera de tiempo, poder entender eso, claramente que en el ritual tiene un tiempo, un espacio, un lugar, con lo escénico es distinto, sabemos de dónde parte y para que lo estamos haciendo, mostrar hacia un afuera, en cambio la vivencia en el carnaval o cuando vamos a cantar coplas es muy para nosotros, para adentro, ahí me gusto esto de diferenciar cuando llevaba esto a una puesta escénica y cuando lo hacía tratando de ser respetuoso, pero diferenciando que este no es ese momento del ritual en donde uno realmente es diablo, o está realmente cantando a la Pachamama.

¿Cómo es en el escenario la puesta, a nivel energético, siendo que están trabajando con un ritual?

Si la tenemos muy presente con el grupo de “movimiento andino danzante”, siempre hemos trabajado pero con ella decantó el trabajo de mucho años que veníamos trayendo, como que venimos de una cultura viva, de lo que está vivo, todo el tiempo estamos en estos tiempos, encuentro de copleros, festivales en la cuadrilla, cuando cantamos en rueda porque estamos alegres, o desenterrando el carnaval, o en rueda, es diferente, cuando estás en el festival te subis al escenario, y tenemos que mostrarnos como cuadrilla, y ensayamos, y poder armar ese grupo con los viejitos y viejitas a una forma mas escénicas, que en la misma cuadrilla lo hemos discutido, porque hay algunos que se enojan con estos de las fotos, que nos

les gusta el escenario, entonces cada uno tiene su decisión, o sea, pero si salimos todos vamos en la sintonía de festival. Y cuando sucede en nuestra fiesta en nuestra celebración mas intima suceden otras cosas, yo si creo que se atraviesan esas energías del momento, si suceden y aparecen, poderia ser una danza ritual. Por ejemplo el año pasado, fuimos a Salta, a un homenaje a los copleros de Iruya, eran todos copleros y subieron en el escenario, no en rueda. Y llegamos nosotros, que traíamos el canto, la danza, y nos dio miedo lo que íbamos a mostrar si íbamos a desencajar y nos iban a decir que eso no era, y cuando lo hicimos después ellos nos dijeron que habían visto el carnaval realmente, hay un momento que entramos con los cuerpos “pechándose” así, en diagonal, como con mucho contacto, y eso está pensado en cuando entramos al encuentro de copleros en Purmamarca, porque cuando e abre el portón del encuentro de copleros, entran los copleros que tienen caja, sombrero, poncho, para el almuerzo y solo entran copleros y copleras, pero todos entran así empujándose porque todos estamos con hambre, jeje, bueno y apareció alguien que dice esa era la entrada al encuentro de copleros, y era lo que nosotros queríamos, y ponemos un relato que va contando lo que es el encuentro y hay gente que lo vio y le encantó. Otra que vio otro momento, que para ellos los llevaron a sus carnavales de pueblo y era lo que queríamos mostrar. Y a la gente de acá, siempre sucede en los espacios donde nos movilizamos terminan siendo para el turista, para el de afuera, nunca tenemos la posibilidad de que la gente de acá lo vea. Porque aca hay espacios que no frecuenta el Humahuaqueño, acá hay una peita ahora que van todos los de acá, es otro el evento que sucede ahí. O por ejemplo los festivales de Horneritas., que está sucediendo el festival adelante y atrás está pasando otra cosa. Todo lo que pasa dentro de un mismo carnaval que hay varios carnavales. Uno no va a carnavalear donde no se siente identificado. Yo no podría ir a los cholos, que fui en algún momento para ver cómo era. Pero si hoy me preguntas no voy.

¿Qué es ancestralidad para vos?

Para mí la ancestralidad es la gente que encuentro en la cuadrilla, la que carga un momento de vivencia, la gente que dice eso se hace así y no así, porque así lo hemos aprendido. Sin embargo nosotros también en la cuadrilla sabemos que queremos mantener esa ancestralidad pero que somos muy contemporáneos. Soy consciente que yo no tengo la vivencia del campo, yo no tengo la ligación con la tierra, si bien hemos sembrado de chicos, hoy no tenemos la tierra, hay un corte, no vivimos del trabajo de la tierra, vivimos de otros trabajos, entonces yo creo que la ancestralidad viene cargada de ese trabajo con la tierra. Gente que tiene muy clara esa vivencia. Por ejemplo en la cuadrilla yo he aprendido a

descarnar cordero para hacer el asado. Que no es lo mismo que para hacer el asado que para el estofado. O tener que hacer el pan y tener que hornearlo en horno de barro, yo nunca he prendido un horno de barro, bueno tuve que aprender a calentar, a meter los bollos, y así con cada comida que preparamos, con las chicas que nos sucede, cada vez que tenemos que desenterrar es un tema, todo una ancestralidad tiene la chica y no sabemos hacerla, y hemos tenido la intención de aprender, pero la gente esta grande, ahí está la ancestralidad, la vivencia de las cosas que siguen sosteniendo el carnaval.

¿Cómo ves los cambios del tiempo en la celebración del carnaval?

Mi familia fue muy carnalera, mi familia es de Uquia, y nosotros en mi casa invitábamos a los alegres de Uquia, mi abuela hacia la chicha todo. Nosotros mirábamos eso, pero de un momento a otro eso desapareció, mi abuela se hizo evangelica, mi abuelo había muerto, y mis tíos algunos sostenían pero ya no invitábamos a la comparasa. Entonces yo de adolescente no era de ir a carnavalear. Y tampoco me dejaban, hasta que una vez me anime a disfrazarme con los “rompecorazones de Humahuaca”, si me disfrace para la juventud y desenterré con ellos pero la intención era para hacerlo con los rompe, y era el gusto de ser diablo esos días, y los rompe eramos todos amigos, éramos todos los hijos de los gringos, nos van a decir, siendo todos Humahuaqueños, también la comparsa de los hippies, que no residen tanto acá y vienen de tanto en tanto, pero eran mis amigos que nos veíamos siempre que se podía, como no encontrábamos en la juventud esa alegría porque era la cumbia y el bronce porque queríamos bailar folclore, porque todos estábamos en ese palo también, entonces decidimos armar una comparsa que se toquen instrumentos criollos, apareció la copla,

Vos estas desde el inicio de los rompe?

Si, no tan del inicio pero si, ahí apareció la coplas pero a mí me dejaba intriga porque no sabíamos cantar coplas, cantábamos pero de momento caíamos en el bastardeo de la copla, éramos muy atrevidos, nos agarrábamos de contrapunto de manera inmadura, y a mí eso me empezó a hacer mucho ruido, y una vez no quise cantar mas y me salí, y una vez dije quiero cantar bien coplas y me fui a la cuadrilla. Pero en todo esto la declaración del patrimonio tiene mucho que ver con esto, porque el carnaval se fue desvirtuando, antes el carnaval pasaba por la casa, pasaba por las calles y uno se enganchaba, no era tanto turismo, y no es contra eso, porque Humahuaca vive del turismo también, pero es como que desde el mismo Jujueño se desconoce lo que simboliza todo este tiempo, en esto tiene mucho que ver el patrimonio, lo que se empezó a vender que es la alergia del carnaval, carnaval todo el año, de invierno, esa idea de acá se toma, y todo el año es todo, que todo está permitido, viste como chupemos y

hagamos de todo, y yo no creo que sea así, el carnaval empezó a ser espectacular cuando empezó lo del patrimonio, y empezó a transformar el carnaval, entonces el centro estaba lleno de autos con música, y todos mean en la calle, yo nunca cruzaba por el centro, nunca iba a las bajadas de la comparsas que se daban en el monumento, pero una noche pase y fue súper triste ver todo lo que estaba pasando, y todo un descontrol, y nos sentía que eso sea el carnaval, para mi es algo mas profundo el carnaval. Ese “boom” turístico de descontrol, pasa el feriado, y el miércoles ya fue, y queda la gente del lugar, queda el carnaval chico, y comienza a suceder otra cosa, antes funcionaba como el sistema, empiezo el carnaval el sábado y el miércoles ya esta, hasta que aprendí que había otro tiempo, y eso lo aprendí con la gente, yo armo el carnaval para no trabajar esos 9 días, y no tengo obligaciones con la familia ni con el trabajo, se corta todo y yo estoy para trabajar para el carnaval, por ejemplo en la cuadrilla hay que trabajar para el carnaval, vender la rifa, cocinar. El domingo de desentierro se me acaba, no es que arrastro después, como el “remache”, lo que si hacemos es el de flores, que una vez caí con cajas y no se canta con caja en el de flores, ahí empecé a entender los tiempos. Y los del remache ya no se juntan. Ya no se canta porque el carnaval ya se enterró y con él la música de ese momento. O sea las coplas de ese momento. En el desentierro pasa lo mismo, se enterró, se apagan las cajas y ya bajamos todos con otra tonada. Esas cosas a mi me traían a otro momento, esto es algo muy distinto a lo que está sucediendo en el centro de Humahuaca, donde se puebla todo, después las comparsas andan, y sigue sucediendo pero si se desvirtuó bastante pero hay cosas que siguen pasando, pero hay que poder verlas y dimensionarlas.

¿Cómo fue tu paso por Córdoba, en que te marcó, en que transformó?

Yo creo que era necesario, salir para poder ver lo que uno extraña, con lo que uno se va. En Cordoba, cuando llegue fue darme cuenta de la diversidad de formas que toma la danza, que para mí en esta vida Humahuaqueña era esto, la danza era esto, o era lo tradicional, o estilizado que le decíamos. Y yo no me hallaba con ese estilizado y tampoco con el tradicional, nosotros hacíamos otras cosa, no podía ponerle un nombre, no sé si era estéticamente o de movimiento, veía que coreográficamente y escénicamente nuestras danzas se construían desde otros disparadores, en cambio acá eran desde lo técnico, de pasos, en cambio acá entran otros juegos que nos disparaban, esto de las imágenes, como se hace en tal momento, como por ejemplo queremos coreografiar algo y decimos “la luchita de vaderas” eso queremos poner....que eso lo vivencias yendo a los lugares. Y eso me sucedía y también me dio como una afianzarme en lo que yo venia cargando y construyendo que empecé a

fortalecerlo, esto tiene que ser mi fortaleza, esto es muy interesante, la gente salía con otra idea de la danza. Igual ahí no lo dimensionaba con lo de la antropología, pero mi llegada al ICA fue como algo muy importante, fue como lo de Mariela, yo fui a un ensayo con Miguel Ángel Tapia, yo me fui a estudiar otra cosa a Córdoba, me fui al ballet de Tapia, yo sabía que algo así como una sede el Iuna en Carlos Paz, pero para mi papa yo me había ido a estudiar otra cosa jejejeje, pero alguien me había dicho que la audición con Tapia era en tal lugar y tal, y era lo de Oscar Arce y yo termine yendo a Tapia. Yo nunca había hecho una audición, en mi vida había bailado eso, chotis, chamarrita, me acuerdo que baile con una chica y me decía vos seguime, y quede que era para una gira, pero no me cerraba, no estaba cómodo, recién llegaba de Jujuy, no tenia preparación corporal, de competitividad, me cuesta muchos eso. Siempre me consto mucho. Porque nosotros no hacíamos lo que hacen los ballet. No éramos tradicional y teníamos otra construcción de movimiento, ahí conocí una bailarina del ballet nacional, y la otra con la que baile, y les pregunte ¿ustedes que hacen acá? Y ellas me respondieron que estudian el ICA, la tecnicatura en folclore, y era eso lo que yo andaba buscando. Y ya era abril casi, y fui al ICA pregunte de que se trataba, yo pensé que era la danza el folclore, acá era el folclore como una disciplina, que puede ser estudiado teóricamente, me inscribí, pague la cuota, al otro día había un examen. Estudie para el parcial, nunca había ido a clase, y me quede ahí, e hice la tecnicatura, terminamos pocos. Eso fue una marca importante, dimensionar otra cosa, que yo ya venía leyendo, que con la muerte del Toko me acorde, cuando leo un libro de él, creo que el del indio manual, que hay una presentación de él como folclorólogo, ya a mi me quedo sonando, yo quiero ser folclorólogo, pero era chico, no entendía de esto, me llamo la atención. Yo emepece a ver que quería hacer esto y termine haciendo esto.

Volviéndome del ICA, siempre quise estudiar antropología, pero acá cargamos esto de no sé si la gente del norte puede hacer esto de manera tan intelectual, porque somos hijos de campesinos, porque somos primera generación de universitarios, porque nuestra escolaridad no termina de ser tan buena como en otras personas de otros contextos, y acá no es lo habitual, acá los más pudientes estudian médicos o abogados o docentes, el clase media. Yo no sabía lo que era ser antropólogo, y me había ido a bs as, de vacaciones después del carnaval, y di unos talleres, e iniciaba un camino de tallerista independiente, de gestionarse, habilitar esos espacios, fui, pude viajar todo pagado con los talleres, en Cordoba, en Rosario, y me volví a Huamahuaca y me volví pensando en antropología eme iba a inscribir a la UBA pero no quería irme de vuelta. Y acá medio que te vas a Tucumán, o a Salta a estudiar, muy

poca gente piensa en Jujuy, acá hay una universidad pública maravillosa y la carrera de antropología, para que me voy a ir a estudiar algo a Buenos Aires, y me anote acá y quería ser antropólogo, quise enlazar esto, que ya había hecho con el folclore, no dimensionaba la antropología del cuerpo y la danza. Y me gusto, quería entrelazar la danza con la antropología. Pero nos había si se podía hacer hasta que fui a un congreso y vi que se podía.

¿Dónde te lleva el huayno y la cueca desde el cuerpo?

El huayno me remonta a los andinos, es pre-colonial, es una de nuestras danzas que se termina haciendo carnavalito en Huamhuaca, pero a nosotros nos precede el huayno, desde lo profundo la raíz

Y la cueca me liga a Bolivia, pero nos permite estilizar corporalmente el cuerpo y el movimiento, me revive, y veo bailarines de cueca re poderosos, que no es estilizado, es cueca humahuaqueña, y el huayno un modo más tradicional.

En elementos de la naturaleza el huayno es tierra, zapateo, alegría, polvareda. La cueca aire y fuego, ají, picante.

¿Has leído algo sobre las corrientes de las cuecas más hegemónicas?

En los talleres siempre cuento el desenvolverse de la cueca desde lo afro-peruano, primero desde un lugar más racional ahora lo estoy reconstruyendo, empecé a tocar el charango y lo estoy viendo desde la música, y las tonalidades menor y mayor, que por ahí en la quebrada en la cueca son en tonalidad mayor ligada a Tarija Bolivia, sur chicha, que comparte un montón de elementos en la danza y la música a nivel corporal. Uno ve las danzas de Tarija y es Humahuaca, el carnaval de Tuiza es Humahuaca, con variantes con acelere en el ritmo, otro color, pero es lo mismo, distinto de otra parte de la Paz, la otra cueca, mas a tierra mas galante, que aquí no sucede la cueca galante, acá es chispeante, corporalmente viene de esa raíz, viene bajando así. Mas que de Chile es por Bolivia. Para mí la cueca nuestra de acá tiene mucho de negritud, en muchas cosas, yo creo que ya es muy fuerte decir lo indio, para decir negro, pero si creo que tiene que ver con la raíz negra que baja. Se afinca en lo indígena y en esos cuerpos se transforma, ya no es esa negritud corporal de hombros y caderas sino algo mas tosco, no sé, de la tierra de acá, está el juego de las palmas, y zapateo, y la gente dice que no sabe bailar cueca, por ejemplo la mama de Bicho la Miguelina, baila hermoso la cueca, mucho juego, eso pervive, tenemos que hacer una revisión de las danzas en nuestros territorios. Acá se acriolla mucho, el gauchaje salteño, pero la cueca es muy alegre.

¿Sentiste alguna vez alguna situación de racismo que te haya marcado?



Si, igual mi corporalidad fue cambiando en la danza, me siento más afianzado en algo propio, antes tomaba lo de mi maestra, ahora me siento mas mía, con Mariela yo bailaba con mucha cadencia y a veces había rechazo, después fui encontrando, y me hace ruido la postura macho, no me hayo, fui encontrando, me acuerdo una vez que fui a bailar chacarera, y malambo, una vez fui a la fiesta de Santiago y no sabía, aca se bailan otras cosas con otras corporalidad, y fui afianzándome en lo propio en lo que uno siente, yo fusiono muchos estilos, movimiento pasar por Oscar, Miguel, para volver de nuevo desde uno. Es como pensar en el tradicional que se sigue sosteniendo, el hegemónico, y está el estilizado que es de Juan Saavedra y eso, que también se estandariza, pero cuando hacemos algo es esto o aquello, y ahí a mi no me gusta entrar, hay otras cosas, también empezó a aparecer esto de que hacemos danza-teatro, en el mismo grupo, en las convocatorias, no sabes que poner. O expresión corporal, es la otra. Y si en algún momento trabajamos esto de expresión folclórica, otros que hablan de la danza propia, encontrar la tuya. A veces me escribe gente para que le clase de danza contemporánea para que le de clase y yo digo no, yo trabajo desde el folclore, ahí sí que puedo ponerle popular, ritual, porque el folclore es muy cuestionado.

**Entrevista: Rodolfo Moises. Integrante da organização Mesa Afro Cordoba. Março de 2021. Córdoba.**

En mi libro que todavía no está listo, comienzo en 1826 cuando Argentina se comienza a llamar argentina, con Rivadavia.

El folclore como disciplina está saliendo en 1892, cuando aparasen las primeras recopilaciones de danza y música. Acá hay mucha gente que no tiene problemas en ver indios y negros, hasta el 1930, legdman Nistche, iba a los tangos para ver mover “la cola”, organizaba los bailes en su casa, para traer el objeto de estudio. No tenía problemas en ver negros. El tema es después, con Carlos vega, desgloso en el libro la temática negra a partir historia de las danzas folclóricas. La pandemia me ayudo a escribir.

Tuve que incursionar muy brevemente en la cuestión de la genética en Córdoba, las cofradías de Córdoba a Perú, los conceptos que se utilizaron. Pero tengo un hueco que es que nadie se mete en lo profundo de África para saber desde allá. Nosotros aca genéticamente tenemos un importante aporte de Zimbabwe, a mi me interesa por una cuestión sencilla, cuando

vos comparas universos simbólicos , por la razón que fuera, como estás haciendo con la cueca, necesitas saber donde encaja cosmovisionalmente que elemento, pero si a vos te está faltando un lugar que sea vital, porque Zimbabwe en Peru es una muy numerosa como nación, no es chica, y acá en Córdoba tenemos relevamientos genético que d aun alto porcentaje de personas de ese linaje. Igual estos estudios no son tan reales, no? Porque es poca la muestra y no son en Córdoba capital. En Córdoba hay una cuestión que me interesa por el folclore, la gente que se viene de la zona noreste de Córdoba, de rio primero, la Posta, LA Para, tienden a quedarse en un callejon que es barrio.... No me acuerdo, pero la calle es Malargue, y salís a Villa Retiro, tenés mucha gente que le preguntas de donde son, y los papas de los abuelos eran de esas zonas. Y ella calle te saca a esos lugares, como conservar el lugar. Son zonas pocas productivas, el imaginario del regreso está cruzando la circunvalación.

Con relación a los musulmanes, árabes, llegaron a partir de andaluces, que ni siquiera son españoles. Pero esto no lo puedo constatar. Te tiro una cosa que me parece que es interesante para vos por la cueca, porque inevitablemente vas a ir a parar a Perú, la zona costera, pero Lima en Particular, para ellos hay una reconstrucción intencional del patrimonio cultural negro, y que viene con maquillaje, y es consciente, la época d Nicomedies Santa Cruz y Victoria Santa Cruz. Hay otros elementos que ellos no van a sacar a la luz, que ellos no sacan a la luz, que son los estratos de difusión o los grupos de difusión, cuando los dueños de los medio de difusión intervienen sobre la estética. Por un lado la radio y después el cine. Son los dos elementos donde la gente que tiene el poder de la difusión opta por lo que se puede difundir, Entonces el modelo de cantante es Gardel, porque Gardel vendía a todo el mundo, Garamillo no existe si no hubiera existido Gardel y tenes a muchos músicos peruano del tudente o sea del vals, que hablan con claridad, ya en los 90 decían que Gardel era el modelo por el cual ellos empezaron a cantar de una forma particular. Escuchaban los discos de Gardel y traíamos eso a la música peruana.

Verónica: ¿Porque vos crees que no se difunde tanto la cueca como símbolo nacional?

La zamba en realidad armoniza con el espíritu nacional, por eso la difunden mas. Hasta la década del 60 el chamame no era folclore, la música norteña o danzas no es folclore, como que hay una cuestión que nos e puede no tocar, pensa en este que hay que leer, Alfonso Carrizo, son muy claros al plantear, ellos dicen hay que erradicar “la gauchiparra” del folclore nacional, te lo esta diciendo alguien con influencia, y la mujer debe presentarse como un objeto inalcanzable. Lo que quieren decir es que la realidade es opuesta porque sino no hay

necesidade de generar una política contaria, o sea la mujer no era un objeto inalcanzable sino que cumple otro rol, no vamos a hablar de igualdad, pero tampoco es un objeto inalcanzable, pero no son esos roles del gaucho que abre el pecho, y todo eso, ni hablar en el norte que se arrastran cosas del collantysuyo que tiene que ver con otros roles, mas matriarcal. A mi me pasa que yo soy negro y grandote y cuando paso un control de alcolemia me paran siempre y yo soy abstemio, no tomo alcohol, nada de alcohol, pero hay un imaginario que este negro de pelo largo "chupa seguro". Hay una cuestión así acá en los varones la comunidad comechingona, son todos curacas, que se lo debemos al cura Sarabia, Curaca era un interventor del incario, el que recauda impuesto, en las casas la mujer es la única que manda. En la casa mandan las mujeres. Acá las comunidades comechingonas son grupos y familias, se votan entre ellos, para ver quien dirige la comunidad. El papel de la mujer tiene que haber sido otro, su danza debe de haber sido otra. Cuando acá nos soldaron las vertebras, "la cola no se mueve", y por otro lado las personas son muy agresivas para hablar en el folclore, eso es lo que dice Carrizo cuando te dice esto hay que acarlo de lo nuestro, el tema es que Carrizo hace las ediciones. Monica Guideos es la única etnomusicóloga de Córdoba, ella da clase en UNC, es la única con título, yo la doy pero no soy licenciado. Yo le pedí asesoramiento para una materia, ella me dijo mira yo cuando estuve con las copleras en el norte, y empiezan a hablar palabras sucias o hablan de política yo apago el grabador, y yo le digo pero porque Monica, si esa es la parte mas real, si pero no construye, no necesitamos esto con sociedad, ahí vos te ones a pensar que es lo que estos tipos que recopilaban escogían como lo que entraba o no para la sociedad. Cuanto de eso hay en Vega cuando niega lo negro, cuando dice que lo indígena son supervivencia lo que queda. Pero y la base social? Quien hace folclore? Porque los numeros de cautos eran los españoles están, pero acá en Córdoba, según los propios españoles, por lo menos en los primeros años de la colonia son 140 personas, porque la mayoría de los hombre de armas que trajeron eran yanaconas, o sea peruanos, hoy diríamos peruanos, pero eran indígenas o gente de servicios, o sea peninsulares eran contados con los dedos de las manos, indígenas comechingones eran como 30.000. entonces cual es la base social de la gente que genera folclore? La gente que genera folclore por definición más antigua, son las clases subalternas que tienen conciencia que pertenecen a una zona más urbana, aunque estén en ámbitos rurales, como en Brasil trabajo Carvalho Neto, cuántos de esos eran lo que nosotros decimos criollos, o españoles, lo números no te dan, todavía no estamos hablando de llegada de personas esclavizadas, que es toda la área rural, excepto los de servicio, que eran menos. La gente que hacia el folclore era indígena y negra no puedes estar hablando que era una cultura criolla. En todo caso hay una apropiación o por definición de folclore hay una

armonización con la cosmovisión del grupo, o sea, tomo este elemento porque ya que no me dejas tocar tambor hago esto. Donde entra lo Español acá? Pero España no es la España que conocemos, tenemos lo que ellos llaman el problema 7/11 o invasión mora, mal llamada invasión mora. Una pregunta que hay que hacer es si los invadieron los moros después de los romanos, porque hiciste la guerra para sacarlos tanto tiempo después? La relación norafricana y peninsular es muy anterior. El culto de Isis, se lo empieza relacionar con los cultos femeninos al sur de España, Se dice que os Romanos le pusieron España porque es la tierra de los conejos, Como la galia es la tierra de los gallos, pero que pasa con esta otra interpretación que dice la tierra de Isis-paña, hice una investigación sobre los vascos y llegue a esto. Fui tres veces por tres meses consecutivos, “la ventaja de tocar la viola” jejejee, los vascos son matriarcales, allá la figura de la mujer que parió es sumamente importante, por eso “la mar”, la tierra, el sol es femenino, la luna es femenina. Entonces España no es lo que creemos, lo que se ha construido, especialmente después de Franco. Lo que viene a América es ese espacio peninsular, árabe, castellanos, culturalmente que es lo que tren, que es lo que traen acá, aunque sea por arriba, estas cosas tienen que estar en los trabajos.

Lo que vos haces de la deconstrucción de la cueca, si yo la tuviera que encarar, la encararía siempre tomando en cuenta este tipo de gente, porque las fuetes con las que trabajamos, no podemos verlas con cualquier tipo de nitidez sino descubrimos las cuestiones políticas de los grupos que no han dejado las descripciones.

La gente negra, india, para estos pensadores, no tenía cuerpo, no tenía intelecto, no tenía capacidad creativa, para ellos, estos grupos intermedios copian en mala calidad lo que hacen estos sectores altos. Yo me acuerdo la señorita Juárez la que me enseñó a bailar, pone los dedos, así, en la altura de los ojos, ahora saca el pecho y la panza hacia arriba, y esa es la postura para el baile, el orgullo argentino, fíjate el malambo, si ves videos de la época del 40-50 y ves después, el Edgar que fue el fundador del ballet municipal, el decía el zapateador bueno zapatea en una baldosa y hacia sonidos, hoy en día el sonido no aparece, es todo pose, al música no aparece, antes se hacía música con el pie. Hoy se pasa de la percusión a la danza. Quienes tienen que ver con esto los concursos de malambo.

Lo indígena esta filtrado por catolicismo. La Pachamama por ejemplo, de donde viene la practica actual de culto, a grande rasgos, no tienen genero, no es hombre ni mujer, es pacha: las cosas ordenadas como son y el ma: es movimiento del tiempo, descanso y preparación, siembra y cosecha. Pero Pachamama madre tierra, anda a hacerle vos creer a alguien originarios que solo habla quechua que esto no es asi. Porque digo esto: en el cerro

Potosí, es tomado como el paradigma DE la pachamama, los curas, hicieron iconografías, donde el cerro es la virgen maria, arriba esta Jesucristo, el espíritu santo, el papa, el rey y el Inca chiquito y las llamas, etc. Tantos siglos después la imagen de la pachamama es esta de madre tierra, cuando en realidad no es esta la connotación que tenía. Además porque en quecha no hay género. Ese es el problema que yo vemos con lo sexual en la danza, me entendes, porque decimos los afro sabemos que tiene que ver con una relación de la fertilidad, relacionada con ciertas formas de danza en África y que aquí pueden haberse inhibido por los españoles, pero también hay que ver que el componente indígena, hay que hacer estos estudios como un saca corcho, para ver hasta donde llego. Por ejemplo el huayno, no hay parejas sexualmente hablando.

Mira por ejemplo eso: (Rodolfo señala a las personas bailando muy cerca de nosotros), esto que hacen es lo que se reconstruyo para que lo reproduzcamos. Que esta bueno que bailen, pero no se replantean nada de porque lo hacen.

Porque se abra ido el tambor en Córdoba, tiene que ver con la antigüedad de los negros traídos a este corredor, que no es la misma que en Uruguay, que de Buenos Aires que tiene candombe propio. Esto porque el virreinato del Peru es anterior, nadie mira a Buenos Aires, excepto cuando ya no hay mas nada para sacar arriba, en Potosí y Lima, donde había plata y oro. Nadie mira para acá, todo vive en función de aquello. Seguro que hubo prohibición de tambor, una prohibición para ser efectiva tienen que estar en vigencia mucho tiempo. Lo cual tiene una correlatividad con que los negros de esta zona son más antiguos. Y el hecho de que Córdoba “cría Negros para vender”. Córdoba vendría a ser el ultimo eslabón de la cadena productiva, hay que analizar con mucha demencia el papel o la figura de los carreros. Una carreta que sale llena de negros de Buenos Aires llega a destino, vende por el camino, pero no llega a Cordoba y se vuelve, la carreta hace un solo camino largo y de alla viene otra carreta, cuando viene carga lo que tiene que cargar y vuelve al puerto, a que voy que la misma carreta iba y venia, y la gente nuca viaja sin cultura. Nunca viaja sin novedades de algún lugar, sin la forma musical. Ese contacto y como se trasladan, Esto que se dice que el ejercito de San Martin había llevado la Cueca, por ejemplo, está bien, pero un hecho histórico de esta clase asociado a una creación de un hecho cultural, me suena a mentira. Es como decir que Cristo resucitó. Yo puedo decir que Jesús existió, pero que Cristo resucitó, es más difícil. Tenemos documentada la ida y venida de gente para la extracción de metálicos, como posible vehículo de una danza o de una música. ¿Cual sería más probable? Todo lo otro es mito, de la

construcción nacional del estado. Entre otras cosas que estoy investigando, es la gente que cree en la aparición de los ovnis aquí en Argentina, te va a parecer una cosa que nada que ver, pero he llagado a los lugares más profundos del nazismo argentino, el migrante nazista que tiene su eco aquí por ascendencia y pertenencia, son gente hasta subsidiado por el partido nacional socialista de los obreros, que era el partido que pone a Hitler en el poder y que le giraba plata cuando estaba en el poder, esto esta registrado por un historiador que se llama Camaraza, son miles, y mas peligrosos son los que vienen aca apañadosy se cambian el nombre, hay uno en particular Jack marie de Maié, Francés colaboracionista, cuyo apellido real es Giró, que se escapa porque tenía 310 italiano fusilados personalmente por él en un solo día y estaba condenado a morir en la orca, entonces migra a Austria, se cambia el nombre y se va primero a Brasil y después acá, y es quien crea la federal en 1947, o sea estamos hablando del gobierno de Perón, enseña filosofía y dirige la Universidad de Cuyo, lidera el primer congreso internacional de filosofía cuyo primer disertante es Juan Domingo Perón, me seguís a todo esto? A que voy con todo esto? Hay mucho consciencia del uso del símbolo, lo de los ovnis, es porque los comechingones, son nórdicos, vikingos, troyanos. Esta gente de comienzo de siglo, que comienza a pensar la identidad, sabe que el símbolo es muy importante. Algo por encima que crea el símbolo, y algo por abajo que es la función que el símbolo tiene que cumplir. En ese sentido coincido con lo que dicen que el ejército de San Martin trajo de regalo como algo liberador la danza desde el Perú: La zamba y la cueca, la zamacueca, las trajo de regalo por haberlo liberado. Ese es el símbolo, lo que hoy se baila es el símbolo crudo, el patrimonio popular no existe más que en el imaginario en la gente que lo hace. Son víctimas del símbolo. Me interesa desenmascarar el que crea el símbolo. No es gente inocente.

**Verónica:** Cuando yo le pregunto a una persona porque cree que la cueca es negra, me dice porque lo siento en el cuerpo, no porque leí o escuche. Po ejemplo escche de alguien en la quebrada, decirme que la cueca toma otro cuerpo en época de lluvia, se hace mas fértil, que como alla es muy seco y frio, y el cuerpo esta todo el año en una postura mas introspectiva, la cueca es ese lugar fértil donde el cuerpo se libera. Se realciona a danza con la lluvia, con el estado corporal, con la época del año.

**Rodolfo:** La persona tiene como decodificarlo, fijate vos si se lo haces bailas a un japonés.

A eso yo le sumaria, si tenemos las estructuras culturales africanas, y siempre digo, miremos para zimbague, Moçambique, si nosotros sabemos que tenemos genética de alla,

para eso sirve la genética, para saber que hubo, hay una estructura psíquica que se hereda a partir de los grupos técnicos. Los indígenas no son todo lo mismo, y que España no es España, estas cosmovisiones se encuentran cuando te estás bailando una cueca, de alguna forma o de otra. Con una mistura de alguna clase, el que te decodifica desde una manera u otra está haciendo un análisis de esta estructura psíquica. Sumado a los golpes, a la prohibiciones, a las carencias. Algunas cuestiones son sustentables, desde Bourdie en adelante, como elementos interpretativos, que si alguien dice que esto le parece negro por esta razón, me parece importante, pero creo que tenemos elementos. Kusch trabajo eso es los andes.

Veronica: siempre me pregunte porque a Kusch se escapo lo negro.

Moises, creo que tiene que ver con la época, con simplificación del problema, viste que a él se lo asociada a la guardia de hierro. Tambien porque como nuestros folclorologos niegas lo negro de manera intencional, por ejemplo Carlos Vega desconoce y niega al uruguayo este que escribe cosas de negros, en 1926, lo descalifica, sin argumentaciones, creo que es porque estos folcloristas están ensalzando el lugar donde hacen investigación que fue en el norte, o sea con las excepciones, y publicados en Buenos Aires y porque nada del litoral y nada de Cuyo, porque todo el NOA, hay una cuestión, de que toda la ciencia de la época está trabajando ahí, y el quiebra con eso, Kusch lo trabaja desde otro lado, donde hay para contrastar. Toda la teoría de Kusch entre Indios vs porteños.

Busca el tema de la zamba, zamba en kikongo es oración, es rezo, no zemba, zamba, la palabra zamba significa rezo. Es elevar una plegaria. También hay que ver rezar quien lo traduce al castellano, que es rezar para una persona de ese ámbito cultural. Porque a lo mejor vos le preguntas, por ejemplo mi amiga el apellido real de ella es Butus, es comechingonas, nuestro apellido es Butus pero ahora nos apellidamos Villarreal, busco un libro de Serrano que se llamo los comechingones, viste que Serrano es el primer director de folclore arqueología y literatura, pode los términos comechingones que é sabe, uno es Butus, que significa pueblo, para el esa era la traducción, entonces le pregunto a mi amiga quien es Butus, y ella me dice éramos todos, me entendes, pero es nuestro apellido, nosotros somos Butus, me dice ella, entonces anda saber lo que es el rezar de zamba, anda saber porque lo españoles lo usan como categoría racial después. Tampoco sabemos mucho porque no sabemos e donde viene ese término, existe una buena posibilidad que es termino haga alusión a la danza o algún origen remoto de eso. Por eso debemos revisar estos datos, que son importantes. Acá lo importante es saber que existió una intención estatal de generar la

apropiación de identidad, esto es lo que me interesa y trabajo. Pasa en toda América del Sur en la misma época. En Italia, Gramsci, que era folclorólogo, tendrá limitaciones, por haber escrito en la cárcel, él hace un aporte de cómo se construye la italianidad usándolo al folclore. Para esto sirve el folclore. ¿Porqué tenemos este auge de lo folclórico en 1900? No tiene otra razón de ser, es utilitario. Lo identitario cerrado, es peligroso, el fascismo no se da de un solo lado, lo argentino, me siento mal cuando brota la argentinidad, en Europa peor, la gente que sale del país, es la que tiene el acceso económico, pero la riqueza de Argentina, se concentra en Buenos Aires, más del 70% de las riquezas se concentran en la capital federal. Por eso vos subir a un avión y es toda gente de Buenos Aires. Me vieras a mí en Francia, y encima hablando, te miran con una cara.