Revista Música e Cultura (ISSN 1980-3303)
Dossiê **Sonoridades, memória e territorialidade: performances em movimento na América Latina e Caribe**

Apresentação das editoras

Que territórios cantam? Que memórias dançam? O dossiê **Sonoridades, memória e territorialidade: performances em movimento na América Latina e Caribe** parte dessas e outras perguntas para atravessar fronteiras disciplinares, musicológicas, geográficas e epistemológicas, refletindo sobre as relações entre música, dança, ritual, território e memória em diferentes contextos latino-americanos e caribenhos. Organizada em parceria com o Grupo de Estudos Música e Dança na América Latina e Caribe (ICTMD-LATCAR)[1], esta edição é fruto de um processo coletivo de intercâmbio construído ao longo dos simpósios realizados pelo Grupo de Estudos no Uruguai (2018), México (2020), Brasil e Chile (2022) e Cuba (2024).

Queremos dedicar este Dossiê aos nossos e nossas companheiros/as[2] de pesquisa, luta e trabalho artístico e cultural nos países da América Latina e do Caribe, sobretudo a Cuba que passa por uma situação dramática de perseguição politica e econômica que inclusive impediu para que nossa colega Carmen Souto Anido pudesse ativamente participar como editora convidada neste dossiê, assim como a querida Maria Elena Vinueza que queria colaborar, mas sem possibilidades reais, por conta da falta de energia e internet e outros serviços básicos. Isso nos doe muito, sobretudo depois do nosso último Simpósio ICTMD-LATCAR, junto à *Casa de las Américas*, em março 2024 em La Habana em Cuba, onde nos estreitamos os laços e vivemos momentos de intenso aprendizado e celebração das nossas culturas musicais e dançantes.

Mais do que um recorte temático, o dossiê é uma *rede-viva* de diálogos entre pesquisadoras(es), artistas, educadoras(es), mestres, mestras e integrantes de comunidades e coletivos culturais, articulando pesquisa acadêmica, criação artística, participação comunitária e reflexão crítica. Os textos aqui reunidos evidenciam a pluralidade de experiências e perspectivas que constituem o campo da etnomusicologia e dos estudos da performance na América Latina e no Caribe na contemporaneidade.

[1] https://ictmusic.org/studygroup/latcar e https://sites.google.com/view/ictmlatcar/home?authuser=0

[2] Com especial agradecimento à *junta directiva* da ICTMD-LATCAR de 2023-2026: Javier Silvestrini (Puerto Rico); Jessie M. Vallejo (México/Ecuador); Juan Sebastián Rojas (Colombia); Beatriz Herrera (Guatemala); Lucilene Silva (Brasil); Nora Bammer (Austria/ Ecuador); Jacob Rekedal (Chile); Katharina Döring (Brasil) e Magda Pucci (Brasil).

Os artigos percorrem uma vasta cartografia sonora e performática que dividimos em três grandes blocos temáticos: **I – Corpos em performance e transmissão; II – Escutas decoloniais, memória, territórios e cosmologias sonoras; III – Trânsitos, diásporas afro-atlânticas e comunidades sonoras** – reunindo ao todo 20 artigos inéditos, finalizando com uma **resenha-homenagem** à produção e pesquisa musical cubana, apresentando livros raros de musicalidades cubanas em perspectivas históricas e musicológicas diferentes.

O dossiê inicia com o artigo **Trayectoria, logros y desafíos del Study Group Music and Dance in Latin America and the Caribbean (LATCAR) del ICTMD** que recupera o percurso do grupo, suas realizações e desafios, situando historicamente a rede de pesquisas e colaborações que tornou possível este dossiê, o encontro fundador no Uruguai e três simpósios internacionais realizados, quando no momento do lançamento desse Dossiê, iniciamos neste momento o quarto simpósio em Lima – Peru, em parceria com o Instituto de Etnomusicologia e outros institutos da PUCP entre os dias 7 a 11 de setembro 2026.

I – Corpos em performance e transmissão

Um dos aspectos mais significativos deste Dossiê é a centralidade das **performances como formas de conhecimento**, enquanto modos de habitar o território, elaborar relações com ancestrais, produzir pertencimentos, negociar diferenças e imaginar futuros. O dossiê dialoga, assim, com perspectivas decoloniais e contracoloniais que questionam modelos euro-centrados de produção de conhecimento e valorizam saberes enraizados nas práticas corporais, rituais, comunitárias e artísticas. Recebemos artigos que tratam de forma detalhada e inovadora dos corpos em movimento, fazendo conexões transatlânticas e afro-diaspóricas, trazendo as subjetividades das danças do Bullerengue na Colômbia; a corporeidade e ritualização do Bolero polissêmico e transnacional a partir do Mexico; afetos e corpos na América Latina e no Caribe na experiencia pedagógica em Recife; um estudo dos sapateados latino-americanos, sonoridades e memorias do funk lésbico em São Paulo; fechando com um debate sobre as estéticas negras músico-dançantes na Améfrica latina!

II – Escutas decoloniais, memória, territórios e cosmologias sonoras

A reflexão metodológica também ganha destaque, mediante a pesquisa colaborativa, pesquisa-criação, escrevivências, pedagogias performativas, escuta compartilhada: os artigos apontam deslocamentos importantes na relação entre pesquisadoras(es) e comunidades, entre documentação e criação, entre arquivo e experiência. O texto *Escutar a terra, nomear a luta, habitar a universidade: um story-ing contracolonial com D. Mayá, Nêgo Bispo e Spirito Santo* apresenta uma provocação reflexiva sobre a escuta dos mestres de notório saber, os limites da universidade e a contra-colonização, em um formato que deliberadamente desloca as convenções da escrita acadêmica, o texto adota o *story-ing* como prática narrativa, metodológica e relacional, construindo um espaço de pensamento compartilhado em que memória, oralidade, presença e reflexão se entrelaçam; seguindo no mesmo caminho da descolonização, aprendemos com os/as artistas indígenas Qom do Chaco argentino; assim como com a música afro-porto-riquenha numa perspectiva intercultural; mergulhando depois na música e no encantamento amazônico numa comunidade Baniwa; seguindo com a ontologia, dança e música dos 'mortos' no Carnaval de Teotitlán del Valle em Mexico; assim como com o Ritual do Aiué no Brasil que compreende a música e dança como um modo de se territorializar na comunidade; debatido na singularidade e obra territorializada da artista negra Dessa Ferreira.

III – Trânsitos, diásporas afro-atlânticas e comunidades sonoras

Os temas entrelaçados seguem-se nessa parte que inicia pela construção musical de comunidade que se experiencia nas mídias digitais; se envereda depois para as comunidades de tambores cubanos que se transnacionalizam, mediante suas práticas iniciáticas no Rio de Janeiro, Brasil; trazendo depois uma releitura decolonial e memória afro-diaspórica sobre o termo flamenco na produção musicológica no Brasil; na perspectiva dos trânsitos e comunidades sonoras aprendemos sobre a paixão e o território do rock numa cidade marcada pela ancestralidade negra no Recôncavo baiano; para aprender sobre as confluências afro-atlânticas entre as músicas-danças do Jongo brasileiro e do Yambú cubano; encerrando com o panorama histórico e a atuação da Orquesta Mavare da tradição musical de Barquisimeto, cidade musical em Venezuela, que procura o reconhecimento como patrimônio imaterial da humanidade.

Juntos, esses trabalhos revelam como as sonoridades produzem territórios, atualizam memórias, configuram subjetividades e tecem permanências culturais em contextos marcados por deslocamentos, conflitos, desigualdades e processos de reinvenção. Esperamos que este dossiê contribua para ampliar os diálogos entre etnomusicologia, estudos da performance, antropologia, educação e artes, fortalecendo perspectivas que reconhecem a música e a dança como práticas de memória, criação e territorialização.

Agradecemos às autoras e aos autores, às e aos pareceristas, à equipe editorial da *Revista Música e Cultura* e às comunidades, mestras(es), artistas e coletivos, cujas experiências e conhecimentos atravessam estas páginas.

Magda Pucci e Katharina Döring

Revista Música e Cultura (ISSN 1980-3303)
Dossiê **Sonoridades, memória e territorialidade: performances em movimento na América Latina e Caribe**

TRAYECTORIA, LOGROS Y DESAFÍOS DEL *STUDY GROUP MUSIC AND DANCE IN LATIN AMERICA AND THE CARIBBEAN* DEL ICTMD

Nora Bammer; Javier Silvestrini
Universität Wien
bammernora@hotmail.com
silvestrini@mdw.ac.at

Resumen
Este artículo traza la trayectoria del Study Group Music and Dance in Latin America and the Caribbean (LAT CAR) del International Council for Traditions of Music and Dance (ICTMD), desde su gestación entre 2015 y 2018 hasta su consolidación como uno de los espacios plurilingües más activos del ICTMD. A partir de la revisión de actas, boletines y testimonios de quienes han organizado sus encuentros, el artículo reconstruye los hitos fundacionales, la declaración de principios del grupo, su estructura organizativa y la serie de simposios que LAT CAR ha realizado en Uruguay, México, Brasil, Chile, Cuba y, muy próximamente, en Perú. Explica cómo el Study Group LAT CAR ha funcionado como una red de intercambio de investigaciones sobre prácticas musicales y dancísticas que exploran nociones de sonido, corporalidad, memoria, decolonialidad y comunidades de prácticas, entre otros temas. Al mismo tiempo, el grupo de estudio ha establecido un ejemplo de cómo crear espacios de intercambio que trascienden la diversidad lingüística y de enfoques políticos, así como los retos de organización y logística de los simposios en distintas partes de Latinoamérica y el Caribe. El artículo concluye señalando la proyección del grupo hacia la Conferencia Mundial del ICTMD en Santiago de Chile en 2027.

HISTORY, ACHIEVEMENTS, AND CHALLENGES OF THE ICTMD'S STUDY GROUP ON MUSIC AND DANCE IN LATIN AMERICA AND THE CARIBBEAN

Abstract
This article traces the history of the Study Group on Music and Dance in Latin America and the Caribbean (LAT CAR) of the International Council for Traditions of Music and Dance (ICTMD), from its inception between 2015 and 2018 to its establishment as one of the ICTMD's most active multilingual forums. Drawing on a review of meeting minutes, newsletters, and testimonies from those who have organized its gatherings, the article reconstructs the group's founding milestones, its statement of principles, its organizational structure, and the series of symposia that LAT CAR has held in Uruguay, Mexico, Brazil, Chile, Cuba, and, very soon, in Peru. It explains how the LAT CAR Study Group has functioned as a network for the exchange of research on musical and dance practices that explore notions of sound, corporeality, memory, decoloniality, and communities of practice, among other topics. At the same time, the study group has set an example of how to create spaces for exchange that transcend linguistic diversity and differing political perspectives, as well as the organizational and logistical challenges of hosting symposia in different parts of Latin America and the Caribbean. The article concludes by highlighting the group's plans leading up to the ICTMD World Conference in Santiago, Chile, in 2027.

Punto de partida

El estudio de las músicas, danzas y movimientos corporales de América Latina y el Caribe ha encontrado, dentro del *International Council for Traditions of Music and Dance* (ICTMD)[1], un espacio propio a través del *Study Group Music and Dance in Latin America and the Caribbean*, conocido por su sigla LAT CAR. Este grupo de estudios nació de una necesidad compartida por etnomusicólogas, etnocoreólogas e investigadoras de la región de crear un área dentro del ICTMD para intercambiar investigaciones en español, portugués e inglés, y donde las epistemologías indígenas, afrodescendientes y mestizas pudieran discutirse en sus propios términos. De igual manera, su meta era visibilizar estas investigaciones dentro de la organización y, a la vez, expandir la red del ICTMD en América Latina y el Caribe. Uno de los retos del grupo ha sido crear un vínculo internacional entre investigadores sobre América Latina y el Caribe que incluya tanto a personas de la región como a investigadoras de otras partes del mundo. El ICTMD, como la red internacional más grande del mundo para el intercambio de investigaciones etnomusicológicas y etnocoreológicas, ofrece un espacio ideal para ello. Desde sus inicios, el ICTM(D) LAT CAR proponía el diálogo entre académicos y no académicos, maestros/as y practicantes de músicas y danzas tradicionales en su pluralidad de manifestaciones, sosteniendo una rotación regional de sur, norte, este y oeste en los distintos lugares sede de sus encuentros y simposios para ofrecer una diversidad regional amplia. Este artículo presenta un acercamiento al desarrollo y la trayectoria del Study Group LAT CAR, con una mirada a los cambios y retos a lo largo del tiempo, a partir de la documentación generada en sus encuentros —boletines, actas de asambleas y memorias de simposios—, así como de los testimonios reunidos para la publicación conmemorativa que reflexiona sobre las primeras siete décadas del ICTM(D) (2022). Este balance histórico ofrece una lectura de los logros, las tensiones y los aprendizajes que han marcado una década de trabajo colectivo. Parte del interés de entender que las sonoridades, la memoria y la territorialidad no son únicamente objetos de estudio del grupo, sino también principios que han organizado su propio modo de funcionamiento.

[1] Actualmente el nombre oficial es *International Council for Traditions of Music and Dance*, con las siglas ICTMD. El nombre cambió en 2023; anteriormente International Council for Traditional Music, con las siglas ICTM. Para las menciones a la institución anteriores a este cambio, se usará la abreviatura ICTM(D).

Los primeros pasos: del servidor de listas *latinoamericaribe@ictmusic.org* al grupo de estudios *LAT CAR*

El proyecto de fundar un grupo de estudios para investigaciones sobre Latinoamérica en el ICTMD tiene precedentes muy largos, remontándose a 1954, cuando la organización, la era conocida como International Folk Music Council, recién fundada en 1947, organizó el 7.º encuentro anual en São Paulo, Brasil. Casi 50 años más tarde, ICTM(D) celebró su 36.ª conferencia mundial en la Universidad Federal de Río de Janeiro. Sin embargo, los inicios del grupo de estudio LAT CAR como tal se concretaron recién en el 2015, cuando Jacob Rekedal, entonces nueva *liaison officer* del ICTM(D) para Chile, creó la lista de discusión latinoamericaribe@ictmusic.org con el propósito explícito de mejorar la comunicación entre los miembros del ICTM(D) en América Latina y el Caribe, así como entre etnomusicólogos y otras personas interesadas en las músicas y danzas de la región. Esta plataforma, simple en su origen, sentó las bases de una red que pronto encontraría una forma institucional más sólida.

En julio de 2017, durante la 44.ª Conferencia Mundial del ICTM(D) en Limerick (Irlanda), el grupo en formación realizó su convocatoria formal, a partir de la cual se constituyó un *Steering Committee* de fundación del grupo, integrado por personas que asistieron a la conferencia.[2] Marita Fornaro, musicóloga uruguaya, junto con Sergio Marcelo de los Santos, asumieron la tarea de organizar el primer encuentro o simposio de fundación, que tuvo lugar en mayo de 2018 en Salto, Uruguay, bajo el auspicio del Centro de Investigación en Artes Musicales y Escénicas del Litoral Noroeste (CIAMEN) y el Centro Universitario Regional Norte (CENUR) de la Universidad de la República. En esa asamblea fundacional, las y los participantes redactaron colectivamente la declaración de objetivos y el *mission statement* del grupo, en un proceso participativo que contó con una asistencia inusualmente alta y activa para un encuentro fundacional. Hubo una amplia discusión en torno al nombre del grupo, en un esfuerzo por buscar maneras de ampliar los enfoques más allá de la música y la danza, incluyendo sonidos y movimientos y otras modalidades performáticas. Después de mucha discusión, se optó por dejar los términos 'música' y 'danza' exclusivamente en el nombre del grupo. Sin embargo, esta conversación es uno de los ejes de enfoque del *mission statement*

[2] El Steering Committee fue integrado por Hannah Balcomb, María Gabriela López Yánez, Adriana Cerletti, Marita Fornaro, Jennie Gubner, Ana Silverio, Jessie Vallejo, Nora Bammer y Javier Silvestrini.

redactado por esa asamblea. El simposio en Salto/Uruguay "Música, sonido, danza y movimiento en América Latina y el Caribe" logró dar visibilidad a un amplio espectro de ontologías y epistemologías más allá de nociones tales como música, danzas, bailes, sonidos, performances y cuerpos en movimiento. Las diversas regiones y pueblos de América Latina y el Caribe poseen semejanzas entre sí en términos históricos, políticos, migratorios y identitarios, así como comparten un pasado colonial que ha ocasionado la extinción u opresión de ciertas epistemologías. Tienen en común, además, el desarrollo de prácticas locales como parte de un hilo cultural que comenzó antes del colonialismo y que permanece a través – y a pesar – de su pasado colonial. Todo esto ha afectado la música, los sonidos, los bailes, las danzas y los movimientos de las culturas afro-latinas, afro-caribeñas, indígenas y mestizas de la región. Algunos de estos modos de existencia han ido incluso más allá de límites políticos, lingüísticos y corporales y han servido como ejemplo de sostenibilidad cultural en otras partes del mundo.

Imágen 1: Participantes del encuentro inicial del ICTM Study-Group-in-the-Making *Music and Dance in Latin America and the Caribbean*. Salto/Uruguay, Mayo 2018.



Foto: José Luis La Greca

El *Executive Board* del ICTM(D) aprobó el grupo de estudios de forma unánime en julio de 2018. Un año después, en julio de 2019, LAT CAR celebró su primera asamblea en el marco de la Conferencia Mundial del ICTM(D) en Bangkok, donde Jessie Vallejo representó al grupo ante la reunión de los *Study Group Chairs*. En este proceso, LAT CAR contó con el respaldo decisivo del grupo de estudio MESI (*ICTM Study Group on Music, Education and Social Inclusion*), fundado en 2017, muy poco antes de LAT CAR. Este grupo aportó su asesoría y borradores de cartas durante el trámite de aprobación. Del mismo modo, el *Study Group Music and Minorities* contribuyó facilitando acceso a sus estatutos, que sirvieron de base para el borrador de los estatutos de LAT CAR. El proceso de fundación del LAT CAR contó también con la asesoría y el apoyo de miembros y funcionarios del ICTM(D), como Ursula Hemetek, Carlos Yoder, Svanibor Pettan y Salwa El-Shawan Castelo-Branco.

LAT CAR Mission Statement: el español, el portugués y el inglés como lenguas de uso.

La declaración de misión del LAT CAR tiene como propósito crear un espacio geográfico y lingüísticamente accesible para el estudio, la práctica, la documentación, la preservación y la difusión de músicas, sonidos, danzas y movimientos en y desde América Latina y el Caribe. La declaración reconoce que las diversas regiones y pueblos de esta área comparten antecedentes históricos, políticos y migratorios, entre ellos un pasado colonial, la opresión de saberes y prácticas indígenas y afrodescendientes, y los procesos de hibridación o mestizaje que han modelado sus músicas y danzas. El grupo se presta para estudios que integren epistemologías que trascienden las nociones convencionales de música, danza, sonido, performance y cuerpos en movimiento, e incentiva metodologías multimodales – investigaciones audiovisuales, métodos aplicados y didácticas basadas en la performance –, así como la participación de grupos sociopolíticamente subrepresentados por motivos de etnia, raza, identidad de género, orientación sexual, clase, religión, discapacidad, edad o filiación política. Cabe destacar en especial la participación de los diversos grupos afrodescendientes de América Latina y Caribe.

Desde su origen, LAT CAR propuso trabajar en tres idiomas (español, portugués e inglés) y contó con la colaboración de personas voluntarias que realizaban interpretaciones individuales, de manera flexible y, con frecuencia, susurradas. Esta decisión, lejos de ser meramente logística, abrió un debate que, con el tiempo, impulsó la creación del *Outreach*

Committee del ICTM(D) y una nueva sensibilidad hacia la cuestión lingüística dentro del consejo en su conjunto. A largo plazo, nuestro objetivo es ampliar el conjunto de lenguas de uso para facilitar la participación de las personas. En concreto, para fomentar la participación de los colegas indígenas que han participado en varios de nuestros simposios, hubo representación Kichwa Otavaleña (Otavalo/Ecuador) en Salto, Mapuche en Santiago de Chile, y de Fulni-ô (Pernambuco/Brasil) y Tikuna (Amazonas/Brasil) en Río de Janeiro.

La colaboración con los comités nacionales ha sido muy importante para el LAT CAR, ya que les ha brindado un sólido apoyo al proveer redes locales con vínculos con el ICMTD. La colaboración con el Comité Nacional ICTMD de Brasil nos ha permitido trabajar junto a otras importantes redes de investigación muy activas, como la *Associação Brasileira de Etnomusicologia* (ABET). Su respaldo fue clave para el encuentro de Río en 2022. Del mismo modo, la creación del Comité Nacional Chileno en 2019 ha sido muy importante para el grupo LAT CAR y el ICMTD, y constituye otro de los efectos institucionales que confirman la visibilidad que LAT CAR ha aportado a la región. También es importante señalar que el apoyo institucional del Comité de Extensión del ICTMD ha sido de gran valor para el grupo. No solo nos ha facilitado la comunicación con la junta directiva sobre temas de idiomas, presentaciones y publicaciones, y de membresías auspiciadas, sino que también ha contribuido a dar visibilidad al trabajo del LAT CAR dentro del ICTMD, sentando un precedente para otros grupos de estudio. Tanto el *Outreach Committee* del ICMTD como los comités nacionales de Chile y de Brasil han sido una gran fuente de apoyo para la región y para LAT CAR.

Imágen 2: Participantes LAT CAR en el auditorio *José Ruiz García*, UNICACH - Tuxtla Gutiérrez - Chiapas/México, Marzo 2020.



Foto: Ricardo González

Estructura organizativa

La gobernanza de LAT CAR ha evolucionado a través de comités directivos sucesivos. El primer *Steering Committee*, activo entre 2017 y 2020 durante el proceso de formación y consolidación del grupo, reunió a investigadoras como Hannah Balcomb, Nora Bammer, María Gabriela López Yánez, Adriana Cerletti, Marita Fornaro, Jennie Gubner, Ana Silverio, Javier Silvestrini y Jessie Vallejo, a quienes se unió posteriormente Juan Bermúdez. Javier Silvestrini y Nora Bammer encabezaron la primera junta directiva propiamente dicha (2020-2022) como copresidentes, junto con Magda Pucci y Juan Bermúdez como cosecretarios, Jessie Vallejo como webmaster, Lucilene Silva como directora de finanzas y afiliación y Jacob Rekedal, cooptado como organizador del simposio de Santiago 2022. En el período 2023-2026, Katharina Döring y Javier Silvestrini ocupan la copresidencia de la junta directiva; Magda Pucci y Juan Sebastián Rojas, la co-secretaría; Jessie M. Vallejo es la encargada de la web; y Lucilene Silva, de afiliación y finanzas, con el apoyo de Beatriz Herrera en la gestión de redes sociales. La incorporación de las figuras ex oficio, que ocupan Jacob Rekedal, Nora Bammer y Julio Mendívil, responde a una lección que el grupo aprendió tras el simposio conjunto de 2022: la organización de eventos múltiples y simultáneos exige una distribución de tareas más amplia de la prevista originalmente en los estatutos del grupo. Llegamos en nuestro cuarto simposio en Lima – Perú entre 7 a 11 de septiembre 2026, se llevará a cabo una asamblea y elección para elegir una nueva junta directiva de la ICTMD-LATCA para el próximo bienio 2027-2028.

Simposios de LAT CAR: diversidad regional en las sedes de encuentros

Uno de los principios rectores de LAT CAR ha sido la itinerancia: reunirse en distintos puntos cardinales de la región para tejer una red de intercambio genuinamente internacional y para facilitar la accesibilidad a los simposios para diversas regiones. El simposio fundacional, que LAT CAR celebró en Salto, Uruguay, en mayo de 2018 bajo el título “Música, sonido, danza y movimiento en América Latina y el Caribe”, recibió ciento diez propuestas, de las cuales el comité de programa aceptó ochenta y cuatro y las organizó en quince mesas, seis mesas redondas, dieciséis paneles y siete talleres de danza, canto, charango, trabajo corporal, tango y danza circular y sagrada. Las cuatro charlas magistrales estuvieron a cargo de Samuel Araújo,

Enrique Cámara, Silvia Citro y Miguel Ángel García. El ICTM(D) otorgó dieciséis becas del Young Scholars y del Maud Karpeles Fund para apoyar económicamente los gastos de viaje.

Imágen 3: Participantes LAT CAR en Chiapas - Leo Araújo, Iago Tojal y Tiago Mota, Marzo 2020.



Foto: Ricardo González

El primer simposio oficial del grupo ya constituido tuvo lugar en marzo de 2020 en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México, bajo el título "Tiempo, identidad y memoria", organizado por la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. En su llamada fue destacada la importancia de profundizar y examinar cómo las prácticas musicales forman, construyen o influyen todo tipo de nociones y construcciones de identidades sonoras y corporales, por ejemplo, cómo estas se relacionan con las ideas de nación y globalización, género, emoción, corporalidad, identidades musicales en la diáspora y en comunidades transnacionales, así como en movimientos de resistencia y activismo. Se incluyeron trabajos sobre la transmisión y enseñanza de prácticas musicales y como estas impulsan y transmiten cambios sociales e identidades a través de la educación musical. Del mismo modo, debatimos la influencia y las percepciones de tiempo y temporalidades en las expresiones musicales, y su relación con el espacio, así como nociones de músicas del pasado, contemporáneas y para el futuro, y cómo estas se manifiestan y transforman dentro dediversas tradiciones y prácticas musicales. A su vez, alentamos presentaciones que trabajan con memorias individuales y colectivas, historia oral, documentación, archivos (privados, públicos, institucionales, comunitarios, web, etc), al igual que investigaciones sobre personas y figuras históricas y contemporáneas en la música, danza, etnomusicología y etno-coreología. simposio apoya igualmente la reflexión sobre

prácticas, teorías y metodologíasetnomusicológicas y etno-coreológicas actuales, al igual que la búsqueda de ideas, métodos, y análisis sobre investigación participativa o aplicada.

El comité de arreglos locales estuvo a cargo de Israel Moreno, y el comité de programa, de Juan Bermúdez. De las más de doscientas solicitudes recibidas, el comité aceptó ciento cincuenta propuestas —repartidas casi equitativamente entre contribuciones en portugués y español, con una pequeña proporción en inglés— y asistieron ciento cincuenta participantes de veinte países. El encuentro, en el que María Elena Vinueza, Julio Mendívil y Natalia Bieletto dictaron conferencias magistrales, abordó la formación de identidades nacionales, culturales, sociales y de género a través de la música y la danza. Este simposio coincidió, además, con la jornada de paro nacional de mujeres que diversas organizaciones convocaron en México para el 9 de marzo bajo las etiquetas #UnDíaSinNosotras y #UnDíaSinNosotros, lo que llevó al comité organizador a reprogramar la primera jornada del programa en solidaridad con la protesta contra los feminicidios y la violencia de género. El cierre de este simposio se vio marcado por el inicio de la pandemia de COVID-19, que afectó los vuelos de regreso de varios participantes e impidió la asistencia presencial de otros. Por primera vez se presentaron charlas virtuales, aunque los medios tecnológicos para conferencias online aún no estaban muy establecidos.

Imágen 4: Participantes del simposio LAT CAR en la UNICACH de Tuxtla Gutiérrez-Chiapas, 2020.



Foto: Ricardo González

El formato de ciclos anuales de discusión académica ICTM(D) Dialogues fue concebido como una opción de encuentros durante la pandemia. Desde su primera edición en 2021, los participantes del LAT CAR estuvieron muy activos en este formato, llevando temas de decolonialidad y representación epistémica al centro de las discusiones etnomusicológicas y etnocoreológicas durante los confinamientos de la pandemia. Igualmente, en sus ediciones de 2024 y 2025 la participación de investigadoras del LAT CAR se ha mantenido muy visible.

Imágen 5: Participantes del Joint Symposium de los grupos de estudio *Music and Dance in Latin America and the Caribbean* y *Applied Ethnomusicology*. Septiembre 2022, Santiago de Chile.



Foto: Jacob Rekedal

La pandemia de COVID-19 interrumpió la modalidad presencial de los encuentros y obligó a probar formatos híbridos. En septiembre de 2022, la red LAT CAR celebró su segundo simposio de manera conjunta y multi-situada con el grupo de estudio ICTM(D) sobre Etnomusicología Aplicada, presidido por Huib Schippers. El simposio contó con dos sedes: una en Río de Janeiro (Colegio Pedro II), organizada por Pedro Mendonça junto con Magda Pucci y Lucilene Silva; y otra en Santiago de Chile (Universidad Alberto Hurtado), organizada por Jacob Rekedal junto con Leonardo Díaz. El formato del simposio permitía participar de forma presencial u online en una de las dos sedes y reunió los temas bajo el título “Sostenibilidad a través de las prácticas de la música yla danza: comunidad, medio ambiente, patrimonio cultural y descolonización”. En la llamada se destacarán temas como **Comunidad:** la centralidad de las comunidades en la investigación musical ha cambiado significativamente, de estudiar ‘sujetos’ a abordar participantes activos en todas las fases de la investigación, lo que incluye los

beneficios y el empoderamiento de las propias personas y sus objetivos sociales. **Medio ambiente:** Investigadores/as y practicantes de la música y la danza se involucran activamente de múltiples maneras en la sostenibilidad del planeta, alentando estudios acerca de la musicología a través de la concienciación, el activismo y la creatividad. **Patrimonio cultural:** El reconocimiento, la documentación, la salvaguardia y la sostenibilidad de la música y la danza como patrimonio cultural inmaterial siguen ocupando un lugar destacado en muchas partes del mundo. **Descolonización y antidiscriminación:** Territorio y las fronteras, historias, migraciones, la diáspora africana, sistemasde conocimiento indígena y (pluri)epistemologías, género y sexualidad (LGBTIAQ+), así como sobre el colonialismo de datos o el capitalismo de la vigilancia.

La razón de crear dos sedes para el evento y que ambas fueran al mismo tiempo centros de participación híbrida surgió de las preocupaciones ambientales y del deseo de facilitar la participación desde diferentes centros regionales, como se discutió y propuso en la ponencia de Catherine Grant *Academic flying* en Limerick (Grant, 2018). Esta fue la primera experiencia híbrida de esta envergadura en la historia del ICTM(D). También contamos con el apoyo de la ABET, que, muy generosamente, ha recopilado la presente publicación sobre el trabajo de LAT CAR. En Río, el programa incluyó un encuentro significativo con maestres y maestras invitados en el marco de la iniciativa “El Encuentro de Saberes” (Carvalho 2021).

Imágen 6: Joint Symposium de los grupos de estudio *Music and Dance in Latin America and the Caribbean* y *Applied Ethnomusicology.* Septiembre 2022, Rio de Janeiro, Brazil



Foto: Magda Pucci.

El encuentro de Río coincidió con el 75.º aniversario del ICTM(D), que fue celebrado por su presidente, Svanibor Pettan, quien le dedicó un cierre festivo para conmemorar la fecha. En Santiago, donde el comité local recibió 70 propuestas (46 presenciales y 18 virtuales), destacaron las contribuciones de las investigadoras que trabajan con comunidades Mapuches chilenas, así como la presentación musical del grupo Mapuche Waikil y del Ensamble Latinoamericano de Cueca de la Universidad Alberto Hurtado, Aguayé. El programa también incluyó charlas magistrales de Franco Daponte, Silvia Citro y Alberto Díaz Araya. Los propios organizadores reconocen que la experiencia de 2022 fue un hito clave para que la sede de la Conferencia Mundial del ICTMD de 2027 fuera Santiago de Chile.

Imágen 7**:** Participantes del tercer simposio LAT CAR en La Habana, Cuba. Marzo 2024.



Foto: Javier Silvestrini.

El LAT CAR celebró el tercer simposio en marzo de 2024 en la Casa de las Américas, La Habana, Cuba, bajo el título “Saberes, sonidos y movimientos como resistencia y permanencia en América Latina y el Caribe”, realizado en conjunto con el Premio de Musicología de la Casa de las Américas y el XIII Coloquio Internacional de Musicología.

Los ejes temáticos elegidos fueron: 1 – el encuentro de saberes en la intersección entre educación musical y danzaria, etnomusicología y etnocoreología; 2 – músicas y movimientos

indígenas y afrodiaspóricos en sus contextos tradicionales y contemporáneos; 3 – cubanidad y caribeñidad: diásporas, fronteras y extensiones; 4 – investigaciones actuales sobre temas relacionados con el LAT CAR. Buscamos visibilizar un ámbito amplio de ontologías y epistemologías incluyendo diversas nociones de música, danza, sonido, performance y cuerpos en movimiento dentro del marco geográfico-diaspórico de Latinoamérica y el Caribe. Enfatizamos las transformaciones y (re)construcciones de las diversas subjetividades colectivas en – y más allá - del contexto de los estados nacionales. Consideramos que los diversos pueblos de América Latina y el Caribe han experimentado cambios sociales, políticosy culturales que inciden en la articulación de múltiples prácticas musicales y dancísticas en torno a procesos de la construcción de identidades actuales e históricas. Desde hace décadas la etnomusicología y la etnocoreología han venido observando cómo las músicas y danzas contribuyen a forjar no sólo identidades nacionales, culturales, sociales o de género, sino también, cómo estas prácticas han sido parte de la (re)construcción de memorias individuales y colectivas, proponiendo a su vez lecturas alternativas para la construcción de realidades identitarias actuales. Discutimos cómo estas prácticas musicales y dancísticas de distintas topografías desafían las nociones de pertenencia y herencia cultural.

Como organización, el evento también contó con el apoyo del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana y la ISA—Universidad de las Artes. Este simposio marca el primer encuentro del grupo en la región del Caribe. El comité local, que dirigió María Elena Vinueza con la asistencia de Carmen Souto Anido, recibió ciento siete propuestas provenientes de veinte países y organizó ochenta ponencias, cinco mesas redondas, seis talleres, once performances y cinco proyecciones de cine etnográfico. El comité de programa fue presidido por Jessie Vallejo. El programa incluyó cincuenta y nueve presentaciones en español, cuarenta y nueve en portugués, siete en inglés y dos en lenguas indígenas y otros idiomas. Las dificultades de electricidad y conectividad comunes en el contexto cubano – los llamados apagones – obligaron a la organización a improvisar soluciones de último momento, una práctica que los anfitriones describieron como ‘muy cubana’ y que terminó por convertirse en una lección sobre “el resuelve” como modo de gestión cultural.

Durante el evento también se rindió homenaje al maestro e investigador Héctor “Tito” Matos (1968-2022), colaborador y amigo de Casa de las Américas, con tributos de su esposa, Mariana Reyes Angleró; su hijo, Marcelo Matos (de entonces once años); sus amigos, Juan

Llonis Martínez y Ricardo Pons; y la anfitriona del simposio, María Elena Vinueza. LAT CAR realizó este simposio pocos meses antes de que falleciera Laura Vilar (1957-2024), Liaison Officer del ICTM(D) para Cuba, cuya gestión fue decisiva para llevar el encuentro a la isla y a quien el grupo reconoce como una de sus figuras centrales de apoyo.

Imágen 8: Parte de la junta directiva (Marita Fornaro, Jessie Vallejo, Nora Bammer, Juan Bermúdez, Javier Silvestrini) con Laura Vilar (1957-2024) en Tuxtla Gutiérrez/México, 2020.



Foto: Jessie Vallejo

El cuarto simposio, que LAT CAR llevará a cabo en septiembre de 2026 en la Pontificia Universidad Católica del Perú, en Lima, lleva por título "Imaginación política, transformaciones y futuro: música y danza en América Latina y el Caribe", que se preocupa con un contexto marcado por la expansión del capitalismo extractivista, las crisis democráticas y el recrudecimiento de violencias estructurales que amenazan derechos fundamentales, donde las prácticas musicales y dancísticas emergen no solo como objetos de estudio, sino como territorios de disputa, mecanismos de resistencia y de sostenibilidad.

Los ejes temáticos destacaron la música y danza como expresión de transformaciones sociales contra el avance de proyectos autoritarios, el alza de las derechas y la reconfiguración de la polarización política em América Latina y Caribe, así como el uso de tecnologías digitales en el contexto de las dinámicas de transmisión intergeneracionales, expresiones y/o conflictos etarios. También vamos a debatir los desafíos ecológicos y económicos con relación a las formas de resistencia, dinámicas comunitarias territoriales y su implicación en tradiciones

culturales de música y danza minorizadas. Nuevamente el eje de las corporalidades en la música y la danza, en relación con las expresiones de género y sexualidades vinculadas a imaginarios-corporales, así como los afectos, configuraciones de parentesco y dinámicas de género en la producción musical y dancística. Además, destacamos también los siguientes temas: Las políticas pedagógicas y marcos educativos, con los aspectos decoloniales de las políticas educativas y las metodologías de acción participación; Religiosidad y espiritualidad, trayendo acercamientos ontológicos a las prácticas sagradas sonoras y de movimiento, enfatizando abordajes sobre cosmo-convivencia y discursos de ancestralidad.

El comité organizador local, compuesto por Gisela Cánepa-Koch y César Vega, organiza este simposio con el apoyo de la Facultad de Artes Escénicas y su decano, Raúl Renato Romero, del Instituto de Etnomusicología y de la Maestría en Musicología. El comité científico, presidido por Beatriz Herrera Corado y Gisela Cánepa-Koch, aceptó ciento siete propuestas de las ciento veintidós que recibió en las modalidades de ponencias individuales, paneles, mesas redondas, performances, talleres y documentales, con una distribución de setenta y siete contribuciones en español, veintiséis en portugués y cuatro en inglés, proporción que confirma la vocación plurilingüe del grupo casi una década después de su fundación. Estos números no son sólo cifras, sino que muestran el interés continuo y el compromiso de la comunidad investigadora en torno al grupo de estudio, en particular de la comunidad de la etnomusicología y la etnocoreología sobre Latinoamérica y el Caribe, vinculadas por sus temas sobre regiones tan diversas, con puntos comunes en su historia.

Retos y Aportación del LAT CAR al ICTMD

No es posible comprender la trayectoria de LAT CAR sin tener en cuenta las tensiones relativas a las modalidades de liderazgo y los temas de representación, sobre todo en una región tan diversa y extensa como Latinoamérica y el Caribe. La cuestión lingüística constituye, sin duda, el reto central del grupo: la insistencia en que el inglés no sea una lengua obligatoria ha exigido una inversión continua en traducción e interpretación voluntaria, que ha acabado formando parte de la cultura interna de LAT CAR. A esto se suman los desafíos de financiamiento para los viajes, el pago de la cuota de participación y de las membresías al ICTMD. De manera muy agradecida hemos contado con el apoyo del Executive Board del ICTMD, que nos otorgó el Study Group Meeting allowance en 2018, 2020, 2022 y 2024, a través de las becas Young

Scholars Fund y Maud Karpeles Fund. Igualmente, consideramos que, dada la crítica del grupo sobre la desigualdad económica norte-sur, que dificulta a muchas personas pagar una cuota en euros, que para muchos resulta alta, el Executive Board proveyó una modalidad de auspicio de membresías para miembros que la solicitan, sobre todo de países de bajos ingresos.

Estos desafíos han producido, a su vez, transformaciones institucionales: la ampliación de la junta directiva con puestos ex officio después de 2022, la creación de comités de alcance lingüístico y de difusión, y un aprendizaje colectivo sobre la organización de eventos híbridos que el propio ICTMD reconoce hoy como un antecedente relevante. Cabe destacar que muchos integrantes de la directiva de LAT CAR han trabajado en instituciones internacionales fuera de la región. Viena, Austria, ha sido uno de los centros más importantes debido a su alta concentración de investigadores especializados en Latinoamérica y el Caribe. No obstante, la directiva del grupo ha tratado de mantener un equilibrio de representación no solo regional, integrando a investigadores de distintas partes, sino también en términos lingüísticos, para lograr un equilibrio entre el portugués y el español. Uno de los logros de LAT CAR es que, en sus cinco encuentros (simposio de fundación y cuatro simposios), el envío de propuestas y la participación en portugués y en español han estado relativamente a la par en todos ellos. Esto se debe a la gran necesidad de compartir y ampliar las redes de investigación. Cabe señalar que las aportaciones en portugués han articulado la gran fuerza y la amplitud de la inmensa comunidad etnomusicológica brasileña, que siempre ha provisto un eje para el desarrollo de enfoques innovadores y se reflejan en la participación dinámica del grupo.

Conclusiones

A lo largo de casi una década, LAT CAR ha consolidado un espacio dentro del ICTMD donde la investigación sobre músicas, y danzas de América Latina y el Caribe puede desarrollarse en sus propias lenguas con un enfoque pluri-epistemológico. La serie de simposios que LAT CAR ha realizado en Salto, Tuxtla Gutiérrez, Río de Janeiro, Santiago de Chile y La Habana y, próximamente, Lima, traza una geografía de encuentro que ha permitido visibilizar investigaciones, prácticas y comunidades históricamente marginadas, al mismo tiempo que ha fortalecido una red de colaboración internacional entre investigadoras, practicantes, y mestres e mestras.

La elección de Santiago de Chile como sede de la Conferencia Mundial del ICTMD en 2027 reconoce institucionalmente el trabajo sostenido de LAT CAR a lo largo de los años y abre una oportunidad para proyectar, a una escala aún mayor, los principios de plurilingüismo, equidad de representación y apertura epistemológica que han definido al grupo desde su fundación en Salto. Sonoridades, memoria y territorialidad —los ejes que dan nombre a este dossier— no son entonces sólo categorías analíticas, sino también, como ha mostrado esta reconstrucción histórica, principios que han organizado la propia experiencia de hacer comunidad académica en movimiento.

Reconocimientos

El proyecto del Study Group Música y Danza en Latino América y el Caribe no habría sido posible sin el trabajo y el apoyo de quienes han sostenido a LAT CAR a lo largo de los años: Marita Fornaro, Juan Bermúdez, Pedrinho Mendonça, Jacob Rekedal, María Elena Vinueza, Ursula Hemetek, Carlos Yoder, Svanibor Pettan, Salwa El-Shawan Castelo-Branco, Miguel Ángel García, Silvia Citro, Julio Mendívil, María Gabriela López Yánez y Samuel Araújo, entre muches otres colegas y amigues del ICTMD LAT CAR. También agradecemos a todas las personas que han servido de manera voluntaria en sus distintas juntas directivas. Un reconocimiento especial a la memoria de Laura Vilar (1957-2024), Liaison Officer del ICTMD para Cuba.

Referencias

Bammer, Nora, Jessie Vallejo, Javier Silvestrini (Study Group Steering Committee members). “Study Group Report - Music and Dance in Latin America and the Caribbean”, In: *Bulletin of the International Council for Traditional Music*, Vol. 143, April 2020

De Carvalho, José Jorge. 2021.“Ethnomusicology and the Meeting of Knowledges in Music, The Inclusion of Masters of Traditional Musics as Lecturers in Higher Education Institutions.” In: Transforming Ethnomusicology. Beverley Diamond and Salwa El-Shawan Castelo-Branco (eds). Oxford University Press: 185-206.

Fornaro Bordolli, Marita. 2022. “ICTM Study Group on Music and Dance in Latin America and the Caribbean”, In: *Celebrating the International Council for Traditional Music: Reflections on the First Seven Decades*, edited by Svanibor Pettan, Naila Ceribašić, and Don

Niles, Ljubljana: University of Ljubljana Press and International Council for Traditional Music. (p. 300–301)

Silvestrini, Javier (Study Group Co-Chair). 2023. "Study Group Report - Music and Dance in Latin America and the Caribbean", In: *Bulletin of the International Council for Traditional Music*, Vol. 151, January 2023

Silvestrini, Javier (Study Group Co-Chair). 2024. "Study Group Report - Music and Dance in Latin America and the Caribbean", In: *Bulletin of the International Council for Traditions of Music and Dance*, no. 156, October 2024 (p. 34-35)

Grant, Catherine. 2018. Academic flying, climate change, and ethnomusicology: personal reflections on a professional problem. *Ethnomusicology Forum*, *27*(2), 123–135.

Web Sources for ICTMD and LAT CAR history:

ICTMD:
https://www.ictmusic.org/governance/history, (último acceso: 6 de julio 2026)

ICTMD - LAT CAR:
https://www.ictmusic.org/studygroup/latcar (último acceso: 6 de julio 2026)

ICTMD - LAT CAR Google Sites:
https://sites.google.com/view/ictmlatcar/home?authuser=0 (último acceso: 6 de julio 2026)

Revista Música e Cultura (ISSN 1980-3303)
Dossiê **Sonoridades, memória e territorialidade: performances em movimento na América Latina e Caribe**

LA DANZA DEL BULLERENGUE EN LA CONFIGURACIÓN DE SUBJETIVIDADES

Martha Esperanza Ospina Espitia
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
martaosdanza@gmail.com

Resumen
Las prácticas danzarias constituyen el lugar de indagación de éste estudio cuya reflexión se centra en la práctica bullerenguera señalándola como ámbito experiencial configurador de sujetos; se realizó a partir del análisis de las *dinámicas sensibles e intersensibles* y las manifestaciones de las *experiencias de sí mismo* que se producen en la vivencia corpo-danzaria de este baile-cantao en la costa norte colombiana, con el fin de argumentar su realización como praxis de transformación existencial y configuración subjetiva de las personas y colectivos que lo ejecutan. Las subjetividades colectivas en oposición a las subjetividades individuales, la mediación de los folklorismos como dispositivo que tributa al orden hegemónico, la coexistencia interfluente de "danza viva", arte danzario y folklorismos y la vigencia de prácticas que ponen de manifiesto la presencia de singulares sensibilidades en corporeidades racializadas, son algunos de los hallazgos de este estudio. La tensión entre el *peinao* y el *despeluque* evidencia la presencia de *estados de apertura sensible,* p*erformatividades de la 'negridad'* y *performatividades del 'desorden'* desplegadas en la erótica bullerenguera y en su exotizada *sabrosura* que nos enseña cierta *resonancia transmodal* de los sentires y los sentidos que expresan y conducen la *bailabilidad* bullerenguera.
Palabras clave: Bullerengue, subjetividad, intersensibilidad, folklorismos, bailabilidad.

A DANÇA DO BULLERENGUE NA CONFIGURAÇÃO DAS SUBJETIVIDADES

Resumo
As práticas de dança constituem o campo de investigação deste estudo, cuja reflexão se concentra na prática do "bullerengue", apontando-a como um âmbito experiencial que configura os sujeitos; foi realizado a partir da análise das dinâmicas sensíveis e intersensíveis e das manifestações das experiências do eu que se produzem na vivência corpo-dancária dessa dança-canto na costa norte da Colômbia, com o objetivo de argumentar sua realização como práxis de transformação existencial e configuração subjetiva das pessoas e dos coletivos que a executam. As subjetividades coletivas em oposição às subjetividades individuais, a mediação dos folclorismos como dispositivo que contribui para a ordem hegemônica, a coexistência interfluyente da "dança viva", da arte da dança e dos folclorismos, e a vigência de práticas que revelam a presença de sensibilidades singulares em corporeidades racializadas são algumas das constatações deste estudo. A tensão entre o "peinao" e o "despeluque" evidencia a presença de estados de abertura sensível, performatividades da "negritude" e performatividades da "desordem" desdobradas na erótica do bullerengue e em seu sabor exotizado, que nos ensina uma certa ressonância transmodal dos sentimentos e sentidos que expressam e conduzem a dançabilidade do bullerengue.
Palavras-chave: Bullerengue, subjetividade, intersensibilidade, folclorismos, dançabilidade.

Introducción

El Bullerengue es un baile-cantado[1] realizado por comunidades afrocolombianas y mestizas asentadas en regiones de conflicto armado en Colombia. Se encuentra en la Costa Norte del país en los departamentos de Bolívar, Sucre, Córdoba y Antioquia (Zona de Urabá) y tiene una fuerte presencia africana que se mantiene en medio de mezclas étnicas, devenires escénicos folclorísticos y de su inclusión en formas diversas de comercialización y consumo cultural; se baila bullerengue en los patios de las casas, en las calles y las playas tanto como en los festivales, concursos y reinados populares. Este baile-cantado se realiza en 'ruedas' en las que se disfruta la sinergia colectiva que incluye músicos, cantadores y bailadores; en ella se combinan tres ritmos: 'sentao', chalupa y fandango, en los que se aprecia el llamado de los tambores, la improvisación de la 'cantaora' y el canto responsorial de los participantes quienes, haciendo palmas y resonando en coro, se van turnando para ingresar por parejas a la improvisación bailada. 'Tambolero' y bailador se disputan la atención de la bailadora quien atiende tanto los reclamos del instrumento como los retos y seguidillas de su parejo de baile desatando una danza sincronizada entre los sonidos, los movimientos y las expresiones intersensibles que, en la medida de su propia vibración colectiva induce una suerte de trance colectivo.

Esta baile-danza constituyó el foco de interés de este estudio dada su característica ejecución como danza 'viva' que forma parte del divertimento y ritualidad cotidianos de los pueblos costeros, como danza folclorizada por grupos diversos que escenifican lo popular en formatos plurales y como práctica inspiradora de diversas obras del arte danzario. El Bullerengue se encuentra en cada uno de los escenarios actuales en los que se da lugar a lo

[1] Los Bailes cantados se generaron "en el proceso sincrético de las culturas aborigen, africana e hispana durante la "formación social colonial", entidad de carácter político, geográfico y cultural (análisis planteado por Orlando Fals Borda en su obra *Historia doble de la costa. 1 Mompox y Loba*), integrada por las provincias combinadas de Cartagena, Santa Marta y el Nuevo Reino de Granada, y se desarrollaron en el periodo de formación social nacional hasta nuestros días" (Franco, 1987), se caracterizan por su ejecución siempre acompañada por cantos de tradición oral "donde por lo común no intervienen instrumentos melódicos, observando características primordialmente rítmicas" el área geográfica de manifestación de los bailes cantados está entre la Depresión Momposina, los departamentos de Cesar y Córdoba, las costas del norte de Antioquia, la zona del Canal de Dique, San Basilio de Palenque, las riberas del Bajo Magdalena, La Ciénaga Grande y los departamentos del Atlántico, Bolívar y Magdalena. Dentro de la clasificación de los bailes cantados realizada por Franco, se encuentre el Bullerengue junto a otros como: Lumbalú, Chalupa, Chuana, Tuna, Fandango Cantao o Fandanguito, Pajarito, Baile Negro, Congo, Tambora, Chandé, Zambapalo, Berroche, Guacherna, Son Corrido y Mapalé. Los cantos de esos bailes "están basados en la estructura musical de los cantos de la tradición oral africana (voz guía [alterna], coro constante, acompañados de palmas y percusión) (…), predominando en ellos las voces femeninas, y en raras ocasiones las voces masculinas". (Franco, 1987).

popular danzario, por lo que permite vivenciar, observar y comparar la permanencia y transformación de su performance en los disímiles espacios de su realización, permitiendo suponer una extensión de su análisis a otras prácticas danzarías populares que perseveran en su manifestación adaptándose y negociando significados con entornos contemporáneos. El Bullerengue es:

> un sentir, un lamento, un sentimiento que se canta a través de una tonada… son cantos campesinos que constituyen la manera en que las poblaciones del campo, expresan sus vivencias, son narraciones orales portadoras de historias locales y regionales, costumbres y valores… es el canto básico y primario que acompañado del tambor, nos conecta con los antepasados… constituye una práctica memoriosa de duelo y resistencia, que, en los cuerpos y las voces de las mujeres, potencia las experiencias de resistencia al interior de una comunidad política… Hombres y mujeres afrocolombianos (que) han sido víctimas de una invisibilidad histórica" y de una violencia explícita. (Bayuelo, 2014)[2]

Las prácticas danzarias constituyen el lugar de indagación de este estudio que las escudriña como acontecer cotidiano de los pueblos bullerengueros, como práctica escénica en los folklorismos danzarios y como práctica conformadora de sujetos. A través de una mirada interdisciplinar que reúnen las experiencias, reflexiones, vivencias y cuestionamientos que emergen a lo largo de su quehacer danzario, la autora centra esta reflexión en la práctica bullerenguera señalándola como ámbito experiencial configurador de sujetos, a partir del análisis de los intercambios sensibles y las experiencias de sí mismo que en ella se generan. La práctica danzaria en general y de la danza folklórica en particular, bien sea en ámbitos cotidianos, terapéuticos u formativos, se puede poner al servicio de la transformación existencial, o cuando menos experiencial, de seres humanos violentados, abandonados o segregados de la dinámica social; hay un potencial transformador de la experiencia danzaria a partir de la mutación perceptiva generada por entornos y prácticas mediadas. Su práctica causa y moldea la precepción y la experiencia de sí mismo bajo premisas semejantes u diferentes a las del orden hegemónico, e incluso puede empoderar a sus practicantes hasta convertirlos en agentes de su propia resistencia y transformación subjetiva.

[2] Ver http://www.elespectador.com/noticias/nacional/cantos-de-bullerengue-articulo-474409 https://ceferinabanquez.wordpress.com/2010/08/16/ceferina-banquez-cantos-ancestrales-de-guamanga/ http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-13010963

La constante en esta búsqueda, ha sido tratar de subvertir el potencial formador y transformador que posee la experiencia danzaria en la configuración de seres humanos, bien sea pensada desde la mutación perceptiva de sí mismo en términos de autoimagen y autoestima, o en términos de la experiencia mediada que pretende dar forma a los sujetos en los procesos académicos. El cuestionamiento central gira alrededor de la forma en que se manifiestan en la práctica bullerenguera los contenidos políticos, éticos y estéticos, archivados en la corporeidad y evidenciados en las manifestaciones sensibles e intersensibles, de los sujetos del Bullerengue y de cómo éstos sujetos realizan prácticas de transformación existencial, relacionadas con la vivencia de este baile-cantado, que agencian la conformación de sus propias subjetividades, caracterizadas por resistir históricamente a praxis de violencia, esclavitud, dominación y muerte. Si la 'producción de sujetos' es la práctica política mediada que evidencia la pretensión de intencionalizar y controlar la formación de las subjetividades, me cuestiona si es o ha sido esto posible entre los sujetos del Bullerengue como una dinámica 'unidireccional' o, si muy al contrario, se han producido conflictos, resistencias, adaptaciones, encubrimientos y nuevas creaciones, que demuestran la participación de estos sujetos en la generación de su propia 'forma' y evidencian que las subjetividades toman la forma que sus protagonistas les procuran como agentes en su propio diseño.

El Bullerengue ha sido considerado uno de los bailes folklóricos colombianos con mayor presencia africana manifiesta en la raza de la población que mayormente lo practica, en la persistencia de sus movimientos, su canto y su música, así como en el performance de su ejecución cotidiana. El estudio del Bullerengue constituye un 'punto de mira' que nos permite asomarnos al complejo ámbito de las prácticas danzarias en cada uno de sus usos, contextos y escenarios, favoreciendo el ejercicio de indagar por la construcción de subjetividades al contener diferentes ámbitos de ejecución de una danza, desde la práctica ritual 'viva' hasta las formas académicas de su puesta en escena. La práctica danzaria es una forma experiencial central para los individuos de origen africano, por lo que resulta relevante ocuparse de su papel en la configuración de su existencia. Este ejercicio es dable a partir de este baile cantado, pues aún se realiza en el ámbito cotidiano de los pueblos costeros al tiempo que es referente de festivales, concursos, reinados del folklor y de obras contemporáneas del arte danzario,

mostrando los variados matices de esta experiencia corporal expresiva y creativa en el devenir cotidiano de la danza folklórica y tradicional en el contexto contemporáneo del país.

Este baile-cantado ha sido investigado desde perspectivas antropológicas, históricas, musicológicas y folklorísticas de manera que es probable encontrar descripciones y análisis de su práctica desde diferentes lugares de mirada. Sin embargo, su estudio como práctica que configura subjetividades colectivas, en la que la experiencia de sí mismo y el intercambio sensible constituyen el lugar de indagación, no ha sido particularmente ilustrado, aspecto que justificó generar un aporte investigativo centrado en una búsqueda interdisciplinar para la comprensión de los dispositivos de configuración de tales subjetividades desde y del Bullerengue. Con este estudio se buscó poner en tensión el Bullerengue en tanto práctica 'viva' y formativa, en tanto práctica folklórica y artística, y en cuanto práctica política que distribuye y fomenta improntas subjetivas. Esta valoración de las realidades y experiencias sociales que soportan está práctica danzaria constituyó el punto de partida para indagar el Bullerengue como experiencia donde se configuran subjetividades colectivas desde la inter fluencia sensible.

Los sujetos que motivan esta indagación son bailadores, tamboleros, cantaoras, gestores y promotores de esta manifestación cultural en Cartagena, Bocachica, San Basilio de Palenque, María la Baja, San Juan de Urabá, Puerto Escondido, Arboletes, Necoclí y Bogotá. La población 'afro' asentada en estos pueblos costeros ha constituido la esfera de indagación del Bullerengue como configurador de subjetividades en ámbitos de violencia[3]; de cada uno de ellos retomamos información proveniente, bien sea de la observación, la vivencia o de la entrevista, concentrando en ocasiones la indagación en los tres municipios que desarrollan los festivales anuales del Bullerengue (María la Baja, Puerto Escondido y Necoclí) y, en otros momentos, en Arboletes, Cartagena y San Basilio de Palenque. Intervienen también en el estudio experiencias personales como docente, bailarina y coreógrafa, así como la de investigadores, coreógrafos y teóricos, que se han centrado en algún momento de su quehacer en el baile cantado de referencia.

La pregunta central de la investigación fue ¿Cómo se manifiestan las intersensibilidades y las experiencias de sí mismo en las prácticas de Bullerengue que se desarrollan en ámbitos de la vida cotidiana y/o de festivales folklóricos realizados por comunidades de Puerto Escondido, María la Baja, Arboletes, Cartagena y Necoclí? En esta vía el estudio buscó indagar las

[3] También Arboletes, San Juan de Urabá y la ciudad de Cartagena de manera indirecta.

dinámicas sensibles e intersensibles y las manifestaciones de las experiencias de sí mismo que se producen en la experiencia corpo-danzaria de la práctica del Bullerengue en la costa norte colombiana, con el fin de argumentar su realización como praxis de transformación existencial y configuración subjetiva de las personas y colectivos que lo bailan-cantan.

Aspectos metodológicos

La holística como libreto actitudinal investigativo que direccionó las fases investigativas, la exploración de un protocolo analítico que nos permitiera indagar en el universo sensible de la vivencia de los bullerengueros, junto a las representaciones sociales y el performance como representación y experiencia, constituyeron el marco teórico-metodológico que acompañó nuestra indagación acerca de la configuración de subjetividades en la experiencia del Bullerengue. La holística aplicada a la investigación se entiende como "una forma integrativa de la vida y del conocimiento que advierte sobre la importancia de apreciar los eventos desde la integralidad y su contexto" (Hurtado, 2005). En este enfoque, la investigación se concibe como un sintagma de los diferentes modelos epistémicos y se piensa como un proceso global, evolutivo, integrador, concatenado y sinérgico, con aspectos secuenciales y simultáneos: "Un sintagma puede verse como integración de paradigmas y alude a las vivencias, como también a los procesos del conocimiento, que surgen como expresión integrativa de variadas maneras, eventos y circunstancias, con criterio dinámico" (Hurtado, 2005, p. 2) Desde esta perspectiva se contemplan las fases anteriores, al tiempo con la atención a la mecánica no lineal del proceso investigativo en el que las diferentes fases se combinan en una espiral 'sintagmática' pautando relaciones que integran "un conjunto de eventos en un todo con sentido unitario, abstraído de una globalidad mayor, y en el cual cada uno de los eventos tiene valor por la relación con los otros eventos del holos" (Hurtado, 2005).

En esta investigación se disponen seis fases en dinámicas temporales alternas en las que se identifica, una fase inicial de observación participativa, seguida de una de configuración del marco teórico y del diseño investigativo que se combina con la fase de recopilación de información, de profundización en búsqueda de información especializada y de la organización del material y datos logrados. A continuación, se da la fase de elaboración de un instrumento guía para la valoración de los datos con miras a alcanzar una interpretación pertinente y en correspondencia a la naturaleza cualitativa de los datos, seguida de la fase de su aplicación

encaminada a responder la pregunta investigativa. La fase final corresponde al diseño del informe y su socialización.

Paralelo a los rastreos académicos y teóricos del Bullerengue desde los folkloristas, los folklorólogos y los investigadores, se buscó observar y vivenciar esta manifestación cultural escuchando lo que sus cultores decían al respecto. Una vez hecha la transcripción de los datos y el reconocimiento del material recolectado, se organiza la información en un Protocolo de registro de los componentes de la danza cuyo objetivo era organizar en categorías descriptivas lo observado en los registros audiovisuales, lo vivenciado en la experiencia y lo expresado por los cultores, intentando mostrar integralmente ésta práctica desde la acción danzaria, detectando el devenir de su nominación, ubicando su espacio y tiempo territorial de realización, los rituales que acompaña, la función que desempeña, la estructura general, la coreografía, la letra del canto y la voz, los elementos musicales y, lo más importante para efectos de este estudio, el movimiento cenestésico y los paralenguajes que se entretejen con los discursos en cada ámbito de la ejecución del Bullerengue. Para ello se combinaron descripciones, imaginarios y sensaciones en un texto que pretendió desde su inicio mantener todos los hilos del tejido en un solo producto: la descripción vivenciada de los múltiples matices del baile cantado llamado Bullerengue.

Seguidamente se diseñó un instrumento guía para la interpretación llamado Protocolo de análisis, tomando elementos de la matriz de las sensibilidades sociales de la artista, filósofa e investigadora Katya Mandoki (Mandoki, 2006), combinados con el Modelo de análisis para las estéticas expandidas generado por Juan Felipe Suescún; dicho protocolo nos permitió enfocar y desagregar el análisis de ‘lo que hacen’ y ‘lo que dicen’ los bullerengueros en/de la práctica escénica y la práctica cotidiana del Bullerengue en categorías léxicas, acústicas, somáticas y escópicas (elementos usados en cuerpo, espacio y objetos), y ‘lo que les significa’, evidenciando el talante, el impulso y la energía expresiva (efecto sensible) en aspectos como la proxémica, la cinética, la enfática y el fluxón (niveles de tensión) en las acciones de hacer o decir lo que se hace. Tres tipos de protocolos se destinaron a analizar lo que hacen, lo que dicen y lo que vivencian los bullerengueros, permitiendo identificar las Manifestaciones de la Sensibilidad Personal y Colectiva, identificar las tensiones y las representaciones de sí mismo, colectivas y del Bullerengue que se evidencian, para finalmente detectar desde el estudio de las

manifestaciones sensibles e intersensibles las dinámicas configuradoras de subjetividades en este baile-cantao, lo cual responde a la pregunta de investigación.

Debate teórico y análisis

La práctica bullerenguera colombiana constituye un campo privilegiado para interrogar las relaciones entre cultura, cuerpo, subjetividad y poder. Más que una expresión cultural susceptible de ser clasificada únicamente como música, danza o tradición popular, el bullerengue puede comprenderse como una práctica corporal y colectiva en la que se encuentran y tensionan diferentes formas de producir sujetos, de organizar lo sensible y de atribuir valor a determinadas corporeidades. Su tránsito entre los espacios comunitarios, las formas de representación folklórica, los escenarios artísticos y las instituciones culturales hace visible una problemática que atraviesa las prácticas tradicionales: aquello que para una comunidad puede constituir una manera de vivir, recordar, relacionarse y producir sentido, puede ser convertido desde otros regímenes de representación en objeto cultural, espectáculo, patrimonio o signo de identidad. Esta tensión permite desplazar la pregunta por el bullerengue desde 'qué es' hacia 'qué hace' y, particularmente, hacia qué sujetos, sensibilidades y relaciones produce la práctica cuando es vivida, transmitida, enseñada, representada y observada desde diferentes posiciones sociales. En este sentido, el debate teórico se organiza alrededor de tres problemas estrechamente articulados: los procesos de folklorización y la constitución de sujetos folklorizados, la producción de subjetividades en los folklorismos, la 'danza viva' y el arte danzario y la configuración histórica de sensibilidades en corporeidades racializadas.

Sujetos folklorizados: subjetividades individuales vs. subjetividades colectivas

Hablar de sujetos folklorizados implica desplazar la atención desde el folklor entendido como repertorio de expresiones culturales hacia los procesos mediante los cuales determinados sujetos, prácticas y corporeidades son producidos como 'folklóricos'. La cuestión no reside únicamente en la clasificación de una danza como folklórica, sino en las consecuencias que dicha clasificación tiene sobre quienes la practican y sobre las formas mediante las cuales estos sujetos son reconocidos, representados y valorados.

Los planteamientos de Cortázar, Abadía, Ocampo López y Martí permiten situar esta problemática en relación con las prácticas de tradición y, particularmente, con el bullerengue.

En este campo emerge una tensión entre la práctica vivida por quienes la encarnan y su transformación en objeto de representación. La noción de 'danza viva' resulta particularmente productiva para nombrar aquello que desborda la representación folklórica: la práctica corporal como experiencia situada, como memoria encarnada y como forma de relación con los otros.

Esta distinción permite advertir que el bullerengue no existe solamente como una forma susceptible de ser reproducida. Existe también como experiencia. El movimiento, el ritmo, el canto, la relación entre los cuerpos y las formas de participación colectiva constituyen dimensiones que difícilmente pueden ser agotadas por una descripción externa de la práctica. Cuando el bullerengue es convertido en objeto folklórico, determinados rasgos pueden ser esquematizados, es decir seleccionados, estabilizados y presentados como representativos de una identidad; pero aquello que sucede en el cuerpo y en el ser de quienes participan no necesariamente coincide con esa representación.

En este punto, los aportes de García Canclini y Martín-Barbero permiten comprender que el folklor no constituye un espacio aislado de las transformaciones sociales. Las prácticas populares circulan y se transforman en medio de relaciones con lo masivo, lo institucional y lo hegemónico. El folklorismo puede ser comprendido, por tanto, como una mediación: un espacio de intercambios, apropiaciones, negociaciones y disputas en el que las prácticas populares adquieren nuevos significados al entrar en relación con otros circuitos de producción cultural. Esta perspectiva resulta especialmente pertinente para el bullerengue, cuya existencia contemporánea no puede ser comprendida como permanencia intacta de una forma originaria. La práctica se encuentra atravesada por procesos de transmisión, circulación, representación y legitimación que modifican sus condiciones de producción y recepción. La cuestión no es entonces determinar qué bullerengue sería el 'verdadero', sino reconocer las tensiones entre diferentes formas de vivirlo, nombrarlo, enseñarlo, representarlo y legitimarlo.

La folklorización puede operar, en este sentido, como una forma particular de visibilización que simultáneamente produce una forma de invisibilidad. Hace visible una práctica al convertirla en representación, pero puede hacer invisible aquello que no encaja en la representación: los saberes incorporados, las relaciones comunitarias, las experiencias sensibles y las formas propias de producir sentido. El sujeto aparece entonces como representante de una tradición antes que como productor activo de ella.

La perspectiva de Bourdieu permite profundizar esta problemática a partir de las relaciones entre distinción social, capitales y habitus. Las diferencias entre arte y folklor no constituyen únicamente diferencias de naturaleza estética; también expresan diferencias de posición social. El habitus, entendido como un sistema de disposiciones duraderas incorporadas corporalmente, permite comprender cómo las estructuras sociales se convierten en maneras de percibir, sentir, valorar y actuar. En el caso del bullerengue, esta perspectiva permite interrogar las condiciones desde las cuales determinados cuerpos y determinadas maneras de bailar son reconocidos como portadores de valor estético y otras son situadas en el ámbito de lo popular, lo tradicional o lo folklórico. Las diferencias de gusto no serían, entonces, simples elecciones individuales: se encuentran vinculadas con historias sociales de formación y con distribuciones desiguales de capital cultural y simbólico.

El cuerpo adquiere aquí una importancia fundamental. El habitus no es una estructura abstracta que se encuentra por fuera del sujeto; se encuentra encarnado. Las disposiciones se manifiestan en maneras de moverse, de ocupar el espacio, de relacionarse con los otros y de valorar las prácticas. De este modo, la distinción social puede convertirse en distinción corporal. Esta dimensión permite comprender la relación entre gusto estético y diferencia social señalada anteriormente a partir de Bourdieu y Martín-Barbero. Los saberes y habitus de los sujetos populares pueden ser objeto de una "denegación enmascarada": son reconocidos como expresión cultural al mismo tiempo que sus condiciones sociales de producción y sus saberes pueden ser subordinados frente a los criterios de legitimidad establecidos por otros campos.

La tensión entre folklor y arte se hace particularmente visible en este punto. Herrero permite problematizar la construcción de ambos términos como categorías mutuamente diferenciadas: el arte aparece asociado con una producción autónoma, desinteresada y legítima, mientras el folklor es situado como una producción menor, vinculada a la continuidad entre arte y vida y subordinada a la función social de la práctica. Esta diferencia tiene consecuencias sobre los sujetos que producen esas prácticas. Si el arte funciona como signo de distinción, la clasificación de una práctica como folklórica no es inocente: puede contribuir a ubicar a sus productores dentro de una determinada posición social. La subordinación estética puede convertirse así en subordinación de los sujetos que portan los saberes. El problema resulta especialmente complejo porque el bullerengue puede ser simultáneamente vivido como práctica comunitaria y presentado como representación artística. El paso de un contexto a otro no

implica necesariamente la desaparición de la práctica anterior, pero sí modifica las condiciones desde las cuales esta es percibida y valorada. La pregunta por el folklorismo se convierte entonces en una pregunta por las transformaciones de la relación entre los sujetos y sus propias prácticas.

En este sentido, los sujetos folklorizados pueden terminar participando en la configuración de una subjetividad que adopta las categorías mediante las cuales han sido definidos desde posiciones dominantes. La representación externa puede convertirse en una forma de autorrepresentación. El sujeto comienza a reconocerse desde las categorías que lo clasifican. Esta problemática permite comprender la folklorización no únicamente como operación estética o cultural, sino como 'operación de subjetivación'. Clasificar una práctica implica también clasificar a quienes la practican. Nombrar un cuerpo como folklórico, popular, tradicional o exótico no solamente describe una diferencia: contribuye a producirla.

Frente a esta forma de subjetividad individualizada y clasificada, la perspectiva de Dussel permite introducir una ruptura. La subjetividad no puede ser reducida al individuo autónomo y separado, pues el sujeto se constituye en relación con una comunidad, una memoria y una historia. La subjetividad es, en este sentido, colectiva: el colectivo no está fuera del sujeto, sino que constituye una dimensión de su propia existencia. Esta perspectiva permite releer la práctica bullerenguera desde otro lugar. El sujeto que danza no es simplemente un individuo que ejecuta una forma cultural previamente existente. En su cuerpo se encuentran inscritas memorias, relaciones y saberes colectivos. La práctica constituye una forma de actualización de esa memoria y, al mismo tiempo, una posibilidad de transformarla. Desde esta perspectiva puede comprenderse la expresión 'yo danzo, luego vivo' como una afirmación que desborda la metáfora. Danzar puede constituir una forma de afirmar la existencia cultural. El cuerpo que danza actualiza una pertenencia y produce una relación con el mundo que no puede ser reducida a la ejecución de una técnica.

Aquí aparece una primera tensión fundamental para comprender el bullerengue: entre el sujeto que representa una identidad y el sujeto que produce y experimenta esa identidad en la práctica. En el primer caso, la identidad puede ser convertida en imagen, repertorio y representación; en el segundo, constituye una experiencia encarnada y colectiva. Por ello, más que establecer una oposición rígida entre subjetividad individual y subjetividad colectiva, interesa comprender cómo ambas dimensiones se encuentran en tensión dentro de la práctica

bullerenguera. El sujeto participa de una experiencia singular, pero esa experiencia se constituye mediante encuentros, relaciones e intercambios sensibles con otros cuerpos, con una memoria compartida y con formas históricas de pertenencia.

El bullerengue puede ser comprendido así como un espacio donde se disputa no solamente el significado de una práctica cultural, sino también quién puede hablar desde ella, quién puede representarla, quién puede definirla y desde qué lugar social se reconoce el conocimiento corporal de quienes la practican. La categoría de sujeto folklorizado permite, por tanto, hacer visible una paradoja: aquello que se presenta como reconocimiento de una cultura puede contener simultáneamente mecanismos de subalternización de sus sujetos. El reconocimiento del bullerengue como expresión cultural no garantiza por sí mismo el reconocimiento de la autonomía epistemológica, estética y corporal de quienes lo producen.

Sin embargo, esta constatación no conduce necesariamente a considerar a los sujetos bullerengueros como víctimas pasivas de la folklorización. Precisamente porque las prácticas son vividas y actualizadas corporalmente, los sujetos pueden apropiarse, resignificar y transformar las categorías que intentan fijarlos. Es en este punto donde el análisis debe desplazarse de la pregunta por el sujeto folklorizado hacia la pregunta por cómo se producen subjetividades dentro de los propios procesos de práctica, transmisión y transformación del bullerengue.

Producción de subjetividades en los folklorismos, la danza 'viva' y el arte danzario

Si la folklorización participa en la producción de determinadas posiciones subjetivas, es necesario preguntarse cómo los sujetos son producidos y transformados a través de las prácticas corporales. El problema ya no consiste únicamente en determinar cómo se representa al bullerengue desde afuera, sino en comprender qué ocurre con los sujetos cuando participan, aprenden, enseñan, observan, interpretan y transforman la práctica.

La perspectiva de Foucault permite comprender que el sujeto no constituye una entidad previa a las relaciones sociales, sino que se produce históricamente a través de discursos, prácticas, instituciones y dispositivos. El bullerengue, en tanto práctica cultural, se encuentra atravesado por estos procesos de producción de subjetividad. Las formas de enseñanza, los discursos institucionales, los escenarios de presentación, los criterios de legitimidad y las

maneras de nombrar la tradición contribuyen a producir determinadas formas de ser sujeto bullerenguero.

El poder no opera únicamente mediante prohibiciones. También produce saberes, categorías y formas de reconocimiento. En este sentido, los discursos acerca de lo que es o debe ser el bullerengue participan en la construcción de los sujetos que pueden reconocerse como sus legítimos portadores. La noción de biopoder permite profundizar esta dimensión al mostrar cómo la vida y el cuerpo se convierten en territorios de intervención política. La educación, la disciplina y la vigilancia producen cuerpos capaces de responder a determinadas normas. La danza no queda fuera de este proceso: aprender a bailar puede implicar aprender determinadas maneras de utilizar el cuerpo, controlar el movimiento, interactuar con los otros cuerpos, organizar el espacio y responder a criterios de ejecución.

Sin embargo, Foucault permite también pensar la posibilidad de transformar las relaciones mediante las cuales el sujeto es producido. Las prácticas de sí abren la posibilidad de establecer una relación reflexiva con las formas de subjetividad que nos constituyen. El sujeto puede trabajar sobre sí mismo y modificar su relación con los dispositivos que lo producen. Esta perspectiva permite considerar el bullerengue no solamente como una práctica disciplinada desde afuera, sino como una práctica desde la cual los sujetos pueden experimentar otras formas de relación consigo mismos y con los demás. La práctica corporal puede convertirse en espacio de apropiación de sí. La idea foucaultiana de una estética de la existencia resulta especialmente sugerente en este punto. Si el sujeto puede constituirse como obra de sí mismo, la práctica danzaria puede participar de ese proceso de configuración. Danzar no sería solamente ejecutar una forma cultural, sino intervenir sobre la propia experiencia corporal.

Guattari permite ampliar esta discusión al señalar la centralidad política de la producción de subjetividad. Si las fuerzas sociales vinculadas al capitalismo comprendieron que producir subjetividad puede ser incluso más importante que generar otros tipos de producción, entonces la subjetividad constituye un territorio fundamental de disputa. Lo que está en juego no es únicamente qué prácticas se realizan, sino qué maneras de sentir, desear, percibir y relacionarse producen esas prácticas. En este marco, el bullerengue puede ser comprendido como un territorio de producción subjetiva atravesado por fuerzas diversas. Su institucionalización, circulación escénica, enseñanza y representación pueden diseñar

determinadas subjetividades; pero la experiencia corporal y colectiva puede abrir otras posibilidades.

Deleuze permite formular esta segunda dimensión a partir de la potencia del arte para hacer visibles y poner en movimiento formas de vida. El arte no constituye un fin cerrado sobre sí mismo, sino un instrumento que permite producir líneas de vida. La experiencia artística puede hacer perceptibles procesos de transformación y producir nuevas maneras de pensar la existencia. Esta perspectiva resulta especialmente pertinente para diferenciar la representación del bullerengue de la experiencia de bullerenguear. La primera puede convertir la práctica en objeto visible; la segunda puede transformar al sujeto que participa en ella. En el primer caso, el cuerpo aparece como imagen; en el segundo, como experiencia.

Rancière permite profundizar esta diferencia mediante la noción de régimen de lo sensible. Toda sociedad establece determinadas formas de distribución de lo visible, lo decible y lo perceptible. Algunos cuerpos, voces y prácticas adquieren legitimidad y otros permanecen en posiciones subordinadas. Desde esta perspectiva, la disputa alrededor del bullerengue puede ser comprendida como una disputa por la distribución de lo sensible. ¿Qué se muestra cuando se muestra un bullerengue? ¿Qué cuerpos son visibles? ¿Qué voces son reconocidas? ¿Qué saberes son considerados legítimos? ¿Qué elementos de la práctica son seleccionados para representar una identidad?

Estas preguntas permiten advertir que la visibilidad no equivale necesariamente a reconocimiento pleno. Una práctica puede hacerse altamente visible como espectáculo y, simultáneamente, permanecer invisibilizada en sus dimensiones históricas, comunitarias y epistemológicas. La posibilidad de alterar esta distribución de lo sensible se encuentra en la propia práctica artística. Cuando otros cuerpos, otras memorias y otras formas de experiencia ocupan el espacio de lo visible y lo decible, se modifica la configuración de lo común.

La propuesta de Farina acerca de una pedagogía de las afecciones permite llevar esta discusión hacia el ámbito de la formación. Si la formación constituye también una configuración de subjetividades, entonces aprender una práctica danzaria implica participar en determinados modos de relación. El cuerpo no es únicamente receptor de una técnica; se convierte en territorio de experimentación. Desde esta perspectiva, la práctica bullerenguera puede ser entendida como una pedagogía sensible cuando permite experimentar otras formas de percepción y relación. El aprendizaje no ocurre solamente mediante la adquisición

consciente de pasos o estructuras, sino también mediante la incorporación de ritmos, gestos, relaciones espaciales, formas de escucha y modos de estar con otros.

Aquí la categoría de 'danza viva' adquiere nuevamente importancia. La diferencia entre una práctica viva y su representación folklórica no reside necesariamente en la forma exterior del movimiento, sino en las relaciones que se producen a través de él. La danza viva implica una experiencia singular que puede transformar al sujeto que participa en ella. Esto permite establecer una tensión entre folklorización y subjetivación. La primera tiende a estabilizar una imagen esquematizada de la práctica; la segunda remite a procesos siempre abiertos de transformación personal. El bullerengue, sin embargo, participa de ambas dimensiones. Puede ser convertido en repertorio, pero también puede continuar siendo experiencia colectiva sentida, sin pretensiones de escenificación. Por ello, el análisis no debería formular una oposición simplista entre un bullerengue 'auténtico' y uno 'folklorizado'. Más productivo resulta reconocer que existen diferentes regímenes de práctica y diferentes formas de relación con la tradición. En ellos los sujetos negocian permanentemente entre reactivación de la memoria y transformación. La práctica bullerenguera aparece entonces como un campo de fuerzas en el que se producen subjetividades. Allí se aprende no solamente a bailar, sino también a percibir, a relacionarse, a reconocerse y a ocupar un lugar dentro de una comunidad. Danzar se convierte así en una práctica pedagógica, estética y política.

Sensibilidades en corporeidades racializadas

Las discusiones anteriores conducen necesariamente hacia la dimensión racializada de la corporeidad. Si los sujetos son producidos mediante discursos y prácticas, también lo son las maneras de percibir sus cuerpos. La corporeidad bullerenguera no puede ser separada de las historias mediante las cuales determinadas corporalidades afrodescendientes han sido clasificadas, valoradas, subordinadas o exotizadas.

Castillo permite establecer un punto de partida fundamental: la sensibilidad se aprende. El modo de sentir no es exclusivamente una disposición natural o individual; se configura históricamente mediante procesos de formación y educación. Sentir es, en este sentido, una acción política. Esta afirmación resulta fundamental para el análisis del bullerengue. Las formas de percibir el movimiento, el ritmo, la sensualidad, la proximidad corporal o la expresividad no

son universales. Se encuentran atravesadas por historias sociales que determinan qué se considera elegante, civilizado, excesivo, sensual, vulgar, artístico o folklórico.

Mandoki permite complementar esta perspectiva al señalar la dimensión valorativa de lo sensible. La experiencia estética no se limita a una sensación inmediata, sino que implica formas de valoración. Lo sensible participa de procesos mediante los cuales los sujetos atribuyen valor a cuerpos, comportamientos, gestos y prácticas.

Pedraza permite situar estas formas de valoración en la configuración del mundo moderno-colonial. El eurocentrismo y la idea de raza participaron en la producción de un régimen sensible racializado. Las nociones de urbanidad, civilidad, autocontrol y cultivo personal establecieron determinadas formas legítimas de presencia corporal y contribuyeron a consolidar distancias sociales. En este contexto, la corporeidad afrodescendiente fue sometida a procesos de clasificación que excedieron la dimensión biológica de la raza. El cuerpo fue convertido en signo social. Sus movimientos, expresiones y formas de sensibilidad pudieron ser interpretados desde categorías previamente establecidas.

Díaz permite comprender la profundidad histórica de este proceso al mostrar las representaciones racializadas mediante las cuales las poblaciones africanas fueron confrontadas con la barbarie, con idolatrías y con otras figuras de alteridad. Frente a estas representaciones, las comunidades desarrollaron formas de reorganización de sus vínculos y de fortalecimiento de lazos colectivos. La dimensión comunitaria adquiere aquí un carácter fundamental. Las prácticas corporales no solamente conservaron elementos de una memoria cultural; participaron en la reconstrucción de relaciones sociales que habían sido violentamente fragmentadas. Esta perspectiva permite comprender el bullerengue desde una dimensión diferente de la folklórica. El ritmo, el canto y el movimiento pueden ser entendidos como prácticas de relación y de continuidad colectiva. Lo que aparece externamente como “expresión cultural” puede constituir internamente una forma de producir comunidad.

Los planteamientos de Senghor permiten profundizar esta dimensión mediante la noción de razón-abrazo-intuitiva. Frente a una concepción del conocimiento basada en la separación entre sujeto y objeto (razón-ojo-discursiva), esta perspectiva plantea una forma de conocer fundada en la afectación, la vibración, la comunión y la participación. Danzar, desde esta perspectiva, no equivale simplemente a representar algo que ya se conoce. Danzar puede constituir una forma de conocer. El cuerpo entra en relación con otros cuerpos y con el entorno

mediante el ritmo, produciendo una experiencia en la que conocer y sentir dejan de ser dimensiones separadas.

Cuende desarrolla esta concepción al plantear la posibilidad de instalarse en lo cambiante y adoptar la vida misma de las cosas y de los otros. El ritmo se convierte en intercambio de fuerzas. El sujeto no permanece cerrado sobre sí mismo, sino que puede ser afectado y transformado por aquello con lo que entra en relación.

Kasanda lleva esta perspectiva hacia una comprensión de la fuerza vital como principio articulador de la existencia. El "yo bailo, luego existo" desplaza la centralidad de una concepción exclusivamente racional del sujeto y permite comprender el movimiento como forma de existencia, conocimiento y relación con el universo.

Estas perspectivas adquieren especial relevancia cuando se las pone en diálogo con los procesos históricos de racialización. El cuerpo afrodescendiente ha sido frecuentemente interpretado desde categorías externas que naturalizan sus capacidades expresivas. Wade permite observar cómo la asociación entre negritud, sensualidad, musicalidad y destreza corporal puede producir una representación ambivalente. La exaltación de una supuesta 'sensualidad natural' del costeño puede parecer reconocimiento, pero también puede convertirse en una forma de esencialización. El cuerpo es reconocido precisamente por aquello que se le atribuye como naturaleza racial. De este modo, la valoración puede coexistir con la reducción del sujeto a su corporeidad. Esta ambivalencia resulta fundamental para comprender el lugar del bullerengue dentro de los imaginarios sobre las corporalidades afrocaribeñas. La capacidad de bailar puede ser exaltada como atributo identitario, pero también puede ser reducida a una supuesta condición biológica. La práctica cultural es entonces naturalizada como propiedad del cuerpo racializado.

Friedemann permite situar esta problemática en una historia colonial en la que el cuerpo del negro esclavizado fue valorado fundamentalmente por su productividad económica. La corporeidad productiva era reconocida en función del trabajo, mientras sus expresiones sensibles y estéticas eran sometidas a procesos de desprecio, regulación y blanqueamiento. La relación entre cuerpo productivo y cuerpo sensible permite comprender que la historia de la racialización es también una historia de la sensibilidad. No se trata solamente de quién puede trabajar, sino de quién puede sentir, expresarse, crear y producir conocimiento legítimo desde su propio cuerpo.

En contraste con esta separación, Ortiz propone una concepción del arte negroafricano en la que arte, vida, música, danza y ritual no aparecen necesariamente como dimensiones separadas. El canto, el baile y el toque participan de una práctica colectiva orientada hacia algo trascendente. La creación artística constituye una forma de producir rumbos vitales. Esta concepción resulta especialmente fecunda para pensar el bullerengue más allá de la categoría de espectáculo. La articulación entre canto, movimiento, ritmo, colectividad y experiencia permite comprender la práctica como una forma compleja de producción de vida social.

Finalmente, Quijano permite comprender el ritmo caribeño como espacio de confrontación entre poder y corporeidad. La corporeidad se convierte en territorio de disputa frente a las separaciones eurocéntricas entre cuerpo y alma, materia y espíritu, razón y emoción. Desde esta perspectiva, la práctica bullerenguera puede ser comprendida como un espacio en el que estas dimensiones permanecen articuladas. El cuerpo que canta, toca y baila no constituye simplemente un instrumento de expresión, sino una corporeidad en la que se encuentran memoria, afectividad, historia, identidad y relación comunitaria.

El diálogo entre estas perspectivas permite comprender que el bullerengue constituye un territorio de tensiones en el que se confrontan diferentes formas de producir sujetos, cuerpos y sensibilidades. La folklorización puede convertir una práctica viva en representación; la institucionalización puede producir nuevas formas de legitimidad y, simultáneamente, nuevas formas de regulación; la racialización puede transformar capacidades culturales en atributos aparentemente naturales; sin embargo, la experiencia corporal puede abrir posibilidades de apropiación, resignificación y producción de subjetividades colectivas.

En consecuencia, el bullerengue no puede ser reducido ni a una práctica folklórica ni a una manifestación artística. Su especificidad se encuentra precisamente en la tensión entre estas dimensiones y en aquello que define la diferencia entre el perfomance de su práctica viva y aquel de su práctica escenificada. Es una práctica que puede ser objetivada desde afuera y vivida desde adentro; representada y experimentada; institucionalizada y resignificada; disciplinada y apropiada; racializada y utilizada como espacio de afirmación colectiva.

Esta condición permite recuperar la tensión sugerida por las categorías de *peinao* y *despeluque* como una clave interpretativa de la práctica. El *peinao* puede remitir a las operaciones de ordenamiento, regulación, estilización y representación mediante las cuales la práctica adquiere una forma reconocible y legitimada; el *despeluque*, en cambio, permite

nombrar aquello que desborda la forma estabilizada: la experiencia corporal, la afectación, la improvisación, la relación con los otros, la intensidad y la producción situada de sentido. No se trata de dos estados absolutamente separados, sino de dos fuerzas que coexisten y se disputan el sentido de la práctica. Desde esta perspectiva, el problema central no consiste en decidir cuál de las dos dimensiones representa el 'verdadero' bullerengue. La cuestión es comprender qué relaciones de poder, qué formas de subjetividad y qué regímenes de sensibilidad se producen en el movimiento entre ambas.

El bullerengue aparece entonces como una práctica en la que el cuerpo constituye simultáneamente memoria y posibilidad. Es memoria porque porta historias, disposiciones, saberes y sensibilidades construidas colectivamente; y es posibilidad porque cada acontecimiento corporal puede actualizar esa memoria de una manera singular y abrir otras formas de relación. Así entendido, 'bullerenguear' es más que ejecutar una danza: es participar corporalmente en una forma de producir mundo. El sujeto que danza no se limita a reproducir una identidad cultural ya dada; participa en su actualización, negociación y transformación. La práctica puede producir reconocimiento colectivo, formas de conocimiento sensible y experiencias de pertenencia que desbordan las categorías mediante las cuales ha sido históricamente clasificada.

El debate teórico conduce, por tanto, a una comprensión del bullerengue como práctica de subjetivación colectiva, producción sensible y afirmación de la corporeidad. Su potencia no reside únicamente en aquello que representa, sino en aquello que hace posible cuando los cuerpos se encuentran, se afectan, se reconocen y producen juntos una experiencia que no pertenece completamente a ninguno de ellos de manera individual. Sin embargo, su inclusión como folklor y su participación en los folklorismos lo convierten en un dispositivo configurador de sujetos que tributan al orden hegemónico y contribuye al moderno régimen de lo sensible que referencia el sentido de su práctica de origen y coexiste con las prácticas danzarías colectivas y espontaneas. Es precisamente en ese espacio intermedio – entre el *peinao* y el *despeluque* – donde el bullerengue revela su potencia como práctica cultural, corporal, sensible y política.

Respuesta a la pregunta por las sensibilidades y subjetividades del bullerengue

> *Las formas del sentir profundo reflejadas en el canto, los movimientos ondulantes de cadera en cuerpos que resuenan, se persiguen y acosan, los acercamientos al tambor que reclama atención con sus antiguos toques sagrados, los coincidentes 'espantos', los abrazos que no tocan, las exploraciones turnadas de los 'quites', junto a la caricia del cuerpo propio, el sobar lo senos, el vientre o la cadera con manos y falda, las miradas que palpan el cuerpo del otro, las proximidades íntimas sin contacto, el calor propagado, el sudor, el olor y, en suma, el contagio del ser-sintiente del otro, constituyen el recuerdo corpo-oral suministrado entre las personas del Bullerengue, herederas y constructoras de una de las variantes que asume la cultura negroamericana que se reconoce por el 'aire de familia' constitutivo de su aura expresiva. (Bitácora)*

El Bullerengue, más allá de ser un baile esquematizado que se folkloriza en los escenarios, es un encuentro colectivo *bailao-cantao* en el que los sujetos buscan reconocimiento mutuo, catarsis, creación y éxtasis renovador de la existencia. Existen dos tipos de experiencias con Bullerengue que, siendo complementarias, se diferencian por la manera como son vivenciadas por sus hacedores: las ruedas espontáneas entre amigos y lejos de las reglamentaciones folklóricas, y las demás, en donde se estandariza, taxonomiza, ordena, entrena, prepara, compite, exhibe, se cohíbe y evalúa la expresión y vivencia sensible de los bullerengueros. En las primeras y filtrado en las segundas el licor es utilizado como mediador y motor central en la suscitación del 'estado de apertura sensible', libertad y éxtasis que persiguen cuando desean reavivar el encuentro intersensible. Reconocerse y ejercitarse como sujetos para la exhibición escénica de unas formas simbólicas, no es lo mismo que identificarse como sujetos de una colectividad sintiente que les da forma y sentido existencial mediante la vivencia de lo-que-se-es. La práctica bullerenguera se da entre el *peinao* (tarima) y el *despeluque* (Abajo de tarima), como los bullerengueros mismos lo nombran.

Lo memorioso en el cuerpo: La práctica danzaria del pueblo es una suerte de 'dispositivo nemotécnico puesto en juego'. Es 'ámbito de síntesis corpo-oral' en el que se plasma la expresión 'viva' de un pueblo, es sitio de múltiples interacciones y significaciones lideradas por agentes en tensión dinámica y permanente; entenderla así, permite acceder a su ser complejo y móvil y asumirla como 'manifestación' inasible e inacabada. *El tambor me llama*, la *coincidencia de la emoción* o el '*espanto*', Los '*quites*' o '*baratos*', *Tocarse o 'sobar',* El '*dejarse llevar*' o el *juego 'resonante'* del movimiento entre dos, la intervención del canto o la

improvisación del tambor, son algunas de las maneras que se repiten en el Bullerengue y que lo definen en su singularidad. A estos 'pases' y 'dinámicas' se les suman las figuras y gestos que incorporan al otro hegemónico: uniformidad femenina, elegancia del porte y del gesto, estilizaciones escénicas, coreografías preestablecidas, dramaturgia de cortejo o exageraciones del gesto, contribuyen al ser escénico del *Sentao* (propiamente Bullerengue), la *Chalupa* y el *Fandango*.

La dinámica festivalera genera improntas subjetivas como: Buscar ser el mejor, Buscar un estilo propio o dominar la estética de disciplinamiento y simetría espectacular (que se diferencia de la estética de la emotividad y creatividad relacional del Bullerengue 'abajo de tarima'). La tarima se convierte así en el universo de las representaciones de la identidad colectiva folklórica, de las proyecciones y elaboraciones técnicas y artísticas y de los mundos del espectáculo exótico; mientras en el contagio memorioso de las ruedas 'bullerengueras de abajo de tarima', persisten los valores que tejen colectivo y es el colectivo el que resiste al exterminio del singular ser cultural de los negroafricanos. Sin embargo, aún en las tarimas la memoriosa práctica de la rueda bullerenguera se esfuerza por conservar y reproducir algo que a los bullerengueros les ha servido para vivir significativamente: ser colectivo sintiente mediante el contagio memorioso de resonancias que provocan unidad colectiva. La 'rueda bullerenguera' es dispositivo memorioso que teje colectivos.

Las exigencias de la dinámica festivalera les imponen a los sujetos que practican el Bullerengue prepararse para el escenario. Tal preparación se da en la forma de esquemas, autovigilancia, uniformaciones, simetría expresiva, ensayos previos del orden o en la forma de 'esquematizaciones' que se dan en el movimiento en el sonido o en el texto, conservando en el 'esquema' cierto 'aire de familia' pero escindido de la experiencia que causan en las ruedas espontáneas. Son ejemplos de los esquematismos que transitan el Bullerengue: estandarizar los gestos y nombrarlos, repetir la dramaturgia de cortejo o Diseñar de vestuarios que exalten la 'patria', entre otros.

Nuestra indagación nos permitió identificar representaciones y performatividades del bullerengue como la 'ancianidad', sinónimo de ancestralidad y memoria de sentido; la mujer, epicentro de tradición y familia; la sombra de la esclavitud que persiste en la pobreza y el rebusque. También se develaron performatividades de la 'negridad' y performatividades del 'desorden' que se evidencian en la terquedad retadora de la manera de ser del negro

bullerenguero (gestos sensuales públicos, exaltación de la estética negra o in-disciplina). Por otro lado, se despliega la 'erótica bullerenguera' y la exotizada 'sabrosura' que confirma la hipersexualidad atribuida al costeño caribeño y, tal erótica en la forma de la 'sabrosura' nos enseña cierta 'resonancia transmodal' de los sentires y los sentidos. A través de ella se expresa la transgresión colectiva y manifiesta de la represión moral en sintonía con la transgresión del orden disciplinar del mundo normado. Finalmente, al tiempo con la creación lúdico-erótica se vislumbran efectos adversos de una erótica machista exacerbada que violenta a la mujer bullerenguera.

Resonancias intersensibles: el éxtasis de la 'bailabilidad' bullerenguera:

El exhibirse para otros es diferente al expresar sintiente conectando el propio ser al grupo. En el Bullerengue, el sentimiento que provocan la música y el canto -junto con la dramaturgia ya descrita- son la causa del resonante movimiento que induce descarga, trance y éxtasis dejando como 'saldo' la alegría colectiva, la impronta corporal del placer sentido y el deseo de volver a profesar de 'esa manera': fundido al cuerpo colectivo. Tambolero, cantadora, respondedores y bailadores, todos a una, tejiendo colectivo sintiente con los hilos del propio sentir que se entrega y tejiendo en sentir propio con las resonancias sensibles de los otros. Esta resonancia sensible teje la unidad del colectivo 'bailante' que, a su vez, resuena movimiento, sonoridad y sentir. Es una cualidad que integra ocurriendo, dando forma perceptiva a los sujetos que se vinculan compartiendo creencia y, por ello, se abren a los intercambios sensibles. Quien fue bailao[4] puede: creer, abrirse, ser colectivo, sentirse, resonar y crear estado con todos.

Es un *bailao-tocao* sin contacto de la piel, que hace que toda expresión sintiente se convierta en un fenómeno físico resonante que penetra al otro, lo toca e ingresa por sus poros dilatados provocando sentir. En el 'estado sintiente dilatado' de los bailantes bullerengueros la mirada toca, el sonido penetra la piel y los sentidos: el calor acuna, el olor evoca y el placer se saborea; sabrosura y disfrute de estar vinculado compartiendo una sola respiración y un mismo palpitar. Es tacto porque la onda resonante del sentir de cada uno en su impulso sintiente se desplaza alcanzando al otro confiado y receptivo, tocándolo y penetrándolo en una suerte de

[4] Haber sido bailao implica que la madre danzó durante el embarazo y arrullo al recién nacido con su danza. Esta práctica es propia de las comunidades negras y se genera un sello de identidad y de pertenencia al colectivo: quien fue bailao resuena corporalmente con su gente, quien no lo fue lo hace evidente en su interacción con el mundo.

'transmodalidad de los sentidos'. Es un 'magma de tactilidades del prendamiento' en donde no hay contacto físico entre los cuerpos, pero sí mucha proximidad y resonancia entre ellos.

Bailabilidad: aura de corpo-oralidad-bailable: A partir de analizar cómo lo hacen y cómo lo dicen –quienes lo hacen y hablan de su vivencia-, intentamos una aproximación a la comprensión de cómo lo experiencian las personas que protagonizan esta práctica corpo-oral, que parece mantener en la memoria de los cuerpos el recuerdo de las negroafricanas y vibrantes formas de tallar subjetividades y suscitar los estados grupales, generando catarsis y promoviendo el trance desde el baile y el canto, hasta alcanzar en ocasiones, el renovador éxtasis. Emergen en nuestro estudio las poderosas resonancias intersensibles que, a través de la transmodalidad táctil generan prendamientos colectivos, cuya condición es la disposición perceptiva y expresiva de los sujetos a dilatarse y diluirse en la corporeidad grupal configurando la condición performática de cada presente canto-bailado cuyo creciente palpitar sonoro va gestando un aura de corpo-oralidad-bailable, cualidad intersensible del festejo-rueda bullerenguero que acaece creando umbrales de resonante-bailabilidad. En el acaecer uno con el movimiento expresivo sensible que deviene corpo-musicalidad bullerenguera, se nos refleja la cualidad negroafricana de conocer al Otro y al entorno, ejerciendo la razón-abrazo-intuitiva que no sólo percibe sino que resuena integrándose y comprendiendo al Otro y a lo Otro.

La bailabilidad sería entonces esta cualidad-habilidad-potencia del resonar intersensible del baile – así entendido – de integrar-transformar ocurriendo. Es dispositivo para la integración compleja de sujetos, diseñada por la resonancia corpo-oral que deviene colectivo sintiente, el cual mediante el baile, propicia el cambio de estado de conciencia, suscita la catarsis y genera el trance conducente del estado de éxtasis. Sucede mediante la repetición de la improvisación sono-cinética que expresa el sentir causando resonancias sensibles que vibran involucrando a los demás. La bailabilidad del Bullerengue es una mezcla de elementos, propiedades, condiciones y acciones expresivas bailo-musicales y discursivas del sentir de los bullerengueros que les hacen – en ocasiones – alcanzar un estado de éxtasis colectivo que se retroalimenta a sí mismo.

Una vivencia tal, causa la transgresión de los prototipos subjetivos promovidos por los dispositivos hegemónicos (como las prácticas de los folklorismos) al generar experiencias que, al producirse en el sujeto, evidencian para él otras formas de la práctica estética excluidas de los dispositivos destinados a dar forma a los sujetos en el régimen de lo sensible hegemónico.

No olvidemos que la adaptación escénica del Bullerengue de tarima es una forma de agenciamiento del verdadero encuentro de la familia bullerenguera, y este se da 'abajo de tarima'. Ser parte de todos y del todo, es el propósito que buscan los sujetos que ponen en juego la bailabilidad de la rueda bullerenguera como dispositivo posibilitador de la conexión del sujeto a la red existencial. Este propósito contrasta con la búsqueda de ser diferente y destacarse por la novedad – "el que hace mas morisquetas" – que promueve la folklorizada práctica de tarima en la que ser centro de la mirada, ser visto, destacarse, ser aplaudido y reconocido como 'mejor' que los otros, genera en algunos bullerengueros la temporal 'distinción' y la ilusión de ser incluidos en lo hegemónico dominante. Ser incluido se vuelve necesario cuando se ha experimentado la sensación de 'no existir', no ser visto en su singularidad y sólo 'valer' por parecerse al Otro hegemónico. Ser reconocidos, incluidos y 'distinguidos' se hace vital en la consecución del sentido existencial al punto de causar un cierto 'ladinismo' en el que el 'parecer ser' promueve el riesgo de perderse en la apariencia. Es forma de configuración grupal intersensible trenzada con los hilos que transmutan los sentidos generando una sinergia orgánica táctil que resuena y recorre los cuerpos y las distancias intercorporales, generando un tejido-estado colectivo.

Resonancia intersensible que produce la cópula-éxtasis colectiva. Es un dispositivo socio-cultural en cuyo acaecimiento se generan 'un' tipo de subjetividades y de sujetos: las subjetividades y los sujetos colectivos en la rueda abajo de tarima, y las individuales en competencia arriba de tarima. Este ir siendo-haciendo sujeto colectivo, que en las ruedas constituye su bailabilidad, es el causante del prendamiento, de la filia que produce las identidades de los bullerengueros. Su 'experienciación' contribuye a generar el sentido de vida (goce creativo transgresor que permite la proyección futura de la propia existencia), y el sentido de pertenencia (la 'topofilia' causada por el habitar placentero del sí mismo en el útero-colectivo que ocupa territorio).

Genera el sentimiento de ser-saberse-parte-de algo que lo acuna y lo conforma (ser piel en otra piel) – red existencial, al tiempo con el habitar habitándose con otros, que propicia esta experiencia canto-bailada generando sentimientos de seguridad, amor, placer y felicidad, siendo así un dispositivo causante de la contentitud de las personas que, por tanto, está relacionado con la identidad colectiva que redunda en filias de territorio y cultura. La familia bullerenguera reunida se caracteriza por el placer, el disfrute y la alegría que en la vivencia de la rueda genera

los prendamientos de la sabrosura que les produce a los bullerengueros el deseo de 'volver a sentir así', de repetir la experiencia adherencia; esto propicia entre ellos el reconocimiento y la complicidad que impulsan la convivencia y renuevan el vínculo.

Conclusiones

El hallazgo central de este estudio verifica que las prácticas danzarias -acorde a la cualidad de su performance-, suscitan experiencia significativa potencialmente conducente a la transformación perceptiva del sí mismo y a la re-configuración del vínculo social y del sentido existencial, y que dicho potencial es ejercido permanentemente en las prácticas corpo-danzarias del pueblo. Dicha capacidad en el agenciamiento del propio bienestar, retroalimenta positivamente la inquietud acerca del posible uso de la danza como mecanismo de configuración subjetiva y de re-equilibración de la existencia, de potencial activación en eventos formativos y de experienciación artística.

Al enfocar nuestros sentidos y sentires-reflexivos hacia el acaecer del Bullerengue como práctica de expresión sensible e intersensible configuradora de subjetividades, encontramos que, si bien la producción de sujetos es una práctica política mediada, con evidente intensión de disponer la configuración subjetiva, no es una práctica unidireccional donde las personas son meras receptoras de improntas perceptivas y predisposiciones sensibles promovidas por el orden hegemónico. Al respecto hallamos que se han producido conflictos, resistencias, adaptaciones, encubrimientos y nuevas creaciones que demuestran la participación de estos sujetos en la generación de su propia 'grafía' y evidencian que las subjetividades toman también la forma que sus protagonistas les procuran como agentes de su propio diseño. Los sujetos bullerengueros protagonizan este darse forma mediante mecanismos de resistencia y adaptación que se tejen paralelos e interfluyentes con las prácticas folklorizadas, evidenciando un, no siempre reflexivo, agenciamiento de si en los diferentes ámbitos del devenir de este baile-cantao.

Las subjetividades 'afro' bullerengueras son colectivas, entendiendo que su configuración se realiza en la vivencia de 'ser piel en otra piel', la piel de la cultura que los concibe y acuna, conformando su ser a partir de las interfluencias sensibles que resuenan perceptivamente en la forma de imágenes ritmadas que vibran entre los sujetos, traspasando lo cotidiano y lo individual, transformando su vida y descubriendo así el sentido del mundo

habitado. Tal configuración subjetiva es particular al sujeto negroafricano, no sólo en cuanto a su conformación en el colectivo – que es común a toda subjetividad – sino en la especificidad cultural del ejercicio perceptivo pleno de tales imágenes e intercambios, que conecta los sujetos y sucesos con su ser profundo. Sostenemos que los negrobullerengueros comparten con la negritud planetaria una particular forma de sentir, percibir y conectarse con el entorno que involucra la totalidad de su ser corporal sintiente. A través de la exacerbación de su campo sensorial – mediante prácticas corpo-sonoras – incorpora al Otro y a lo Otro descentrándose para simpatizar, para identificarse con eso Otro. El Bullerengue es una práctica corpo-oral que está íntimamente relacionada con el bailar-musicando que predispone a la incorporación senso-perceptiva del mundo y de los otros generando un sí mismo colectivo, que es afectación de vibración rítmica e interfluencia sensible conjunta.

La indagación en las dinámicas sensibles e intersensibles y en las manifestaciones de las experiencias de sí mismo que se producen en el acaecimiento bailo-danzario del Bullerengue, evidencia que su realización genera transformación existencial en quienes lo bailan-cantan en cualquiera de todos los escenarios de su realización, pero con improntas preceptivas y agenciamientos del sentir diferentes dependiendo de la condición performática de su praxis. De esta manera concluimos que la experiencia bailo-danzaria en general causa transformación e impronta subjetiva en íntima relación con la condición de la configuración experiencial que, desde nuestro estudio, diferencia la práctica 'viva' y artística de la práctica folklorizada, no sólo en su acaecimiento escénico, sino en los eventos previos y en las incidencias posteriores al mismo, involucrando la práctica formativa a partir de ella. Allí, el evento bullerenguero de los folklorismos se muestra como dispositivo hegemónico de configuración subjetiva que tributa a la disposición de la Nación-Estado y del proyecto de país, a través de su exhibición vigilada en tarima en donde se depura la manifestación gestual y corporal de su contenido erótico y se desplaza su intensión aglutinante y catártica – encaminada al éxtasis colectivo –, desviando las singulares adherencias, identidades y sentidos de vida – que promueve el performance de rueda 'viva' en la familia bullerenguera –, hacia la participación voluntaria de los sujetos en el accionar y efecto de tal dispositivo homogeneizante, que obliga la adaptación de su grafía expresiva en búsqueda de reconocimiento y aceptación; ocupando y negociando así, el lugar de subalterno que le ha sido asignado en el régimen que distribuye lo sensible.

Referencias

BARBERO, I. Filosofía africana: Léopold Sédar Senghor y la "negritud", en **Culturamas**, [en línea], 2013. Disponible en http://www.culturamas.es/blog/2013/05/27/filosofia-africana-leopold-sedar-senghor-y-la-negritud/ , recuperado: 1 de Julio de 2016.

BAYUELO, S. Cantar es narrar dos veces, en **i.Letrada** [en línea], 2014. disponible en http://i.letrada.co/n11/tematico1.html , recuperado: 25 de julio de 2015.

BOURDIEU, P. **Creencias artísticas y bienes simbólicos**. Buenos Aires: Aurelia Rivera, 2003.

BOURDIEU, P. **El sentido social del gusto, Elementos para una sociología de la cultura**. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2010.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas**. México: Grijalbo, 1999.

CASTILLO, S. Modos de relación sintiente. Bocetos hacia una perspectiva del performance como ruta para la indagación de subjetividades. en **Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas**, vol. 10, n. 1, p. 129-150, 2015.

CUENDE, Ma. Jesús. Discrepancias y concordancias del psicologismo negro-africano y del psicoanálisis occidental según Senghor, 2012. Disponible en http://www.africafundacion.org/africaI+D2008/archivos/Maria_Jesus_Cuende_Art_Discrepancias_y_concordancias_Sengho.pdf , recuperado: 1 de Julio de 2016.

DELEUZE, G. **¿Qué es el acto de creación?** Conferencia dictada en la cátedra FEMIS, Escuela Superior de Imágenes y Sonido el 15 de mayo de 1987. Disponible en http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com.co/2012/03/gilles-deleuze-que-es-el-acto-de.html , recuperado: 22 de Mayo de 2015.

DIAZ, R. **De bailes deshonestos, comedias y otros fandangos. Las culturas negra y mulata en la Nueva Granada: Un escenario de investigación**. Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), manuscrito, 2002.

DUSSEL, E. **1492, el encubrimiento del otro**. Bogotá: Antropos, 1992.

DUSSEL, E. **La crisis de la subjetividad moderna y el sujeto de la liberación**. Conferencia dictada en La Paz-Bolivia, 2012. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=yMMqBekVF0s , recuperado: 21 de Junio de 2016.

FARINA, C. **Arte, cuerpo y subjetividad. Estética de la formación y pedagogía de las afecciones**, Barcelona: Universidad de Barcelona, 2005.

FRANCO MEDINA, C. Bailes cantados de la Costa Atlántica. en **Revista Colombiana de Folclor**, en **Patronato Colombiano de Artes y Ciencias**, vol. 1, núm. 2, 1987.

FRIEDEMAN, N. **La saga del negro**. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 1993.

HURTADO, J. **Investigación holística: Una propuesta integrativa de la investigación y de la metodología**, 2005. Disponible en www.monografias.com

FOUCAULT, M. **Hermenéutica del sujeto**. La Plata: Ed. Altamira, 1996.

FOUCAULT, M. **Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones**. Madrid, Alianza Editorial, 2000.

FRIEDEMAN, N. **La saga del negro**. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 1993.

GUATTARI, F. **Las tres ecologías**, Valencia: Pre-textos, 1996.

HERRERO, P. **El arte como derecho. Sobre las tensiones entre el arte popular y el acceso a su decodificación**, 2010. Disponible en http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-81042010000200010&lang=pt , recuperado: 3 de enero de 2013.

KASANDA, A. **Elocuencia y magia del cuerpo: un enfoque negroafricano**. **Revista Memoria y Sociedad**, v. 6, n. 12, p. 101-120, 2002.

MANDOKI, K. **Estética cotidiana y juegos de la cultura**. México: Siglo XXI, 2006.

MARTIN-BARBERO, J. **La globalización en clave de cultura. Una mirada Latinoamericana**, Guadalajara, Departamento de Estudios Socioculturales ITESO, 2002. Disponible en http://www.er.uqam.ca/nobel/gricis/actes/bogues/Barbero.pdf

MARTIN-BARBERO, J. **De los Medios a las Mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía**. México: Anthropos, 2010.

OSPINA, M. G. **Investigación para la creación de un currículo pertinente en danza**, Bogotá, Universidad Distrital FJC, 2012.

OSPINA, M. **Ruta del Bullerengue. Informe Semillero saberes rituales y símbolos de la tradición en la danza**, (p. Sin publicar), Bogotá, UDFJC, 2011.

ORTIZ, F. **Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba**. La Habana: Letras Cubanas, 1993.

PEDRAZA, Z. Las Huellas de la vida. Intervenciones estéticas y modelado del yo. en **Pro-Posições**, v. 14, n. 2 (41), 2003. Disponible en

http://www.proposicoes.fe.unicamp.br/proposicoes/textos/41-dossie-gomezzp.pdf recuperado: 29 de junio de 2016.

PEDRAZA, Z. El régimen biopolítico en América Latina. Cuerpo y pensamiento social, en **Iberoamericana**, IV, 15, p. 7-19, 2004. Disponible en: http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/15-pedraza.pdf , recuperado: 25 de Enero de 2016.

RANCIERE, J. **La división de lo sensible. Estética y política**. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002.

Mini Bio Autora

Martha Esperanza Ospina Espitia es Psicóloga, Magistra en Educación y Doctora en Ciencias Sociales y Humanas. Docente universitaria e Investigadora, vinculada a la creación de carreras y cátedras universitarias dedicadas al estudio de las prácticas danzarías. Bailarina, coreógrafa y docente de Danza Tradicional Colombiana vinculada la Compañía de Danza Folclórica "Delia Zapata Olivella". Es miembro del Grupo de Investigación Arte Danzario de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Sus investigaciones vinculan las prácticas danzarías populares, las Terapias Psico-corporales y las prácticas formativas. Entre sus libros producto de investigación se encuentran *La creación de un currículo pertinente en* danza (en coautoría), *El Bullerengue colombiano entre el peinao y el despeluque. Subjetividad, intersensibilidad y prácticas danzarías* y *La danza tradicional colombiana en la formación de artistas danzarios profesionales*. En la actualidad realiza la investigación *Prácticas terapéuticas psico-corporales, danza y ritual*.

Revista Música e Cultura (ISSN 1980-3303)
Dossiê **Sonoridades, memória e territorialidade: performances em movimento na América Latina e Caribe**

MÁS ALLÁ DEL GÉNERO MUSICAL:
Corporeidad y ritualización performativa en el bolero

Tanius Karam Cárdenas
Universidad Autónoma de la Ciudad de México
tanius@yahoo.com, tanius.karam@uacm.edu.mx

Resumen
Este artículo propone la idea de 'ritualidad performativa' (RP) como un tipo de categoría exploratoria para comprender al bolero no solo como género musical, sino como una tradición múltiple (histórica, músico-poética, mediática, intimista-afectiva) y la manera como se encarna en algunos espacios de escuchar, interacción y atribución de significado. A partir de los estudios sobre performance musical, corporeidad, ritualización, memoria cultural y prácticas de escucha, el texto analiza cómo el bolero organiza en distintas formas reconocibles de cantar, escuchar, bailar, recordar y compartir afectos. La eficacia cultural del bolero no reside únicamente en sus letras o estructuras sonoras, sino en la articulación entre muchas dimensiones expresivas y niveles de sentido como son voz, gesto, cuerpo, espacio, mediación técnica, memoria e interacción con el público. Tras examinar algunos conceptos de utilidad sobre performance y corporeidad, ejemplificamos tres modalidades de RP: la 'formal-canónica' asociada a los tríos románticos; la 'autoral-intimista' vinculada con zonas del *bolero-filin*, tipos de canción cubana, la canción de autor y a modos particulares de composición e interpretación; y por último, lo que llamamos 'cotidiana-comunitaria' centrada en los usos sociales del bolero en espacios domésticos, festivos, mediáticos y digitales.
Palabras clave: Bolero como tradición, Comunicación Musical, *Musicking*, Performance musical, Prácticas de escucha musical

BEYOND MUSICAL GENRE:
Bodily expression and performative ritualization in the bolero

Abstract
This article proposes the idea of 'performative rituality' (RP) as an exploratory category for understanding the bolero not only as a musical genre, but as a multifaceted tradition (historical, musical-poetic, media-based, intimate-affective) and the way it is embodied in certain spaces of listening, interaction, and meaning-making. Drawing on studies of musical performance, corporeality, ritualization, cultural memory, and listening practices, this text analyzes how the bolero organizes itself into various recognizable forms of singing, listening, dancing, remembering, and sharing emotions. The cultural efficacy of the bolero lies not solely in its lyrics or sonic structures, but in the articulation of many expressive dimensions and levels of meaning, such as voice, gesture, body, space, technical mediation, memory, and interaction with the audience. After examining some useful concepts regarding performance and corporeality, we illustrate three modalities of RP: the 'formal-canonical' associated with romantic trios; the 'authorial-intimate' modality linked to areas of bolero-filin, types of Cuban song, singer-songwriter music, and particular modes of composition and interpretation; and finally, what we call the 'everyday-community' modality, centered on the social uses of the bolero in domestic, festive, media, and digital spaces.
Keywords: Bolero as a tradition, Musical Communication, Musicking, Musical performance, Music-listening practice

Preludio

En este trabajo queremos explorar algunas dimensiones del universo cultural, comunicativo y simbólico del bolero. Para ello utilizamos el concepto de 'ritualidad performativa' (desde ahora RP) tomando entre otros conceptos el de corporeidad y performance. Este trabajo ha tenido también como objeto de hacer una revisión a algunas continuidades y tensiones del bolero como tradición, lo cual se explica en el punto 1, desde un marco teórico y analítico particular.

Más que una revisión exhaustiva histórica del bolero, exploramos nuestro esquema analítico, para ello en el punto 2 del trabajo desarrollamos los conceptos de 'performance' y 'corporeidad'. Dentro de este esquema incluimos otras nociones que consideramos importantes como "*musicking*", "gesto musical", "dimensión situada de escucha", "conducta restaurada" e "imaginarios de género"[1], del que cabe mencionar que aunque este trabajo no desarrolla un análisis de género en sentido estricto, reconoce que toda performance musical participa en la producción de posiciones afectivas y corporales atravesadas por estos 'imaginarios', por ello, las modalidades aquí propuestas pueden leerse en relación con los modos en que la canción popular latina reproduce, negocia o subvierte normas de feminidad, masculinidad, deseo y vulnerabilidad[2]. En este trabajo exploramos algunas categorías y conceptos como medio para estudiar al bolero como tradición socio-cultural y comunicativa. Para ello se ejemplifican tres de formas existentes (entre muchas más) que concebimos muy distintas entre sí y justamente nos sirve para mostrar cómo la riqueza que este género puede encarnar la dupla corporeidad-ritualidad. Las RP que reconocemos en este trabajo son: la 'formal-canónica' que es una de las formas más estandarizadas en la historia del bolero; luego, la que denominamos 'autoral-

[1] Por este concepto entendemos el conjunto de representaciones, expectativas, valores, afectos y guiones culturales mediante los cuales una sociedad imagina, organiza y legitima determinadas formas de masculinidad, feminidad, deseo, seducción, abandono o sufrimiento amoroso. El término retoma la noción de 'imaginario social' como modo compartido de comprender la vida colectiva, sus prácticas y sus lugares legítimos (Taylor, 2004), y se articula con la idea de género como categoría relacional y simbólica que organiza diferencias y relaciones de poder (Scott, 1986). Hemos optado 'imaginarios de género' en lugar a 'relaciones de género' porque no se alude solo a vínculos empíricos entre hombres y mujeres, sino a los modelos culturales que la performance del bolero activa, reproduce, negocia o subvierte mediante la voz, el gesto, la puesta en escena y la enunciación afectiva.

[2] Para una discusión más amplia sobre género, performance y música popular latina pude verse Aparicio (1998), quien analiza cómo la música popular latina articula género, deseo, cuerpo y cultura en prácticas de escucha e interpretación; Paredez (2009), quien estudia la performance de memoria, identidad latina y género en torno a Selena; y Rivera-Rideau (2015), quien muestra cómo ciertas músicas latinas contemporáneas ponen en juego disputas sobre raza, género, nación y pertenencia afro-diaspórica.

intimista', y que guarda relación con una de las formas o estilos dentro bolero, el *bolero-filin*[3] que nos parece hace contribuciones en cuanto su forma de interpretar y componer; y finalmente la RP 'cotidiana-comunitaria' nos permite abrirnos a una perspectiva muy aterrizada a las comunidades fuera de los espacios profesionales como teatros y escenarios. Buscamos sobre todo contrastar RP que consideramos distintas entre sí. A fin de cuentas, la RP es considerada como una categoría flexible que nos permite examinar la estabilidad de un tipo de expresión, algunos estilos dentro del bolero, y las políticas de reconocimiento que puede haber en cada uno de estos espacios.

Estas tres formas fueron seleccionadas, como medio para ejemplificar nuestro esquema analítico. Más que un corpus[4] o un tratamiento formal de selección, de cada RP se escogieron de manera aleatoria algunos ejemplos sobre todo de intérpretes, más que de canciones. Como fase previa tras una línea histórica de la tradición, identificamos algunos núcleos en estas RP. A lo largo del trabajo nos damos cuenta de las huellas del análisis documental resumidas en las referencias biblio-hemerográficas finales. Finalmente, nuestra propia experiencia como participante en comunidades de portadores, en los dos congresos de portadores organizados por el Instituto Bolero México[5], y nuestra presencia regular en presentaciones, bares, festivales donde hemos podido realizar varios micro-ejercicios de observación, a lo que se suma sesiones

[3] En una de sus participaciones del "I Congreso de Portadores del Bolero" celebrado en las instalaciones de la "Sociedad de Autores y Compositores de México" (SACM) en agosto de 2016, el cantante, compositor, promotor Rodrigo de la Cadena identificaba la existencia de más de 15 subtipos de bolero que podrían variar de acuerdo instrumentación, estilo de voz, agrupación, etc. Una de ellas era el *bolero-filin*, pero aparte se pueden reconocer bolero-son, bolero-danzón, bolero-mambo, bolero-chachachá, bolero-*begin*, bolero-ranchero, bolero-moruno, bolero bachata, entre otras.

[4] Una de las formas de selección o identificación de boleros sin duda es acudir a los cancioneros existentes, o a estudios —como el citado De La Peza que incluye en su análisis casi 700 canciones. Por "cancioneros bolerísticos" entendemos aquí no solo los repertorios de letras, pero también se podría incluir antologías, compilaciones y hasta quizá libros de historia musical que de alguna manera clasifican, fijan y transmiten un canon del bolero. Entre los más citados pueden mencionarse: Bazán Bonfil, R. (Comp.). (2001). *Y si vivo cien años…: Antología del bolero en México*; Correa Bustamante, F. J. (s. f. [ca. 1997]). *300 boleros para cantarlos y volver a vivirlos*; Dueñas, P., & Flores Escalante, J. (1993). *Los 65 boleros de todos los tiempos*; Évora, T. (2001). *El libro del bolero*; González, É. (Selec. y notas). (2001). *Cancionero de la trova cubana*; Rico Salazar, J. (1993). *Cien años de boleros: Su historia, sus compositores, sus mejores intérpretes y 600 boleros inolvidables*; Rico Salazar, J. (2000). *Cien años de boleros: Nueva versión, su historia, sus compositores, sus mejores intérpretes y 600 boleros inolvidables*; Sánchez, F., & Álvarez, I. (Selec. y notas). (2025). *El cancionero cubano de siempre*. Algunos de estos repertorios no solo documentan canciones, autores e intérpretes, sino que también contribuyen a estabilizar una memoria afectiva del género, sus tópicos líricos y sus usos sociales.

[5] ya mencionamos el primer congreso 2016, al año siguiente, en octubre 2017 se realizó un segundo congreso, en la misma sede de la SACM, y que al momento constituye uno de los principales esfuerzos por conocer de manera integral lo que varias comunidades de portadores (herederos de compositores, compositores, interpretes, periodistas o locutores, investigadores académicos, historiadores), piensan, sienten o identifican del bolero.

de escucha de los intérpretes aquí mencionados. Otro de nuestros objetivos es mostrar al bolero como más que "canción romántica" o "canción sentimental popular". Desde el primer apartado definimos a este género como tradición y formación histórico-cultural integrada por repertorios, formas musicales, modos de interpretación, lenguajes amorosos, memorias compartidas y prácticas corporales de escucha, canto y sociabilidad. En este sentido, el bolero no solo circula como género musical, sino como una forma de 'subjetividad social' o repertorios de afectos, escenas y modos de escucha mediante los cuales distintas comunidades han aprendido a reconocer, expresar y compartir experiencias amorosas. Por 'subjetividad social' no se entiende interioridad individual aislada, sino formas históricas y culturalmente compartidas de sentir y valorar la experiencia. El concepto permite articular la dimensión afectiva con la social: las emociones no aparecen solo como estados privados, sino como disposiciones incorporadas y sensibilidades colectivas producidas en prácticas, memorias y repertorios culturales. Puede vincularse con la conocida noción de *habitus* de Bourdieu (1991) y también con el concepto de "estructuras de sentimiento" de Williams (2000), el cual permite pensar sensibilidades históricas aún no plenamente estabilizadas en formas institucionales o discursivas. El bolero participa en la subjetividad social porque ofrece formas reconocibles de narrar, escuchar y compartir experiencias como el amor, la pérdida, la nostalgia, el deseo o la fidelidad.

La importancia cultural del bolero ha sido recientemente reconocida por la UNESCO al inscribir este género en la *Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad* (UNESCO, 2023) lo reconoce como "identidad, emoción y poesía hecho canción" y lo define como una práctica arraigada en Cuba y México, transmitida en ámbitos familiares, comunitarios, urbanos y escénicos. Esta formulación resulta significativa porque no reduce el bolero a una obra musical o a una partitura, sino que lo reconoce como una práctica cultural viva, sostenida por intérpretes, públicos, comunidades de portadores, repertorios y modos de transmisión intergeneracional. No obstante, conviene no abandonar una perspectiva crítica. La patrimonialización no es un acto neutral y conviene tener en la mirada a las críticas formuladas desde los estudios críticos del patrimonio, especialmente la noción de "discurso patrimonial autorizado" de Smith (2011), según la cual las instituciones tienden a jerarquizar qué formas culturales son reconocidas como patrimonio y bajo qué criterios. También Reily (2003) para el caso brasileño señala que los estudios musicales latinoamericanos han estado atravesados por proyectos de construcción nacional que, si bien han permitido documentar y valorar repertorios

locales, a veces pueden fijar narrativas canónicas sobre lo auténtico, lo representativo o lo patrimonial. En el caso del bolero, esta cautela permite valorar la inscripción del organismo internacional sin perder de vista las tensiones coloniales, de género y de clase que atraviesan todo proceso de legitimación cultural.

Dimensiones de una tradición. Continuidades y tensiones

La noción de tradición resulta útil si se la piensa menos como herencia inmóvil que como campo de continuidad, selección y transformación. Hobsbawm (2012) recuerda que muchas tradiciones que parecen antiguas se consolidan, formalizan o adquieren autoridad en momentos históricos relativamente recientes; por ello propone analizar cómo determinadas prácticas se estabilizan, se repiten y producen sentidos de continuidad con el pasado.

Entendemos el bolero como una tradición músico-poética, afectiva, performativa y mediática de larga duración. Esta tradición comprende distintas esferas o ámbitos; entre ellas, en primer lugar, una dimensión histórico-genealógica referida a sus puntos de partida, desplazamientos e hitos de desarrollo. Suele reconocerse como primer bolero hispanoamericano a *Tristezas*, del trovador José *Pepe* Sánchez, compuesto en Santiago de Cuba hacia finales del siglo XIX. A partir de ese núcleo cubano-caribeño, el género circuló por distintos países de América Latina y adquirió nuevas formas expresivas, mediáticas y nacionales. En ese proceso, México ocupó un lugar decisivo como plataforma de expansión continental: allí el bolero encontró condiciones privilegiadas de difusión a través de la radio, el disco, el cine, el cabaret, el teatro de revista y, posteriormente, la televisión. En este circuito destacaron figuras mexicanas como Agustín Lara, María Grever, Gonzalo Curiel, Consuelo Velázquez, Álvaro Carrillo, Toña la Negra y Los Panchos; pero también intérpretes y agrupaciones no mexicanos que tuvieron una presencia significativa en México o se proyectaron internacionalmente desde sus circuitos mediáticos, como el Trío Matamoros, Benny Moré, Olga Guillot, Chavela Vargas (nacida en Costa Rica y luego naturalizada como mexicana), Lucho Gatica, entre otros (*Cf.* Díaz Ayala, 1993; Giro, 2007; Leymarie, 2005; Moreno Rivas, 2008; Orovio, 1981).

Una segunda dimensión de nuestra tradición es musical y poética. Aunque existen variaciones muy amplias, suelen reconocerse en el bolero el tempo lento o moderado, la melodía cantable, la centralidad de la voz, el fraseo expresivo y una armonía propicia para la tensión afectiva. Su historia muestra, además, una gran capacidad de diálogo con otras matrices

musicales: la trova, el son, la habanera, el danzón, el filin, la canción ranchera, la música tropical, el jazz, la balada o el pop. Por ello, más que preguntar de manera esencialista qué "es" un bolero, conviene observar cómo una canción llega a ser reconocida como bolero por su arreglo, intención interpretativa, cadencia, tratamiento de la voz, relación con el texto y modos de escucha.

En tercer lugar, el bolero es una forma de "educación sentimental" como lo ha explicado muy claramente De la Peza (1995, 2001, 2002) en sus diversos trabajos. El bolero puede comprenderse como repertorio afectivo que organiza escenas recurrentes desde el deseo y la nostalgia hasta la culpa, duelo, memoria y perdón. Si bien la dupla dominante puede ser amor-desamor como la propia De la Peza (2001) lo muestra, en realidad el bolero despliega en sus letras una amplísima gama de situaciones y en temas poco más diversos de lo que puede parecer como la ciudad, la noche, la bohemia, la soledad o el paso del tiempo.

Hay que mencionar que las tradiciones no son 'puras', 'neutras'. El bolero es una tradición que no está exenta de tensiones axiológicas, ideológicas y de género de las que no se puede prescindir. El bolero ha transmitido modelos de amor romántico, fidelidad, sacrificio, posesión, espera, entrega y sufrimiento. También ha contribuido a fijar imaginarios de masculinidad doliente, celosa o vulnerable, así como representaciones de feminidad idealizada, ausente, culpabilizada o deseada. Sin embargo, no debe leerse únicamente como reproducción de normas patriarcales. Sus resignificaciones contemporáneas —por intérpretes mujeres, lecturas *queer*, reapropiaciones feministas, performances paródicas o versiones críticas— permiten observar que el bolero también puede convertirse en espacio de disputa sobre el deseo, el género, el cuerpo y la memoria sentimental. Una dimensión crítica resulta también indispensable para ver a las tradiciones dentro de sus propias contradicciones. Es cierto que la tradición bolerística puede operar como patrimonio sentimental, pero también como archivo de normas afectivas que deben ser interrogadas como lo hemos sugerido al final de nuestra introducción en este trabajo.

De manera particular, en la difusión y el aprendizaje del bolero fueron fundamentales los medios audiovisuales durante la primera parte del siglo XX. El bolero no fue solo escucha: también fue efigie, icono e imagen pública, como puede observarse en la fotografía promocional, las portadas de discos, las escenas cinematográficas, los programas de radio, los espacios televisivos, los festivales, las fonotecas, los museos y las políticas culturales que han

contribuido a construirlo como universo icónico. A la vez, la tradición vive en infinidad de espacios donde es posible identificar comunidades de escucha, interpretación, memoria y transmisión: tríos, cantantes, coleccionistas, melómanos, familias, peñas, promotores, investigadores, bares, festivales y públicos intergeneracionales. En esta dimensión icónica y mediática, el bolero produjo imágenes públicas de la intimidad: el cantante de traje, la intérprete elegante, el salón nocturno, el cabaret, la copa, la penumbra o el gesto de recogimiento. Esos elementos se constituyeron como parte de una memoria sensible asociada al género. Los medios masivos facilitaron que emociones aparentemente privadas – como el amor, la pérdida, el deseo o la nostalgia – circularon como espectáculo público, memoria compartida y mercancía cultural.

Finalmente hay que mencionar lo que pudiéramos llamar una dimensión más 'transnacional e intercultural' observamos la circulación del bolero entre varios países hispano-parlante así como en comunidades de EE.UU. donde se generan apropiaciones locales, versiones nacionales, cruces estilísticos y una sentimentalidad trans-local que rebasa las fronteras de origen. A esta circulación se suma una dimensión archivística y memorial: cancioneros, partituras, discos, archivos radiofónicos, fotografías, programas televisivos, entrevistas, grabaciones en vivo, testimonios de intérpretes y memorias de públicos.

Performance y corporeidad en la experiencia bolerística

Para describir la experiencia del bolero en su complejidad proponemos dos desplazamientos conceptuales que enriquezcan la dimensión sonora, acústica, melódica o rítmica del bolero: el primero de ellos el concepto de performance, el cual abre el análisis de la canción como objeto cerrado hacia la canción como práctica viva. En el caso del bolero resulta fundamental porque permite ir más allá de la letra y atender otras materialidades expresivas: voz, gesto, pausa, mirada, respiración, baile, escena, espacio y relación con el público. El performance permite estudiar la relación entre intérprete y público, así como los modos en que las comunidades afectivas se apropian del género.

Un segundo desplazamiento introduce el concepto de corporeidad. El cuerpo es visto como una categoría central para el análisis de la música popular porque permite comprender que la experiencia musical no ocurre solo en el plano de la estructura sonora, la letra o la significación simbólica, sino también en formas de percepción, movimiento, presencia y afectación que se traducen en la cognición y en el cuerpo. El cuerpo aparece como dimensión

mediadora importante, porque su eficacia afectiva depende de una relación estrecha entre voz, gesto, fraseo, memoria y disposición emocional; el cuerpo no es un simple receptor sino el lugar donde la canción adquiere intensidad comunicativa.

Recuperación y reivindicación de un concepto

Dentro del repertorio de conceptos y abordajes recuperamos, en primer lugar, a Lerch, Arthur, Pati y Gururani (2020), quienes entienden la performance musical como una actividad social y procesual en la que el intérprete actúa como co-creador, con agencia sobre la obra, y no como mero mediador acústico de una partitura. Desde esta perspectiva, interpretar una obra no significa únicamente 'tocar' o 'cantar' una pieza, sino convertir una estructura musical en un acontecimiento sonoro situado y particular. El concepto de performance permite, además, estudiar las relaciones sociales que se configuran en la interpretación del bolero, así como los modos en que, a través de la voz, el gesto, la presencia corporal y la interacción escénica, se actualizan estados anímicos, posiciones afectivas e 'imaginarios de género'.

Nicholas Cook (1999, 2013) por su parte, cuestiona el modelo que entiende la música como escritura y la interpretación como reproducción de un significado ya contenido en la obra. Su argumento no consiste únicamente en reivindicar la importancia del intérprete, sino en modificar el objeto mismo del análisis musical: la música debe estudiarse como performance, es decir, como una actividad en la que el significado se produce en tiempo real. En este marco, la ejecución no es una traducción secundaria de la partitura o de la composición, sino una forma de pensamiento musical en acto. Por eso Cook invierte la relación tradicional entre análisis e interpretación: no solo se analiza para interpretar, también se interpreta para analizar. El performance revela decisiones, énfasis, temporalidades y relaciones que no siempre son visibles en la obra concebida como texto, melodía o partitura.

Uno de los enfoques más importantes sin duda es el de Alejandro L. Madrid (2009) propone una revisión crítica del modo en que los estudios musicales han usado la noción de performance. En la musicología tradicional el performance se ha reducido a la interpretación o ejecución de una obra, es decir, al problema de cómo un texto musical se convierte en sonido. Frente a esa reducción, Madrid retoma los estudios de performance para desplazar la pregunta desde "qué es la música" hacia "qué hace la música" y qué permite hacer a quienes participan en ella. Esta diferencia es importante porque no se trata solo de estudiar la práctica

interpretativa, sino la performatividad de la música en un sentido más amplio: sus efectos sobre los cuerpos, las identidades, las memorias, las tecnologías, los espacios y las relaciones sociales. De ahí su propuesta de pensar la música como un 'complejo de performance', en el que el acto de cantar o tocar es solo uno de los sitios donde se produce sentido.

Brenscheidt genannt Jost (2015) aborda los estudios de performance desde una preocupación específica: el lugar del intérprete en la interpretación musical. Su punto de partida es la crítica a una historiografía musical que, especialmente en la tradición clásica occidental, ha privilegiado al compositor, la obra y la partitura, mientras ha reducido al intérprete a la función de mediador o ejecutante fiel de un significado previamente contenido en el texto musical. Frente a esa perspectiva, la autora recupera el giro performativo para pensar la música como acción situada, donde el intérprete no solo 'representa' una obra, sino que participa activamente en la producción de sentido. Este es un concepto que aparece a lo largo de este trabajo. Por "producción de sentido" no se entiende un efecto causal o unilateral de la música sobre los oyentes, sino un proceso social de significación que se realiza en prácticas concretas de interpretación, escucha e interacción. Resulta pertinente la perspectiva de Eliseo Verón (1993) para asociar "producción de sentido" con "semiosis social" como una red de relaciones entre condiciones de producción y condiciones de reconocimiento, lo que permite pensar que el sentido no está contenido de manera fija en el texto musical, sino que se actualiza en situaciones históricas, corporales, afectivas y comunicativas determinadas. Desde esta perspectiva, el bolero produce sentido en la medida en que sus signos, voces, gestos, memorias y usos sociales son reconocidos, apropiados y reactivados por intérpretes y públicos.

Su aporte resulta útil porque muestra que toda interpretación musical está regulada por convenciones históricas y culturales: reglas de concierto, expectativas del público, uso del cuerpo, vestuario, gestualidad, presencia escénica y modos de legitimar la relación entre obra, intérprete y audiencia. Trasladado al bolero, este enfoque permite observar que la presencia del cantante o del trío no es un dato secundario, sino parte constitutiva de la comunicación afectiva. La forma de pararse ante el micrófono, mirar al público, contener o dramatizar el gesto, vestir con sobriedad y elegancia, administrar la cercanía y encarnar la emoción forma parte del sentido de la interpretación.

Finalmente, el concepto *musicking* de Christopher Small (1998) quien propone que la música debe entenderse como verbo, no como sustantivo: "To music is to take part, in any

capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by composing, by dancing, or by supporting the performance in various ways" (Small, 1998, p. 9). *Musicar* es participar en cualquier capacidad en una interpretación musical, abarcando a intérpretes, oyentes, compositores, bailarines pues todos exploran y celebran relaciones sociales mediante esta actividad ritual. Es un concepto que incorpora distintas acciones de una situación musical y nos ayuda a no quedarnos solo en la dimensión musical del intérprete-cantante para atender también acciones como escuchar, bailar, organizar o hacer posible el acontecimiento sonoro. Desde esta perspectiva el sentido musical del bolero no se reduce a la experiencia sonora; el sentido también reverbera en su uso, en la escucha, en los distintos modos de participación de acuerdo a la situación, o en la asociación con la propia memoria biográfica.

Nociones y conceptos para el estudio de la corporeidad bolerística

Dentro del estudio cuerpo-música existen muchas posibilidades y orientaciones, una de ellas es la Marc Leman (2007) quien estudia de forma relacionada la percepción y la acción: el oyente no descifra la música desde una posición puramente intelectual, sino que la comprende a partir de esquemas corporales, hábitos motores, resonancias sensorio-motrices y formas de orientación afectiva hacia el sonido. Este enfoque permite analizar cómo el cuerpo del *performer* de bolero (gestualidad, postura, movimiento) media la experiencia auditiva y emocional, generando significado en la performance del bolero como cognición encarnada, y cómo el público incorpora (*embodies*) la experiencia del bolero a través de la escucha y el baile. La eficacia comunicativa del bolero no depende solo de lo que la letra dice, sino de cómo ciertos rasgos musicales e interpretativos – tempo lento, fraseo demorado, cadencia, vibrato, respiración audible, ondulaciones de la voz – producen una disposición corporal específica. Con Leman podemos decir que el bolero se oye, pero también se comprende e 'interpreta' corporalmente porque organiza el sentimiento y afecto en patrones sensibles de tensión, movimiento y respuesta.

Por su parte, Godøy y Leman (2010) desarrollan el concepto de "gesto musical" para precisar la relación entre sonido, movimiento y significado. El gesto no remite únicamente al movimiento visible del músico, sino a una acción corporal dotada de sentido, implicada tanto en la producción como en la percepción o imaginación del sonido. Desde esta perspectiva, todo

sonido musical conserva, de alguna manera, la huella de una acción: una mano que pulsa una cuerda, una respiración que sostiene una frase, una boca que modula una vocal o un cuerpo que prepara una entrada. Por ello, escuchar música supone también reconocer patrones de acción inscritos en el sonido. Aplicado al estudio de la relación bolero-cuerpo, este enfoque permite analizar ciertos recursos expresivos como gestos sonoros y no solo como elementos técnicos. Rasgos como el *vibrato*, el *rubato*, el uso del requinto en un puente musical o el alargamiento de una sílaba pueden producir sensaciones de dirección, espera, tensión o respuesta afectiva. En ese sentido, el concepto de gesto musical ayuda a comprender cómo el sonido sugiere movimiento, proximidad, contención o intensidad emocional.

En otro texto posterior, Godøy (2018) desplaza ahora su análisis hacia las restricciones motoras que modelan la experiencia musical. Su argumento en este trabajo es que los sonidos musicales no son percibidos como acontecimientos acústicos neutrales, sino como resultados de acciones corporales sometidas a límites físicos: la respiración tiene una duración, la mano necesita preparar el ataque, la voz requiere apoyo, la cuerda ofrece resistencia, el gesto instrumental posee trayectorias posibles y no cualquier movimiento produce cualquier sonido. Estas condiciones corporales influyen en lo que el oyente percibe como tensión, esfuerzo, continuidad, impulso o resolución. Aquí podemos analizar por qué ciertos recursos vocales e instrumentales generan efectos afectivos tan precisos. El requinto, cuando entra a la manera de puente en una pieza, puede percibirse como una acción de respuesta o intensificación. Una voz que demora una frase o respira antes de una palabra clave deja oír una corporalidad en tensión. Así, Godøy permite analizar la música como sonido producido por cuerpos con límites, esfuerzos y posibilidades motrices que el oyente reconoce, aunque no siempre de manera consciente.

La dimensión situada de la escucha puede precisarse a partir de la aproximación ecológica de Eric Clarke (2005). Su aporte no consiste simplemente en afirmar que la música se escucha en un contexto, sino en pensar el significado musical como resultado de una relación dinámica entre oyente y entorno sonoro. Clarke retoma la idea ecológica de que percibir es orientarse hacia un ambiente cargado de posibilidades de acción: la música ofrece indicios, tensiones, direcciones y expectativas que el oyente interpreta desde su posición corporal, su experiencia previa y la situación concreta de escucha. En este sentido, una misma canción no produce el mismo significado cuando se escucha en una cantina, una sala doméstica, la radio

del automóvil o una plataforma digital en el espacio de trabajo. Cada entorno organiza de manera distinta la atención, la proximidad, el volumen, el silencio, el movimiento posible y la relación con otros cuerpos. El sentido afectivo de una canción no depende solo de su letra, su melodía o su interpretación, sino también de las condiciones espaciales y perceptivas en que se escucha: bailar abrazado en una fiesta, oír una dedicatoria por radio, escuchar solo una grabación antigua o cantar en un bar no son variantes externas, sino situaciones que modifican la experiencia corporal y comunicativa del bolero.

La corporeidad no puede entenderse solo como espontaneidad; es decir, no se trata simplemente de 'cantar con sentimiento', como si la emoción brotara sin mediaciones. Schechner (1985) propone la noción de "conducta restaurada" para referirse a comportamientos previamente aprendidos, repetidos y reactivados en una nueva situación performativa. Lo decisivo es que una "conducta restaurada" no pertenece por completo al sujeto que la ejecuta: es una acción ya codificada, disponible para ser retomada, ensayada, reorganizada y puesta en escena. Schechner la describe como un comportamiento "dos veces actuado", hecho de fragmentos que pueden separarse de su contexto inicial y reaparecer en otro marco de sentido. Esta idea resulta útil para el bolero porque permite comprender que muchas formas de expresión afectiva – el fraseo demorado, la mirada sostenida, el cierre de ojos, el quiebre vocal, la pausa dramática, la postura ante el micrófono o el gesto de la mano – pueden parecer espontáneas, pero responden a repertorios corporales aprendidos y socialmente reconocibles. El sentimiento bolerístico, por tanto, no es pura descarga emocional: es una forma culturalmente elaborada de hacer visible y audible el afecto.

Una de las formas más evidentes de comprender la relación entre bolero y cuerpo es el baile. Esta dimensión no es secundaria: en su circulación caribeña y latinoamericana, el bolero no solo se consolidó como canción para ser escuchada, sino también como música para ser bailada en pareja. Desde los estudios culturales de la danza, Desmond (1997) ha señalado que el movimiento corporal no debe entenderse únicamente como ejecución estética o técnica, sino como una práctica social cargada de significados, valores, posiciones e identidades. En esa línea, el bolero bailado permite observar cómo la música organiza una proxémica afectiva: distancia entre los cuerpos, presión de las manos, conducción, respuesta, roce, mirada, balanceo y ritmo compartido. Estos elementos no son simples acompañamientos de la música, sino formas de comunicación no verbal mediante las cuales se negocian intimidad, confianza, deseo,

memoria y contención. Turino (2008), por su parte, permite reforzar esta lectura al recordar que música y danza suelen ocupar un lugar central en experiencias sociales intensas porque articulan participación, vínculo interpersonal y sentido de pertenencia. La música autoriza una cercanía que fuera de esa situación podría resultar ambigua, incómoda o excesiva; por eso el baile puede entenderse como un ritual de proximidad. Desde esta perspectiva, bailar bolero no significa únicamente seguir un ritmo, sino participar en una escena corporal donde el afecto se vuelve legible mediante distancias, tactos, pausas y movimientos compartidos.

Modalidades de ritualización performativa

Junto a los conceptos de performance y corporeidad que hemos explicado, la noción de ritualización permite comprender la manera en que el bolero se realiza como práctica cultural, escénica y afectiva. Es necesario precisar que la aplicación de 'ritualidad' no supone insertar a la práctica social del bolero en algún tipo ceremonia —aunque haya quien sí lo puede ver así— sino de observar cómo ciertas formas de interpretación, escucha y apropiación adquieren una dimensión ritualizada en el sentido que repiten gestos, estabilizan escenas, organizan afectos, producen reconocimiento y generan una disposición compartida entre intérprete y audiencia. Aunque haya un trasfondo religioso en el concepto de 'ritualidad', no supone necesariamente sacralidad, sino que supone formas de repetición significativa, formalización relativa y eficacia simbólica en un contexto determinado. Muchas prácticas sociales asociadas al bolero – serenata, bohemia, baile, cabaret, centro nocturno, reunión familiar o dedicatoria – no pertenecen únicamente al orden musical, sino también al orden sociocultural, simbólico, corporal e interaccional. En estos casos, el bolero no opera solamente como hecho acústico o verbal, sino como situación culturalmente organizada donde se actualizan modos de cantar, escuchar, recordar, dedicar, mirar, bailar y compartir afectos.

Cercanías y deslindes

En el campo de las ciencias sociales el concepto de ritual ha sido ampliamente usado en varios conceptos. Durkheim (1912/1995) lo vinculó con la distinción entre lo sagrado y lo profano, así como con la producción de una comunidad moral reunida en torno a creencias y prácticas compartidas. Goffman (1967) mostró que las interacciones ordinarias también están atravesadas por rituales de deferencia, presentación de sí, manejo de la cara y reconocimiento mutuo y desplazó la mirada hacia los rituales de interacción de la vida cotidiana.

Un autor más cercano a esta perspectiva es Victor Turner (1982), quien desarrolla el concepto de ritual a partir de la dimensión liminal e intensificada de ciertas prácticas colectivas. Su aporte no consiste únicamente en describir los rituales como secuencias ordenadas, sino en mostrar que algunas prácticas sociales producen momentos de transición, suspensión y recomposición simbólica. Turner retoma la estructura tripartita de los ritos de paso – separación, liminalidad y reincorporación – , pero concentra su atención en la "fase liminal" o de umbral, en la cual los participantes quedan temporalmente fuera de sus posiciones ordinarias y se abre una experiencia de ambigüedad, intensidad y transformación. Desde esta perspectiva, ciertas prácticas performativas pueden crear un tiempo-espacio distinto del cotidiano. En una serenata, un baile, una bohemia o un concierto íntimo, el bolero puede producir una suspensión afectiva de la vida ordinaria: mientras dura la canción, la pérdida, la nostalgia o el deseo se vuelven experiencias compartidas, reguladas por códigos de voz, gesto, escucha, proximidad y memoria. En ese sentido, Turner ayuda a pensar la "ritualización bolerística" como una escena intensificada en la que la emoción se organiza colectivamente, sin que por ello el bolero deba ser entendido como ritual ceremonial en sentido estricto.

En el caso de Catherine Bell (2009), opta en lugar de 'ritual', 'ritualización' definido como formas culturalmente estratégicas de actuar y contextualizar las "actividades rituales" dentro de la "actividad social" general y no como actos paradigmáticos separados. Bell propone quitar al ritual de su posición aislada y restaurarlo al contexto de la actividad social cotidiana, usándolo como herramienta para analizar problemas clásicos como creencia, ideología, legitimación y poder. El concepto central es el *ritual body*, donde el cuerpo que se conforma y moviliza en las prácticas rituales como estrategia cultural, y es el medio por el cual se negocian y legitiman relaciones de poder.

Ritual y performance se enlazan cuando una acción adquiere regularidad, reconocimiento, y eficacia simbólica. El concepto de RP es un proceso mediante el cual ciertas formas de exposición o presentación bolerísticas utilizan gestos, voces, escenas y afectos reconocibles. Una misma canción puede ser cantada en un cabaret, en una grabación de estudio, en una fiesta familiar, en un homenaje patrimonial o en una escena televisiva; en cada caso puede reactivar procedimientos, palabras, gestos, y disposiciones afectivas distintas. Muchas veces el cine por ejemplo ha ayudado a reconocer este tipo de "ritualización" en escenas y canciones, cuando en películas enteras como el caso de *Bolero Inmortal* (1958, Dir. Rafael

Portillo) que ejemplifica en plena "época de oro" del género una serie de rituales que van de la experiencia personal de los protagonistas hasta las formas de los tríos en una expresión canónica que analizamos.

Ensayo de tres modalidades

En este apartado presentamos una hipótesis de lectura respecto a la RP en canto categoría explicativa para comprender distintos procesos en torno al bolero que se puede aplicar a estilos de interpretación, épocas dentro de su historia, o el estudio de casos emblemáticos. La categoría RP funciona como un tipo de acento analítico que puede mostrarnos distintos grados de formalización, intensidad afectiva, codificación corporal, institucionalización escénica y relación con el público. Toda presentación del bolero implica un nivel de 'ritualización' en cuanto modos y grados de formalización: algunas prácticas son altamente escénicas y codificadas; otras son íntimas, autorales o comunitarias; otras se sostienen en la repetición cotidiana y en la apropiación afectiva de los públicos.

A continuación, presentamos tres formas de ritualización que distan de ser las únicas y corresponden quizá a formas más claras de identificación (como en el primer caso), de algún tipo de preferencia en el estilo (en el segundo) y de una clara hipótesis que recupera un componente fundamental de la tradición, de la declaratoria de la UNESCO donde el protagonismo se va a las comunidades, a la calle, a los espacios de escucha. En todo caso la idea presentar RP es hacerlo de una categoría exploratoria que nos permita hacernos preguntas en los procesos de producción de sentido que pueden darse en épocas, interpretes, innovaciones, lugares donde vemos justamente como este género musical se hace vida, interacción, vida privada, que nos parece más allá de los histórico, lo estructural o lo musicológico donde se cifra el valor de esta expresión en nuestra sociedades y culturas.

Ritualización formal-canónica

Una de las zonas más reconocibles de la historia del bolero latinoamericano es la asociada con los tríos particularmente con lo que fue un verdadero modelo consolidado principalmente con el conocido trio *Los Panchos*, y cuyo éxito puede hacer que aún ahora, algunos oyentes asocien el bolero y lo 'romántico' con este formato musical. Moreno Rivas (2008) permite ubicar este fenómeno dentro del desarrollo de la canción romántica; esta canonización no debe entenderse

sólo como consolidación de un repertorio, sino también una manera reconocible de producir significado a través de voces, cuerpos, instrumentos, gestos y escucha. El trío no sólo ejecuta boleros; organiza una forma específica de cantar, acompañar, escuchar y recordar como parte de una misma escena sentimental.

La dimensión que nombramos 'canónica' no deriva sólo de su difusión y éxito comercial, sino de estabilización de códigos escénicos reconocibles como la armonía vocal, el vestuario, la disposición frontal ante el público, la primacía del conjunto respeto por la forma musical y construcción de una imagen de tradición sentimental estilizada. El trío constituyó un símbolo de la totalidad del bolero como gusto, estética y sensibilidad, y no es casual este tipo de agrupación se erigiera como uno de los vectores centrales en la historia del bolero, de manera particular en su 'época de oro' durante la década cincuenta.

Desde la corporeidad, esta modalidad se caracteriza por la disciplina del cuerpo. Los intérpretes suelen aparecer alineados o próximos entre sí, con desplazamientos mínimos, gestualidad sobria, mirada controlada, manejo contenido de manos y rostro, y una postura que privilegia el equilibrio del conjunto. El cuerpo no desaparece, pero queda subordinado a la armonía vocal e instrumental. Esta contención corporal no implica falta de afecto; muestra una forma específica de hacerlo visible: el sentimiento se expresa mediante la postura, el timbre, la respiración compartida, la economía gestual y la sincronía entre los cuerpos. En cuanto al afecto, no se grita: se armoniza; no hay desbordes, sino estilo y control, lo que no significa que esta forma sea fría o esté carente de intensidad afectiva. Su rasgo central es que la emoción se canaliza mediante códigos de forma, equilibrio y contención. El cuerpo del intérprete no se desborda; se disciplina. La voz no busca romper el marco escénico; se integra al ensamble. La escena no privilegia la confesión individual, sino la construcción colectiva de una atmósfera sentimental.

En cuanto la relación con el público también se organiza de manera ritualizada. La audiencia no suele participar mediante el baile o la intervención directa. Al trío se le escucha, se pone atención, se reconoce cuando viene el requinto. Podemos quizá adaptar a Goffman (1967) en el estudio de esta modalidad, la cual depende de reglas de interacción, deferencia, presencia, atención común y manejo de la escena ante otros. El público reconoce no solo una canción, sino una forma de comportamiento afectivo: cómo se canta el amor, cómo se escucha, cómo se dedica, cómo se recuerda y cómo se valida socialmente una emoción.

La persistencia de esta ritualización formal-canónica se observa también en sus reactivaciones recientes. A finales del siglo XX y comienzos del XXI, el formato del trío y la estética de las voces armonizadas reaparecieron como signo de memoria, elegancia y filiación con una tradición sentimental latinoamericana. Entre otros casos podemos mencionar los casos de *Café Quijano* (ver su trilogía *Orígenes: el bolero* entre 2012 y 2014), trío *Dos Generaciones*, *Los Herederos del Bolero* o el interesante caso del trio femenino *Panchas Trío* que retoma elementos centrales del modelo clásico, pero los desplaza hacia una escena marcada por la presencia femenina. En todos estos casos la ritualización formal-canónica no pertenece únicamente al pasado ni opera como una forma cerrada. Su persistencia depende de su capacidad de ser citada, reactivada y resignificada por nuevos intérpretes, públicos y corporalidades. En el grupo español *Café Quijano* reaparece como recuperación estilizada de una memoria sentimental latinoamericana; en agrupaciones de continuidad bolerística se presenta como fidelidad al formato del trío; y el caso trio femenino contemporáneo "Panchas Trío" adquiere una dimensión especialmente significativa, pues retoma los códigos clásicos – tres voces, guitarras, requinto, armonización y repertorio – , pero los habita desde otros cuerpos, otras voces y otra relación de género con la memoria del bolero.

Cabe finalmente un apunte crítico respecto a ciertos imaginarios afectivos y de género (Aparicio, 1998). El formato de trío, el vestuario uniforme, la disposición escénica, la centralidad de la voz masculina construyen una escena de sobriedad, dominio expresivo y cortesía amorosa que, al mismo tiempo, puede reproducir modelos heteronormativos de la relación amorosa: el varón que canta, declara, promete, recuerda o suplica, y una figura femenina frecuentemente situada como destinataria idealizada, ausente o silenciosa. Sin embargo, esta modalidad no debe entenderse solo como reproducción mecánica de normas patriarcales, pues su eficacia performativa también depende de matices interpretativos – fragilidad vocal, exposición emocional, súplica, dependencia afectiva – que pueden desestabilizar parcialmente la masculinidad dominante. Así, la ritualización formal-canónica condensa una tensión central del bolero: organiza una escena amorosa reconocible y normada, pero a la vez cabe una interpretación donde la voz masculina puede presentarse como vulnerable, herida o afectivamente expuesta.

Ritualización autoral-intimista

Una segunda modalidad remite a la figura del intérprete cuya presencia vocal, escénica y afectiva reconfigura el bolero desde una marca autoral reconocible. No se trata simplemente del "gran intérprete" en un sentido valorativo, sino de aquellos casos en los que la canción se realiza, siguiendo a Cook, como una producción de sentido en tiempo real: el bolero no aparece sólo como obra previa, sino como acontecimiento interpretativo donde fraseo, respiración, silencio, timbre, gesto y relación con el público reorganizan la tradición (Díaz Ayala, 1993; Giro, 2007; Leymarie, 2005; Orovio, 1981).

Esta modalidad se vincula con zonas de la canción, como ejemplo muy claro el estilo *filin* que se caracteriza por un estilo de interpretación, una modalidad de armonía sofisticada y que remite a la obra de José Antonio Méndez, César Portillo de la Luz, Marta Valdés, y sin duda entre sus cantantes más señaladas Elena Burke. Pero habría que pensar también en interpretes no necesariamente dentro de llamado *filin*, pero que se mueven dentro una órbita cercana como *Bola de Nieve*, *Freddy* y en México sin duda Vicente Garrido – el único mexicano de todo este listado – , quien aparte de compositor, también tenía un estilo particular de interpretar sus canciones. Y en esta tradición que llamamos 'intimista', 'de autor', *filin* el bolero aparece como matriz sensible que puede prolongarse en canciones de atmósfera nocturna, fraseo libre, armonía elaborada, intimidad vocal, deseo contenido y reflexión amorosa.

Esta matriz autoral-intimista no debe pensarse como algo aislado, sino como una zona de continuidad y transformación donde el bolero se cruza con armonías más sofisticadas, fraseos libres, poéticas urbanas, lugares particulares —como el bar *El Pico Blanco* en La Habana— y formas escénicas de interioridad. Desde la perspectiva que manejamos, aparte de identificar un estilo musical, es necesario observar qué objetos y relaciones produce esta práctica: una voz cercana, una escucha atenta, una corporalidad contenida, una escena nocturna, una memoria sentimental y una forma de subjetividad cantada.

En cuanto los espacios podemos señalar sin duda al piano-bar, club, bohemia, pequeño teatro, concierto de cantautor, escena nocturna o recital. En ese sentido de Clarke, estos espacios son componentes del significado musical: la cercanía acústica, la escala reducida, la atención silenciosa, la iluminación nocturna o la presencia del micrófono modifican la manera en que el oyente percibe la voz y construye sentido. En la línea de Brenscheidt genannt Jost, el bolero

autoral-intimista debe observarse como una práctica que realiza algo mediante cuerpos presentes, acciones concretas y relaciones situadas: no sólo se canta una emoción, se produce una escena de escucha íntima. Sin duda una de las mejores exponentes en cuanto esta RP es *Su Majestad La Señora Sentimiento* Elena Burke. Esta modalidad puede reconocerse por el fraseo flexible, la voz conversacional y una forma de interpretación que oscila entre cantar, conversar y confesar. Esta interpretación puede leerse como una relación intensa entre percepción y acción: el oyente no sólo recibe la voz, sino que sigue corporalmente sus demoras, respiraciones, desplazamientos y tensiones. A su vez, el concepto de 'gesto musical' permite observar que el sentido no se produce únicamente en la línea melódica o en la letra, sino en micro-acciones vocales y corporales: una pausa antes de resolver la frase, una inflexión del timbre, una respiración audible, una entrada ligeramente retrasada o una forma particular de sostener el silencio.

En términos de corporeidad, esta modalidad —como se observa en Burke y en otras cantantes *filineras* como puede ser Haydee Milanés o Gema Corredera— no se caracteriza por el desborde teatral ni por la solemnidad ceremonial, sino por una presencia próxima, concentrada y subjetiva. Desde Desmond, esta gestualidad mínima no debe entenderse como ausencia de movimiento ni como simple naturalidad expresiva. El cuerpo intimista también está culturalmente codificado: la cercanía al micrófono, la mirada baja o concentrada, la mano que acompaña el fraseo, la postura relajada y la respiración audible construyen una política del movimiento distinta a la teatralidad expansiva. Se trata de una corporeidad que produce cercanía, vulnerabilidad, interioridad y autoridad interpretativa.

La ritualización opera como repetición de una escena de interioridad. En términos de Schechner, también aquí puede hablarse de conducta restaurada, aunque no adopte la forma visible del protocolo canónico del trío. Lo que se reitera es una disposición afectiva y corporal: cantar hacia adentro, modular la emoción, demorar el fraseo, desplazar el tiempo, hacer de la pausa un signo expresivo y convertir la canción en espacio de confidencia. La intimidad, por tanto, no aparece como espontaneidad pura, sino como una forma aprendida y reconocible de organizar voz, cuerpo, escucha y escena.

En el caso de Pablo Milanés y sus discos dedicados al *filin*[6], con la gran guitarra de Martín Rojas —como en el caso de Burke y de su acompañante Felipe Valdés— no funciona

[6] Filin o Filin 1*,* 1981; Filin 2, 1989; Filin 3, 1990; Filin 4, 1991; Filin 5, 1992; y Filin 6*,* 2008

sólo como acompañamiento armónico, sino como una forma de respiración musical compartida. A la luz de Godøy, puede observarse cómo las restricciones motoras de la ejecución —digitación, ataque, duración del acorde, anticipación o retraso del acompañamiento— modelan la experiencia del fraseo y abren un margen de flexibilidad expresiva para la voz.

En esta modalidad, no se trata de imponer un personaje escénico desbordado, sino sostener una presencia de intérprete que ordena el afecto desde la precisión y la delicadeza del decir cómo se ven en otros intérpretes. La obra de *Bola de Nieve* resulta fundamental y no es casual que canta-autores que ubicamos en esta tradición hayan brindado homenajes a este cantante fundamental: Miriam Ramos con *Estás conmigo (Homenaje a Bola de Nieve)* y Céspedes con el disco *Con el permiso de Bola.* Estos materiales se pueden leer como reconocimiento explícito de una herencia, relación que permite pensarlo no solo como un cantante romántico contemporáneo, sino como heredero parcial de una tradición cubana donde voz, piano, teatralidad, intimidad y subjetividad escénica reorganizan la canción amorosa.

Concluimos con un apartado crítico sobre la modalidad autoral-intimista, asociada con formas de interpretación más personales, en las que la dimensión de género se desplaza hacia la singularidad de la voz, el fraseo y la posición enunciativa. A diferencia de la modalidad formal-canónica, donde predominan códigos más estabilizados de presentación escénica, este 'registro intimista' abre un espacio para modulaciones afectivas más ambiguas: confesión, cansancio, deseo, fragilidad o desencanto. Esta modalidad puede reproducir tópicos tradicionales del amor romántico, pero también permite re-acentuarlos desde una subjetividad más reflexiva, menos ceremonial y más próxima a una idea más elaborada de experiencia individual influida por los arreglos armónicos más elaborados, la libertad expresiva que da un juego a la forma de interpretar, y a nivel de composición los saltos melódicos como podemos observarlos en las composiciones de José A. Méndez, César P. de la Luz y Marta Valdés.

Ritualización cotidiana-comunitaria

Esta modalidad introduce un desplazamiento importante respecto de las anteriores, organizadas principalmente alrededor de estilos de interpretación, figuras de intérprete y formas escénicas reconocibles. La ritualización cotidiana-comunitaria no debe entenderse como una forma menor o derivada del bolero, sino como un RP distinto, en el sentido que la canción adquiere eficacia

social por su uso situado, su pertinencia afectiva y su capacidad para activar vínculos, memorias y formas compartidas de presencia (velada entre amigos, karaoke, redes, sobremesa).

Hemos sugerido ya que el bolero no se reduce a la música, a su expresión acústica, a sus grandes intérpretes o a sus escenarios profesionales, sino que comprende también múltiples formas ordinarias de apropiación: la reunión familiar, la sobremesa, la fiesta, la bohemia, el karaoke, la dedicatoria radiofónica, la transmisión casera, el video en redes o la canción cantada entre amigos. Aunque estos escenarios han recibido menor atención analítica, resultan fundamentales para comprender la vitalidad social del género. En ellos no hay necesariamente vestuario formal, protocolo escénico ni una separación clara entre intérprete y público; sin embargo, puede producirse una intensa ritualización afectiva. En este sentido, el bolero cotidiano-comunitario puede entenderse como una forma especialmente densa de relación musical, pues su significado depende menos de la corrección interpretativa que de la intensidad relacional de la situación.

Esta dimensión también se advierte en apropiaciones contemporáneas que desplazan el bolero hacia otros marcos de escucha – listas digitales, sesiones comentadas o circuitos culturales LGBTIQ+ - donde el repertorio puede reactivarse no solo como memoria afectiva, sino también como espacio de reconocimiento, reivindicación y pertenencia para comunidades específicas. Esta dimensión puede observarse, por ejemplo, en noches urbanas de karaoke, bohemias familiares o barriales, serenatas, listas digitales compartidas y sesiones comentadas en redes, donde el repertorio se reactiva no solo como memoria afectiva, sino también como espacio de reconocimiento, reivindicación y pertenencia para comunidades específicas. En todos estos casos, la ritualización no depende de una escena profesional, sino de la capacidad de la canción para ordenar una situación de escucha, reconocimiento y participación.

En este RP los cambios en el tipo de interacción intérprete-público son muy variados. Quien canta no suele ser un profesional, y puede ser un amigo, aficionado o participante ocasional. El performance se sostiene sobre todo en la pertinencia afectiva de la situación: su valor no depende solo de cantar bien, sino de hacerlo en un momento particular, y donde vemos cómo la música adquiere sentido en el momento que se interpreta y escucha. Así la producción de sentido no depende de la calidad o pericia del intérprete, sino en la adecuación entre canción, situación de escucha, memoria y comunidad. Un bolero cantado de manera imperfecta —

incluso aunque no se cante de forma completa y solo sean algunos fragmentos— puede tener una gran eficacia comunicativa si aparece en el contexto afectivo adecuado.

Desde la corporeidad, esta modalidad se expresa en gestos mínimos pero significativos: cantar junto a otros, cerrar los ojos, abrazar a alguien, seguir la letra, grabar con el celular, sonreír con complicidad o guardar silencio durante una frase reconocida. El cuerpo no aparece necesariamente como cuerpo escénico profesional, sino como cuerpo participante: escucha, recuerda, acompaña, se conmueve, canta o baila. La corporeidad se distribuye entre quienes están presentes y construyen, con su atención, gestos y memorias, la eficacia afectiva de la canción. A su vez, el concepto de "gesto musical" de Godøy y Leman ayuda a identificar cómo acciones aparentemente pequeñas pueden producir sentido musical y afectivo. Con Desmond, además, estos movimientos cotidianos no deben entenderse como gestos puramente espontáneos, sino como formas culturalmente aprendidas de mover el cuerpo, expresar el afecto y volver legible una emoción ante otros.

Este tipo de ritualidad puede describirse como de 'baja ritualización escénica', pero de 'alta densidad afectiva': un bolero escuchado en una sobremesa, cantado en un karaoke, dedicado en una serenata o compartido en redes puede activar nostalgia, deseo, recuerdo, duelo, complicidad o pertenencia familiar y comunitaria. Desde Goffman (1967) vemos cómo estas escenas cotidianas muestran que incluso las interacciones aparentemente informales están atravesadas por reglas tácitas de presencia, turno, atención, complicidad y reconocimiento mutuo. DeNora (2000) también ha señalado que la música participa en la organización de la vida cotidiana, los estados afectivos y las prácticas de subjetivación. En esta RP, el objetivo no es presentar una obra ante espectadores, sino intensificar la participación social y la experiencia compartida. Se trata de formas participativas de la música en las que la relación con el público no es de contemplación, sino de experiencia vivida: lo que cuenta no es saber música o cantar afinadamente, sino la memoria personal, familiar o grupal que se modula, activa o intensifica en la escucha, el cuerpo y la interacción (Turino, 2008).

A nivel crítico, como lo hemos anotado en las modalidades precedentes, en esta ritualización los imaginarios afectivos y de género se negocian de manera más abierta porque el bolero deja de depender de la escena profesional y se actualiza en situaciones ordinarias de uso: reuniones familiares, bohemias, karaokes, dedicatorias radiofónicas o videos en redes. En estos contextos, los códigos del bolero pueden reproducir modelos tradicionales de amor,

fidelidad, sufrimiento o galantería, pero también ser apropiados de forma irónica, lúdica, nostálgica, queer, feminista o generacionalmente desplazada, lo que recuerda la importancia del bolero como repertorio de educación sentimental y como espacio de significación y resignificación de la experiencia amorosa (De la Peza, 2001). Ejemplos de ello pueden encontrarse en la recepción queer de Chavela Vargas, cuya performance vocal y corporal tensionó la enunciación heterosexual de muchas canciones románticas, así como en iniciativas contemporáneas de curaduría y escucha como 'Boleros Queer', donde el repertorio se reinterpreta desde experiencias de diversidad sexual, memoria afectiva y comunidad.

La ausencia de una separación rígida entre intérprete y público permite que los participantes modifiquen el sentido de la canción según la situación: dedicar, parodiar, llorar, recordar, acompañar, bailar o cantar colectivamente son acciones que confirman que la música no se reduce a una obra, sino que se realiza como práctica social. Por ello, esta modalidad muestra con particular claridad que la ritualización performativa del bolero no es un código cerrado, sino una práctica social donde los significados amorosos y de género se reactivan, negocian y transforman.

Recuperaciones

Hemos definido al bolero desde el concepto tradición, donde las categorías 'performatividad' y 'corporeidad' pueden ayudar a repensar el bolero como una tradición múltiple, diversa y no solamente musical, melódica, letrística. También el estudio de la performativa y corporeidad permiten desplazar superar la reducción del bolero a solo 'canción romántica', 'canción sentimental'. El bolero como expresión comunicativa y musical constituye una formación cultural compleja en la que se articulan distintas modalidades expresivas (música, palabra, voz, cuerpo, memoria, espacio, mediación técnica, formas de sociabilidad afectiva) cuya permanencia histórica no se explica únicamente por la repetición de un repertorio canónico, sino por la capacidad de esas canciones para actualizar escenas de reconocimiento emocional en contextos diversos que pueden ir desde la clásica serenata, el trío en el cabaret hasta la fiesta, el baile o la circulación digital.

Como hemos explicado, 'tradición' no significa retorno nostálgico a un pasado estable, sino una herramienta para analizar continuidades en transformación dentro de la subjetividad social, es decir, en los modos colectivamente compartidos de sentir, recordar, valorar y dar

sentido a determinadas experiencias. El bolero conserva signos reconocibles como formas melódicas o, tópicos amorosos, pero los desplaza entre estilos, generaciones, medios y espacios sociales. Esa tensión entre permanencia y mutación explica que pueda ser, al mismo tiempo, repertorio patrimonial, práctica comunitaria, objeto de estudio académico y recurso vivo de comunicación afectiva. Desde la perspectiva de la corporeidad y el performance, el bolero no solo representa sentimiento y emociones. La voz que respira, frasea, suspende o quiebra una sílaba; el cuerpo que se aproxima al micrófono; la pareja que baila lentamente; el público que canta, recuerda o guarda silencio; todos estos elementos forman parte de la producción de sentido bolerística. La canción no actúa únicamente como texto verbal o estructura sonora, sino como práctica encarnada donde el afecto se comunica mediante un sinfín de signos como gestos, pausas, timbres, miradas, movimientos y disposiciones corporales que hemos mencionado no son solamente espontáneas, sino también históricamente aprendidas.

La noción central de nuestro trabajo, RP permite comprender cómo el bolero estabiliza escenas afectivas reconocibles sin convertirse necesariamente en un ritual ceremonial o religioso. Las modalidades examinadas son categorías exploratorias a través de las cuales hemos querido ejemplificar algunos grados de codificación que reflejan tipos de sensibilidad igual y distinta, que como hemos insistido pasan por distintas a desde las formas de manejo de voz, cercanía y poética de la interioridad que se tejen en los espacios, en la relación interprete-audiencia, o en la configuración de los públicas en sus dinámicas de apropiación del género y los mecanismos de activación de la memoria compartida.

La eficacia simbólica y comunicativa del bolero radica en su capacidad para convertir experiencias dispersas —amor, deseo, pérdida, nostalgia, espera, duelo o reconciliación— en formas sensibles, reconocibles y compartidas. Turino (2008) nos ayuda a comprender la música no solo como objeto estético, sino como una forma de vida social: una práctica que organiza participación, pertenencia, memoria y experiencia colectiva. Desde esta lectura, la condición patrimonial reconocida por la UNESCO en 2023 no debería entenderse como fijación definitiva de un repertorio, sino como reconocimiento de una tradición viva, multimodal y mediatizada, sostenida por cuerpos, voces, espacios, tecnologías y comunidades de portadores: músicos, oyentes, familias, herederos, promotores, periodistas, investigadores y públicos diversos. El bolero permanece porque sigue siendo cantado, escuchado, bailado, dedicado, recordado y resignificado en situaciones concretas. Su fuerza cultural no reside únicamente en conservar

canciones del pasado, sino en mantener activa una forma de comunicación afectiva capaz de articular sonido, movimiento, memoria, territorialidad emocional y formas de vida compartidas.

Referencias

APARICIO, Frances R. **Listening to salsa: Gender, Latin popular music, and Puerto Rican cultures**. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

BELL, Catherine. **Ritual theory, ritual practice**. New York: Oxford University Press, 2009.

BRENSCHEIDT, genannt JOST, Diana. La presencia del intérprete, los estudios del performance y la interpretación musical. En C. L. Hurtado Espinosa (Ed.), **Una visión interdisciplinaria del arte**. Universidad de Sonora, 2015, p. 7-16.

BOURDIEU, Pierre. **El sentido práctico**. Madrid: Taurus, 1991.

CLARKE, Eeic. F. **Ways of listening: An ecological approach to the perception of musical meaning**. Oxford University Press, 2005.

COOK, Nicholas. Analysing performance and performing analysis. In: Cook & Everist (Eds.) **Rethinking music** (p. 239-261). Oxford University Press, 1999.

COOK, Nicholas. **Beyond the score: Music as performance**. New York**:** Oxford University Press, 2013.

DE LA PEZA CÁSARES, M. del C. El bolero: Nostalgia de una ciudad que nunca existió. En **Política y Cultura**, n. 4, p. 155-172, 1995.

DE LA PEZA CÁSARES, María del Carmen. **El bolero y la educación sentimental em México**. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco; Editorial Miguel Ángel Porrúa, 2001.

DE LA PEZA CÁSARES, María del Carmen. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco; Editorial Miguel Ángel Porrúa, 2001.

DE LA PEZA CÁSARES, María del Carmen. La canción de amor y la conformación del sentido común sobre el amor. In: **ANUARIO DE INVESTIGACIÓN 2001**, v. 1. México, D.F.: UAM-X, CSH, Educación y Comunicación, 2002. p. 269–275.

DENORA, Tia. **Music in everyday life**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

DESMOND, Jane. C. (Ed.). **Meaning in motion: New cultural studies of dance**. Durham: Duke University Press, 1997.

DÍAZ AYALA, Cristóbal. **Música cubana: Del areyto a la nueva trova**. Miami: Ediciones Universal, 1993.

DURKHEIM, Émile. **The elementary forms of religious life**. Free Press. [1912], 1995.

FONOTECA NACIONAL. **Lunes de boleros: Los Panchos**. Secretaría de Cultura. 2ß24-

GIRO, Radamés. **Diccionario enciclopédico de la música en Cuba** (4 vols.). La Habana: Letras Cubanas, 2007.

GODØY, Rolf Inge. Motor constraints shaping musical experience. En **Music Theory Online**, v. 24, n. 3, 2018.

GODØY, Rolf Inge; LEMAN, Marc (org.). *Musical gestures: sound, movement, and meaning*. New York: Routledge, 2010.

GOFFMAN, Erving. **Interaction ritual: Essays on face-to-face behavior**. New York: Pantheon Books, 1967.

HOBSBAWM, Eric**.** Introduction: inventing traditions. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). **The invention of tradition.** Cambridge: Cambridge University Press, 1983. p. 1–14.

LEMAN, Marc **Embodied music cognition and mediation technology**. Cambridge: MIT Press, 2007.

LERCH, Alexander; ARTHUR, Claire; PATI, Ashis; GURURANI, Siddharth. An interdisciplinary review of music performance analysis. **Transactions of the International Society for Music Information Retrieval**, v. 3, n. 1. 221-245, 2020.

LEYMARIE, I. **Cuban fire: La música popular cubana y sus estilos**. Madrid: Ediciones Akal, 2005.

MADRID, Alejandro L. Why music and performance studies? Why now? An introduction to the special issue. **TRANS: Revista Transcultural de Música**, n. 13, 2009.

MORENO RIVAS, Yolanda. **Historia de la música popular mexicana**. México, D.F.: Océano de México, 2008.

OROVIO, Hélio. **Diccionario de la música cubana: Biográfico y técnico**. La Habana: Letras Cubanas, 1981.

PAREDEZ, Deborah. **Selenidad: Selena, Latinos, and the performance of memory**. Durham: Duke University Press, 2009.

REILY, Suzel Ana. Más allá del nacionalismo: trayectorias etnomusicológicas en Brasil. **Desacatos. Revista de Ciencias Sociales**, *(12)*, 11–23, 2003.

RIVERA-RIDEAU, Petra. R. **Remixing reggaetón: The cultural politics of race in Puerto Rico**. Durham: Duke University Press, 2015.

SCHECHNER, Richard. **Between theater and anthropology**. University of Pennsylvania Press, 1985.

SCOTT, Joan W. Gender: A useful category of historical analysis. **The American Historical Review**, 91(5), 1053–1075, 1986.

SECRETARIA de Cultura. Expediente técnico para la inscripción del bolero como patrimônio cultural inmaterial. Sistema de Información Cultural, 2023.

SMALL, Christopher. **Musicking: The meanings of performing and listening**. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

SMITH, Laura. El "espejo patrimonial". ¿Ilusión narcisista o reflexiones múltiples? **Antípoda Revista de Antropología y Arqueología**, 12, 39–63, 2011.

TAYLOR, Diana. **The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas.** Durham: Duke University Press, 2003.

TAYLOR, Charles. **Modern social imaginaries**. Durham: Duke University Press, 2004.

TURINO, Thomas. **Music as social life: The politics of participation**. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

TURNER, Victor. **From ritual to theatre: The human seriousness of play.** PAJ Publications, 1982.

UNESCO. **Bolero: Identidad, emoción y poesía hecho canción. Patrimonio Cultural Inmaterial**, 2023. https://ich.unesco.org/es/RL/bolero-identidad-emocion-y-poesia-hechocancion-01990

VERON, Eliseo. **La semiosis social: Fragmentos de una teoría de la discursividad**. Barcelona: Gedisa, 1993.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo y literatura**. Ediciones Península, 2000.

Revista Música e Cultura (ISSN 1980-3303)
Dossiê **Sonoridades, memória e territorialidade: performances em movimento na América Latina e Caribe**

AFETOS RITMADOS, CORPOS ENCRUZILHADOS

Experiências pedagógicas com performances ladinoamefricanas e caribenhas em Recife - Brasil

Andrea Ramírez Rojas
UFPE-PPGA
andrea.arr@ufpe.br

Resumo
Este artigo insiste no reconhecimento da cidade de Recife, capital do estado de Pernambuco, como um nó estratégico em uma rede ladinoamefricana de práticas musicais e de dança. A partir de duas experiências pedagógico-investigativas focadas em algumas performances do universo cultural ladinoamefricano (Gonzalez, 2023) e do *Gran Caribe* (Benitez, 1998; Pizzaro, 2002; Glissant, 2021), o texto argumenta que existe, em Recife, um interesse e um potencial significativo para o diálogo em torno de conexões transnacionais e territorialidades relacionais, perceptíveis no cotidiano e nas memórias afetivas dos seus habitantes. Da mesma forma, propõe que é por meio de experiências sensíveis que articulam corpo, sonoridade, oralidade e afetos que se torna possível aprofundar o conhecimento dessa rede histórica de conexões e fluxos culturais. Por fim, o artigo busca questionar usos folclorizantes e exotizantes de identidades e performances ladinoamefricanas e caribenhas que reforçam formas de desconhecimento, resultando em práticas de consumo e apropriação cultural.
Palavras-chave: performances; territorialidade; memórias; afetos; ladinoamefricanidade.

RHYTHMIC AFFECTIONS, INTERTWINED BODIES

Educational Experiences with Ladino-African and Caribbean Performances in Recife, Pernambuco

Abstract
This article argues for the recognition of the city of Recife, capital of the state of Pernambuco, as a strategic node in a *ladinoamefricana* network of musical and dance practices. Drawing on two pedagogical-research experiences focused on certain performances within the *ladinoamefricano* cultural universe (Gonzalez, 2023) and do *Gran Caribe* (Benitez, 1998; Pizzaro, 2002; Glissant, 2021) the text argues that there is, in Recife, a significant interest and potential for dialogue regarding transnational connections and relational territorialities, which are evident in the daily lives and affective memories of its inhabitants. Similarly, it proposes that it is through sensory experiences that articulate body, sound, orality, and affect that it becomes possible to deepen our understanding of this historical network of cultural connections and flows. Finally, the article seeks to question the folklorizing and exoticizing uses of *ladinoamefricanas* and caribbean identities and performances that reinforce forms of ignorance, resulting in practices of cultural consumption and appropriation.
Keywords: performances; territoriality; memories; affections; *ladinoamefricanidade*.

Introdução

Vim para o Brasil, e especificamente para a cidade de Recife, com o intuito de fazer uma pesquisa antropológica sobre as performances do Coco pernambucano, em diálogo com as do Bullerengue do Caribe colombiano. Cheguei no meio do carnaval de 2025 e o primeiro show que assisti, com imensa surpresa e alegria, foi o do grupo de bullerengue e outros ritmos tradicionais do Caribe colombiano, formado exclusivamente por mulheres: Enkelé. Era a primeira vez que o Bullerengue subia num palco recifense, mas não a única vez que o Caribe colombiano chegava até Recife. Antes disso, Totó la Momposina, grande mestra das músicas tradicionais colombianas, tinha sido convidada para performar na Mostra Internacional de Música de Olinda (MIMO, 2017), e os grupos Guetto Kumbé, em 2026, e Bomba Estéreo, em 2009, no palco do Rec-Beat. Esse dia foi e eu estava ali para prestigiar.

Quatro meses depois, me reencontrei com as sonoridades do Caribe colombiano numa oficina de Cumbia tradicional, idealizada pelo coletivo Pandeirada da Várzea. Nessa e outra vivência posterior, compartilhamos, junto com outros artistas, os nossos saberes sobre as músicas e as danças caribenhas e latinoamericanas. Foi inegável o interesse e a curiosidade generosa com a qual as pessoas se aproximaram para aprender sobre esses universos culturais. E isso não foi diferente nas oportunidades posteriores em que, junto com o recém criado Colectivo Bullamaré fizemos a produção do evento *Encontros y caminos: Ladinoaméfrica na roda*[1], em novembro de 2025, provocando uma partilha de saberes e trajetórias entre artistas e mestres do Coco pernambucano e do Bullerengue do Caribe colômbiano.

[1] Alguns registros e conteúdos criados durante o evento podem ser acessados através do perfil do Instagram @encontrosycaminos, e do canal EncontrosyCaminos no YouTube.



Vivência com a música e a dança da Cumbia tradicional colombiana (Foto: Giulianna Bezerra, 2025)

A surpresa causada por estas experiências não seria tão grande, acredito, se não fosse pela forte impressão que tinha sido transmitida para mim sobre a marginalidade que sofre o Nordeste, quase em geral, em relação com o acesso a incentivos para divulgar sua cultura fora do Brasil e para ser local de intercâmbio com o que vem de fora, sobretudo do resto da América Latina. Assim também, sobre um certo bairrismo pernambucano e recifense que acaba impermeabilizando o gosto frente a outras culturas. Porém, com o passar do tempo e dos acontecimentos citados, entendi que tais trocas existem de forma permanente e são significativas para a cidade e seus cidadãos; que se dão de maneira diferenciada segundo a classe social e o contexto político-social; e que, no caso das outras culturas da América Latina e do Caribe –meu foco de pesquisa– a visibilidade ainda é reduzida.

O molho 'latino' e 'caribenho' em Recife e Olinda:

Antes de avançar na análise e discussão das vivências pedagógico-investigativas com performances ladinoamefricanas na cidade de Recife, parece-me fundamental refletir sobre as pesquisas que antecedem e enquadram a questão deste artigo. Com isto me refiro a alguns trabalhos que desde os estudos artísticos e das ciências sociais e humanas têm argumentado a favor das intensas e permanentes conexões do Recife com América Latina e o Caribe, mobilizadas pela música e a dança. Neles fica evidente a tensão entre uma cidade que se orgulha

da sua identidade cultural – que muitos defendem como única e inigualável na sua riqueza – cristalizada nas múltiplas performances e brincadeiras da cultura popular; e uma cidade com um imenso potencial para se conectar, dialogar intensamente e acolher fenômenos de fora.

Sobre as conexões latinoamericanas caribenhas de Recife vão falar os autores Thiago Soares e Lucas da Rocha (2022; 2024) ao analisar os percursos das chamadas 'músicas latinas' pelas periferias da cidade, e de forma especial o lugar dado à cumbia, fenômeno "que reverbera uma sensibilidade que veio a se tornar aquilo que se encaixa nos quatro cantos da América Latina continental e insular, construindo-se como base comum à experiência de 'latinidade'" (2022, p. 2). Para eles, a chegada da cumbia pelos estados do Pará e Pernambuco ao Brasil[2], sua reapropriação estética e difusão evidenciam o interesse de certos atores da cena das músicas populares e periféricas pela identificação com uns imaginários e estéticas 'latinos'. No Pará, e em geral, na região Norte do Brasil, as cumbias são re-elaboradas utilizando a estética e sonoridade de gêneros como a lambada, e no diálogo com outras 'latinidades' como o merengue, intimamente ligada à lambada.

A influência das leituras paraenses dos 'ritmos latinos' vai ser de grande importância para Pernambuco e, particularmente, para Recife e Olinda como principais centros urbanos do movimento cultural. Porém, explicam Soares e Rocha, aqui "acomoda-se esteticamente ao lado de tradições musicais como o Forró e o Brega, também ligadas primordialmente à experiência lúdica das 'classes baixas'" (2022, p. 11). Isto vai ser pontuado por alguns artistas como o Walter de Afogados –entusiasta da cumbia colombiana–, e por espaços festivos como o Clube Bela Vista, através da tradicional Noite Cubana, com mais de 40 anos de existência. Vão surgir propostas como a da Academia da Berlinda, um grupo musical olindense que é lido como representante de uma linha mais moderna da Cumbia recifense. No meio dessa cena, a Cumbia de origem colombiana, também será localizada em equivalência com as músicas cubanas,

> tanto pela manutenção dos ritmos latinos na 'Festa Cubana', quanto também por um imaginário de Cuba que percorre os assuntos entre brasileiros como um território de disputa política, disputando opiniões sobre um certo "lugar latino" onde políticas "de esquerda" poderiam ter funcionado ou não, segundo juízos de valor (Rocha e Soares, 2022, p. 13).

[2] Em um outro artigo, Soares e Rocha acrescentam que a chegada dos ritmos caribenhos, como a cumbia, o bolero e o merengue, tiveram sua entrada através dos portos e das "frequências radiofônicas que captavam programações de rádios da região do Caribe", nas décadas de 1940 e 1950 (2021, p. 2).

O que mais chama a minha atenção do trabalho de Soares e Rocha, além do destino musical da Cumbia e outros ritmos caribenhos – como merengue, bolero, son cubano –, é a sua relação com a população periférica da cidade de Recife e com as práticas performativas musicais e de dança que gozam de maior respeito e afeto, como são o brega e o forró. Ao falar de periferias, podemos deduzir que os autores se referem aos bairros e comunidades da cidade de Recife que, como Afogados e Água Fria, estão geograficamente afastados dos centros econômicos e de poder, marcados por desigualdades sociais, falta de infraestrutura, concentração de moradias de pessoas com baixa renda. Assim também, entendem-se por periferias o local ao qual se atribui a existência de uma 'cultura popular' ou 'cultura do povo', noção que tem sido configurada desde a academia, a política e a institucionalidade em oposição à 'cultura erudita' das classes privilegiadas (Chartier, 1995; Certeau, 2005).

Essa noção do 'popular', usualmente homogênea e aparentemente coerente na sua simbologia é a que recai sobre as periferias da cidade de Recife, como de outras muitas metrópoles da América Latina e o Caribe. Porém, fenômenos como este, que implica a circulação, apropriação, incorporação e transformação de ritmos vindos de longe, assim como sua mistura com ritmos de longa tradição nas comunidades, evidenciam quanto que estas culturas 'populares' são porosas, heterogêneas e criativas. Dessa forma, os 'ritmos latinos' que confluíram antigamente nas gafieiras, cabarés e bordéis das zonas portuárias do Recife (2021, p. 2), passaram a formar parte do repertório 'popular' de festas das comunidades periféricas da cidade, começando a fazer parte do tradicional Clube Bela Vista e de toda uma cena festiva 'latina' que vai crescendo ano a ano[3]. Alguns desses ritmos se adentraram, inclusive, no repertório de programas institucionais de música –universitários e outros– e nas escolas de dança da cidade.

Neste processo, as músicas e danças caribenhas e latinas tiveram destinos distintos, e ao mesmo tempo associados. Como fenômeno regional de ampla disseminação, a Cumbia tem traçado múltiplos percursos conectando territórios com tradições culturais e sonoras diversas. Nesses caminhos, transformou-se inúmeras vezes; enquanto que sua música e dança foram

[3] Esta cena se desenvolve em espaços culturais como o Zezinbar, o Estelita, o Capibar, a Casa Bacurau, a RIV da Várzea, entre outros. Os projetos que ali promovem e sustentam a festa "latina" e caribenha são: o Bora pra Dale, o Pasa La Pelota, a Profana Sonidera e a Cubana Olindense, entre outros.

objetos de processos de folclorização na Colômbia, suas derivações em outros países como México, Perú, Argentina, Brasil e Chile, acessaram a cena do popular, urbano e, em boa medida, periférico[4]. Nas palavras de Soares e Rocha, a cumbia reverbera uma sensibilidade periférica "na presença de feixes estéticos em expressões culturais não detectados em aspectos estritamente discursivos, mas que habitariam os imaginários geopolíticos a partir do acionamento do corpo em redes comunicacionais" (2022, p. 2).

Das suas pesquisas sobre as performances da Cumbia em videoclipes difundidos pela plataforma YouTube (2022), os autores chegam a concluir que a Cumbia foi particularmente acolhida no norte e nordeste do país por meio de uma forte identificação com a sua sonoridade, sua plasticidade para ser intervinda com a instrumentação local e, em boa medida, com os imaginários e afetos reforçados pelas letras musicais e pelas performances e narrativas visuais dos videoclipes. No Recife, os anfitriões têm sido, principalmente, as populações periféricas, mas também em menor medida, uma comunidade jovem interessada na linha musical alternativa da Academia da Berlinda.

Atualmente e apesar da sua presença de longa data no repertório sonoro-afetivo da cidade, a Cumbia parece ser alvo de estigmas de classe e raciais, ao ser associada aos corpos pretos e pobres das periferias de Recife[5], como argumentam Soares e Rocha numa pesquisa etnográfica na Noite Cubana do Clube Bela Vista (2024). Ali, onde a Cumbia tem sido preservada por mais de quarenta anos, os autores também identificaram os preconceitos que vem sufocando o gênero musical. Na leitura do público que dança e as consequentes escolhas do DJ a hora de programar as músicas da Noite Cubana, eles enxergaram certos marcadores de diferença como a escolha de Cumbias para afugentar da pista aquelas pessoas que não são da comunidade e que preferem outros gêneros 'latinos' tocados na festa, sustentada na ideia de que quem gosta de Cumbia é quem curte o brega, ou seja, as pessoas pretas da comunidade associadas a uma classe social mais baixa.

[4] Certamente, quando falamos de periferias não podemos supor que se trata de uma única configuração em todos os países aqui mencionados. Ainda compartilhando a condição segregada, de marginalidade econômica, social, política e cultural, e a falta de infraestrutura, é preciso enxergar as particularidades de uma *villa* argentina, em relação com uma favela ou comunidade brasileira, uma *comuna* colombiana, uma *colonia* mexicana, e assim por diante. Acredito que a Cumbia como fenômeno regional pode dar um panorama nutrido e mais claro dessas diferenças, assim como permite enxergar as relações a partir de conceitos como o de "sensibilidade periférica", proposto por Soares e Rocha (2022).

[5] Além do Clube Bela Vista, localizado no bairro Água Fria; das cumbias do Walter, do bairro de Afogados; pode ser falar da presença de cumbias no bairro Campo Grande, como parte do repertório do Clube das Pás, e de alguns setores marginais do centro de Recife onde confluem.

Agora, as músicas cubanas – *sones, boleros, guarachas, chachachás, mambos*, entre outras – tem a sua própria história no Recife, que começa na década de 1950. Como mencionado anteriormente, sua difusão aconteceu principalmente pela rádio, mas também através das trocas comerciais no porto de Recife. Segundo as pesquisas (Mendes, 2010; Carvalho, 2023: Barros, 2024), as músicas vindas de Cuba acharam um lugar em espaços considerados marginais e nada prestigiosos, como clubes populares, gafieiras e locais frequentados por pessoas das classes sociais mais baixas. Sendo populares nas periferias da cidade, também foram objeto de repressão durante o período da ditadura, como bem explica María Lúcia Mendes, em Muniz:

> Nas periferias recifenses, ouviam-se os sambas, as baladas e os boleros interpretados pelos cantores cafonas brasileiros e latinos. Nas gafieiras, os ritmos cubanos perduravam, apesar da repressão exercida pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC), grupo clandestino criado durante o período da ditadura militar, que invadia os espaços lúdicos, onde se escutavam canções cubanas, a fim de destruir todo o acervo musical 'subversivo'. Para o órgão de repressão, bastava que a música fosse cantada em espanhol e tivesse um ritmo 'caliente' para ser significada como cubana (Mendes, em Muniz, 2023, p. 1).

O peso da estigmatização e da repressão não foi suficiente para acabar com uma tradição que foi se consolidando cada vez mais até chegar na criação da Noite Cubana em 1992. Porém, os ritmos cubanos continuaram sendo objeto de qualificativos pejorativos pela sua localização nos territórios afetivos das comunidades socialmente marginalizadas. Até os inícios do século XXI, os circuitos das elites que clamavam 'modernidade' e 'alta cultura', as músicas cubanas e, em geral, os ritmos conhecidos como 'latinos' eram chamados de 'cafonas', o que aponta a um suposto 'mal gosto', falta de educação e refinamento. O panorama vem mudando nas últimas décadas, mobilizado principalmente pelo mercado cultural do 'latino' – que envolve principalmente a música, a dança e os imaginários culturais relacionados a elas –, assim como pelo aumento de intercâmbios significativos entre artistas e promotores culturais locais e de outros países latinoamericanos.

Atualmente, Cumbias, músicas cubanas e outras músicas: "Porto Rico, Colômbia, Peru, Panamá, Senegal, Qatar e do Brasil, para citar alguns" (Barbosa, 2016), compõem o repertório dançante da Noite Cubana do Clube Belavista. Nos meus percursos por esta e outras festas cubanas e latinas que se fazem na cidade, a variedade de ritmos convive e dialoga de tal forma, que para muitos acaba sendo difícil diferenciar um gênero de outro e até desnecessário, já que

as categorias latinas e caribenhas resultam como satisfatórias e já conseguem convidar ao movimento. Isto faz sentido, sobretudo, ao detalhar as semelhanças nos movimentos, passos e figuras que os casais elaboram na pista de baile. As danças dialogam, misturam seus gestos, rebolejos, giros, cadências nos corpos dos dançarinos. As semelhanças sonoras e rítmicas também influem, mas eu arriscaria a dizer que é na dança que onde a alquimia acontece com mais força.

O caso da Noite Cubana me pareceu, desde a minha chegada em Recife, o mais especial de todos, especialmente para alguém que vem pesquisando a relação afetiva das pessoas com os ritmos caribenhos. Ali confluem dançarinos da comunidade do Alto de Santa Teresinha que têm participado fielmente da festa durante muitos anos – inclusive, décadas –, assim como amantes dos gêneros de outras zonas de Recife e Olinda, professoras/es de dança com seus alunos/as e visitantes estrangeiros. Pessoas de diversas idades e classes sociais, com repertórios corporais variados, alguns atravessados pela experiência prolongada no Clube Bela Vista[6], outros por uma formação em aulas de dança dedicadas principalmente à salsa, o forró, e samba de gafieira, a lambada e o zouk. Danças de salão que gozam de prestígio em outras cidades do Brasil e do mundo.

Os caminhos trilhados pelos DJs da Noite Cubana, particularmente por Seu Valdir Português[7] têm sido fundamentais para consolidar o gosto dos recifenses e olindenses pelas músicas caribenhas e "latinas". Paralelamente, percursos complementares vêm evoluindo no formato de festas "latinas", "colombianas" e "cubanas", na Zona Norte, Olinda e no bairro da Várzea. Transitando por essas outras pistas de baile tenho percebido as variações no repertório musical, que nestes casos inclui Cumbias tradicionais e *sabaneras, vallenatos, guarachas, timbas, merengues, reggaetons, bachatas* e outros gêneros caribenhos. Nas mãos de DJs como Zalma, Mauro Delê, Bobe, Chaos, Caio Lavor, Incidental, entre outros, vem se nutrindo e atualizando a cena musical latinoamericana e sobretudo caribenha.

O Recife e a Olinda que emergem com estas pesquisas são territórios altamente conectados com o resto da América Latina através das tramas sensíveis do ritmo, da melodia e

[6] O Clube Bela Vista também programa festas de brega, forró, pagode e outras músicas do repertório local. Muitos dos dançarinos que participam assiduamente da Noite Cubana, são frequentadores desses outros bailes.
[7] O trabalho do Seu Valdir Português e do Seu Edinho Jacaré –coordenador da Noite Cubana– não se limita ao Clube Bela Vista. Eles têm sido autênticos promotores das músicas cubanas e caribenhas em diversos cenários, no estado de Pernambuco. Seu trabalho tem sido igualmente chave para aproximar e acolher artistas e aficionados vindos de vários cantos da América Latina.

do movimento dançado; cidades que participam de uma amálgama afetiva com conteúdos básicos para compreender a região como a migração, a vida periférica, o melodrama, a nostalgia da terra perdida, a exaltação da comunhão festiva, entre outros. Acentua-se, assim, o seu 'latinoamericanismo'[8], ou seja, a proximidade, diálogo e integração com os países vizinhos e próximos, com os quais compartilha uma história social, política, cultural e econômica.

As formas e os processos pelos quais vem se acentuando o sentir latinoamericano e a 'caribenhidade' destes territórios são complexas e dão conta, ao mesmo tempo, dos esforços de tradução cultural e das lógicas do mercado cultural. Em outras palavras, muitos dos conteúdos culturais vindos da América Latina e, especificamente, do Caribe, experimentam um certo grau de 'pernambucanização', seja pela criação de versões das músicas em ritmo de brega, pela adaptação de passos de baile do forró e de outras danças de par nas Cumbias e nas salsas, ou pelo surgimento de artistas e agrupações musicais locais de Cumbia e músicas latinas como Academia da Berlinda, Walter de Afogados, Maldita Orquestra, entre outras. Ao meu ver, isto responde pelo menos a três fenômenos:

1. **O potencial destas músicas e danças** para gerar identificação ao ser legíveis em distintos contextos culturais da região onde opera uma "sensibilidade periférica" – nos termos de Soares e Rocha (2022, p. 2) –, como a abertura das pessoas para se deixar afetar pelos conteúdos de fora, integrando-os nos seus repertórios auditivos e corporais.
2. **O interesse crescente de dançarinos, músicos** e promotores por sensibilizar o público recifense e olindense de várias camadas sociais e idades, e consolidar o gosto pelos ritmos latinos e caribenhos. Isto é ressaltado pelas autoras Laís Pereira (2023) e Júllyan Barros (2024), que reconhecem a capacidade da Noite Cubana de produzir comunidade e vincular pessoas diversas em torno de um gosto compartilhado.
3. **A busca de artistas, agrupações e produtores musicais** por encurtar a distância linguística – e, por tanto, cultura – com estes ritmos. Daí a produção de versões em português das músicas, muitas vezes num exercício de apropriação cultural não declarada.

Feita esta revisão de referências que enquadram a minha proposta de pesquisa e ação pedagógica, gostaria de fechar esta seção com algumas perguntas que têm orientado a minha prática. Por uma parte, a questão sobre as narrativas das relações entre o Brasil e outros países da América Latina que estão se elaborando através da cena festiva latina atual em Recife e

[8] O seu cosmopolitismo já tinha se mostrado com o inigualável fenômeno do Manguebeat idealizado pelo Chico Science e a Nação Zumbi, com projetos musicais como o de Naná Vasconcelos, Mundo Livre S/A, Mestre Ambrósio, Lenine, Cordel do Fogo Encantado, entre outros.

Olinda, não só entre pessoas que moram nas periferias das cidades onde as Cumbias e músicas cubanas tem uma história de longa data, mas também entre um público de classe média que, inclusive, se interessa pelo aprendizado em espaços formativos. O que está sendo reforçado, atualizado, nutrido nestes cenários? Quais seriam os caminhos para começar a desconstruir os imaginários exotizantes, folclorizantes, classistas e racistas desses ritmos, dentro de uma vivência pedagógica?

Caminhos possíveis na prática

Em agosto de 2025 fui convidada a propor um curso no Coletivo-Escola Pandeirada da Várzea[9], dedicado aos diversos ritmos que compõem o fenômeno cultural da salsa e, posteriormente, outro baseado nos ritmos do Grande Caribe. Ambas as propostas foram criadas com o objetivo de dialogar com a cena cultural 'latina' e caribenha que venho descrevendo. Os cursos têm sido acolhidos por pessoas do bairro e das proximidades, na sua maioria mulheres –um 80%–, de idades entre os vinte e os setenta anos. São professoras ou servidoras técnico-administrativas da UFPE e de outras entidades, estudantes, e trabalhadoras do sector da saúde, principalmente.



Aula de Salsa caleña no curso Uma viagem salsera
Foto: Giulianna Bezerra, 2025

[9] Coletivo Escola de Patrimônio Cultural Popular da Várzea (Recife). Criado em 2022, funciona como um espaço de formação em música com processos e metodologias populares e colaborativas. A programação regular do Coletivo inclui aulas de pandeiro e outros instrumentos vinculados às brincadeiras da cultura popular pernambucana e brasileira, aulas de dança de diversos ritmos, aulas de canto e mais.

Partindo desse objetivo, fiz uma curadoria dos gêneros e propus uma programação baseada na cronologia histórica – no primeiro caso – e nas noções de conexões e influências – no segundo caso[10]. As trilhas incluíram ritmos como *Son cubano, Guaguancó, Mambo*, *Pachanga, Bugalú, Chachachá, Bachata, Merengue, Bolero, Timba, Cumbia, Bullerengue, Champeta, Vallenato, Reggaetón, Dancehall, Lambada* e *Zouk*. Reconhecendo a impossibilidade de sermos exaustivos e abrangermos todas as manifestações envolvidas nesses universos culturais, tentamos compartilhar um panorama rico e diversificado que convidasse a descobrir histórias ainda pouco conhecidas entre as participantes. Embora exista um gosto e uma grande receptividade pelas músicas caribenhas e latinoamericanas em geral, também há grandes lacunas em termos do conhecimento de suas trajetórias e das formas como estas se conectam com o Brasil.

Aproveitando os aprendizados adquiridos durante a pesquisa de mestrado[11] e os desafios epistemológicos dos Estudos Culturais e da Antropologia –programa que atualmente curso–, empreendi um exercício de experimentação e de concepção metodológica diferente daqueles que havia provado até então, dadas as condições dos espaços onde havia lecionado anteriormente. Por um lado, quis integrar a prática da dança –apresentação de passos e movimentos, estudo das técnicas, etc.– com a discussão de informações-chave de cada prática cultural, ou seja, dos processos políticos, econômicos, sociais e ambientais que as atravessam. Além disso, criei exercícios para criar ambientes sensíveis e imaginários, inspirados nas histórias desses ritmos, a fim de despertar uma maior identificação e curiosidade nas pessoas. Aqui está o relato de um desses exercícios:

> A aula sobre o Son cubano teve como abertura um exercício imaginativo: "Num distinguido casarão da Habana, Cuba, está acontecendo uma festa. As pessoas dançam ao som de mazurcas espanholas tocadas por uma orquestra reconhecida da cidade. Dançam no grande salão, balançando e se deslocando pelo espaço. No entanto, em algum canto do casarão, outra galera faz a sua dança ao som de uns *sones*, aquelas músicas de origem camponês que recentemente vem chamando a atenção dos habitantes da cidade, não sem críticas e ressalvas. "El cuarto del son", como é conhecido, é bem menor do

[10] Agradeço a iniciativa, o apoio e as recomendações de Lucas da Rocha, pesquisador, professor e produtor cultural da Pandeirada da Várzea.

[11] *Muévete bien, bailador/a, y deja que te invada la alegría'. Baile, afectos y saberes en la academia Son de Habana* (Ramirez, 2022) minha tese de mestrado, onde analisei as práticas de dança como processos afetivos, os imaginários sobre 'latinidade'. Produzi uma minissérie documental *Sentir é criar sentido. Práticas, afetos e saberes na academia Son de Habana* (2022), disponível no YouTube.

> que o grande salão da festa, mas os casais se dão um jeito para experimentar com seus corpos a nova sonoridade que o *cuarteto* traz: um *tres*, um bongô, uma clave e um contrabaixo. Onde vocês se encontram, dentro dessa festa? Quem acompanha vocês? Quais são as sensações que trazem as músicas, tanto a mazurca como o Son cubano?" (Nota pessoal, 11set 2025)

Essas estratégias metodológicas tinham como objetivo dialogar com a novidade e a estranheza que muitos dos participantes sentiam diante dos contextos das danças e músicas compartilhadas. Partir desses exercícios de imaginação sociocultural e histórica foi um convite a ir além do aprendizado de técnicas e conhecimentos de dança, para permitir-se ser afetado pelas imagens sensíveis que iam surgindo, mediadas pela narrativa, pela música e pelas diferentes formas de habitar o espaço, remetendo a outros territórios dançados: um distinguido salão de baile[12], uma roda à luz de uma fogueira[13], o local do velório de um ser querido[14], uma festa de *picó* na praça pública[15]. Em meio a essas experiências coletivas, arriscaria dizer que nossos afetos emergiram à medida que se interligavam, acentuados pelo movimento corporal, emocional e intelectual dos demais.

Durante o segundo curso, *Sabor do Caribe*, quisemos aprofundar ainda mais a matéria sensível que compõe a oralidade dessas músicas, ouvindo e lendo para estabelecer contato com as línguas –espanhol, iorubá, patuá, palenquero, entre outras– e, especialmente, com certas palavras e expressões menos conhecidas. Formas orais próprias da infinita criatividade poética caribenha, polissêmicas e rebeldes diante das normas linguísticas[16]. Elas condensam as formas de produzir conhecimento em territórios onde é urgente resistir às estratégias colonizadoras de pensamento e expressão, à perda e à negação da fala de nossos ancestrais, de matrizes africanas e ameríndias. É na oralidade, tanto quanto na sonoridade instrumental, que se materializa a textura desses ritmos, onde também se conceituam os ambientes, as relações e o movimento.

[12] A imagem do salão de baile remete aos salões da alta sociedade em hotéis, grandes clubes e até mesmo salões de festa em palácios presidenciais, onde as danças passaram por processos de branqueamento e elitização para sua incorporação – ou cooptação – nessas esferas sociais.
[13] Esta imagem evoca as rodas de Cumbia de antigamente, em terrenos próximos ao mar ou ao rio, onde as mulheres dançavam com velas, iluminando e desafiando seus parceiros de dança até o amanhecer.
[14] Evocação de um ritual do *Lumbalú* de Palenque, no qual as mulheres cantam, choram e dançam para acompanhar a partida de um ser querido. O ritual está ligado ao *baile-cantao* do Bullerengue palenquero.
[15] Festa típica de Cartagena de Índias, inspirada nas festas jamaicanas de reggae e dancehall, onde é montado um enorme *sound system* chamado *picó* e são tocados ritmos urbanos como a Champeta, a Salsa e o Vallenato.
[16]As palavras *baracunatana, mondá, guillar, senserijo, manigua, esmuñanga, tunda, kuagro, gyal, rithm, mandinga, lambada* fazem parte do repertório creole na Colômbia, Porto Rico, Cuba, Brasil, Jamaica entre outros.

Este exercício de mediação pedagógica foi igualmente concebido a partir da compreensão da dança como uma «prática afetiva», ou seja, como um processo no qual a construção de sentido ocorre no corpo e por meio dele, das emoções, sentimentos e sensações, em diálogo com as narrativas culturais e os repertórios interpretativos de cada pessoa (Ramirez, 2022). Assim, cada uma das danças aprendidas apresenta um panorama de afetos compartilhados por aqueles que historicamente as cultivaram, divulgaram e reelaboraram: o *amargue* da Bachata, a melancolia da Cumbia *sabanera*, a euforia de uma descarga de Salsa, o 'sentimiento' de um Bullerengue *sentao*. Todos esses reúnem memórias culturais e pertencimentos coletivos, além de formas específicas de compreender, perceber e criar suas realidades particulares nos diversos territórios, que se expressam na oralidade, no movimento, nas interações, nas melodias e nas rítmicas.



Aulão sobre a dança da Cumbia tradicional colombiana
Foto: Bashir Abubakr Abdalla Ali, 2025

Para idealizar estes cursos foi importante elaborar uma reflexão crítica dos possíveis marcos epistemológicos que sustentavam a proposta. Com isto estou me referindo às noções de Grande Caribe e da Améfrica Ladina, noções que mobilizam diálogos e ligações culturais, políticas, estéticas e éticas urgentes dentro do panorama geopolítico atual. Diante de uma onda de governos chegando no poder com programas negacionistas das feridas e grandes marcas

vivas da colonialidade, dos traumas e doenças causadas pelas múltiplas ditaduras, dos avanços em políticas sociais para as populações historicamente oprimidas, resulta ineludível orientar nossos esforços político-pedagógicos para a compreensão do potencial das nossas culturas e sociedades para se entender articuladamente.

O meu ponto de partida foram as duas categorias que mais popularizadas no cenário local recifense e olindense: ritmos caribenhos e ritmos latinos. Em primeiro lugar, vale a pena lembrar que o mote latino engloba um mercado complexo de produtos que, segundo a autora Arlene Dávila (2012), "tomó forma a partir de la década de los sesenta por medio del 'crecimiento del número de patrocinadores corporativos interesados en los Latinos como mercado objetivo' en los Estados Unidos, así como del fenómeno *salsero* que, "[superó] en ventas al *ketchup* y [se tomó] las pistas de baile" (p. 1), aportó a la configuración y mercantilización de las representaciones y definiciones contemporáneas de 'latinidad'" (Ramirez, 2022, p. 23).

O mercado do latino bebeu da criatividade artística e cultural das comunidades de migrantes latinoamericanos nos Estados Unidos – especialmente, em Nova Iorque – e benefício tanto aos músicos, cantores e produtores latino-americanos – Fania All Stars é um exemplo icônico disso –, como a empresários norte americanos que rapidamente entenderam o potencial de alimentar o desejo por esses ritmos, línguas e movimentos 'calientes' e 'tropicales', como eles mesmos nos ensinaram a dizer. A partir dali foi se consolidando um público de clientes nos Estados Unidos, assim como nos países da América Latina, onde o fenômeno chegou para ficar e fixar nas nossas culturas um imaginário reducionista e sexualizante sobre nós mesmos, produto das estratégias outrificadoras e exotizantes do capitalismo. Porém, também emergiram uma multiplicidade de propostas político-culturais que se apropriaram da categoria para promover uma unidade identitária que servisse para resistir e se fortalecer ante os embates estigmatizantes dos Estados Unidos e dos discursos hegemônicos de ocidente, em geral.

Se chamar latino envolve essa contradição, o desejo de pertencer a uma comunidade que se orgulha de suas matrizes, da sua expressão cultural e que, por meio delas, resiste à marginalização, à xenofobia e ao racismo; e, ao mesmo tempo, esforço de se encaixar num molde homogeneizador e determinista da identidade e dessa mesma expressão. Às vezes funciona, sobretudo quando se trata de trabalho, de valorização no mercado laboral em outros países ou inclusive no próprio. É efetivo para quem negocia com o capital cultural, simbólico e

até emocional, e as/os artistas conhecem bem essa necessidade. Porém, me parece que também comporta um grande risco, o de satisfazer rapidamente ao comprador e evitar com que queira aprofundar nas qualidades do produto. Ou, em termos das relações sociais que é o que nos interessa, funciona mais como um ponto de chegada do que um ponto de partida para o conhecimento profundo do/a outra/o.

Dito isso e reconhecendo que se pode gingar com o termo no lugar de negá-lo, proponho começar por revisar a noção de 'ladinoamefricanidade' da Lélia Gonzalez. Para a autora, se faz evidente a necessidade de se rebelar criativamente, por meio da língua, a denominação colonial da nossa região. Ao melhor estilo dos creoles, Améfrica Ladina soma e muda os elementos na escrita do significante para desestabilizar o significado, ou seja, aquilo que emerge como imagem na cabeça do receptor. Usando as palavras do MD Magno, em quem Gonzalez se inspirou, trata-se da possibilidade de pensar que o negro pode ser o vencedor no embate discursivo que sustenta a nomenclatura, e aí a América se mostra como Africana e como Ladina, filha de pai negro e mãe indígena (Magno, 2008, p. 24). MD Magno e sua colega Betty Milan se posicionam em resposta e crítica e negação do português como idioma valioso e válido dentro de um Congresso Latino Americano na cidade de Caracas, em 1980, e a superposição do espanhol e do francês como línguas oficiais do evento:

> De repente, em função desse fato e dessa interpretação, digamos acidental, a gente começou a se dar conta de que o Brasil não é América Latina, sobretudo do ponto de vista do percurso do significante; e no que eu, junto a Betty, ponderei que o Brasil certamente não era América Latina, ela me saiu com uma invenção de momento e que resolve nossa questão, ao mesmo tempo que abre uma nova, para a frente. Disse Betty: "É claro, o Brasil é América-Africana". Então, nós, nós já estamos situados. (Magno, 2008, p. 3).

Daí o esforço para chamar a uma nova narrativa –inclusive um novo mito– da Améfrica Ladina, tomando como referência a experiência brasileira, onde o 'elemento negro' seria victorioso e reclamaria a paternidade destas terras e suas populações. Para Lélia Gonzalez, que não retoma os argumentos sobre a maternidade índia e a paternidade negra do Magno, a 'latinoamericanidade' se explica como a expressão do racismo como sintoma da neurose cultural que nega a vida das pessoas negras e indígenas (2023, p. 85). No final das contas, o que importa para ela é enunciar e afirmar o que foi apagado, de forma transversal, nas culturas da região. E isso vai se sustentar numa experiência de campo da autora, percebendo as múltiplas

semelhanças e ressonâncias entre o Brasil e os países caribenhos. Apesar dos esforços de diferenciação do Magno, tanto ele como Lélia Gonzalez acabam concluindo na necessidade de criar um paradigma novo para toda a Améfrica Ladina. Agora, resulta curioso que nem ela nem o Magno chegam a explicar o que há de 'indígena' no termo 'ladino'. Segundo as minhas pesquisas, o termo tem, pelo menos, três sentidos: 1. uma língua ibérica falada por judeus sefarditas (Klessen, 2009); 2. o mote usado para falar dos africanos ou indígenas escravizados que conseguiam se adaptar à cultura e dominar a língua portuguesa (Abreu, 2012, p. 41); 3. um termo utilizado pejorativamente para falar de uma pessoa que, com astúcia e de forma sigilosa, consegue tirar vantagem de uma situação (Dicionário da língua espanhola).

Talvez o ladino fale, na verdade, sobre o gesto criativo e rebelde da língua creole, que não destrói, mas se esforça por inverter os valores. Talvez fale da desestabilização de uma ordem por meio da sigilosa apropriação da língua e a cultura do colonizador, no qual existem perdas, mas também grandes conquistas. E assim, a 'indígena ladina' junto com o 'negro vencedor' seriam os personagens desta nova narrativa histórica regional. Não obstante, parece-me ainda importante enfatizar na falta de algum elemento mais evidente no significante Améfrica Ladina que remeta com nome próprio aos povos originários de Abya Yala, para utilizar um termo amplamente acolhido, que é fruto de uma longa trajetória de estudos e reflexões teóricas (Lisboa, 2014; Krenak, 2015; Espinosa, 2017; Friggeri, 2022).

Mais do que propor uma solução linguística para a questão aberta aqui, meu objetivo é convidar a pensar no viés destas teorias que, mesmo reconhecendo que respondem ao seu contexto e a motivações legítimas, precisam ser revisadas. Acontece algo similar com o termo caribenho? Que outras compreensões provocam os estudos sobre o Grande Caribe e o Caribe estendido? O que isto tem a ver com a forma como opera a 'latinidade' e com a nossa proposta pedagógico-política dos ritmos ladinoamefricanos e caribenhos em Recife?

Partindo dum outro termo utilizado na cena 'latina' de Recife, 'ritmos caribenhos', quis abrir esta segunda espiral de reflexão. Inicialmente, traz o conceito de "Extended Caribbean" de Immanuel Wallerstein (1974), que faz uma leitura da história macro do Caribe no interior de um "sistema-mundo moderno". A região que abrange desde o sul dos Estados Unidos até o Recôncavo Baiano, passando pelas ilhas caribenhas e os litorais atlânticos da Venezuela, Guiana, Guiana francesa, Suriname e Brasil, seria uma cartografia político-cultural onde se consolidou o sistema capitalista, produto dos projetos imperialistas do Ocidente. Isto sobre a

base da exploração das pessoas escravizadas e o extermínio quase absoluto dos povos originários, como estratégias para a imposição de uma economia da plantação. Para Wallerstein, o Caribe sempre esteve conectado com a geopolítica mundial, subjugado ao poder daqueles que o usaram como fonte de extração de riqueza, vulnerabilizando sua autonomia política e econômica até hoje (Wallerstein, 2002, p. 16). Como resposta a isso, a região tem virado um caldeirão de grandes ideias e teorias anticoloniais, de resistência cultural, acadêmica e política.

Junto com Wallerstein, outros intelectuais têm teorizado sobre o Caribe como uma área cultural e social que conecta diversos territórios dentro e fora do Caribe geográfico, aproximando a América Central das Antilhas, de uma parte dos Estados Unidos e de uma parte do litoral sul-americano banhado pelo mar do Caribe e pelo oceano Atlântico. Em seu artigo *O Caribe como área cultural*, Figueiredo (2024) dialoga com alguns dos autores (Benitez, 1998; Glissant, 2021, 2025; Pizarro, 2002) que teorizam sobre essa área sem fronteiras que é o arquipélago e que se estende a outros territórios, por meio de uma relação que alguns entendem como cultural e rítmica, ou societal (Figueiredo, 2024, p. 2). Esse complexo cultural surgiria com a imposição do sistema colonial e do comércio marítimo transatlântico, que se articulam com a economia do capital mundial e a modernidade, transformando a região geográfica das ilhas do Mar do Caribe em um organismo social poroso, em constante transformação e disseminação. Lá, os processos de hibridização, em sua maioria violentos e forçados, provocaram a proliferação de sentidos e linguagens, dando origem a uma variedade de percepções do mundo a partir do movimento, do som, da imagem, da palavra e do pensamento. Para Benítez Rojo, o Caribe seria uma espécie de "Via Láctea do Caos", onde existem certas regularidades dinâmicas e cujo devir é sempre imprevisível (Figueiredo, 2024, p. 5). Essa relação de continuidade na descontinuidade é intrínseca à própria ideia desse Grande Caribe ou Caribe Estendido, que tem resistido a definições, limites e simplificações. Como afirma o antropólogo e historiador haitiano Michel-Rolph Trouillot, a região representa um desafio para as noções fixas de identidade, nacionalidade, tradição e modernidade, bem como para o nativo e o estrangeiro (2018, p. 202). O Caribe se configura repetidamente por meio de migrações, rupturas familiares, circulação de pessoas, dinheiro e ideias; não se trata de estruturas fixas que se reproduzem idênticas ao longo do tempo. E, nessa experiência de séculos de intercâmbios, confluências e divisões, acabou se configurando como uma área descontínua com dimensões

que vão além do geográfico, alcançando territórios como o norte e o nordeste do Brasil. Voltarei a esse ponto mais adiante.

Entre as contribuições de Paul Gilroy para a discussão sobre o Caribe e a diáspora negra na região, destaco a compreensão de um sistema de comunicações globais marcado por fluxos e intercâmbios culturais, resultado de um processo de desenraizamento, no qual as identidades deixam de ser afirmadas pela ligação a um território de origem e que se supõem puras e estáveis. Isso se aplica não apenas às pessoas que foram escravizadas e trazidas para os territórios americanos, mas também aos seus descendentes, que continuam migrando dentro e fora do Caribe para garantir sua segurança, sobrevivência e uma existência digna. Essa nova 'transcultura', denominada por Gilroy como Atlântico Negro, é de caráter híbrido e não pode ser associada a identidades nacionais ou regionais. Com sua proposta, Gilroy desafiou a possibilidade de uma experiência identitária caribenha comum, bem como qualquer identidade estável ligada a uma ideia de território específico e delimitado por fronteiras geográficas. Sua noção do Atlântico Negro concentra-se na relação entre populações diversas que convergem na experiência da integração de sistemas e contextos. Porém, considero que, assim como foi mencionado anteriormente a propósito das teorias de MD Magno, Betty Milan e Lélia Gonzalez, o conceito de Gilroy fala de uma experiência afrocentrada onde dificilmente podemos enxergar o presente dos diversos povos originários e outras etnicidades na região. Conforme apontado por autoras e autores de estudos sobre a indigeneidade caribenha, especialmente dos estudos *taínos* contemporâneos, há um apagamento nas teorias afrocentradas desse cânone que não reconhece a existência e a resistência das populações e grupos não ocidentais da região (Gonzalez, 1997; Allaire, 1997; Guitar, 2002, 2006; Barreiro, 2010).

O que me interessa fazer neste ponto, é reconhecer o valor destas e outras teorias, para dar conta da experiência complexa das populações na região continental e insular que nos preocupa. E é no estudo –ainda em curso– das suas potências e limitações através um exercício dialógico e crítico, que está o núcleo das experiências político-pedagógicas: *Uma viagem salsera* e *Sabor do Caribe*. Em cada uma dessas trilhas ritmadas, fomos explorando as relações históricas dos territórios por meio da dança, a música e a oralidade. Descobrindo, por exemplo, que o Caribe é comparável com uma grande onda sonora ou um conjunto de vibrações que têm se disseminado pelas diversas latitudes da Améfrica Ladina e fora dela, espalhando as

cosmopercepções[17], as rítmicas vitais e as poéticas afrodiaspóricas e afroindígenas configuradas no arquipélago antilhano. Dessa forma, os universos culturais da Salsa, o Bolero, a Bachata, o Merengue e a Cumbia têm viajado e influenciado a cena das músicas e danças populares e periféricas brasileiras.

É igualmente fundamental reconhecer que o Brasil tem respondido aos fluxos culturais com uma intensidade semelhante, reverberando nas produções musicais de artistas do fenômeno *salsero*, como Willie Colón, ou encantando públicos com a sua lambada, cheia já de sonoridades caribenhas. E nesse panorama de partilhas, idas e voltas, as práticas e sensibilidades afrodiaspóricas têm ganhado um lugar privilegiado no imaginário da 'latinidade'. As matrizes e motrizes – nos termos de Ligeiro (2011) e Martins (2021) – africanas presentes nas práticas afrodiaspóricas da chamada 'latinidade' têm sido estudadas a profundidade pelos intelectuais da diáspora e o Caribe mencionados anteriormente, assim como por outras/os autoras/es interessados nas culturas afrodiaspóricas. Paralelamente, o mercado e a indústria cultural do "latino" têm aproveitado para criar um marketing das identidades e os corpos negros que acabou produzindo imaginários e representações sexualizantes e exotizantes.

Considero chave não perder de vista o que Mara Viveros (2008) nomeia como "a sexualização da raça e a racialização da sexualidade", um processo pelo qual entende a produção indissociável entre gênero, sexualidade e raça. Segundo ela, a raça tem sido idealizada historicamente através de discursos sobre a reprodução, o desejo e a sexualidade. Nesse caminho, a dança e outras práticas corporais como os esportes viraram local de produção de imaginários sobre a sexualidade como traço definidor da negritude (2008, p. 181). Uma questão que se complexifica ainda mais ao compreender que, nos projetos nacionais latinoamericanos, especialmente aqueles baseados na ideologia da mestiçagem, têm se sustentado em regulamentações específicas relativas às relações sexuais entre grupos racializados.

Não é uma coincidência que o mote 'latino', assim como os ritmos 'latinos', sejam chamados de 'calientes' e 'sensuales'. Em muitas ocasiões, o "enegrecimento" destas práticas também passa pela hipersexualização das pessoas negras, afrodiaspóricas e seus corpos, no lugar de ser um resultado do conhecimento profundo das matrizes e motrizes que as compõem.

[17] O conceito de cosmopercepção de Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí (2021), convida a uma maneira mais inclusiva de perceber e integrar a concepção de mundo de diferentes grupos culturais (p. 42). Propõe valorizar outros sentidos além da visão, historicamente privilegiada pelas epistemologias ocidentais, ou a combinação de sentidos no exercício de viver e conhecer o mundo, correspondente com os povos iorubás e com outras culturas não ocidentais.

Assim mesmo, acaba se ignorando quase completamente a presença de qualquer outra matriz no movimento, na música e na oralidade, principalmente as dos povos originários de Abya Yala. Por esse motivo, os cursos oferecidos focaram na experimentação das motrizes, no compartilhamento das trajetórias históricas particulares de cada ritmo, assim como das conexões entre eles. Dessa forma conseguimos identificar algumas das relações de poder que operam na criação e divulgação de um gênero, nas tentativas de embranquecimento das suas estéticas, assim como nas múltiplas formas de resistência que as populações têm agenciado.

Afetos ritmados e práticas performativas

Nossas práticas de dança durante os cursos: *Uma viagem salsera* e *Sabor do Caribe* aconteceram num salão comunitário que, mesmo não sendo uma sala de dança convencional, inevitavelmente suspende as músicas e o movimento do seu contexto. Com essa percepção de estar longe dos territórios onde essas culturas se materializam, somada a certo desconhecimento dos seus processos políticos, sociais e culturais, fica difícil não cultivar um sentimento de estranheza. Por esse motivo, o primeiro objetivo dos cursos foi, antes do que ensinar passos e figuras das diferentes danças, trabalhar artesanalmente com o movimento corporal (Ramirez, 2022) até que isso gerasse uma sensibilidade e curiosidade pelo não conhecido. Assim também, utilizar a narração oral e a imaginação corporal como meios para ‘chegar’ nesses lugares e partilhar suas realidades.



Aula sobre Cumbia no curso Sabor do Caribe
Foto: Giulianna Bezerra, 2026

Como menciona uma das participantes dos cursos, “as aulas foram uma verdadeira viagem pela história de cada dança, capaz de nos transportar para o local de origem de cada uma delas” (PARTICIPANTE 4, comunicação pessoal, 10 Jun 2026)[18]. O que foi se alimentando, também, das vivências nos encontros festivos da chamada “cena latina” de Recife e Olinda. Ali partilhamos impressões sobre as pessoas que cultivam um gosto, curiosidade e pesquisa pelos ritmos, como as músicas vem sendo corporificadas pelos participantes em diálogo com os seus outros repertórios de movimento e linguagem, e quais são os afetos que mais sobressaem nessa relação: a celebração do “*caliente*” e do “gostoso” como qualidades ditas intrínsecas desses ritmos; a curiosidade e o desejo de entrar no balanço, de sacar o molejo do corpo; o carinho provocado por uma lembrança infantil com um familiar que curtia aquelas cumbias ou cubanas; a fascinação por um quadril e uns ombros que serpenteiam, rebolam e vibram, “com esse jeitinho latino”.

Nesse processo, a relação de cada pessoa com a experiência criada mostrou o seu potencial para reforçar ou pluralizar os imaginários já associados aos ritmos. De forma geral, o sentimento foi de surpresa frente às muitas danças e músicas envolvidas nos fenômenos culturais do Grande Caribe e da Salsa, suas condições históricas de possibilidade e a agência das populações envolvidas nelas. Acredito que foi chave enxergar cada prática como uma forma dinâmica, produto das encruzilhadas de saberes, fazeres, sensibilidades e cosmovisões. Encruzilhadas (Martins, 2021, p. 34) que tiveram um momento crítico durante o período colonial na região, e que continuaram acontecendo –até hoje– através das migrações, dos deslocamentos forçados, das conexões comerciais, dos movimentos da indústria cultural, das redes sociais, etc. Entendo o termo “encruzilhada” a partir do pensamento de Leda Maria Martins, quem fala da potencia dele para interpretar o “trânsito sistêmico e epistêmico que emerge dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam –nem

[18] Os depoimentos dos participantes dos cursos que são apresentados nesta seção foram compartilhados durante o encerramento dos cursos, através de comunicações pessoais e por meio das Entrevistas dançadas realizadas no dia 05 de maio de 2026. Estas entrevistas respondem a um método de pesquisa que comecei a explorar durante o mestrado, inspirada na proposta de Cecilia Musicco e Victoria D’Hers, segundo a qual “a dança é convocada como contexto de expressão para que o corpo em movimento resgate/potencie o que nela há de ato de fala” (2015, p. 3). Com essa técnica, aposta-se em uma alternativa para a análise do movimento corporal, entendido como “caminho expressivo e gerador de informação sobre a realidade social” (p. 2) e como enfoque-chave para os estudos da dança, a partir de uma sociologia dos corpos e das emoções.

sempre amistosamente– práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim" (2021, p. 34). Tomando o conceito das tradições religiosas e filosóficas africanas e afro-brasileiras, a autora faz ênfase nas linhas de interseção desse lugar sagrado onde os sistemas e conhecimentos diversos se intermediam. Nas performances que aqui analisamos, as encruzilhadas se expressam justamente nos nossos corpos, arquivos de memórias culturais e ancestrais de longa data.

> Para mim o mais significativo foi me conectar não só com meu território, mas com outros territórios que se conectam com a história do meu país, do meu povo. O que me levou a fazer essa aula foi querer conectar com uma latinidade que eu sinto que é muito perdida aqui no Brasil, talvez pelo idioma, de ser um país isolado pelo próprio idioma. A gente esquece que nosso território tá na América Latina também. As aulas têm me feito corporificar isso a partir da dança, mas também na interculturalidade entre os países e as culturas das que a gente fala. Me senti mais aterrada na minha própria cultura e na cultura dos povos ao meu redor (Participante 3, comunicação pessoal, 07 junho 2026).

A vivência toda botou o foco sobre as conexões que tem existido sempre entre os países da região, com maior ou menor intensidade, mas sobretudo sobre alguns vazios importantes que tem feito com que as partes se estranhem entre si, sendo o desconhecimento da diversidade linguística um dos mais significativos. E ali onde não temos conseguido nos conectar plenamente, onde prevalece uma percepção de 'outridade' alheia, a dança e a música têm o potencial de convidar à experiência da "alteridade", como bem o evidencia o depoimento anterior. Assim também, abrem uma janela para discutir sobre a noção de 'latinidade' como uma categoria-armadilha que pode ter o efeito duplo de juntar/aproximar e, ao mesmo tempo, padronizar as nossas identidades culturais. Isso tem sido chave durante o desenvolvimento dos cursos, onde as pessoas têm reelaborado compreensões exotizantes da 'latinidade' vindas do mercado cultural, para reconhecer as conexões políticas, culturais e históricas que já atravessam o território brasileiro e, específicamente, pernambucano.

Por esse motivo, penso que faz sentido continuar provocando a compreensão destas práticas compartilhadas como 'performances' nos termos de Leda Maria Martins, ou seja, como ambientes de memória nos quais "os povos e sociedades inscrevem, resguardam, nutrem e veiculam seus repertórios de conhecimento" (2021, p. 32). O pensamento, a forma mesma em que conhecemos o mundo, é mobilizado/instigado pelo nosso corpo em movimento, em ritmo,

de maneiras tão poderosas que nem conseguimos compreender completamente de forma consciente. “Depois desses cursos algo mudou na minha dança, mesmo sem eu entender ainda todos os passos, mas algo do que foi experimentado e falado ficou ali e mudou o meu jeito de dançar e de me mover” (PARTICIPANTE 1, conversação grupal, 02 Jun 2026). E isso talvez seja o reconhecimento da potencialidade dos nossos corpos para lembrar e evocar os saberes dos nossos ancestrais, o movimento que guarda relações com outros tempos e outras geografias, que se resiste a ser apagado pelas formas hegemônicas de habitar o mundo sob a lógica ocidental e colonial. Martins fala que as práticas performativas das tradições africanas, afrodiaspóricas e indígenas têm uma “natureza meta-constitutiva, onde o fazer não elude a reflexão e o conteúdo imbrica-se na forma, a memória grafa-se no corpo, que a registra, transmite e modifica perenemente” (2021, p. 58). E nessa alquimia, o gesto é a unidade de conteúdo mais concreta e, ao mesmo tempo, a mais contundente. Ele é dispositivo e dinamizador de memórias; “para além de todo desejo de representação, configura-se como ato”, como a “poesia do ato” (p. 118). Aqui um exemplo interessante da forma como opera a *poiesis* gestual:

> Durante a entrevista dançada[19], ela diz que o peito e o pé são os que mais se afetam ao dançar cumbia, ou seja, impactados e mobilizados pelo que acontece nesse momento. Ela fala de como a música sobe do pé para o peito e fica ali, batendo. A música bate no peito, como o coração faz; chega ali da mesma forma que chega o sentimento e a lembrança da pessoa com quem ela conheceu e aprendeu a curtir a cumbia. É com o seu peito que ela se inclina enquanto dança num ato de reverenciar a música, o tambor e o outro, pegando do chão toda a energia que lhe está sendo entregue. (Nota pessoal, 5 maio 2026)

Assim, a dança e cada um dos seus gestos tem um efeito ou, melhor, umas formas de afetação que criam o corpo e produzem pensamento –e vice-versa. Não se trata, então, de representar através do ato da reverência, o respeito pelo tambor ou a admiração pela pessoa com quem se dança. Trata-se de criar uma relação de mútua afetação e partilha com esses outros seres, pela qual se honra o presente da dança e as memórias dela que habitam no corpo. Por isso que afirmamos que as performances são “inscrições e grafias de saberes [ligadas com determinadas] técnicas e convenções culturais” (Martins, 2021, p. 27) através das quais se

[19] Nos depoimentos de outro participante, aparece o corpo como uma bomba propulsora que toma a energia do chão pelos pés e vai canalizando ela para cima, passando pelo quadril, o peito e chegando na cabeça. Esse processo todo lhe faz sentir prazer e leveza, lhe empodera na vivência da espontaneidade e da liberdade (PARTICIPANTE 5, entrevista dançada, 05 maio 2026).

fazem legíveis e geram afetações. Outra particularidade destas performances é sua qualidade rítmica. Nos termos de Angel Quintero, o componente rítmico nas práticas afrodiaspóricas é primordial e são, portanto, inseparáveis da sua expressão social espacial dançada (2009, p. 77). Paralelamente, Martins argumenta que o ritmo é a qualidade mais distintiva das criações verbivoco-musicais negras, e se grafa, como síntese, na dinâmica do tempo maior, em espirais" (2021, p. 60). Ela entende o ritmo como a organização temporal do som e do movimento que conecta os seres em torno de um saber coletivo. E isto dialoga pela compreensão geral dos estudos das performances indígenas sobre a relação entre som-tempo-corpo, que envolve afetividade, ritualidade, uma experiência sensorial compartilhada, uma relação com território e com as entidades que ali habitam (Citro, 2006, 2021; Firmino, 2016; Ferraz, 2019).

Nestas performances o ritmo pode ser criado, sustentado e potencializado tanto pelos instrumentos –especialmente os percussivos–, como pela voz, a pisada, o quadril, as palmas, o batuque de um bastão. É nessa junção do cantar-dançar-batucar-jogar (Fu-Kiau, 1980; Ligiero, 2011; Martins, 2021) que se nascem as epistemologias africanas, afrodiaspóricas e indígenas; epistemologías rítmicas e ritmadas. Fala-se da elaboração de um tempo coletivo através do som e do movimento que atualiza a tradição dos povos e expressa a sua ancestralidade. Nas palavras de Silvia Citro, dançarina e pesquisadora argentina, as performances indígenas e afrodiaspóricas compartilham "a reivindicação do 'ancestral' nas práticas estéticas e significações" (2020, p. 30). Dito isso, gostaria de enfatizar no gesto que provavelmente sintetiza melhor a força e o potencial afetivo destas performances ladinoamefricanas e caribenhas: o movimento do quadril. O quadril em dança tem sido historicamente o foco de todo tipo de emoções e desejos, objeto de discursos celebrativos como repressivos, imagem dinâmica privilegiada da linguagem não verbal impressa nos imaginários da "latinidade". Culpabilizado pelo seu poder sedutor e encantador, até hipnótico, o seu movimento tem sido reprimido e imobilizado em muitas danças ocidentais –às vezes com pouco êxito. No entanto, nas performances africanas e afrodiaspóricas e afroindígenas, o quadril age como principal motor da dança, fonte da energia que depois se espalha pelo corpo todo.

> Todos os ritmos que eu dançava desde jovem [Forró, Axé, Lambada] tinham uma coisa em comum: o quadril era um dos principais movimentos dessas danças. Percebi que várias danças apresentadas durante as aulas de *Sabor do Caribe* tinham movimentos bem parecidos com os movimentos do Axé e Lambada. E fez muito sentido, pois tal como os ritmos Caribenhos, há

> nitidamente uma influência das danças e ritmos vindos da África, porque ambos os ritmos são de base popular, de regiões e áreas onde pessoas negras vivem, nas regiões periféricas" (Participante 2, comunicação pessoal, 08 junho 2026).

Na dança dela, o quadril junto com o ventre parecem comandar a dança, propondo os deslocamentos pelo espaço e o trânsito no tempo da música. A consciência do rebolado é, para ela, a expressão da rebeldia. Qualquer coisa longe disso fala de um corpo colonizado, acrescenta a participante.

> Só o balanço, sem o rebolado, só mexendo quadril de lado a lado enquanto tu vai pisando, como nas danças indígenas ou no Flamenco, me faz pensar numa prisão, no caso, do movimento. Me leva para a terra e não para a fluidez da água, que eu preciso. Sinto raiva quando não posso rebolar com quadril; rebolar me acalma e por isso prefiro todos os ritmos que permitem isso (Participante 2, comunicação pessoal, 05 maio 2026).

De novo, se faz evidente nestes depoimentos o potencial da dança e, especificamente, do movimento do quadril para ativar no corpo afetos onde se misturam memórias, emoções e imaginários, com novas sensações e sentidos compartilhados[20]. As nossas histórias pessoais dialogam, enquanto dançamos, com os múltiplos atravessamentos dessas performances, que simultaneamente nos levam a conectar com outros corpos e ancestralidades. Dessa forma, os afetos ativados e provocados durante as práticas performativas emergem numa ligação íntima com nossas interseccionalidades, com nossas existências racializadas, generificadas, social e etariamente classificadas e localizadas. Daí que dançar seja um processo dinâmico de refletir e criar conhecimento sobre nós mesmas e nossas realidades, através das tensões e dos prazeres, dos conflitos de sentidos e das transformações que aí tomam forma.

[20] Fechando seu depoimento, a participante agrega: "sei que não é impossível aprender um movimento novo [apesar da idade], até porque sinto uma certa facilidade, mas junto com essa tentativa de beber de novas realidades culturais, o corpo e a mente são arrebatados por novos sentimentos. No curso sinto muita alegria em viver os ritmos, porque muitos por serem parecidos com a minha memória corporal, flui mais fácil, mais rápido e repleto de memórias anteriores bem lindas" (PARTICIPANTE 2, comunicação pessoal, 08 jun 2026).



Alunas dançando lambada no curso Sabor do Caribe
Foto: Andrea Ramírez, 2026

Durante os dois cursos, *Uma viagem salsera* e *Sabor do Caribe* trabalhamos intensamente com a artesania do movimento do quadril: no balanço lateral da Cumbia tradicional e das Bachatas sensuais, na circularidade do Bullerengue, na ondulação das Salsas e as Lambadas, na acentuação frente-trás dos Merengues dominicanos. Fomos sentindo o quanto esses gestos conectam com práticas vitais do nosso cotidiano: em alguns casos, com a maternidade e a cura das dores uterinas; em outros, com a conexão vital desde os nossos umbigos, canal de extrema importância para as culturas de matriz africana e indígena. Assim também, a íntima correspondência dos rebolados e os balanços com os movimentos da natureza: as ondas do mar, o fluxo do vento, o serpentear das chamas do fogo. O quadril como fonte de criatividade e relação com o mundo, antes que como representação de uma suposta sensualidade propriamente "latina". Nesse sentido, ele traz a ação mesma de perceber de forma sensível o mundo no qual nos inserimos corporalmente e responder com a sua máxima expressão.

Considerações finais

Gostaria de retomar a proposta inicial do artigo, segundo o qual Recife deve ser pensado como um nó estratégico de uma rede ladinoamefricana e caribenha, não apenas por uma questão geográfica, mas também afetiva, corporal e histórica. Por meio das experiências político-pedagógicas com as performances afro-diaspóricas, afro-indígenas e ladinas, tem sido viável produzir novos conhecimentos sobre as realidades encruzilhadas que compartilhamos.

Dançando, batucando, cantando e jogando, prestando atenção à poética dos gestos e à textura afetiva das linguagens, elaboramos saberes críticos que atualizam nossas relações, memórias e noções dos outros. Nos levam a estabelecer conexões mais profundas entre territórios para desafiar o isolamento geográfico e cultural; a reconhecer, também, que nossos corpos, seus repertórios e gostos são produtos dessas ligações vivas, alimentadas pelas constantes migrações, circulações culturais e memórias compartilhadas. Pode ser que, através dessa vivência mais consciente e crítica, consigamos valorizar aqueles ritmos que são objeto de preconceitos, como a Cumbia, e revalorizá-la dentro da cena das músicas latinas.

O texto também insiste em que precisamos de um olhar crítico para avaliar as formas como construímos nossos discursos e práticas de latinidade e caribenhidade. Tomar consciência das estratégias folclorizantes, exotizantes e reducionistas do mercado do latino e do "caribenho", enquadramentos que acabam apagando identidades e subjetividades, simplificando histórias e reforçando imaginários sexualizantes. Por isso, a proposta tem sido revisar criticamente as categorias com as quais nomeamos essas práticas, reconhecer as interseções e territorialidades que as atravessam e afirmar que a dança também pode ser uma ferramenta de reflexão política, de resistência e de atualização das memórias afrodiásporas, afroindígenas, ladinoamefricanas e populares. E para isso, os espaços pedagógicos oferecem um terreno comum de conhecimento mútuo do que nossos corpos arquivam e são capazes de evocar, das motrizes que neles podem ser acionadas, antes do que nos imaginários folclorizantes que através deles nos ensinam a reproduzir.

Começando pelos afetos, voltando a atenção, por exemplo, para o quadril como motriz conectora das nossas histórias, matrizes e sensibilidades. Detalhando as incomodidades e tensões que os movimentos produzem nos corpos encruzilhados, despertando neles a necessidade de questionar e aprofundar no que ali está sendo apontado. Correndo atrás da compreensão das relações de poder que estão imbricadas ali, tanto como nas palavras com cantadas, nas formas de escuta e relação com a música. De cara a um panorama político e social ladinoamefricano onde os governos de direita e extrema direita estabelecem o enaltecimento da história oficial, que violenta e apaga as vidas de quem considera marginais para a nação; as performances são fontes de memória em resistência que articulam modos de existência e pertinências coletivas, em chave transnacional e contra-colonial.

Outra questão importante é a riqueza que vem dos diálogos interculturais que estes cenários pedagógicos e de mediação oferecem, onde pessoas migrantes como eu temos a oportunidade de compartilhar os nossos saberes para criar pontes e novas pesquisas que envolvam os saberes locais. Fica em aberto conhecer o que outros artistas migrantes já aportaram para as conexões especificamente entre o nordeste, a América Latina e o Caribe. Pois foram essas caminhadas de migrantes e viajantes as que deram origem às teorias que hoje nos permitem falar de uma área cultural comum, de uma região estendida além das fronteiras nacionais, onde emergem as semelhanças e diferenças entre as nossas matrizes e a riqueza do diálogo entre as nossas motrizes. Dessa forma, considero que somos capazes de configurar nossa autonomia como povos do Sul global, para continuar nomeando as nossas realidades e agindo sobre elas, lutando em contra da manipulação discursiva, simbólica e também direta dos países que detêm o poder econômico e político.

Por fim, é justo dizer que ainda há muito a ser estudado e desenvolvido – desde o movimento, o canto e a música – no caminho para compreender as encruzilhadas de nossos corpos e culturas. É necessário dar ênfase às danças de origem indígena, dos povos ROM e outros povos ciganos, e de outras etnias que passaram por um permanente ocultamento na história das performances chamadas latinas e caribenhas. Da mesma forma, é preciso promover constantes intercâmbios com outras performances pernambucanas e, em geral, brasileiras, que ressoam com o resto das culturas latino-americanas: o samba raiz, o samba de gafieira, o zouk brasileiro, o tambor de crioula, o carimbó, a brega, entre muitas outras. Dessa forma, acredito que será possível suscitar novas e proveitosas questões, curiosidades e afetos que estimulem o conhecimento mútuo e heterogêneo, assim como uma maior proximidade cultural, estética e política entre nossos povos.

Referências

ALLAIRE, Louis. The Caribs of the Lesser Antilles. In: WILSON, Samuel M. (org.). **The Indigenous People of the Caribbean**. Gainesville: University Press of Florida, 1997. p. 180-185.

BARBOSA, Maria Eduarda. Noite da Cubana: pista caliente no Alto do Céu. **Continente**, Recife, 1 fev. 2016. Disponível em: Revista Continente. Acesso em: 15 jun. 2026.

BARREIRO, José. **Taino Nation: Native Heritage and Identity in the Caribbean Today**. New York: Rutas, 2010.

BARROS, Júllyan Caio Xavier de. **O Clube Bela Vista: as dinâmicas do lugar e a importância no bairro de Alto Santa Terezinha, Recife-PE**. TCC em Licenciatura em Geografia. Recife: UFPE, 2024.

BENÍTEZ ROJO, Antonio. **La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna**. Barcelona: Casiopea, 1998.

CARDOSO, Sarah Oliveira. **Clube Bela Vista: o equipamento urbano de lazer e festa enquanto articulador de diversas funções sociais**. TCC em Arquitetura e Urbanismo. Recife: UFPE, 2023.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. 4 ed. Campinas: Papirus, 2005.

CHARTIER, Roger. Cultura Popular. **Revista Estudos Históricos**. v. 8, n. 16, p.179-192, 1995.

D'HERS, V.; MUSICCO, C. La expresividad y el movimiento desde una mirada metodológica. Reflexiones en torno a las 'Entrevistas Bailadas'. **ASRI - Arte y Sociedad. Revista de Investigación**, n. 9. 2015.

ESPINOSA MIÑOSO, Yuderkys. Hacia la construcción de la historia de un (des) encuentro: la razón feminista y la agencia antirracista y decolonial en Abya Yala. **Praxis: Revista de Filosofía**, n. 76, p. 1-14, 2017.

FIGUEIREDO, Eurídice. O Caribe como área cultural. **Gragoatá**, v. 29, n. 65, 2024.

FRIGGERI, Félix Pablo. **Abya Yala: genealogías, luchas y horizontes de un concepto político**. Buenos Aires: CLACSO, 2022.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GLISSANT, É. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: GONZALEZ, Lélia. **Améfrica Ladina: ensaios, conferências e artigos**. Santiago de Chile: Tucán Ediciones; Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2023, p. 85-102.

GONZÁLEZ, Nancie L. The Garifuna of Central America. In: WILSON, Samuel M. (org.). **The Indigenous People of the Caribbean**. Gainesville: University Press of Florida, 1997. p. 197-205.

GUITAR, Lynne. Documenting the Myth of Taíno Extinction. **KACIKE: The Journal of Caribbean Amerindian History and Anthropology**, 2002.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Organização de Liv Sovik. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

KRENAK, Ailton. Paisagens, territórios e pressão colonial. **Espaço Ameríndio**, v. 9, n. 3, p. 327-343, 2015.

LIGEIRO, Zeca. **Motrizes culturais: aspectos da cultura africana no Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

LISBOA, Armando de Melo. De América a Abya Yala: Semiótica da descolonização. **Revista de Educação Pública**, v. 23, n. 53, 2014.

MAGNO, M. D.; MILAN, Betty. Améfrica Ladina: introdução a uma abertura. In: MAGNO, M. D. **Acesso à lida de Fi-menina: seminário 1980**. Rio de Janeiro: NovaMente Editora, 2008, p. 145-165.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MUNIZ, Erika. O Alto é do Céu, mas a Noite é Cubana. **Revista O Grito!** Recife, 2023.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar: advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación**. Madrid: Cátedra, 2002.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ́. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**. Rio de Janeiro: Editora Bazar do Tempo, 2021.

PEREIRA, Laís. **Clube Bela Vista: o equipamento urbano de lazer e festa enquanto articulador de diversas funções sociais**. TCC em Arquitetura e Urbanismo. Recife: UFPE, 2023.

PIZARRO, Ana. **El archipiélago de fronteras externas: culturas del Caribe hoy**. Santiago de Chile: Universidad de Santiago de Chile, 2002.

QUINTERO RIVERA, Ángel G. **Cuerpo y cultura: las músicas "mulatas" y la subversión del baile**. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2009.

RAMÍREZ ROJAS, Andrea. **"Muévete bien, bailador/a, y deja que te invada la alegría": baile, afectos y saberes en la academia Son de Habana**. Dissertação de Mestrado em Estudos Culturais. Bogotá: UNAL-FCH, 2022.

SOARES, Thiago; ROCHA, Lucas da. Latinidades periféricas do Recife: performance, festa e política a partir da cumbia. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, Natal. **Anais [...]** Natal: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2024. p. 1-5.

ROCHA, Lucas da; SOARES, Thiago. Videoclipes como mediadores da rede de música pop periférica na América Latina. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, João Pessoa. **Anais [...]** São Paulo: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2022, p. 1-15.

TROUILLOT, Michel-Rolph. A região do Caribe: uma fronteira aberta na teoria antropológica. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 58, p. 189-232, 2018.

VIVEROS VIGOYA, Mara. La sexualización de la raza y la racialización de la sexualidad en el contexto latinoamericano actual. In: CAREAGA, Gloria (org.). **Memorias del I. Congreso Internacional de Estudios sobre Diversidad Sexual en Iberoamérica**. Ciudad de México: UNAM, 2008, p. 169-180.

WALLERSTEIN, Immanuel. The Modern World-System and the Caribbean. In: HOETINK, Harry (org.). **Slavery and Race Relations in Latin America**. New York: Harper & Row, 1974.

WALLERSTEIN, Immanuel. The Caribbean and the World-System. **Caribbean Dialogue**, Trinidad and Tobago, v. 8, n. 3, p. 15-30, 2002.

WILSON, Samuel M. (org.). **The Indigenous People of the Caribbean**. Gainesville: University Press of Florida, 1997.

Comunicações pessoais e notas:

RAMIREZ ROJAS, Andrea. Caderno de campo da pesquisa “Latinidades e caribenhidades na Região Metropolitana de Recife”. Recife, Pernambuco, 2025-2026. Documento não publicado.
PARTICIPANTE 1, comunicação grupal, Recife, 02-06-2026.
PARTICIPANTE 2, comunicação pessoal, Recife, 08-06-2026.

- entrevista dançada, Recife, 05-05-2026.

PARTICIPANTE 3, comunicação pessoal, Recife, 07-06-2026.
PARTICIPANTE 4, comunicação pessoal, Recife, 10-06-2026.
PARTICIPANTE 5, entrevista dançada, Recife, 05-05-2026.

Fontes de campo

RAMIREZ ROJAS, Andrea. Caderno de campo da pesquisa “Latinidades e caribenhidades na Região Metropolitana de Recife”. Recife, 2025–2026. Documento não publicado.
PARTICIPANTE 1. Comunicação em grupo. Recife, 2 jun. 2026.
PARTICIPANTE 2. Comunicação pessoal. Recife, 8 jun. 2026.
PARTICIPANTE 2. Entrevista dançada. Recife, 5 maio 2026.
PARTICIPANTE 3. Comunicação pessoal. Recife, 7 jun. 2026.
PARTICIPANTE 4. Comunicação pessoal. Recife, 10 jun. 2026.
PARTICIPANTE 5. Entrevista dançada. Recife, 5 maio 202

Revista Música e Cultura (ISSN 1980-3303)
Dossiê **Sonoridades, memória e territorialidade: performances em movimento na América Latina e Caribe**

GESTOS SAPATEADOS LATINO-AMERICANOS

Rafaeli Mattos de Oliveira Bastos
Universidade Federal do Rio de Janeiro
rafaelimattos01@gmail.com

Resumo
O artigo explora o significado e a definição de sapateado, propondo uma reflexão acerca da diversidade dos gestos sapateados a partir da alteridade. Consideram-se, para tanto, as influências da colonização e do imperialismo que impactaram culturalmente sua concepção, sobretudo na América Latina — processo que resultou na redução do termo, em grande medida, ao *tap dance*, ao sapateado espanhol e ao irlandês. Desse modo, a compreensão do caráter plural da prática levanta os seguintes questionamentos: de qual sapateado se trata e a qual corpo ele se refere? Diante disso, a corporeidade do sapateador é analisada para debater a produção de sentido cultural subjacente às suas sonoridades e aos seus movimentos. Com o objetivo de expor e comparar alguns dos diferentes gestos sapateados latino-americanos, a metodologia orienta-se pelas discussões sobre imperialismo e pelo fenômeno da transculturação, de Diana Taylor (2013), pela noção de "gesto" proposta por Hubert Godard (2001), bem como o processo imaginário de entendimento rítmico-musical via corpo através de Lucas Ciavatta (2003) e Christine Roquet (2019). Utilizaram-se, ainda, os debates realizados no evento Encontro Gestos Sapateados, a etnografia e a análise videográfica como fontes complementares. Com base nesse arcabouço, busca-se dialogar com as práticas sapateadas sob uma perspectiva ampliada, examinando como os gestos são preservados, apropriados e transformados nas mais diversas expressões artísticas, de modo a refletir a interseção entre tradição e inovação no repertório cultural compartilhado.
Palavras-chave: sapateados; corporeidades; dança; gesto.

LATIN AMERICAN TAP DANCE GESTURES

Abstract
The article explores the meaning and definition of tap dance, proposing a reflection on the diversity of tap dance gestures from the perspective of alterity. To this end, it considers the influences of colonization and imperialism that culturally impacted its conception, especially in Latin America — a process that largely resulted in the reduction of the term to American tap dance, Spanish flamenco, and Irish step dance. Thus, understanding the plural character of this practice raises the following questions: which tap dance is being addressed, and to which body does it refer? In light of this, the tap dancer's corporeality is analyzed to debate the production of cultural meaning underlying its sonorities and movements. Aiming to expose and compare some of the different Latin American tap dance gestures, the methodology is guided by discussions on imperialism and the phenomenon of transculturation by Diana Taylor (2013), the notion of "gesture" proposed by Hubert Godard (2001), as well as by the imaginary process of rhythmic-musical understanding through the body, drawing on Luca's Ciavatta (2003) and Christine Roquet (2019). Furthermore, the debates held at the *Encontro Gestos Sapateados* event, ethnography and videographic analysis were used as complementary sources. Based on this framework, the study seeks to create a dialogue with tap dance practices from an expanded perspective, examining how gestures are preserved, appropriated, and transformed across diverse artistic expressions, thereby reflecting the intersection between tradition and innovation in a shared cultural repertoire.
Keywords: tap dance; corporealities; dance; gesture.

Introdução

O presente estudo parte da associação do sapateado à noção de gesto proposta por Godard (2001), podendo ser classificado como "gesto cultural", presente em diferentes culturas espalhadas pelo mundo, e "gesto artístico", que se molda segundo o devir de cada artista, em função de uma dramaturgia e poética sapateadas. Cada corporeidade é um arcabouço dos elementos adquiridos em suas experiências e vivências, geralmente advindas do território onde está inserido. O diálogo do corpo com esses elementos revela a cultura nas expressões de canto, dança e batuques, exprimindo e transmitindo sua memória e identidade.

O chão ecoa nos cinco continentes, incitando o bater dos pés, mas cada pisada tem uma relação ancestral simbólica única, produzindo uma pluralidade de vozes sapateadas. Algumas, reconhecidamente, são instituídas, outras sequer sabem que são ou se reconhecem como tal, e há, por fim, aquelas que ainda não foram descobertas. A presença da ação de sapatear, como protagonista ou parte específica da *performance* cultural, conduz ao pensamento de que assim como existem muitas culturas mundo afora, também existem muitos sapateados.

Para corroborar e sustentar a hipótese da existência de diversas formas de sapateado em distintas culturas, algumas dessas manifestações são analisadas comparativamente mais adiante para evidenciar pontos de divergência e convergência. O encontro com essa variedade de corporeidades revela uma pluralidade de movimentos, musicalidades e sapatos, que, simbolicamente, expressam modos de ser e estar no mundo. Cada sapateado representa uma viagem que desvela universos particulares, conduzindo, nesse contexto, à reflexão acerca de algumas questões: a qual sapateado se refere? De que maneira é possível acessá-los?

Considerando que uma investigação antropológica, social e etnomusicológica aprofundada dessa dança poderia expandir a presente pesquisa para territórios que desviariam o foco nos gestos sapateados e nas corporeidades, decidiu-se adotar a estratégia de convidar artistas, pesquisadores e estudiosos da dança para um seminário / roda de conversa no âmbito do Laboratório Artes do Movimento. O objetivo foi ampliar esse campo de estudo e estruturar a produção da pesquisa. Assim, optou-se por construir um recorte dos sapateados ao redor do mundo, com base nas contribuições dos convidados, caracterizados ou pela sua origem e inserção nas culturas abordadas, ou pelo acesso direto a essas tradições. Neste artigo, delimitaremos a apresentar apenas os sapateados dos países que compõem a América Latina.

Durante o *Encontro Gestos Sapateados*[1], houve o contato com os sapateados irlandês e estadunidense (Gestos [...], 2025c); flamenco e *kathak* (Gestos [...], 2025b); sapateado brasileiro e sapateado do samba (Gestos [...], 2025g); sapateado português e africano (Gestos [...], 2025e); sapateado argentino (Gestos [...], 2025f); sapateado afro-peruano e mexicano (Gestos [...], 2025a); e sapateado estadunidense e da Guatemala (Gestos [...], 2025d). A conexão com esses convidados tornou-se possível por meio do *Movimento Tap Latino*[2], pois a maioria dos envolvidos são sapateadores de *tap dance*, sapateado estadunidense. Esse movimento nasceu para promover a interação entre as danças tradicionais da América Latina e o sapateado estadunidense, buscando criar e oferecer um sapateado distinto daquele praticado nos Estados Unidos. Assim, ainda que para essa região o sapateado estadunidense seja o colonizador, nesse contexto, possibilita a abertura de espaço para outros sapateados presentes nesses territórios, desempenhando o papel de fio condutor que interliga expressões.

As declarações pautadas pelas perspectivas individuais dos participantes abordam aspectos subjetivos e enfoques diversos, os quais, aqui, são direcionados para a compreensão da singularidade desses gestos. As discussões abordam temas como o processo de aculturação, apagamentos, territórios e clima, o sapateado como linguagem, identidade, folclore e tradição, além das relações entre colonizador e colonizado. Ressaltamos que as informações históricas, de estilos e tradições de cada dança foram recolhidas diretamente das rodas de conversa com os artistas e pesquisadores, com o intuito de situar minimamente o leitor no contexto social e cultural, ao mesmo tempo, que permitiu uma aproximação mais genuína e autêntica dessas práticas. Reiteramos que, embora algumas expressões supracitadas tenham estudos específicos e aprofundamentos neste campo, não seria viável, nesta pesquisa, abordar as complexidades e as questões inerentes a cada uma delas. O objetivo é desconstruir a visão sobre os corpos que sapateiam, posicionando-os em um plano de equidade, uma vez que, entre as diferenças, não há competição ou supremacia.

Considerações acerca do termo sapateado

[1] *Encontro Gestos Sapateados* foi um evento realizado na modalidade remota em duas edições (janeiro e agosto de 2022) no âmbito do Laboratório Artes do Movimento (UNIRIO), e contou com participação de convidados de países como Estados Unidos, México, Guatemala, Peru, Argentina, Portugal, diversas nações africanas e Brasil.
[2] *Tap Latino*: https://www.instagram.com/tapzapateadolatinoamericano?igsh=M3liNHdobDBzZGRy.

No exercício de tentar compreender e buscar formas de escrever sobre um fenômeno presente em algumas expressões de dança, o qual é pouco valorizado inclusive na história da dança, propõe-se a revisão de termos, substantivações e conceitos vigentes, visto que influenciam a prática dessa arte. O que de fato se constata é que existe uma forma dançada que está vinculada ao bater e fazer ecoar o chão que se pisa, recebendo como retorno um vibrar pulsionador, podendo ser essa ação um momento específico ou elemento central da *performance*. Esse fenômeno recebe denominações diferenciadas de cultura em cultura, bem como no trato artístico criativo da dança, tais como: sapateado, *claquettes*, *tap dance*, *zapateado*, *stepptanz*, entre outros, incluindo inúmeras denominações locais específicas vinculadas ao simbolismo dos territórios nos quais essas danças estão inseridas.

Contudo, direcionando do macro para um microcosmo de um contexto específico, existe uma aparente impressão de que o termo em língua portuguesa falada no Brasil não contempla, em sua totalidade, as variantes desse fenômeno, dificultando sua compreensão e interpretação. Segundo o dicionário Michaelis (s.d.), sapateado é um substantivo derivado do verbo sapatear, caracterizado por ruídos produzidos pelos dançarinos ao baterem com os sapatos no chão, e complementam, referenciando a dança estadunidense, espanhola e irlandesa. O que de fato acontece é que existe uma visão euro-americana, presa apenas ao uso de sapatos, sendo este um termo colonizado.

Conforme relatam Karnal *et al.* (2007), em relação à colonização estadunidense, seus primeiros indícios surgem no início do século XIX, com a Doutrina Monroe, cujo lema era "América para os americanos", objetivando afastar o capital e os produtos europeus dos países americanos recém-independentes. Observando nos países vizinhos do continente uma região onde pudesse exercer sua influência econômica, o governo estadunidense propôs, no final do século XIX, a ideia de pan-americanismo, segundo a qual todo o hemisfério ocidental se uniria sob a liderança dos Estados Unidos. O avanço industrial, tecnológico e, consequentemente, do capitalismo monopolista desse país no início do século XX, atraiu imigrantes com o sonho de "fazer a América", em sua maioria oriundos de países como Reino Unido, Irlanda, Alemanha, Canadá, México, Escandinávia, países do sul e leste da Europa e Japão. O crescimento da população imigrante e a continuidade das práticas culturais provenientes de seus países de origem acarretaram um movimento de exclusão desses povos, suscitando uma ideologia racista

baseada em diferenças biológicas e culturais, com os negros, latino-americanos e asiáticos como os principais grupos discriminados.

As diferenças socioeconômicas da população foram associadas à noção de raça inferior e superior, ideologia em voga na época, no final do século XIX e início do século XX, levando muitos imigrantes a se adaptarem ao estilo de vida e aos padrões estadunidenses, denominado *American way of life*, a fim de amenizar a discriminação. Posteriormente, esse lema se configurou como um *slogan*, associando o "jeito americano de viver" à sociedade de consumo, na qual o principal direito à cidadania era consumir, visto que produtos antes restritos aos ricos se tornaram financeiramente acessíveis. A disseminação desse comportamento foi possibilitada pela nova indústria da propaganda e do *marketing*.

A propaganda é um meio pelo qual se objetiva a formação de uma opinião ou postura coletiva diante de um assunto, constituindo-se como uma abordagem política. Segundo Domenach (1963, p. 4): "a propaganda sugere ou impõe crenças e reflexos que, amiúde, modificam o comportamento, o psiquismo e mesmo as convicções religiosas ou filosóficas. Por conseguinte, a propaganda influencia a atitude fundamental do ser humano". Essa abordagem, vinculada à construção e difusão da ideologia nazista, foi também uma estratégia do governo estadunidense para expandir suas fronteiras internas e, posteriormente, externamente, para o restante do planeta. Estabelece a comunicação entre população e governo por meio da relação entre informação e entretenimento, utilizando-se de dispositivos culturais como filmes, literatura, música, artes plásticas, entre outros.

Os Estados Unidos foram o primeiro país a criar um órgão de propaganda institucionalizada, atitude fundamental para a plataforma eleitoral de recuperação econômica pós-crise de 1929. Utilizando-se dessa estratégia, o plano *New Deal*, do presidente Roosevelt, reforçou internamente o *American way of life* e o expandiu globalmente no século XX. Especialmente a indústria cinematográfica, ao incorporar o processo de linha de montagem, tornou-se o principal difusor de atributos como: valores democráticos liberais, a busca pela felicidade por meio do consumo, padronização social, trabalho árduo e a crença no sonho americano, alterando a percepção tradicional da sociedade e influenciando a cultura de países aliados, especialmente na América Latina.

A Primeira Guerra Mundial (1914–1918) arrasou a indústria cinematográfica europeia, que, desde o surgimento do cinema no final do século XIX, tinha na Itália e na França os centros

cinematográficos mais populares e poderosos do mundo. Com o conflito bélico, desenvolveu-se a maior indústria cinematográfica já existente: Hollywood. Naquela época, o cinema norte-americano, aproveitando a decadência econômica mundial, tornou-se a única indústria capaz de sincronizar som e movimento. Nesse sentido, aliando-se ao governo, Hollywood consolidou-se como o principal difusor da cultura estadunidense, distribuindo seus filmes pelo mundo (Bastos, 2013). A roteirização desses filmes prezava por uma narrativa clássica, na qual a impressão de realidade e a história de sonho atuavam como eficientes veiculadores ideológicos. O otimismo e o final feliz (*happy end*), presentes nas produções, representavam a filosofia fundamental do *American way of life*, que impulsionava o *New Deal*. Segundo Azevedo Junior e Gonçalves (2015, p. 6) "valores ideológicos permeavam variadas produções", por exemplo, a obra *O Mágico de Oz* (1939) exibia elementos que valorizam a ordem e a racionalidade, enquanto *Os Três Porquinhos* (1933) dignificava o trabalho árduo em contraste com a diversão, e *Tarzan* (1932) incentivava o consumismo.

Nesse momento, o *tap dance*, assim como o *jazz* e o *blues*, tornaram-se os principais símbolos culturais dos Estados Unidos, atendendo perfeitamente à nova demanda de imagem e som do cinema. Por isso, quando se trata de *tap dance,* é inevitável não pensar nos musicais e em seus célebres artistas da época de ouro (1930–1940) do cinema estadunidense. A natureza reprodutível do cinema, utilizada como estratégica política, criou elementos culturais universais, como a primazia da língua inglesa e, no contexto aqui discutido, o sapateado estadunidense. Esse imperialismo cultural aliena outras manifestações culturais, evidenciado pelo abafamento e marginalização dos sapateados das culturas dos países latino-americanos em favor do *tap dance*, resultando em uma apropriação linguística do conceito/ideia de sapateado, a qual exclui outras expressões do gênero, reduzindo-o a uma única forma de sapateado. Por conseguinte, o *tap dance* perde seu caráter de manifestação cultural tradicional de um povo, de um fluxo vivo e improvisacional, para ser pasteurizado em uma estética racista e misógina, mais alinhada com a imagem que o governo estadunidense desejava projetar ao mundo. Esse produto se instaura de forma fragmentada em outras culturas, especialmente na América Latina, instituindo-se como a única forma válida de sapateado – uma verdade sobre o "modo de ser e existir" do sapateado.

A transculturação é um conceito particularmente relevante no âmbito colonial entre os Estados Unidos e a América Latina. Em 1940, o antropólogo Fernando Ortiz (1983 *apud* Taylor, 2013, p. 144) define o termo como:

> […] processo transformativo por que passa uma sociedade na aquisição de material cultural estrangeiro – a perda ou o deslocamento da cultura de uma sociedade devido à aquisição ou imposição de material estrangeiro, bem como a fusão do indígena e do estrangeiro para criar um produto novo e original.

Ortiz sugere que esse processo consiste em três fases: "aquisição de novo material cultural de uma cultura estrangeira, a perda ou deslocamento de si próprio e a criação de novos fenômenos culturais" (Ortiz, 1983 *apud* Taylor, 2013, p. 157). Por essa perspectiva, o impacto da cultura estrangeira causaria transformações passivas na cultura tradicional local, no caso, sobre os povos do sul do continente americano, fato que favorecia a ideologia estadunidense.

Diante do contexto político apresentado, difundiu-se mundialmente a ideia de um único conceito de sapateado e, consequentemente, da forma de sapatear. "A história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história" (Adichie, 2019, p. 14). Em território brasileiro, o *tap dance* se desenvolveu de forma cada vez mais elitizada, restrito a espaços formais de dança e direcionado às classes sociais de maior poder aquisitivo. Em contraste, os sapateados da cultura brasileira perderam sua identidade, permanecendo à margem. O título de sapateador(a) não era mais atribuído às musas sambistas, mas àqueles que praticavam o estilo de sapateado estadunidense, tradução de *tap dance*.

O simbolismo semântico da palavra influenciou explicitamente os corpos e suas práticas artísticas e culturais. Taylor (2013, p. 128) afirma que "a memória cultural é, entre outras coisas, um ato de imaginação e de interconexão" e complementa, destacando que a memória cultural é incorporada, assim como a identidade. Nesse sentido, a autora elenca três pontos que desarticulam a colonização: a mestiçagem, o hibridismo e a transculturação. O primeiro atua no âmbito corporal; o segundo, na categorização social; e o terceiro, na circulação cultural. Taylor (2013) enfatiza que as práticas performativas, como uma das estratégias de sobrevivência, consistem em processos ritualísticos, linguísticos e corporais. Fazendo eco a esse pensamento, objetiva-se, a partir de então, restituir o conceito de sapateado.

Como exposto, o pensamento linguístico imbuído de conotações políticas pode desconfigurar as performatividades. No entanto, é possível reverter esse processo por meio da criação de um novo imaginário, pautado nas singularidades dos corpos e seus gestos. Todas as denominações disponíveis para danças que, propositalmente, fazem ecoar o chão com os pés podem ser incluídas, com equidade valorativa, sob o amplo guarda-chuva do sapateado, sempre considerando a pergunta: de qual sapateado se trata? Essa questão expande o conceito para o entendimento de que existem diversas formas de sapatear, ao mesmo tempo que respeita a singularidade de cada uma dessas formas. Por exemplo, a tradução de *tap dance* como "sapateado americano" ou "norte-americano" é confusa e, talvez, inadequada, pois em todo continente americano existem diferentes sapateados, e a denominação "norte-americano" exclui os sapateados mexicanos (Norte-Americano […], 2024).

Retomando o conceito de transculturação, essa diferenciação é coerente, pois o termo propõe a recriação do produto original em algo novo. Hill (2010) sugere que, de fato, o sapateado, ao se distanciar de seu ambiente originário, sofre modificações pelas culturas onde se insere. Ela observou ainda que, na segunda metade do século XX, surgiram sapateados com chapinhas que apresentavam sotaques das danças locais, representando novas leituras dessas danças. Conforme Taylor (2013), a transculturação oportuniza a reciprocidade cultural, uma vez que também transforma a cultura dominante.

> O teatro latino-americano, segundo Rama, não se apropriou do musical da Broadway. O que foi apropriado foram as técnicas absurdas, grotescas e fragmentadas que refletem uma percepção da realidade caótica da América Latina, bem como técnicas dramáticas de orientação mais social, associadas a Piscator e Brecht, para estimular a mudança das situações sociopolíticas locais (Taylor, 2013, p. 158).

Sobre a seletividade e inventividade, Rama (1982 *apud* Taylor, 2013, p. 159) "propõe quatro etapas no processo – perda, seletividade, redescoberta e incorporação –, que aconteceriam simultaneamente". Nesse processo, por menor que seja, a contribuição de uma cultura para o surgimento de uma nova manifestação não a exclui de sua origem, ainda que se limite à oferta de um elemento, como os sapatos, por exemplo. Não se trata de atribuir a responsabilidade para o aparecimento de um novo fenômeno a uma única fonte, mas sim de observar os elementos adquiridos que o configuram e como se comportam, no caso do

sapateado, as *performances*, pois deixou de ser o que era para se transformar em algo diferente. Evidentemente, essa nova conformação não é fixa, mas múltipla, sendo desdobrada em vertentes que destacam mais um componente do que outro. Por exemplo, o sapateado do samba pode, em certos momentos, destacar os movimentos de influência ameríndia, enquanto, em outros, pode enfatizar características africanas. Já o *tap dance*, em certas ocasiões, remete mais à ancestralidade africana; enquanto, em outras circunstâncias, à europeia. Este é um processo comum aos fenômenos culturais, pois não são estáticos.

Eleger uma cultura como fundadora de um fenômeno é retirar a autonomia de reinvenção desse fenômeno, além de delinear um posicionamento ideológico. Nesse sentido, importar discursos políticos, ideologias e linguagens estrangeiras é perpetuar uma dinâmica colonial, que cega o colonizado em relação à sua realidade local. Muitas vezes, as reais motivações que fazem sentido no território onde surgiram são incoerentes em outras localidades, pois as pautas e os contextos são diferentes. Postular uma origem única para as danças sapateadas é um contrassenso, pois até mesmo o *tap dance*, em suas origens, revela a existência de várias formas de sapatear. A investigação aqui apresentada revelou-se como um fio de "novelo de lã" quase infinito, no qual diversos sapateados foram desvelados mundo afora.

"Não é surpreendente, então, que as teorias de mistura cultural começassem no próprio corpo" (Taylor, 2013, p. 155). O entendimento de que pensar e agir estão intimamente ligados nos conduz a refletir acerca do substantivo *sapateado* e a ação de sapatear, sendo esta última circunscrita ao corpo. Por conseguinte, destaca-se que, mais importante do que denominar e fechar um conceito, é observar como as linguagens (verbal, movimento, musical, etc.) transitam em cada corpo, proporcionando formas específicas e diferenciadas de bater os pés e expor suas falas simbólicas subjetivas. A questão que emerge é: o que nos diferencia? Taylor (2013, p. 149) sugere que "A identidade, especialmente a identidade como 'diferença' […] tem de ser performatizada para ser vista". Ampliar o conceito de sapateado, pautado nas práticas culturais e artísticas existentes, é lançar um olhar sobre as diferenças. Estas se revelam nas posturas e, principalmente, nos gestos que fazem o chão ecoar, expressando seus simbolismos originários, suas histórias de misturas coloniais e, sobretudo, sua seletividade e inventividade ao se recriar e conceber arte. A partir de então, o conceito não se define mais pelo verbo, mas pelo gesto.

Algumas perspectivas de sapateados cultural latino-americanos

Sapateado Malambo Argentino

"O malambista conta uma história com seu sapateado."[3]

A maioria das danças do folclore argentino inclui momentos do sapateado e sarandeio (gestos de flerte e conquista). O *malambo*, um sapateado amplamente praticado no país, reflete influências tanto da cultura dos colonizadores espanhóis quanto dos povos originários da América daquela região. Historicamente, surge nos pampas e logo se espalha por toda a Argentina. Há algumas teorias acerca da origem dessa dança. Uma delas sugere que seria uma tentativa de imitar os movimentos e sons das patas dos cavalos selvagens trazidos pelos espanhóis para a América. Outra teoria atribui à imitação das danças dos colonizadores espanhóis. Os primeiros registros de sapateado na Argentina datam entre 1820 e 1830.

Há dois grandes estilos de *malambo* na Argentina: o *malambo* do norte (Malambo [...], 2025a), da região central até os Andes, e o *malambo* do sul (Teatro [...], 2025), da região central até a Patagônia. As características principais dessa dança, independentemente do estilo, são: a imobilidade da parte superior do corpo; braços sempre ao longo do corpo; a habilidade de mover minimamente o tronco; e a movimentação focada na parte inferior do corpo, permitindo realizar uma variedade de movimentos como aéreos, desenhos com as pernas no ar e a percussão com os pés, ambos com igual importância. Em relação aos desenhos das pernas, uma perna serve de base enquanto a outra, no ar, forma figuras como círculos, linhas, entre outras. Já os movimentos dos pés apresentam uma grande variação: planta do pé = pé inteiro; movimento quebrado = borda externa ou interna do pé (as quebradas demonstram a habilidade do sapateador); calcanhar = apoio e percussão, e ponta dos pés. Pode ser dançada individualmente ou em grupo, e as intenções gestuais variam conforme a criatividade de cada coreografia proposta pelo sapateador, com motivações infinitas.

Os estilos apresentam também características próprias que os diferenciam. O *malambo* do norte é uma forma de dança mais forte, agressiva e rápida, com um som mais alto. Sapateia-se de botas equipadas com pregos nas pontas dos dedos e no calcanhar. Sua percussão permite

[3] Juan Ignacio Sunde é professor de Danças Folclóricas Argentinas e Tango, com título outorgado pelo Instituto de Danças. Na adolescência e juventude, participou de diferentes eventos competitivos na Argentina, obtendo numerosos prêmios tanto em Folclore como em Tango e Malambo. Na atualidade, participa como bailarino da Companhia Internacional de Danças *La Marrupeña* de Argentina em festivais nacionais e internacionais.

síncopes, contratempos e variações rítmicas. Geralmente é acompanhado por violão e bombo leguero (tambor). A coreografia é composta por uma parte de *repique*, ou conjunto de golpes (batidas de pés no chão); uma *mudança*, um conjunto de movimentos e golpes; e outro *repique* que finaliza a mudança. O sapateador deve mostrar a *mudança* com o outro pé, ou seja, após realizar uma sequência de movimentos com uma perna, deve repetir os movimentos com a outra, a fim de demonstrar habilidade em ambas as pernas. O *malambo* do sul, por sua vez, é mais suave, tranquilo e elegante, dançado com botas de potro e acompanhado somente por violão. A dança inicia em andamento lento e acelera progressivamente, atingindo intensa velocidade no último minuto, momento em que o som do sapateado se torna mais expressivo

Figura 1 – Bota com Prego



Fonte e foto: boghos.com.ar. Local: Sierras de Córdoba.

Figura 2 – Bota de Potro



Fonte: Foto-revista. Foto: Daniel A. Larrondo. Local: Argentina, 2018.

O dançarino é chamado de 'gaucho'. Embora a região faça fronteira com o sul do Brasil, onde também há a figura do gaúcho, suas danças são distintas. O malambo se diferencia da *chula* brasileira por incorporar a movimentação do "quebrar dos pés" em seu sapateado, o que não é permitido na dança brasileira. No *malambo*, quanto maior a variedade de movimentos de pés e figuras, mais apreciada é a execução. Existe o circuito competitivo do *malambo* e o *malambo de contraponto*, no qual cada sapateador apresenta uma *mudança*. O Festival Nacional do Malambo, que acontece em Córdoba, é uma das maiores festas da Argentina, onde cada província envia um representante para concorrer ao título de campeão de *malambo*. Embora historicamente seja uma dança reservada aos homens, na década de 2010, as mulheres (Malambo [...], 2025b) começaram a se inserir nessa prática, e atualmente há um circuito competitivo dedicado a elas.

Sapateado Afro-Peruano

"Rítmica tradicional afro-peruana."[4]

Existem muitas formas de danças na cultura peruana, sendo algumas delas compostas por sapateados influenciados pelos povos andinos originários da América, pelos colonizadores espanhóis e pelos negros africanos escravizados. Dessa forma, o sapateado afro-peruano apresenta em sua origem uma influência mais evidente da cultura africana. O sapateado afro-peruano configura-se em duas formas tradicionais: uma de caráter religioso e a outra baseada na improvisação / desafio. O *hatajo de negritos* (Hatajos [...], 2025), originário do sul do Peru, é uma dança religiosa, que surgiu durante o período de catequização espanhola dos povos afro e andinos. Seus cantos remetem ao nascimento do menino Jesus e, por isso, acontece nos dias 24 e 25 de dezembro. Dança-se tocando um sino e sapateando ao som de violinos, intercalando o momento que se canta uma estrofe da música com o momento em que se sapateia. Essa dança abrange um vasto universo, com cada canto associado a um sapateado específico e sem caráter de desafio. Em contraste, a *dança de contraponto*, típica do norte do Peru e praticada por negros africanos, tem caráter improvisatório, embora sua forma original esteja praticamente extinta.

[4] Antônio Vilchez é sapateador, percussionista e bailarino popular. Graduou-se em Artes e Pedagogia na Escola Superior de Folclore José Maria Arguedas no Peru. Busca a fusão das raízes afro-peruanas com o *tap dance*.

Atualmente, o sapateado afro-peruano que se faz em Lima é uma mistura (fusão) dessas duas tradições, conhecido como sapateado *criollo* (Zapateao [...], 2025).

O sapateado *criollo* é especificamente de contraponto, caracterizado pelo desafio. Nesse estilo existem várias formas de desafios, acompanhados por violões, os quais podem se configurar em tonalidade maior ou menor. O objetivo é o desafio improvisado, no qual os sapateadores propõem as melhores sequências coreográficas, denominadas *passadas*, evitando repetir os movimentos dos oponentes. A competição avalia quem demonstra maior criatividade, ritmo e musicalidade. Com uma sonoridade sincopada, na qual os violões também se desafiam, o sapateado *criollo* segue várias regras que avaliam a competência dos dançarinos. Entre elas estão: a *passada simples*, na qual um dançarino improvisa livremente, e o outro deve responder de maneira similar; a *passada prolongada,* que consiste em uma sequência de movimentos que mantém uma célula rítmica que se repete durante a improvisação, como um *ostinato* (conceito musical preservado nesse sapateado, exemplificado pela célula clássica*: tacatí, tacati, turungudun*, que permite variações internas); e a *passada amarrada* (a mais complexa e raramente realizada), que envolve a execução de quatro sequências coreográficas repetidas de forma crescente e decrescente, um jogo chamado de *amarre*, que exige boa memória e repertório do sapateador. A forma tradicional do sapateado *criollo* tem progressivamente se perdido devido à adaptação dessas danças ao formato de espetáculo. Contudo, são os próprios espetáculos que contribuem para a preservação dessa tradição, ao levá-la ao público. O aspecto negativo é que a espetacularização limitou esses sapateados, não levando à cena suas formas mais complexas de improvisação, estando mais presentes as formas livres, resultando na perda de seu conceito musical original.

Sapateado Yancunú da Guatemala

"O povo garífuno, da América Central, dança sua história, tristeza, alegria e cultura."[5]

Na Guatemala, Honduras e Belize, destaca-se uma dança conhecida como *yancunú* (Yakunu [...], 2025), caracterizada pela complexidade na velocidade dos pés em ritmos diferentes, que constitui referência cultural garífuna. Essa cultura emerge no século XVII, quando dois navios que transportavam africanos para a América naufragaram, com os sobreviventes chegando à

[5] Fredy Estuardo Corado Arevalo é organizador do *Tap Latino*, movimento que estabelece pontes entre os sapateadores da América Latina.

ilha caribenha de São Vicente. Nesta ilha, foram acolhidos pelos *carib-arawak*, encontro cultural que resultou no desenvolvimento de uma identidade própria. No século XVIII, o povo garífuna foi expulso da ilha de São Vicente pelos espanhóis e abandonado em outra ilha em Honduras. No século XIX, vários garífunas migraram para a Guatemala e o México, razão pela qual essa expressão cultural está presente nessas regiões. Assim, a cultura garífuna não tem origem em um país específico, pois se desenvolveu em diversos países.

A dança representa a batalha contra os ingleses. Os homens dos povos garífunas se vestiram como mulheres para emboscar os ingleses, com o intuito de proteger suas famílias. Em decorrência desse fato, é praticada exclusivamente por homens trajados como mulheres, utilizando máscaras e caneleiras de conchas amarradas logo abaixo dos joelhos.

Figura 3 – Caneleira de Conchas



Fonte: Shin Fujiyama. Foto: *YouTube*. Local: Curaçao, 2022.

Considerada uma dança de guerra, o *yancunú* apresenta riqueza rítmica evidenciada na sonoridade dos movimentos expansivos e enérgicos das pernas e do corpo, advindos das caneleiras de concha. É acompanhada por tambores e canto, em uma clara herança da cultura negra africana.

Sapateado Mexicano

"A característica desses fandangos é de festa."[6]

A dança tradicional do México apresenta múltiplas faces, com influência africana, espanhola e dos povos mexicanos originários das Américas. Embora houvesse muitas danças nesse território, os colonizadores espanhóis, sob influência religiosa, proibiram algumas delas por as julgarem pagãs. Porém, essa proibição encontrou resistência. Apesar de alguns elementos dessas danças terem sido modificados, essas mudanças ocorreram mais na aparência do que em seus fundamentos ancestrais.

As festas tradicionais eram os espaços onde pessoas se reuniam para dançar e tocar *fandangos* – um espaço aberto para improvisações, tanto para músicos como para dançarinos, com configurações para danças de pares, danças exclusivamente de mulheres e danças exclusivamente masculinas, sendo que este último grupo sapateia de forma intensa. As mulheres sapateiam quando dançam a dois ou em grupos de mulheres, e raramente solam. Quando os músicos cantam, o sapateado cessa, pois senta-se para descansar e escutar.

Um dos fandangos mais conhecidos é o *veracruzano* do sul do México, também denominado *fandango jahocho*, o qual possui várias formas, dividindo-se em dois estilos: *rancheiro* (Representativo ENDF [...], 2025) e *sotavento* (Veracruz [...], 2025). A diferença entre eles está em como se toca a música. O *sotavento* utiliza a harpa enquanto o *rancheiro* não o faz. A dança é acompanhada pelas músicas como *son jarocho*, *huasteco*, *huapangos* e *jarabe*.

No México existem ainda outras danças que incorporam o sapateado, como as *polcas nortenhas* (Polca [...], 2025) – dançada em pares; a *dança dos viejitos* (La danza [...], 2025), que simboliza a exaltação do velho Deus Tata Jurhiata para receber boas colheitas e outros favores; e os *sones de artesã* (Sones [...], 2025), nos quais se sapateia descalço, produzindo um som grave, profundo e rítmico. Quando se utilizam sapatos, há dois tipos: o primeiro, semelhante aos usados nas danças flamencas, com pregos, e o segundo, denominado *huaraches*, uma espécie de sandália típica da América Central.

[6] Luis Francisco García González é bailarino folclórico e sapateador de sapateado estadunidense. Ex-bailarino e solista do *Espectáculo Jarocho*, um dos mais importantes espetáculos folclóricos do México. Formou-se na Escola Nacional de Dança Folclórica (MX). Ainda, é criador do *Folk & Tap.*

Figura 4 – Huaraches



Fonte e foto: México Desconocido.

Uma das danças mais representativas e símbolo nacional da cultura mexicana é o *jarabe tapatío* (Mexican [...], 2025) ou dança do chapéu. Surgida entre os séculos XVIII e XIX, é uma dança de flerte da cidade de Guadalajara, que apresenta um figurino marcante com elementos característicos do país, instaurada como símbolo de resistência cultural frente ao colonialismo. Contudo, em função do turismo, a espetacularização dessa dança resultou na modificação de suas características tradicionais, como, por exemplo, a estilização da forma de se vestir.

Observa-se uma diferença entre a dança folclórica e as danças tradicionais. O folclore perdeu parte de sua natureza tradicional do povo, tornando-se uma dança de espetáculo, com repertórios criados para esse fim, como o já mencionado *jarabe tapatío* (Mariachi [...], 2025), em uma criação musical de um maestro que mescla fragmentos de diferentes canções. Essas adaptações difundem uma imagem estereotipada da cultura mexicana ao redor do mundo.

Sapateado do Samba Brasileiro

"[…] Uma pisada batucada com os pés […]."[7]

O samba emerge de um caldeirão cultural onde coexistem diversas manifestações de música e dança, sendo a maioria das expressões corporais marcadas pelos pés percussivos. Entre as variadas formas de dançar o samba, destaca-se seu próprio sapateado cujos vestígios estão

[7] Munique Mattos é cantora, compositora e sapateadora do samba. Bacharel em Dança pela UFRJ e formada atriz pela Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Penna. Idealizadora do Projeto Sapateado do Samba.

presentes na memória dos sambistas, documentados em livros, vídeos e, principalmente, nas músicas – representando uma síntese dos sapateados brasileiros. O sapateado é mencionado em dezenas de canções no contexto do samba, fazendo-se presente nas *performances* de sambistas como Donga e João da Baiana (João [...], 2025), por exemplo.

A dança do sapateado do samba é citada desde a gravação da primeira música no Brasil, o lundu, *Isto é bom* (Jorge [...], 2025), composto por Xisto Bahia. Nesse contexto, o autor comenta o seu encantamento ao observar o sambar sapateado de uma mulher. Embora os sambistas mais reconhecidos fossem homens, as mulheres também eram retratadas como sapateadoras, sendo musas inspiradoras das canções e dos sapateados.

No poema que abre o *Dossiê das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro*, intitulado "Sapateia ó mulata bamba" (Nogueira, 2014, p. 4), o sapateado do samba se articula com o partido-alto. Surgido no início do século XX, o partido-alto é uma variante do samba carioca, caracterizada por um refrão curto e versos improvisados. Sua origem resulta do encontro de diferentes e variadas práticas musicais e coreográficas, como as chulas, lundus, o samba rural paulista, o samba de roda baiano e o calango, por exemplo. Essas manifestações incluem o sapateado e influenciaram a formação corporal do samba.

O partido-alto, como uma vertente originária do samba, reflete as influências das emboladas e dos passos do jongo, sendo uma prática que envolve o improviso e os desafios de partidos-altos, vencendo aquele que tinha o domínio e *expertise* de "dizer no pé". Esses desafios, realizados principalmente por homens com sapatos de couro, ocorriam em locais com pisos de madeira, geralmente as casas das tias baianas. Assim, havia desafios de sapateado propriamente ditos e, tal como o jongo, nem todos podiam participar – somente os partidos-altos. Por fim, as danças das senzalas e de matrizes africanas refletiam esses sapateados, assim como a cultura das pernadas, típica da região central do Rio de Janeiro, conhecida na época como Pequena África.

Na segunda metade do século XX o samba reclama suas memórias. Em 1984, com a obra musical "Samba de partido alto é sapateado" (Aniceto [...], 2025), o autor Aniceto do Império afirma: "[…] hoje em dia mais ninguém faz o sapateado, porque não é fácil, é meio encrencado" (Aniceto, 2025, 38″-46″). Embora paulatinamente essa dança tenha sido menos praticada no contexto do samba, ainda se fazia muito presente nas *performances* do famoso grupo musical *Fundo de Quintal*, mais precisamente nas danças dos irmãos Ubirany (Mestre

[...], 2025) e Bira Presidente (Bira [...], 2025). No final do século XX, salvaguardando as memórias do sapateado do samba, destaca-se a figura de Elton Medeiros, sambista e baluarte, reconhecido por suas melodias. Seu depoimento está registrado no documentário *Samba no Pé* (Documentário [...], 2025), dirigido por Zeca Ligiéro e apresentado pelo Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias (NEPAA) da UNIRIO.

Na canção *Salve a Batucada* (Linda [...], 2025), de autoria de Buci Moreira, Chiquinho Sales e Carlos Souza, por exemplo, o sapateado brasileiro é amplamente exaltado na voz de Linda Batista, como apresentamos a seguir:

Salve a Batucada
O povo do Brasil tem um sapateado
Estilo original de nossa terra brasileira
O estilo da terra da batucada
Onde a gente bronzeada
Sapateia a vida inteira
Sapateia na macumba
Até mesmo na rumba
Samba, jongo e batucada
Quando se está sapateando
O samba se prolonga
E vai à madrugada [...]

Sapateado Brasileiro

Sapateios, Trupés e Arrasta-pés[8]

Nas cinco regiões do território brasileiro, é possível encontrar manifestações sapateadas, fruto do contato forçado entre os povos originários e os colonizadores europeus, cada uma dessas manifestações apresentando formas distintas de percutir os pés no chão. O processo de colonização menosprezou as expressões culturais dos povos existentes no território brasileiro, impondo sua forma cultural de ser e existir, sugerindo que a história do Brasil teria iniciado com a chegada dos europeus.

Os povos originários do Brasil, assim como os povos originários de todo continente americano, já apresentavam uma forma própria de sapatear, saudando a terra com pisadas firmes. Esses povos têm uma relação mágica (simbólica e espiritual) com a natureza, onde cada

[8] Frank Wilson Roberto é docente do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos da UFRJ, Doutor em Memória Social (UNIRIO); Coordenador do curso de Dança na UFRJ; Coordenador do projeto Companhia Folclórica do Rio-UFRJ, pesquisador e artista brincante das culturas populares.

pisada, seja descalço ou calçado (nas regiões frias), evoca uma energia particular. A vibração dos pés batendo no chão integra a simbologia desses povos, na qual o corpo e o movimento são o cerne da conexão divina e ancestral. Esse princípio pode ser observado no *Kuarup* (Kuarup [...], 2025), ritual de homenagem aos mortos ilustres, e no canto sagrado para Mãe Terra, realizado pela etnia Fulni-ô (Canto [...], 2025). O sentido da dança se estabelece na vibração a partir da pisada no chão.

Quando se trata do sapateado brasileiro, a dança da *chula* (ENART [...], 2025), oriunda da região sul, e a figura do gaúcho se destacam. Influenciada pela colonização espanhola, como evidenciado por seus trajes e expressões, a *chula* valoriza o sapateado complexo e vigoroso dos homens. Suas botas e esporas são um valioso instrumento de percussão, produzindo uma sonoridade integrada à música.

Figura 5 – Botas e Esporas



Fonte: Illustratus. Foto: Eduardo Amorim, 2010.

Com influência da cultura Guarani, na região pantaneira do Centro-Oeste, encontra-se a *catira* (Catira [...], 2025), dança realizada em grupo, com movimentos que alternam palmas e vigorosos sapateios produzidos por sapatos e botas, em diálogo com o som das violas. Na região litorânea, onde habitavam os povos Caiçaras – especificamente entre Santa Catarina, Paraná, São Paulo e sul do Rio de Janeiro–, realizavam-se os bailes de *fandango* (Extras [...], 2025) e *cirandas*, nos quais tamancos de madeira, de origem portuguesa e usados por pescadores, eram percutidos contra o chão de madeira. Outra manifestação que utiliza tamancos em seu sapateado é realizada por pescadores de Tarituba, comunidade próxima a Paraty. Lá, dançam o *xiba-caterete* (Apresentação [...], 2025) e a *tontinha*. Nesta dança, os versos da canção são reforçados

pelo sapateado dos tamancos. Em partes específicas da dança, denominadas *descantes*, os homens sapateiam enquanto as mulheres rodopiam suas saias, criando uma interação visual e rítmica características.

Figura 6 – Tamanco



Fonte: Gazeta do Povo. Foto: Jonathan Campos, 2010.

Figura 7 – Tamanco de Fandango Caiçara



Fonte: CineDoc Brasil. Foto: *YouTube*, 2016.

Ao observar as sambadeiras do Recôncavo Baiano, nota-se um sapateado miúdo e contínuo, que conduz uma ondulação que se estende até os quadris, destacando essa parte do corpo na dança. Essa manifestação cultural migrou para o Rio de Janeiro por meio dos povos escravizados e recém-libertos. No contexto urbano, o sapateado do samba sofre alterações,

deixando de ser realizado em roda para ser realizado em cortejo e exposto para um público espectador. O *samba de roda*, evoluiu para o samba típico das escolas de samba do Rio de Janeiro, dançado por mulheres (Passista [...], 2025) e homens (Passistas [...], 2025).

O *coco* (Coco [...], 2025b) é uma dança amplamente difundida na região Nordeste do Brasil, apresentando variações no uso de calçados, como tamancos, sandálias ou até pés descalços. Nessa dança, destaca-se o *trupé* (Coco [..., 2025a), um sapateado realizado com agilidade e rapidez, comum na região de Arcoverde, na Paraíba. Outra variação é o *samba de pareia* (Vamos [...], 2025), presente na comunidade de Mussuca, em Sergipe, onde é dançado exclusivamente por mulheres. No Nordeste, os calçados são de outro tipo, como sandálias de couro e borracha, gerando um gestual de pés que percutem miúdo e que se arrastam no chão, em uma dança associada aos cangaceiros, conhecida como *xaxado* (Xaxado [...], 2025).

Nos *congados* (Congada [...], 2025) de Minas Gerais, os brincantes usam guizos e chocalhos presos às pernas, conhecidos como *marrapaiás*, que ampliam as batidas dos pés durante o sapateado. Contudo, no território brasileiro, há muitas outras manifestações populares com sapateios, trupés e arrasta-pés, algumas das quais também são representadas no palco.

Figura 8 – Marrapaiás



Fonte: G1 Triângulo Mineiro. Foto: Henrique Costa Pereira. Local: Uberlândia, 2018.

Intercessões dos gestos: imaginário, incorporação e conscientização das sonoridades e movimentos nos sapateados

Diante da concepção do sapateado como uma expressão mais abrangente, surge a questão: como identificar elementos comuns que abarquem as especificidades dessas diversas formas de sapatear? Quais seriam seus princípios elementares? Identificou-se que a análise dos gestos e apreciação estética dos sapateados se pauta nos pilares da corporeidade do sapateador, considerando-se a tríade "música, dança e sapatos" como elementos-chave para a criação e observação dos contextos culturais dos sapateados. Afinando-se com Roquet (2019, p. 114), quando afirma que "o imaginário é aqui mais amplamente entendido como o processo generalizado que rege as diferentes facetas da corporeidade", o empenho está na observação das motivações dos gestos, de que forma as culturas percebem música, dança e sapatos em sinergia.

Vale relembrar que a organização postural do sapateador se inicia na atitude de meio do caminho da ação de se sentar na cadeira, mantendo um diálogo entre esta ação e o peso da pelve, o qual varia conforme o sapateado cultural proposto. Esse processo mobiliza a articulação coxofemoral, antes de bater o pé propriamente dito, ou seja, gerando um "pré-movimento" (Godard, 2001) do sapateado. Essa descrição induz a uma realização mecânica dos movimentos.

Contudo, os gestos sapateados são sonorizados, ritmados e musicalizados, sendo, geralmente, o início da investigação de movimentos decorrentes do desejo de reproduzir uma célula rítmica sonora. Assim, pressupõe-se que o imaginário perceptivo do sapateador se organize, primeiramente, a partir do ritmo e da música. Por isso, opta-se por desdobrar esses pontos pelo viés do entendimento e vivência rítmica do corpo, uma vez que o ritmo determina a qualidade do movimento e o uso ou não dos sapatos nas texturas sonoras.

Os sapateadores, em sua maioria, não têm um entendimento musical técnico/teórico como os músicos, mas antes uma compreensão que se faz via corpo, na experimentação dos ritmos e musicalidades. O que de fato ocorre na prática é que o corpo cria referências rítmicas por meio das ações e relações com o espaço e as possibilidades sonoras dos sapatos/pés. O pensamento criativo prioriza a sonoridade para, em seguida, questionar qual movimento será capaz de reproduzir esse som. A tentativa de pensar o movimento isoladamente do som é tarefa fracassada, visto que nos diferentes sapateados, especialmente os presentes nas culturas, cada

passo/movimento tem uma sonoridade específica. Considerando esse viés, evidencia-se o diálogo truncado das teorias musicais vigentes, em especial a ocidental, em representar as sonoridades sapateadas, pois não dão conta da complexidade dos gestos, somente dos "movimentos" (Godard, 2001).

Destacamos que cada sapateado tem sistemas de sonoridades específicos, especialmente o flamenco e o *kathak*. Já no sapateado estadunidense, houve tentativas de desenvolvimento de representações particulares, como o *kahnotation*[9], por exemplo. Por essa via, considera-se coerente recorrer ao método *O Passo*[10], de Lucas Ciavatta (2003), visto que, consonante ao pensamento aqui construído, entende o fazer musical como um fenômeno indissociável do corpo. O método em pauta é o que mais se aproxima da maneira como sapateadores vivenciam o ritmo e o fazer musical. Por meio de referências corporais, promove concretude a um elemento tão abstrato que é o tempo, proporcionando um co ntrole efetivo do ritmo.

Compreende que "qualquer movimento corporal, voluntário e involuntário, altera e define nossa realização musical" (Ciavatta, 2003, p. 64), reconhecendo a importância do desenvolvimento da percepção e da cognição, sendo as noções de espaço e tempo construídas no nível da representação por meio da vivência corporal. *O Passo* é um nível anterior ao aprendizado do instrumento e da teoria musical ocidental. A relevância de um aprendizado musical via corpo se instaura quando algumas variações e representações rítmicas que têm um abstracionismo maior, como o *swing*, por exemplo, são raramente representadas, porque é uma sensação, um respirar musical diferenciado.

As referências corporais do sapateador constroem-se no aprendizado técnico ou de elementos característicos de cada sapateado cultural. Cada passo/movimento tem uma nuance sonora desenhada pelas variações das dinâmicas e qualidades dos movimentos. Santos (2001) *apud* Ciavatta (2003) sustenta que Dalcroze pretendeu uma vivência corporal não somente apoiada em valores rítmicos, mas também em altura, intensidade, timbre e melodia, correspondendo à posição e direção dos gestos no espaço, à dinâmica muscular, a diversidades de formas corporais e movimentos sucessivos no espaço e tempo. Esse fenômeno que Dalcroze denominou *ritmo plástico*, Ciavatta (2003) afirma ser o ritmo musical expresso por meio do

[9] Notação do sapateado estadunidense desenvolvida por Staley D. Kahn para documentar e transmitir sequências e passos dessa arte.
[10] Instituto d'O Passo: https://www.institutodopasso.org/metodo.

corpo. Reiteramos que não se trata da representação rítmico-sonora, mas sim de gestos sapateados que são musicalmente sonorizados, pois os sapatos não são instrumentos, mas parte do corpo. As sonoridades atuam como motivadoras e estimuladoras da produção dos movimentos dançados. O corpo na totalidade, e não somente os pés no sapateado, apresenta-se como uma potência de sons e movimentos. Essa perspectiva facilita o entendimento de como a dança acontece nesses corpos. Ao analisar diversas expressões de sapateado nas culturas, observamos que alguns movimentos são recorrentes entre eles, não de forma uníssona, mas presentes em mais de uma delas. Bater os pés inteiros no chão, seja com ou sem deslocamento, é aparentemente universal, a diferença está no modo como se bate. Embora a pisada também seja uma atribuição, a qualidade expressiva da ação terá nuances conforme cada corpo e sapateado. Por exemplo, nas danças flamenca e sevilhana, o movimento é forte, direto e pesado, produzindo o som forte *Pá*. Em contraponto, o coco brasileiro tem uma aparente leveza na ação, uma suavidade que advém do solo – "esse modo de abordagem recoloca o acento no trabalho do dançarino, naquele que condiciona plenamente a produção de sentido" (Godard, 2001, p. 34).

Outros movimentos recorrentes que podem ser mencionados em algumas danças são: a entrada dos dedos e calcanhares sucessivamente no solo ou, inversamente, calcanhares e dedos, produzindo o som *Tá Ta*; batida de calcanhares, produzindo o som *Toc Toc*; movimentos que chutam e puxam com as variações: chutar e puxar com as pontas dos dedos ou chutar com os calcanhares e puxar com as pontas dos dedos, produzindo o som *Tá Rá*; além das experimentações dos apoios dos pés, como borda externa e interna, ponta de pé (ou ponta dos dedos), meia-ponta, bater um pé no outro, equilíbrio nos calcanhares. Outro elemento relevante presente na maioria dos sapateados são as percussões corporais: palmas, estalos de dedos e batidas das mãos no corpo (peito e pernas). No corpo estão circunscritos os movimentos e suas sonoridades culturais características. Porém, é na coreografia, improvisada ou pré-elaborada, que a dança e seus símbolos emergem. O sapateador não evidencia o pulso[11] rítmico, definindo-o de forma aparente como em *O Passo*. A pulsação (pulso) está subentendida nos movimentos durante as *performances*, variando conforme as necessidades criativas e culturais. O pulso

[11] Pulsação é definida como uma série de marcações, audíveis ou não, com intervalos regulares de tempo entre si, utilizada como referência para que se possa tocar, cantar, compor, registrar ou ler um determinado ritmo (Ciavatta, 2003, p. 38).

precisa ser internalizado pelo sapateador, conferindo uma qualidade ao mover sonorizado, como sugere Ciavatta (2003, p. 37): "Fluência no movimento significa, invariavelmente, fluência ao tocar". O sapateador, à semelhança do músico, precisa ter uma imagem mental dos movimentos e sonoridades, pois só é possível sapatear o que se "percebe", significando um processo cognitivo, ou seja, uma consciência corporal do saber como agir, proporcionando precisão e fluência. Podemos chamar esse processo de consciência dos movimentos e sons de esquemas acústicos, conceito de Pocher, apresentado em Ciavatta (2003), no qual a sensação de familiaridade com o som é indispensável, construída por meio de pontos de referências que identificam os elementos que compõem a musicalidade em pauta. Relembramos que essa referência sonora imaginária no sapateado surge acompanhada de movimento equivalente. Contudo, lida-se com uma notação não-gráfica, regida pelos movimentos corporais e pela oralidade.

Outro aspecto significativo a ser abordado são as texturas sonoras, que ficam a cargo do uso de sapatos e acessórios. Cada sapateado pode apresentar, ou não, artefatos específicos de sua expressão cultural dançada, os quais proporcionarão uma sonoridade característica desse sapateado. Esses artefatos, em sua maioria, são sapatos, existindo também sapateados que se utilizam de guizos acoplados aos tornozelos e outros que produzem sons com os próprios pés. O fato é que a utilização, ou não, desses elementos provoca uma mudança significativa na postura e na percepção, conferindo ao sapateador outro entendimento corporal e sonoro.

Considerações Finais

Ao tecermos considerações acerca do termo sapateado, evidenciamos a necessidade de sua revisão, pois esse redirecionamento poderá oportunizar narrativas tanto dos sapateados regionais quanto do sapateado estadunidense na América Latina. Essas histórias precisam ser contadas e documentadas a partir do processo colonial sofrido por estes países e das relações estabelecidas por esses sapateados nestes territórios, funcionando esse dado como a peça que faltava no quebra-cabeça do mapeamento e da escrita dos gestos sapateados latino-americanos.

Orientando-nos pelas observações de Taylor (2013), segundo as quais as teorias de misturas culturais começam no corpo e as diferenças se manifestam nas identidades, chegamos à multiplicidade dos gestos sapateados e à necessidade de um alicerce que identifique essa expressão que articula música e dança. Amparada pela ideia de que a corporeidade é regida por

imaginários (Roquet, 2019), a organização ritmo-musical torna-se indissociável do fazer corporal — conforme o método *O Passo* —, em que sonoridades e esquemas acústicos (Ciavatta, 2003) estruturam a presença de cada cultura sapateada.

Essa prática rejeita modelos hegemônicos ao valorizar as histórias de vida e a singularidade de cada corpo como fontes de discursos originais. Ainda que abordado pontualmente, o número eclético na América Latina de formas de dançar, de rítmicas musicais e do uso ou não de sapatos reafirma o caráter diverso da arte de sapatear. A questão que se instaura é: quantos sapateados ainda existem a serem descobertos nas culturas?

Cada perspectiva apresentada no *Encontro Gestos Sapateados* demonstrou-se ainda muito limitada, o que revela a necessidade de pesquisas específicas sobre esses universos dos gestos sapateados latino-americanos. Faz-se urgente um mapeamento dos sapateados culturais existentes e de seus pontos de interseção. A contribuição do movimento *Tap Latino* estimula o surgimento e a produção de estudos sobre os gestos sapateados latino-americanos, tanto em seus aspectos culturais quanto artísticos, uma vez que articulam claramente as danças sapateadas de suas respectivas culturas com o sapateado de chapinha estadunidense.

Por fim, a concepção teórica e prática dos gestos sapateados afirma o sapateado como a arte da diversidade dos corpos, da criação artística e da existência, demonstrando que, quantos corpos houver, haverá sapateados diversos.

Referências

ADICHIE, Chimamanda. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ANICETO do Império - Partido Alto Gravadora Cid. Rio de Janeiro, 2025. 1 vídeo (2 min 46 s). Publicado na plataforma *YouTube* pelo canal Rafaeli Mattos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ru741JLdDeE. Acesso em: 27 jan. 2025.

BASTOS, Rafaeli Mattos de Oliveira. **Ah Vai Andas?! Um sistema criativo a partir do(s) sapateado(s).** Dissertação de Mestrado em Artes Visuais. Rio de Janeiro: UFRJ-PPGAV, 2013. Disponível em: http://objdig.ufrj.br/27/teses/811007.pdf. Acesso em: 17 fev. 2025.

BIRA Presidente e Ubirani no Miudinho, MUITA AULA 𝄞. Rio de Janeiro, 2025. 1 vídeo (1 min 2 s). Publicado na plataforma *YouTube* pelo canal Rafaeli Mattos de Oliveira Bastos. Disponível em: https://youtu.be/f902A9Y45vQ. Acesso em: 27 jan. 2025.

CANTO Sagrado para Mãe Terra / Etnia Fulni-ô / Aldeia Multiétnica (2013). Rio de Janeiro, 2025. 1 vídeo (8 min 14 s). Publicado na plataforma *YouTube* pelo canal Rafaeli Mattos. Disponível em: https://youtu.be/IWc2T5sVBXM. Acesso em: 27 jan. 2025.

CATIRA. Rio de Janeiro, 2025. 1 vídeo (1 min 4 s). Publicado na plataforma *YouTube* pelo canal Rafaeli Mattos. Disponível em: https://youtu.be/dzfDdTU8--E. Acesso em: 27 jan. 2025.

CIAVATTA, Lucas. **O Passo**: a pulsação e o ensino-aprendizagem de ritmos. Rio de Janeiro: L. Ciavatta, 2003.

COCO de Arcoverde trupé. Rio de Janeiro, 2025a. 1 vídeo (1 min 4 s). Publicado na plataforma *YouTube* pelo canal Rafaeli Mattos de Oliveira Bastos. Disponível em: https://youtu.be/S9T3gNDm3R8. Acesso em: 27 jan. 2025.

COCO de Negras e Negros Carapuca do Leitao. Rio de Janeiro, 2025b. 1 vídeo (16 min 28 s). Publicado na plataforma *YouTube* pelo canal Rafaeli Mattos. Disponível em: https://youtu.be/58sDdn_52qQ. Acesso em: 25 jan. 2025.

CONGADA São Benedito. Rio de Janeiro, 2025. 1 vídeo (2 min 6 s). Publicado na plataforma *YouTube* pelo canal Rafaeli Mattos de Oliveira Bastos. Disponível em: https://youtu.be/Ghge9RDWG5c. Acesso em: 27 jan. 2025.

DOCUMENTÁRIO Samba no Pé. Rio de Janeiro, 2025. 1 vídeo (11 min 35 s). Publicado na plataforma *YouTube* pelo canal Rafaeli Mattos. Disponível em: https://youtu.be/n03htQyvTO8. Acesso em: 27 jan. 2025.

DOMENACH, Jean-Marie. **La propagande politique**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1963.

ENART Final da Chula 2013. Rio de Janeiro, 2025. 1 vídeo (7 min 44 s). Publicado na plataforma *YouTube* pelo canal Rafaeli Mattos. Disponível em: https://youtu.be/FyXtJ6fw10Q. Acesso em: 27 jan. 2025.

EXTRAS Documentário Fandango dança tradicional do Paraná Chico com Grupo Mestre Brasílio. Rio de Janeiro, 2025. 1 vídeo (2 min 47 s). Publicado na plataforma *YouTube* pelo canal Rafaeli Mattos. Disponível em: https://youtu.be/6s3P-TXtMo4. Acesso em: 27 jan. 2025.

GESTOS, Sapateados Encontro com Antonio Vilchez e Francisco Garcia. Rio de Janeiro, 2025a. 1 vídeo (105 min 51 s). Publicado na plataforma *YouTube* pelo canal Rafaeli Mattos. Disponível em: https://youtu.be/gMrSBm-G2DQ. Acesso em: 25 jan. 2025.

GESTOS, Sapateados Encontro com Eliane Carvalho e Julia Schettini. Rio de Janeiro, 2025b. 1 vídeo (120 min). Publicado na plataforma *YouTube* pelo canal Rafaeli Mattos. Disponível em: https://youtu.be/10H2JnNeD4I . Acesso em: 25 jan. 2025.

GESTOS, Sapateados Encontro com Fernanda Faez e Leonardo Sandoval. Rio de Janeiro, 2025c. 1 vídeo (114 min 14 s). Publicado na plataforma *YouTube* pelo canal Rafaeli Mattos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=X5XKsY0SFP0. Acesso em: 25 jan. 2025.

GESTOS, Sapateados Encontro com Fredy Corado e Thomas DeFrantz. Rio de Janeiro, 2025d. 1 vídeo (102 min 55 s). Publicado na plataforma *YouTube* pelo canal Rafaeli Mattos. Disponível em: https://youtu.be/8jzShCj_CAc. Acesso em: 25 jan. 2025.

GESTOS, Sapateados Encontro com Islavisa Lamounier e Judith Novela. Rio de Janeiro, 2025e. 1 vídeo (107 min 47 s). Publicado na plataforma *YouTube* pelo canal Rafaeli Mattos. Disponível em: https://youtu.be/s8Ie8Wo9nSM. Acesso em: 25 jan. 2025.

GESTOS, Sapateados Encontro com Juan Ignacio. Rio de Janeiro, 2025f. 1 vídeo (99 min 45 s). Publicado na plataforma *YouTube* pelo canal Rafaeli Mattos. Disponível em: https://youtu.be/C3IsjZ0itew. Acesso em: 25 jan. 2025.

GESTOS, Sapateados Encontro com Munique Mattos e Frank Wilson. Rio de Janeiro, 2025g. 1 vídeo (116 min 36 s). Publicado na plataforma *YouTube* pelo canal Rafaeli Mattos. Disponível em: https://youtu.be/ihOoXxMT-Ck. Acesso em: 25 jan. 2025.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. *In:* PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia. (orgs.). **Lições de dança**, v. 3. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001, p. 11-35.

HATAJO de Negritos Amador Ballumbrosio. Rio de Janeiro, 2025. 1 vídeo (1 min 1s). Publicado na plataforma *YouTube* pelo canal Rafaeli Mattos. Disponível em: https://youtu.be/4A9sMQxSLCw. Acesso em: 27 jan. 2025.

HILL, Constance Valis. **Tap dancing America:** a cultural history. New York: Oxford University Press, 2010.

JOÃO da Baiana. Rio de Janeiro, 2025. 1 vídeo (40 s). Publicado na plataforma *YouTube* pelo canal Rafaeli Mattos de Oliveira Bastos. Disponível em: https://youtube.com/shorts/BzCNJpRwVpU. Acesso em: 27 jan. 2025.

JORGE Veiga Isto É Bom Xisto Bahia – Lundu. Rio de Janeiro, 2025. 1 vídeo (2 min 4 s). Publicado na plataforma *YouTube* pelo canal Rafaeli Mattos de Oliveira Bastos. Disponível em: https://youtu.be/sagjojkQHP0. Acesso em: 27 jan. 2025.

KARNAL, Leandro; MORAIS, Marcus Vinícius de; PURDY, Sean; FERNANDES, Luiz Estevam. **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. São Paulo, Contexto, 2007.

KUARUP. Rio de Janeiro, 2025. 1 vídeo (4 min 3 s). Publicado na plataforma *YouTube* pelo canal Rafaeli Mattos. Disponível em: https://youtu.be/vU7ydjgZyHM. Acesso em: 27 jan. 2025.

LA DANZA de los Viejitos en Michoacán Tradición Purépecha Baile Típico de México. Rio de Janeiro, 2025. 1 vídeo (3 min 12 s). Publicado na plataforma *YouTube* pelo canal Gestos Sapateados Encontro. Disponível em: https://youtu.be/6VfwlAlUqck. Acesso em: 27 jan. 2025.

MESTRE Ubirany do Grupo Fundo de Quintal Miudinho, Meu Bem. Rio de Janeiro, 2025. 1 vídeo (1 min 24 s). Publicado na plataforma *YouTube* pelo canal Rafaeli Mattos de Oliveira Bastos. Disponível em: https://youtu.be/lSV89ydi5bA. Acesso em: 27 jan. 2025.

MICHAELIS. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. S.d. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/sapateado#:~:text=Que%20se%20executa%20batendo%20os,de%20sapatear%2C%20como%20esp%20zapateado. Acesso em: 5 fev.2025.

MALAMBO do Norte. Rio de Janeiro, 2025a. 1 vídeo (1 min 55 s). Publicado na plataforma *YouTube* pelo canal Rafaeli Mattos. Disponível em: https://youtu.be/KUcuxnPANBU. Acesso em: 27 jan. 2025.

MALAMBO do Sul – Feminino. Rio de Janeiro, 2025b. 1 vídeo (2 min 7 s). Publicado na plataforma *YouTube* pelo canal Rafaeli Mattos. Disponível em: https://youtu.be/gVLMb0IeGc0. Acesso em: 27 jan. 2025.

MARIACHI Vargas El Jarabe Tapatio. Rio de Janeiro, 2025. 1 vídeo (2 min 26 s). Publicado na plataforma *YouTube* pelo canal Gestos Sapateados Encontro. Disponível em: https://youtu.be/ZYnZoeDxaQc. Acesso em: 27 jan. 2025.

MEXICAN folk dance El Jarabe Tapatío. Rio de Janeiro, 2025. 1 vídeo (2 min 41 s). Publicado na plataforma *YouTube* pelo canal Gestos Sapateados Encontro. Disponível em: https://youtu.be/fcyr3BGFWFM. Acesso em: 27 jan. 2025.

PASSISTA - Rainha de Bateria. Rio de Janeiro, 2025. 1 vídeo (1 min 1 s). Publicado na plataforma *YouTube* pelo canal Rafaeli Mattos. Disponível em: https://youtube.com/shorts/l2OIL3qtP4Q?feature=share. Acesso em: 27 jan. 2025.

PASSISTAS masculinos. Rio de Janeiro, 2025. 1 vídeo (1 min 5 s). Publicado na plataforma *YouTube* pelo canal Rafaeli Mattos. Disponível em: https://youtu.be/d6XlMTYdWzo. Acesso em: 27 jan. 2025.

POLCA estilho chihuahua. Rio de Janeiro, 2025. 1 vídeo (2 min 16 s). Publicado na plataforma *YouTube* pelo canal Gestos Sapateados Encontro. Disponível em: https://youtu.be/ZolUFcHfP_Y. Acesso em: 27 jan. 2025.

REPRESENTATIVO ENDF, Veracruz Ranchero Rio de Janeiro, 2025. 1 vídeo (3 min 20 s). Publicado na plataforma *YouTube* pelo canal Gestos Sapateados Encontro. Disponível em: https://youtu.be/L7002h_oz4s. Acesso em: 27 jan. 2025.

ROQUET, Christine. **Vu de geste**. Interpréter le mouvement dansé. Pantin: Centre National de la Danse, 2019.

SAMBA de Roda Samba Chula de São Braz na Bahia, Brasil. Rio de Janeiro, 2025. 1 vídeo (3 min 3 s). Publicado na plataforma *YouTube* pelo canal Rafaeli Mattos. Disponível em: https://youtu.be/CXE8tWvx90o. Acesso em: 27 jan. 2025.

SONES de Artesa 3er Festival Afro Cuaji 2017. Rio de Janeiro, 2025. 1 vídeo (9 min 32 s). Publicado na plataforma *YouTube* pelo canal Gestos Sapateados Encontro. Disponível em: https://youtu.be/J5q8JWblGt8. Acesso em: 27 jan. 2025.

TAP Latino. Página no *Instagram* tapzapateadolatinoamericano. Disponível em: https://www.instagram.com/tapzapateadolatinoamericano/?igsh=M3liNHdobDBzZGRy. Acesso em: 22 abr. 2025.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TEATRO Español Malambo Sureño. Rio de Janeiro, 2025. 1 vídeo (5 min 37 s). Publicado na plataforma *YouTube* pelo canal Rafaeli Mattos. Disponível em: https://youtu.be/oU3AghZwXBo. Acesso em: 27 jan. 2025.

VAMOS sambar de pareia Samba de Pareia da Mussuca. Rio de Janeiro, 2025. 1 vídeo (5 min 11 s). Publicado na plataforma *YouTube* pelo canal Rafaeli Mattos de Oliveira Bastos. Disponível em: https://youtu.be/ulvVL_Rs69c. Acesso em: 27 jan. 2025.

VERACRUZ Sotavento. Rio de Janeiro, 2025. 1 vídeo (4 min 40 s). Publicado na plataforma *YouTube* pelo canal Gestos Sapateados Encontro. Disponível em: https://youtu.be/eSkRKvZ7Sj4. Acesso em: 27 jan. 2025.

XAXADO Pisada do Sertão. Rio de Janeiro, 2025. 1 vídeo (7 min 30 s). Publicado na plataforma *YouTube* pelo canal Rafaeli Mattos de Oliveira Bastos. Disponível em: https://youtu.be/sZ50A2X_bzA. Acesso em: 27 jan. 2025.

YANCUNU, wanaragua Baile de guerra Ballet Nacional Folklorico Garifuna. Rio de Janeiro, 2025. 1 vídeo (3 min 22 s). Publicado na plataforma *YouTube* pelo canal Gestos Sapateados Encontro. Disponível em: https://youtu.be/ISnG_VUvAxg. Acesso em: 27 jan. 2025.

ZAPATEO Afroperuano de Don Porfirio Vasquez, Caitro Soto, Enrique Soto y José Santos Vásquez. Rio de Janeiro, 2025. 1 vídeo (2 min 2 s). Publicado na plataforma *YouTube* pelo canal Rafaeli Mattos. Disponível em: https://youtube.com/shorts/tUsKgx-STfo. Acesso em: 27 jan. 2025.

Mini Bio Autora

Rafaeli Mattos de Oliveira Bastos é Doutora em Artes Cênicas - UNIRIO, Mestre em Artes Visuais (Teoria e Experimentação da Arte) - UFRJ, Bacharel em Dança (intérprete e coreógrafa) - UFRJ e Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança UFBA/FAV. Realizou Doutorado Sanduíche na Faculdade de Motricidade Humana (FMH) da Universidade de Lisboa. Pós-Doutoranda (PPGDan/UFRJ). Seu desenvolvimento acadêmico dedica-se à pesquisa dos gestos sapateados e da diversidade dos corpos na dança. Diretora do grupo de sapateado GINGERS, formado por sapateadoras entre 55 e 91 anos. Na cena artística seu trabalho vem obtendo destaque e reconhecimento, com premiações de Destaque e Incentivo à Dança e Ações Inovadoras de caráter inclusivo pela arte do sapateado. Em 2024 produziu o espetáculo GINGERS - UMA OBRA DE ARTE DO TEMPO e o vídeo documentários AS GINGERS, indicado em 2025 a 14 festivais nacionais e internacionais de cinema, recebendo o prêmio de melhor direção no 2° Festival de Cinema de Xerém.

Revista Música e Cultura (ISSN 1980-3303)
Dossiê **Sonoridades, memória e territorialidade: performances em movimento na América Latina e Caribe**

MUNIÇÕES DO FUNK LÉSBICO EM SÃO PAULO

Sonoridade, memória (corpo), território

Raquel Mendonça Martins
Unicamp
raqviolao@gmail.com

Resumo
Analisamos o funk lésbico que circula em festas voltadas ao público lésbico na cidade de São Paulo, com foco nas festas Sarrada no Brejo e Fancha e na atuação de artistas como MC Mano Feu e MC Marie. Com base em etnografia realizada entre 2018 e 2023, que combinou observação participante, entrevistas, acompanhamento de redes sociais, registro audiovisual e colaboração musical, o texto apresenta investigação sobre de que modo o funk lésbico articula sonoridade, linguagem, corpo, memória, território e performance para produzir formas de reconhecimento, pertencimento e elaboração política da existência. O argumento central sustenta que o funk lésbico deve ser compreendido como uma política sensorial, capaz de converter o que é socialmente lido como erro, ruído, obscenidade ou excesso em linguagem estética e prática coletiva de visibilidade. Ao discutir noções como a poética dos palavrões, a corporeidade da pista, os deslocamentos urbanos, a formação de uma cena musical própria, as diferenças entre projetos festivos e as ressonâncias com experiências latino-americanas e caribenhas, o artigo demonstra que o funk lésbico não constitui apenas um nicho identitário ou subgênero musical, mas uma forma situada de produção de mundo. Em contextos marcados por colonialidade, lesbofobia, racismo e desigualdade social, essa cena produz espaços temporários de liberdade, memória e invenção, nos quais corpos historicamente desautorizados podem aparecer, reconhecer-se e transformar-se mutuamente.
Palavras-chave: funk, lésbica, festa, poética, corpo

AMMUNITION OF LESBIAN FUNK IN SÃO PAULO

Sound, Memory (body), Territory

Abstract
We analyze the lesbian funk music circulating at parties catering to the lesbian community in São Paulo—specifically focusing on events like “Sarrada no Brejo” and “Fancha” and the work of artists such as MC Mano Feu and MC Marie. Drawing on ethnography conducted between 2018 and 2023—which combined participant observation, interviews, social media monitoring, audiovisual documentation, and musical collaboration—the text investigates how lesbian funk articulates sound, language, the body, memory, territory, and performance to generate forms of recognition, belonging, and the political articulation of existence. The central argument posits that lesbian funk should be understood as a sensory politics capable of transforming what is socially perceived as error, noise, obscenity, or excess into an aesthetic language and a collective practice of visibility. By discussing concepts such as the poetics of swearword, the corporeality of the dance floor, urban movements, the formation of a distinct musical scene, the differences between various party projects, and resonances with Latin

American and Caribbean experiences, the article demonstrates that lesbian funk constitutes not merely an identity niche or musical subgenre, but a situated form of world-making. In contexts marked by coloniality, lesbophobia, racism, and social inequality, this scene creates temporary spaces of freedom, memory, and invention, where historically marginalized bodies can appear, recognize one another, and transform each other.
Keywords: funk, lesbian, party, poetics, body

Introdução

Este artigo apresenta parte dos resultados de minha pesquisa de doutorado, desenvolvida entre 2018 e 2023, sobre o funk lésbico que emerge como desdobramento de práticas musicais e festivas já existentes, mas ganha contornos próprios ao ser apropriado por mulheres lésbicas e bissexuais que desejam falar de si, de seus corpos e de seus prazeres em primeira pessoa. O campo etnográfico concentrou-se em São Paulo, especialmente em festas localizadas no centro da cidade, onde a circulação do público lésbico cria uma cena específica no interior da cena LGBTQIAP+ mais ampla. Embora a pesquisa esteja ancorada em um contexto local — a cena de festas lésbicas de funk em São Paulo —, os problemas que ela mobiliza ultrapassam esse recorte. Ao tratar de sonoridade, corpo, território, memória, racialização, dissidência sexual e cultura popular urbana, o estudo dialoga com sobre debates latino-americanos e caribenhos de colonialidade, circulação periférica, produção musical independente e reconhecimento de práticas culturais historicamente marginalizadas. Esse deslocamento exige atualizar os modos de pensar a musicologia e a etnomusicologia na região, de modo que os estudos musicais não se limitem à preservação de repertórios consagrados ou à descrição de tradições estabilizadas, mas sejam capazes de acompanhar processos sociais, disputas de sentido e formas emergentes de produção de mundo.

Nesse sentido, Christian Spencer (2020), ao analisar as transformações dos estudos sobre música tradicional e folclórica no Chile, oferece uma chave importante para pensar a ampliação contemporânea dos objetos e métodos de pesquisa musical na América Latina. Para Spencer, o campo chileno passou por uma mudança significativa: os estudos deixaram progressivamente de se concentrar apenas na identificação, coleta e preservação da música tradicional como objeto fixo e passaram a privilegiar seus usos sociais, processos de circulação, agentes e funções em contextos específicos. Essa passagem do objeto para o processo — isto é, da pergunta sobre o que é a música tradicional para questões sobre como, por quem, para quem e em que condições ela é criada, praticada e difundida — aproxima-se dos desafios

enfrentados por pesquisas dedicadas a cenas musicais contemporâneas e marginalizadas. O autor observa ainda que essa renovação metodológica se expressa no crescimento de estudos de caso, na valorização de abordagens qualitativas e no deslocamento do enfoque didático para perspectivas mais próximas das ciências humanas e sociais. Tal transformação não elimina antigas narrativas que associam música, tradição e identidade, nem resolve completamente a distância entre saber acadêmico e saber praticante; contudo, permite reconhecer que pesquisadores locais não apenas registram repertórios, mas também participam da construção das histórias e narrativas sobre as músicas que estudam.

Essa inflexão é particularmente produtiva para esta pesquisa, pois permite deslocar o funk lésbico do lugar de curiosidade temática, nicho identitário ou variação periférica de um gênero já estigmatizado, situando-o como prática musical, corporal e social legítima para a reflexão acadêmica. Assim como Spencer identifica, no caso chileno, uma ampliação dos objetos e das perguntas de pesquisa, este artigo parte da necessidade de observar formas musicais emergentes não apenas pelo repertório que produzem, mas pelos modos como organizam relações, criam pertencimentos, elaboram memórias e intervêm na cidade. O funk lésbico interessa, portanto, menos como categoria musical fechada do que como processo situado de criação coletiva, no qual som, dança, linguagem, desejo e território se articulam para produzir novas condições de existência e visibilidade.

Ao longo de sua formulação, a pesquisa definiu como objetivo central compreender de que modo o funk produzido, executado e consumido por jovens lésbicas e/ou bissexuais participa de processos de ressignificação do corpo lésbico, de seus estereótipos e de seus apagamentos históricos. O que se investigou, portanto, não foi apenas um repertório musical ou um conjunto de festas, mas um processo mais amplo de autoinscrição coletiva no mundo. O funk lésbico foi observado como prática que reúne música, dança, performance, linguagem, visualidade, sociabilidade e deslocamento urbano. Sua análise exigiu atenção às interseções entre raça, classe, gênero e sexualidade, uma vez que a maior parte das participantes observadas se situava em posições marcadas por desigualdades cumulativas.

A investigação combinou etnografia presencial, observação participante, entrevistas semiestruturadas, registro fotográfico, gravações de áudio, acompanhamento de redes sociais e, de modo especialmente significativo, uma experiência de colaboração musical com MC

Mano Feu[1]. Essa dimensão colaborativa permitiu não apenas acompanhar a cena como observadora, mas experimentar por dentro alguns de seus critérios de escuta, produção e valor estético. O aprendizado da produção de funk, em diálogo com noções de bimusicalidade, deslocou minha formação anterior e exigiu a aprendizagem de outra metodologia sonora, outra percepção estética e outro modo de compreender aquilo que, desde parâmetros hegemônicos, costuma ser lido como erro. O processo metodológico, portanto, não foi apenas descritivo: implicou transformação perceptiva e corporal da própria pesquisadora, que passou a escutar com outros referenciais.



[2]

Fig. 1 – Capa do single de MC Mano Feu. Imagem da internet[3]

Outro aspecto decisivo do panorama geral é o reconhecimento de que o funk lésbico se forma em estreita relação com uma história longa do funk no Brasil. Dos bailes black e soul do Rio de Janeiro, passando pela consolidação das equipes de som, pela circulação de discos importados, pela expansão dos bailes suburbanos e pela posterior digitalização da produção e da difusão musical, o funk sempre se constituiu em tensão com regimes dominantes. Trata-se de um gênero historicamente associado ao excesso, ao corpo, ao ruído, à favela, à sexualidade

[1] MC Mano Feu é funkeira, compositora de funk lésbico e intérprete. Idealizou e desenvolveu o termo "Sapa funk" – que se refere ao funk feito para lésbicas. Foi uma importante interlocutora e colaboradora da presente pesquisa e que culminou em minha tese de doutorado. No Youtube: https://www.youtube.com/@mcmanofeu
[2] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jzyPWq_s9eY. Acessado em: 05/08/2026.
[3] Disponível em: https://www.instagram.com/p/DNX_g9ZBImp/. Acessado em: 05/08/2026.

e à ameaça à ordem pública. Esse lastro importa porque o funk lésbico não surge no vazio: ele herda uma música já marginalizada e a redireciona para um campo ainda mais estigmatizado, o da sexualidade dissidente feminina. Em vez de se tornar mais aceitável ao aproximar-se de públicos lésbicos urbanos, o funk se intensifica como linguagem de fricção, pois passa a expor, de forma ainda mais explícita, aquilo que os dispositivos morais desejam manter invisível: o desejo entre mulheres, a autonomia corporal feminina, a circulação erótica fora da heteronormatividade e a centralidade de corpos negros, gordos e periféricos como produtores de cultura.

Nesse sentido, o panorama da pesquisa é também o panorama de uma cena que se organiza como resposta prática à ausência de espaços seguros de lazer, reconhecimento e convivência. A necessidade de criar festas voltadas a mulheres lésbicas e bissexuais não decorre de mero gosto segmentado, mas da experiência recorrente de assédio, violência, invisibilização e desconforto em ambientes dominados por homens ou por códigos heteronormativos. As festas analisadas respondem a isso produzindo uma infraestrutura instável, porém potente, de acolhimento e liberdade: ingresso acessível, localização central, proximidade do transporte público, controle de acesso, presença de mulheres em diferentes funções de trabalho, seleção específica de repertório e estímulo à visibilidade de artistas e corpos normalmente excluídos. Assim, desde o início, a pesquisa deixa claro que o funk lésbico não pode ser entendido sem suas condições materiais de existência. Ele depende de uma ecologia social que inclui a cidade, o transporte, o preço da festa, a disponibilidade do corpo para circular de madrugada, o risco do retorno para casa e a possibilidade de encontrar, por algumas horas, um mundo menos hostil.

O período de realização da pesquisa atravessou dois momentos decisivos: antes e depois da pandemia de Covid-19. No primeiro, a etnografia presencial permitiu observar festas, interações, repertórios, performances, deslocamentos e relações de sociabilidade. No segundo, o isolamento social deslocou parte do campo para o ambiente digital, onde *lives*, debates, enquetes, exibições de documentários e interações em redes sociais mostraram que a cena não desapareceu com a suspensão temporária dos encontros físicos, mas se reconfigurou. Essa passagem entre o presencial e o virtual reforça uma das hipóteses centrais do trabalho: o funk lésbico é menos um objeto estático do que um processo em movimento, que se recompõe de acordo com circunstâncias históricas, espaciais e afetivas. É a partir dessa perspectiva que as

seções seguintes examinam a sonoridade, a linguagem, o corpo, o território, a performance, as festas analisadas, suas temporalidades e seus desdobramentos recentes.

Sarrada no Brejo, Fancha e as formas de construção da cena

A comparação entre as duas festas principais analisadas permite compreender a pluralidade interna da cena. A Sarrada no Brejo nasce vinculada à Coletiva Luana Barbosa e carrega desde sua origem uma forte dimensão política, associada à memória da violência lesbofóbica e racista sofrida por Luana Barbosa, ao engajamento de mulheres negras e periféricas e à criação de espaços de acolhimento e redistribuição material. Nessa festa, a centralidade do corpo preto, gordo e lésbico é explícita. As ações vão além da diversão: envolvem campanhas, debates, caravanas, redução de danos, creche comunitária e intervenções públicas em situações de racismo ou assédio. A festa funciona, assim, como extensão de uma política coletiva de cuidado, denúncia e auto-organização.

A própria origem da Sarrada no Brejo mostra como, nesse caso, festa e organização política são inseparáveis. Vinculada à Coletiva Luana Barbosa[4], a festa surge como resposta à brutalidade do assassinato de Luana, mulher negra e lésbica que foi morta após abordagem policial. A memória dessa violência atua como plano fantasma, no sentido de Lepecki: um passado não resolvido que continua operando no presente. A festa é uma das formas encontradas para dar continuidade à luta, gerar recursos, fortalecer vínculos e oferecer às mulheres ligadas à coletiva um espaço de visibilidade, acolhimento e sustentação. Campanhas solidárias, caravanas para audiências, ajuda com contas domésticas, debates, intervenções contra racismo e assédio e a Creche do Brejinho[5] indicam que a festa integra uma rede prática de sobrevivência. O baile, nesse caso, é inseparável de uma ética do cuidado e de uma política negra e lésbica de auto-organização.

Na Fancha, embora também exista consciência da importância de espaços exclusivos para mulheres lésbicas, a ênfase recai mais fortemente sobre sociabilidade, entretenimento, paquera, humor e mercado cultural. A festa nasce do desejo de sua organizadora, Isabela Catão,

[4] O nome da Coletiva homenageia a jovem Luana Barbosa dos Reis, que morreu em abordagem policial em Ribeirão Preto, interior de São Paulo, por motivo de espancamento. Há fortes indícios de que a morte de Luana Barbosa tenha sido motivada por lesbofobia e misoginia.

[5] "Espaço reservado ao cuidado de crianças que são filhas das frequentadoras da festa, para que possam se divertir sem preocupação. A Creche do Brejinho funciona concomitantemente à festa, em casas de participantes que residam próximas ao local da festa, sob os cuidados de mulheres ligadas à Coletiva Luana Barbosa ou à Festa Sarrada no Brejo" (Martins, 2021, p. 8).

de frequentar um ambiente sem assédio masculino e se expande como marca reconhecível, com logotipo, produtos, objetos, excursões, enquetes e comunicação digital intensa. Seus símbolos — a tesoura, o neon com a palavra "sapatão", os *bottons*, os copos, os adesivos e os trocadilhos — constroem um universo visual e afetivo que também opera politicamente, embora em outro registro. Se na Sarrada o político se explicita em debates, denúncias e priorização radical de corpos pretos e gordos, na Fancha ele aparece mais como criação de pertencimento, circulação de signos de orgulho e ampliação de uma comunidade lésbica que se reconhece no consumo, na diversão e na festa.

Essas diferenças não devem ser lidas como oposição simples entre militância e diversão, mas como modos distintos de responder a necessidades heterogêneas dentro da própria cena. A Sarrada no Brejo se ancora em marcadores mais intensos de vulnerabilidade social e racial, o que faz com que sua forma de festa tenda a incorporar demandas materiais e mais imediatas. A Fancha, por sua vez, dialoga com um público relativamente mais branco, jovem e próximo de regiões centrais ou de maior poder aquisitivo, o que favorece estratégias de consolidação mercadológica, circulação interestadual (sobretudo entre Rio de Janeiro e São Paulo) e permanência como marca cultural. Ainda assim, compartilham fundamentos importantes: ingresso acessível em comparação com outras baladas, preocupação com segurança, seleção de repertório sem centralidade fálica, protagonismo feminino em funções de trabalho e construção de um espaço onde a experiência lésbica possa ser vivida com menos vigilância. A comparação entre elas também revela algo maior sobre a cena: não há uma única forma legítima de construir território lésbico na cidade. Alguns espaços se organizam pela urgência política e pela redistribuição material; outros, pela criação de ambiente afetivo, de marca e de sociabilidade. Em todos os casos, contudo, a festa funciona como tecnologia coletiva de sustentação da vida. Seja pela densidade da militância, seja pela leveza estratégica do humor e da paquera, ambas produzem uma memória comum: a de que existir em grupo modifica a experiência de si. Por isso, vistas em conjunto, Sarrada no Brejo e Fancha não competem; elas desenham faces complementares de uma mesma necessidade histórica de presença, proteção e prazer.

O funk nasce do erro

A frase "o funk nasce do erro", dita por Tammy durante uma gravação de MC Mano Feu no estúdio da pesquisadora, torna-se uma chave interpretativa poderosa para compreender a sonoridade do funk, no caso, o lésbico. O que poderia ser identificado, a partir de parâmetros eurocêntricos de escuta, como excesso, distorção, ruído ou baixa fidelidade, é aqui reconhecido como matriz estética, assinatura sensorial e marca de pertencimento. O áudio "rachado", a ênfase nos graves, a saturação e a compressão não são falhas a serem corrigidas, mas escolhas estéticas que configuram uma sonoridade socialmente situada. Nesse sentido, o funk como um todo se apropria da estética *lo-fi* não como limitação técnica, mas como forma de afirmar outra política da escuta.

A cena de gravação que origina essa análise é reveladora: enquanto se discutia o excesso de graves e o risco de "estourar" o áudio, emergia um conflito entre duas configurações de escuta. De um lado, uma concepção orientada por padrões de limpeza, equilíbrio e inteligibilidade próximos ao ideal de alta fidelidade, ou *High Fidelity*; de outro, a exigência de uma sonoridade "rachada", entendida não como defeito, mas como assinatura estética que pode ser entendida aqui como *Low Fidelity*, conforme será discutido adiante. Esse contraste mostra que a produção do funk lésbico se constitui de um sistema sonoro específico. Há um saber prático na escolha do timbre, da intensidade, da compressão e do peso do grave. Ao dizer que o funk nasce do erro, Tammy não naturaliza a precariedade, mas desvela que aquilo que a ordem dominante nomeia como erro é precisamente o lugar a partir do qual se produz sentido e representação.

A discussão com Tatiana Bacal (2008) ajuda a compreender por que, nesse contexto, a palavra adequada não é simplesmente 'música', mas 'sonoridade'. A produção em computador, a manipulação digital de bases, a circulação de arquivos, os *beats* programados e a montagem de camadas sonoras deslocam o foco da obra acabada para a textura e o efeito do som. A sonoridade do funk lésbico é menos dependente de refinamento harmônico do que de impacto material. O grave, nesse sentido, não funciona apenas como acompanhamento rítmico: ele organiza o espaço, move o corpo, produz pressão, cria comunidade a partir da sensação. A escuta deixa de ser um ato predominantemente cerebral e passa a envolver vísceras, ossos, peito, respiração e superfície da pele. Como sugere Steven Feld (2020), ouvir é também vibrar. O funk, então, produz uma escuta incorporada, e essa característica é decisiva para entender por

que sua força se realiza plenamente na pista, no salão cheio, na caixa de som alta e no corpo em movimento.

As noções de *lo-fi* e *hi-fi* ajudam a historicizar esse conflito. Em Murray Schafer (2011), o ambiente *lo-fi* aparece como paisagem saturada, em que os sinais se comprimem e se tornam pouco nítidos. Em Thomas Turino (2008), a alta fidelidade remete ao ideal técnico de reprodução limpa e transparente, tão valorizado pela indústria musical. O funk lésbico se posiciona no ponto exato em que esses critérios deixam de servir como medida universal. O ruído urbano, a distorção, os sistemas de som improvisados, a circulação de músicas em arquivos comprimidos, a precariedade dos equipamentos e as opções estéticas das produtoras convergem para uma sonoridade muito peculiar do funk. Não se trata apenas de falta de recurso, embora a desigualdade tecnológica seja parte da história; trata-se também de transformar essa condição em linguagem e estilo. O "rachado" é um índice da cidade, da favela, da periferia, da informalidade, mas também do prazer de romper a nitidez burguesa da escuta disciplinada.

Essa discussão adquire ainda mais densidade quando colocada em perspectiva latino-americana e caribenha. Grandes cidades da região convivem há décadas com sonoridades produzidas na rua, em aparelhos potentes e improvisados, em festas populares, carros, paredões, sistemas de baile e circuitos de informalidade musical. O exemplo analisado por Natalia Bieletto Bueno (2018) sobre o México pós-revolucionário ajuda a inserir essa discussão no contexto mais amplo de América Latina, pois evidencia que a oposição entre som legítimo e ruído nunca é apenas técnica ou estética: ela envolve classificações sociais, raciais, corporais e morais. Ao estudar práticas de escuta marcadas pela ideia de "escândalo", a autora mostra como a escuta silenciosa, circunspecta, individualizada e supostamente desencarnada foi associada a um ideal de cultura, civilidade e elevação espiritual, enquanto outras formas de fazer música — mais corporais, coletivas, ruidosas e situadas no espaço urbano — foram empurradas para o campo do inculto, do excessivo e do desordeiro.

A oposição aqui apresentada permite compreender que expressões musicais marginalizadas na América Latina, como o funk, o reggaetón, a cumbia villera, os sons de rua, os bailes de periferia e outras práticas populares urbanas, frequentemente são desqualificadas não apenas por seus parâmetros sonoros, mas pelos corpos que as produzem e consomem. Em muitos desses contextos, raça, classe, gênero e sexualidade operam conjuntamente: o som alto incomoda mais quando vem de sujeitos populares e racializados; a dança sensual é mais

condenada quando protagonizada por mulheres, pessoas dissidentes ou corpos fora dos padrões normativos; e o prazer coletivo é tratado como ameaça quando ocupa ruas, pistas e territórios não autorizados. Assim, o funk lésbico paulistano participa de uma constelação latino-americana de sonoridades marginalizadas que transformam o ruído em presença política, disputando não apenas o direito de soar, mas também o direito de aparecer, mover-se e existir na cidade. A disputa pelo espaço sonoro é parte da disputa por existência urbana. Sons altos são frequentemente lidos como ameaça, desordem ou incivilidade quando vinculados a corpos racializados e classes populares. O funk lésbico insere-se nesse mesmo embate ao tornar audível uma presença que é duplamente tensionada: por ser popular e por se tratar de lésbicas. Em vez de buscar respeitabilidade por meio da contenção sonora, ele aposta em uma estética de expansão. O som não pede licença; ele se impõe. E, ao fazê-lo, torna audível uma territorialidade afetiva e política que não costuma encontrar lugar numa sociedade tradicional e conservadora.

Também é importante observar que a sonoridade do funk lésbico não pode ser separada de seus padrões rítmicos, sobretudo do predomínio de batidas aceleradas como o 150 bpm e do gosto por fórmulas capazes de "embrasar a pista". A aceleração do tempo intensifica a resposta corporal, reduz os intervalos de contemplação e empurra a experiência para um regime de urgência e fluxo. Nessa dinâmica, a repetição não é redundância; é técnica de imersão. Refrões curtos, palavras fortes e bases insistentes suspendem a distância crítica e fazem com que a música atue como organizadora do corpo. O que está em jogo é uma pedagogia sensorial: aprender a se mover, a se soltar, a desejar, a cantar junto, a sustentar o olhar e a compor coletivamente uma zona de intensidade. Assim, a sonoridade do funk lésbico é tanto forma estética quanto tecnologia de produção de presença.

Poética dos palavrões: linguagem, corpo, território e cena

Uma das principais atividades das festas que tocam o funk lésbico é o coro que se forma espontaneamente em alguns refrões que contém palavrões que fazem referência ao corpo feminino, onde mulheres lésbicas cantam juntas e muito alto. Para melhor exemplificar, será demonstrado a seguir um trecho da etnografia realizada na festa Sarrada do Brejo:

> A DJ Le Nor iniciou a festa com música eletrônica, pop, R&B, hip-hop e black music. Outras DJs ao longo da noite tocaram brega, além de funk. O grande

> momento foi quando a última DJ da noite, Ari Oliveira, tocou os funks que todas as participantes sabiam cantar juntas. O acontecimento catártico e de maior impacto sobre as participantes ocorreu na hora do refrão que virou símbolo de representação lésbica e que tocou em todas as festas de que eu participei: *Chupa xoxota, na maciota - Chupar xoxota é uma coisa linda - Meter a língua na sua vagina - Só não gosta quem não fez ainda (MC 2K, 2016)* (Martins, 2023. p. 43-44).

Um dos eixos centrais da pesquisa é a 'poética dos palavrões', expressão desenvolvida na tese de doutorado que deu origem a este artigo. Nas letras de funk lésbico, palavras historicamente marcadas pelo tabu, pela misoginia e pela homofobia são retomadas como signos de afirmação. Termos referentes à genitália feminina, à lesbianidade e a estereótipos ofensivos deixam de operar apenas como insulto e passam a funcionar como vocabulário de representação do desejo, da identidade e do reconhecimento coletivo. A força dessa poética não está apenas no conteúdo semântico, mas também em sua repetição, em sua circulação festiva, em sua vocalização coletiva e no impacto corpóreo que produz.

A centralidade dessa poética decorre do fato de que a linguagem sexual, quando associada ao corpo feminino e à lesbianidade, é historicamente regulada por mecanismos de silêncio, pudor e desqualificação. Michel Foucault (2018) ajuda a compreender esse processo ao mostrar como o sexo, longe de ser apenas reprimido, foi administrado, classificado e inserido em regimes de utilidade. Nesse quadro, aquilo que não serve à reprodução heterossexual, à família normativa ou à economia moral do gênero tende a ser empurrado para a clandestinidade simbólica. O funk lésbico faz exatamente o contrário: traz à superfície palavras, gestos e imagens que deveriam permanecer ocultos. Em vez de pedir inclusão por meio do recato, ele faz da explicitação do desejo um gesto político. Não porque formule um programa discursivo organizado, mas porque altera as condições de dizibilidade da experiência lésbica.

A análise lexical proposta por Vivian Regina Orsi Galdino de Souza (2007) é especialmente útil aqui, pois permite tratar o palavrão não como degradação da linguagem, mas como unidade semântica socialmente hierarquizada. O léxico erótico-obsceno, conforme define a autora, carrega tabus, e os tabus delimitam o que uma sociedade aceita ou recusa pronunciar. A proibição do nome da genitália feminina, por exemplo, não é mero detalhe vocabular: ela revela uma política de ocultação do prazer feminino e da autonomia sobre o próprio corpo. O fato de determinadas palavras chocarem mais quando ditas por mulheres ou quando se referem ao corpo feminino mostra que a obscenidade não está na palavra em si, mas nas relações de

poder que regulam sua circulação. Quando o funk lésbico repete palavras como buceta e xoxota por exemplo, ao longo da noite, transforma a repetição em prática de desconstrução do tabu e em mecanismo de construção de outro repertório afetivo.

Stuart Hall (2014) permite avançar mais um passo ao lembrar que o sentido não é inerente às coisas, mas produzido nas práticas significantes. Assim, palavras como 'sapatão', 'fancha', 'caminhoneira', 'buceta', 'xoxota' ou 'perereca' não possuem significado fixo. Seu valor muda conforme contexto, entonação, relação entre interlocutoras, repertório cultural compartilhado e circuito de circulação. Na festa, tais termos funcionam como marcadores de pertencimento, códigos de reconhecimento e símbolos de uma memória coletiva que mistura dor e orgulho. O que antes humilhava passa a nomear com potência. Isso não elimina a violência histórica incrustada nessas palavras; ao contrário, a força da reapropriação depende justamente da memória dessa violência. O palavrão ressignificado continua carregando seu passado, mas o faz em outro arranjo de forças. Por isso sua repetição não é neutra: ela opera como trabalho semântico e corporal sobre a vergonha socialmente inculcada.

A poética dos palavrões também pode ser lida em chave performativa. Não se trata apenas de dizer palavras fortes, mas de dizê-las em coro, cantá-las, gritá-las, dançá-las e acompanhá-las por gestos específicos. Quando, em determinado momento da festa, as DJs silenciam a base para deixar somente a multidão cantar refrões associados à oralidade sexual entre mulheres, o que se produz não é simples acompanhamento de música, mas uma performance coletiva de enunciação. O coro suspende por alguns instantes a separação entre artista e público, entre letra e corpo, entre som e gesto. A palavra torna-se ação e o vocabulário passa a agir como reorganizador da sensibilidade. Essa dimensão aproxima o funk de formas poéticas em que a repetição e a oralidade importam tanto quanto o sentido denotativo. Há, nesse caso, uma poesia do excesso e da insistência, em que o refrão vale pela intensidade de sua circulação compartilhada.

Em contexto latino-americano e caribenho, essa poética pode ser compreendida como prática popular de descolonização da linguagem. A colonialidade impôs hierarquias sobre os corpos, os gêneros, as sexualidades e os modos de falar, transformando em sujeira, excesso ou indecência tudo aquilo que escapava ao ideal civilizatório e colonizador branco, masculino e heterossexual. O funk lésbico não responde a isso por meio de purificação vocabular, mas pelo contrário: ele assume a sujeira atribuída e a converte em arma simbólica de visibilidade. Ao

fazê-lo, produz um deslocamento. A linguagem que antes servia para ferir passa a servir para reunir, excitar, identificar e fortalecer. Esse movimento não é total nem definitivo, pois o insulto continua existindo fora da festa; mas dentro dela, por algumas horas, o léxico muda de dono e de direção. Essa inversão é uma das operações políticas mais contundentes do funk lésbico.

Corpo, memória e incorporação

O corpo ocupa posição central em toda a análise. Ele não aparece apenas como suporte biológico, mas como lugar de inscrição histórica, território de conflito e meio de elaboração subjetiva. A pesquisa mostra que, no contexto das festas lésbicas, dançar funk é experimentar o corpo de outro modo: não mais como alvo exclusivo de vigilância, vergonha ou violência, mas como espaço de prazer, visibilidade e invenção. O corpo lésbico, frequentemente marcado por processos de abjeção, encontra na pista um ambiente para recompor-se. Essa recomposição, entretanto, não é simples celebração; ela carrega memórias de dor, exclusão, medo e luta.

David Le Breton (2021) é importante para compreender esse deslocamento do corpo como mero dado anatômico para o corpo como construção social e fronteira de individuação. No caso das mulheres observadas, porém, essa individuação não pode ser pensada em abstrato: ela é atravessada por processos históricos de disciplinamento do feminino, de estigmatização da homossexualidade, de racialização da beleza e de exclusão do corpo negro. O corpo lésbico negro e gordo aparece sobrecarregado de leituras alheias, como se sua superfície já chegasse ao mundo interpretada pelo olhar dominante. A festa cria uma fissura nesse circuito. Não se trata de abolir a história sedimentada no corpo, mas de oferecer condições sensoriais e coletivas para que ele seja percebido e vivido de outro modo. O que muda na pista é a gramática da exposição: mostrar-se deixa de ser apenas risco e passa a poder ser prazer, afirmação e presença partilhada.

Thomas Csordas (2005) contribui ao pensar a música como dispositivo organizador do corpo e da consciência incorporada. O funk, nesse sentido, atua como agente que reorganiza gestos, percepção e movimento. A repetição do *beat*, o impacto do grave, o canto em coro e a observação de outras mulheres dançando produzem uma espécie de aprendizagem coletiva da liberdade corporal. Muitas participantes estavam, segundo os relatos etnográficos, experimentando ali pela primeira vez gestos que não podiam realizar em outros contextos: "sarrar", rebolar, subir ao palco, encarar o olhar de outras mulheres, vestir menos roupa, dançar de forma explicitamente sensual. O corpo aprende porque encontra ambiente em que não

precisa imediatamente se defender. Esse aprendizado não apaga a vulnerabilidade, mas suspende temporariamente sua hegemonia.

A noção de memória, então, precisa ser ampliada. Ela não se resume ao relato biográfico nem à lembrança verbalizada. Existe uma memória incorporada do medo, da autoproteção, da retração e do silêncio. Thomas Turino (2008) lembra que certos hábitos se formam coletivamente; mulheres, por exemplo, aprendem rotinas de vigilância e autopreservação em razão da violência. Nas festas, essa memória de cautela continua presente, mas convive com outra memória que se produz em ato: a memória de dançar em segurança, de ser desejada sem agressão, de ver corpos semelhantes ocupando o palco, de cantar palavras antes proibidas sem punição imediata. Essa segunda memória não é menos real por ser festiva, podendo operar como arquivo sensível de possibilidades. Quando mulheres relatam ter se achado bonitas pela primeira vez ao se verem em fotos, vídeos ou clipes, surge a inscrição de uma lembrança nova no lugar antes ocupado apenas pela vergonha.

A categoria de cura, utilizada aqui com cautela e ampliada para além do contexto ritual estudado por Csordas, ajuda a nomear esse processo. Não se trata de afirmar que a festa resolve violências estruturais, mas de reconhecer que ela pode funcionar como espaço de descarga da tensão social e histórica acumulada. O fluxo da dança, o canto coletivo, o suor, a risada, a bebida, a euforia, a observação de outros corpos e a intensidade do som produzem estados de consciência em que o corpo deixa, por algumas horas, de ser apenas alvo e se torna meio de recomposição. Essa recomposição é tanto individual quanto coletiva. O corpo se refaz porque o ambiente o sustenta, e o ambiente se sustenta porque muitos corpos o alimentam. Nessa perspectiva, o funk lésbico além de entretenimento, também é prática de cuidado coletivo e não institucional, um cuidado construído por meio da sensualidade, da música, da festa e da convivência.

Território, deslocamento e cena musical

A noção de território atravessa toda a pesquisa. As festas acontecem majoritariamente no centro de São Paulo, mas seu público vem de diferentes bairros, especialmente da periferia. Esse deslocamento não é apenas logístico; ele é constitutivo da cena. Ir da quebrada ao centro, voltar de madrugada, esperar a abertura do metrô, circular entre estações e ruas, compor filas, organizar caronas e excursões: tudo isso faz parte da experiência festiva. O território não é

apenas o lugar fixo do evento, mas o conjunto de trajetos, acessos, obstáculos, memórias urbanas e redes de circulação que tornam possível a festa.

O centro de São Paulo aparece, nesse contexto, como espaço ambivalente. É ao mesmo tempo mais acessível, por concentrar linhas de transporte, e mais carregado de risco, por ser atravessado por diferentes formas de violência urbana. Ainda assim, sua escolha pelas produtoras dos eventos não é casual. Para mulheres vindas de bairros periféricos e marcadas pela experiência cotidiana de lesbofobia e misoginia, o centro oferece uma espécie de neutralidade relativa: ninguém pertence completamente a ele, e justamente por isso ele pode ser reaproveitado como zona temporária de encontro. O território da festa começa muito antes da entrada no salão. Ele se desenha na decisão de sair de casa, na roupa escolhida, no dinheiro separado para a passagem e para a bebida, na combinação com amigas, na fila da porta, nas trocas de olhar e nas conversas que antecedem o baile. O trajeto, portanto, é parte da própria cena.

As reflexões de Barry Shank e Brian Longhurst (1994) sobre cena ajudam a nomear essa forma de agregação. Uma cena musical se define por práticas recorrentes, circuitos de produção e consumo, signos reconhecíveis, regularidade de encontros e diálogo entre artistas, público e organizadoras. No caso do funk lésbico paulistano, esses elementos aparecem de modo claro: repertório relativamente comum, frequência mensal dos eventos, público que se reconhece, artistas recorrentes, códigos corporais e visuais, escolhas de vestuário, uso de certos acessórios, seleção sonora específica, protagonismo das DJs e localização majoritariamente central. Mas a cena não é homogênea. Ela contém clivagens internas de classe, raça, idade e estilo. A comparação entre Sarrada no Brejo e Fancha mostra que a unidade da cena convive com diferenças importantes de ênfase política, perfil social e formas de sociabilidade.

A territorialidade do funk lésbico pode ser chamada de insurgente porque ela reocupa frestas da cidade sem possuir estabilidade garantida. As festas mudam de endereço, às vezes encerram atividades, dependem de aluguel de espaços e convivem com a efemeridade típica de circuitos culturais independentes. Ainda assim, essa instabilidade não impede a formação de memória urbana. Ao contrário, cada endereço frequentado, cada bar, cada casa noturna e cada salão de festas passa a integrar um mapa afetivo da presença lésbica na cidade. Nesse mapa,

espaços históricos como os bares Ferro's[6] Bar, Boite Mustache[7] e Farol Madalena[8] reaparecem como memória de lutas anteriores por lazer e visibilidade. O presente das festas reativa, sem repetir, a história de outros lugares de encontro entre mulheres. Assim, o território não é apenas geografia atual; é também arquivo de presenças passadas e horizonte de pertencimentos futuros.

Em diferentes contextos urbanos os centros históricos e áreas de vida noturna funcionam como zonas em que populações periféricas, racializadas ou dissidentes renegociam sua visibilidade. Da mesma forma, periferias produzem repertórios culturais vibrantes, mas nem sempre dispõem de espaços seguros e acessíveis para sua própria fruição. O movimento centro-periferia, portanto, não é apenas paulista: ele ecoa uma dinâmica metropolitana mais ampla, em que mobilidade, desigualdade e desejo moldam a experiência cultural. A territorialidade do funk lésbico, nesse quadro, ajuda a pensar a cidade como campo de invenção tática, que possibilita a criação de zonas transitórias de liberdade e de uma geografia alternativa do pertencimento.

As festas existem enquanto acontecimento situado: materializam-se no tempo breve da noite, mas produzem efeitos que ultrapassam sua duração imediata. Para compreender essa construção efêmera do espaço festivo, é produtivo recorrer a Michel Agier (2011), cujas investigações etnográficas na África e na América Latina, em bairros populares, ocupações urbanas, acampamentos provisórios de refugiados, deslocados e migrantes, permitem pensar a cidade a partir de suas margens e de suas formas precárias de habitabilidade. Em Agier, a cidade não se define apenas por sua estabilidade institucional ou por seus espaços reconhecidos, mas também por arranjos provisórios, relações instáveis e modos de presença que emergem em contextos de deslocamento, despojamento e invenção cotidiana.

---

[6] O Ferro's bar funcionou entre as décadas de 60 e 90, localizado no centro de São Paulo, era frequentado majoritariamente por mulheres: jornalistas, intelectuais, militantes, periféricas prostitutas, e público LGBT no geral. A partir de 1967, o bar começou a ser ocupado por lésbicas, virando um ponto de encontro e discussões políticas. De acordo com o blog "Outros outubros virão. Disponível em: https://outrosoutubrosvirao.wordpress.com/2019/06/28/dia-do-orgulho-lgbt-voce-ja-ouviu-falar-do-ferros-bar/ (acessado em 19/07/26).

[7] "Para quem tinha mais 'poder aquisitivo' e queria ser fina, o point era o **Moustache Bar**, atrás do Cemitério da Consolação. Testemunhas afirmam que ali imperava a beleza total. Mulheres chiques e glamourosas, algumas ricas, muitas usando terno, gravata, chapéu e fumando charuto". De acordo com o site 30 UOL disponível em: https://musicnonstop.uol.com.br/uma-viagem-pela-cena-noturna-lgbt-de-sao-paulo-nos-ultimos-100-anos/ . Acessado em: 05/08/2026.

[8] O **Farol Madalena** foi um tradicional bar e restaurante inaugurado em 1997 na Rua Jericó, 179, na Vila Madalena (Sumarezinho), em São Paulo. Conhecido por seu público diversificado e famoso pelas festas temáticas, o estabelecimento encontra-se atualmente **encerrado/baixado** em seus registros comerciais tradicionais. (Informação de I.A.) Acessado em: 05/08/2026.

Performance em movimento e política do chão

A performance aparece na pesquisa não apenas como apresentação artística, mas como modo de existir em movimento. A dança nas festas, as *lap dances*, os *pocket shows* de MC Mano Feu, as poses de MC Marie[9], os gestos coletivos realizados nos refrões, a coreografia do rebolado, a ocupação do palco por mulheres negras e gordas: tudo isso compõe uma política da aparição. Inspirada em André Lepecki, (2013) proponho pensar a dança a partir da imagem do chão. O corpo que dança não se move sobre uma superfície neutra; ele dança sobre um chão historicamente rugoso, marcado por colonialismo, racismo, lesbofobia, misoginia e desigualdade social.



Fig. 2. MC Marie no palco



Fig. 3. MC Marie fazendo pose sensual (imagens da internet)[10]

A imagem proposta por André Lepecki é decisiva porque desloca a dança da ideia de pura técnica para o campo das condições materiais e históricas do movimento. O chão não é liso. Ele traz cicatrizes de historicidade, traumas não resolvidos, colonialidades persistentes e violências que continuam atuando no presente. Para corpos lésbicos, negros, gordos e periféricos, esse chão é especialmente irregular. Há sempre o risco do tropeço, do ataque, do julgamento, da exclusão e da correção moral. Dançar, nesse contexto, não significa mover-se sobre superfície neutra, mas negociar constantemente com um plano social já inclinado contra determinadas existências. A política do chão, portanto, não está apenas no conteúdo explícito

[9] MC Marie é funkeira, compositora de funk lésbico e denomina sua obra como "funk sáfico". Para conhecer o trabalho da artista: https://www.youtube.com/@eamarieh . Acessado em: 06/08/2026.
[10] Disponível em: https://www.instagram.com/p/DVPlNS2DePJ/?img_index=1 . Acessado em: 15/06/2026.

de uma performance, mas no fato de que determinados corpos se movem apesar das forças que buscam restringi-los.

Judith Butler (2018) ajuda a reforçar essa leitura ao pensar a ação política na condição de aparecimento do corpo. Nas festas, aparecer não é somente estar presente, mas tornar-se visível em termos que escapam à invisibilidade compulsória. O palco, a pista, a fila, a fotografia, o vídeo e o clipe são dispositivos de aparição. Mulheres que fora dali precisam medir gestos, roupas, carícias e modos de falar, dentro da festa ensaiam outra relação com o visível. O corpo que rebola, que sarrar, que posa, que segura o microfone ou que sobe ao palco para a *lap dance* produz um enunciado sem necessariamente recorrer à argumentação formal. A performance é política porque redesenha o que pode ser visto, desejado e admirado. Em especial quando protagonizada por corpos que os regimes hegemônicos da beleza e da sexualidade tentam desautorizar, a dança funciona como desobediência sensível.

Exemplos etnográficos reforçam isso. A *lap dance* da Sarrada no Brejo, com pares de mulheres pretas e gordas se expondo no palco em movimentos eróticos, produz uma inversão importante da economia do olhar. Esses corpos não aparecem ali como curiosidade nem como objeto de escárnio, mas como centro da euforia coletiva. O mesmo vale para as performances de MC Mano Feu e MC Marie, cujo corpo se impõe como linguagem em fotos, danças, adereços e gestos. Em vez de esconder a erotização para alcançar legitimidade, essas artistas fazem da sensualidade uma forma de quebrar o enquadramento moral que lhes foi imposto. A política do movimento, assim, não é um adendo externo à festa; ela está inscrita na maneira como o corpo ocupa o chão, exige espaço e produz presença diante de outras mulheres que, ao assistir, também aprendem que seus corpos podem mais do que lhes ensinaram.

Em perspectiva ampliada, a performance em movimento vincula o funk lésbico a um repertório latino-americano e caribenho em que dança, festa e sexualidade são formas históricas de elaboração coletiva da violência. Há ressonâncias entre diferentes circuitos populares em que o ritmo intenso, a rua ou a pista e o protagonismo do corpo produzem micropolíticas de sobrevivência. O funk lésbico participa dessa tradição ao fazer do movimento uma pedagogia informal de liberdade. Cada gesto repetido em grupo constrói uma memória motora compartilhada. Cada corpo que se solta autoriza outros a se soltarem. Nesse sentido, a performance em movimento é também transmissão: ela ensina modos de existir que talvez não estejam disponíveis em outros espaços da vida social.

Ancestralidade, temporalidades cruzadas e circulação translocal

Um dos momentos mais significativos da pesquisa é a observação da roda de coco na Sarrada no Brejo. A presença do coco e da embolada no interior de uma festa predominantemente

marcada pelo funk mostra que a cena não se organiza em temporalidade linear. Ao contrário, ela reúne camadas diversas de ancestralidade, política e prazer. O encontro entre coco e funk explicita uma continuidade entre formas populares de musicar, dançar e criar coletividade. A roda, a umbigada, o canto responsorial, o tambor e os versos que falam de desejo entre mulheres atualizam tradições afro-diaspóricas em chave contemporânea, urbana e lésbica.

A roda de coco introduz na cena uma temporalidade espessa, que impede ler o funk lésbico apenas como expressão de juventude contemporânea desconectada do passado. A presença do tambor, do pandeiro, da alfaia, das palmas, do chamado e resposta, da umbigada e dos versos autorais sobre o prazer entre mulheres faz emergir um elo entre tradições populares afro-diaspóricas e formas urbanas recentes de dança e festa. Mulheres jovens, urbanas, periféricas, lésbicas e bissexuais, muitas delas negras, atualizam no centro de São Paulo uma poética corporal que liga ancestralidade e contemporaneidade. A festa, assim, recusa a linearidade segundo a qual o moderno substituiria o popular ou o periférico apagaria o ancestral. Em vez disso, ela mostra que diferentes temporalidades podem coexistir e se fortalecer mutuamente.



Fig. 4. Mulheres cantando e tocando na roda de coco



Fig. 5. Mulheres dançando na roda de coco

O funk lésbico transforma o corpo em arquivo vivo por meio da repetição que se torna memória e a festa em espaço de produção de comunidade. O fato de o coco surgir dentro de uma festa de funk não é detalhe exótico; é demonstração de que a cena se reconhece em linhagens plurais e que sua identidade não se funda na pureza de gênero musical algum, mas em uma política cultural de conexões.

Articular São Paulo à América Latina e ao Caribe não significa apagar especificidades, mas reconhecer problemas partilhados: a colonialidade do gênero, a racialização dos sons, a desqualificação de culturas populares urbanas, a moralização da sexualidade feminina, a vulnerabilidade das periferias e a invenção de espaços festivos como resposta ao sofrimento histórico. Nesse horizonte, o funk lésbico pode ser lido como uma prática translocal. Ele se move entre o Rio e São Paulo, dialoga com referências nordestinas, encontra ecos em outras culturas populares da região e participa de uma sensibilidade sul-global em que o corpo em movimento é forma de saber. Sua força está justamente em combinar esse enraizamento local com uma abertura simbólica para circuitos mais amplos de memória e imaginação política.

Compreender a funk como prática translocal, permite aproximá-lo da proposta desenvolvida em *Ciudades vibrantes* (2020), organizado por Natalia Bieletto Bueno. O livro ajuda a pensar a experiência aural urbana na América Latina como uma composição de camadas sonoras, nas quais memórias ancestrais, modernidades periféricas e disputas pelo espaço público se cruzam continuamente. Nesse sentido, a presença da roda de coco em uma festa de funk lésbico no centro de São Paulo evidencia o som como força ativa de memória coletiva,

dissidência e territorialização. A escuta urbana latino-americana, portanto, não se apresenta como experiência linear ou homogênea, mas como um campo atravessado por temporalidades, corpos e práticas que desafiam modelos eurocêntricos de modernidade. Ao discutir as relações entre som, escuta e vida urbana, Bieletto Bueno desloca o foco das medições acústicas para as formas concretas pelas quais os sujeitos escutam, ocupam, intervêm e produzem pertencimento por meio do som e da música.

Conclusão

A pandemia interrompeu a materialidade da pista, mas não dissolveu a cena; ao contrário, evidenciou a adaptação de suas redes. A Sarrada no Brejo intensificou debates sobre violência, maternidade, racismo, solidão da mulher negra e produção audiovisual comunitária, enquanto a Fancha ampliou enquetes, entretenimento, trocas afetivas e publicidade voltada ao público lésbico. O período mostrou que, embora o funk dependa da festa para sua plena realização corporal, a cena também se sustenta por imaginários, arquivos, redes, plataformas e economias do desejo. Sem pista, caixa de som e encontro físico, tornou-se evidente que as festas também funcionavam como comunidades discursivas e afetivas. Redes sociais, *lives*, grupos, debates, documentários e enquetes reorganizaram o contato e tornaram mais visíveis suas diferenças: na Sarrada, sobressaíram violência, luto e memória de Luana Barbosa; na Fancha, humor, conselhos afetivos, imagens, produtos e sociabilidade digital.

A pandemia também revelou os limites da virtualização: o funk depende da copresença, do volume, da vibração física e do encontro dos corpos. Ainda assim, fotografias, vídeos, clipes, documentários e registros de festas anteriores tornaram-se arquivos vivos, permitindo revisitar cenas, reconhecer rostos, atualizar afetos e imaginar futuros reencontros.

No pós-pandemia, as diferenças entre as festas se aprofundaram. A Sarrada no Brejo não retomou regularmente o formato presencial, mas permaneceu viva como memória política e desejo coletivo. Já a Fancha expandiu atividades, retomou festas, organizou viagens e fortaleceu-se como marca e circuito de lazer. Essa bifurcação mostra que a continuidade da cena depende de desejo, mas também de gestão, trabalho e financiamento.

Após a conclusão da pesquisa, as festas analisadas passaram por transformações que apontam novas trajetórias. Esses desdobramentos podem ser pensados a partir da noção de ‘Musicar local’, proposta por Suzel Reily, Flavia Toni e Rose Satiko, em diálogo com Arjun

Appadurai. Nessa perspectiva, a localidade não se restringe ao espaço físico, mas se constitui como uma 'estrutura de sentimento' produzida por tecnologias coletivas de interação e pela construção contínua de vizinhança, entendida como comunidade, rede de convivência e produção compartilhada de realidade social.

A Sarrada no Brejo encontra-se, nesse novo momento, em uma fase distinta daquela observada durante o período mais intenso da etnografia presencial. Segundo Fernanda Gomes, cofundadora da festa, as integrantes e cofundadoras da coletiva passaram a direcionar suas energias para projetos pessoais, acadêmicos e profissionais, embora ainda tenham ocorrido encontros esporádicos em São Paulo e em outros estados, como Paraná e Bahia. A própria trajetória de Fernanda Gomes evidencia essa continuidade: no mestrado, ela desenvolveu a pesquisa *Quantas vezes morremos? História oral, memória e narrativas de negras lésbicas da Coletiva Luana Barbosa* e, atualmente, no doutorado, investiga *Narrativas de lésbicas sobre o cárcere*. A passagem da festa para a pesquisa acadêmica representa o deslocamento de sua potência para outros modos de elaboração política, memória e produção de conhecimento.

No caso da Fancha, as transformações ocorreram sobretudo no formato organizativo da festa. De acordo com Isabela Catão, a Fancha deixou de operar apenas como evento periódico e passou a se estruturar como uma coletiva composta por oito mulheres, cada uma responsável por diferentes áreas de atuação. As integrantes se reúnem mensalmente para discutir pautas, planejar ações e ampliar o alcance do projeto. O objetivo atual, nas palavras de Isabela, é "ir muito além de ser uma balada", transformando a Fancha em um espaço cultural. Esse movimento revela que a festa também produziu efeitos de consciência política coletiva, ainda que por caminhos distintos daqueles observados na Sarrada no Brejo. Símbolos, sonoridades, narrativas e estereótipos passam a ser mobilizados não apenas como marcas de identificação, mas como ferramentas para a construção de pertencimento, circulação cultural e fortalecimento comunitário. Assim, tanto a Sarrada quanto a Fancha evidenciam que o funk lésbico e suas festas não se esgotam no acontecimento noturno: eles se prolongam em trajetórias pessoais, formas de organização, criação e compartilhamento de memória e experimentações de comunidade.

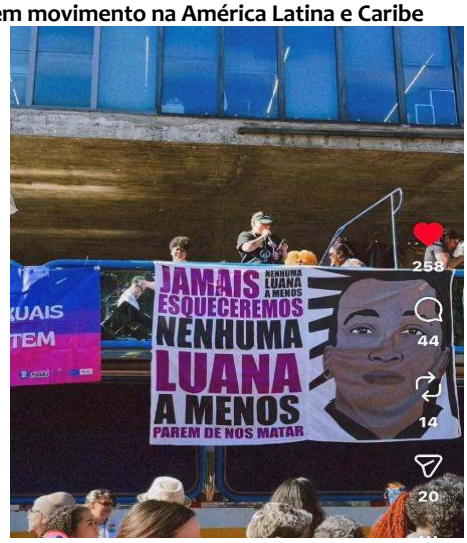


Fig. 6 – Isabela Catão discursando no trio elétrico, Av. Paulista.
Imagem da internet.[11]

A Fancha ganhou nova visibilidade pública na 24ª Caminhada de Mulheres Lésbicas e Bissexuais de São Paulo, realizada em 6 de junho de 2026. Com o tema central de justiça por Luana Barbosa, o ato reuniu milhares de pessoas na Avenida Paulista e articulou memória, mobilização política, cultura e enfrentamento à lesbofobia. Nesse contexto, a presença de Isabela Catão no trio elétrico, diante de uma faixa com o rosto de Luana, aproximou duas trajetórias analisadas nesta pesquisa: a memória política da Sarrada no Brejo e da Coletiva Luana Barbosa, e a consolidação da Fancha como espaço de pertencimento, afeto e continuidade lésbica:

> A Fancha é um espaço construído por e para mulheres sáficas, um lugar de acolhimento, resistência, afeto e pertencimento. No próximo ano, celebramos dez anos de história,dez anos criando conexões e fortalecendo a comunidade,mostrando que existimos, resistimos e merecemos ocupar todos os espaços (Depoimento de Isabela Catão, 2026).

Em sua fala, Isabela destacou as dificuldades enfrentadas desde 2017 e afirmou que a Fancha permaneceu por ser mais que um evento: um espaço sustentado pela força da comunidade. Ao mencionar orgulho, história compartilhada, existência, união e luta, ela indica a passagem da festa para a esfera pública da manifestação política, mostrando que o pertencimento produzido na pista também se desdobra na ocupação das ruas. Essa cena recente

[11] Disponível em: https://www.instagram.com/p/DZTnBuvtPwt/ . Acessado em: 15/06/2026.

permite reler Sarrada no Brejo e Fancha como formas distintas de continuidade. A Sarrada permanece como memória política, produção de conhecimento e articulação em torno de Luana Barbosa. A Fancha, por sua vez, amplia-se como coletiva, espaço cultural e plataforma de sociabilidade sáfica. Em ambos os casos, a festa ultrapassa o evento e torna-se método de aproximação, arquivo afetivo e prática de ocupação. Apesar da lesbofobia, do racismo e da precariedade, essas trajetórias mostram que o funk lésbico segue criando mundos provisórios, mas consistentes, nos quais existir coletivamente já é uma forma de transformação.

A análise desenvolvida ao longo deste texto permite afirmar que o funk lésbico constitui uma prática estética e política capaz de reorganizar as relações entre som, corpo, linguagem, território e memória. Sua relevância não decorre apenas do fato de tematizar a lesbianidade, mas, sobretudo, do modo como produz condições sensíveis para que corpos historicamente desautorizados possam aparecer, reconhecer-se e transformar-se mutuamente. A festa, nesse contexto, deve ser compreendida não como mera suspensão do cotidiano, mas como espaço de elaboração coletiva de traumas, invenção de prazer, afirmação de pertencimento e consolidação de uma cena cultural específica. Nessa perspectiva, o funk lésbico não pode ser reduzido a nicho identitário, inversão temática do funk heteronormativo ou fenômeno passageiro. Trata-se de uma forma situada de produção de mundo. Ao transformar o erro em estética, o palavrão em poética, o deslocamento em territorialidade e a dança em política da aparição, a cena analisada cria condições para a produção de um conhecimento encarnado sobre si. Esse conhecimento não se limita à formulação discursiva: ele se manifesta na escuta, no gesto, no olhar, na circulação urbana e na convivência. Ao ensinar modos de sentir, ocupar espaço, vocalizar desejo e reconhecer trajetórias marcadas pelo estigma, o funk lésbico institui uma pedagogia informal, ruidosa, erótica e coletiva.

Em cidades atravessadas por colonialidade, segregação e moralização dos corpos, culturas festivas periféricas têm produzido, reiteradamente, formas de sobrevivência que não abrem mão do excesso, do ritmo, da sensualidade e da invenção. O caso paulistano participa dessa constelação ao fazer do corpo um arquivo vivo, da sonoridade um território, da memória um gesto e do movimento um ensaio de futuro. Sua contribuição crítica reside justamente em demonstrar que a festa pode operar como espaço de elaboração teórica e prática, produzindo, no presente, mundos provisórios em que a margem deixa de figurar como lugar de falta para afirmar-se como lugar de criação.

Em síntese, o funk lésbico em São Paulo evidencia como práticas musicais periféricas podem operar simultaneamente como linguagem estética, forma de sociabilidade e elaboração política da existência. Ao articular sonoridade, memória, território e performance, essa cena produz condições para que corpos historicamente desumanizados possam transformar a experiência do estigma em presença compartilhada. Mais do que tematizar a lesbianidade, o funk lésbico reorganiza regimes de escuta, vocabulários de desejo, formas de ocupação urbana e modos de aparecer no espaço social. Essa é a razão pela qual ele deve ser compreendido não como manifestação marginal no sentido de irrelevante, mas como prática crítica situada, cuja força reside precisamente em agir a partir das margens.

Referencias bibliográficas

AGIER, Michel. **Antropologia da cidade**: lugares, situações, movimentos. São Paulo: Editora Terceiro Nome. E-book Edição Kindle, 2011.

BACAL, Tatiana. Produzindo sonoridades: a ambiguidade de uma categoria ou a destruição de um nome. In: GIUMBELLI, Emerson; DINIZ, Júlio Cesar Valladão; NAVES, Santuza Cambraia (org.). **Leituras sobre música popular**: reflexões sobre sonoridades e culturas. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

BIELETTO-BUENO, Natalia. De incultos y escandalosos: barulho e classificação social no México pós-revolucionário. In: **Resonancias** vol. 22, n° 43, p. 161-178, 2018.

_____. **Ciudades vibrantes**: Sonido y experiencia aural urbana en América Latina. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Mayor, 2020.

_____. Música e som em artivismos urbanos. In: FERNANDES, Cíntia Sanmartin [et al.]. **Artivismos urbanos**: sobrevivendo em tempos de urgências. 1ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2022. p. 253–373.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CSORDAS, Thomas J. **Body/Meaning/Healing**. Digital printing. New York: Palgrave Macmillan Houndmills, 2005.

FELD, Steven. Alternativas pós-etnomusicológicas: a acustemologia. **Proa,** Campinas, v. 10, n. 2, p. 193-210, jul./dez 2020.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. 7ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2014.

LE BRETON, David. **Antropologia do corpo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2021.

LEPECKI, André. Planos de composição: dança, política e movimento. In: RAPOSO, Paulo; CARDOSO, Vânia Z.; DAWSEY, John; FRADIQUE, Teresa (org.). **A terra do não lugar**. Diálogos entre antropologia e performance. Florianópolis: Editora UFSC, 2013. p. 109-120.

LOPES, Henrique Masera. Resenha do livro Ciudades vibrantes: sonido y experiencia aural urbana, BIELETTO-BUENO, Natalia (ed.) 2020. En **América Latina· rev. hist.** (São Paulo), n.182, r00623, 2023.

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

MARTINS, Raquel Mendonça. **Novos espaços do funk**: festas lésbicas em São Paulo. Tese de doutorado. Campinas: UNICAMP – IA, 2023. Disponível em: https://hdl.handle.net/20.500.12733/17501. Acesso em: 4 ago. 2026.

_____. Espaços físicos E Afetivos Do Funk: O Musicar Local Das Festas lésbicas De São Paulo". **Revista GIS - Gesto, Imagem e Som**, 2021 e-175893.

MUNIAGURRIA, Lorena Avellar; REILY, Suzel Ana. O musicar local. In: **Musicar Local**: Trilhas para estudos musicais. (orgs) Suzel Ana Reily, Flavia Toni e Rose Satiko G. Hikiji. – Campinas: Editora da Unicamp, 2026. p. 19 – 37.

SHANK, Barry. **Dissonant identities the rock 'n' roll scene in Austin, Texas**. Hanover, N.H.: University Press of New England, 1994.

SPENCER, Christian. Looking for the past: History and Change in Tradicional Music Studies in Chile (1990 – 2020). In: **Yearbook for tradicional Music**, v. 52, p. 187-206, 2020.

TURINO, Thomas. **Music as Social Life**: The Politics of Participation. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

Mini-bio da autora

Raquel M. Martins é Doutora em Música pelo Instituto de Artes da UNICAMP, Mestre em Educação pela USP, Bacharel em Música pela FAMOSP e formada em violão popular pela Escola de Música do Estado de São Paulo (antiga ULM). É instrutora de música na rede municipal de Educação de São Paulo, violonista, compositora, pesquisadora e produtora musical.

Revista Música e Cultura (ISSN 1980-3303)
Dossiê **Sonoridades, memória e territorialidade: performances em movimento na América Latina e Caribe**

ENTRE O GRITO E A DELICADEZA

Estéticas negras músico-dançantes na Améfrica-ladina

Mariana de Castro Moreira
marianacastromoreira@id.uff.br
UFF e UFRJ
Alexander Ruas
UFRJ
alexander.motta@gmail.com

Resumo
O presente artigo investiga as musicalidades e corporalidades afrodiaspóricas como formas de elaboração do trauma colonial e de produção de modos coletivos de existência. Partindo do conceito de amefricanidade de Lélia Gonzalez, articulamos as contribuições de Leda Maria Martins, Fred Moten e Paul Gilroy para compreender o grito negro como expressão inaugural da violência escravista e, simultaneamente, como potência criativa e insurgente. Propomos, então, que, nas culturas afro-latino-caribenhas, esse grito transforma-se em vocalidade, dança, tambor, festa, síncopa, polirritmia, improvisação e chamada-e-resposta, constituindo tecnologias coletivas de resistência, memória e cuidado. Ao percorrer manifestações como samba, jongo, reggae, rumba, salsa, candombe, cumbia, funk e dembow, o trabalho demonstra como as músicas e as danças negras operam como práticas de fugitividade frente à colonialidade, reorganizando o sofrimento em comunalidade, prazer e reinvenção da vida. Em contraponto à estética do grito, propomos também uma política da delicadeza, identificada em diversos artistas ladino-amefricanos, onde a suavidade, a ternura e a escuta aparecem, assim, como estratégias éticas e estéticas de cuidado, abrigo e afirmação da vida negra nas Améfricas.
Palavras-chave: Musicalidade; Corporalidades afrodiaspóricas; Amefricanidade; Fugitividade; Grito.

INBETWEEN SCREAMING AND TENDERNESS

Black Music-Dance Aesthetics in Amefrica-Ladina

Abstract
This article investigates Afro-diasporic musicalities and corporealities as modes of working through colonial trauma and producing collective forms of existence. Drawing on Lélia Gonzalez's concept of *Amefricanity*, we bring into dialogue the contributions of Leda Maria Martins, Fred Moten, and Paul Gilroy to understand the Black scream as both the inaugural expression of the violence of slavery and a creative, insurgent force. We propose that, within Afro-Latin-Caribbean cultures, this cry is transformed into vocality, dance, drumming, celebration, syncopation, polyrhythm, improvisation, and call-and-response, thereby constituting collective technologies of resistance, memory, and care. By examining manifestations such as samba, jongo, reggae, rumba, salsa, candombe, cumbia, funk, and dembow, the article demonstrates how Black music and dance operate as practices of fugitivity in the face of coloniality, reorganizing suffering into communality, pleasure, and the reinvention of life. In contrast to an aesthetics of the scream, we also propose a politics of delicacy, identified in the work of various Ladino-Amefrican artists, in which softness, tenderness, and listening emerge as ethical and aesthetic strategies of care, shelter, and the affirmation of Black life throughout the Amefricas.
Keywords: Musicality; Afrodiasporic corporealities; Amefricanity; Fugitivity; Scream.

O grito amefricano: um canto de revolta pelos ares [1]

O conceito de *amefricanidade*, formulado por Lélia Gonzalez (2020), mulher negra, política, professora e ativista, propõe uma releitura crítica da formação histórica e cultural das Améfricas a partir da centralidade das experiências negras e indígenas, em oposição à noção eurocêntrica de América Latina, que privilegia a herança colonial europeia e apaga os processos de racialização e resistência produzidos pela diáspora africana forçada. Ao propor o termo *Améfrica Ladina*, no texto *A categoria político-cultural de amefricanidade,* Gonzalez (2020) enfatiza a constituição de um espaço político-cultural marcado pela escravização, pela colonização e pelas práticas de resistência negra e ameríndia, evidentes na linguagem, na religiosidade, na cultura popular e nas formas coletivas de organização político-social, como os quilombos, maroons, cimarrones e palenques, por exemplo. Nesse sentido, a amefricanidade opera ao mesmo tempo como categoria identitária e ferramenta analítica de crítica ao colonialismo, ao racismo estrutural e ao mito da democracia racial, articulando uma perspectiva transnacional das lutas negras nos territórios amefricanos e fundamentando a formulação de um feminismo afro-latino-americano comprometido com as experiências históricas e materiais das mulheres negras.

O *grito de Tia Hester*, cena analítica da escravização, é um dos acontecimentos mais citados e teoricamente densos da teoria crítica negra. Ela vem da autobiografia *Narrativa da vida de Frederick Douglass* (1845) de Frederick Douglass, considerado o pai do movimento pelos direitos civis estadunidense; o grito narrado logo no primeiro capítulo virou um conceito-chave nas obras de diversos autores e autoras negras. Na infância, Frederick Douglass (2016) conta que testemunha sua tia Hester ser brutalmente açoitada pelo senhor escravista; ela grita desesperadamente, sendo descrito como um grito prolongado, animalizado e insuportável. Douglass escreve que foi o primeiro momento em que entendeu o que era a escravização; assim, o grito inaugura sua consciência política.

Para Fred Moten (2023), autor de: *Na quebra: estética da tradição radical negra*, o grito não é apenas trauma; é matriz de criatividade insurgente; é resistência, que se recusa a estar no lugar do corpo-objeto. O grito, como figura inaugural, não é somente a manifestação expressiva da dor da violência escravista; ele é a irrupção de uma materialidade que escapa à captura

[1]Título refere-se à música *Canto das três raças* (Mauro Duarte; Paulo César Pinheiro) interpretada por Clara Nunes

semântica, jurídica e política do regime moderno-colonial de subjetivação. A modernidade ocidental funda-se na primazia da linguagem articulada, da razão discursiva e da figura do sujeito autônomo, proprietário de si e do mundo; o grito, ao contrário, manifesta a vibração, o corpo, o ruído e a interrupção, sendo a quebra na cadeia significante que sustenta o mundo. Moten (2023) insiste que essa quebra não é uma falha a ser reparada, mas a própria condição de possibilidade de uma outra maneira de se constituir como ser, na qual a condição de humano não se funda na soberania do sujeito branco ou na escabrosidade da servidão pura do corpo negro, mas na relacionalidade material do som. O som, enquanto vibração material invisível, atravessa corpos, dissolve fronteiras, resiste à privatização e à territorialização, e, diferentemente da linguagem habitual, que pode ser apropriada, registrada, juridicamente codificada, o som permanece fundamentalmente relacional, contingente e fugidio. A escuta nunca é solitária; ela implica sempre um encontro mínimo com o outro, uma co-presença material. Ao afirmar a primazia do som, desloca-se a primazia do indivíduo para a relação, do sujeito para a coletividade, da propriedade para o comum, sendo o som, primariamente comunista, não apenas como projeto político futuro, mas como condição material presente da existência.

Se a experiência negra nas Améfricas não pode ser interpretada exclusivamente por categorias eurocêntricas ou nacionais, pois existe uma continuidade diaspórica que conecta culturalmente Brasil, Caribe, Cuba, Haiti, Colômbia e diversos outros territórios marcados pela diáspora africana (Gonzalez, 2020), a noção de amefricanidade permite compreender que o grito da Tia Hester não opera apenas na produção cultural e subjetiva dos Estados Unidos, mas atravessa toda a experiência afro-latino-americana e caribenha. Como veremos aqui, o grito torna-se samba, rumba, reggae, salsa, cumbia, bomba, maracatu, dembow, carnaval, jazz, dentre outras manifestações culturais que analisaremos aqui. A diáspora reorganiza o trauma colonial (Kilomba, 2019; Fanon, 2020) em formas culturais compartilhadas, ainda que localmente diferenciadas, demonstrando que existe uma gramática cultural comum produzida pela experiência colonial racializada nas Améfricas, visível especialmente nas práticas corporais, linguísticas, religiosas e musicais negras.

Nesse sentido, a música afro-latino-caribenha pode ser entendida como uma das expressões mais intensas da amefricanidade. Os tambores, os cantos e toques de chamada e resposta, a improvisação, a polirritmia, a circularidade da dança e a centralidade do corpo

revelam permanências africanas reinventadas nas Améfricas, não se tratando de mera sobrevivência das tradições africanas, mas da produção contínua de novas formas culturais negras a partir das condições históricas da diáspora.

Nesta mesma visada, Paul Gilroy (2001) em *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*, recusa-se a conceber esse território de maneira simplificada; ele entende que a formação dessa rede permitiu que as populações negras, no contexto da diáspora africana forçada, constituíssem uma cultura impossível de ser reduzida a uma única origem nacional ou étnica, não existindo '**uma** cultura africana' a ser idealizada ou tida como original, mas uma dispersão de costumes, línguas, ritmos e culturas. Assim, no nosso contexto, entendemos que não se trata de uma cultura exclusivamente caribenha, africana, brasileira, mas de uma articulação simultânea entre todas essas dimensões, que cruza o passado, presente e futuro ao mesmo tempo. Portanto, conserva, traz, resgata, afirma a base tradicional dos diversos povos que vieram de inúmeros lugares do continente africano - como os bantos, iorubás, hauçás, jejes, akans, fulas, savalus, dentre outros; atualiza no presente saberes e práticas, tornando-as híbridas, e lança para o futuro cada vez mais possibilidades de arranjo e novas articulações culturais, epistêmicas, políticas, etc. Essa configuração dá origem ao que Gilroy chama de *Atlântico Negro*, isto é, uma cultura híbrida não circunscrita às fronteiras étnicas nacionais, que ultrapassa fronteiras fixas de identidade, território e pertencimento (Santos, 2002).

Assim, entendemos que a política, nesse registro amefricano, não é primariamente institucional, mas estética, afetiva, performativa, onde a revolução não se projeta apenas como evento futuro, mas se coloca como prática fugitiva no presente (Hartman, 2022), na maquinação estética da vida, no baile, no bailar, no grito e nos sons vários das músicas amefridiaspóricas. A fugitividade não é a utopia de uma sociedade reconciliada, mas uma prática cotidiana de vida social clandestina, conspiratória, que se insinua nos interstícios do mundo moderno. Não sendo reconciliação, a fugitividade é atravessada pela violência estrutural do capitalismo, pela morte social (Patterson, 2008) e pela captura contínua, funcionando sempre como provisória e instável, entendendo que as artes negras, nas suas diversidades e rápidas transformações, funcionam como dispositivo de fugitividade e manutenção da vida. Tal proposta não promete redenção, mas intensificação da fuga, multiplicação das brechas, expansão do ruído, tornando-se a matriz de uma política que insiste na relação contra a soberania e centralidade, no comum contra a propriedade e na vibração contra a representação.

Assim, mesmo que a cena do grito tenha sido formulada por Frederick Douglas, e compreendendo as diferenças entre as colonizações na Améfrica do Norte e do Sul, há uma linha que aglutina essas experiências amefricanas, fazendo não apenas que o grito de Tia Hester seja ecoado nos países amefricanos, mas que, no próprio colonialismo ladino-amefricano, inúmeras Tias Hester tenham efetivamente gritado em nossos territórios e produzido dor e fugitividade ao mesmo tempo, onde o grito não permaneceu preso ao chicote, uma vez que ele escapa, vibra, se espalha pela diáspora atlântica, tornando-se também respiração coletiva, síncopa, tambor, resposta coral, improviso, coreografia e potência de vida.

Em *Performances do Tempo Espiralar* (Martins, 2021), o tempo espiralar rompe com a linearidade moderna ocidental, já que o passado não está atrás; ele retorna, reverbera, reincide e se reinscreve continuamente nas práticas afrodiaspóricas. O corpo, então, torna-se arquivo; a dança, o canto, o tambor, a oralidade e a festa não apenas representam memória, mas atualizam presenças ancestrais no agora. Se em Fred Moten (2023) o grito de Tia Hester é uma ruptura sonora originária da violência escravista, em Leda Martins (2021) podemos compreender esse grito não como evento encerrado no passado, mas como vibração contínua que retorna de forma espiralar nas performances negras da diáspora.

Na chuva de confetes deixo a minha dor[2]: incorporações amefricanas do grito

Em muitas tradições afrodiaspóricas, o grito nunca desapareceu da música e da dança; ele permanece presente, não necessariamente como palavra manifesta, mas como rasgo vocal, síncopa, repetição, melisma, improviso, transe, ponto cantado, percussão intensa, chamada, gemência, vocalização rouca e explosão corporal. O jazz, o blues, o samba, o jongo, a rumba, o son, o reggae, o calipso, a cumbia, o funk, o dembow, o reggaeton, o merengue, a salsa, as manifestações como candombe, a santeria e o candomblé, dentre inúmeros ritmos amefricanos preservam essa vocalidade excedente, isto é, uma voz que não cabe inteiramente na linguagem disciplinada europeia. Na Améfrica Ladina e no Caribe, muitos ritmos afrodiaspóricos preservam vocalidades que escapam à racionalidade musical moderna, aproximando-se mais do gemido, do chamado ritual, do lamento coletivo ou da resposta coral.

Fred Moten (2023) sugere que o grito da tia Hester já contém música antes mesmo de ser reconhecido como tal, pois o que inicialmente aparece como grito individual converte-se

[2]Título refere-se à música *Mulher do fim do mundo* (Rômulo Fróes; Alice Coutinho) interpretada por Elza Soares

em polirritmia social, em coro, em dança, em improvisação e em circulação comunitária do afeto, fazendo com que a música afro-latino-caribenha nasça muitas vezes dessa conversão do sofrimento em circulação energética. O escravismo tentou reduzir o corpo negro a objeto, mas o som produzido por esse corpo excede a objetificação e mostra capacidade de agir no espaço, incomodar, resistir. Assim, a música e a dança ladino-amefricanas são arquivos sensíveis da violência colonial e, ao mesmo tempo, tecnologias de sobrevivência coletiva. O que a escravização tentou esmagar retorna como ritmo; o corpo impedido de falar produz percussão; a pessoa racializada reorganiza o mundo pelo movimento, existindo algo no som negro que se multiplica, e isso aparece marcadamente na Améfrica Ladina e no Caribe, onde a música negra muitas vezes emerge em zonas de perseguição, criminalização e marginalidade urbana.

No Brasil, por exemplo, o samba nasceu perseguido pela polícia (Sodré, 1998); os tambores eram vistos como ameaça pública, ocorrendo o mesmo com o batuque, o jongo e a capoeira. O Estado colonial e republicano compreendia que havia perigo político na reunião percussiva de corpos negros, pois o tambor produz agregação coletiva, memória compartilhada e circulação afetiva, reorganizando os corpos fora da disciplina colonial. Assim, o samba, jongo, maracatu, o tambor de crioula, o coco, o funk carioca e inúmeras tradições afro-brasileiras nascem do encontro entre trauma histórico, festa e reorganização comunitária negra.

A própria estrutura de *chamada-e-resposta* presente em muitas músicas afrodiaspóricas lembra o mecanismo do grito coletivo. Um chama; outro responde; o sofrimento não permanece isolado, mas é redistribuído pela comunidade sonora, aparecendo esta dinâmica no samba de roda baiano, nos cantos de trabalho afro-colombianos, nos *spirituals* estadunidenses, nos coros da *santería* cubana, no samba-enredo, no partido-alto, no repique baiano do Olodum e Ilê Aiyê, no candombe uruguaio, nas cantigas de candomblé brasileiras…Assim, a música negra muitas vezes impede que a dor permaneça privada, denunciando-a não apenas como memória de dor e pedido de reparação para quem a produziu, mas como forma de fazer a vida insistir, mesmo quando o que restou foi muito pouco. Segundo Makl (2011), a chamada-e-resposta constituiu, ao longo dos séculos de opressão e perseguição, um importante dispositivo de criação de vínculos sociais baseados na reciprocidade, na fraternidade e na suspensão das lógicas de dominação. Por meio delas, foram tecidos espaços de encontro comunitário sacralizado, nos quais se fortaleciam laços coletivos, não sendo reduzida a uma técnica musical, mas

constituindo-se como uma forma de sensibilidade capaz de atenuar as fronteiras entre o eu e o outro, favorecendo experiências de comunhão, pertencimento e prazer compartilhado.

A síncopa[3], característica de muitos ritmos amefricanos, pode ser entendida como o deslocamento da acentuação rítmica esperada, ocorrendo quando um som ou batida suprime o tempo fraco ou a parte fraca do compasso, repercutindo em outro mais forte, resultando na quebra da regularidade do ritmo tradicional (Sodré, 1998). Em grande parte da música ocidental, os tempos fortes do compasso costumam receber os acentos principais; a síncopa tensiona essa lógica ao antecipar, prolongar ou deslocar o acento para lugares inesperados, privilegiando o contratempo e produzindo sensação de balanço, impulso, suspensão ou quebra rítmica. Na síncopa, o corpo negro não dança de maneira linear, mas ginga, negocia, improvisa e desloca continuamente o centro rítmico, não obedecendo linearmente ao compasso (Benitez-Rojo, 1998). Esse tempo vazio dado pela síncopa incita o corpo a preenchê-lo com alguma marcação aterrada: palmas, balanço, dança, sendo o corpo dançante, balançante, batuqueiro a instância que acrescenta espaço ao tempo da música. Para Muniz Sodré (1998, p. 11), "é o corpo que também falta - no apelo da síncopa. Sua força magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço". Assim, o ritmo negro ladino-amefricano frequentemente produz uma instabilidade temporal que desafia a racionalidade disciplinar colonial; tal dinâmica corporal constitui uma filosofia política encarnada do movimento, e os próximos passos da dança e do corpo nunca podem ser totalmente rastreados, sendo sempre surpresa e criação de gesto em tempo real. Interrompendo a previsibilidade métrica moderna, criando curvas, atrasos, antecipações e retornos, a síncopa é uma forma musical de espiralidade (Martins, 2021), pois ela quebra a marcha reta do tempo disciplinado, sendo que o compasso afrodiaspórico muitas vezes gira, responde, dobra sobre si mesmo e retorna transformado. Em diálogo com Édouard Glissant (2021), entendemos que essas formas culturais operam pela opacidade, isto é, por modos de expressão que resistem à total transparência e inteligibilidade colonial, afinal a ética

[3] Aqui utilizado como uma simbologia cultural que marca a ritmicidade afro-diaspórica, sendo que numa interpretação mais crítica, não seria uma síncopa no sentido da musicologia africana, onde predominam os princípios rítmicos das linhas-guias, claves, *time-line*, etc. que tem sua própria lógica musical e rítmica, que somente em contato com as divisões rítmicas ocidentais, levam ao fenômeno da síncopa, que é percebido como um efeito 'fora da regra', enquanto na verdade os músicos seguem as regras das heranças africanas.

da fugitividade (Hartman, 2023) exige produção de estratégias para resistir às múltiplas possibilidades de captura.

O jongo, por exemplo, carrega memórias diretas da escravização nas fazendas de café do sudeste brasileiro. Os pontos cantados operam em código, ambiguidade e duplo sentido, isto é, uma política da opacidade - sobreviver sem entregar-se completamente à inteligibilidade colonial. A roda de samba e a roda de capoeira reorganizam espacialmente o corpo negro: o centro deixa de ser o senhor e passa a ser a circulação coletiva da energia, do toque e da improvisação, onde o samba no pé é forma de orar.

Em Trinidad e Tobago, o *calipso* e depois o *soca* transformaram sátira, sexualidade e comentário político em festa dançante, mas, por trás da aparência carnavalesca, existe uma história de *plantation*, racialização e pobreza colonial. Na Colômbia, ritmos como a *cumbia* e o *mapalé* carregam heranças africanas profundas, especialmente da costa caribenha. O *mapalé* preserva movimentos corporais extremamente intensos, rápidos, quase convulsivos. Muitos pesquisadores associam isso à memória corporal da escravização e do trabalho forçado, mas também à persistência de cosmologias africanas no movimento. Já a cumbia nasce justamente do encontro tenso entre matrizes africanas, indígenas e ibéricas, formando, assim, uma coreografia híbrida. No Haiti, os ritmos vinculados ao *vodu* talvez expressem de maneira ainda mais explícita a continuidade entre espiritualidade, insurreição e música. A Revolução Haitiana não pode ser separada da dimensão ritual dos tambores e cerimônias coletivas. O corpo possuído pelo *loa* rompe a individualidade disciplinar moderna: dançar torna-se incorporar ancestralidade, divindade e memória histórica ao mesmo tempo. O grito aqui não é apenas dor - é convocação espiritual e guerra anticolonial.

O carnaval é crucial nessa discussão porque ele transforma o grito em espacialidade coletiva, pois o som deixa de ser apenas voz e passa a ocupar a cidade inteira, como o canto de Margareth Menezes, de Carlinhos Brown ou de Daniela Mercury, que estremeceu o Museu de Arte de São Paulo (MASP) a ponto de as obras de arte saltarem de seus lugares. Gêneros como o samba, o jongo, o maracatu, o coco, o tambor de crioula e o funk carioca carregam marcas profundas dessa reorganização estética do trauma colonial; os tambores atravessam ruas antes controladas pelo poder branco, e o corpo negro dança onde antes era proibido existir livremente. Em muitos países ladino-amefricanos, a polícia historicamente reprimiu rodas, tambores, procissões e bailes negros porque eles produziam comunalidade negra autônoma, que era então

percebida como um potencial político perigoso. O carnaval afro-caribenho também ocupa posição central nessa discussão, pois, mais do que apenas festividade, ele representa reorganização temporária da espacialidade e do corpo colonizados por meio da ocupação sonora das ruas, das praças públicas, da intensificação do corpo, do excesso, brilho, suor, máscara, e da suspensão parcial das hierarquias sociais.

Em *La Isla que se repite*, obra mais famosa do autor cubano Antonio Benítez-Rojo (1998), o Caribe é compreendido não como uma unidade fixa ou identidade estável, mas como uma máquina polirrítmica marcada por fluxos, improvisações, caos, turbulências históricas e repetições diferenciais. Nesse sentido, a polirritmia[4] caribenha, constitui não apenas uma estética musical, mas uma epistemologia de construção de vida, na qual improvisação, corporeidade e performance tornam-se formas de afirmar a existência frente à violência repetitiva da plantation. O Caribe surge, assim, como uma máquina rítmica de reinvenção contínua, em que memória, corpo e música vibram em permanente movimento de relação e transformação. Assim, os ritmos afro-caribenhos produzem momentaneamente mundos não violentos, suspensões do terror colonial, zonas de prazer e reinvenção coletiva, nos quais a festa, o carnaval e a dança aparecem como contra-espaços, anti-apocalipses e interrupções da máquina colonial (Benitez-Rojo, 1998).

Na República Dominicana, o *dembow* - ritmo acelerado e frenético derivado do *dancehall* jamaicano - e o *reggaeton,* nascido no Panamá, tendo se popularizado em Porto Rico, e atualmente, globalmente conhecido, produzem quase um estado ritualístico, onde o quadril e as pernas não apenas dançam, mas recusam a imobilidade disciplinadora, e, é nessa insistência corporal do rebolado afrodiaspórico que reside uma potência profundamente anticolonial. Nesse sentido, o funk brasileiro e o reggaeton podem ser compreendidos como expressões distintas de uma matriz cultural afrodiaspórica, cujas raízes atravessaram o Atlântico Negro e se reinventaram em diferentes territórios das Améfricas. Ambos se constituem a partir da circulação de ritmos negros, da centralidade da percussão e da síncopa, da ocupação coletiva do espaço urbano e da afirmação de corporalidades historicamente racializadas. Se o reggaeton herda do reggae panamenho, do dancehall jamaicano e das culturas negras caribenhas a

[4] A polirritmia é a sobreposição simultânea de diferentes padrões rítmicos dentro de uma mesma estrutura musical. Em vez de um único pulso homogêneo e linear, a polirritmia articula múltiplos tempos, acentos e ciclos que coexistem, dialogam e tensionam-se mutuamente, produzindo densidade rítmica, movimento e complexidade sonora.

pulsação que desloca o centro do movimento para o quadril, o funk brasileiro reelabora influências do Miami Bass, do electro e de tradições musicais afro-brasileiras nascidas nas periferias urbanas, fazendo do baile um território de sociabilidade, produção estética e invenção política. Assim, funk e reggaeton constituem mais do que gêneros musicais: são matrizes culturais negras que atualizam, em diferentes contextos da diáspora, uma política do movimento. Ao fazer do quadril, da síncopa e da dança linguagens de afirmação da vida, esses movimentos culturais recusam os dispositivos coloniais de contenção do corpo e produzem outras formas de habitar o espaço público, de construir comunidade e de reivindicar prazer, visibilidade e existência. Nessa perspectiva, o baile deixa de ser apenas festa e converte-se em um território onde a memória afrodiaspórica continua inventando modos de sobrevivência, liberdade e futuro.

A perspectiva de Lélia Gonzalez (2020) ajuda a compreender essa dimensão política da linguagem corporal negra. O rebolado, a ginga, a síncopa e a ocupação coletiva das ruas muitas vezes foram interpretados pelas elites ladino-amefricanas como sinais de degeneração moral, perigo e animalidade; assim, o medo colonial do corpo negro dançante atravessa toda a história ladino-amefricana, na qual a criminalização histórica dos batuques, terreiros, bailes, capoeiras e carnavais revela que as músicas e danças negras não eram percebidas pelas elites apenas como entretenimento, mas como potencial reorganização política da vida social. A criminalização do movimento negro aproxima dança e grito, uma vez que ambos aparecem como excesso corporal que escapa ao controle. O historiador Alberto Lamego propõe que "a aparente alegria da música brasileira é apenas inquietação: são os arrancos do bandeirante ambicioso, o desespero do escravo transplantado, o recalcado rancor do índio espoliado" (Lamego, 1945, apud Sodré, 1998, p. 56). Mas certamente não foi apenas isso, uma vez que o projeto colonial racial escravocrata moderno tentou domesticar voz, gesto, sexualidade, ritmo, e a dança negra, mas esses mesmos elementos devolveram ao corpo sua intensidade confiscada. Assim, a sensualidade de muitas danças afro-latino-caribenhas, considerada exagerada pela branquitude moralista, pode ser lida politicamente. Se o colonialismo racializou o corpo negro como hipersexual, e, ao mesmo tempo, tentou discipliná-lo violentamente, muitas danças respondem a isso intensificando justamente aquilo que foi perseguido: a malemolência do quadril, o suor, a proximidade, o improviso e o prazer coletivo. Na perspectiva do colonizador, há uma política do prazer nas manifestações amefricanas, e isso deve ser atacado, destruído. Afinal, a vida negra

na colonialidade deve ser triste e desencantada, mas a Améfrica ladina resiste à captura fazendo mais festa, gingando mais, gritando mais. Para Sodré (1998),

> Todo som que o indivíduo humano emite reafirma a sua condição de ser singular, todo ritmo a que ele adere leva-o a reviver um saber coletivo sobre o tempo, onde não há lugar para a angústia, pois o que advém é a alegria transbordante da atividade, do movimento induzido (Sodré, 1998, p. 21).

Em Cuba, muitos toques iorubás dos tambores da *santería* produzem literalmente estados alterados de consciência, no qual o corpo dançante torna-se atravessado por ancestralidade e divindade, assim como o grito deixa de ser apenas expressão psicológica individual e passa a ser manifestação espiritual coletiva. A incorporação/excorporação ritual pode ser lida como ruptura radical da subjetividade moderna ocidental: o eu disciplinado dissolve-se em ritmo, entidade e comunidade. Em Porto Rico, a *bomba* exemplifica isso de maneira extraordinária, já que nessa manifestação cultural, o tambor e o corpo da dançarina improvisam juntos. Se o corpo negro inicia o improviso, o tambor acompanha, a dança produz o som e o movimento torna-se comando; se o tambor começa marcando com o som, o corpo é ativado para um baile onde dança e música se fundem. Da mesma maneira, no candomblé brasileiro, torna-se indiscernível em uma casa de axé saber se é o orixá que dança ao som do *rum* - atabaque mais grave do trio, responsável pelas dobras, síncopes e improvisações - ou se é a dança do orixá que provoca o rum a ser ativado; e não faz sentido saber com a razão, é uma experiência que se passa entre dança e música, entre orixá e ogãs, e talvez por isso, quando um orixá dança, dizemos que ele está ‘dando rum’.

No Peru, tradições como o *festejo* e o *landó* carregam marcas profundas da diáspora africana no Pacífico sul. O *cajón* peruano, instrumento semelhante a uma caixa de madeira no qual o músico precisa sentar-se nele para tocar, nasce também de processos de adaptação criativa diante da repressão colonial aos tambores africanos; quando o tambor é proibido, a diáspora inventa novos instrumentos e modos de preservar a pulsação rítmica africana (Gilroy, 2001). O ritmo encontra caminhos clandestinos através de uma estética inventiva da sobrevivência. No Uruguai e na Argentina, o candombe evidencia a permanência negra, frequentemente apagada pelas narrativas nacionais de branqueamento, onde o desfile dos tambores pelas ruas de Montevidéu reorganiza o espaço urbano pela memória africana. Cada

tambor fala uma função diferente - piano, chico e repique - criando uma conversa polirrítmica que lembra que a diáspora nunca foi silêncio, mas baque, pele, couro, baqueta, corpo e voz.

Assim, entendemos que a estética negra nas Améfricas é uma estética da sobrevivência inventiva, fazendo com que o grito nunca permaneça puro trauma, deslocando-se continuamente: vira tambor quando a voz é proibida; vira dança quando a palavra é censurada; vira síncope quando o tempo colonial tenta se impor; vira carnaval quando o espaço urbano é segregado, vira música de rua, roda de rima, charme, passinho, funk, para afirmar que, apesar do individualismo moderno, a vida negra se afirma como coletiva e nas ruas. Isso se difere da tradição européia erudita, sobretudo a partir do Iluminismo e do Romantismo, onde a música foi concebida como obra autônoma, isto é, algo para contemplação, apreciação estética, representação ou elevação espiritual[5], havendo uma centralidade da autoria individual, da partitura, da harmonia e do desenvolvimento formal. A música aparece nesse contexto como busca de beleza, ordem, genialidade ou expressão subjetiva do indivíduo; não por acaso, a figura do compositor ganha um estatuto sagrado, ou seja, a beleza tende a constituir um fim em si mesma, frequentemente associada à autonomia da obra, à contemplação e ao refinamento formal, tornando-se um objetivo de a estética perseguir sua perfeição.

É importante notar que isso não significa que as tradições musicais africanas e afrodiaspóricas não produzam beleza, mas há uma diferença entre buscar incessantemente uma beleza padronizada e produzir beleza, ocupando, assim, lugares diferentes nas obras. Nas tradições africanas, a beleza é uma consequência do que é produzido em ato, ela emerge da relação entre corpos, comunidade, ancestralidade, espiritualidade e território; não é um objeto isolado para ser contemplado, mas uma qualidade da própria experiência coletiva. Nesse contexto, a música não existe apenas para ser admirada: a beleza não se separa da vida; ela convoca, cura, celebra, comunica, ritualiza, ensina, organiza o tempo coletivo e produz mundo; sua beleza não reside na essência da obra, mas na potência de fazer viver.

[5]A tradição espiritual europeia, fortemente marcada pelo cristianismo e pelo pensamento platônico, frequentemente organizou a experiência religiosa a partir de uma lógica de transcendência. O sagrado aparece como aquilo que está acima ou para além do mundo material, sendo a elevação espiritual compreendida como um movimento de afastamento das paixões, do corpo e da vida ordinária em direção a uma realidade superior. Ainda que essa tradição possua inúmeras variações, consolidou-se na modernidade uma oposição entre espírito e matéria, céu e terra, sagrado e profano, de modo que a espiritualidade passou a ser frequentemente concebida como uma experiência excepcional, realizada em tempos e espaços específicos, orientada para a salvação da alma e para um horizonte que transcende a existência cotidiana.

Em muitas cosmologias africanas, a espiritualidade não se organiza pela separação entre o mundo humano e o mundo divino. O sagrado não está distante da vida, mas ele acontece nela. Os orixás, inquices e voduns não habitam um plano completamente apartado da existência, mas manifestam-se no corpo, na comida, na dança, na música, no trabalho, na floresta, nos rios, nas relações familiares e comunitárias. A experiência espiritual não exige abandonar o cotidiano profano para encontrar o sagrado divino, mas justamente em aprender a reconhecer que o cotidiano já é atravessado pelo sagrado. Se, na tradição europeia, a voz religiosa tende a dirigir-se verticalmente ao transcendente, em muitas tradições africanas ela opera transversalmente, produzindo vínculos entre vivos, ancestrais, território e divindades. O canto não busca escapar do mundo, mas intensificar a própria vida. O corpo não é obstáculo para a experiência espiritual, mas sua condição de possibilidade.

Sendo construída sobre os pilares filosóficos que dialogam com a própria formação da Europa moderna - o racionalismo, a ideia de progresso, o individualismo e a separação entre corpo e espírito -, a música passou a ser entendida como arquitetura sonora, ou seja, uma arte da organização, da tensão e resolução, da harmonia e do controle formal. O valor da obra estava muitas vezes em sua complexidade estrutural, em sua capacidade de demonstrar domínio técnico e elaboração intelectual. Nesse horizonte, o silêncio disciplinado da plateia, a separação entre artista e público, o palco elevado, a sacralização do compositor e a centralidade da partitura revelam que a música se tornou objeto de contemplação. Diferente de muitas tradições ladino-amefricanas, em que música, dança e vida cotidiana permanecem entrelaçadas, a modernidade europeia tende a especializar e separar os campos da experiência, onde a música deixa de ser necessariamente participação coletiva para tornar-se execução especializada. Percebe-se uma forte dimensão de conquista e monumentalidade nessa tradição, onde as sinfonias, óperas e réquiens europeus geralmente aspiram ao grandioso, ao universal e eterno; são obras que desejam durar, organizar o caos, produzir uma espécie de totalidade estética, conectando-se ao próprio imaginário imperial europeu: catalogar, ordenar, classificar, dominar o espaço, o tempo e as pessoas. A harmonia tonal frequentemente opera pela estabilização das tensões: há um ‘retorno para casa’, uma resolução final que ‘recompõe a ordem’.

Aos que nunca puderam retornar para casa, restou inventar uma vida e uma casa em um território absolutamente estranho, não havendo resolução final para quem foi arrancado da terra, da língua, da família, do nome e dos ancestrais. A cada canto, a cada tambor, a cada roda, não

se recompõe um mundo perdido, mas inaugura-se, ainda que provisoriamente, a possibilidade de continuar existindo; talvez por isso tantas expressões musicais negras recusem a promessa da conclusão, já que o ritmo insiste onde a história foi interrompida e sofreu tentativa de apagamento total; a síncope desloca o tempo, porque o tempo linear da modernidade jamais ofereceu um lugar habitável às pessoas negras. Não havendo casa para voltar, foi preciso construir morada na voz, no tambor, no corpo que dançava junto a outros corpos, na memória que sobrevivia mesmo quando as palavras eram proibidas. A arte negra nasce também como abrigo; não como desejo de eternidade, mas como tecnologia de continuidade da vida, onde cada canto afirma que, mesmo quando tudo foi organizado para produzir morte, fabricou-se parentesco, inventou-se comunidade e fez-se do encontro uma forma de permanecer no mundo.

Paul Gilroy (2001) argumenta que, de maneira oposta ao ideal europeu, a música negra, e adicionamos aqui a dança, foi uma das principais formas de produção intelectual da diáspora africana, funcionando como espaço de elaboração histórica, memória coletiva, resistência cultural e reorganização política da sensibilidade e da coletividade, passando ao longe da cosmovisão europeia. A clave afro-cubana, por exemplo, não é apenas um padrão rítmico, mas uma reorganização do tempo, criando temporalidades quebradas, circulares e policêntricas, diferentes do tempo linear da modernidade colonial europeia, no qual o corpo negro dança em múltiplos tempos simultaneamente: ancestral, ritual, urbano e futurista. A rumba cubana, sobretudo o *guaguancó*, mantém algo do confronto corporal, do jogo erótico e da esquiva que também aparece na capoeira brasileira. Há sempre negociação entre violência e prazer, perseguição e fuga, ameaça e invenção, uma vez que nossos diversos ritmos e experiências não operam apenas no registro da celebração; eles carregam temporalidades sobrepostas (Martins, 2021). O corpo que dança também reinscreve memórias de travessia, violência, resistência e ancestralidade, e a espiral do tempo impede que essas experiências sejam totalmente superadas ou encerradas, carregando ao mesmo tempo festa e assombro histórico, pois sempre onde há festa negra, há também re-inscrição dos ecos coloniais e resistência; luta para manter o baile funk e as rodas de samba acontecendo, disputa para fazer das feiras um espaço coletivo diverso e de fortalecimento da vida negra; batalha para que a feijoada nas quadras da escola de samba e os espaços de bailes charme não sejam desrespeitosamente invadidos pela branquitude; confronto nos terreiros para que não haja a mercantilização da fé; resistência aos safáris de gringos nas favelas e sambas tradicionais. Enfim, muito trabalho. Reconhecer isso é muito

importante, pois o ritmo não pode ser reduzido apenas à distração e passatempo, mas é saber sensível histórico incorporado e é ritual coletivo de cura e cuidado. O tambor, o quadril, a síncopa, a roda, a repetição, o transe, o coro, a chamada e resposta e a improvisação tornam-se modos de sentir, fazer e pensar corporificados/incorporados. O tambor pensa e sente, o corpo dança memória e produz teorias e práticas sociais sem precisar passar pela escrita formal.

A repetição rítmica, muito presente nas tradições afro-latino-caribenhas, também possui forte dimensão política, uma vez que repetir não é pobreza formal, mas é insistência vital. Ao contrário da repetição colonial e europeia, que tenta organizar o mundo pela fábrica e produtividade, pela constância mecânica, linear, disciplinar, hierárquica e previsível, a vida amefricana é produção de consistência para não se desfazer e sucumbir ao apagamento; assim, cada repetição percussiva reafirma a persistência histórica da diáspora negra frente às estruturas coloniais de morte, convidando pra gira o improviso, a performance, o fluxo, a polirritmia e a variação (Benítez-Rojo, 1998). Enquanto o mundo branco colonial opera pela vontade de poder, de apagamento do outro e da imposição do que não deve ser esquecido, posto que é tido como superior, a vida negra quer insistir, repetir e ritualizar porque sabe que a consistência traz vida. O *beat* retorna porque a história retorna. O trauma colonial retorna, mas também retorna a vontade de viver. Cada repetição percussiva diz: 'Estamos aqui'. Ritmos contemporâneos como o *dembow* e parte do *reggaeton* dominicano preservam heranças africanas relacionadas à repetição hipnótica do grave, à centralidade da percussão e à intensificação do quadril como eixo coreográfico, onde a criminalização histórica dessas danças evidencia a persistência do medo do corpo negro dançante/girante/gingante, que goza, brinca e se encanta; o medo não advém do espanto moral apenas, mas principalmente do incômodo com a alegria, da constatação de que o corpo que se supunha ser objeto, é absolutamente humano, e de que essa humanidade, em algum momento, pode querer tomar de volta tudo o que a colonização roubou.

Como demonstra Homi K. Bhabha (1998), no capítulo *Da mímica e do homem: a ambivalência do discurso colonial,* ao mesmo tempo que o discurso colonial quer o colonizado igual a ele, o quer diferente, dominado, dependente, desencantado, subjugado, morto, sem autonomia. Isto é, "quase o mesmo, mas não exatamente", pois busca-se produzir pessoas assimiladas o suficiente para serem governáveis, mas nunca plenamente iguais, preservando assim a hierarquia colonialista. O corpo malemolente, libidinoso e desejante dos amefricanos

incomoda as elites, porque elas sabem que todo corpo potente, pode questionar, arquitetar retomadas, insurgências, cobrar reparações e tomar à força determinadas propriedades.

Assim, de modo algum, pensar o grito como resistência e estética aponta para uma superação pacífica do trauma colonial, mas para a sua transmutação. Não se trata de romantizar, glamourizar ou fetichizar cenas de sofrimento negro, uma vez que nos situamos na compreensão de que a música e dança afro-ladino-americanas não apagam a violência colonial, mas falar apenas da violência sem falar das capacidades de agir, na história da transformação da dor e pesar em vida material possível, também seria uma forma de condenar mais a vida negra à morte e subalternidade. Assim, a dança sobre suas ruínas, a música com o que há e com o que restou, produziu comunidade onde o mundo escravista tentou produzir apenas silêncio, mercadoria, morte e destruição; então, o grito da tia Hester continua ecoando porque a diáspora transformou a ferida em vibração coletiva, música, dança e ritual.

O grito como resistência e potência de vida: Me deixem cantar até o fim[6]

Entendemos que a escravização foi um regime de trabalho forçado, que inventou a modernidade como a conhecemos, produzindo também um regime acústico, onde o grito emerge como uma fronteira instável entre a dor e a invenção, entre a captura e a fuga. Ele é o som que não se deixa disciplinar plenamente, o ruído que escapa à racionalidade produtiva, ao mesmo tempo, em que é apropriado, estetizado e convertido em mercadoria cultural. O capitalismo, nesse sentido, não apenas extrai valor do trabalho negro, mas também do som negro, da vocalidade negra, da performatividade da dor e da fuga. Assim, toda a música moderna ocidental nasce como tecnologia de metabolização dos gritos dos escravizados, sendo ela, a história de como esse grito foi apropriado, disciplinado, romantizado ou radicalizado.

Essa formulação, entretanto, exige um cuidado fundamental para que não se incorra na atribuição de qualquer potência redentora à violência colonial, não podendo ser confundida com a tentativa de atribuir à escravização um papel civilizatório ou criativo. Seria um equívoco sugerir que a violência da escravidão produziu riqueza cultural, como se houvesse nela alguma potência positiva intrínseca. Assim, a criação negra não pode ser interpretada como um efeito virtuoso da escravidão, pois isso significaria inscrever o terror colonial na narrativa progressista

[6] O título refere-se à música *Mulher do fim do mundo*, interpretada por Elza Soares, cujos compositores são Rômulo Fróes e Alice Coutinho.

da modernidade, como se a brutalidade fosse condição necessária para a emergência de determinadas formas estéticas. Não há dom na catástrofe, nem um legado positivo da escravidão, mas uma insistência da vida que sobrevive sem jamais reconciliar-se com a violência que tentou suprimi-la. A criatividade negra não nasce da escravização como um presente perverso da história, mas da recusa em permitir que o projeto colonial realizasse plenamente seu desejo de aniquilação. Os cantos, os ritmos, os timbres, os gritos e as formas de vocalidade que atravessam a modernidade não são frutos benéficos do colonialismo, mas expressões da sobrevivência de pessoas que produziram mundos e esperançaram a vida mesmo submetidas a um regime sistemático de desumanização.

Saidiya Hartman (2022) oferece um alerta contundente contra qualquer leitura redentora do sofrimento negro. Ao recusar narrativas que transformam a dor em espetáculo, o trauma em matéria-prima inevitável do progresso ou em fundamento moral para o presente, a autora evidencia que a celebração da resistência pode facilmente converter-se em uma forma sofisticada de apagar a dimensão irreparável da violência. A escravização não produziu apenas culturas; produziu, sobretudo, mundos destruídos, futuros interrompidos, parentescos desfeitos, línguas silenciadas, histórias apagadas e dimensões da vida que jamais poderão ser reconstruídas. A existência de extraordinárias criações negras não elimina aquilo que permaneceu irremediavelmente perdido, não se tratando, portanto, de celebrar a beleza que emergiu da violência, como saldo positivo necessário, mas de narrar a criação daqueles que insistiram em viver apesar dela.

No Brasil, o som se inscreve em múltiplas camadas históricas, atravessando o cativeiro, o terreiro, as ruas, o estúdio, o rádio, o baile, o sambódromo e a plataforma digital, sempre em tensão com as tecnologias coloniais de silenciamento, folclorização e captura capitalística. No samba, partido-alto e nas tradições populares urbanas, o grito aparece como dispositivo de resistência e territorialização negra na cidade. Artistas como Candeia, Clementina de Jesus, Clara Nunes, Dona Ivone Lara, Bezerra da Silva, Leci Brandão, Alcione, Elza Soares e Jovelina Pérola Negra instauraram uma vocalidade que rompe com a cordialidade branca da MPB branca e da cultura oficial, introduzindo rasgo, riso, interpelação direta, desafio. Clementina de Jesus, com sua voz áspera e grave, encarna uma marca da memória africana na diáspora, uma vocalidade que funciona como arquivo vivo do Atlântico Negro. Bezerra da Silva transforma o grito em sarcasmo, em denúncia cínica da criminalização da pobreza, em ontologia malandra

que escapa às gramáticas morais do Estado. Alcione, com sua voz e trompete, ou sua voz-trompete, traz diversas narrativas sobre a afetividade da mulher negra, desde o abandono, uso ao empoderamento e alegria. Elza Soares, com sua voz rasgada, gritada, com *drive*, *belting* e vibrato veloz, escancara o racismo, a necropolítica (Mbembe, 2018), a dor e as diversas violências, mas também a festa, o carnaval e a resistência. O partido-alto, enquanto prática improvisacional coletiva, configura-se como política fugitiva, onde o grito organiza a circulação de afetos, a disputa simbólica e a produção de comunidade, e, no samba-enredo das escolas de samba, o grito dos puxadores é central para o ritual de início de cada desfile.

O grito do blues é uma afirmação da instabilidade, uma recusa sonora da forma fechada; com o surgimento do gospel e da tradição pentecostal negra, o grito assume uma dimensão espiritual e política. Mulheres negras como Sister Rosetta Tharpe, Lecresia Campbell e Whitney Houston foram fundamentais na história do grito negro gospel, sendo a igreja negra um conservatório informal, laboratório de improvisação e pedagogia corporal da diáspora forçada, onde os vocais são técnicas de sobrevivência. No *Rhythm and blues* (R&B) e no rock, o grito tornou-se mercadoria global com Chuck Berry, Little Richard, James Brown, Tina Turner, Aretha Franklin, Michael Jackson, e no soul, Nina Simone, Patti Labelle e George Clinton tornam-se dispositivos de comunalidade.

No candomblé e nas tradições afro-brasileiras, o grito é essencialmente anterior ao sujeito moderno; o *ilá*, é o grito da chegada e presença de um orixá, sendo sua assinatura sonora no corpo de um iniciado. Nas cantigas de *xirê*, nas vocalizações de Mãe Stella, Mãe Menininha, Mestre Didi, Naná Vasconcelos e nas práticas rituais dos terreiros, a voz não é propriedade do indivíduo, mas canal de incorporação de entidades, forças e coletividades não humanas. O grito, aqui, não é trauma patológico, mas axé materializado, tecnologia cosmo-política que suspende a fantasia colonial neoliberal do indivíduo. O regime acústico-colonial tentou criminalizar essas vocalidades, classificando-as como ruído, feitiçaria, atraso civilizacional, mas elas persistem como uma cosmologia sonora ancestral insurgente que desafia o humanismo liberal branco.

Na emergência do soul e do funk brasileiro, o grito aparece como crítica encarnada da modernização autoritária e da branquitude desenvolvimentista alienada. Tim Maia, Cassiano, Hyldon e Sandra de Sá introduzem uma vocalidade rasgada, libidinal e cósmica que desafia a moral protestante do progresso, da disciplina e do trabalho. Os gritos de Tim Maia, quase pentecostais e hedonistas, constituem uma recusa performativa do sujeito produtivo e do

trabalho disciplinar, instaurando uma afirmação do prazer negro como forma de fuga do capitalismo. Sandra de Sá articula esse grito com uma política feminista negra, desestabilizando o regime de gênero colonial. Com Gilberto Gil, o grito aparece menos como explosão vocal agressiva e mais como expansão do corpo e da respiração. Sua técnica muitas vezes cria *melismas*, inflexões rítmicas herdadas das tradições afrodiaspóricas e um uso da voz que oscila entre fala, canto e exclamação.

Na cena *Black Rio* e nas formações de funk e soul dos anos 1970 e 1980, artistas como Gerson King Combo, Banda Black Rio e Mr. Funky Santos configuram o baile como máquina acústica de massa, onde o grito funciona como dispositivo de sincronização coletiva dos corpos e afetos através da dança charme e da produção comunitária. O baile charme carioca se torna um contra-ataque público, frequentemente reprimido pelo Estado, evidenciando a dimensão necropolítica do controle acústico-corporal do espaço urbano.

No rock e na MPB experimental, a presença negra foi sistematicamente invisibilizada, mas figuras como Tony Tornado, Seu Jorge, Jards Macalé, Ed Motta e Chico Science introduzem uma vocalidade negra que rompe com a branquitude estética padrão. Ao contrário da bossa-nova sussurrada de João Gilberto e dos meninos brancos da zona sul do Rio, Tony Tornado performa o grito funk-rock como encarnação tropical das lutas negras globais; Macalé opera o grito rasurando a canção moderna; Chico Science articula o grito com a crítica da modernidade periférica, instaurando uma perspectiva sonora rizomática, isto é, complexa, múltipla e com diversos pontos de ligação não ordenados linearmente, que dialoga com o Atlântico Negro e com a ecologia do mangue.

No hip-hop brasileiro, o grito torna-se arquivo explícito da necropolítica. Racionais MC's, Sabotage, MV Bill, Baco Exu do Blues, Djonga, Karol Conká, BK' e Emicida mobilizam vocalizações, *ad-libs*, coros, rasgos de voz que funcionam como testemunho da guerra racial permanente. O grito no rap é simultaneamente denúncia, pedagogia popular e liturgia insurgente. Baco Exu do Blues reinscreve o grito como dispositivo cosmopolítico afrodiaspórico, conectando ontologia ritual, trauma colonial e desejo contemporâneo. No funk carioca, o grito se converte em tecnologia de desejo de massa. MC Carol, Valesca, MC Dricka, Ludmilla em sua fase inicial e o produtor Rennan da Penha mobilizam coros gritados, drops explosivos, vocalizações hiperafetivas que produzem comunalidade corporal e erotismo coletivo. O regime acústico-colonial tenta enquadrar o funk como ruído, criminalidade ou

degeneração moral, evidenciando que a necropolítica brasileira é também uma política de silenciamento do prazer negro. O grito no funk, nesse sentido, é a afirmação de uma epistemologia libidinal que desafia o puritanismo colonial e a economia política da respeitabilidade.

No Caribe, a força da voz aparece marcadamente em Celia Cruz. Seus famosos *"¡Azúcar!"* não são simples marcas performáticas; funcionam como explosões vocais, gritos de guerra, que condensam corporeidade negra, alegria ritual, potência feminina e memória afro-caribenha. O modo como Celia projeta a voz rompe a contenção disciplinar da música europeia tradicional; assim, o grito nela vira convocação coletiva à festa. Algo semelhante ocorre em La Lupe, talvez uma das artistas mais intensamente rasgadas da música afro-caribenha, onde interpretação frequentemente beira o colapso emocional: gemidos, berros, choros e explosões vocais transformam o bolero e a salsa em experiências corporais extremas. O grito, em La Lupe, parece operar como excesso irreprimível do corpo negro feminino diante das normas de respeitabilidade. Também em Totó la Momposina, ligada às tradições afro-colombianas do Caribe, os chamados vocais e inflexões rítmicas remetem a uma vocalidade ancestral profundamente conectada ao tambor e à circularidade ritual, onde o canto frequentemente deixa de ser apenas melodia e torna-se pulsação corporal coletiva. Já em tradições como o malembe, a rumba cubana ou os cantos afro-venezuelanos de San Juan, o grito aparece articulado ao transe, à percussão e à incorporação espiritual.

Assim, a genealogia do grito na música negra não é apenas história da arte e de uma estética, mas uma *práxis* que trama contra a modernidade, que denuncia e faz resistência à colonialidade. O grito é a assinatura acústica da modernidade fundada no racismo e no colonialismo que originaram o capitalismo, mas também sua fissura. Ele é simultaneamente o som da plantação e o som da fuga, o som da mercadoria e o som da coletividade fugitiva. Na medida em que persiste, ele testemunha a impossibilidade da pacificação total da vida negra e a persistência de uma afirmação da negritude insurgente que ressoa em cada improviso, em cada ruptura rítmica, em cada vocalização que escapa à gramática moderna do mundo.

Nesse sentido, a vocalidade negra de que fala Fred Moten (2023) não é uma dádiva produzida pela escravidão, mas a irrupção de algo que escapa do projeto de captura. Como vimos, o grito não representa uma estética do sofrimento nem uma celebração da dor, mas a fuga da clausura do cativeiro, um som que não pode ser completamente convertido em

propriedade, disciplina ou mercadoria, ainda que o capitalismo realize esforços incessantes para capturá-lo. A riqueza sonora da diáspora negra não testemunha a fecundidade da escravidão, mas o fracasso de seu projeto de redução das pessoas escravizadas à condição de objeto, inaptas ao pensamento, que serviriam apenas ao trabalho braçal. É importante ressaltar que a antinegritude não pertence ao passado, mas constitui a própria arquitetura da modernidade. Nessa perspectiva, transformar a escravização em origem fecunda da cultura significaria repetir um gesto característico da sociedade civil: converter o sofrimento negro em recurso para a reprodução do mundo que continua dependendo dele. O grito, portanto, não comparece como evidência de uma dor superada, mas como marca de uma violência cuja ferida permanece aberta. Assim, parte significativa da riqueza estética da modernidade foi construída pela captura, pela exploração e pela posterior mercantilização de formas expressivas produzidas por pessoas cuja humanidade lhes foi sistematicamente negada. Se hoje esses sons atravessam a cultura global, mesmo sob a égide problemática do capitalismo, isso não absolve a escravidão nem a transforma em origem gloriosa; evidencia apenas que o projeto colonial fracassou em eliminar completamente aquilo que pretendia destruir. A permanência dessas expressões é testemunho da derrota parcial do genocídio, e não de qualquer virtude da instituição escravista.

Sonho feito de brisa[7]: delicadeza e ternura como política de cuidado

Se a estética do grito permite pensar as musicalidades negras a partir da ruptura, da explosão vocal e da exteriorização intensa da memória diaspórica, é igualmente importante perceber, de maneira mais complexa, que a experiência negra nas Améfricas também elaborou uma política da suavidade. Isso porque existe um risco em associar a expressividade negra apenas ao excesso, ao impacto corporal imediato, à potência eruptiva do corpo ou à intensidade explosiva do sofrimento histórico. Esse movimento pode, paradoxalmente, aprisionar a subjetividade negra em uma expectativa permanente de dor e luta, ainda que em festa. Embora o grito tenha sido fundamental como forma de interrupção/ressignificação da violência colonial - um som que rompe a contenção imposta aos corpos racializados -, a experiência afrodiaspórica também elaborou linguagens profundamente ligadas à delicadeza e ao recolhimento, existindo uma política sensível, corpórea, situada e aterrada da suavidade negra que frequentemente passa

[7] O título refere-se à música *Travessia*, interpretada por Milton Nascimento, cujos compositores são Milton Nascimento e Fernando Brant.

despercebida justamente porque a modernidade colonial espera do corpo negro intensidade perpétua, força, ritmo, exuberância e resistência visível. Nesse contexto, a delicadeza - entendida não como fragilidade ou passividade, mas como uma forma de presença que privilegia a escuta, o cuidado e a sustentação da relação com o outro - pode operar como um gesto de recusa à colonialidade.

Há uma longa tradição de artistas negras e negros ladino-amefricanos cuja força estética emerge justamente da delicadeza, da suspensão e da construção de atmosferas íntimas. Nesses casos, a memória da violência histórica não desaparece, mas permanece vibrando de maneira constante. Deixando de operar pela ruptura frontal, ela passa a construir atmosferas de densidade afetiva, transformadas em respiração, silêncio, melancolia, cuidado e sutileza. A suavidade não significa apagamento da história, mas outra forma de experimentá-la corporalmente, onde toda a imanência da vida se infiltra em respirações longas, timbres aveludados, pausas, harmonias abertas e vocalidades que tendem a evitar a saturação emocional explícita.

Em Luedji Luna, cantora negra, nascida nas lutas dos movimentos negros na Bahia, por exemplo, sentimos que sua voz raramente busca dominar o espaço e explodir; ela parece aproximar-se do ouvinte de maneira íntima, quase confidencial. Sua música muitas vezes opera numa tensão delicada entre suavidade e densidade histórica. Entretanto, essa delicadeza não deve ser confundida com ausência de conflito, uma vez que a contenção vocal de Luedji convive constantemente com tensões profundas ligadas à diáspora, à migração, ao desejo e à busca por pertencimento. Em muitas de suas canções, a voz se move como quem carrega um peso histórico sem transformá-lo necessariamente em grito. Existe uma economia vocal que produz intimidade, mas também uma sensação constante de suspensão e ferida aberta. Há canções em que a sensação é a de uma tristeza cuidadosamente respirada, como se a voz estivesse sempre tentando manter equilíbrio diante de algo prestes a transbordar. A delicadeza funciona, assim, como tecnologia afetiva de sobrevivência; ao invés de tensionar diante da violência histórica reincidente, sua música preserva a possibilidade de vulnerabilidade, desejo, pertencimento, carinho, coletividade e intimidade. Essa dimensão pode ser pensada como contraponto importante à estética do grito discutida por Fred Moten. Se em Moten (2023) o grito negro aparece como excesso irredutível à captura racional da modernidade colonial, artistas como Luedji Luna mostram que também existe uma estética negra da retenção, na qual o trauma não

se expressa apenas pelo rasgo sonoro; ele pode aparecer como voz baixa, pausa, quase silêncio. Há dores que não irrompem violentamente, mas se sedimentam em atmosferas melancólicas e em formas delicadas de cantar.

Seguindo a trilha de Rachel Gouveia Passos (2023), quando aborda a clínica da delicadeza, nos orientamos aqui pela proposta de pensar a delicadeza e suavidade como horizonte complementar ao do grito. Observamos que ao invés de tornar toda experiência negra imediatamente legível pelo excesso energético, certas musicalidades afrodiaspóricas preservam zonas de ambiguidade, intimidade e recusa à transparência total, evitando a captura pelo olhar do outro. A suavidade torna-se, assim, também uma política estética, impedindo que a experiência negra seja reduzida apenas à figura da resistência explícita. Nem toda dor precisa explodir; nem toda resistência precisa gritar; em muitos casos, cantar suavemente é preservar para si partes da experiência que escapam do consumo do sofrimento negro. Existem formas de sobrevivência baseadas justamente na preservação de zonas íntimas, ambíguas e parcialmente inacessíveis; assim, a voz suave produz espaços de respiração diante de um mundo que constantemente exige do corpo negro desempenho, descarga, intensidade e legibilidade total.

No Brasil, Milton Nascimento talvez seja uma das figuras mais importantes dessa estética da delicadeza. Sua voz parece suspender o peso do mundo em vez de confrontá-lo frontalmente. Mesmo quando interpreta temas marcados pela ausência, perda, violência política, ditadura e pelo exílio, Milton raramente opera pelo grito explosivo; ele constrói paisagens sonoras de enorme ternura e transcendência, possuindo uma delicadeza que impede o fechamento completo da experiência em ressentimento. Há em sua musicalidade aérea uma espiritualização melancólica da experiência negra diaspórica, na qual a dor aparece difusa, atmosférica, quase cósmica, onde a voz muitas vezes produz sensação de deslocamento temporal, como se cantasse a partir de um lugar atravessado ao mesmo tempo por memória, infância, ancestralidade e sonho. Sua suavidade não elimina a dor, mas a transforma em paisagem sonora polissêmica, onde a voz cria condições para imaginar formas de convivência baseadas em afeto e escuta, e não apenas em resistência heroica ou enfrentamento permanente.

Em Djavan, a delicadeza aparece sobretudo pela fluidez melódica. Sua voz parece deslizar continuamente entre síncopas e harmonias complexas, sem se fixar rigidamente em nenhum ponto. Existe uma sensualidade suave que desloca a potência da música negra para territórios menos associados à explosão agressiva e mais ligados ao fluxo, à água, ao vento e à

suspensão corporal. O corpo negro, aqui, não é apenas percussão; ele também é brisa, hesitação e refinamento melódico. Sandra de Sá, apesar de conhecida pela potência soul, possui momentos em que trabalha uma suavidade carregada de vulnerabilidade afetiva, uma vez que sua voz alterna força e delicadeza sem estabelecer oposição rígida entre ambas. Isso é importante porque a tradição vocal negra com frequência articula potência e fragilidade simultaneamente, desmontando dicotomias modernas entre dureza e ternura.

Nesse sentido, Emílio Santiago ajuda a complexificar os imaginários sobre vocalidade negra no Brasil, justamente porque sua força raramente operava pela explosão, rasgo ou pela exteriorização dramática extrema. Emílio construía uma interpretação baseada em respiração e calor afetivo. Sua voz aveludada parecia acolher a canção em vez de disputá-la. Em uma sociedade marcada pela racialização da intensidade corporal negra, que paulatinamente espera do cantor negro potência excessiva, exuberância permanente ou performance hipervisível, Emílio Santiago elaborou uma estética do conforto, da proximidade e da suavidade, onde sua musicalidade produzia atmosfera de repouso. A voz negra aparecia ali, não como corpo permanentemente tensionado pela sobrevivência, mas como espaço possível de ternura e descanso. Sua música cria abrigo.

Em Jorge Aragão, isso emerge através da serenidade narrativa. Mesmo sendo um dos grandes nomes do samba - gênero associado à festa expansiva - ele desenvolve uma estética baseada na cadência emocional e na sabedoria cotidiana, operando a voz por meio do conforto da conversa, pela estabilidade afetiva e pela construção de intimidade comunitária. O samba torna-se espaço de elaboração paciente da vida negra urbana, onde convivem amizade, amor, sofrimento e dignidade, e, com Jorge Aragão, a musicalidade desacelera certas expectativas de exuberância e cria um espaço de tranquilidade emocional dentro da própria tradição sambista, criando uma ternura masculina negra muito significativa em sua interpretação. Com a voz grave e volumosa, Péricles poderia facilmente atuar apenas pela potência, mas ele muitas vezes constrói interpretações marcadas por enorme maciez. Mesmo em repertórios românticos populares, tem uma política da suavidade, ternura e disponibilidade afetiva. Isso desmonta diretamente imaginários raciais sobre masculinidade negra no Brasil, onde historicamente, homens negros foram representados como corpos ameaçadores, hipersexualizados ou emocionalmente endurecidos.

Já em Tiganá Santana, sua delicadeza potencializa a dimensão filosófica e espiritual, onde sua musicalidade opera através da lentidão, da contemplação e da escuta profunda do som. Tiganá trabalha silêncios, respiros e repetições minimalistas que desaceleram o tempo contemporâneo. Sua voz não busca capturar imediatamente o ouvinte; ela exige permanência, atenção e disponibilidade. Em um mundo organizado pela aceleração capitalista e pela hiperestimulação, Tiganá constrói uma musicalidade negra baseada na pausa e na densidade contemplativa. Com Mateus Aleluia, a suavidade ganha dimensão ancestral, na qual a sua voz parece carregar uma memória muito antiga sem necessidade de monumentalidade, existindo uma serenidade espiritual em sua presença musical. Mateus opera pela suspensão, pela repetição meditativa e pela construção de atmosferas de recolhimento, onde a voz parece surgir do interior do tempo, como se cada palavra precisasse amadurecer antes de aparecer, produzindo uma relação muito diferente com a memória negra: em vez do trauma explicitamente rasgado, encontramos uma ancestralidade respirada lentamente.

Para Barthes (1990), existe na voz uma dimensão que ultrapassa o significado linguístico da canção; trata-se daquilo que ouvimos do corpo no som: respiração, saliva, rugosidade, peso, textura, vibração, timbre e carne sonora; ele chama isso, de “grão da voz”, isto é, “o corpo na voz que canta” (Barthes, 1990, p. 238). Nesta visada, a voz deixa de ser técnica, interpretação racional ou o meio pelo qual a palavra circula e passa a ser presença sensível do corpo, produzindo uma experiência afetiva que ultrapassa o significado literal da canção. Nos casos de corpos racializados, o que escutamos?

No Brasil contemporâneo, Xênia França constrói paisagens sonoras em que jazz, soul, espiritualidade afrodiaspórica e delicadeza convivem constantemente. Sua voz trabalha a partir da suspensão atmosférica, criando sensação de flutuação e densidade emocional difusa. Já Liniker desenvolve uma vocalidade marcada pela vulnerabilidade. Mesmo quando sua voz cresce emocionalmente, existe sempre um trabalho cuidadoso sobre a respiração, evidenciando a dimensão do acolhimento e proximidade que impede a transformação do sofrimento em espetáculo brutal, constante imposto aos corpos negros. A suavidade aqui não significa fraqueza, mas funciona como espaço de reconstrução afetiva para corpos historicamente violentados. Já Zé Manoel talvez represente uma das expressões mais bonitas dessa ética da suavidade negra, onde sua voz e piano constroem muitas vezes ambientes de intimidade, havendo uma atenção aos pequenos afetos, às pausas e às fragilidades emocionais. Zé trabalha

uma vulnerabilidade elaborada com carinho, sem recorrer ao sentimentalismo excessivo, produzindo uma escuta desacelerada da experiência negra, onde a resistência emerge na preservação da sensibilidade, criando espaço para que pessoas negras possam existir também na dúvida, no carinho, na hesitação e na contemplação.

Com Virgínia Rodrigues, notamos uma voz carregada de densidade litúrgica e ancestral, sem recorrer à explosão vocal permanente, já que mesmo quando interpreta repertórios atravessados pela memória da escravização e das religiões afro-brasileiras, existe em sua musicalidade uma construção cuidadosa do silêncio e da suspensão. Sua voz parece abrir espaço para escuta demorada, quase ritual. Alaíde Costa, com sua interpretação econômica, quase minimalista, trabalha pequenas inflexões afetivas com enorme precisão, produzindo uma negritude do recolhimento.

No Chile, Susana Baca é um exemplo dessa política da suavidade, pois sua voz parece cantar sempre próxima da memória e do recolhimento. Quando interpreta canções profundamente atravessadas pela história afro-peruana, sua voz cria uma escuta desacelerada desta experiência. Existe em seu canto uma densidade silenciosa, como se a memória da diáspora emergisse mais pela respiração e pela textura vocal do que pelo excesso emocional explícito. O mesmo pode ser percebido na cubana Omara Portuondo, cuja interpretação frequentemente trabalha a delicadeza afetiva e a elegância melancólica como formas de elaboração da experiência afro-caribenha; mesmo dentro desta tradição marcada por forte percussividade, Omara preserva uma intimidade que desloca o foco para a textura emocional do canto.

No campo da dança, percebe-se uma tradição profunda de delicadeza, cuidado, sutileza e escuta corporal nas danças e corporeidades ladino-amefricanas. Em muitos casos, a suavidade aparece justamente como forma de relação coletiva e sustentação da vida. Isso porque as danças negras não operam apenas pela descarga energética - entendida como a exteriorização intensa de força, tensão, emoção ou excitação corporal por meio do movimento -, mas produzem atenção ao outro, escuta do ambiente, negociação de proximidades, condução sensível do toque e cuidado com as intensidades do corpo. A suavidade, nesse contexto, não significa ausência de força, mas uma ética do movimento, onde o corpo negro também embala, conduz, sustenta, protege e acolhe.

Na capoeira Angola, por exemplo, existe uma pedagogia profunda da delicadeza. Apesar de muitas vezes ser percebida apenas como luta ou jogo acrobático, ela opera muito pela escuta fina, pela suspensão, pela espera e pelo manejo da força por meio da dança. O bom capoeirista, na perspectiva de Mestre Pastinha (1988), nem sempre é o mais agressivo ou veloz; muitas vezes é aquele que sabe desacelerar o jogo, proteger o parceiro e criar uma circulação cuidadosa da energia na roda. Há uma ética da malícia suave e calma estratégica, em que o corpo conversa antes de atacar. Quando Pastinha (1998) afirma que muitas vezes o capoeirista "corre porque não quer matar", ele também está defendendo uma diferença importante entre covardia e sabedoria estratégica. Na filosofia angoleira, recuar, escapar ou evitar o confronto direto não significa fraqueza, mas compreender que preservar a vida é mais importante que provar masculinidade. Assim, o bom capoeirista não é sempre o que destrói o outro, mas o que sustenta o jogo sem se explodir, insistindo na ideia de que a força da capoeira está menos na agressão frontal e mais na capacidade de mandingar o conflito - isto é, confundir, seduzir, enganar, atrasar, chamar para perto. A ginga, nesse sentido, não é só movimento defensivo, mas tecnologia de construção de relação, aparecendo também em muitas danças amefricanas. Na salsa e zouk caribenhos, no *konpa* haitiano, no bolero cubano e mexicano, assim como no samba de gafieira, a condução não depende simplesmente de força física, mas de escuta tátil, respiração compartilhada e confiança mútua. O toque torna-se linguagem delicada, existindo nessas danças uma produção coletiva de cuidado corporal exercida pela sustentação do peso do outro, acompanhamento das hesitações e respeito aos tempos diferentes do movimento.

Nascido na Jamaica, em meio às marcas coloniais, à pobreza e às desigualdades raciais, o *reggae* construiu uma estética baseada não apenas na denúncia, mas também na suspensão, na respiração e no cuidado espiritual. Seu balanço propositalmente desacelerado - uma vez que seu surgimento se dá pela lentificação de ritmos como *ska* e *rocksteady* -, os graves profundos e a repetição quase meditativa produzem uma experiência sonora onde calma e insurgência coexistem. Trata-se de uma suavidade que não ignora a violência histórica, mas que se recusa a permitir que ela destrua completamente a capacidade de amar, descansar e imaginar futuros possíveis. Em artistas como Bob Marley, a ternura aparece lado a lado com a crítica anticolonial, fazendo do reggae uma música simultaneamente afetiva e política, demonstrando que a suavidade também pode ser uma arma radical. Há no reggae uma recusa da pressa e uma aposta

na insistência da vida, do encontro e da comunidade, podendo ser entendido como uma tecnologia negra de desaceleração e sustentação da vida.

Na tradição do samba no Brasil, isso também é perceptível. Embora o imaginário dominante destaque a explosão carnavalesca, muitos sambas dançados em roda trabalham movimentos pequenos, próximos ao chão, econômicos e profundamente relacionais. O miudinho, por exemplo, valoriza deslocamentos sutis e controle fino do corpo, havendo uma suavidade que escapa ao olhar acostumado. Assim, dançar é produzir coexistência corporal, onde o corpo aprende a habitar o espaço sem destruir o outro.

O Cacuriá, surgido na capital do Maranhão nos anos 70, também pode ser compreendido como uma dessas danças afro-brasileiras da leveza, da delicadeza e da respiração coletiva. Tradicionalmente associado às festas do Divino Espírito Santo e às celebrações populares maranhenses, o cacuriá nasce do encontro entre matrizes africanas, indígenas e nordestinas, especialmente ligado às caixeiras do Divino, mulheres responsáveis pelos tambores e cantos rituais das festividades. Com o tempo, o cacuriá ganhou maior autonomia festiva e corporal, transformando-se numa dança marcada pelo balanço suave do quadril, pelas rodas coletivas, pelo canto responsorial improvisado e pela sensualidade brincante. Diferentemente de estéticas organizadas pela rigidez técnica, o cacuriá frequentemente opera por meio da concentração de energia, do deslizar dos corpos, da malemolência e da conversa corporal, no qual os pares parecem balançar e ondular. Há nele uma política do sorriso, do encontro, do erotismo e da proximidade. Como muitas expressões negras e populares brasileiras, o cacuriá emerge de territórios atravessados pela pobreza, pela racialização e pela marginalização cultural, onde a dança produz calor coletivo, intimidade e permanência, transformando o corpo em espaço de convivência e continuidade afetiva.

Essa dimensão pode ser articulada à noção de *corpo-tela* e *corpo-arquivo* em *Performances do tempo espiralar* de Leda Maria Martins. Para Leda (2021), as performances afrodiaspóricas produzem inscrição de memória através do movimento corporal, mas essa memória não se transmite apenas pelo excesso ou pela dramaticidade. Muitas vezes ela sobrevive justamente nos pequenos gestos: na cadência do quadril, no balanço dos ombros, na combinação da distância entre os corpos, na repetição delicada dos movimentos ancestrais, onde a ancestralidade pode aparecer como leveza. Katherine Dunham, bailarina e antropóloga amefricana percebeu isso ao estudar danças afro-caribenhas; a autora insistia que essas

corporalidades possuíam enorme requinte técnico e emocional, desmontando leituras racistas que reduziam a dança negra à espontaneidade primitiva, já que havia ali sistemas complexos de relação entre peso, respiração, isolamento muscular, equilíbrio e fluxo, afirmando que a delicadeza faz parte da inteligência corporal afrodiaspórica (Dunham, 1983).

A suavidade aparece também em práticas ritualísticas amefricanas, já que em muitos terreiros de candomblé, por exemplo, diversos movimentos corporais são executados com extrema calma, precisão e contenção. Alguns orixás dançam de forma expansiva; outros, entretanto, produzem deslocamentos lentos, quase silenciosos, pois o corpo ritual afrodiaspórico não trabalha apenas com intensidade explosiva, mas também com suspensão, serenidade e acolhimento espiritual, havendo movimentos que parecem acariciar o espaço. Nanã e Oxalá podem dançar de maneira mais lenta, Ayrá tem a vitalidade do fogo, mas possui também um momento de brisa; Oxum dança esbanjando delicadeza, Iemanjá é absolutamente guerreira, mas também demonstra suavidade e cuidado na força do seu abebé. Essa ética corporal pode ser entendida como prática de cuidado comunitário, pois dançar também se tornou uma forma de reconstruir confiança tátil e convivência sensível. Muitas rodas afrodiaspóricas funcionam como espaços nos quais o corpo pode reaprender prazer, sussurro, leveza, ternura, proximidade e proteção coletiva sem mediação da violência, criando uma estética em que o corpo não apenas explode, mas também repousa, flutua, hesita e acaricia.

Assim, a delicadeza, na música e dança negras das Améfricas, pode ser pensada não apenas como escolha estética, mas como ética de cuidado sempre coletivo, pois, em contextos históricos marcados pela violência racial, pela expropriação colonial e pela brutalização contínua dos corpos negros, a suavidade torna-se uma maneira de proteger a vida, produzir abrigo sensível e reconstruir condições mínimas de respiração coletiva. Isso porque a modernidade frequentemente impôs à população negra regimes permanentes de dureza: corpos obrigados ao trabalho extremo, à vigilância constante, à sobrevivência acelerada e à exposição contínua da dor. Nesse cenário, criar territórios de delicadeza pode significar interromper, ainda que momentaneamente, as lógicas coloniais da exaustão, afirmando o direito ao descanso.

É importante notar que o colonialismo racista que ainda opera na Améfrica sempre associou o corpo negro ao bárbaro, indomado, selvagem, irracional, ruidoso, degenerado e perigoso, onde as diversas formas de cultura foram frequentemente lidas como animalizadas e, então, criminalizadas de diferentes maneiras. Nesse sentido, é profundamente político diversas

artistas negras e negros escolherem a ternura, a lentidão, a maciez vocal ou a intimidade sonora como forma de elaboração estética. A suavidade não aparece, nesses casos, como ingenuidade ou alienação diante da violência, mas como recusa da captura total da subjetividade negra pela gramática do trauma e da caricatura racista. Ao invés de expor a dureza crua, alguns artistas criam zonas de acolhimento, suspensão e descanso afetivo. Para bell hooks (2021), comunidades negras precisaram inventar formas próprias de afeto e proteção em meio à violência sistêmica, onde a delicadeza, nesse contexto, deixa de ser atributo secundário e torna-se condição fundamental de continuidade da vida.

Para Audre Lorde (2023), o cuidado de si não é indulgência, mas ato de sobrevivência política para pessoas historicamente ameaçadas; assim, música e dança, tornam-se espaços onde o corpo negro pode existir para além da reação permanente à opressão e subalternização, na qual a suavidade possui relação íntima com as práticas comunitárias afrodiaspóricas de cuidado.

Em muitas tradições negras ladino-amefricanas, sobreviver nem sempre foi resistir frontalmente à selvageria colonial - até porque não era possível - mas produzir espaços cotidianos de proteção coletiva: cozinhar junto, cantar junto, dançar junto, pentear cabelos, fofocar, cuidar das crianças, rezar, reverenciar os orixás e os ancestrais, embalar, tocar tambores, contar histórias…sendo a delicadeza a dimensão central do fortalecimento da vida negra. A música participa disso ao criar atmosferas de aconchego e reconhecimento mútuo.

A ética da delicadeza também desafia expectativas raciais construídas pela colonialidade, uma vez que pessoas negras foram reiteradamente representadas como excessivas: sexualizadas, fortes, ruidosas, violentas ou naturalmente resistentes à dor. A suavidade rompe esse automatismo, pois quando artistas negros e negras cantam baixo, sussurram, hesitam ou constroem atmosferas contemplativas, eles desorganizam imaginários coloniais que associam negritude apenas à força bruta. Isso não significa abandonar a estética do grito, pois ele continua fundamental como ruptura e devolução da violência e afirmação de presença, mas talvez seja possível compreender que a história sonora da diáspora negra nas Améfricas se construiu tanto pela explosão quanto pelo abrigo, tanto pelo rasgo quanto pelo colo. Se o grito denuncia a impossibilidade de suportar certas violências, a suavidade cria condições para continuar vivendo apesar delas.

Despedida: Invento o mar, invento em mim o sonhador [8]

Talvez seja possível dizer que as musicalidades negras ladino-amefricanas operam num campo de tensão contínua entre o grito e o sussurro, entre a ruptura e a suspensão, entre a catarse e a elaboração delicada da memória colonial e da condição atual da negritude. Em alguns artistas, o trauma vibra como explosão; em outros, como névoa e delicadeza obstinada. Não é possível romantizar nem uma modalidade nem outra, pois estamos sempre nos movendo por territórios e contextos diversos, onde não é possível existir somente como incêndio ou exclusivamente como brisa. Há momentos em que sobreviver exige o berro, o rasgo, a síncopa abrupta do corpo contra o mundo, há outros em que a continuidade da vida depende justamente da maciez, da suspensão, do gesto pequeno, do carinho quase imperceptível que impede a alma de endurecer completamente. O grito protege; a delicadeza também. O primeiro rompe cercas; a segunda cultiva uma vida mais macia.

Ambas recusam o silenciamento colonial, e ambas são formas de denunciar o mundo, mas, enquanto o grito rompe a ordem pela intensidade, a suavidade muitas vezes a desarma pela ternura, pela opacidade e pela recusa de transformar toda experiência negra em pura dor. Assim, a delicadeza nas musicalidades e danças ladino-amefricanas pode ser entendida como ética de sustentação da vida e política de preservação da sensibilidade. Uma forma de produzir respiro em meio à barbárie histórica; uma tecnologia afetiva de cuidado coletivo, uma política da ternura construída por pessoas que, diante de mundos organizados pela exaustão racial, insistem em preservar a capacidade de sentir, amar, repousar, descansar e imaginar futuros habitáveis. Por isso, cristalizar a experiência negra apenas na revolta permanente seria tão limitador quanto aprisioná-la numa estética da suavidade reconciliada, pois nenhuma dessas imagens consegue dar conta da multiplicidade movente das vidas negras diaspóricas. Somos atravessados pela contradição, pela oscilação, pela mudança de temperatura afetiva conforme os espaços, os perigos, os desejos e as possibilidades de respiração. Há dias em que o corpo pede tambor e ruptura; em outros, pede colo, silêncio e demora. Dessa convivência entre ritmos emocionais distintos emerge uma 'polirritmia afetiva', um modo de gingar a complexidade da vida através dos muitos tempos, intensidades e sensibilidades que coexistem em nós. Ser mandingueiro é habitar a tensão entre delicadeza e perigo, onde o corpo suave, dançante e musical guarda também a possibilidade da ruptura, da defesa radical e da fuga. A ginga é dança que protege e

[8]Título refere-se à música *Cais* (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos) interpretada por Milton Nascimento

ameaça ao mesmo tempo. Talvez a potência dessas estéticas esteja justamente na capacidade de deslizar entre registros sem se fixar completamente em nenhum deles. O mesmo corpo que dança delicadamente pode insurgir-se violentamente quando acuado; a mesma voz que sussurra amor pode explodir em fúria diante da repetição colonial da morte. Não se trata de incoerência, mas de planos sofisticados de sobrevivência, apontando para uma inteligência ancestral que compreende que viver na diáspora exige tanto o fogo quanto a água, tanto a descarga quanto o repouso, tanto a opacidade quanto o grito incontornável.

As musicalidades e danças amefricanas sabem disso porque nasceram do impossível: da necessidade de produzir beleza sem negar a violência, de sustentar ternura sem poder esquecer completamente o trauma, de criar comunidade sem apagar o conflito. Talvez por isso elas nunca habitem a estabilidade, sendo movidas por ondulações, travessias e retornos. Como maré, como respiração e repouso, como corpos amefricanos que aprenderam a existir entre o colapso e a reinvenção contínua. E é aí que reside a força da arte negra que nos habita.

Referências

BENÍTEZ ROJO, Antonio. **La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva pós-moderna**. Barcelona: Editorial Casiopea, 1998.

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

CAIS. Intérprete: Milton Nascimento. Compositores: Milton Nascimento e Ronaldo Bastos. In: CLUBE DA ESQUINA. Rio de Janeiro: EMI Records, 1972. 1 CD, faixa 2 (3 min 16 s).

CANTO das três raças. Intérprete: Clara Nunes. Compositores: Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro. In: CLARA Nunes. Canto das Três Raças. Rio de Janeiro: Odeon, 1977. 1 disco de vinil, lado A, faixa 1 (4 min)

DOUGLASS, Frederick. **Narrativa da vida de Frederick Douglass: um escravo americano**. Tradução de Leonardo A. M. Pereira. São Paulo: Hedra, 2016.

DUNHAM, Katherine. **Dances of Haiti**. Los Angeles: Center for Afro-American Studies, University of California, 1983.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora 34, 2001.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

GLISSANT, Édouard Glissant. **Poética da Relação**. Tradução de Manuela Mendonça. Bazar do Tempo: Rio de Janeiro, 2021.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HARTMAN, Saidiya. **Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais**. São Paulo: Fósforo, 2022.

hooks, bell. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. São Paulo: Elefante, 2021.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LORDE, Audré. **Um sopro de luz e outros ensaios**. Tradução de Bianca Santana e Giane Moisés. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

MARTINS, Leda Maria Martins. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MAKL, Luis Ferreira. Artes musicais na diáspora africana: improvisação, chamada-e-resposta e tempo espiralar. **Outra Travessia**, Florianópolis, n. 11, p. 55–70, 2011.

MOTEN, Fred. **Na quebra: estética da tradição radical negra**. Tradução de Allan da Rosa. São Paulo: Crocodilo/Ubu, 2023.

PASSOS, Rachel Gouveia. **Na mira do fuzil: a saúde mental das mulheres negras em questão**. Rio de Janeiro: Hucitec, 2023.

PATTERSON, Orlando. **Escravidão e morte social: um estudo comparativo**. Tradução de Fábio Duarte Joly. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 2008.

PASTINHA, V. F. **Capoeira Angola**: Mestre Pastinha. 3. ed. Salvador: FUNCEB, 1988

SANTOS, Eufrázia C. M. Resenha de: GILROY, Paul. O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 45, n. 1, p. 273-278, 2002.

MULHER DO FIM DO MUNDO. Intérprete: Elza Soares. Compositores: Rômulo Fróes e Alice Coutinho. In: A Mulher do fim do mundo. Rio de Janeiro: Circus, 2015. Faixa 2.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TRAVESSIA. Intérprete: Milton Nascimento. Compositores: Milton Nascimento e Fernando Brant. In: TRAVESSIA. Intérprete: Milton Nascimento. Rio de Janeiro: Philips, 1967. faixa 1.

Revista Música e Cultura (ISSN 1980-3303)
Dossiê **Sonoridades, memória e territorialidade: performances em movimento na América Latina e Caribe**

ESCUTAR A TERRA, NOMEAR A LUTA, HABITAR A UNIVERSIDADE:
Um *Story-ing* contracolonial com D. Mayá, Nêgo Bispo e Spirito Santo

Antônio Bispo dos Santos (Nêgo Bispo) (PI)
Em memoriam
Antônio José do Espírito Santo (Spirito Santo) (RJ)
spiritomusik@gmail.com
Maria Muniz de Andrade (Mestra Mayá) (BA)
Magda Dourado Pucci (SP)
magda@mawaca.com.br

Resumo
Este artigo nasce do diálogo com D. Mayá Pataxó Hã Hã Hãe, Nêgo Bispo, Spirito Santo, a partir da mesa "Mestres do Notório Saber", realizada durante o Simpósio dos Grupos de Estudos em Etnomusicologia Aplicada e de Música e Dança da América Latina (LatCar) do ICTMD[1], realizado no Rio de Janeiro, em 2022. O objetivo é compreender como seus modos de cantar, falar e ensinar transformaram as relações de escuta e desafiaram pressupostos da etnomusicologia aplicada. Para isso, adota o *story-ing* — uma prática de ***narrar com*** e não ***narrar sobre*** — proposta por Elizabeth Mackinlay, em diálogo com as epistemologias indígenas de Linda Tuhiwai Smith, a reflexividade desconfortável de Wanda Pillow e a noção de ressurgência de Jeff Corntassel. Em diálogo com essas perspectivas, o artigo busca explicitar — e não resolver — as tensões inerentes à pesquisa, @acompanhando os deslocamentos produzidos pelo encontro e compreendendo a escuta como uma prática relacional de produção de conhecimento. O chamado de D. Mayá por uma educação enraizada nos Encantados, o pensamento contracolonial de Nêgo Bispo e a crítica de Spirito Santo às exclusões acadêmicas evidenciam que esses conhecimentos não apenas desafiam categorias disciplinares, mas também convidam a universidade a repensar as relações que estabelece com mestres e mestras e seus modos de legitimar o conhecimento.
Palavras-chave: etnomusicologia aplicada; *story-ing*; escuta; epistemologias indígenas; contracolonização.

LISTENING TO THE LAND, NAMING THE STRUGGLE, INHABITING THE UNIVERSITY:
A Counter-Colonial Story-ing with D. Mayá, Nêgo Bispo, and Spirito Santo

Abstract
This article emerges from a dialogue with D. Mayá Pataxó Hã Hã Hãe, Nêgo Bispo, and Spirito Santo, based on the panel "Masters of *Notório Saber*", held during the joint symposium of the ICTMD Study Groups on Applied Ethnomusicology and Music and Dance of Latin America and the Caribbean (LatCar), in Rio de Janeiro, Brazil, in 2022. It examines how their ways of singing, speaking, and teaching transformed relationships of listening and challenged key assumptions of applied

[1]O simpósio conjunto foi realizado em formato híbrido, no Rio de Janeiro (19–24/09/2022) e em Santiago do Chile (26/09 – 1/10/2022), enquanto 2. Simpósio internacional de ICTMD – LATCAR. No Rio de Janeiro, a programação privilegiou os debates em Etnomusicologia Aplicada, incorporando as sessões do LAT CAR; em Santiago, o foco voltou-se às músicas e danças da América Latina e do Caribe.

ethnomusicology. To do so, the article adopts *story-ing*—a practice of narrating with, rather than about, others—proposed by Elizabeth Mackinlay, in dialogue with Linda Tuhiwai Smith's Indigenous epistemologies, Wanda Pillow's concept of uncomfortable reflexivity, and Jeff Corntassel's notion of resurgence. Drawing on these perspectives, it seeks to make explicit—rather than resolve—the tensions inherent in research, following the shifts generated through the encounter and understanding listening as a relational practice of knowledge-making. D. Mayá's call for an education rooted in the *Encantados*, Nêgo Bispo's contracolonial thought, and Spirito Santo's critique of academic exclusion demonstrate that these forms of knowledge not only challenge disciplinary categories but also invite universities to rethink the relationships they establish with traditional knowledge holders, as well as their own ways of listening, teaching, and legitimizing knowledge.
Keywords: applied ethnomusicology; *story-ing*; listening; Indigenous epistemologies; afro-diasporic knowledge.

ESCUCHAR LA TIERRA, NOMBRAR LA LUCHA, HABITAR LA UNIVERSIDAD:
Un *Story-ing* Contracolonial con D. Mayá, Nêgo Bispo y Spirito Santo

Resumen
Este artículo surge del diálogo con D. Mayá Pataxó Hã Hã Hãe, Nêgo Bispo y Spirito Santo, a partir de la mesa "Maestros del Saber Reconocido", realizada durante el Simposio de los Grupos de Estudio en Etnomusicología Aplicada y de Música y Danza de América Latina (LatCar) del ICTMD, celebrado en Río de Janeiro en 2022. El objetivo es comprender cómo sus formas de cantar, hablar y enseñar transformaron las relaciones de escucha y desafiaron los presupuestos de la etnomusicología aplicada. Para ello, el artículo adopta el story-ing —una práctica de narrar con y no narrar sobre— propuesta por Elizabeth Mackinlay, en diálogo con las epistemologías indígenas de Linda Tuhiwai Smith, la reflexividad incómoda de Wanda Pillow y la noción de resurgencia de Jeff Corntassel. En diálogo con estas perspectivas, el artículo busca hacer explícitas —y no resolver— las tensiones inherentes a la investigación, acompañando los desplazamientos producidos por el encuentro y comprendiendo la escucha como una práctica relacional de producción de conocimiento. El llamado de D. Mayá a una educación arraigada en los Encantados, el pensamiento contracolonial de Nêgo Bispo y la crítica de Spirito Santo a las exclusiones académicas evidencian que estos conocimientos no solo desafían las categorías disciplinares, sino que también invitan a la universidad a repensar las relaciones que establece con los maestros y maestras y sus modos de legitimar el conocimiento.
Palabras clave: etnomusicología aplicada; story-ing; escucha; epistemologías indígenas; contracolonización.

Prólogo – Começos desobedientes

Começo este texto reconhecendo o terreno contestado que ocupo. Durante muito tempo pensei que bastaria organizar minhas anotações do simpósio, retornar aos registros audiovisuais[2] e transcrever as falas de D. Mayá, Nêgo Bispo e Spirito Santo. Mas, a cada escuta, algo escapava.

[2]As falas de D. Mayá, Nêgo Bispo e Spirito Santo citadas foram registradas em vídeo durante o simpósio e posteriormente transcritas pela autora. Para atender à construção narrativa do *story-ing*, algumas falas foram reorganizadas e deslocadas de sua sequência original, preservando seu conteúdo, contexto e sentido. Também foram realizados ajustes mínimos de pontuação e edição textual, para favorecer a fluidez da leitura, conforme as premissas da transposição da oralidade para a escrita (Zumthor, 1983), mantendo suas características originais.

As palavras pareciam obedecer às convenções da escrita científica, enquanto as vozes que eu havia escutado insistiam em outro ritmo. Percebi que o problema não estava apenas naquilo que eu queria dizer, mas na forma como havia aprendido a escrever.

Foi então que encontrei a metodologia de *story-ing*, - entendido neste artigo como uma prática de *narrar com* e não *narrar sobre* - proposta pela pesquisadora australiana Elizabeth Mackinlay em *Decolonization and Applied Ethnomusicology: Story-ing the Personal-Political-Possible in Our Work* (2015). Mackinlay nos lembra que histórias não são ilustrações da teoria; elas próprias produzem teoria. Ao discutir a etnomusicologia aplicada[3], ela mostra que, apesar de seu compromisso declarado com a justiça social, a disciplina continua operando, muitas vezes, dentro de estruturas coloniais que precisam ser ativamente desmanteladas. Mas, ao contrário de Mackinlay, que escreve assumindo sua posição como *white settler colonial* — uma colonizadora branca estabelecida na Austrália —, escrevo de outro lugar. Um lugar que ainda não sei nomear completamente, porque a experiência colonial latino-americana produz categorias, territorialidades e modos de existência que nem sempre encontram correspondência nos referenciais teóricos mais difundidos.

Este não é um texto *sobre* D. Mayá Pataxó Hã Hã Hãe, Nêgo Bispo e Spirito Santo. Tampouco pretende transformar suas palavras em objetos de análise ou em teorias a serem incorporadas ao discurso acadêmico. É um texto que procura atuar na construção de uma escuta atenta, permanecendo nas relações que seus modos de ensinar tornaram possíveis e nas exigências que esses encontros passaram a colocar para a própria redefinição dos paradigmas da pesquisa. A diferença é crucial. Wanda Pillow (2003) chama esse movimento de "reflexividade desconfortável": uma reflexividade que não busca catarse nem cura, mas expõe os limites do que podemos saber. Em vez de resolver os problemas da representação, da voz e do poder, ela propõe permanecer dentro deles. A reflexividade desconfortável não busca oferecer uma solução metodológica, mas permanecer diante das tensões que a pesquisa produz.

[3] A crítica às bases coloniais da etnomusicologia é desenvolvida por vários autores. Kofi Agawu, questiona a separação entre musicologia e etnomusicologia, argumentando que a música africana deve ser estudada com o mesmo estatuto analítico concedido ao repertório ocidental (Agawu, 2016). Wim van der Meer (*Beyond the Binary: Toward a Cultural Musicology*, no prelo) propõe superar o binarismo por meio de uma "musicologia cultural", como abordagem que trata toda música como igualmente disponível à interpretação humanística.

Este artigo dialoga com a crítica da pesquisadora maori Linda Tuhiwai Smith[4] (2019), às formas coloniais de produzir pesquisa e com sua defesa de metodologias comprometidas com as prioridades e relações dos povos indígenas. Busca, assim, construir uma escrita atenta às relações, aos deslocamentos e às exigências éticas produzidas pelo próprio encontro. Mais do que incorporar conhecimentos indígenas ao debate acadêmico, trata-se de reconhecer que eles interrogam as próprias condições em que a pesquisa é produzida e legitimada.

No ano de 2022, o Grupo de Estudos de Etnomusicologia Aplicada realizou seu primeiro encontro na América Latina. Depois de sete simpósios na Europa, Ásia e África, chegava ao Rio de Janeiro em parceria com o Grupo de Estudos LatCar, deslocando o centro das discussões para os saberes e práticas de povos indígenas e de comunidades afro-diaspóricas, reafirmando seu compromisso com formas colaborativas de pesquisa e transformação social[5]. Naquele simpósio, percebi que a chave não entrava na fechadura da porta. Havia pesquisadores de algumas partes do mundo espalhados pelo auditório e os pequenos quadrados da plataforma virtual, acompanhando as transmissões simultâneas. Uns tomavam notas; outros apenas escutavam. Apesar da distância, tive a impressão de que todos compartilhávamos o mesmo deslocamento e desconforto. Enquanto os pesquisadores discutiam colaboração, ética e aplicação, modos de preservar acervos, etc., D. Mayá falava dos Encantados[6]. Nêgo Bispo falava de guerra contracolonial. Spirito Santo falava do direito de produzir conhecimento sem pedir licença à universidade. D. Mayá, Nêgo Bispo e Spirito Santo pareciam responder a perguntas que ninguém ali havia formulado.

O que acontece quando a etnomusicologia aplicada encontra pensadores que nunca pararam de aplicar seus saberes na luta pela terra? O que significa "aplicar" conhecimento quando a aplicação é a própria condição de existência?

---

[4] Linda Tuhiwai Smith é uma intelectual, educadora e pesquisadora maori, pertencente ao povo Ngāti Awa e afiliada a Ngāti Porou, de Aotearoa (Nova Zelândia). Sua obra *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples* (1999) tornou-se uma referência nos estudos indígenas ao questionar as metodologias de pesquisa herdadas do colonialismo e defender práticas de investigação comprometidas com as epistemologias, prioridades e autodeterminação dos povos indígenas.

[5] Applied Ethnomusicology study group do ICTMD disponível em https://www.ictmusic.org/studygroup/applied-ethnomusicology?utm_source=chatgpt.com

[6] Encantados são entidades ancestrais presentes nas cosmologias de diversos povos indígenas do Nordeste brasileiro. Não correspondem a figuras míticas ou metafóricas, mas a presenças que participam da vida coletiva, orientam o cuidado com o território, os rituais e os processos de aprendizagem. Em muitos contextos, sua presença é convocada por meio do canto, do Toré e de outras práticas cerimoniais.

Desde então, essas perguntas continuam me desconfortando. É desse desconforto - e não da pretensão de resolvê-lo - que nasce este *story-ing*, uma narrativa tecida no diálogo, na escuta e na abertura para aquilo que permanece impossível de conhecer por completo.

Vozes em Cena



Figura 1: Nêgo Bispo, Spirito Santo, Vincenzo Cambria, Rosângela Tugny, D. Maýa
Foto: Magda Pucci

Quem fala? Quem escuta?

Antes de entrar nos movimentos que organizam este *story-ing*, apresento as vozes que o conduzem. Diferentemente de Mackinlay, que constrói sua reflexão apenas com personagens alegóricos, esta narrativa coloca em cena vozes reais de D. Mayá, Nêgo Bispo e Spirito Santo e três personagens alegóricos que se entrecruzam ao longo do texto. As personagens reais não ilustram conceitos; elas os produzem. Os alegóricos existem apenas para tornar visíveis os deslocamentos que essas vozes reais provocam.

D. Mayá — Não é personagem alegórica. É Maria José Muniz Andrade Ribeiro, educadora do povo Pataxó Hã Hã Hãe, cujo território tradicional corresponde à Terra Indígena Caramuru-Paraguaçu, no sul da Bahia. Professora há quase quatro décadas, participou de

centenas de retomadas de seu território e escreveu o livro *A Escola da Reconquista*[7]. Sua escola não tem paredes fixas porque nasce do movimento. Seus professores são os Encantados, o território, os cantos e as crianças. Oferece uma educação na qual conhecimento, território e vida permanecem inseparáveis. Não veio ao simpósio para ser objeto de pesquisa. Veio ensinar.

Nêgo Bispo — Também não é alegoria. É Antônio Bispo dos Santos[8], quilombola do Saco-Curtume localizado no Piauí, agricultor, poeta, ativista, escritor e pensador contracolonial. Autor dos livros *Colonização, Quilombos: modos e significações* (Bispo, 2015) e *A terra dá, a terra quer* (Bispo, 2023). Não comparece ao simpósio para representar o quilombo, mas para demarcar um território conceitual. Quando distingue contracolonização de descolonização, não propõe uma nova categoria acadêmica. Nomeia uma condição histórica de existência. *Quilombola* designa os pertencentes às comunidades quilombolas, povos e comunidades tradicionais constituídos historicamente por pessoas negras que resistiram à escravidão e por seus descendentes. Em sua obra, Nêgo Bispo amplia essa compreensão ao apresentar o quilombo como um modo de vida, de organização comunitária e de produção de conhecimentos que permanece vivo no presente.

Spirito Santo — Também não é alegoria. Seu nome de batismo é Antonio José do Espírito Santo. É Doutor em Etnomusicologia pela UFRJ, por Notório Saber, e músico[9]. Desenvolve pesquisas há cinco décadas sobre as músicas de matrizes africanas no Brasil, em especial, sobre os vissungos. Segundo Spirito Santo, vissungos é o "nome pelo qual ficou conhecida uma manifestação cultural, essencialmente musical, praticada por africanos numa região determinada do estado de Minas Gerais, onde a Coroa portuguesa instalou, no início do século XVIII, um completo e bem planejado aparato para a extração de ouro e diamantes" (Santo, 2025). Suas pesquisas sobre o tema encontram-se reunidas no artigo *Na Lapa de*

[7]A página da Teia dos Povos apresenta o livro *A escola da reconquista* e reúne informações sobre o livro, o prefácio da obra e registros sonoros dos cantos de D. Mayá, permitindo que a experiência de leitura seja também uma experiência de escuta. Disponível em: https://teiadospovos.org/a-escola-da-reconquista/.

[8] Nêgo Bispo faleceu em dezembro de 2023. Este artigo preserva parte de sua participação no Simpósio do ICTMD Rio (2022), reconhecendo-a como expressão de um pensamento contracolonial que continua fecundando pesquisas, práticas educativas e modos de habitar o mundo.

[9] Spirito Santo é líder do Grupo Vissungo, dedicado à pesquisa e à performance de repertórios de matrizes africanas e afro-diaspóricas, como o jongo, o samba e a congada. Em suas apresentações, utiliza instrumentos construídos por ele próprio a partir de pesquisas etnomusicológicas e organológicas. Segundo Spirito Santo, o grupo também explora sonoridades que ele identifica como *afrobeat*, entendidas como continuidades de práticas musicais africanas anteriores à consolidação contemporânea desse gênero na Nigéria. Tal prática, ancorada em uma profunda *research-creation*, desafia as fronteiras entre teoria e vivência, apontando para as lacunas da etnomusicologia em sua escuta de saberes construídos fora dos círculos acadêmicos hegemônicos.

Makemba (Santo, 2025). Na oficina *Musikfabrik*, pesquisa e constrói instrumentos musicais que articulam organologia aplicada, pesquisa histórica, experimentação sonora, criação artística e formação de músicos, como uma metodologia viva e contracolonial de produção de conhecimento musical. Autor do livro *Do samba ao funk do Jorjão*, não chega ao simpósio como informante, mas como produtor de conhecimento[10].

Dra. Etnomusicologia Aplicada — Chegou ao Rio de Janeiro trazendo na mala Anthony Seeger[11], Samuel de Araújo[12], Jeff Todd Titon[13] entre outros(as) pesquisadores(as) e uma convicção sincera de que a etnomusicologia pode contribuir para um mundo mais justo. Acredita na pesquisa colaborativa, na ética compartilhada e na transformação social. Seu apelido será *Dra. Etno*. É por meio de seus deslocamentos, dúvidas e aprendizados que o leitor acompanhará a travessia narrativa deste *story-ing.*

Dr. Contracolonização — Alegórico. Não oferece respostas; desloca perguntas. Surge sempre que a universidade parece convencida de si mesma ou quando a Dra. Etno acredita ter encontrado um lugar confortável. Não fala em nome de Nêgo Bispo, mas insiste em lembrar que há pensamentos que não cabem nas categorias acadêmicas. Seu trabalho é simples: desarrumar certezas.

Mestre de Cultura Popular - Este personagem é alegórico. Não traduz idiomas. Traduz silêncios. Habita a encruzilhada entre a universidade e os terreiros, entre os artigos e a oralidade. Às vezes comenta. Às vezes ri. Às vezes basta levantar uma sobrancelha para desmontar uma teoria inteira. Ele conhece os dois mundos e, justamente por isso, pertence completamente a nenhum deles. Em vários momentos, será chamado apenas de Mestre.

[10] Para conhecer sua trajetória de vida e formação, ver o texto autobiográfico "Vida Pregressa", publicado por Spirito Santo em seu blog *SpiritoSolto* em https://spiritosanto.wordpress.com/2007/11/30/vida-pregressa.
[11] Anthony Seeger - antropólogo e etnomusicólogo norte-americano - propõe uma etnomusicologia fortemente ancorada na antropologia, na qual a música é compreendida como uma via privilegiada de entender a organização social, a cosmologia, a história e os processos culturais de um povo. Sua longa pesquisa com os Kĩsêdjê (Suyá), no Brasil Central, tornou-se uma referência para a disciplina.
[12] Samuel Araújo - etnomusicólogo brasileiro - desloca o foco da etnomusicologia do estudo da música como objeto para uma prática de pesquisa comprometida com o diálogo, a participação, o interesse público e a justiça social. A partir do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, desenvolveu uma abordagem conhecida como etnomusicologia dialógica, fundamentada na pesquisa colaborativa e na produção compartilhada do conhecimento.
[13] Jeff Todd Titon - etnomusicólogo norte-americano - compreende a música como uma prática humana dinâmica, e não apenas como uma estrutura sonora ou um objeto de análise. Sua perspectiva enfatiza a música como processo social, construído nas relações entre as pessoas, exigindo um trabalho de campo imersivo, reciprocidade e o compromisso de compreender quem faz música, por que a faz e o que ela significa em seu contexto de vida.

Com as vozes apresentadas, o *story-ing* pode começar. Ele se organiza em três movimentos, conduzidos pelas falas de D. Mayá, Nêgo Bispo e Spirito Santo. Seguem-se dois interlúdios de reflexão. Ao final, uma Coda retoma as inquietações que atravessam toda a narrativa, reconhecendo que algumas perguntas permanecem abertas.

Em vez de perguntar apenas o que D. Mayá, Nêgo Bispo e Spirito Santo disseram, comecei a me perguntar o que aconteceu quando seus modos de cantar, falar e ensinar encontraram aquele auditório. Como transformaram nossa escuta? Que relações passaram a existir? Que formas de conhecimento se tornaram possíveis a partir dali?

Abertura – Primeiro Movimento – Escutar a Terra

Cena 1 – Pedir licença

Dra. Etnomusicologia Aplicada está sentada na terceira fileira. Seu caderno está aberto, caneta na mão. Ela veio de longe para este simpósio. Leu o programa com entusiasmo: "ênfase em culturas afro-diaspóricas e originárias na América Latina". Finalmente, pensa ela, a etnomusicologia aplicada está prestando atenção ao Sul Global. O mediador encerra as apresentações formais. D. Mayá levanta-se e recebe o microfone. Espera-se que ela inicie sua fala. Mas ela começa cantando[14]. Só mais tarde compreenderíamos que o canto já era sua forma de tomar a palavra. Antes de qualquer argumento, pede licença, convoca nossas presenças e instaura outra forma de estar juntos naquele espaço:

Dá licença, dá licença,
eu pisar nos terreiros das praias.
Aonde canta o cacique, o pajé, o capitão.
Dandaruê, Dandaruê, Dandaruê.

Sou eu, juremê,[15]
sou eu, meu juremá.
Sou eu, juremê,
sou eu, meu juremá.

Eu venho lá de longe,
eu vim da beira do mar.

[14] Como a narrativa de D. Mayá é inseparável de seus cantos, recomenda-se também a escuta dos registros sonoros disponibilizados na página da Teia dos Povos dedicada ao livro *A escola da reconquista*. https://teiadospovos.org/a-escola-da-reconquista/

[15] *Juremê* remete ao universo cosmológico da Jurema Sagrada, presente em diferentes povos indígenas do Nordeste brasileiro. Nos cantos do Toré, sua invocação não constitui apenas uma referência simbólica, mas instaura uma relação com os Encantados e com o território, marcando a abertura de um tempo e de um espaço próprios.

Eu venho lá de longe,
eu vim da beira do mar.

Eu venho lá do mar,
eu vim pra trabalhar.
Eu venho lá do mar,
eu vim pra trabalhar.

Vamos lutar, meu povo,
pra estas guerras terminar.
Vamos lutar, meu povo,
pra estas guerras terminar.

Lá vem o sol,
lá vem a lua.
Lá vem o sol,
lá vem a lua.

É estrela do mar
que vem nos curar.
É estrela do mar
que vem nos guiar.
É estrela do mar
que vem clarear.
É estrela do mar
que vem nos salvar.

A plateia aplaude e se prepara para ouvir **D. Mayá**.

— Bom dia mesmo. Para dar início à atividade, nós, na nossa comunidade, primeiro pedimos permissão aos nossos Encantados. Pedimos permissão ao cacique e ao pajé. Sem essa permissão, eu não posso fazer nada nos lugares por onde ando. Sou da etnia Pataxó Hã Hã Hãe. Tenho 47 anos — mas na realidade tenho 74 [risos]. Sou professora há 38 anos.

Dra. Etnomusicologia Aplicada sorri com o humor de **D. Mayá**, mas ***Dr. Contracolonização*** a interrompe:

— Você ouviu o que ela disse? Ela pediu licença aos Encantados. Aos Encantados. Não ao moderador, não ao comitê científico. Aos Encantados. Isso não é protocolo. Não é retórica. É uma epistemologia inteira. É a afirmação de que há presenças neste espaço que nós não reconhecemos — e que são mais antigas do que qualquer instituição acadêmica.

O *Mestre da Cultura Popular* sorri de canto.

— Ela já falou tudo. — murmura, quase para si.

Cena 2 - D. Mayá e a Escola Nômade: Escutar para Reconquistar

D. Mayá conta a sua história:

— Sou uma professora que gosta muito de cantar, porque eu trabalho com crianças. Eu trabalho muito cantando com minhas crianças. É uma ordem, é uma aula que meus ancestrais deixaram (para mim), um compromisso que deixaram em minhas mãos para que eu pudesse fazer um trabalho dentro da minha comunidade. Não só na minha, mas em várias comunidades em que eu tenho feito trabalho. Trabalho na Teia dos Povos[16], lá com o pessoal do MST. Trabalho também em outras aldeias. Trabalho com municípios. E às vezes, também com universidades que aceitam o meu cantar.

O ***Mestre de Cultura Popular*** pensa com seus botões.

— Tem professor que começa pela chamada. Ela começa chamando os Encantados.

D. Mayá prossegue:

— E lá eu estou porque nós, indígenas, com a alegria e com a tristeza que temos em nossa comunidade, sabemos que o que alegra o nosso povo, a nossa comunidade, as nossas crianças e os nossos jovens são os nossos cantares. É a maneira como nós temos de falar para eles. Cantando se faz uma história, cantando se caminha contando essa história, cantando também a gente aprende a história.

Mas essa história de D. Mayá começa antes daquele simpósio. Em 1952, sua família foi expulsa do território Pataxó Hã Hã Hãe. Durante décadas, Lucília Muniz manteve viva a relação com os Encantados mesmo impedida de afirmar publicamente sua identidade indígena. Quando começaram as retomadas — processo de reocupação de territórios tradicionalmente indígenas dos quais haviam sido expulsos — D. Mayá compreendeu que recuperar a terra exigia também

[16] A Teia dos Povos é uma articulação de povos indígenas, comunidades quilombolas, camponesas e comunidades tradicionais, criada na Bahia, que reúne diferentes coletivos em torno da defesa dos territórios, da autonomia, da agroecologia e de formas comunitárias de existência. Para mais informações, consulte https://teiadospovos.org/.

recuperar as histórias que haviam sido arrancadas dela. Como muitas das áreas retomadas ainda não dispunham de escolas, sua prática educativa passou a acompanhar o próprio movimento da reconquista. (Tugny, 2022). A escola acompanhava as retomadas. Quando não havia prédio, havia árvores. Quando não havia sala de aula, havia reuniões, caminhadas e assembleias. A escola seguia existindo porque não dependia do edifício escolar. Dependia da continuidade da luta. Foi nesse contexto que a escola se tornou uma prática nômade da escuta.

Mestre da Cultura Popular se emociona ao ouvir a história de D. Mayá. Seu olhar percorre a sala. Os participantes estrangeiros acompanham atentamente sua fala por meio dos fones de tradução simultânea. Cada um/a escuta, em sua própria língua, as palavras daquela senhora que fala com firmeza e serenidade. Por um instante, ele percebe uma inversão rara: não é a liderança indígena que adapta sua voz ao espaço acadêmico; é a academia que mobiliza seus recursos para escutá-la.

E **D. Mayá** flui na sua fala:

— E, às vezes, o povo não conhece a nossa verdadeira história, porque os europeus não contaram nossa história. Eles só disseram que o Brasil foi descoberto em 1500. O que não é verdade. Foi uma invasão muito grande, muito grande. E quando se celebrou uma missa no dia 26 de abril do ano de 1500, quem estava lá participando foram os indígenas. Foram eles que estavam lá em cima das árvores, se perguntando uns aos outros: "O que ele está falando?", porque ele falava em latim.

— E quem somos nós, indígenas, para saber o que ele estava falando?

— E até hoje nós estamos pagando essa dor. Porque invadiram a nossa pátria, invadiram o nosso Brasil, destruíram todo o nosso território, carregando nossas madeiras, carregando o ouro que existia em nossas aldeias e comunidades.

— E hoje, eles dizem que os autores do roubo são os indígenas, são os quilombolas… São os pequenos que recebem o nome de ladrão.

Nêgo Bispo olha com respeito para D. Mayá.

- Nós fizemos 396 retomadas[17]. Cada retomada era uma aula. Uma aula de história — a história verdadeira, não a dos livros. Uma aula de direito — o direito de existir. Uma aula de espiritualidade — a força dos Encantados que nos acompanhavam.

Dr. Contracolonização olha para Mayá e percebe que as 396 retomadas não são 'projeto'. A reconquista não é um evento passado, mas um processo contínuo.

— Mas nós não ficamos tristes por isso, não. Porque eles pensaram que eles tinham acabado com toda a nação. Mas ainda tinha um povo escondido nas raízes, nas pedras, que começou aos poucos a se mostrar, a aparecer, dizendo: "Nós ainda existimos. Nós ainda somos povos que estamos aqui, dizendo que estamos vivos. Morreram nossos antepassados, mas ainda ficou alguém para contar a nossa história."

Dr. Contracolonização balançava a cabeça, entendendo bem o que aquela mulher dizia…

— Então, a professora Maria Muniz é uma contadora de histórias que acompanhou a minha comunidade Pataxó Hã-Hã-Hãe em 396 retomadas, quando os latifundiários, os fazendeiros e os garimpeiros estavam lá dizendo que os ladrões estavam chegando para tomar terra. E eu estava lá dizendo que aquele povo não estava roubando. Estava reivindicando o seu direito. Aquele direito que é nosso, aquele direito que é meu também.

A plateia se emociona. ***Dra. Etno*** percebe que a narrativa de D. Mayá não pede confirmação. Exige outra forma de escuta.

Cena 3 – Um diálogo nos corredores com a Dra. Etno e D. Mayá

Dra. Etno decide conversar com D. Mayá, de tão entusiasmada que ficou com a fala dela.

— Mestra Mayá, de onde vem esse jeito de ensinar?

Mestra Mayá responde com outra pergunta:

— Você sabe escutar a terra?

[17] O número de 396 retomadas refere-se ao processo contínuo de recuperação do Território Indígena Caramuru-Paraguaçu, na Bahia, conduzido pelo povo Pataxó Hã Hã Hãe ao longo de décadas. Conforme relata Rosângela Pereira de Tugny (2022), somente em 2012, após a retomada de 396 fazendas, o Supremo Tribunal Federal declarou a nulidade dos títulos de propriedade concedidos ilegalmente aos invasores, reconhecendo os direitos do povo Pataxó Hã Hã Hãe sobre a T.I. Caramuru-Paraguaçu (ca. 54 mil hectares). Contudo, a luta não se encerrou com a decisão judicial: as retomadas e a defesa do território permanecem como práticas contínuas de resistência.

A ***Dra. Etno*** hesita. Sua formação lhe ensinou a escutar cantos, narrativas, observar performances, ouvir silêncios e perceber relações. Gravadores, cadernos de campo e transcrições eram apenas parte desse aprendizado. Mas escutar a terra? Escutar os Encantados? Ninguém lhe ensinara a pôr o ouvido no chão.

Mestra Mayá fala da pedagogia do canto:

— Minha voz vem dos cantos que chegam até o meu povo. É uma voz que aprendeu a escutar a terra. Eu boto o ouvido no chão, escuto seu chamado, seu gemido, e é ela quem vai mostrando os caminhos. Na comunidade, nós trabalhamos com as quatro fases da lua: a lua crescente, a lua cheia, a lua minguante e a lua nova. Essas quatro missões que nós temos. Todos os finais de semana, às sextas-feiras, em nossa aldeia, para falarmos e fazermos com nossos jovens e nossas crianças.

O ***Mestre da Cultura Popular*** sorri.

— Tem coisa que a terra responde baixinho. Por isso é preciso encostar o ouvido nela.

Dra. Etno escreve no caderno: "Calendário pedagógico lunar. Ritmo da terra como estrutura curricular". E então risca tudo. Ela percebe que está tentando transformar o ensinamento de D. Mayá em categoria acadêmica.

E **D. Mayá** continua a falar do seu ofício, num fluxo contínuo.

— E digo para vocês: sou professora, mas nunca tive essas mesas bonitas. Nunca tive cadeira para meus alunos. Fui a professora de 'pé no chão'. É por isso que esta professora está aqui, sempre de pé no chão. Ensinei debaixo de pé de árvore: jaqueira, mangueira, cajueiro. Ensinei à beira de rio, em casa de farinha, na casa dos pais. Essa era a minha sala de aula.

— O trabalho dessa professora foi esse. E eu sei, tenho orgulho e tenho prazer em dizer que tenho alunos doutores. Tenho alunos médicos, advogados…Tenho alunos que hoje são meus colegas professores. Tenho alunos enfermeiros e enfermeiras. E eles aprenderam sentados no chão, debaixo de pé de árvore. O mais importante é que eles sabem quem são. Sabem de onde vêm. Sabem cantar para os Encantados.

Silêncio

Cena 4 – O chão se move

A ***Dra. Etno*** tenta reconstruir a fala de D. Mayá. Risca palavras. Volta páginas do caderno. Procura lembrar a letra dos cantos. Desiste.

— Não vou conseguir escrever tudo...

Pela primeira vez, percebe que sua escrita corre mais devagar do que a memória daquela mulher.

Dr. Contracolonização aparece ao seu lado.

— Você ainda está procurando um conceito?

A ***Dra. Etno*** permanece em silêncio.

— D. Mayá não lhe entregou um conceito. Entregou uma vida inteira. Sem retomada não há escola. A escola é a própria reconquista.

Dra. Etnomusicologia Aplicada sente o chão se mover. Ela sempre acreditou que a etnomusicologia aplicada pudesse construir conhecimento com as comunidades. Pela primeira vez, percebe que a própria ideia de "aplicação" lhe parece pequena diante daquilo que Mayá acabara de narrar. Ao término da fala de meia hora de D. Mayá, o mediador lança um olhar apreensivo para o relógio. Visivelmente constrangido, pede aos palestrantes que procurem ser mais breves em suas intervenções, explicando que o tempo disponível será insuficiente para que todos possam falar e, ainda assim, haja espaço para o diálogo com o público.

Mestre de Cultura Popular diz: (baixinho):

— O cronograma não sabe cantar.

Depois do tempo dos Encantados, chega o tempo da palavra do quilombola da encruzilhada, da confluência…

Segundo Movimento – Nomear a Luta

Cena 1 – Agora o quilombo toma a palavra

O pedido do mediador para abreviar as falas parece não combinar com **Nêgo Bispo**. Enquanto o microfone não chega às suas mãos, ele se remexe na cadeira, olha para o relógio e depois para

a plateia. Quando finalmente o recebe, não agradece o convite, não apresenta um currículo. Começa falando.

— Vivas, vivas, porque todas as vidas são necessárias. Quando nós falamos tagarelando e quando escrevemos mal ortografado, quando nós cantamos desafinando e dançamos descompassado, quando nós pintamos, borrando o que desenhamos enviesado, não é porque estamos errando, é porque não fomos colonizados.

Silêncio.

O ***Mestre da Cultura Popular*** sorri.

— Esse homem começa derrubando a cerca.

Nêgo Bispo continua:

— Então, na verdade, quando o Pedro[18] me convidou para esse evento, eu falei o que eu tenho falado muito ultimamente. Nós temos muitas pessoas nos quilombos, nas aldeias, nas comunidades de fundo de pasto, nos mangues, enfim, nas florestas, nós temos muitas pessoas que guardam um saber muito necessário nesse momento. Mas nós também temos muitas pessoas nas universidades, em outros lugares, dizendo, olha, como fazer para preservar esse saber? Como fazer para que esse saber não desapareça? É simples, você só preserva um saber preservando a guardiã ou o guardião desse saber, porque o nosso saber não está nas prateleiras, está na memória, e as memórias estão conosco, estão no nosso corpo, como um todo, em todos os nossos sentidos.

— É por isso que, quando me convidam para falar, quase sempre respondo indicando outros mestres. Quando me perguntaram se eu queria levar um discípulo, um professor colaborador.

Eu disse: "Não tenho discípulo nenhum. Professor colaborador também não. Eu tenho mestre". Pensei logo em Naldo de Lima[19]. *O saber não mora numa pessoa só***.**

[18]Pedro Mendonça, pesquisador em Etnomusicologia e Educação Musical e co-organizador, do Simpósio Conjunto dos Grupos de Estudos de Etnomusicologia Aplicada e LatCar do ICTMD, Rio de Janeiro em 2022.

[19] Mestre Naldinho (Arnaldo de Lima) é cantor, mestre da cultura popular da comunidade quilombola de Custaneira (Paquetá, PI), cantador, rezador e guardião de importantes tradições afro-brasileiras. É uma das referências evocadas por Nêgo Bispo ao defender que o conhecimento deve ser compartilhado entre os muitos mestres e mestras que o preservam em seus territórios.

O ***Mestre da Cultura Popular*** permanece pensativo. Depois de um longo silêncio, murmura:
— Agora ele rasgou a pele.
A recusa de Nêgo em ocupar sozinho o lugar de porta-voz não era um gesto de modéstia. Era uma crítica ao modo como a universidade costuma individualizar conhecimentos construídos coletivamente.

Nêgo Bispo prossegue e nomeia aquilo que vinha preparando desde o início de sua fala:
— Colonização, para nós, são todos os processos etnocêntricos de invasão, expropriação, etnocídio, subjugação e até de substituição de uma cultura pela outra, independentemente do território geográfico. E chamamos contracolonização todos os processos de resistência e luta em defesa dos territórios dos povos contracolonizadores, seus símbolos, significações e modos de vida.

Dra. Etno anota rapidamente: contracolonização ≠ descolonização. Sublinha duas vezes. Aquela distinção a desestabiliza. Durante anos, aprendera a pensar a descolonização como horizonte ético da pesquisa, da escuta e da colaboração. Mas Nêgo Bispo parecia deslocar completamente a conversa. Não falava de metodologias. Falava de uma história contínua de invasão, resistência e permanência. Algo nesta distinção a incomoda. Ela sempre usou "descolonizar" como verbo progressista. Descolonizar metodologias, descolonizar o arquivo, descolonizar a escuta. Mas Nêgo Bispo não está falando de metodologias. Ele está falando de guerra.

Dr. Contracolonização se aproxima.
— Você ainda está procurando o termo certo, ou qual prefixo usar. Nêgo Bispo não está. Ele está nomeando uma luta. Enquanto a universidade discute palavras, os povos quilombolas continuam discutindo como existir.

Cena 2 – Palavras de arame farpado
Nêgo Bispo continua com sua fala pontiaguda

— Uma pessoa da área de História, de Geografia, ou das Ciências Sociais, ou Política, quer saber se o quilombo é anarquista, se o quilombo é comunista, se o quilombo é democrático, se o quilombo é machista, se o quilombo é "qualquerista", aí ele quer saber isso. Então, ele está graduado e quer saber isso em uma especialização, em um mestrado ou em um doutoramento. Como é que ele faz? Vai procurar uma pessoa para 'orientar'... A pessoa que ele vai procurar para orientar dificilmente sabe. Aí o que vai fazer? O óbvio! Manda perguntar no quilombo. Então, o orientador e a orientadora não sabem, são pessoas desorientadas, mas mandam perguntar no quilombo.

Dr. Contracolonização percebe que **Nêgo Bispo** está afiando mais ainda suas palavras.
— O pesquisador chega aqui "orientado" pelo desorientador. A gente ensina o que sabe, ele volta para defender a tese. A gente faz uma comida boa para ele, espera nas nossas casas, trata ele muito bem. Aí ele volta e vai para a banca para ser aprovado. A gente é que vai aprovar ele na banca? Não. E quem aprova? A gente? Não. Quem aprova é o orientador, que muitas vezes aprendeu com aquilo que nós ensinamos. Depois ele assina embaixo e diz que o saber é dele.

E **Bispo** continua:
— E transforma esse saber em mercadoria. Isso é a mercantilização do saber. Isso é a maior violência que quem se autointitula de humanidade pratica, é roubar o saber e transformar em mercadoria.

Mestre da Cultura Popular levanta a sobrancelha, ressabiado e olha para a plateia, repleta de pesquisadores que provavelmente passaram por algo parecido.
Enquanto o escutava, ***Dra. Etno*** recordou-se de Linda Tuhiwai Smith. Sua crítica às metodologias coloniais ganhava ali uma concretude inesperada. Nêgo Bispo não discutia apenas outra metodologia; afirmava um outro lugar de enunciação, no qual a própria ideia de conhecimento deixava de depender da validação da universidade.

Nêgo Bispo perfura mais ainda com suas palavras…
— Eu me recuso a receber todo e qualquer título de todas e qualquer universidade do mundo. Não existe uma universidade no mundo que tenha dignidade para carimbar o saber de Mãe

Joana[20], para carimbar o saber do Nordeste. Esse saber não é meu. Na hora que eu aceitar o título, eu estou individualizando o saber, eu estou carimbando, eu estou mercantilizando o saber. Dai me dizem: "Mas você tem que receber o título para dar aula". E eu digo: Como professor visitante, não estou pedindo para dar aula para ninguém, de jeito nenhum.

Um burburinho atravessa a plateia. Alguns participantes se entreolham. Talvez a tradução simultânea ainda estivesse chegando aos fones de ouvido ou talvez o impacto das palavras exigisse um tempo maior de assimilação.

Nêgo Bispo segue:

— Nós estamos num momento, como diz Naldinho, de ressuscitar. Nós estamos ressuscitando a sociedade afro-pagã ou pagã-politeísta.

— E aí o Apocalipse está acontecendo, é o fim do mundo das teorias. E o mundo que está começando ou se reeditando. É o mundo das cosmologias! E aí eles pediram, através das escrituras, o fim do mundo. Chamou, ele veio. E nós pedimos, através da oralidade, o começo do mundo. Chamamos, ele veio.

As palavras de **Nêgo Bispo** soam como arame farpado: demarcam territórios e feriam qualquer tentativa de atravessá-los sem reconhecer de quem era a terra. O auditório permanece alguns instantes em silêncio. As palavras de Bispo continuavam suspensas no ar quando o mediador passa o microfone para o Spirito Santo falar.

O ***Mestre da Cultura Popular*** ouve a voz que veio do quilombo. E agora se volta para a outra história, nascida no subúrbio carioca.

— A geografia é outra. A luta é a mesma.

Terceiro Movimento – Habitar a Universidade

Cena 1 – Um estranho no ninho

Aos 75 anos, **Spirito Santo** apresentou-se sem rodeios:

[20] Mãe Joana foi uma das principais mestras na formação de Nêgo Bispo. Seus ensinamentos influenciaram profundamente sua compreensão da terra, da comunidade e da contracolonização. O título do livro *A terra dá, a terra quer,* remete a um ensinamento recebido dela.

— Eu sou, aqui nessa mesa, uma espécie de estranho no ninho. Eu sou o mais velho dessa mesa. Sou um cidadão brasileiro, negro, pobre, suburbano. Tive uma infância muito pobre, eu diria miserável mesmo. Eu não tive infância, para começar. Eu fui internado num colégio interno do SAM, que era um serviço de assistência a menores, para vocês entenderem, a FUNABEM e a Fundação Casa de São Paulo. A minha infância foi passada nesse contexto. E minha mãe, vinda da roça (...) semialfabetizada, me levava gibis, e depois me levava livros. E foram com esses livros, romances populares, que a minha cabeça se formou nesse sentido de estudar coisas. Eu tive uma vida também muito complicada e difícil, porque eu fui um rebelde com 19 anos. Eu estive preso nas cadeias da ditadura.

— Eu era um artista todo jovem... E foi por esse caminho que eu fui me tornando uma pessoa que pesquisava. Eu virei um músico que pesquisava. E, na pesquisa, fui virando uma pessoa muito parecida com os acadêmicos, os estudantes, os universitários etc.

Sua narrativa se desenrola, como um rio que desbrava caminhos impensáveis. Era possível sentir a complexidade da história brasileira pulsando em suas palavras, percebendo que a contracolonização não se restringe a fronteiras territoriais ou identitárias estritas.

— Eu fui operário metalúrgico, imaginem! Então, toda essa trajetória, junto com essa cabeça de artista e com essa intenção de não ser "o outro", não ser o objeto de estudos, é o que me leva aqui. Eu tenho vivido, nos últimos dez anos, convivendo intensamente com acadêmicos. Eu tenho amigos, muitos amigos, doutores, nesse tempo todo. Tenho escrito muito, escrito livros, artigos e tal. Ou seja, eu tenho convivido intensamente com esse meio, mas só agora, aos 75 anos, é que esse meio me reconhece de alguma forma. E ganhar o Notório Saber pela UFRJ foi um reconhecimento, assim, muito emblemático[21]. Acho que todas as pessoas deviam assistir o vídeo, porque a sessão de titulação foi filmada[22].

— Eu não queria ser um convidado a ser um informante na academia (...). Eu quero ser, eu mesmo, o próprio informante... só agora, aos 75 anos, é que esse meio me reconhece de alguma forma.

[21] Em 15 de maio de 2023, a UFRJ concedeu o título Doutor Notório Saber a Antônio José do Espírito Santo - Spirito Santo. A iniciativa constituiu um marco institucional: foi a primeira vez, em seus 175 anos de história, que a Escola de Música da UFRJ encaminhou ao Conselho Universitário a proposta de concessão deste título. https://musica.ufrj.br/2023/05/05/a-luta-e-musica-de-spirito-santo-uma-historia-de-notorio-saber/

[22] A cerimônia de concessão do título de Notório Saber a Spirito Santo foi registrada em vídeo e está disponível no canal TV Suat. O registro pode ser acessado em: https://youtu.be/IqJfr6YiaCQ?si=YuYyKGlJn3Qpf3Vl

As palavras de **Spirito Santo** fazem a ***Dra. Etno*** revisitar uma questão clássica da etnomusicologia — a representação e a voz do "outro" na pesquisa etnomusicológica. Mas, naquele momento, o problema deixava de ser apenas um debate disciplinar. Diante dela, um músico-pesquisador tomava a palavra e deslocava o próprio lugar de onde o conhecimento era enunciado.

Spirito Santo continua traçando a linha de sua relação conflituosa com o mundo acadêmico que agora o reconhece como Doutor em Etnomusicologia por Notório Saber.

— O conhecimento brasileiro não são "saberes isolados", são conhecimentos. A gente vive uma esquizofrenia na academia, que é de julgar que os saberes da Europa — como se fossemos "falsos europeus" — são hegemônicos... E estamos nós, aqui, ocupando um mínimo espaço. Muito mínimo, aliás.

O ***Mestre da Cultura Popular*** sorri de lado.

— A casa é nossa. O espelho é que ainda é europeu.

Cena 2 – O título não basta

Como se a conversa da mesa ainda continuasse dentro dela, a voz de **Nêgo Bispo** reaparece:

— Nós precisamos urgentemente respeitar as guardiãs e os guardiões do saber, **mas com condições.** Não é apenas dar um título de Notório Saber, não! É dar as condições para que essa pessoa pratique esse conhecimento enquanto estiver presente. Não é o título, é a condição. Eu, por exemplo, já fui abordado por várias pessoas de várias universidades para ter esse título. Não quero.

Spirito Santo olha para Bispo antes de retomar a palavra.

— O Notório Saber é um documento maravilhoso para se entender o grau de exclusão que a academia brasileira pratica contra os outros. Quando a gente chama de Notório Saber, doutor e tal, na prática, nada mudou, a gente continua a ser "os outros" que chegam para informar algumas coisas precariamente.

Ele faz uma breve pausa e continua:

— É necessário que alunos negros tenham professores negros, e também indígenas. Necessariamente... Temos uma política de cotas na universidade. Em algum grau social…

pessoas negras ingressaram na universidade, mas essa universidade continua a ser predominantemente branca. Quem forma os negros e indígenas que entram na universidade são as mesmas pessoas. Então, de alguma forma, há um simbolismo aqui nessa mesa de que é necessário, com muita urgência, transformar isso, porque senão teremos negros sendo doutrinados. Na África se diz 'assimilados', transformados em brancos. Na prática, entram negro e sairão 'brancos doutores' do outro lado.

Spirito conclui:

— A gente precisa inserir, de alguma forma, os detentores de conhecimento no contexto acadêmico. O Notório Saber é uma possibilidade, mas não basta. Importante é que a gente esteja lá dentro, não apenas cantando e dançando, para que o Brasil tenha uma universidade melhor.

A reivindicação de Spirito Santo aproxima-se da crítica formulada por Linda Tuhiwai Smith: não basta ampliar a participação indígena e negra na universidade se as formas de produzir e legitimar conhecimento permanecem inalteradas.

Dr. Contracolonização observa:

— Spirito Santo quer transformar a universidade por dentro. Bispo prefere que ela deixe de achar que pode carimbar o saber. Não estão em lados opostos. Estão olhando para a mesma ferida por lugares diferentes.

Dra. Etno reflete e surge uma pergunta:

— Se a universidade continua ensinando todos a partir das mesmas categorias, que relações precisam mudar para que outros modos de conhecer possam realmente existir ali?

Mestre comenta:

— Há perguntas que não pedem respostas imediatas. Permanecem rondando a gente até transformarem nosso modo de escutar.

Enquanto Spirito Santo encerrava sua fala, meu olhar percorreu a plateia. A maioria dos rostos era branca. Naquele instante, compreendi que suas palavras não eram apenas uma crítica às instituições, mas um convite para repensar quem ocupa os espaços de produção do

conhecimento — e quem ainda permanece à margem deles. D. Mayá pediu novamente a palavra. Em vez de retomar a discussão sobre o reconhecimento institucional, ela deslocou o centro da conversa para outro lugar: o sentido de aprender e de ensinar.

D. Mayá deixa o título repousar sobre a mesa. O que lhe interessa é outra conversa.

— Nós estamos aqui para uma troca de experiências. Estamos aqui para falar, mas também para aprender. Não podemos dizer que somos os sábios dos mais sábios. Cada um tem o seu jeito de ser.

— Eu sou indígena, mas respeito também o não indígena. Tem muito não indígena que está sempre ao nosso lado, ajudando a divulgar a nossa história. Então não podemos ser egoístas. Temos que fazer uma luta amorosa, calorosa, cheia de afeto, cheia de amor. E aprender a ser humildes.

— Minha mãe não sabia uma letra sequer. Quando ela dizia: "Minha filha, eu não sei ler", eu respondia: "A senhora não é analfabeta. A senhora tem escolaridade. Porque a senhora está me ensinando. Está me ensinando como andar no mundo. Está me ensinando todas as letras do seu alfabeto".

— Às vezes perguntam por que estou recebendo o título de doutora. Eu respondo que não estou preocupada com esse título. Acho que estou recebendo porque tenho competência para recebê-lo. Porque estou falando para o meu povo, mas também para a humanidade, para o Brasil. Falando sobre respeito, humildade e sobre como podemos aprender uns com os outros.

O ***Mestre da Cultura Popular*** permanece alguns segundos em silêncio. Depois sorri.

— A universidade entregou um título. D. Mayá devolveu uma lição.

O encontro terminara, mas sua escuta permanecia aberta.

Interlúdio I – Deslocamentos: Sobre o que não posso saber

Dra. Etno está em seu quarto de hotel. Ela tem páginas e páginas de notas. Mas algo a incomoda profundamente. Ela relê Wanda Pillow e entende na pele o que é reflexividade desconfortável. Ela não busca catarse nem cura; ela expõe os limites do que podemos saber. O desconforto não

é um obstáculo a ser superado, mas a própria condição ética da pesquisa. Em seguida, folheia o livro de Nêgo Bispo[23]. Seu pensamento a desestabiliza e, ao mesmo tempo, amplia seu horizonte. Aos poucos, percebe que passou o simpósio inteiro tentando "entender" D. Mayá, Nêgo Bispo e Spirito Santo. Tentando traduzir seus pensamentos para categorias acadêmicas. Tentando encontrar um lugar confortável para si mesma naquela conversa.
Mas e se não houver lugar confortável?

Dr. Contracolonização senta-se ao seu lado:
— Você está começando a entender. D. Mayá ensina através da escuta dos Encantados. Você pode escutá-los? Nêgo Bispo fala desde o Quilombo Saco-Curtume, desde a terra que dá e que quer. Você tem terra? O que está disposta a perder?

Dra. Etno percebe que tem buscado exatamente isso: uma forma de se sentir bem consigo mesma, de se ver como 'aliada', sem ter que abrir mão de nada. Talvez fosse essa a "inocência colonizadora" de que fala Mackinlay (2015).

Dr. Contracolonização sorri discretamente.
— Talvez 'aliada' ainda seja uma palavra da universidade. Nêgo Bispo prefere outra: confluente.

A ***Dra. Etno*** o encara, intrigada.
— Confluente?
— Dois rios confluem sem deixar de ser rios. Nenhum abandona sua nascente. Nenhum absorve o outro. Depois do encontro, ambos seguem adiante mais fortalecidos. Talvez seja isso que Nêgo Bispo esteja propondo. Não alguém que fale pelo outro, nem alguém que venha salvá-lo. Mas alguém que seja capaz de confluir, preservando a força de cada caminho.

Mestre de Cultura Popular resume:
— Confluência não é concordância. É fortalecimento mútuo.

[23] Nêgo Bispo levava consigo exemplares da edição independente de *A terra dá, a terra quer*. Somente em 2023 a obra recebeu uma edição revista e ampliada, publicada pela Ubu Editora em parceria com a Piseagrama.

Dra. Etno permanece em silêncio. Pela primeira vez, percebe que seu desafio não era encontrar um lugar de fala, mas compreender que a escuta começa pelo reconhecimento das relações que aqueles encontros instauram. Há coisas que a ***Dra. Etno*** não pode saber.

Dr. Contracolonização abre um sorriso, e diz calmamente.

— É difícil escutar os Encantados quando não se cresceu entre eles nem se aprendeu a ouvir a terra como parte da vida cotidiana. Você não conhece a contracolonização porque ela não nasceu na universidade, mas nos territórios quilombolas atravessados pela luta diária. Tampouco conhece por dentro os caminhos pelos quais Spirito Santo aprendeu música: escutando os vissungos de Minas, construindo instrumentos africanos, pesquisando por conta própria e compartilhando esse conhecimento com jovens das comunidades do Rio.

Reconhecer esses limites não é derrotismo. É ética.

Mestre da Cultura Popular sorri discretamente.

— Escutar também é saber até onde a gente não alcança.

Não era mais o título de Notório Saber que ocupava o centro da conversa. Era a responsabilidade de colocar o conhecimento a serviço da vida.

Interlúdio II - Ressurgência: Caminhos de Futuridade

Foi apenas dias depois do fim do simpósio, ao reler minhas anotações, que encontrei no intelectual cherokee Jeff Corntassel uma palavra capaz de dialogar com aquilo que eu ainda tentava compreender: "ressurgência". Corntassel propõe substituir "reconciliação" por "ressurgência" (Corntassel, 2008, 12). Em seu artigo mais conhecido, *Toward Sustainable Self-Determination* (2008), ele argumenta que a autodeterminação não depende apenas do reconhecimento jurídico dos Estados. Ela se constrói diariamente por meio de práticas como: falar a língua indígena; cantar; realizar rituais; cuidar das sementes; ensinar as crianças; proteger os territórios; manter as formas próprias de alimentação e espiritualidade. Ele chama essas ações de "atos cotidianos de ressurgência" (*everyday acts of resurgence*). Resistir significa responder ao colonialismo. Ressurgir significa fortalecer aquilo que já pertence ao povo: os conhecimentos; as práticas culturais; os cantos; os parentescos; a espiritualidade; a relação com a terra. Ou seja, o foco deixa de ser o Estado e volta-se para a comunidade.

E é isso que D. Mayá e Nêgo Bispo são. Estão praticando ressurgência, pois não estão interessados em reconciliação com o Estado colonial. A escola nômade de D. Mayá é ressurgência. Os cantos dos Encantados são ressurgência. O pensamento contracolonial de Nêgo Bispo não se separa da prática quilombola que o produz; é nesse entrelaçamento que a ressurgência ganha forma. A presença de Spirito Santo na universidade — sem abrir mão de seus modos de aprender e ensinar música — também é ressurgência.

A ***Dra. Etno*** começa a perceber que a futuridade indígena e quilombola não depende da etnomusicologia. É a etnomusicologia que precisa decidir que relações deseja construir com essa futuridade. Enquanto a academia debate sua própria descolonização, **D. Mayá**, **Nêgo Bispo** e **Spirito Santo** seguem produzindo, em suas práticas cotidianas, formas de conhecer, de escutar e de existir que não aguardam validação acadêmica.

Coda: é hora de trabalhar

Antes de se despedir, **D. Mayá** volta-se ao auditório e faz um último chamado. Não é um encerramento. É uma convocação:

Oi, marinheiro, é hora,
é hora de trabalhar.

É o céu, é a terra, é o mar.
Oi, marinheiro, olha o balanço do mar.
Oi, meus guerreiros, é hora,
é hora de trabalhar.
Oi, minhas guerreiras, é hora,
é hora de trabalhar.[24]

Quando o auditório se esvazia, é o canto pataxó que permanece. Escutar a Terra talvez seja exatamente isso: aceitar que a escuta não começa quando compreendemos, mas quando aceitamos que há modos de conhecer que não nos pertencem e, ainda assim, podem transformar profundamente a maneira como pesquisamos, ensinamos e habitamos o mundo.

O trabalho continua.

[24] Como a narrativa de D. Mayá é inseparável de seus cantos, recomenda-se também a escuta dos registros sonoros disponibilizados na página da Teia dos Povos dedicada ao livro *A escola da reconquista*. https://teiadospovos.org/a-escola-da-reconquista/

Agradecimentos

Este texto é uma tentativa de escuta. Sou profundamente grata a D. Mayá, a Nêgo Bispo e a Spirito Santo pela generosidade com que compartilharam suas palavras naquele encontro. Suas falas, gravadas e posteriormente transcritas, constituem o coração desta narrativa. Agradeço a Pedrinho Macedo pelo esforço imenso de tornar possível financeiramente a presença de vários mestres e mestras cujos pensamentos continuam ecoando muito além daquele auditório. Às pesquisadoras Linda Tuhiwai Smith por me instigar a novas escutas e Elizabeth Mackinlay, pela inspiração para experimentar outras formas de escrever. Os limites e eventuais equívocos desta narrativa são de minha inteira responsabilidade.

Referencias

AGAWU, Kofi. **The African Imagination in Music**. New York: Oxford University Press, 2016.

ANDRADE, Maria Muniz de (Mestra Mayá). **A escola da reconquista**. Organização de Rosângela Pereira de Tugny. Arataca, BA: Teia dos Povos, 2021. Disponível em: https://teiadospovos.org/a-escola-da-reconquista/. Acesso em: 12 jul. 2026.

BISPO, Antônio dos Santos. **Colonização, quilombos, modos e significações**. Brasília: INCTI/UnB, 2015.

BISPO, Antônio dos Santos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

CORNTASSEL, Jeff. Toward Sustainable Self-Determination: Rethinking the Contemporary Indigenous-Rights Discourse. **Alternatives: Global, Local, Political**, v. 33, n. 1, p. 105-132, 2008.

CORNTASSEL, Jeff. Re-envisioning resurgence: Indigenous pathways to decolonization and sustainable self-determination. **Decolonization: Indigeneity, Education & Society**, v. 1, n. 1, p. 86-101, 2012.

MACKINLAY, Elizabeth. Decolonization and Applied Ethnomusicology: "Story-ing" the Personal-Political-Possible in Our Work. In: PETTAN, Svanibor; TITON, Jeff Todd (org.). **The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology**. Oxford: Oxford University Press, 2015. p. 379-397.

PILLOW, Wanda. Confession, catharsis, or cure? Rethinking the uses of reflexivity as methodological power in qualitative research. **International Journal of Qualitative Studies in Education**, v. 16, n. 2, p. 175-196, 2003

PROGRAMAÇÃO do Simpósio ICTM Rio 2022. In: EVEN3. Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: https://www.even3.com.br/e/simposioictm2022-262957?lang=pt. Acesso em: 12 jul. 2026.

SANTO, Spirito. **Do samba ao funk do Jorjão: ritmos, mitos e ledos enganos no enredo de um samba chamado Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Escola Sesc de Ensino Médio, 2016.

SANTO, Spirito. Vissungos do Tijuco: hoje você sabe o que é isto? Você sabe o que é isto? **Blog SpiritoSolto**, 2 jun. 2014. Disponível em: https://spiritosanto.wordpress.com/2014/06/02/vissungos-do-tijuco-hoje-voce-sabe-o-que-e-isto/. Acesso em: 11 jul. 2026.

SANTO, Spirito. Vida pregressa. **Blog SpiritoSolto**, 30 nov. 2007. Disponível em: https://spiritosanto.wordpress.com/2007/11/30/vida-pregressa/. Acesso em: 1 jul. 2026.

SANTO, Spirito. **Lapa de Makemba, o translado fantástico da música morta-viva: notas etnológicas sobre uma viagem pela música africana do Brasil adentro**. Manuscrito. Rio de Janeiro: Academia.edu, 2025.

SMITH, Linda Tuhiwai. **Descolonizando metodologias: pesquisa e povos indígenas**. Tradução de Roberto G. Barbosa. Curitiba: Editora UFPR, 2019.

TV SUAT. **Concessão de "Notório Saber" a Spirito Santo**. YouTube, 15 maio 2023. Disponível em: https://youtu.be/IqJfr6YiaCQ?si=YuYyKGlJn3Qpf3Vl. Acesso em: 11 jul. 2026.

TUGNY, Rosângela Pereira. Mestra Mayá: a história contra-colonial de uma mestra indígena. Resenha de: ANDRADE, Maria Muniz de (Mestra Mayá). **A escola da reconquista**. **Le Monde Diplomatique Brasil**, 2022. Disponível em: https://diplomatique.org.br/mestra-maya-a-historia-contra-colonial-de-uma-mestra-indigena/. Acesso em: 11 jul. 2026.

VAN DER MEER, Wim. **Beyond the Binary: Toward a Cultural Musicology**. Manuscrito inédito, no prelo, 2026.

Mini Bios Autores/Autoras

Magda Dourado Pucci é musicista, antropóloga e pesquisadora das musicalidades indígenas e das músicas do mundo. Graduada em Regência pela USP, é mestre em Antropologia pela PUC-SP e doutora em Pesquisa Artística pela Universidade de Leiden, na Holanda. Desenvolve pesquisas e projetos colaborativos com artistas de diferentes tradições vocais do mundo e com coletivos indígenas no Brasil, articulando criação artística, etnomusicologia e educação musical. É fundadora e diretora musical do Mawaca, grupo dedicado à recriação de repertórios vocais de diferentes culturas do mundo. Desde 2013 é associada ao International Council for Traditions of Music and Dance (ICTMD), integrando a Junta Diretiva do Grupo de Estudos de Músicas Latino-Americanas e do Caribe.

Dona Mayá - **Maria Muniz de Andrade** é mestra e liderança do povo Pataxó Hã-Hã-Hãe. Sua trajetória está ligada à transmissão de conhecimentos, memórias e práticas culturais de seu povo, articulando ancestralidade, território, espiritualidade e resistência. Sua atuação contribui para a continuidade e a valorização de conhecimentos indígenas transmitidos entre gerações, afirmando a importância da oralidade, da memória e da experiência vivida como formas legítimas de produção de conhecimento. É autora do livro *A Escola da Reconquista* publicado pela Editora Teia dos Povos.

Nego Bispo - **Antônio Bispo dos Santos** (1959–2023) foi pensador quilombola, escritor, poeta, lavrador e liderança do movimento quilombola brasileiro. Nascido no Quilombo Saco-Curtume, no Piauí, dedicou-se à reflexão sobre os modos de vida, os conhecimentos e as formas de organização das comunidades quilombolas. Desenvolveu o conceito de contracolonização, propondo uma perspectiva crítica aos processos coloniais a partir dos saberes, práticas e cosmologias dos povos quilombolas. Autor de *Colonização, quilombos: modos e significações* (2007) e *A terra dá, a terra quer* (2023), tornou-se uma referência fundamental nos debates contemporâneos sobre território, ancestralidade, educação e epistemologias quilombolas.

Spirito Santo - **Antônio José do Espírito Santo** é músico e Doutor em Etnomusicologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), por Notório Saber. Desenvolve, há cinco décadas, pesquisas sobre as músicas de matrizes africanas no Brasil, com especial atenção aos *vissungos,* reunidas *n*o artigo *Na Lapa de Makemba* (Santo, 2025). É criador da oficina *Musikfabrik*, onde pesquisa e constrói instrumentos musicais articulando organologia aplicada, pesquisa histórica, experimentação sonora, criação artística e formação de músicos. É autor do livro *Do samba ao funk do Jorjão: Ritmos, mitos e ledos enganos no enredo de um samba chamado Brasil* em que apresenta a evolução do samba e a mistura de ritmos na cultura popular.

Revista Música e Cultura (ISSN 1980-3303)
Dossiê **Sonoridades, memória e territorialidade: performances em movimento na América Latina e Caribe**

FROM ETHNOGRAPHY TO COLLABORATIVE RESEARCH-CREATION

Decolonizing Methodologies with Indigenous Qom Artists in the Argentine Chaco[1]

Silvia Citro
Soledad Torres Agüero
Universidad de Buenos Aires, Departamento de Artes
csilvia7047@gmail.com

Abstract
We examine methodological transformations that led from the ethnography of Indigenous music and dance to collaborative research-creation processes over twenty-five years of work with Qom artists and teachers from the Argentine Chaco. In the first part, we trace our main approaches, from doctoral research conducted in a context of neoliberal crisis and ongoing coloniality, to participatory workshops, and, later the co-production of intercultural artworks such as books, performances, music albums and videos. We highlight how these last research-creation processes generated new forms of knowledge through multisensory and affective approaches that combined documentary and creative practices, archival materials and collaborative aesthetic experimentation. In the second part, we analyse one of these collaborative artworks: the song and videoclip *Qa'añe. Young Woman* with the Qom singer Ema Cuañerí and the dance group Pocnolec. Exploring disagreements surrounding the legitimacy of repertoires, contrasting understandings of ancestrality, and the role of historical-ethnographic archives in relation to contemporary Indigenous performances, we focus on the aesthetic, epistemic, and micropolitical dimensions of these tensions. We argue that the Indigenous ethics of "reciprocity", adopted and reworked here as a methodological principle, could help to navigate and manage tensions aroused. Our overarching hypothesis suggests that articulating ethnography and art through collaborative intercultural approaches can contribute to the decolonisation of ethnomusicological methodologies by challenging dichotomies inherited from modernity/coloniality —such as mind/body, science/art, theory/practice, and reason/emotion— as well as extractivist relationships between anthropologists and Indigenous peoples and the exoticisation of cultural difference.
Keywords: music; dance; archives; ancestrality; reciprocity.

DA ETNOGRAFIA À PESQUISA-CRIAÇÃO COLABORATIVA

Descolonizando metodologias com artistas indígenas Qom do Chaco argentino

Resumo
Examinamos as transformações metodológicas que nos conduziram da etnografia da música e da dança indígenas à pesquisa-criação colaborativa ao longo de vinte e cinco anos de trabalho com artistas e professores Qom do Chaco argentino. Na primeira parte, descrevemos nossas principais abordagens, desde uma pesquisa de doutorado realizada em um contexto de crise neoliberal e colonialidade persistente, passando por oficinas participativas e, posteriormente, pela coprodução de obras artísticas

[1] This publication synthesizes and reworks discussions presented by the authors at the ICTMD-LATCAR symposia held in Uruguay (2018), Mexico (2020), and Chile (2022).

interculturais, como livros, performances, álbuns musicais e vídeos. Destacamos como esses processos de pesquisa-criação geraram novas formas de conhecimento por meio de abordagens multissensoriais e afetivas que combinaram práticas documentais e criativas, materiais de arquivo e experimentações estéticas colaborativas. Na segunda parte, analisamos uma dessas obras colaborativas: a canção *Qa'añe. Jovem Mulher* e o videoclipe *Qa'añe. Jovem Mulher Jovem*, desenvolvidos com a cantora Qom Ema Cuañerí e o grupo de dança e teatro Pocnolec. Ao examinar divergências em torno da legitimidade dos repertórios, entendimentos contrastantes sobre ancestralidade e o papel dos arquivos histórico-etnográficos em relação às performances indígenas contemporâneas, enfocamos as dimensões estéticas, epistemológicas e micropolíticas dessas tensões. Argumentamos que a ética indígena da "reciprocidade", aqui adotada e reelaborada como princípio metodológico, pode contribuir para gerir as tensões que emergem nesses processos colaborativos. Nossa hipótese central é que articular etnografia e arte por meio de práticas interculturais colaborativas pode contribuir para a descolonização das metodologias etnomusicológicas, ao questionar as dicotomias herdadas da modernidade/colonialidade — como mente/corpo, ciência/arte, teoria/prática e razão/emoção —, bem como as relações extrativistas entre antropólogos e povos indígenas e a exotização da diferença cultural.
Palavras-chave: música; dança; arquivos; ancestralidade; reciprocidade.

DE LA ETNOGRAFÍA A LA INVESTIGACIÓN-CREACIÓN COLABORATIVA

Descolonizando metodologías con artistas indígenas Qom del Chaco argentino

Resúmen

Examinamos las transformaciones metodológicas que nos llevaron desde la etnografía de la música y la danza indígena hacia procesos colaborativos de investigación-creación, a lo largo de veinticinco años de trabajo con artistas y docentes Qom del Chaco argentino. En la primera parte, reseñamos nuestros principales abordajes, desde la investigación doctoral realizada en un contexto de crisis neoliberal y colonialidad persistente, a los talleres participativos y, posteriormente, la coproducción de obras interculturales como libros, performances, discos y videos. Destacamos cómo estos últimos procesos de investigación-creación generaron nuevas formas de conocimiento mediante abordajes multisensoriales y afectivos que combinaron prácticas documentales y creativas, materiales de archivo y experimentaciones estéticas colaborativas. En la segunda parte, analizamos una de esas obras colaborativas: la canción y el videoclip *Qa'añe. Mujer Joven*, con la cantante qom Ema Cuañerí y el conjunto de danza y teatro qom Pocnolec. A partir del análisis de los desacuerdos en torno a la legitimidad de repertorios, las comprensiones contrapuestas acerca de la 'ancestralidad' y el rol de los archivos histórico-etnográficos frente a las performances indígenas contemporáneas, nos centramos en las dimensiones estéticas, epistémicas y micropolíticas de esas tensiones. Sostenemos que la ética indígena de la 'reciprocidad', adoptada y reelaborada aquí como principio metodológico, puede contribuir a gestionar las tensiones generadas en estos procesos. Nuestra hipótesis general plantea que articular la etnografía y el arte mediante prácticas interculturales colaborativas puede contribuir a la descolonización de las metodologías etnomusicológicas, al cuestionar las dicotomías heredadas de la modernidad/colonialidad —como mente/cuerpo, ciencia/arte, teoría/práctica y razón/emoción— así como las relaciones extractivistas entre antropólogos/as y pueblos indígenas y la exotización de la diferencia cultural.
Palabras clave: música; danza; archivos; ancestralidad; reciprocidad.

Introduction

In this article, we analyse the methodological transformations our research group has undergone over a period of 25 years, moving from ethnographies of Indigenous music and dance to collaborative research-creation involving aesthetic experimentations with *Qom* artists from the Argentine Chaco. We focus on the collaborative process of researching and creating a videoclip on the "ancient" Qom female initiation ritual, based on the main song of the digital album *Qa´añe, Young Woman. Qom songs from the Qañiyi* (2023). This process was led by the Qom artist Ema Cuañerí, a renowned elder singer, actress and teacher — with the participation of *Pocnolec* - the only Qom dance and theatre group in Chaco Province -, and ourselves as researchers and creative producers.

We would like to underline that when research is carried out within our own countries where anthropologists and Indigenous collaborators share the same postcolonial territory —, there are greater opportunities to sustain long-term relationships. In such processes both our interests and those of our collaborators shift with changing socio-economic contexts and cultural policies, while our affective and political bonds often deepen. For example, Ema told us it took her over 20 years to 'find' the ancient female initiation song, and nearly another 20 years to 'gather the courage' to record and film it with us, whom she now refers to as her 'anthropologist friends'. During these two decades, as Ema became one of Argentina's leading Indigenous singers, we consolidated our own strategies for collaborative research-creation. By reflecting on this long-term case, we aim to contribute to the discussions regarding the epistemic and micropolitical potential interdisciplinary approaches that bring together ethnography, art and collaborative research practices. Although audiovisual experimentation has been part of ethnographic practice since its early stages —particularly in works from the 1930s by Franz Boas, Marcel Griaule, Margaret Mead, and Gregory Bateson (see Cascardi, 2012)— collaborative experimentation with musical languages (Feld, 1982; Seeger, 1986; Araujo, 2006; Tugny et al. 2009; Harrison, Mackinlay, and Pettan, 2010; Menezes Bastos, 2011; Montardo, 2011; Barros and Silva, 2017; Durán Velasco et al., 2022), and especially with dance and performative ones, has emerged more recently (Turner, 1982; Tovar, 2009; Citro, Podhajcer, Roa and Rodriguez, 2024). These works show how sound, body, and visual languages can complement traditional anthropological methods by fostering a more multisensory approach to

cultural practices. Such processes reveal their epistemic potential to knowledge production, enabling what phenomenology has termed "pre-objective or pre-reflective knowledge" (Merleau-Ponty, 1945; Csordas, 1999). This approach provides access to sensitive and affective dimensions of experience that are often difficult to capture through conventional text-based and verbal forms of expressions. In performance practices, it fosters a form of reflexivity grounded in bodily enactments, as suggested by the British anthropologist Victor Turner (1982) and the American performance studies scholar Richard Schechner (2000), allowing latent memories or even repressed experiences to emerge beyond verbal articulation. Similarly, working with audiovisual archives, can expand memories -through direct connections with images and sounds from one's own collective past or from other related groups previously unknown to the subject-, a dynamic that several authors have termed "archive performativity" (Taylor, 2003; Balbé and Torres Agüerro, 2021).

Our overarching hypothesis is that when these kinds of research-creations are developed in collaborative intercultural contexts, they possess significant epistemic and micropolitical potential to destabilise hegemonic representations and practices of modernity-coloniality. These include dualistic frameworks (mind/body, science/art, theory/practice, reason/emotion), extractivist relationships between anthropologists and Indigenous peoples, and the exoticisation of cultural differences. We also examine the tensions and conflicts that permeate intercultural collaboration, particularly those arising between historical-ethnographic archives and contemporary repertoires of Indigenous performance, as well as between different aesthetic-epistemic modes of representation and contrasting notions of ancestrality. Our methodological hypothesis is that addressing these tensions requires bringing anthropological reflexivity and our Western democratic and egalitarian assumptions into dialogue with Indigenous ethics of reciprocity, thereby fostering intercultural modes of collaboration.

In the first part of the article, we trace our three methodological approaches that have long shaped this long-term engagement with the Qom people and situate them within changing geopolitical contexts in Argentina. This genealogical perspective is crucial for understanding how our relationships gradually evolved into collaborative research-creation, including the production of the videoclip *Qa'añe.Young Woman*, which we analyse in the second part.

Methodological movements in a Changing Sociopolitical Context Researching through Ethnography in a context of Neoliberal Socioeconomic Crisis and Postcolonial Invisibility

Our relationship with the Qom (also known as Toba) people began in 1998, when Citro initiated the study of their rituals in rural communities of Formosa province, northeast Argentina. This ethnic group, numbering around 100,000 persons, inhabits the subtropical lowlands of the Argentine Chaco Region. As both an anthropologist and a dancer, Citro was particularly interested in Qom dances and music, in relation to representations of the body and personhood and everyday bodily techniques, which became the focus of her doctoral dissertation. In the past, Qom people were semi-nomadic hunter-gatherers with a shamanic worldview, and a long history of resistance to Spanish colonisation. By the late nineteenth century, however, Argentina's ruling elite promoted an imaginary national identity of a 'White' nation – 'descendants of the ships', referring to European immigrants, mainly from Spain and Italy. This narrative was coupled with the military persecution, economic exploitation, and even genocide of Indigenous peoples, followed by their political and cultural invisibilisation (Citro and Torres Agüerro, 2015). From the mid-twentieth century onwards traditional subsistence practices based on hunting, gathering, and fishing were progressively curtailed and replaced by rural labour and state welfare policies. In the 1970s, a massive conversion to Evangelical Pentecostalism led to the condemnation and abandonment of Qom collective rituals within the new Indigenous churches (Miller, 1979; Wright, 2008; Citro, 2009). These ongoing forms of coloniality contributed to the marginalisation of their performative genres —often referred to as "ancient music and dances"— which came to be remembered by only a few elders. At the same time, they fostered the emergence of "new music and dances," evangelical genres influenced by folk, and more recently pop music.

Our initial ethnographic work in the late 1990s focused on documenting these ancient genres through interviews and, above all, participant observation and observant participation in Indigenous communities in eastern Formosa, mainly among the *Takshik* groups[2]. One

[2] The term *Qom* today encompasses endogamous groups that were nomadic across different territories of the Argentine Chaco and still preserve certain dialectal variations of their language. Our work began with *Takshik* and continued with the *Nachilamolek*, in eastern and western parts of Formosa province, respectively. Later, we carried out research in Chaco Province, with the *KollaGal'ek* group. Nevertheless, it is worth noting that these former group designations are gradually falling into disuse, as the generic contemporary designation *Qom* now prevails.

contribution of this research was the documentation and revaluation of performative genres on the verge of disappearing, such as the rattle-stick song-dances performed during female initiation rituals (Citro, 2009) and the *nmi* circular song-dances that fostered courtship and alliances among young people during the annual carob harvest ritual (Citro and Cerletti, 2009)[3]. We also identified tensions between 'ancient Qom' and 'new Evangelical' repertoires, as well as continuities that led to re-elaborations. Citro (2009, 2019) analysed these ritual re-elaborations as hybrid, provisional dialectical syntheses addressing some of the cultural contradictions of coloniality, while others—especially economic—remained unresolved. This period coincided with the implementation of neoliberal economic policies in Argentina's, culminating in the national crisis of 2001. These conditions deepened the historical exclusion and poverty of Indigenous peoples and highlighted the ambivalent role of Qom churches. On the one hand, they could legitimise poverty as part of a Christian ethos of 'humility', enabling clientelist practices between White politicians and Qom leaders. On the other hand, they also provided crucial spaces for social reproduction, mutual support and community care. Beyond these sociopolitical dynamics, we observed that the Qom's opposition between the powerful bodies enacted through ritual dances and disciplined bodies shaped through practices such as Bible readings and religious discourses partially resonated with our own tensions as dancers and scholars. Despite our different ethnic and class backgrounds, we argued that both experiences were shaped by the enduring effects of coloniality. Combining (auto-)ethnographic reflexivity and postcolonial perspective, we examined how these contradictions in fieldwork and our own interpersonal genealogy led to a critical re-examination of dialectical theories and methods for understanding our contradictory embodiments (Citro, 2019). To address this challenge, we proposed bringing into dialogue two perspectives: a 'multisensorial and affective approach' (based on ethnographic participation, cultural phenomenology, movement and performance analysis) to describe and comprehend current cultural embodiments, including senses, emotions, and agency; and a 'critical-reflexive distancing approach' (drawing primarily on post-structuralist and post-colonial theories) to reveal how embodiments are shaped by historical genealogies of power within specific geopolitical, economic, and socio-cultural contexts. By articulating these perspectives, we analysed the performative effects of music,

[3] In this work, we also analysed how these genres shared similar musical features with genres of other indigenous peoples of South American lowlands, as Menezes Bastos (2007) highlighted.

dance and other cultural embodiments in constructing, legitimising, and contesting identitarian positions, roles, and intersubjective experiences. (Citro, 2009, 2019). Finally, although this initial research followed a more conventional ethnographic methodology, it raised questions about individual authorship and pointed to the need for more collaborative forms of knowledge production. For instance, in the introduction to the dissertation, Citro named the 180 Indigenous people with whom she had exchanged experiences and dialogues as 'co-authors' of the work (Citro, 2009, p. 16-20). In the years that followed, these collaborative relationships became increasingly visible and central to our research practice.

Participatory Workshops in a Context of Multiculturalist Ideologies and World Heritage Policies

Following the 2001 political crisis, a new government took office in Argentina as part of the broader 'leftward shift' in Latin America, inaugurating a period of socioeconomic recovery, regional integration and strong support for scientific and artistic policies. At the same time, in a global context of multicultural ideology and promotion of cultural heritage, national policies began to challenge the traditional Argentine identity imaginary of 'White-European origin', granting greater visibility to Indigenous, Afro-descendant, and Mestizo peoples. As a result, local governments began to support specific actions aimed at promoting indigenous music and dances (Citro, Torres Agüerro, 2015a). Within this new scenario we were able finally able to establish, in 2004, our Research Group of Anthropology of Body and Performance at the University of Buenos Aires, one of the first in the country to focus on embodiment, dance and performance among Indigenous, Afro-Latin American and peasant communities. These cultural and academic transformations opened new paths for our research. Several Qom teachers and emerging artists began to revalue their ancient music and dances —previously prohibited by Evangelical churches— and invited us to collaborate in documenting and researching them. In response, we developed interdisciplinary workshops drawing on authors such as the French filmmaker and visual anthropologist Jean Rouch´s (2003) 'participatory research methods in visual anthropology' and the 'participatory action research' of Brazilian educator Paulo Freire (1982) and the Colombian sociologist Orlando Fals Borda (1992). In 2007, Torres Agüerro, together with a colleague, coordinated the first participatory video workshop with indigenous people of the Chaco region, together with Romualdo Diarte, Juan Carlos Caballero, and other

young Qom teachers and musicians. The workshop resulted in two short documentary films on ancient Qom music and dances (Torres Agüerro, 2013). During this experience, we met Ema Cuañerí for the first time, when she spontaneously organised a dance workshop as part of the activities. At that time both Ema and Romualdo were beginning to gain visibility with invitations from the Formosa provincial government to participate in cultural events while also recording their first albums of Qom music – Ema, in her case, with three indigenous singers from different ethnic groups. A few years later, we analysed these early artistic productions in relation cultural policies shifts, focusing on processes of revaluation, hybridisation, and exoticisation (Citro and 2, 2012, 2015a and b)

In 2011, we were invited by a Qom artisan from an NGO in western Formosa, belonging to the *Nachinamolek* groups, to develop a new research-creation with adult women aimed at "recovering and performing their ancient practices", through a "dance and memory" workshop. Over the time, the workshops' objectives changed as new participants joined –first young students and later bilingual teachers (Citro, Torres Agüerro, and Greco, 2019). The process concluded with the publication of the educational book *Memories, Music, Dances, and Plays of the Qom of Formosa* (Citro, Cuañerí, Diarte et.al 2016) co-authored by four anthropologists from our group and nine Qom teachers, including Ema and Romualdo. Like the videos from the first workshop, the book was designed to support Indigenous teachers' work and, for the first time, brought together documentation from the two main Qom groups — *Nachilamolek* and *Takshik*.

We would also like to emphasize the methodology employed in these early participatory workshops. First, we assembled a collective archive integrating ethnographic and historical materials on rituals and bodily practices from our fieldwork, previous anthropological research in Argentina, and accounts produced by missionaries and explorers in the Chaco region, most of them European. These materials were shared to encourage collective reflection while simultaneously co-generating new records and interpretations with the Qom collaborators. To this end, we employed a range of strategies adapted to each group, including screenings, listening sessions, elicitations exercises and collective discussions based on the archival materials. We also promoted aesthetic experimentation through drawing, re-enactment of songs, dances and everyday life bodily practices as well as audiovisual recordings and editing techniques. Drawing on these experiences, we began to conceptualise this approach as

'performance-research', a transdisciplinary methodology that explores the sensory, affective, and reflective dimensions of intersubjective experiences, not only through words but also through a diversity of gestures and bodily movements, sounds, images and other materialities. Hence our choice of the broad term 'performance' to describe it. (Citro, 2018). A key feature of this methodology is that neither the artistic languages we employ nor the research strategies we design are imposed in advance. Rather, they emerge tactically through ongoing dialogue and are continually adapted to the particularities of each group, territory, and sociocultural context, including the intersections of ethnicity, gender, and social class. In this sense, we adopt an ethnographic perspective that remains attentive to local cultural categories and aesthetics, as well as to the evolving intersubjective and micropolitical dynamics that shape each participatory process. This openness was already evident in our first workshop, which began as a video-based project with young male teachers, but soon incorporated an improvised dance session proposed by an older female teacher and singer. Similarly, the second workshop, initially conceived as a dance and memory project for older women, later expanded to include writing and drawing practices developed with middle-aged teachers. This responsive and open-ended approach, grounded in listening and transformation, distinguishes our work from certain outreach initiatives promoted by NGOs, artistic groups, and other institutions in the Chaco region, which often rely on a predetermined aesthetic language (such as video-dance, hip-hop, or Afro-dance) and apply uniform methodologies across diverse groups and contexts.

Finally, we would also like to highlight the significant impact that these participatory experiences had on our own academic practices. Since 2012, we have also modified the ways in which we conduct academic events and university teachings, incorporating workshops that promote embodied forms of teaching-learning theory and methodology (Citro and Rodriguez, 2020). Furthermore, since 2014, we have increasingly sought to communicate and disseminate our ethnographic research through artistic formats, in an effort to reach broader audiences. This marked a third methodological transformation in our trajectory.

Intercultural Artworks in a Context of De- and Contra- Colonial Questionings (2014 -)

In 2014, we began inviting Qom musicians who had participated in our workshops to join research-creation processes that we coordinated. Soon afterwards, these artists invited us to participate in their own artworks, such as *Qa´añe*, which we will discuss later. Through these

collaborations, we produced intercultural artworks that creatively reinterpreted our research materials, blending documentary and artistic elements, non-fiction and fiction, and generating both indexical references and metaphorical reworkings. As a result, our initial archive expanded into an interdisciplinary and intercultural collection of historical, ethnographical and artistic records that has been continuously reactivated, reinterpreted, and enriched. In this sense, our methodology of aesthetic experimentation resonates with Lévi-Strauss' (1964) notion of *bricoleur*, a figure he developed to describe the mythical and ritual modes of thought characteristic of Amerindian peoples. Like the *bricoleur*, we creatively recombine available materials—historical, ethnographic, and artistic—to generate new meanings, relationships, and forms of knowledge. These new experimentations emerged within a shifting intellectual context marked by growing critiques of academic knowledge production from decolonial and counter-colonial perspectives, drawing on the work of Latin American thinkers such as Quijano (2000), Mignolo (2005), and Rivera Cusicanqui (2015). At the same time, Qom communities in Formosa entered a period of territorial struggle and political mobilisation that led to open confrontation with provincial authorities. As a consequence, the governmental support for Indigenous artists was suspended as a form of "political punishment" (Citro and Torres Agüerro, 2015a). In response, we became more actively involved in supporting their initiatives, assisting with grant applications and seeking funding through both academic institutions and national arts programs. One of the first outcome of this new stage was the video-dance *Transmutations of being-in-the world* (2014-2018), coordinated by Silvia Citro with the collaboration of the dancer Carina do Brito and the photographer Salvador Batalla, and featuring songs of Ema Cuañerí on the soundtrack. In this artwork, we engaged in bodily improvisations with the trees in a woodland environment exploring how these encounters affected and transformed our perceptions and movements. The piece drew inspiration from the memories of our fieldwork with the Qom, particularly their relationships with the powerful non-human beings of the bush or *monte*, 'the powerful owner' or 'mothers/fathers' of species such as plants, animals and spaces. In this exploration we sought to avoid mimetic or realistic approaches, as well as any exotic appropriation of the cultural differences. Instead, we focused on the phenomenological experience of *being in-that-other world*, opening ourselves to alternative ontologies, as part of

a broader process of decolonising our own intersubjectivities (Citro, 2018)[4]. In 2018, Citro travelled to Chaco province and met Pocnolec, the province's only group performing Qom music and dances, outside the sphere of Evangelical churches[5].

Led by Rosa Suárez and Carlos Lorenzo, a couple of bilingual teachers and performers from Fortín Lavalle, Pocnolec became acquainted with our collaborative book on Qom music and dance in Formosa province and our video-dance *Transmutations*. Inspired by some of the bodily movements explored in the film, we began improvising together and eventually incorporated the audiovisual material in a new version of the work[6]. From this encounter arose the proposal to continue collaborating. Building on these experiences, we developed *Transmutations, An Assemblage in Becoming* (2018 - 2019), a performative installation presented in Buenos Aires. The work combined our multimedia ethnographic archive with images from the earlier video-dance, projecting audiovisual materials interwoven with dance and theatre scenes inspired by ethnographic encounters. Through project funding, we invited Ema Cuañerí and the Indigenous rap duo Eskina Qom to perform live as part of the installation. We initially planned to create a new version of the project in Chaco with Pocnolec and Ema; however, these plans changed when Qom artists invited us to participate in their own artworks. In 2019, the rap duo Eskina Qom invited us to participate in the production of their song and video *Sangre y lucha* (*Blood and Struggle*). Around the same time, Ema invited us to collaborate on her first album of 'ancestral music', entitled *Qa'añe. Young Woman: Qom Songs from the Qañiyi*. We agreed to invite Pocnolec to perform the dances featured in the album's music videos. Ema's invitation redirected our efforts toward supporting her project, reflecting the flexible and responsive character of our approach: rather than adhering to fixed plans, we allowed the research-creation process to be guided by the artistic priorities of our Qom collaborators. It also marked a key shift in our collaborative methodologies, which we examine in the next section.

[4] This process bears some similarities to what Piedade (2024) has recently described as "transcultural musical compositions," based on the reworking of materials emerging from his ethnomusicological fieldwork with the Wauja Indigenous people (Upper Xingu, Brazil), and grounded in ethical and aesthetic commitments such as "rejecting superficial musicality and easy, generic references" and "the exoticization of cultures" (p. 259).
[5] This encounter took place through anthropologist and filmmaker Carolina Soler, who at that time was conducting her doctoral dissertation on different video experiences in that province, including a video-dance workshop she had carried out with Pocnolec (2017). For this reason, she consulted us about our earlier experiences in Formosa.
[6] Video available at: https://vimeo.com/268161499?share=copy

The Collaborative Research–Creation Process of *Qa´añe* – Young Woman.

The recording of Ema's album and the production of its music videos were delayed by two years due to the COVID-19 pandemic. In November 2021, we resumed our collaboration with Pocnolec, who invited both Ema and us to participate in their annual *Qom-Kanak* Festival. This event originated from an encounter between Qom and Kanak people of New Caledonia, Melanesia, organised through an Evangelical network in 2006[7]. Although the Kanak have not returned since 2012 due to travel costs, their presence continues to shape Pocnolec's identity. The group organises the *Qom-Kanak Intercultural Meeting* each year as a free festival featuring Indigenous performers from Formosa and Chaco, as well as film screenings and craft fairs.[8]

We travelled to Fortín Lavalle, where Ema proposed that Pocnolec accompany her festival performance with two dances, which we all rehearsed together beforehand. This marked our first collaborative aesthetic experimentation. After the festival, we met to discuss Ema's recording project. One of the main issues Ema emphasized during these early conversations was her concern with preserving the ancient songs she had inherited from her family and transmitting them not only to the Qom people, who, she noted, often no longer "remember" these songs, but also to a broader audience, including non-Indigenous people. Her project brought together two musical legacies. On the one hand, it included a series of songs composed by her late father, Clemente Cuañerí, a member of the Qañiyi group, whose repertoire was closely linked to the Qom worldview and shamanic practices. The album also incorporated two archival recordings made in the 1990s by members of our research group. On the other hand, it featured songs that Ema had learned from important women in her family, including the female initiation ritual song, which her aunt Luisa Luna transmitted to her after more than twenty years of searching. To date, Ema's recording of this Qom song remains the only documented version of its kind in Argentina[9]. This made its recording particularly significant not only for Ema, but

[7] During this encounter, twenty Kanak participants travelled as part of a pan-Indigenous 'theological project', initiated during the African decolonisation process of the 1960s and influenced by the leader Jean Kotto.

[8] It is worth noting that this is the oldest self-organised Indigenous Music and Dance festival in the region. Today, the festival is organised exclusively by Pocnolec and is largely self-funded, with occasional support from local politicians and Evangelical churches. The festival has also received recognition from the Chaco Provincial Legislature. Available at: https://legislaturachaco.gob.ar/sitio/noticia.php?not_id=11115.

[9] As we discuss later, this song belongs to the liminal phase of the ritual and is the only one documented to date, whereas the song-dances performed publicly during the ritual's aggregation phase had previously been documented by Ruiz (1985), Ruiz and Citro (2002), and Citro (2009).

also for us as her collaborators and researchers. It is important to note that, among the Qom, as among many other Indigenous peoples of the South American lowlands, songs are often understood to be bestowed upon humans by powerful non-human beings through dreams and encounters in the forest. At the same time, Qom people also describe some songs as being transmitted within families, passing from one generation to another (Ruiz 1978-79, Ruiz and Citro, 2002). For this reason, Ema often told us that she felt a profound responsibility to preserve the songs she had inherited from her ancestors. This family lineage also endowed her with the authority to record and disseminate these songs and consequently, with the ethical consent of Qom communities to do so. For this reason, each song on the album is preceded by an introductory explanation describing the context in which it was transmitted and making explicit Ema's relationship to the family member from whom she received it. It is important to add that, among the Qom, the power of songs to bring about transformations, for example, in shamanic healing, is linked to the person who received them rather than to the songs themselves (Ruiz 1985, Roig 1998); thus, songs belong to each individual shaman, and only when performed by their owner do they possess ritual efficacy. That is why Ema is able to record her father's shamanic song and her aunt's initiation song because, as she explained to us, when sung by someone else, they 'lack power'. The process of musical documentation among the Qom appears to differ from that of other Indigenous peoples of the South American lowlands, where greater tensions can be observed regarding the circulation of recordings beyond community settings, often resulting in stricter controls and restrictions (Menezes Bastos, 2011), as well as limitations on who may perform particular repertoires due to ritual secrecy (Seeger, 2015). Among the Qom of Argentina, however, we have not encountered these kinds of tensions or restrictions. in our collaborative work with the Qom of Argentin. Instead, these Indigenous artists have consistently emphasized the importance of preserving and sharing "ancient" expressions that most Qom people—now largely evangelical—no longer know, and that are even less familiar to non-Indigenous audiences. In this respect, the context differs markedly from that described for "Amerindian music in Brazil," which, according to Menezes Bastos: "has suffered widespread predation, being used—and 'ab-used'—without any payment of royalties […] and even without any reference to its specific origins. […] Nationalist music in Brazil turned this procedure into a veritable plague" (2011, p. 3).

Another important issue that emerged during these early conversations was that many of these songs were performed together with dances and other bodily gestures as part of a sequence of ritual acts. We therefore agreed that it was essential to represent them through their multiple modes of expression. This led Ema to invite Pocnolec to contribute to the music videos through dance and theatrical performance. Since Pocnolec shared similar interests in preserving Qom culture and disseminating it among diverse audiences, its members enthusiastically accepted Ema's proposal. As we mentioned earlier, this new research-creation process marked a significant shift in our modes of collaboration. In this case, Ema, as an Indigenous artist and researcher, took the lead in her own research-creation process and assumed authorship of her artistic works, while our role shifted toward one of support and accompaniment as both anthropologists and artists. In relation to the artistic production process, we collaborated by identifying funding opportunities, preparing grant applications, contributing to the audiovisual and performance-based dimensions of the works, and helping to disseminate them through social media, festivals and congress. In relation to the research process, we facilitated connections among these Indigenous artists, drawing on the broader interpersonal networks we had developed over years of fieldwork, while also contributing materials from our ethnographic and historical archives. In sum, after these initial exchanges, we collectively agreed on our different roles in this new collaborative project and we plan to hold a preparatory workshop during our next visit.

The Workshop: Archives, Repertoires and Ancestralities in dispute

In May 2022, Ema and us, returned to Fortin Lavalle to record her album and, to facilitate a workshop with the members of Pocnolec at the home of the group's founders, Rosa and Carlos, alongside Kelly Lorenzo, Graciela García, and Héctor Carmelo[10]. Following the methodology developed through our previous collaborative projects, Ema began by sharing her songs, while we presented a selection of photographs and audiovisual materials from our archive. Together, we then discussed possible directions for the development of the music videos.

[10]Although the group is made up of more members, their participation varies depending on work dynamics. Kelly and Graciela are young women (25 and 30 years) and Héctor is a 40-year-old man who works as a rural labourer.

Given the deeper impact of colonisation and evangelisation in Chaco province, processes that began in the late nineteenth century, most Qom elders no longer practised or recalled ancestral dances and songs, and no local archives were available to support their reconstruction. For this reason, we shared records from Qom communities of Formosa province—which was incorporated into the Argentine state and colonised later, mainly during the 1930s—as well as early twentieth-century records of other Indigenous groups from the region. To our surprise, after viewing these archives, Carlos and Rosa expressed a certain discomfort with using records they felt: "belonged to other groups (...) they are not ours". Ema and we responded and explained that, although some differences exist between the Qom tribal groups from Formosa and Chaco, shared stylistic elements remain in their ancestral practices. Indeed, it was precisely this broader Qom aesthetic heritage that Ema sought to evoke through her album and music videos.



Image 1: Workshop with members of Pocnolec at the home of Rosa and Carlos Suárez. From left to right: Ema Cuañerí, Carlos Suárez, and Héctor Carmelo, Fortín Lavalle, Chaco Province. May 2022, Photo: Soledad Torres Agüero.

This episode revealed a deeper tension regarding the legitimacy of the dance repertoire to be performed in the videos. As anthropologists and collaborators, together with Ema, we stressed the importance of revisiting elements from our shared historical-ethnographic archive. However, Pocnolec leaders questioned the validity of these materials, arguing that they

originated from other Qom groups and did not reflect their own local heritage. We interpret this disagreement as being linked to the marked aesthetic differences between the archival materials and Pocnolec's contemporary choreographies —differences that we suggest were partly shaped by the group's encounters with Kanak people from New Caledonia between 2006 and 2012. As Rosa and Carlos recalled, during that period a series of workshops were held under the name of 'cultural rescue and exchange', seeking to identify 'similarities' between the traditions of both Indigenous groups. Previously, in conversations with Ema, the three of us had suspected that these encounters may have involved a predominant transmission of Kanak performance styles, rather than a 'mutual exchange'. At that time, most Pocnolec members were mostly young people with little or no previous knowledge of traditional Qom dances. They were introduced to a religiously infused and pedagogically structured proposal, framed by a global and local multicultural climate that favoured such initiatives. To examine this hypothesis, we conducted a comparative analysis of Pocnolec's current dances in relation to filmic and photographic records of contemporary Kanak performances. We found that Pocnolec's choreographies showed greater aesthetic affinity with Kanak styles than with ancestral Qom dances documented in the archival materials. These affinities were particularly evident in the use of wide-legged stances, strong rhythmic footwork, and movements and gestures reminiscent of combat or war dances. We also observed striking similarities in clothing and bodily adornments, likely introduced through the Kanak workshops, where participants were taught to create their own garments. Additionally, we noted parallels in vocal styles, probably influenced by the Kanak ways of performing evangelical hymns. When we shared this comparative analysis with Ema, she agreed that these archives confirmed our initial suspicion: Pocnolec's performances showed greater similarities to those of contemporary Kanak people than to those of the Qom *antiguos* or ancient.

It is worth noting that this kind of comparative analysis required a critical-reflexive distancing, enabling us to interrogate genealogies and the power dynamics embedded within them. In this respect, our methodology—grounded in the dialectical perspective outlined earlier—differs from certain forms of arts-based research that do not always engage in practices of suspicion, historical contextualisation, and critical distancing (Citro, Podhajcer, Rodríguez and Roa, 2024). The analysis revealed complex dynamics of intercultural influences and intergenerational discontinuity, while also highlighting the ambiguous role of archives and

repertoires in processes of cultural revitalisation. As Taylor (2003) suggests, both performance repertoires and archives are means of "producing, storing, and transmitting knowledge," albeit in different ways: repertoires through embodied practices transmitted from generation to generation, and archives through material records that endure over time but create a separation between the moment of production and that of reception. While ethnographic and historical archives may function as resources for memory, reappropriation, and cultural revitalisation in some contexts, as occurred in our earlier workshops in Formosa, they may generate dissonance in others when they fail to resonate with the lived experiences and contemporary performance repertoires of Indigenous communities, as was the case in this workshop in Chaco.

Another key episode showing Kanak´s influence was Pocnolec's participation in a 'night ceremony' held in the bush during the 2010 visit, led by the Kanak shaman and choreographer Ailé Moisés. Carlos described it as: "going to the other side," a moment in which they were able to "connect with the spirit of their ancestors" and "begin to dance". This experience helped them to overcome their initial feelings of "modesty and shame" around Indigenous dances, as they "received the power to dance" and created their first choreography: a "combat dance". As several authors note (Cordeu and Siffredi, 1971; Miller, 1979; Wright, 2008), for the Qom people the *haviak*—the bush at night—is considered the most sacred and powerful space, inhabited by various non-human or more-than-human entities[11]. It is within this liminal environment that shamanic initiations and other forms of encounter with these beings occur. During our workshop Carlos and Rosa recounted this ceremony with Ailé Moisés, excerpts of which we transcribe and translate below.

> Carlos: The (Kanak) choreographer, who took us there, taught us the technique, taught us how to connect through nature. How to connect through the tree, how you have to talk to the arrows. It was all work at night. Then, he gave us a test on how we have to connect to nature. So, we would sit down and start closing our eyes and listen to nature... what nature transmits to you.
> Ema: Why did they do it at night?
> Rosa: According to the choreographer, he says that is where the spirit of our ancestors begins to emerge. It starts to give strength and begins to observe how nature is, how the people are (...) There it begins to roam, and then the human, we who are still alive can receive that connection.
> Ema: But is that version from the Kanak or from the Qom?

[11] There are strong similarities in the important role of non-human beings and their agency among indigenous peoples of the South America. In the case of the Amazonian peoples, it has been analysed by Viveiros de Castro (2004) through the notion of perspectivism. For a comparative analysis of this topic between Chaco and Amazonian indigenous peoples, see Citro and Gomez (2012).

> Rosa: From the Qom too, because they go out at night.
> Carlos: So, the spirit goes out all night, it is wandering. When we sleep, we can make a connection to that spirit. It's like we make a pact with it. And from there, when you go somewhere, that spirit will protect you. The spirit will get to know you because you already made a pact with it(...). So, with the Kanak brother we made an exchange. And that brother says there is a place called Tierra Grande where no one steps except him. So, he calls that spirit to make an exchange with the spirit from here. He held a ceremony to enter the bushes to make a connection with his land and the one here. (…) He made an offering, took things out and started to bury them, and with prayer. And that is how the pact was made (...). From there I know that we still have a connection between nature and us. And through that, it transmits to us the energy, the strength to show your direct connection with nature (...) The connection with the different spirits of nature.
> Ema: Without that connection, what we do would not make sense…
> Rosa: We are trying to express what we feel about our culture to the public. And that they can also receive it. After we transmit the power of our culture to them, it is as if they finally recognize themselves as indigenous and that is a joy. (Workshop interview with Carlos, Rosa, Ema and Ailé Moisés, Fortín Lavalle, Chaco, Argentina, 2022).

As noted above, the nocturnal space of the *haviak,* or bush, occupies a central place in Qom cosmology. Within this setting, the Kanak choreographer-shaman taught Pocnolec members a "technique" for "connecting with nature" and, through a ceremony involving offerings and the burial of various objects, established what participants described as a 'pact' between the spirits of his land, *Tierra Grande*, and those inhabiting the Chaco bush. As Rosa explained, it was through these experiences that: "the spirit of our ancestors began to emerge..." while Carlos emphasised that they received "the energy" and "the strength" to express the connection with the different spirits of nature" — an "energy of culture" that they seek to transmit to audiences through dance. In response to this interpretation, which strongly associates ancestors with nature, Ema questioned whether it was: "Qom or Kanak". To our knowledge, this association appears resonate more closely with Kanak cosmological understandings (cf. Leenhardt, 1961) than with those documented among the Qom, although further comparative research would be needed to explore these convergences and differences in greater depth.

From this account, we can identify two distinct ways in which Pocnolec and Ema understand 'ancestrality' and legitimise their repertoires. For Ema, *ancestral* refers to the Qom songs and dances transmitted through family relations and kinship networks —expressive forms

often described within indigenous communities as 'ancient' or 'old'. Importantly, the contrast between the *old-ancient Qom* and *new evangelical* reflects discourses rooted in coloniality-modernity, based on the binary opposition between the 'wild' or 'primitive' (*ancient*) and the 'civilised' (*new*) (Citro, 2009, 2019). By using *ancestral* instead of *ancient* or *old*, Ema distances herself from pejorative associations with primitivism and instead foregrounds forms of knowledge acquired by listening to, observing and learning from her ancestors and relatives.

By contrast, Pocnolec conceives their dances as a legacy from more diffuse and collective 'spirits of ancestors' in connection with 'nature', rather than from specific family members or kinship lineages. This form of ancestrality has been performatively updated and reworked through the group's experiences, particularly those originated during the bush ceremony with the Kanak choreographer-shaman. We suggest that this understanding of ancestrality transcends local territories and temporalities, fostering a sense of *communitas* (Turner, 1988) between Pocnolec, the Kanaks and the 'spirits of nature'. In this sense, it may be understood as a multicultural pan-Indigenism identification with utopian dimensions. In conclusion, the tensions and conflicts surrounding the legitimacy of the musical and dance repertoires discussed in our workshop were closely related to these contrasting notions of ancestrality: embodied family memories (Ema), intercultural encounters and rituals (Pocnolec), and historical and ethnographic archives (ourselves as anthropologists). A central challenge of intercultural collaborative research-creation lies precisely in navigating such epistemic and micropolitical disagreements and tensions. As we suggested in our methodological hypothesis, we sought to address these challenges through collaborative micropolitics grounded on Qom ethics of reciprocity, aimed at restoring over time a kind of compensation, and in certain cases balance, for asymmetries and tensions created by present differences. Reciprocity implies that gifts, knowledge, and forms of support received in the present will eventually be returned, creating relationships of complementarity and mutual obligation. In this sense, positionalities are not dissolved, as liberal fictions of a democratic equality worldview might suggest but rather acknowledged and reshaped over time. Guided by this principle, the group agreed that Pocnolec would take part in filming scenes for Ema's album, performing the repertoire and aesthetics she proposed based on our shared archives. In turn, we offered to film Pocnolec's war dances and record one of the songs they had learned from their exchange with the Kanak. In this way, we agreed to collaborate with these indigenous artists, helping them to produce different videos

and musical recordings according to their different approaches to music and dance: in the case of Ema, closer to her memories and our archives, in the case of Pocnolec, closer to their mixed Kanak and Qom influences. After one of these recordings with Pocnolec, while we commented about the different music and dance styles, Rosa recalled that a teacher had once described their work as: "contemporary." Torres Agüerro then jokingly suggested that our joint creations might be called: "Qom-temporary". In the Qom language, the "q" represents a guttural sound, distinct from the Spanish "c" in *contemporáneo*. Through this playful neologism we sought to reframe these hybrid performances as contemporary reworkings by Qom artists, rooted in their familial and spiritual ties to ancestry, while simultaneously shaped by encounters with Kanak shamans and choreographers, Evangelical missionaries, and ourselves as anthropologists and artists. In the following section, we focus on the filming and editing for Ema's videoclips, analysing the convergences, disagreements and the role of reciprocity in reshaping these tensions.

Micropolitics of Reciprocity in the Filming and Editing of the the Music Videos

As an outcome of the workshop, we agreed to produce two music videos to accompany the songs from Ema's album. The first was *Jeia ja Jo* (the song of joy), one of the melodies traditionally performed in the *nmi*—circular song-dances of young people fostering both courtship and alliances between groups. In these celebrations, men initiated the song-dance, after which women selected a partner and joined the circle. Accordingly, the filming —carried out on the riverbank — involved the entire Pocnolec group. Since neither the song nor the choreography formed part of their existing repertoire, Ema taught both to the performers[12].

The second video was conceived for *Qa'añe - Young Woman*, the song that gives the album its title. Through this video, Ema pursued different purposes. On one hand, she sought to recreate the: "female initiation ritual (…) recovering memories as closely as they have been", to transmit them to younger Qom women who no longer practise this rite. While certain beliefs and myths about menstruation persist in domestic life, the ritual—with its specific songs and dances—has largely disappeared, replaced by Evangelical celebrations of girls fifteenth birthdays (Citro, 2009; Citro, Cuañeri, Diarte et al, 2016). On the other hand, Ema continued the dissemination of the ancient Qom music and cultures to diverse audiences, as reflected in

[12] Available at: https://open.spotify.com/intl-es/track/0lY2wTf09EsYDjrTjfVG3R?si=199e60e716974032. The official music video is currently in production.

her request that we help promote the album and the music video at various festivals and academic conferences.

One of Ema's memories associated *Qa'añe* song with an adobe house where the young initiate was secluded. Graciela, one of Pocnolec's members, suggested using her father's unused adobe house in the bush as a filming location. There, together with Ema, Rosa, Graciela, and Kelly we finalised the script and gathered ritual objects: Ema contributed handmade *chaguar* textiles, woven from the fibres of a native bromeliad, and the *tegete* (a gourd rattle used by Qom shamans), while Rosa brought objects from her own fifteenth-birthday celebration, which had caught our attention during a previous workshop at her home. Unlike earlier sessions, this became an exclusively female space that fostered intimacy and trust, enabling a deeper engagement with memories of the ritual. Together, we agreed to depict the initial stage of the rite, when, following her first menstruation, a girl is secluded by her mother in a hut. Both Ema and the women of Pocnolec explained that during this period, the girls subject to a series of prescriptions – including restrictions on movement and dietary practices during present and future menstruations – intended to protect both her and her community from illness and misfortune. They also agreed on ritual acts associated with the transitional, or liminal, stage, such as the moment when the grandmother – or another elder woman recognised as a 'good woman' – feeds the initiate honey and transmits teachings through songs and myths, thus passing on her qualities in a form of *nawoga* (contagion).

For the filming, Graciela played the role of the initiate, Rosa the mother, and Ema the grandmother. The significance of the teachings transmitted during this stage of the ritual is especially evident in the lyrics of *Qa'añe,* performed by Ema in the video, with caring bodily gestures such as caresses and embraces, directed towards the initiate. As we mentioned before, Ema's recording is, to date, the only documented version of this phase of the ritual. Given its cultural significance, the lyrics of this song had already been translated by Ema and published in our collaborative book, together with other Qom teachers (Citro; Cuañeri; Diarte et al., 2016), which also included a description of this ritual. Building on this earlier work, we agreed to subtitle the song in Spanish for the video and subsequently translated the subtitles into English, as Ema was interested in disseminating it internationally.[13] The lyrics instruct the initiate: *My*

[13] Available at: https://vimeo.com/741190466?share=copy#t=0. One example on how meaningful international dissemination was for Ema occurred when we agreed to present the video at the 2026 ICTMD World Conference

daughter, seclude yourself; so that she may learn to 'take care' of her people and prevent catastrophe: "The great mother serpent (*Araganaq lateé*) will take us beneath the world" and "we will be buried by the rainbow (*Qomogonalo*)." This verse refers to a widespread myth according to which a menstruating woman who failed to observe seclusion attracted *Qomogonalo*, the rainbow-serpent, a powerful being who unleashed a storm and buried her community (Metraux, 1937, p. 190; Citro; Cuañeri, Diarte et al., 2016).




Images 2 and 3: Ema with Graciela performing the female initiation ritual for the music video ***Qañe. Young Woman***, Chaco Province, May 2022, Photo: Soledade Torres Agüerro.

Another ritual act associated with the liminal phase, involved a song-dance performed with rattling sticks (*nasotaGalaqte*) to transmit *anañagat* (strength, power) to the initiate. This song-dance was also included in the music album. According to various sources, it was traditionally led by elderly women, accompanied by other women from the community (Citro, 2009). Although Pocnolec was unfamiliar with this particular repertoire, they agreed to learn and perform it, with Kelly also joining the group. Since rattling sticks were no longer being made in the community, we constructed them collectively. During this process, Pocnolec women recalled another ritual element previously unknown to Ema or ourselves: the initiate's younger brother would massage her back by walking on it. We considered this memory important to document as a novel contribution, and, consistent with our commitment to collaborative participation, encouraged its inclusion in the filming. Ema, however, remained silent when this was mentioned and later questioned whether the scene should be represented at all. Eventually, she insisted that the grandmother, rather than the younger brother, should

in New Zealand. She shared on her social media writing: "Our Qom song is being heard in New Zealand", and personally thanked us for making this possible. It is worth noting that, although we sought funding to enable Ema to travel to New Zealand, we were ultimately unable to secure financial support for her participation.

perform the massage. Once again, divergent repertoires of Qom groups from Formosa and Chaco came into tension – this time regarding ritual practices themselves. A further disagreement concerned the costumes used in the re-enactment. While Pocnolec initially wore outfits influenced by Kanak aesthetics, Ema brought natural-fibre textiles from the region, produced by Indigenous artisans who are highly valued for their local knowledge and craftsmanship. Following her and our support performers were invited to redesign their costumes by incorporating these fabrics over black garments. After a series of silences and brief conversations, the younger members of Pocnolec agreed to adopt the attire proposed by Ema, along with the ritual acts and song-dances she transmitted, through reference to our shared historical and ethnographic archive. As an elder with a long professional career dedicated to the research and dissemination of Qom cultural practices, Ema held considerable knowledge and authority and her representation of the ritual ultimately prevailed. Yet, at the end of the filming, Ema gifted the valuable handmade fabrics to the young women. This act of reciprocity helped compensate for the micropolitical tensions that had emerged throughout the collaborative process. The young women of Pocnolec joyfully received the gift and incorporated the new costumes into their artistic performances.

After filming the ritual scenes, we were aesthetically drawn to a large tree near the adobe house, where sunlight created striking patterns of light and shadow. We invited Pocnolec performers to improvise gestures and movements around it. Although tree climbing had once been part of their childhood games, some still retained bodily memories and enthusiastically embraced the proposal. Inspired by our earlier work with trees in the video-dance *Transmutations* (2014), we also began to suggest specific poses and movements for the performers to photograph and film. In parallel, we created a site-specific installation by combining Ema's *chaguar* textiles and *tegete* with ritual elements from Rosa's fifteenth-birthday celebration —long dresses, high heels, even the Barbie doll that had decorated her birthday cake. These objects were interwoven into an assemblage linking past and present forms of the initiation ritual, which performers explored through movement, sensation and improvisation. We also recalled the *nawe epak*, the 'black tree of shamans', they climbed in dreams to acquire power through the reception of gifts (Wright, 2008).



Image 4. Site-specific installation combining Ema's ***chaguar*** textiles, ***tegeté*** (gourd rattle)**,** feathered ceremonial headband and fifteenth-birthday dresses, Chaco Province, May 2022. Photo: Soledad Torres Agüero.

This creative experimentation in a natural environment reflects our performative methodology of site-specific creation that we have been developing and analysing in previous works (Citro, 2018). It begins with multisensory openness to the affective materialities of the place, connected to an ethnographic approach of holistic immersion and listening with all the senses. From this openness, we propose situated and playful forms of experimentation that emerge from specific genealogies—in our case, those shaped by ethnographic experience, artistic practice, and accumulated knowledge. In summary, this intercultural artistic experimentation brought together diverse experiences: our aesthetic choices and performative methodologies, Qom embodied memories such as childhood tree climbing and ritual objects associated with both past and present forms of female initiation. The resulting images acquired a hybrid, and at times surreal quality sharply contrasting with the more mimetic aesthetics of the earlier ritual scenes. We addressed this new tension in the final step of our research-creation process: the editing of the video, which was developed in Buenos Aires where the necessary technical resources were available. Although Ema participated in much of the album's post-production, budget limitations prevented her from remaining in the city during the editing. Nonetheless, we maintained regular consultations through online meetings and ongoing communication until we reached a final version, agreed upon with Ema and Pocnolec.

In the final version of the video *Qañe*, two distinct modes of representation can be identified. The opening sequences, portraying the isolation and liminal phase of the initiation ritual, adopt a staged and mimetic aesthetic grounded in Ema´s memories and interpretations. By contrast, the latter part uses montage to metaphorically evoke the girl's reintegration into her community as a transformed person. To achieve this, we proposed combining two types of footage: rare historical images of the ritual from our ethnographic archive, and excerpts from the tree explorations with Pocnolec. In the final edit, for example, images of the 'ancient' *tegeté* (gourd rattle) used by shamans are juxtaposed with images of "modern" dresses and high heels from fifteenth-birthday celebrations. In this way, the video extends the montage aesthetic we had previously developed in *Transmutations, an assemblage in becoming*.



Image 5: Film still from ***Qa'añe. Young Woman*** showing Ema performing the ***nmi*** song-dance with a ***tegeté***, together with Rosa, Kelly, and Graciela, juxtaposed with archival footage of an ancestral female song-dance performed with rattling sticks. Photo: Soledad Torres Agüero.

The final sequence foregrounds the sound of electric chainsaws recorded during the outdoor shoots. Reinforced by an explanatory caption, this sound functions as an indexical marker of the capitalist exploitation that has devastated the Qom forest and the lifeways it sustains, including ritual practices. Through these editing choices, we sought to destabilise representational regimes that exoticise Indigenous traditions, by freezing them, as the American scholar of visual anthropology and film studies Tobing Rony (1996, p. 196) argues, "in a taxidermic past" where the indigenous body still serves as evidence of a time before history and

are the "Native is redeemed" through taxidermic reconstruction: "the dead is brought to life". Finally, it is worth noting that Ema and Pocnolec remained open to these proposals and ultimately endorsed them. In sum, the video editing enabled us to articulate two modes of ritual representation, each reflecting distinct aesthetics tied to our epistemic and political intentions, according to our positionalities. The first is a mimetic, staged representation of the past, aligned with Ema's aim as Indigenous elder and artist to reconstruct and give visibility to ancestral ritual practices masked by the violence of coloniality. The second is an assemblage aesthetic, based on juxtaposition and dialogue among archival fragments of diverse cultural, spatial, and temporal origins. This approach reflects our perspective as Latin American hybrid researcher-artists, seeking to exercise critical reflexivity and suspicion in aesthetic experimentation to destabilise the representational politics of modernity-coloniality, particularly the exoticisation and temporal fixation of Indigenous traditions[14].

Concluding remarks

In the first part of this article, we analyse how, throughout these long-term processes with the Qom people, we sought to deepen our collaborative approaches by tactically adapting our methodologies to shifting sociopolitical and academic contexts. Over more than twenty-five years, we have progressively attempted to transcend some of the violences inherited from modernity–coloniality, particularly the extractivist model of the "anthropologists and their informants," exemplified by the hegemony of individually authored ethnographies. What began as a doctoral project conducted in a context marked by ongoing coloniality later gave rise to collaborative research-creation processes that generated videos, books, performances, and albums alongside academic publications. These alternative forms of production helped circulate Indigenous expressions in more accessible ways, both within communities and to broader audiences. Furthermore, Qom artists, as Ema and Eskina Qom, expanded their professional trajectories nationally and internationally —performing in Buenos Aires, Madrid, Manchester, and Brunswick— and generated valuable income through festivals and screenings[15].

[14] As many authors have suggested, exoticisation was part of the modernity–coloniality representations and still persist in certain heritage policies under contemporary neoliberal multiculturalism in Latin America (García Canclini, 1990; Žižek, 1998; Citro and Torres Agüero, 2015b; Citro, Torres Agüero, and Mennelli, 2017).
[15] For documentation of these presentations, see the video recording available at: https://vimeo.com/1014971521?share=copy and the Ko'eyene programme at Festival Theaterformen: https://www.theaterformen.de/Theaterformen_2024/en/programme-2024/koeyene.html

In the second part, our analysis of *Qa`añe* revealed the complexity of these intercultural collaborative processes, especially when divergent knowledge and aesthetic choices came into tension. Epistemically, such processes allowed us to deepen existing understandings and generate new insights, for example concerning the different ways of transmitting and legitimising music and dance repertoires, as well as contrasting understandings and practices of the female initiation ritual. Micropolitically, however, they also produced tensions over which repertoires, memories, and aesthetic forms should be represented. These tensions were linked to interethnic (Qom, Kanak, and non-Indigenous) and intraethnic (Qom from Formosa and Chaco) affiliations, as well as to differences in generation, social class, professional trajectories, and positionalities we occupied as artists and anthropologists. They also reflected contrasting modes of transmission: the authority of archives in Western scientific tradition, family-based transmission in Ema's case, and the agency of non-human beings in Pocnolec's understanding of ancestrality. As we have argued, the Indigenous ethics of reciprocity we learned through years of collaboration proved a fruitful way of navigating these tensions, without abandoning the critical reflexivity of our position as anthropologists attentive to contexts, genealogies, and power relations.

In this regard, it is also important to note that, although decision-making authority throughout the process remained with Ema, as the principal author and performer of both the album and the video, the micropolitics of reciprocity fostered the emergence of other experiences that, to some extent, compensated for the asymmetries arising from these differential positions, without dissolving them. Among these experiences, Pocnolec also recorded its own repertoire and received new costumes from Ema for its artistic performances. For our part, as artist-anthropologists, we incorporated, toward the end of the video, scenes that responded more directly to our own aesthetic choices and epistemic-political concerns. These experiences reflected the desires and choices of the different participants in the collaborative process and, we argue, helped to compensate, at least partially, for the tensions generated by the unequal distribution of decision-making power.

In sum, this long collaboration illustrates possible articulations between ethnography and art, combining multisensory and affective approaches with critical-reflexive distancing, documentary practices with experimental montage, and efforts to maintain reciprocal balance

among diverse aesthetics, epistemologies and positionalities. In doing so, it challenges some of the epistemological dichotomies inherited from modernity–coloniality, such as scientific research versus artistic creation and ritual, theory versus practice, and their concomitant ontological oppositions, such as reason versus emotion, and mind versus body. Instead, we move "in-between" (Bhabha, 2002), engaging in a "border thinking" —as Mignolo (2005) suggests— in a *chi'xi* or 'motley' world where tensions and contradictions coexist. As Rivera Cusicanqui explains through the Aymara concept of *chi'xi*: "Far from fusion or hybridity, it is about living with and inhabiting contradictions. Not denying one side or the other, nor seeking a synthesis, but admitting the permanent struggle in our subjectivity between the Indigenous and the European." (2015, p.) This perspective resonates with the 'critical' and 'decolonial' interculturality proposed by the decolonial theorist Walsh (2008), which seeks to expand cultural dialogue across traditions while reflecting on inequalities and political transformations.

For those of us who live, research, and create in this controversial and turbulent corner of the Global South, it is precisely the micropolitical potential of collaborative research-creation that encourages us to continue experimenting with practices oriented toward a horizon we long for: one that is simultaneously decolonial and intercultural.

References

ARAÚJO, Samuel. A violência como conceito na pesquisa musical: Reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré, Rio de Janeiro. **Revista Transcultural de Música**, n.10, 2006.

BARROS, Liliam; SILVA, Cristhian Teófilo da. Etnomusicologia na Pan-Amazônia: interfaces com a decolonialidade e a pesquisa colaborativa. **Música e Cultura,** v. 10, n. 1, p. 36–58, 2017.

BALBÉ, Wanda; TORRES AGÜERO, Soledad. Del cuerpo-ojo al cuerpo-todo: El uso de imágenes en las estrategias de performance-investigación. **Revista de Antropología Visual,** n. 29, p. 1–17, 2021.

BHABHA, Homi. **El lugar de la cultura**. Buenos Aires: Manantial, 2002,

CASCARDI, Juan José. La visualización del otro en los comienzos del cine etnográfico. **PINACO: Investigaciones sobre Antropología Cognitiva,** n. 7, 2012. p. 33–44.

CITRO, Silvia. **Cuerpos significantes: Travesías de una etnografía dialéctica**. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2009,

CITRO, Silvia. Desplazamientos y transmutaciones en el Chaco argentino: Entre la antropología, el arte y el ritual. In M. Giordano (Ed.), **De lo visual a lo afectivo: Prácticas artísticas y científicas en torno a desplazamientos, visualidades y artefactos** (pp. 21–49). Buenos Aires: Biblos, 2018.

CITRO, Silvia. Dialectical movements with the Toba people in the Argentine Chaco. **Postcolonial Studies, 22**(2), 220–237, 2019.

CITRO, Silvia; CERLETTI, Adriana. Music and dance as a sign of identity among the Argentine Chaco natives. **Yearbook for Traditional Music,** v. 41, 2009. p. 138–165.

CITRO, Silvia; CUAÑERI, Ema; DIARTE, Romualdo; GARCÍA, Amanda; GÓMEZ, Mariana; GONZÁLEZ, Ramón; GRECO, Lucrecia; ORTIZ, Gerson; ORTIZ, Paula; ORTIZ, Rafael; QUIROGA, Alejandra; SALOMÓN, Isabel; TORRES AGÜERO, Soledad. **Memorias, danzas, músicas y juegos de los Qom de Formosa**. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2016.

CITRO, Silvia; GOMEZ, Mariana. Perspectivismo, fenomenología cultural y etnografias poscoloniales: Intervenciones en un diálogo sobre las corporalidades. **Revista Espaço Ameríndio,** v. 7, n. 1, p. 253–286, 2013.

CITRO, Silvia; RODRÍGUEZ, Manuela. Materialidades afectantes, memorias reflexivas y ensayos performáticos: Movilización de saberes encarnados en la universidad. **Ciencias Sociales y Educación,** v. 9, n. 17, p. 23–56, 2020.

CITRO, Silvia; TORRES AGÜERO, Soledad. "Es un ejemplo no solamente para los de su raza qom sino para toda la juventud formoseña": El patrimonio cultural inmaterial y la controvertida política formoseña. **RUNA: Archivo para las Ciencias del Hombre,** v. 33, n. 2, p. 157–174, 2012.

CITRO, Silvia; TORRES AGÜERO, Soledad. Las músicas indígenas del Chaco argentino entre la hibridación y la exotización. **Le Journal de la Société des Américanistes,** v. 101, n. 1–2, p. 101–116, 2015a.

CITRO, Silvia; TORRES AGÜERO, Soledad. Multiculturalidad e imaginarios identitarios en la música y la danza. **Alteridades,** v. 25, n. 50, p. 117–128, 2015b.

CITRO, Silvia; TORRES AGÜERO, Soledad; GRECO, Lucrecia. Las corporalidades de la etnografía: de la participación observante a la performance-investigación colaborativa. In: KATZER, Leticia; CHIAVAZZA, Horacio (ed.) **Perspectivas etnográficas contemporáneas en Argentina** (p. 103–172). Mendoza: EDIFYL, 2019. p. 103–172.

CITRO, Silvia; PODHAJCER, Adil; ROA, María Luz; RODRÍGUEZ, Manuela. **Performance-investigación colaborativa.** Volumen I: **Confluencias transdisciplinares entre las ciencias sociales y las artes**. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2024.

CORDEU, Edgardo & SIFFREDI, Alejandra. **De la algarroba al algodón**. Buenos Aires: Juárez Editor, 1971.

CSORDAS, Thomas. Embodiment and cultural phenomenology. In G. Weiss & H. F. Haber (Org.), **Perspectives on embodiment: The Intersections of Nature and Culture**. New York: Routledge, 1999. p. 143–162.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Sociología de la imagen**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

DURÁN VELASCO, Alejandro; TALERO MARTÍNEZ, Wilmer David; MENDOZA NIVIAYO, Iván Francisco. Sub hyca chityn asucunynga (La voz de Suba en nuestro canto vivirá): canto, territorio, comunidad y cuerpo en la Suba Muysca. **Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas**, v. 17, n. 2, p. 210–235, 2022.

FALS BORDA, Orlando. La ciencia y el pueblo: Nuevas reflexiones. In: SALAZAR, Maria Cristina (org.), **La investigación-acción participativa: inicios y desarrollos.** Madrid: Editorial Popular; Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI). Quinto Centenario, 1992, p. 65–84.

FELD, Steve. **Sound and sentiment: Birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression** 2nd ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.

FREIRE, Paulo. **Pedagogía del oprimido**. Madrid: Siglo XXI, 1982.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad**. México: Grijalbo, 1990.

HARRISON, Klisala; MACKINLAY, Elizabeth; PETTAN, Svanibor. **Applied ethnomusicology**: **historical and contemporary approaches.** Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010.

LEENHARDT, Maurice. **Do Kamo**. Buenos Aires: Eudeba, 1961. (Original published in 1947).

LÉVI-STRAUSS, Claude. **El pensamiento salvaje**. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.

MENEZES BASTOS, Rafael. Music in the Indigenous Societies of Lowland South America: State of the Art. **Mana,** Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 293–326, 2007.

MENEZES BASTOS, Rafael. Etnomusicología, producción de conocimiento y apropiación indígena de la fonografía: el caso brasileño hoy en día. **TRANS-Revista Transcultural de Música**, **15**, 2–8, 2011.

MÉTRAUX, Alfred. Études d'ethnographie Toba-Pilaga (Gran Chaco). **Anthropos,** v. 32, p. 171–194; 378–410, 1937.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenología de la percepción**. Buenos Aires: Planeta, 1993 (Original published in 1945).MILLER, Elmer. **Los tobas argentinos: Armonía y disonancia en una sociedad**. México: Siglo XXI, 1979.

MIGNOLO, Walter D. La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad. In: LANDER, Edgardo (org.). **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas.** Buenos Aires: CLACSO, 2000. p. 55–86.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. A música indígena no mundo dos projetos: etnografia do Projeto "Podáali – valorização da música Baniwa". **TRANS: Revista Transcultural de Música**, n. 15, p. 1–13, 2011.

PIEDADE, Acácio. Reflexões preliminares sobre composição transcultural. In: COSTA, Cristina Moura Emboaba da; CAMARGO, Julião de; POMAR, Nira Azibeiro; MELO, Carolina Momm (org.). **Ensaios reunidos: perspectivas musicais e antropológicas**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2024. p. 243–265.

QUIJANO, Anibal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas.** Buenos Aires: CLACSO, 2000. p. 201–246.

ROIG, Elisabeth**.** Música y estrategias medicinales en una comunidad toba de Juan José Castelli, Chaco. In: RUIZ, Irma; ROIG, Elisabeth; CRAGNOLINI, Alejandra (Org.) **Procedimientos analíticos en musicología:** Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la A.A.M. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 1998. p. 183-197.

ROUCH, Jean. The camera and man. In P. Hockings (Ed.), **Principles of visual anthropology** Berlin & New York: Mouton de Gruyter, 2003. p. 79–98.

RUIZ, Irma. Aproximación a la relación canto-poder en el contexto de los procesos iniciáticos de las culturas indígenas del Chaco central. **Scripta Ethnologica** v. 5, n. 2, p. 157–169, 1978–1979.

RUIZ, Irma. Los instrumentos musicales de los indígenas del Chaco Central. **Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega** v. 6, p. 35-78. 1985.

RUIZ, Irma; CITRO, Silvia. Toba. In: CASARES RODICIO, Emilio; LÓPEZ-CALO, José; FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael (coord.). **Diccionario enciclopédico de la música española e hispanoamericana**. v. 10. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 2002. p. 308–315.

SEEGER, Anthony. **Why Suyá sing: A musical anthropology of an Amazonian people**. Cambridge University Press, 1987.

SCHECHNER, Richard. **Performance: Teoría y práctica intercultural**. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000.

SOLER, Carolina. **Cine comunitario y soberanía visual entre los qom (tobas) del Chaco argentino.** Doctoral thesis, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires; École des hautes études en sciences sociales. Universidad de Buenos Aires, 2019.

TAYLOR, Diana. **The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas**. Durham, NC: Duke University Press, 2003

TOBING RONY, Fatimah. **The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle**. Durham, NC: Duke University Press, 1996.

TORRES AGÜERO, Soledad. Na lavill´llaGa´c qataq nalquii na qarhuo: Apuntes sobre una experiencia de video participativo con jóvenes indígenas toba en Formosa, Argentina. **Revista Chilena de Antropología Visual**, n. 22, p. 69–90, 2013.

TOLA, Florencia. **Yo no estoy solo en mi cuerpo: cuerpos-personas múltiples entre los tobas del Chaco argentino**. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2012.

TOVAR, Patricia. **Arte y aprendizaje**. Doctoral tesis, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), Ciudad de México, 2009.

TUGNY, Rosângela Pereira et al. **Mõgmõka yõg Kutex xi ãgtux: Cantos e histórias do gavião-espírito** [Livro e 1 DVD]. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

TURNER, Victor. **From ritual to theatre: The human seriousness of play**. New York: PAJ Publications, 1982.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo y multinaturalismo en la América Indígena. In: SURRALLÉS, A.; GARCÍA HIERRO, P. (orgs.). **Tierra adentro: territorio indígena y percepción del entorno**. Buenos Aires: IWGIA, p. 37-80, 2004.

WALSH, Catherine. Interculturalidad crítica, pedagogía decolonial. In: VILLA, William; GRUESO, Arturo (orgs.). **Diversidad, interculturalidad y construcción de ciudad**, Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional; Alcaldía Mayor, 2008, p. 45–63.

WRIGHT, Pablo. **Ser-en-el-sueño: Crónicas de historia y vida toba**. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2008.

ŽIŽEK, Slavoj. Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional. In: JAMESON, Fredric; ŽIŽEK, Slavoj (ed.). **Estudios culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo.** Buenos Aires: Paidós, 1998, p. 137–188.

Revista Música e Cultura (ISSN 1980-3303)
Dossiê **Sonoridades, memória e territorialidade: performances em movimento na América Latina e Caribe**

REFLEXIONES EPISTEMOLÓGICAS, ESTÉTICAS E HISTORIOGRÁFICAS SOBRE LA MÚSICA AFROPUERTORRIQUEÑA

Desde una perspectiva intercultural-decolonial

Dr. phil. Juan José Vélez-Peña
Investigador independiente
juan-j.velez@gmx.net

Resumen
En este ensayo, a partir de las formas de desarrollo actual de la música afropuertorriqueña, se proponen herramientas analíticas interdisciplinarias provenientes de dos campos del saber latinoamericano contemporáneo: la filosofía intercultural y el pensamiento decolonial. Aprovechando su complementariedad, estas herramientas se rearticulan desde una perspectiva intercultural-decolonial y se aplican mediante una lectura hermenéutico-crítica de materiales historiográficos, discursos culturales y ejemplos de prácticas musicales afropuertorriqueñas. El propósito no es realizar una etnografía ni un análisis formal exhaustivo de una obra musical particular, sino examinar cómo determinadas categorías interpretativas construyen las relaciones entre tradición, innovación, identidad y poder. Se cuestionan estrategias de poder colonizantes, usualmente asociadas a perspectivas etnológico-folklorizantes, así como acercamientos que parten de una concepción esencialista de la cultura. El interés principal consiste en problematizar cuestiones epistemológicas, estéticas e historiográficas concretas, suscitadas por discusiones entre investigadores y practicantes de la música afroboricua, con el fin de complejizar las condiciones bajo las cuales pueden ser replanteadas.
Palabras clave: identidad cultural; perspectiva intercultural-decolonial; colonización del tiempo; hermenéutica musical.

EPISTEMOLOGICAL, AESTHETIC, AND HISTORIOGRAPHICAL REFLECTIONS ON AFRO-PUERTO RICAN MUSIC:

An intercultural-decolonial perspective

Abstract
In this essay, drawing on current trends in Afro-Puerto Rican music, interdisciplinary analytical tools are proposed, drawn from two fields of contemporary Latin American scholarship: intercultural philosophy and decolonial thought. Drawing on their complementary nature, these tools are reframed within an intercultural-decolonial perspective and applied through a hermeneutic-critical reading of historiographical materials, cultural discourses and examples of Afro-Puerto Rican musical practices. The aim is not to conduct an ethnography or an exhaustive formal analysis of a particular musical work, but rather to examine how certain interpretative categories construct the relationships between tradition, innovation, identity and power. The study challenges colonising strategies of power, usually associated with ethnological and folkloristic perspectives, as well as approaches based on an essentialist conception of culture. The main focus is on problematising specific epistemological, aesthetic and historiographical issues raised by discussions amongst researchers and practitioners of Afro-Puerto Rican music, with the aim of adding complexity to the conditions under which these issues can be re-examined.
Keywords: cultural identity; intercultural-decolonial perspective; colonisation of time; musical hermeneutics.

Cuestiones preliminares a modo de introducción

La participación en el "Cuarto seminario sobre afrodescendencia", en el que, entre otros participantes, el doctor Pablo Luis Rivera Rivera presentó la ponencia "Historia de la bomba: surgimiento y desarrollo de las escuelas independientes", y las discusiones suscitadas a partir de ella constituyeron el punto de partida de las reflexiones que siguen. El propósito es utilizar esas discusiones como pretexto para formular una lectura intercultural-decolonial de la cultura musical afropuertorriqueña en sus rearticulaciones actuales, manteniendo al mismo tiempo su pertinencia para debates más generales sobre las culturas musicales afronuestroamericanas. Cuando en este ensayo hablamos de prácticas o productos musicales "subalternos" o "subalternizados", no atribuimos a la bomba, la plena ni a sus practicantes una condición ontológica de inferioridad. El término designa una posición histórica y relacional producida por determinadas jerarquías de poder, saber y reconocimiento cultural. Precisamente por ello, una de las tareas del análisis consiste en mostrar cómo esa posición puede transformarse mediante las propias prácticas contemporáneas.

Las dos perspectivas teóricas aquí articuladas acentúan de manera diferente sus críticas a la epistemología y a la estética occidental hegemónica, así como al modelo dominante de subjetividad, pero se complementan en varios aspectos. Las reflexiones de la filosofía intercultural latinoamericana y las provenientes del llamado giro decolonial comparten una fuerte crítica al eurocentrismo y permiten rearticular la contextualidad antillana en su diversidad étnica y sociocultural. En este marco resultan pertinentes las críticas de Juan Giusti Cordero al antillanismo, particularmente su énfasis unilateral en la tipificación étnica y racial, su indiferencia ante la problemática de las clases sociales, su resistencia a historizar la cultura y su escaso diálogo con las ciencias sociales críticas (Giusti Cordero 1996).

Los cuestionamientos que motivan este ensayo pueden condensarse en cinco preguntas. Primera: ¿qué relaciones pueden establecerse entre el pasado y el presente de las manifestaciones musicales afropuertorriqueñas, es decir, entre las tradiciones de ese complejo rítmico-musical y sus manifestaciones contemporáneas? Segunda: ¿es posible recuperar esas tradiciones en sus rearticulaciones actuales o futuras sin "traicionar" o "tergiversar" aquello que se considera su núcleo identitario? Tercera: ¿no han sido la concepción esencialista moderna/colonial de la cultura y la folklorización de estas músicas algunos de los principales

factores que han dificultado apreciarlas en su contemporaneidad como fenómenos culturales dinámicos y en transformación? Cuarta: ¿no resulta problemática la imagen de la bomba y la plena como manifestaciones que "pacíficamente descansan sobre sus fundantes tradiciones", expresión que Fornet-Betancourt emplea para criticar concepciones esencialistas de la cultura (Fornet-Betancourt 2001, p. 222)? Quinta: si la bomba y la plena pueden funcionar como significantes flotantes, escurridizos o débiles de identidad cultural, ¿es posible esbozar estrategias identitarias sin sucumbir a políticas excluyentes de la otredad?

No pretendemos ofrecer respuestas definitivas a estas preguntas. Nos interesa, más bien, problematizar las cuestiones epistemológicas, estéticas e historiográficas a las que remiten y ampliar las condiciones bajo las cuales pueden ser replanteadas. De manera específica, el ensayo se organiza alrededor de cuatro problemas: la reformulación intercultural-decolonial del concepto de cultura; la crítica a la colonización del tiempo y a la negación de coetaneidad; la crítica a la colonización del saber y de la estética mediante procesos de folklorización y exotización; y la articulación de identidades culturales flotantes o débiles como expresión de una universalidad concreta.

Procedimiento analítico y alcance del ensayo

El procedimiento analítico empleado es hermenéutico-crítico e interdisciplinario. Partimos de materiales historiográficos y de discusiones académicas y culturales sobre la bomba y la plena, los confrontamos con categorías provenientes de la filosofía intercultural y del pensamiento decolonial y, finalmente, examinamos prácticas musicales contemporáneas en cuanto lugares donde esas categorías pueden ponerse a prueba. La unidad de análisis no es una pieza musical aislada, sino la relación entre prácticas musicales, discursos que las interpretan y relaciones de poder que determinan qué se considera tradición, innovación, autenticidad o música legítima.

Esta elección metodológica responde al carácter del texto: se trata de un ensayo de reflexión epistemológica, estética e historiográfica y no de una investigación etnográfica basada en trabajo de campo. Por ello, los ejemplos musicales cumplen una función analítica concreta: permiten observar cómo las categorías discutidas operan frente a transformaciones realizadas por músicos y colectivos del nuevo movimiento de bomba. El análisis privilegia tres dimensiones relacionadas: la temporalidad atribuida a la práctica —pasado, tradición y

contemporaneidad—; las relaciones de poder implicadas en su clasificación y valoración; y las formas en que la práctica negocia continuidad, diferencia e intercambio intercultural.

Este procedimiento evita dos reduccionismos. Por un lado, evita convertir la música en una mera ilustración de conceptos filosóficos; por otro, evita suponer que un análisis exclusivamente formal del sonido podría agotar las dimensiones históricas, sociales y epistémicas de una práctica musical. En este sentido, la música se entiende como práctica situada y como espacio en el que se articulan sonidos, memorias, discursos, identidades y relaciones de poder.

Reformulación intercultural-decolonial del concepto de cultura

Las reflexiones que siguen parten de una perspectiva antiesencialista. La cultura no se entiende como un fenómeno abstracto y estático, sino como una realidad histórica, situada y abierta, cuyas formas concretas se transforman en respuesta a necesidades, conflictos y encuentros. Conceptualizamos el término cultura de forma próxima a la filosofía intercultural latinoamericana desarrollada por Raúl Fornet-Betancourt. Para esta perspectiva, las culturas son realidades históricas y contingentes que producen respuestas contextuales a problemas, desafíos y necesidades humanas; de ahí su carácter situado (Blanco 2016, 9). Las tensiones culturales pueden surgir tanto en el interior de los grupos como entre culturas y proyectos sociales diferentes (Fornet-Betancourt 2001, 199-201). Entre ellas interesa particularmente la tensión entre tradición e innovación.

La necesidad de cada cultura particular de responder a las demandas cambiantes de sus miembros no dinamiza la cultura en términos abstractos, sino que la impulsa a transformar sus producciones para adecuarlas a necesidades históricas concretas (Fornet-Betancourt 2001; Fornet-Betancourt 2010). Esa vitalidad no elimina la existencia de contenidos referenciales —valores, instituciones, epistemes, tradiciones y memoria colectiva— que funcionan como horizontes identificatorios (Fornet-Betancourt 2001, 18). La cultura, por tanto, puede combinar estabilidad y cambio, continuidad e innovación.

Esta conceptualización se diferencia de determinadas versiones del multiculturalismo neoliberal y de algunas formulaciones reductivas de la hibridación transcultural. El multiculturalismo puede convertir las culturas en entidades separadas y, al elevar la diferencia a dimensión absoluta, dificultar el intercambio transformador. Por su parte, una lectura

simplificada del hibridismo puede presentar la mezcla como si bastara para superar las diferencias y las desigualdades históricas (Fornet-Betancourt 2009, 111-112; Fornet-Betancourt 2010, 11-21). Sin embargo, esta crítica no pretende negar la productividad de la hibridación. Néstor García Canclini entiende la hibridación como un proceso histórico mediante el cual prácticas y estructuras que antes se presentaban separadas se combinan para producir nuevas formas culturales (García Canclini 1990). Homi K. Bhabha sitúa la producción cultural en espacios intersticiales de traducción, ambivalencia y negociación (Bhabha 1994), mientras Paul Gilroy cuestiona las concepciones esencialistas de la identidad negra al estudiar las circulaciones y conexiones del Atlántico negro (Gilroy 1993). Estas perspectivas permiten comprender la movilidad y creatividad de las culturas afro-diaspóricas (García Canclini 1990; Bhabha 1994; Gilroy 1993).

La diferencia de la perspectiva intercultural-decolonial propuesta aquí se encuentra en otro nivel. Aun reconociendo la productividad de la hibridación, insistimos en que los procesos de intercambio ocurren dentro de historias concretas de colonialismo, racialización y desigualdad. La mezcla no elimina automáticamente las asimetrías. Por ello, proponemos analizar conjuntamente la transformación cultural y relaciones de poder. Esta precisión evita una oposición binaria entre ‘culturas puras’ y ‘culturas híbridas’.

En la filosofía intercultural, el diálogo no significa simplemente coexistencia pacífica, sino disposición a transformar los propios horizontes mediante el encuentro con el otro. Fornet-Betancourt habla de la necesidad de “ir más allá” de las propias referencias para participar en procesos de universalización construidos en común (Fornet-Betancourt 2001, 31). Asimismo, sostiene que la interculturalidad puede posibilitar la transitabilidad de las culturas y no se opone a la transculturación de los sujetos (Fornet-Betancourt 1998, 53). Las fronteras, desde esta perspectiva, no son necesariamente territorialidades herméticas, sino espacios de encuentro, intercambio y traspaso.

La bomba y la plena como prácticas contemporáneas: tradición, innovación e intercambio

Asumir esta concepción de cultura permite apreciar la música afronuestroamericana como una realidad histórica y dinámica. Si las culturas son históricas, contextuales y atravesadas por intercambios, sus expresiones musicales participan de esas mismas condiciones. La identidad

cultural puede ser, por ello, flotante, escurridiza o débil, siempre que estos términos se entiendan de manera no peyorativa.

Stuart Hall utiliza la metáfora "significante flotante" para subrayar el carácter construido y cambiante de las identidades raciales y culturales (Hall 2015, 9-23). Por otro lado, cuando hablamos aquí de una identidad "débil", nos situamos en relación con la ontología débil de Gianni Vattimo (Vattimo 1983). No se trata de una identidad deficiente, sino de una identidad que sabe que carece de fundamentos eternos e inmutables y que, precisamente por ello, permanece abierta a la negociación. Desde una perspectiva intercultural, esa apertura puede favorecer relaciones dialógicas con el otro (Fornet-Betancourt y Di Martino 2009).

Considerando estos parámetros, resulta coherente que la historia de la bomba y la plena esté marcada por intercambios con diversas tradiciones caribeñas y por la existencia de estilos vinculados a diferentes pueblos y regiones de Puerto Rico. La documentación utilizada en este ensayo señala vínculos con la *tumba* francesa de Cuba, el rara de Haití, el *gagá* de República Dominicana, el *gwoka* de Guadalupe, el *belé* de Martinica y el *sangueo* de Venezuela, así como influencias visibles en nombres de ritmos y cantos de bomba (Abadía-Rexach 2014, 131; Abadía-Rexach 2015, 82; Álvarez y Quintero Rivera [s. d.]; Rivera Rivera 2013, 45-61).

Esta historia de intercambios hace igualmente comprensible que las manifestaciones contemporáneas continúen transformándose mediante relaciones con "formas" musicales como la salsa, el jazz, el hip-hop, la cumbia y el reggaetón. No se trata de tradiciones inertes cuya "pureza" deba protegerse como pieza de museo. El problema analítico no consiste, por tanto, en decidir de antemano qué innovación es auténtica, sino en examinar las condiciones históricas y sociales en que una práctica incorpora, negocia o rechaza elementos externos.

Un caso particularmente ilustrativo es la banda La Tribu de Abrante, vinculada al músico de Loíza Hiram Abrante. Bárbara Abadía-Rexach la presenta como parte del nuevo movimiento de bomba. Su propuesta rearticula la bomba entrelazándose con elementos provenientes de la cumbia, el merengue, el hip-hop y otros ritmos urbanos, en un formato instrumental minimalista de vientos y tambores (Abadía-Rexach 2015). Como indicamos, la importancia del caso no reside en decidir si la propuesta es "auténtica" o "inauténtica", sino en hacer visible una negociación concreta entre una referencia tradicional y recursos musicales contemporáneos.

La operación puede leerse en tres niveles. En primer lugar, temporalmente: la bomba no aparece confinada a un pasado que deba reproducirse, sino articulada como una práctica

coetánea capaz de intervenir en el presente. En segundo lugar, epistemológicamente: los criterios mediante los cuales se decide qué puede incorporarse sin "traicionar" la tradición dejan de ser evidentes y pasan a constituir un objeto de interpretación. En tercer lugar, interculturalmente: la incorporación de recursos procedentes de otras músicas no implica por sí misma la desaparición de la diferencia, sino una situación de diálogo, negociación y posible conflicto.

La lectura propuesta no afirma que toda innovación sea emancipadora ni que cualquier mezcla cultural constituya un enriquecimiento. La perspectiva decolonial obliga a preguntar quién incorpora qué, en qué condiciones y con qué reconocimiento. La llamada "desghettoización" de la bomba puede entenderse, en este marco, como ampliación de sus espacios de circulación y de sus posibilidades de interlocución, sin que ello implique la desaparición de sus referencias culturales.

La controversia sobre la "autenticidad" de las innovaciones tampoco es nueva. Las discusiones surgidas durante y después del rodaje del documental Raíces muestran preocupaciones semejantes acerca de la relación legítima entre las tradiciones de bomba y otras manifestaciones modernas (Suau 2001; Álvarez y Quintero Rivera [s. d.]; Montes 2001). El conflicto, por tanto, no debe reducirse a una oposición entre defensores de la tradición y partidarios de la innovación: constituye una disputa más profunda sobre quién tiene autoridad para definir la identidad cultural.

Crítica a la colonización del tiempo y a la negación de coetaneidad

La noción negación de la coetaneidad fue introducida en la discusión antropológica por Johannes Fabian. En su crítica al etnocentrismo, Fabian sostiene que la antropología puede negar contemporaneidad al sujeto que estudia y situarlo en un tiempo distinto del del observador (Fabian 1983, 31). El Otro no occidental queda así construido como pasado de Europa. Esta operación implica una relación entre espacio y tiempo que permite convertir diferencias históricas y culturales en distancias evolutivas.

En la literatura decolonial consultada aparece una preocupación afín bajo la categoría de "colonización del tiempo". Sin embargo, conviene formular su relación con Fabian con cautela. No contamos, en las fuentes manejadas para este ensayo, con evidencia suficiente para afirmar que los representantes del giro decolonial hayan adoptado directamente de Fabian la

noción de "negación de coetaneidad" para formular la categoría de "colonización del tiempo". Lo que sí puede sostenerse es que ambas problematizaciones cuestionan la producción de jerarquías temporales que convierten determinadas formas culturales en residuos del pasado.

Desde la perspectiva en este texto adoptada, la colonialidad del poder no debe confundirse con el colonialismo. Maldonado-Torres define el colonialismo como una relación política y económica en la que la soberanía de un pueblo reside en el poder de otro, mientras que la colonialidad designa un patrón de poder que emerge con el colonialismo moderno y que articula trabajo, conocimiento, autoridad y relaciones intersubjetivas mediante jerarquías racializadas (Maldonado-Torres 2007, 131). Quijano desarrolló el concepto de colonialidad del poder y lo vinculó con la clasificación social, el eurocentrismo y la organización mundial del trabajo y de la autoridad (Quijano 1992, 2000a, 2000b). Mignolo, por su parte, relaciona la colonialidad con la "diferencia colonial", entendida como una diferencia de poder que puede ser encubierta bajo la apariencia de diferencias culturales (Mignolo 2003, 27). En esta línea, la temporalidad moderna puede funcionar como instrumento de jerarquización. Unas formas culturales son presentadas como plenamente contemporáneas y otras como supervivencias de etapas anteriores.

Al negar la coetaneidad de las culturas se invisibiliza lo que aquí llamamos simultaneidad epistémica y estética, es decir, la coexistencia, en un mismo presente histórico, de múltiples formas de producir conocimientos, sentir, apreciar lo bello y organizar prácticas pedagógicas. Con ello no afirmamos que todas las formas culturales sean equivalentes en todos los sentidos, sino que rechazamos las jerarquías temporales que convierten unas en contemporáneas y otras en residuos del pasado (Castro-Gómez y Grosfoguel 2007).

Esta cuestión tiene consecuencias para las instituciones que administran el saber cultural. Escuelas, universidades, museos, conservatorios y otras instituciones de la llamada "alta cultura" no deben ser consideradas como únicos depositarios legítimos del conocimiento. La descolonización de sus currículos y programas constituye una tarea pertinente, pero no suficiente. También es necesario reconocer espacios comunitarios de creación, recreación cultural e intercambio de saberes.

El nuevo movimiento de bomba puede ser comprendido desde esta perspectiva como uno de esos espacios potenciales. A través de la enseñanza de la bomba no solo se transmiten destrezas musicales y corporales; también puede poner a circular valores comunitarios,

memorias, formas de cooperación y fomentar modos alternativos de producir conocimiento. El grupo Restauración Cultural constituye, según las fuentes manejadas, un ejemplo de iniciativa que organiza y realiza conciertos, talleres, conferencias, programas de intercambio y actividades de difusión. Para una descripción de su trayectoria y de la investigación doctoral de Pablo L. Rivera Rivera, véase Rivera Rivera (2013).

Crítica a la colonización del saber y de la cultura: folklorización y exotización

La colonialidad del saber enfatiza la dimensión epistémica de la colonialidad del poder. En este ensayo se utiliza como crítica a formas de arrogancia epistémica que producen efectos de subalternización al folklorizar o invisibilizar conocimientos y productos culturales que no se ajustan a criterios occidentales de legitimidad.

Frantz Fanon distinguió entre cultura nacional concreta y el universal abstracto producido por determinadas miradas folklorizantes. Para Fanon, la cultura nacional no es una acumulación de gestos supuestamente puros y sedimentados, sino el conjunto de esfuerzos mediante los cuales un pueblo se constituye y se mantiene en el pensamiento y en la acción (Fanon 1963, 214). Esta perspectiva resulta útil para cuestionar una concepción del folklore que fija la cultura popular en un pasado idealizado.

El término folklore posee una historia polisémica y se ha utilizado tanto para designar una disciplina como para nombrar objetos y prácticas estudiados por ella. Poviña señala ya la tensión entre el carácter científico atribuido al estudio del folklore y la valoración inferiorizante de aquello que se convierte en su objeto (Poviña 1944, 9). Según la reconstrucción de Sims y Stephens, William John Thoms propuso en 1846 el término “folklore” para referirse a tradiciones y costumbres populares (Sims y Stephens 2005, 23).

Martín-Barbero interpreta el surgimiento europeo del folklore y de la *Volkskunde* en relación con el descubrimiento del “pueblo” como objeto de análisis por parte de las clases letradas. En su lectura, los términos *folks*, *Volk* y *peuple* activan asociaciones semánticas que relacionan tradición, pueblo, nación y raza (Martín-Barbero 1991, 14-30). La importancia de esta reconstrucción para nuestro argumento reside en mostrar que la clasificación de las prácticas populares nunca fue puramente descriptiva. Estuvo más bien vinculada a determinadas formas de imaginar la sociedad.

Conviene, no obstante, evitar una equivalencia histórica entre *Volkskunde* y *Völkerkunde*. La primera pertenece a la tradición alemana de estudios sobre el pueblo y de la cultura popular; la segunda se desarrolló en relación con el estudio comparativo de pueblos y sociedades. En este ensayo interesa principalmente señalar que las categorías disciplinarias europeas surgieron dentro de debates sobre tradición, nación, pueblo y modernidad, y que algunas de sus formulaciones contribuyeron a fijar determinadas poblaciones y prácticas como objetos culturales diferenciados.

En el ámbito latinoamericano, el estudio del folklore por muchos años adoptó de forma irreflexiva metodologías desarrolladas en Europa. En Chile y Argentina, durante el siglo XX, se institucionalizaron congresos, revistas, festivales y publicaciones dedicados al estudio y difusión de las músicas denominadas folklóricas (Tuninetti 2012, 248; González y Rolle 2005, 409). Las llamadas *Selecciones Folklóricas Codex*, publicadas en Buenos Aires entre 1965 y 1966, constituyen un ejemplo de esa institucionalización y fueron concebidas, entre otras cosas, como un proyecto de rescate y difusión ante el temor de que las tradiciones desaparecieran frente al progreso (Tuninetti 2012, 248). La categoría folklorismo permite examinar la recontextualización de prácticas tradicionales en escenarios modernos. Josep Martí analiza precisamente los usos y abusos de la tradición implicados en este proceso (Martí 1996, 19), mientras Tamara Livingstone estudia los procesos de revitalización musical o *music revivals* y sus relaciones con la construcción contemporánea de tradiciones (Livingstone 1999, 68). En Chile, la difusión urbana de tipos de música tradicionales estuvo acompañada por procesos de institucionalización, profesionalización y normalización que modificaron sus condiciones de circulación (González y Rolle 2005, 409).

En Argentina, Augusto Raúl Cortázar contribuyó decisivamente a la institucionalización de los estudios folklóricos. Martha Blache señala que su concepción tendía a circunscribir el fenómeno folklórico a sectores rurales y populares, asociándolo a grupos campesinos, analfabetismo, tradición y distancia respecto de la modernidad (Blache 1986, 37). Desde nuestra perspectiva, el problema no consiste en negar el valor histórico de esas investigaciones, sino en examinar críticamente los criterios mediante los cuales determinadas prácticas fueron convertidas en signos de atraso, autenticidad o supervivencia.

Los criterios atribuidos a la música folklórica —transmisión oral, anonimato, tradicionalidad, regionalidad, falta de profesionalización o ausencia de un sistema teórico letrado— pueden adquirir un sentido descalificador cuando se interpretan desde una visión jerárquica eurocéntrica. La oralidad puede entonces transformarse en signo de analfabetismo; la improvisación, en prueba de ingenuidad; la ausencia de profesionalización, en indicio de inferioridad. De ahí que entendamos que el problema no reside en describir esas características, sino en convertirlas en índices de una supuesta inferioridad cultural. La crítica decolonial exige, por ello, diferenciar entre descripción y jerarquización. Una práctica musical puede ser oral, colectiva o comunitaria sin que esas características indiquen una posición inferior frente a una cultura letrada. Del mismo modo, una práctica puede transformarse profundamente sin perder toda continuidad con sus referencias históricas. La bomba y la plena ofrecen un terreno privilegiado para examinar esta tensión.

Identidades culturales flotantes o débiles y universalidad concreta

La crítica a la folklorización conduce a una cuestión más amplia: ¿cómo pensar una identidad cultural que no quede atrapada entre el esencialismo y la disolución de toda diferencia? La propuesta intercultural-decolonial que aquí defendemos busca una vía intermedia. Proponemos reconocer referencias culturales concretas sin convertirlas en fundamentos eternos. Cuando describimos la identidad cultural como 'flotante' no sugerimos que sea arbitraria y al adjetivarla como 'débil' que sea deficiente. Ambos términos apuntan a una identidad situada, histórica y abierta a la negociación. En este sentido sostenemos que la identidad conserva referencias, memorias y prácticas compartidas al mismo tiempo que se transforma en el encuentro con otras culturas.

Fornet-Betancourt concibe el diálogo intercultural como una disposición a fundar con el otro una nueva dinámica de universalización basada en el reconocimiento, el respeto y la solidaridad (Fornet-Betancourt 2001, 46). La **universalidad concreta** a la que se refiere no debe entenderse como una totalidad cerrada que absorbe las diferencias, sino como un horizonte común que se construye procesualmente entre sujetos y culturas históricamente situados. Esta concepción se opone a una **universalidad abstracta** que pretende representar lo particular desde un centro supuestamente neutral. También se opone a una coexistencia multicultural que

reduzca el encuentro entre culturas a tolerancia recíproca. La tolerancia puede constituir un punto de partida, pero no garantiza el aprendizaje mutuo ni la transformación. La interculturalidad, en cambio, exige una relación dialógica capaz de modificar a los participantes sin borrar sus referencias culturales.

La metáfora de la "gran familia puertorriqueña" permite observar esta problemática en el ámbito nacional puertorriqueño. Dicho recurso retórico constituye un ejemplo de universalidad abstracta. Pues, presenta la nación boricua como una unidad homogénea, ocultando las diferencias sociales y raciales que la atraviesan. Ángel Quintero Rivera mostró la función histórica de esa imagen al vincularla al surgimiento de una ideología paternalista vinculada a los grupos hacendados (Quintero Rivera 1976). Edgardo Rodríguez Juliá cuestionó posteriormente la misma representación al contraponer la imagen de la "familia puertorriqueña" a la de un "país de muchas tribus" (Rodríguez Juliá 1983, 90). En cambio, proponemos sentipensar la identidad cultural puertorriqueña como una identidad situada y plural sin que ello obligue a negar la existencia de referencias compartidas. La universalidad concreta aquí propuesta se articula promoviendo la solidaridad, el diálogo y la negociación de las diferencias reales, entendidas no como obstáculos que deban suprimirse, sino como condiciones para una convivencia compartida.

A modo de conclusión

Hemos propuesto una perspectiva intercultural-decolonial para analizar problemas epistemológicos, estéticos e historiográficos relacionados con la música afropuertorriqueña. La propuesta de ninguna manera sugiere ignorar la etnomusicología, la historia de la música o el análisis formal. Más bien quiere complementar esos enfoques cuestionando las categorías históricas y epistémicas que determinan qué se reconoce como tradición, innovación, autenticidad y cultura legítima. Algunas 'conclusiones' que se pueden inferir del texto son las siguientes.

En primer lugar, la cultura debe entenderse como una realidad histórica, situada y abierta. Esta concepción permite superar la oposición entre la tradición, concebida como esencia inmutable, y la hibridación, o bien, interculturalidad entendida como disolución de toda diferencia. El diálogo con García Canclini, Bhabha y Gilroy permite reconocer la productividad de los procesos de hibridación, traducción y circulación; la perspectiva intercultural-decolonial

añade la necesidad de examinar las relaciones de poder en las que esos procesos tienen lugar (García Canclini 1990; Bhabha 1994; Gilroy 1993).

La segunda ‘conclusión’ concierne a la temporalidad. La crítica a la negación de coetaneidad permite mostrar que las prácticas musicales consideradas “tradicionales” no pertenecen necesariamente a un pasado separado del presente. La bomba y la plena pueden ser apreciadas como prácticas históricas y contemporáneas al mismo tiempo. Pensarlas como residuos de un pasado que debe conservarse supone desconocer su capacidad de transformación.

La tercera ‘conclusión’ tiene que ver con el tema de la folklorización. Es obvio que lo problemático no es el estudio del folklore en sí mismo, sino la transformación de categorías descriptivas, a menudo en ese campo operantes, en jerarquías culturales. Cuando la oralidad, el anonimato, la regionalidad o la falta de profesionalización se convierten en signos de inferioridad, el conocimiento académico reproduce la estructura de poder hegemónico actual. Una perspectiva crítica debe distinguir entre la documentación de una práctica y su reducción a objeto exótico, arcaico o estático.

La cuarta ‘conclusión’ deriva del análisis de La Tribu de Abrante. La incorporación de elementos de la cumbia, el merengue, el hip-hop y otros repertorios no demuestra por sí sola pérdida alguna de identidad ni garantiza automáticamente su enriquecimiento. Lo que demuestra es que la identidad musical se produce y reproduce mediante negociaciones históricas concretas. La pregunta pertinente no es si una innovación permite o no conservar una supuesta esencia, sino cuestionar quién innova, con qué recursos, en qué condiciones y con qué formas de reconocimiento.

Finalmente, la noción de identidad cultural flotante o débil permite formular una alternativa tanto al esencialismo como a la disolución identitaria. Una identidad puede conservar memoria, referencias y continuidad y, al mismo tiempo, permanecer abierta al diálogo. La universalidad concreta a la que apunta la filosofía intercultural no elimina las diferencias, sino que intenta construir referencias comunes mediante el reconocimiento, el respeto y la solidaridad.

El alcance del ensayo es deliberadamente interpretativo. Un estudio posterior podría profundizar estas cuestiones mediante análisis comparativos de grabaciones, transcripciones rítmicas y melódicas, la observación participante y entrevistas con músicos y practicantes. El

presente trabajo, sin embargo, muestra que la perspectiva intercultural-decolonial no solo desplaza el foco del análisis hacia las condiciones históricas y culturales de la práctica musical, sino que permite interrogar ciertas categorías, o bien, nociones que los enfoques exclusivamente formales o meramente folklorizantes tienden a dar por supuesto. Desde esta perspectiva, el quehacer musical afropuertorriqueño aparece como un campo dinámico de producción cultural en el que memoria, innovación, conflicto, diálogo e identidad no constituyen dimensiones separadas, sino procesos que se articulan, se tensionan y se redefinen continuamente.

Referencias bibliográficas

ABADÍA-REXACH, Bárbara Idalissee. De aquí pa'llá y de allá pa'cá: los "toques" de la migración en la bomba puertorriqueña. **Relaciones Internacionales**, n. 25, p. 123-141.

ABADÍA-REXACH, Bárbara Idalissee. **¡Saludando al tambor!: el nuevo movimiento de la Bomba puertorriqueña**. Disertación doctoral (PhD). Austin: The University of Texas at Austin, 2015.

ÁLVAREZ, Luis Manuel; QUINTERO RIVERA, Ángel G. Bambulaé sea allá: la bomba y la plena: compendio histórico-social. [S. l.: s. n.], [s. d.]. Disponible en: https://centroafrobogota.com/attachments/article/16/. Acceso: 20 ago. 2026.

BAUSINGER, Hermann; JEGGLE, Utz; KORFF, Gottfried; SCHARFE, Martin (eds.). **Grundzüge der Volkskunde**. 4. ed. revisada y ampliada. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999.

BECKA, Michelle. **Interculturalidade no pensamento de Raúl Fornet-Betancourt**. São Leopoldo: Editora Nova Harmonia, 2010.

BECKA, Michelle. **Interkulturalität im Denken Raúl Fornet-Betancourts**. Nordhausen: Traugott Bautz, 2007.

BHABHA, Homi K. **The Location of Culture**. London: Routledge, 1994.

BLACHE, Martha. Reseña de los estudios folklóricos en la Argentina. **Folklore Americano**, n. 41-42, p. 35-40, 1986.

BLANCO, Juan Alfredo. Cultura: punto de partida del diálogo intercultural. **Revista Eutopía**, v. 1, n. 1, p. 3-24, 2016.

BLANCO, Juan Alfredo. Horizontes de la filosofía intercultural: aportes de Raúl Fornet-Betancourt al debate. **A Parte Rei: Revista de Filosofía**, n. 64, p. 1-38, jul. 2009. Disponible en: http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/blanco64.pdf. Acceso: 6 sep. 2014.

BREDNICH, Rolf W. (ed.). **Grundriß der Volkskunde: Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie**. 3. ed. Berlín: Reimer, 2001.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFOGUEL, Ramón (eds.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos; Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

COHEN IMACH, Victoria. **De utopías y desencantos: campo intelectual y periferia en la Argentina de los sesenta**. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1994.

DI MARTINO, Marisa. **Il modello della filosofia interculturale in Raúl Fornet-Betancourt**. Tesis de maestría (Master in Studi Interculturali). Napoli: Università L'Orientale, Dipartimento di Studi Ibero-americani, 2006.

FABIAN, Johannes. **Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object**. New York: Columbia University Press, 1983.

FANON, Frantz. **Los condenados de la tierra**. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.

FORNET-BETANCOURT, Raúl. Beiträge zur interkulturellen Zeitdiagnose. **Concordia, Reihe Monographien**, t. 52. Aachen: Wissenschaftsverlag Mainz, 2010.

FORNET-BETANCOURT, Raúl. **La transformación intercultural de la filosofía**. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2001.

FORNET-BETANCOURT, Raúl. Supuestos filosóficos del diálogo intercultural. **Polylog: Foro para Filosofía Intercultural**, n. 1, p. 45-86, 1998. Disponible en: https://them.polylog.org/1/ffr-es.htm. Acceso: 20 ago. 2026.

FORNET-BETANCOURT, Raúl. Tareas y propuestas de la filosofía intercultural. **Concordia, Reihe Monographien**, t. 49. Aachen: Wissenschaftsverlag Mainz, 2009.

FORNET-BETANCOURT, Raúl; DI MARTINO, Marisa. Transformación intercultural de la filosofía: entrevista a Raúl Fornet-Betancourt. **Topologik**, n. 5, 2009. Disponible en: https://www.catedramariategui.com/anteriores/2020/541EntrevistaRFornet.pdf. Acceso: 20 ago. 2026.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad**. México, D. F.: Grijalbo, 1990.

GILROY, Paul. **The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.

GIUSTI CORDERO, Juan A. AfroPuerto Rican Cultural Studies: Beyond cultura negroide and antillanismo. **Journal of the Center for Puerto Rican Studies**, v. 8, n. 1-2, p. 57-77, 1996.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. Música popular chilena de raíz folclórica. In: ADVIS, Luis; CÁCERES, Eduardo; GARCÍA, Fernando; GONZÁLEZ, Juan Pablo (eds.). **Clásicos de la música popular chilena: 1960-1973**. Raíz folclórica. v. II. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile; Sociedad Chilena del Derecho de Autor, 1998. p. 8-27.

GONZÁLEZ, Juan Pablo; ROLLE, Claudio. **Historia social de la música popular en Chile: 1890-1950**. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile, 2005.

HALL, Stuart. Raza: el significante flotante. **Intervenciones en estudios culturales**, n. 1, p. 9-23, 2015. Disponible en: https://intervencioneseecc.files.wordpress.com/2015/09/hall-stuart_raza-el-significante-flotante.pdf. Acceso: 6 jul. 2019.

LIVINGSTONE, Tamara E. Music Revivals: Towards a General Theory. **Ethnomusicology**, v. 43, n. 1, p. 66-85, invierno 1999.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFOGUEL, Ramón (eds.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos; Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007. p. 127-168.

MARTÍ, Josep. **El folklorismo: uso y abuso de la tradición**. Barcelona: Ronsel Editorial, 1996.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **De los medios a las mediaciones**. Barcelona: Ediciones Gustavo Gili, 1991.

MEINHARDT, Giovani. As Vozes das Vítimas: Ignacio Martín-Baró e a Interculturalidade em Raúl Fornet-Betancourt. In: SIDEKUM, Antonio; HAHN, Paulo (eds.). **Pontes Interculturais**. São Leopoldo: Nova Harmonia, 2007. p. 99-112.

MIGNOLO, Walter D. **Historias locales/diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo**. Madrid: Akal, 2003 [Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000].

MONTES, Valentín Lucas. **Raíces incompletas**. Puerto Rico: Universia, 2001. Disponible en: http://noticias.universia.pr/vida-universitaria/noticia/2001/12/28/153121/raices-incompletas.html. Acceso: 6 jul. 2019.

NETTL, Bruno. **Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales**. Madrid: Alianza Editorial, 1973.

OCHOA GAUTIER, **Ana María. Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia**. Durham, NC: Duke University Press, 2014.

POVIÑA, Alfredo. Sociología del folklore. Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba, Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore, 1944.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. **Journal of World-Systems Research**, v. 6, n. 2, p. 342-386, 2000b.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, Edgardo (ed.). **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas**. Caracas: CLACSO, 2000a. p. 201-245.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidad-racionalidad. In: BONILLA, Heraclio (ed.). **Los conquistados: 1492 y la población indígena de las Américas**. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992. p. 437-447 [originalmente publicado en 1991 en Perú Indígena, v. 13, n. 29].

QUINTERO RIVERA, Ángel. **Conflictos de clase y política en Puerto Rico**. San Juan, Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1976.

RESTREPO, Eduardo; ROJAS, Axel. **Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos**. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2010.

RIVERA RIVERA, Pablo L. **Orígenes culturales y desarrollo de la bomba puertorriqueña**. Disertación doctoral inédita. San Juan, Puerto Rico: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, 2013.

RODRÍGUEZ JULIÁ, Edgardo. **El entierro de Cortijo**. San Juan, Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1983.

SIMS, Martha C.; STEPHENS, Martine. **Living Folklore: An Introduction to the Study of People and Their Traditions**. Logan, Utah: Utah State University Press, 2005.

STEFFENS, Elisabeth; MEUTHRATH, Annette (eds.). **Utopia hat einen Ort: Beiträge für eine interkulturelle Welt aus vier Kontinenten**. Festschrift für Raúl Fornet-Betancourt. Frankfurt am Main; London: IKO – Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 2006.

SUAU, Paloma (dir.). **Raíces**. Puerto Rico: Banco Popular de Puerto Rico, 2001. Película documental.

TUNINETTI, Ángel T. Configuración del espacio folklórico argentino en las "Selecciones Folklóricas Codex" (1965-66). **Revista General de Información y Documentación**, v. 22, p. 247-265, 2012.

VALLESCAR, Diana de. **Cultura, multiculturalismo e interculturalidad: hacia una racionalidad intercultural**. Madrid: El Perpetuo Socorro, 2000.

VATTIMO, Gianni. **El pensamiento débil**. Madrid: Cátedra, 1983.

Mini Bio Autor

Dr. phil. Juan José Vélez-Peña es investigador independiente y músico. Es egresado de la Universidad de Puerto Rico y de la Universidad de Bremen, Alemania. Sus líneas de investigación se sitúan en torno a la filosofía intercultural, el pensamiento decolonial, la música afronuestroamericana y las relaciones entre cultura, identidad y poder. Es autor de *Zeitgenössische epistemologische Strategien der Subjektivitätsbildung in der Karibik* (2012), *Genealogía de la sentisapiencia: Elementos para una ontología intercultural del presente* (2023), *Michel Foucault Intercultural* (2024) y de *Sentipensar interculturalmente el quehacer musical afrocaribeño: música e identidad cultural en Puerto Rico y Cuba* (2025). Ha publicado ensayos, textos narrativos, poéticos y aforísticos en medios culturales y académicos. Para 2026 tiene planeado publicar el Tomo III de la *Genealogía de la sentisapiencia*, cuyo título de trabajo es *Sentipensar la convivencia nuestroamericana desde el neobarroqueño*. Se trata de una antología de sentipensares líricos y aforísticos. El libro se publicará en español, inglés y alemán.

Revista Música e Cultura (ISSN 1980-3303)
Dossiê **Sonoridades, memória e territorialidade: performances em movimento na América Latina e Caribe**

MÚSICA E ENCANTAMENTO NA AMAZÔNIA:
O ritual do Kariamã em uma comunidade Baniwa-Baré em São Gabriel da Cachoeira, Rio Negro, Amazonas

Líliam Cristina Barros Cohen
Universidade Federal do Pará
liliambarroscohen@gmail.com
Deise Henrique Rodrigues
Escola Municipal Indígena Lílian Ambrósio de Souza
deisemariahenrique@gmail.com

Resumo
O artigo propõe uma etnografia do ritual do Kariamã realizado por uma comunidade Baniwa-Baré nas cercanias da cidade de São Gabriel da Cachoeira, Amazonas. A descrição e análise têm como foco o repertório das flautas sagradas e seus processos transformativos simbióticos com os *xerimbabos,* tendo como ponto de partida o lugar ocupado pelas autoras no ritual na condição de mulheres participantes e seus processos de escuta participativa. O repertório de *Kapiwayá* é apresentado brevemente neste ritual, dado o seu caráter formativo pontual. O artigo apresenta, também, a diversidade de repertórios musicais recorrentes na cidade de São Gabriel da Cachoeira e suas relações com os demais domínios da realidade e a noção de encantamentos.
Palavras-chave: Kariamã; flautas sagradas; encantamento; escuta participativa.

MUSIC AND ENCHANTMENT AT AMAZON REGION:
The Kariamã Ritual in a Baniwa-Baré Community in São Gabriel da Cachoeira, Amazonas

Abstract
This article proposes an ethnography of the Kariamã ritual performed by a Baniwa-Baré community in the vicinity of the city of São Gabriel da Cachoeira, Amazonas. The description and analysis focus on the repertoire of the sacred flutes and their symbiotic transformative processes with the *xerimbabos*, taking as a point of departure the authors' positionality within the ritual as participating women and their processes of participatory listening. The *Kapiwayá* repertoire is presented briefly within this ritual context, given its specific formative function. The article also addresses the diversity of musical repertoires recurrent in the city of São Gabriel da Cachoeira and their relationships with other domains of reality, as well as with the notion of enchantments.
Keywords: Kariamã; sacred flutes; enchantment; participatory listening

Duas artistas amazônidas que se encontram

Este artigo é proposto por duas artistas amazônidas residentes em paisagens geográficas opostas da região: uma artista indígena residente no Alto Rio Negro, no Noroeste, e a outra, musicista nascida e residente em Belém do Pará, porta de entrada para a região do baixo Amazonas. Esta última com vivência de duas décadas no Alto Rio Negro. As vivências ponderadas neste artigo surgiram a partir da experiência própria das duas artistas na condição de mulheres participantes do Ritual do Kariamã. Assumindo, assim, um lugar de sujeito e pesquisadoras, cada uma a partir de sua vivência musical específica, num trânsito entre fronteiras etnográficas e da pesquisa etnomusicológica na Amazônia (Cohen et al, 2025). Importante destacar que ambas as pesquisadoras amazônidas têm atuado no campo da pesquisa em música e da prática musical, perspectiva a partir da qual serão feitas as descrições e análises do presente artigo. Tal como descreve Santos (2023), a etnomusicologia no Brasil se inscreve em um campo epistemológico em que o sujeito manifesta o olhar etnográfico sobre sua própria prática musical.

Entre o Rio Negro e o Marajó

Os *bayaroá*[1] disseram que no Marajó havia embaúbas deixadas pelos ancestrais. O desejo de ir até esse lugar – não identificado no vasto mundo marajoara – ligava o Pará ao Rio Negro, na linha circular da história da Cobra Canoa e do surgimento da humanidade. Antes do Pará, em algumas versões, a Cobra Canoa havia passado por algumas regiões do sudeste. Porém, essa rota Pará – Rio Negro unificou as histórias de músicos de uma e outra região, ao longo de duas décadas entre 2004 e 2024.

No fundo dos rios, no alto das copas das árvores, nas praias de água doce ou salgadas, pelo meio dos igapós ou na penumbra da mata fechada, os encantados convivem com os humanos amazônidas, entre o Pará e o Rio Negro. No fundo do rio, há uma cidade igualzinha a São Gabriel da Cachoeira, com festas de santo, comidas e bebidas, as pessoas dançam e tocam seus instrumentos, onde não tem o bem e nem o mal. No Marajó, no fundo dos rios, há grandes feras que, sob o manto denso das águas turvas, travam enormes duelos entre si, surpreendem pescadores. Há, também, os encantados que vem à tona através das guias dos pajés, reencontram

[1] Bayaroá é um conceito do povo indígena Tukano relacionado ao guardião e transmissor dos saberes ancestrais. Pessoa de referência para a comunidade, que orienta e aconselha, assumindo um papel semelhante ao de um pai.

seus parentes vivos, aparecem nas sapopemas das samaumeiras e, em noites de lua cheia, na beira do Lago Guajarás, soam com o conjunto de pau e corda, no chamado dos pajés. Velejando lentamente na montaria por cima do Lago Guajarás[2], o pescador contou que, nos tempos antigos, ali era uma fazenda e, por ocasião da festa de quinze anos da filha do fazendeiro, houve uma grande tragédia. A menina dançou a valsa com um rapaz todo de branco que, à meia noite, se retirou. Ela, zonza de paixão, o seguiu até o seu quarto e lá o encontrou se transformando em cobra. Com um susto, o homem – cobra tomado de raiva causou um dilúvio que cobriu toda a fazenda, todos os convidados e até hoje se houve o conjunto de pau e corda[3] tocando carimbó, foxtrot, valsa, lundu e xote. Na frente de São Gabriel da Cachoeira, as festas de santo ocorrem normalmente embaixo do rio. Em Belém, sabe-se que há uma enorme boiúna que percorre o caminho do Círio de Nazaré, por baixo da terra, encerrada e petrificada, pronta para despertar aos sinais específicos. Dizia-se que no ano que não houvesse o Círio, a cobra despertaria. Em São Gabriel da Cachoeira, há uma grande cobra petrificada cuja cabeça desponta, próxima à praia. Que tantos caminhos de cobra percorreram essa rota e que tantos caminhos não conhecemos nessas imensas Amazônias.

Festas de Todos os Santos na Amazônia

Para além do culto católico, as devoções aos santos na Amazônia acoplaram-se às tradições populares locais, transformando-se, ressignificando-se ao mesmo tempo unidas pela dimensão histórica em comum à colonização católica por meio dos padres jesuítas. Mais uma vez, entre o Rio Negro e o Marajó, as festas de santo se reconhecem no histórico colonial devastador, na ressignificação, na plasticidade e no repertório musical. Assunto detalhado em *Ladainhas na Amazônia: aproximações entre as ladainhas das festas de Santo Alberto (São Gabriel da Cachoeira, AM) e São Sebastião (Cachoeira do Arari, PA)* (Cohen, Duarte e Conceição, 2023). Em São Gabriel da Cachoeira, as festas de santo emergem por entre fundamentos do *dabucuri*[4] e, no Marajó, por meio da relação com os rios e os campos. Promessas e curas, encontros entre

[2] Grande lago na região do município de Cachoeira de Arari, no arquipélago do Marajó.
[3] Também chamado de Conjunto de Jazzi. Tratava-se de conjunto instrumental constituído por sopro, percussão e cordas, com variações conforme disponibilidade de músicos, que costumavam tocar em festas no interior do Pará. O repertório variava entre músicas sacras de igreja católica tocadas por ocasião de festas de padroeiros, e música popular: fox-trote, xote, carimbó, lundu, valsa, dentre outras, tocadas nos momentos de dança das festas em geral.
[4] O *dabucuri* é uma celebração festiva realizada por povos indígenas, com danças, cantos e bebidas tradicionais, como o caxiri e a garapa, para celebrar a fartura e a partilha de alimentos, como frutas silvestres, caça e peixe. A festa pode durar um ou vários dias, não havendo um tempo fixo para sua realização.

encantados e vivos, cruzar de bandeiras nos rios, troca de instrumentos musicais, a largada do Castelo[5] no rio e o santo voltando para a casa dele – a Europa. Tudo isso acontece entre o Marajó e o Rio Negro. Aspectos da história das músicas amazônidas que se ligam entre as tradições e os rios, com as montarias nas planícies e os encantados e as feras ao fundo. Por estes caminhos de boiúnas, cobras-canoas, botos e enormes jacarés, tradições musicais foram sufocadas, porém, seus vestígios emergem de tempos em tempos nas secas dos afluentes do Rio Negro deixando-se florescer os petróglifos que apontam para Nhapinkuli (Wright, 2018) ou idiofones e aerofones que brotam nas 'terroadas' dos rios marajoaras ou nas fazendas encantadas, outrora terra dos povos originários do Marajó (Cohen, 2018).

Musicalidades em trânsito na cidade de São Gabriel da Cachoeira

Bem cedo marapatá com café preto, com macaxeira frita, tapioquinha, bolinho de tapioca frito, beiju ou, menos frequentemente, pão careca, tudo com café preto. Ao lado, falava-se Baniwa e, dentro de casa, português e nheengatu. Meninos correndo, cachorro latindo, panelas no fogão, peixe na brasa, xibé de açaí. Logo todos desceriam para a praia. Na sacola, beijus e uma muda de roupa. Saindo da Praia, era necessário cruzar a serra para chegar ao roçado, ainda existente naquela época. Vários senhores aguardavam já com um gravador. A reunião iniciou com a dança da Cabeça de Veado, *Ñamã-Oá*, em Tukano. A música instrumental tocada num aerofone constituído pela cabeça de veado preparada com breu em alguns buracos era, ao mesmo tempo, música e linguagem. A tradução da melodia, em Tukano, convidava as pessoas a trazerem *caxiri.* O movimento corporal que acompanhava a melodia era o balançar rítmico-melódico de um lado ao outro, acompanhando a melodia prosódica e, ao fim, numa gargalhada, todos caem para trás (Barros, 2009). Música, língua, dança, organologia, mito, corpo, risos, fartura. São Gabriel da Cachoeira descortina-se como uma grande paleta de cores ou enorme panteão sonoro-emocional, de infinitas possibilidades de aglutinação de saberes.

[5] Embarcação em miniatura talhada com madeira de miriti ou similar, enfeitada com velas e bandeirinhas de plástico. Simboliza o santo retornando para o lugar dele (Europa). No terceiro dia de festa é lançada no Rio Negro.

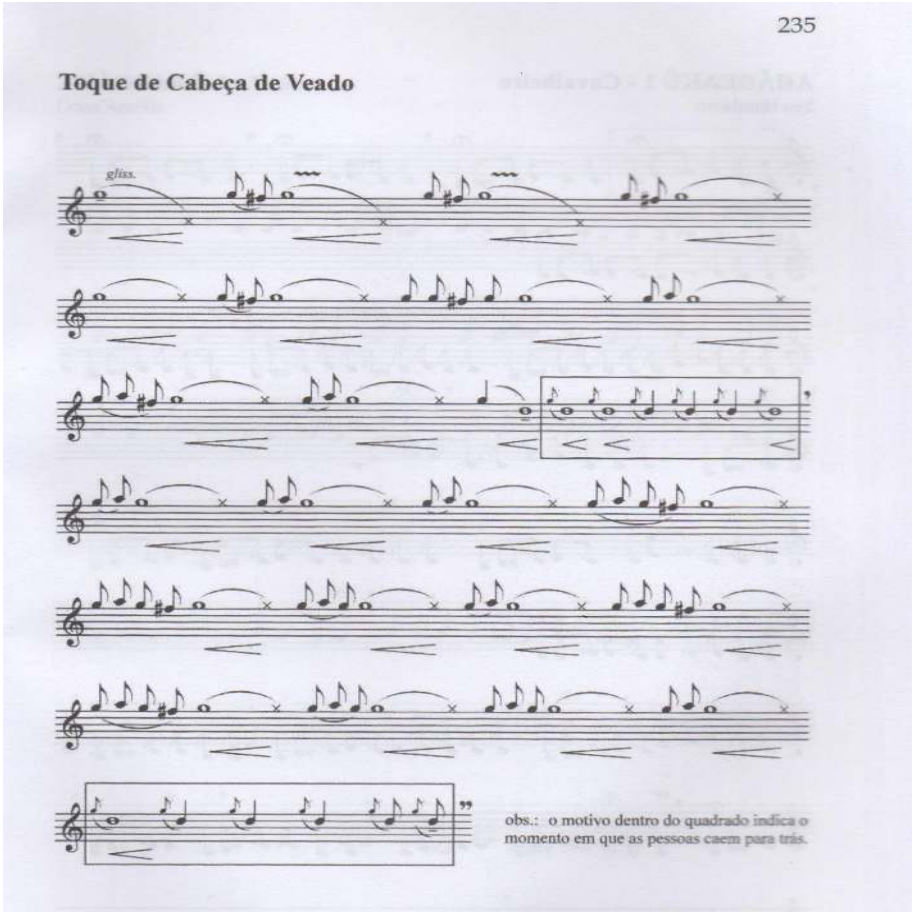


Imagem 1: Transcrição da melhoria denominada Toque de Cabeça de Veado (Barros, 2009, p. 235).

Dulcíssimo, som após som, legatto absoluto, tocando fundo o coração dos ouvintes, especialmente os Baré presentes que, a toda hora diziam: é Baré, é Baré. A dupla de sopros *japurutu* ressoava penteando o ar, alternando os sons, constituindo a melodia e transbordando significados para quem conhecia a língua. Os velhos Baré não contiveram as lágrimas, pois muitas lembranças retornaram naquele momento e o quão arriscado é penetrar no mundo das músicas das pessoas. Há vinte anos atrás, aqueles senhores sabiam a língua Baré e percebiam as histórias contidas na melodia do *japurutu*. Espetáculo fenomenal que o repertório instrumental rio-negrino oferece aos ouvintes é a relação entre as melodias e os significados e histórias contidos em seus conteúdos sonoros. Isso ocorre no *cariço*, *japurutu*, cabeça de veado e, quiçá, nas flautas sagradas. Como autoras mulheres, não sabemos falar desse último repertório. Muito além de poesia, esses aerofones são, também, corpo. O pulso marcado pelo pé direito, organizando a estrutura temporal e sonora, demandando o menear da cabeça e o

abaixar lateral do corpo. No Pará diz-se: o caqueado. O corpo sonoro dos músicos rio-negrinos determina o resultado final da estrutura sonora desses repertórios e não é possível entender o som, sem entender o corpo. A batida do pé tem o fundamento entre a terra e o som, assim como a batida do *Yegü* - no *Kapiwayá* - organiza a roda, determina o tempo, quantifica o espaçamento sonoro e rítmico, investe a energia emocional e o estilo de cada um, seja no menear da cabeça, em como faz o pequeno volteio com os passos para trás, configurando uma polifonia entre a alternância sonora complexa dos aerofones e as batidas de pés, organizadamente precisas e relacionadas à tessitura sonora impressionante.

No fundo da maloca, iniciaram amarrando as tornozeleiras sonantes de sementes nas pernas, testando o som. Amarravam e batiam o pé no chão, testando. A mistura percussiva das sementes se somaria aos outros tantos tornozelos sonoros envolvidos no *Kapiwayá*. Marcando o passo com o pé direito, estabelecendo o pulso de acordo com a prosódia, honrando os antigos dizeres, muitas vezes intraduzíveis de tão antigos, contidos na letra e melodia deixadas pelos ancestrais. Em uníssono, grave, sonoro e solene. As vozes masculinas preenchem a maloca, resplandecendo a estética única do *Kapiwayá*. *Uhuuuuuuu* - inicia o *bayá* balançando o *yegü* freneticamente. A introdução sonora e solene. Então inicia-se com a marcação dos pés e a batida do *yegü*. Na tradição Desana, há o envolvimento desse repertório com o *caapi,* sendo destinado a esse tema inúmeras canções. Após a introdução, inicia-se a grave e lenta melodia, com a lógica temporal marcada pelas batidas dos pés, do *yegü* e ressoar das tornozeleiras e cintas de dentes de onça ou capivara. Em meio à cena, a firme e mantida voz feminina forma a base sobre a qual a grave melodia milenar serpenteia, corporificada nas batidas dos pés no salão da maloca. Central, a voz e a mulher constroem a imagem sonora de centro-periferia, em que a melodia feminina está no centro e as demais tessituras sonoras serpenteiam em volta. Após a apresentação dos inexoráveis temas, o solo de *yegü* e a vinheta final *Uhuuuu* são retomados, marcando a finalização do *Kapiwayá*. Extraordinária experiência sonora-corporal-espacial que preenche a maloca, revivendo os tempos primevos, restaurando o equilíbrio espiritual, atualizando saberes e marcando no corpo e na memória das novas gerações, esses sons ancestrais.

Nas cerimônias nas comunidades ou nas apresentações festivas da cidade, as mulheres também se expressam através do *ahãdeaku,* um gênero musical cuja poética envolve a manipulação de padrões melódicos já conhecidos que se expandem ou encolhem atendendo à

poética verbal narrada espontaneamente durante a performance. Nesses cantos solo, as mulheres dirigem-se ativamente aos seus ouvintes, de forma geral, durante o oferecimento da bebida fermentada ao longo do *dabucuri.* Falam nas suas línguas sobre aspectos de suas vidas, podem até mesmo chorar, gesticulam e se expressam livremente. Um gênero poético-musical cuja expressividade corporal também é uma marca.

Encontros e trocas musicais: breve relato autobiográfico da compositora Deise Rodrigues.

Eu, Deise Maria Henrique Rodrigues, sou indígena da etnia Baré filha de pai e mãe Baré, nascida no município de Santa Isabel do Rio Negro. Minha mãe me contava que, quando eu ainda era criança, meu pai tocava nas noitadas das festas de santo em toda região de nossa comunidade. Ela também me contou que, para nós indígenas, era muito difícil acesso a qualquer tipo de instrumento musical vindas de fábricas, por isso meu pai mesmo quem construía seu cavaquinho, seu violão com matérias primas da natureza especificamente uma árvore chamada molongó.

É somente uma breve explicação para que entendam de onde veio a minha inspiração musical. Por ter tido a convivência sempre no dia a dia, assim como meu pai, eu amo cantar, compor, música, poema e outros. Também aprendi a tocar violão básico por conta própria, sem ter um professor ou algo dessa natureza. Assim como meu pai, nós aprendemos a tocar por vontade e nunca tivemos estudado sobre música, até porque pela própria natureza dos povos indígenas somos autodidatas, pois os instrumentos musicais criados por nós vêm dos deuses ancestrais, então, dessa forma sempre me sentia atraída pela música, pois ainda muito criança já cantava para embalar meus irmãos pequenos.

No entanto, quando eu tinha apenas entre 8 a 9 anos de idade, uma amiga da família percebeu que eu cantava bem, ela então foi conversar com um senhor conhecido por Jota Pingo um "karywa" (branco) militar que estava morando em São Gabriel da Cachoeira. Ele criou um programa de auditório que era realizado nas manhãs de domingo num espaço de nome "Cine Éden" era o único lugar de entretenimento da cidade.

Uma senhorita amiga da família, chamada Terezinha, me levou para o senhor Jota Pingo e pediu a ele que me ouvisse cantar e depois lhe desse resposta se gostara ou não da minha voz. E qual fora a sua resposta sobre mim? Ele ficou admirado com meu timbre e minha

afinação. Mas havia um 'porém', eu era apenas uma criança e não era permitido cantar, o programa era somente para adultos. Enfim tudo foi resolvido e foi a partir daí que ele me permitiu cantar no programa de calouros que se chamava "Domingo Alegre". E assim foi a minha primeira participação no programa de calouros, no qual eu fui a primeira colocada e continuei por vários domingos seguidos sempre em primeiro lugar. E foi então que naquele momento e naquela época eu descobri meu talento musical não só pra cantar, mas para compor e fazer arranjos me inspirando nos sons da natureza, e também serve para aprimorar a minha voz me preparando nesses sons e criando melodias para as músicas compostas em português e yẽgatu.

Tenho buscado continuar com essa herança musical que vem do meu avô paterno, depois seguiu com meu pai e hoje segue meus irmãos e comigo. Sou eclética em relação a música, mas o meu compromisso é cantar a natureza, suas belezas e mistérios sobre a humanidade. Assim sou eu no mundo musical, com esperanças sempre de mostrar que nós indígenas também somos capazes de entender e viver uma relação musical do seu mundo e do mundo dos brancos.

Gêneros musicais urbanos

São Gabriel da Cachoeira é uma cidade com um trânsito sonoro-musical diverso, seja oriundo das vertentes caribenhas, seja o forró, sertanejo, gospel, tecnomelody ou brega paraense, e que sempre aparecem nos momentos dançantes das festas locais. Gêneros musicais dançantes urbanos como *Kuximawara* surgiram por meio do entrelaçamento entre ritmos oriundos das cidades e dos indígenas. As canções para o Festribal, por exemplo, ao ritmo da toada de boi bumbá de Parintins, cantam a floresta, o cotidiano, a natureza, as belezas e até mesmo as coisas mais tristes. Os sons da natureza, dos ventos e das águas são inspirações para esses gêneros musicais urbanos próprios da cidade de São Gabriel da Cachoeira.

Festribal é o maior evento turístico da cidade, contemplando a competição entre as Agremiações Rio Negro e Uaupés que, ao longo dos anos, vem agregando maior participação das comunidades indígenas locais. As agremiações apresentam narrativas aos moldes dos desfiles do Boi de Parintins, baseadas na mitologia local, com grandes carros alegóricos e desfiles coreográficos com músicas que incluem a rítmica da toada do boi de Parintins, além de elementos estruturais sonoros da musicalidade rio-negrina tradicional. O festival tem duração

de cerca de três a quatro noites de apresentações das agremiações e palcos para bandas e grupos musicais diversos, incluindo uma noite gospel.

Ritual do Kariamã realizado na casa de Deise Henrique e Sadi Gonzaga (janeiro 2025)

Chegamos cerca de 16h e os homens e as mulheres estavam cuidando dos frutos de inajá e pescando tambaquis no lago ao lado da casa. Dentro da casa, outras mulheres cuidavam da *quinhapira*[6] que estava borbulhando no fogão. Assim que chegamos, fomos defumados para afastar qualquer malefício, foram quatro defumações. Nós trouxemos pães doces, salgados, bolos e manteiga para o lanche da tarde e para o café da manhã do dia seguinte. As crianças logo começaram a brincar correndo nos arredores. Foi servido *xibé* de açaí bem gelado. Os homens ficaram pescando, tratando o peixe e debulhando o buriti. A partir das 17h, as mulheres precisam ficar trancadas em casa, juntamente com os não iniciados, pois teria início o rito.



Imagem 2: Homens pescando tambaqui para fazer a *quinhapira.*

[6] A *quinhapira* é uma comida tradicional dos povos indígenas do Alto Rio Negro, na Amazônia. É um caldo de peixe com pimenta fresca e tucupi.

As mulheres mais experientes iniciaram a produção da cestaria, pequenos tapetes denominados *tupé* cuja trama era no formato de casco de tartaruga. Estes tapetes serviriam para que os dois iniciantes convidados ficassem em pé ao final do rito, pela manhã cedo.



Imagem 3: Árvore do buriti, da qual se colhe o fruto e de cujas fibras se confecciona o tapete ritual.

Por volta das 19h, as pessoas, que estavam dentro de casa, jantaram caldo de *quinhapira*, beberam açaí, comeram pão doce e logo os homens conduzidos pelo pajé vieram chamar os dois convidados que seriam iniciados no dia. Um senhor de pouco mais de 70 anos e um homem de 47 anos. Os dois tiveram permissão de sair para serem iniciados. Lá fora havia uma barraca onde estavam reunidos realizando o rito destinado apenas para os homens, iniciados e não iniciados.



Imagem 4: Barraca onde são realizados os rituais.

Após o jantar começamos a ouvir os sons dos *xerimbabos,* que eram as próprias flautas. As mulheres levantavam-se e seguravam os seios assim que ouviam os sons dos *xerimbabos.* A explicação era para manterem-se fortes. Os sons corriam ao redor da casa e ouvia-se, principalmente, um *xerimbabo* denominado Mauá, cujo som era agudo e pertencia à categoria das aves pequenas. Com a voz mais grave e rouca, a paca soava ao fundo. A sensação era que a casa estava rodeada pelos *xerimbabos*. Em todas as portas e janelas ouviam-se um e outro. As rodadas de flautas eram periódicas com um espaçamento de hora em hora, mais ou menos. Em torno das 22h, os homens iniciados liderados pelo pajé bateram na porta principal da casa e convidaram as mulheres a sair. Cantaram um canto em uníssono, com coreografia que serpenteava o pátio, batendo o pé direito no chão e ordenando a orientação métrica através da dança e da prosódia do canto. Todas ficamos em meia lua com os homens ao centro.

Organizaram um centro com folhas, buriti e uma panela contendo ervas curativas e de propiciatórias. Os homens fizeram orientações quanto ao seu uso e, depois, novamente cantaram seu canto em uníssono e se retiraram, retornando à barraca externa onde os demais os

aguardavam. Este canto assemelha-se, em sua estrutura e lugar no rito, com o *kapiwayá*. Para os Baniwa-Baré, este canto tratou da temática sobre o parto natural ancestral. As mulheres retornaram para o interior da casa e deram seguimento à produção do trançado, das pulseiras, colares e outros itens manuais. De vez em quando tomavam algo quente, como leite, café, *xibé* ou chás. As crianças dormiram, espalhadas pelos quartos e salas da ampla casa. A alternância dos momentos em que as flautas soavam e os momentos de trabalho artesanal durou a noite inteira. Bem cedo, em torno das 06h da manhã, os iniciados chegaram em frente à casa e bateram na porta. Todos levantaram, incluindo algumas crianças, e foram para a frente da casa, posicionando-se no formato de meia lua. No centro, a panela de cerâmica com *quinhapira*, rodeada com cestos de buritis que foram trançados pelos homens durante a noite.

Para os rituais com flautas sagradas existem os cantos e as músicas tocadas nas flautas, que possuem estreita relação com os *xerimbabos*. Nós mulheres, não podemos saber sobre esses cantos. Os *xerimbabos* têm sons que captamos em formato de melodia. O Mutum e o Jacamim, por exemplo, possuem som natural equivalente ao tambor, e eles fazem parte dos *xerimbabos*, além do Mauá e da Paca. Os *xerimbabos* possuem uma relação direta com a melodia e com a música em geral no Alto Rio Negro, em especial com as melodias das flautas sagradas. Como os *xerimbabos* afetam diretamente a vida não só dos homens como das mulheres, é exatamente por isso que as mulheres só podem ouvi-los e não podem vê-los. A sua visão, sem a permissão do pajé, sem proteção ou por acidente, poderá trazer prejuízos para a saúde e em todas as esferas da vida, ou seja, na linguagem do branco, pode trazer azar. Caso a visão dos *xerimbabos* ocorra, é necessário que a mulher passe por um tratamento com o pajé durante um certo período, para que ele não venha a causar danos à vida e à nossa saúde.

Durante o ritual, as flautas se transformam em *xerimbabos*, mas isso depende dos objetivos do ritual, que pode ser de alegria, de partilha, de cura ou quando os pajés têm pressentimentos de coisas ruins que possam acontecer com alguém e que realizam rituais de proteção. Então, após a decisão do objetivo do ritual, ocorre a divisão das tarefas entre os homens e as mulheres, que passarão os dias e noites dedicados a realizá-las, sob orientação dos pajés que já determinam tudo no início do ritual. Nada pode dar errado. Se algo der errado, com certeza algo ruim pode acontecer. Em compensação, ao participarem indiretamente das cerimônias, as mulheres estão sendo protegidas e orientadas para os conhecimentos tradicionais. Esses momentos de partilha de conhecimentos entre as mulheres são especiais

porque ocorre a transmissão intergeracional, em que as crianças brincam com as fibras enquanto as mulheres adultas confeccionam os trançados dos rituais, por exemplo. Há um ritual específico para as meninas, porém, nesta comunidade em questão nunca foi feito por não haver a quantidade de meninas necessária.

Desenhando na luz: os sons ao redor

Chuva de pontos sonoros em alternância ou como gotas de luz caindo na escuridão alternadamente. Podemos sugerir essas duas imagens sonoras para dimensionar a experiência sonora circundante dos *xerimbabos* ao redor da casa. Vozes descendentes, cadentes, com timbre metálico e agudo. Estes são os Mauá ao redor. Fazem questão de se mostrar sonoramente, pondo-se próximo às janelas, à espreita na porta, por cima do telhado. Agudos e descendentes, um atrás do outro, como disparos alternados. São espertos, rápidos, como adultos engraçados mas, ao mesmo tempo, são rígidos. Rodeiam a casa.

Puuuuu Puuuuu Puuuuu

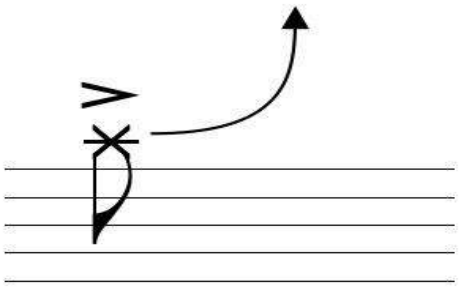


Fig. 5. Transcrição do padrão do Mauá

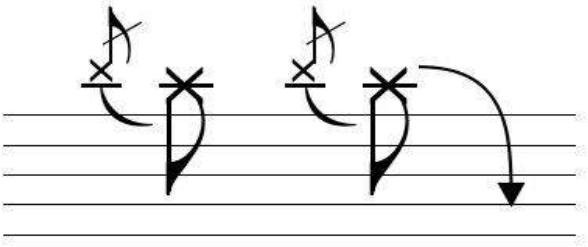


Fig. 6. Transcrição de outro padrão do Mauá

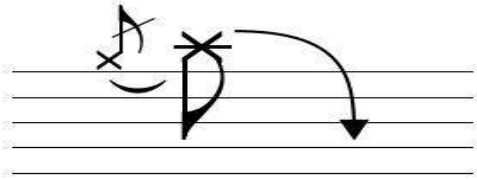


Fig. 7. Transcrição do terceiro padrão do Mauá.

Grave, como um soco seco e surdo, lá atrás, em batidas frenéticas e lineares. São as pacas, mais solenes e pesadas, mas tranquilas no seu cantar. Estão distantes, mas fazem-se notar.

Puupu puupu

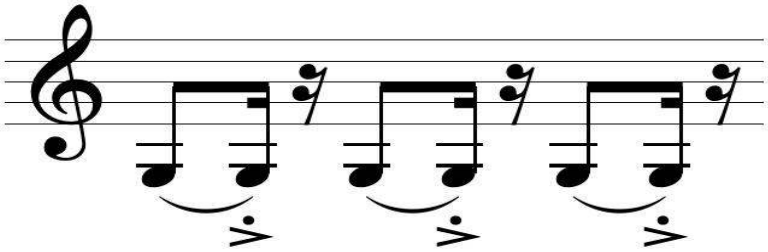


Fig. 8. Transcrição do padrão da Paca

Tal como se verifica nos repertórios de *cariço*, *japurutu* e cabeça de veado, o conteúdo sonoro implica em narrativas que comunicam situações, emoções e outros aspectos da vida, as flautas sagradas comunicam às mulheres aspectos da personalidade do *xerimbabo,* bem como

emanam energias e vibrações particulares, além de pontuar o aspecto onomatopaico que auxilia no reconhecimento do animal referente a cada flauta ou conjunto de flautas. Nesse ponto, pode-se dialogar com Chaumeil ao descrever o caráter comunicacional dos aerofones Yagua (2011).



Imagem 9: Utensílios rituais.

Em frente, foram colocados os dois tapetes trançados pelas mulheres durante a noite e os dois homens recém iniciados e já nominados posicionaram-se em cima e receberam ensinamentos e orientações. A nominação dos homens iniciados se dá por meio de defumações e benzimentos específicos. Os nomes geralmente são de aves, caça, constelações e sua escolha se deve ao benzimento específico que a pessoa recebe. A nominação fornece proteção espiritual, uma vez que a natureza reconhece a pessoa por meio do seu nome de benzimento.

Receberam os últimos açoites de *adabí*[7] dados pelos seus adjuntos, juntamente com as suas mulheres que, por sua vez, açoitaram-se umas às outras. Os dois homens iniciados tomaram a última porção de *quinhapira* destinada a eles. Ao final do ritual, cada família recebeu

[7] *Adabí* é um tipo de cipó.

sua cesta de buritis como dádiva. O caldo de peixe com *quinhapira* é com muita pimenta representa o final do Kariamã, são várias pimentas colocadas na boca do iniciado, representando o *adabí.* Esse é o final do Kariamã.

Os muitos mundos sonoros das Amazônias

Desde crianças, os amazônidas aprendem sobre as mães d'água, do mato, bichos do fundo, reino dos encantados, plantas curadas e as diversas dimensões que convivem com a realidade do cotidiano. Dimensões essas situadas no próprio âmago da natureza e que se revelam desde comunidades ribeirinhas, aldeias indígenas, comunidades de pequenos agricultores, dos povos das águas, das florestas e de multiespécies que habitam a região, no espaço - tempo próprio das festas, dos rituais, dos ciclos lunares, das marés e seus encontros e desencontros, das grandes chuvas e grandes secas, das idas e vindas de milagres de santos transubstanciados pelo encantamento do catolicismo popular amazônico, e pela presença desse encante na urbe amazônica petrificado em seu solo ou insidiosamente no corpus das águas por meio da cobra grande. As dimensões do encante se materializam por meio do sumiço de alguém raptado pelos bichos do fundo, flechados e submersos no rio, capturados nas mais altas copas das árvores, e cujo retorno só é possível por meio da pajelança e da diplomacia com os entes sobrenaturais.

Os sons e as músicas dos povos amazônicos se conectam com esses vários mundos, constituindo-se em escapamento de realidades sobrepostas, elementos de agência no mundo dos viventes ou mesmo em realidades sonoro-musicais particulares desses mundos de encante. As interações entre estas realidades sonoro-musicais com o cotidiano ritual local, depende de inúmeras variáveis a exemplo da culinária, de pré-requisitos territoriais ou da flora e fauna indispensáveis para a realização dos rituais que podem propiciar a experiência sonoro-musical, ou outras ponderações extramusicais que se relacionam muito mais com o meio ambiente e território do que propriamente com as condições músico-coreográficas rituais. Assim, é possível que determinados rituais e/ou vivências sonoro-musicais não possam ocorrer devido à ausência de determinados alimentos ou culinária mandatórias para a visita de agentes sonoro-musicais. Da mesma forma, as transformações nos biomas implicam em perdas sonoro-musicais de forma drástica em toda a vasta região amazônica, seja pela quebra no processo de transmissão de conhecimento tradicional vinculado ao patrimônio genético relacionado à biodiversidade, seja pelas transformações culturais e sociais que culminam na extinção de determinadas práticas

musicais, a exemplo da construção de estradas, chegada de luz elétrica e outras transformações comuns na região. Transformações mínimas na paisagem implicam, por exemplo, na perda das sonoridades de padrões de quedas de frutos, ou sons de insetos ou pássaros, perda da fauna sonorizante das matas e agentes múltiplos das flautas sagradas ou outros repertórios. Tais perdas de conhecimento específicos sobre a sócio-biodiversidade se materializam em perdas de conhecimentos musicais, algumas vezes de forma direta outras, indiretamente.

A construção do imaginário sonoro dos povos das águas, das florestas e das cidades amazônicas perpassa por essas vivências nos diversos mundos sonoro-musicais constituídos no conceito de *encante*. Por sua vez, esse imaginário sonoro presente desde os ritos antigos dos povos originários cujos vestígios arqueológicos sugerem a constituição sonoro-ritual por meio de instrumentos sonorizantes ritualísticos (Cohen, 2023) está fortemente arraigado à relação simbiótica dessas populações com o território simbólico e com o meio ambiente. Não é possível dissociar o conhecimento tradicional associado ao patrimônio genético da biodiversidade amazônica do patrimônio cultural imaterial musical. A exemplo do que ocorre em outras comunidades amazônicas, a perda da biodiversidade e dos modos de vida tradicionais implica grandemente na perda do imaginário sonoro e de repertórios musicais (Cohen, 2025). As transformações na paisagem, no clima, na iluminação, na autonomia alimentar, nos cultivares e modos de ir e vir são implacáveis e algum dia vão chegar e, junto com elas, ocorrerão as transformações nas sensibilidades audiovisuais. Sons, cheiros, sensações táteis, movimentos corporais, bem como infindáveis usos, funções, gostos, comidas, remédios também poderão desaparecer junto com suas músicas.

No ritual do Kariamã, em uma pequena comunidade peri-urbana próxima à cidade de São Gabriel da Cachoeira, os *xerimbabos* soam transformando a realidade vivida, superpondo dimensões, agenciando benzimentos e energias nas vidas daquela comunidade. O imaginário sonoro-musical fortemente relacionado com o patrimônio natural age como centro de ordenamento e equilíbrio espiritual, agregando conhecimento tradicional sobre usos, funções, saberes e fazeres, fortalecendo corpos e mentes, demarcando o tempo imemorial com os antepassados e atualizando o presente e futuro. As flautas, elas mesmas sendo *xerimbabos*, apresentaram-se sonantes às mulheres atentas que buscam identificá-las pelo canto característico de cada animal-*xerimbabo*. Demonstram sua presença por meio de operações sobrenaturais como, por exemplo, impedimento das gravações de suas melodias pelos vários

celulares dispostos nos aposentos[8]. Rodeavam a casa em sons multiplicados, tão perto de cada janela, porta, como se fossem muitos animais nos apontando seus sons.

A literatura sobre a importância dos aerofones para os povos ameríndios das Terras Baixas da América do Sul é ampla, ressaltando-se as obras pioneiras de Rafael Menezes Bastos (1999, 2013), a tese de Acácio Piedade (1997) e, especialmente, o livro *The Burst of the Breath* (Hill; Chaumeil, 2010) integralmente dedicado ao Complexo das Flautas Sagradas. No Alto Rio Negro, essa temática é dedicada às cerimônias masculinas, por esta razão, este artigo foi proposto a partir da perspectiva sonora das mulheres participantes do ritual. Nesse contexto, a interação sonora entre as mulheres e as flautas já transformadas em *xerimbabos,* ocorre por meio da espacialização sonora, potência energética dos sons, intercambialidade através do oferecimento de comidas e artesanatos. A espacialização sonora se refere à relação entre a localização centralizada e interna das mulheres dentro da casa, fechadas, e os sons*xerimbabos* ao redor, ao largo, distantes, movimentando-se e mostrando-se sonoramente às mulheres. Estas, por sua vez, deduzem qual animal que se apresenta, conversam sobre sua personalidade e poderes. A relação de complementaridade sonora também é um fator importante, pois as mulheres conectam-se com os *xerimbabos* através da audição. É esperado que elas os ouçam e interajam com eles, encontrando sua energia, buscando-os auditivamente. Nota-se que, para esta situação, todos os integrantes foram previamente protegidos com diversos tipos de defumações. Tendo em vista as discussões amplas em torno do conceito de perspectivismo ameríndio de Viveiros de Castro (2002), compreende-se, então, o caráter transformacional das entidades sonoras e suas inter-relações entre os vários domínios da realidade, considerando o conceito amazônico de encante.

Considerações finais

Neste artigo apresentamos a relação entre território, patrimônio genético associado à biodiversidade amazônica, sonoridades, musicalidades e multiespécies e seus fortes vínculos com o ritual de Kariamã realizado por uma comunidade Baniwa na região peri-urbana próximo à cidade de São Gabriel da Cachoeira, no estado do Amazonas. Tal descrição e análise foi feita

[8] Várias pessoas colocaram seus celulares para gravar as flautas sagradas e algumas faixas não pegaram. As mulheres informaram que os *xerimbabos* muitas vezes negam-se a serem gravados e, por isso, os celulares não pegam as melodias.

com foco no repertório das flautas sagradas e seus processos transformativos simbióticos com os *xerimbabos*, tendo como ponto de partida o lugar das autoras no ritual na condição de mulheres participantes. Outro ponto importante a ser destacado é o fato de ambas serem musicistas e pesquisadores amazônidas, sendo uma indígena Baniwa-Baré e a outra musicista paraense com experiências de duas décadas no Alto Rio Negro. Assim, a descrição e perspectiva analítica partem das vivências musicais e da pesquisa etnomusicológica de ambas. Espera-se que esse artigo possa contribuir para o entendimento da complexidade do contexto do bioma e imaginário amazônico entrelaçado nas práticas musicais dos povos habitantes das águas, florestas e cidades, em especial com a comunidade Baniwa habitante das proximidades da cidade de São Gabriel da Cachoeira, no estado do Amazonas.

Referências

BARROS, Líliam. **Repertórios Musicais em Trânsito**: música e identidade indígena em São Gabriel da Cachoeira. Belém: EDUFPA, 2009.

BARROS, Líliam. Arqueologia Musical Amazônica: desafios na pesquisa em vestígios sonoros de populações antigas da região amazônica. In: **Arqueologia Musical Amazônica**. Líliam Barros e Rafael Severiano (Orgs). Belém: PAKATATU, 2018. P.10 – 13.

CHAUMEIL, Jean-Pierre. "Speaking Tubes: The Sonorous Language of Yagua Flutes". In **Burst of Breath**: Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America. Jonathan D.Hill & Jean-Pierre Chaumeil. Nebraska: University of Nebraska Press. 2011, p. 49 – 68.

COHEN, Líliam Barros; DUARTE, Fernando; CONCEIÇÃO, Juliano da Silva. Ladainhas na Amazônia: aproximações entre as ladainhas das festas de Santo Alberto (São Gabriel da Cachoeira, AM) e São Sebastião (Cachoeira do Arari, PA). **Opus**, v. 29, p. 1-18, 2023.

COHEN, Líliam; Chada, Sonia; Estumano, Jucélia; Couceiro, Adriana; Silva, Evelyn; Moraes, Tirsa. **Princípios de base do protocolo ético e catalogação dos acervos do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA**. Belém: PPGARTES, 2025.

COHEN, Líliam et al. **Sons, Memórias e Sabores do 21**. Belém: PPGARTES, 2025.

HILL, Jonathan D; Chaumeil, Jean-Pierre (Orgs). 2011. **Burst of Breath**: Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America. Nebraska: Library of Congress, 2011.

MENEZES BASTOS, Rafael. **A Musicológica Kamayurá***:* Para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu. Florianópolis: EDUFSC, 1999.

_____. **A Festa da Jaguatirica**. Uma partitura crítico-interpretativa. Florianópolis: EDUFSC. 2013.

PIEDADE, Acácio Tadeu de. **Música Yê-Pâ Ma-Sa: Por Uma Antropologia da Música no Alto Rio Negro**. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Florianópolis: UFSC, 1997.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios em antropologia**. São Paulo: COSAC & NAIFY. 2002.

SANTOS, Marcos dos Santos. Epistemologias negras e os estudos musicais: abordagens, questionamentos e proposições em torno do campo etnomusicológico. In DORING, K.; CONRADO, M. **Artes Musicais Africanas na Diáspora***:* corpos, vozes, ritmos e sonoridades em movimento. São Paulo: Dialética, 2023, p. 337 - 362.

WRIGHT, Robin. **The Kuwai religion of Northern Arawak-speaking peoples: initiation, shamanism, and nature religions of the Amazon and Orinoco**. In: BARROS, L.; SEVERIANO, R. (orgs.). Arqueologia musical amazônica. Belém, PA: Paka-Tatu, 2018. p. 22–38.

Mini Bio Autoras

Líliam Cristina Barros Cohen
Pianista e etnomusicóloga. Possui graduação em Bacharelado em Música, Piano pela Universidade Estadual do Pará (2000), mestrado em Etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia (2003), doutorado em Etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia (2006) e Pós-Doutorado em Antropologia pela Universidade de Brasília (2009) e pelo Centro de Pesquisa e Pós-Graduação sobre Américas da Universidade de Brasília (2016). Atualmente é professora titular da Universidade Federal do Pará e pesquisadora produtividade do CNPQ. Agraciada com o 2. Prêmio Mulheres na Ciência do CNPQ. Tem experiência na área de Música, com ênfase em Etnomusicologia. Coordenadora do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA.

Deise Maria Rodrigues Henrique
Deise Maria Rodrigues Henrique, falante da língua indígena nheengatu, é indígena do povo Baré e reside no município de São Gabriel da Cachoeira, no Amazonas. É professora de Diversidade e Práticas Culturais na Escola Municipal Indígena Lilian Ambrósio de Souza, disciplina na qual trabalha a visão cosmológica, as linguagens, as tradições e os costumes ancestrais. É também compositora e cantora. Em 2010, participou como cantora e backing vocal do grupo Marupiara. Em 2015, foi premiada no Festribal, realizado no município de São Gabriel da Cachoeira, pela composição da canção “Segredo Milenar”. Atua na valorização e preservação da cultura tradicional de seu povo. Atualmente, é mestranda no Curso de Mestrado Profissional em Educação Escolar Indígena da Universidade do Estado do Pará.

Revista Música e Cultura (ISSN 1980-3303)
Dossiê **Sonoridades, memória e territorialidade: performances em movimento na América Latina e Caribe**

CUANDO LOS MUERTOS REGRESAN A BAILAR:
música, ontología y actualización de saberes en el carnaval de Teotitlán del Valle

Ricardo Luis Gonzalez
Universidad Nacional Autónoma de México
rico7292@gmail.com

Resumen
Los carnavales indígenas en México constituyen espacios donde se negocian memorias, territorialidades y relaciones entre vivos y muertos. Sin embargo, pocos estudios han analizado cómo la música funge como un operador ontológico que actualiza saberes locales en estos contextos. Este artículo analiza la figura del ancestro en el carnaval de Teotitlán del Valle, Oaxaca, a partir de una etnografía centrada en el performance corporal, sonoro y discursivo. Se pregunta de qué manera la música participa en la configuración de relaciones ontológicas entre vivos, muertos y ancestros durante el carnaval.La investigación se basa en trabajo de campo etnográfico realizado entre 2015 y 2018, mediante observación participante y entrevistas no dirigidas con músicos y habitantes de la comunidad. El carnaval teotiteco implica la presencia de los ***gul*** (ancestros disfrazados) que regresan a convivir con los vivos, reprenden a las autoridades y actualizan las lógicas de reciprocidad basadas en el trabajo comunitario. La música de banda de viento no es un acompañamiento pasivo: el *jarabe del valle* funciona como un filtro que transforma la música "de afuera" (cumbias, norteñas y música grupera) en música "tradicional" mediante la eliminación de la letra y la adaptación rítmica. Este proceso ocurre en momentos de "descontrol" festivo, donde la inversión de jerarquías permite la incorporación de nuevos repertorios. El carnaval no es una ruptura total con el orden, sino una reestructuración y actualización de saberes.
Palabras clave: carnaval; ancestros (*gul*); giro ontológico;, *jarabe del valle*; actualización de saberes

WHEN THE DEAD RETURN TO DANCE:
Music, Ontology, and the Renewal of Knowledge in the Carnival of Teotitlán del Valle

Abstract
Indigenous carnivals in Mexico constitute spaces where memories, territorialities, and relationships between the living and the dead are negotiated. However, few studies have analyzed how music functions as an ontological operator that renews local knowledge in these contexts. This article examines the figure of the ancestor in the carnival of Teotitlán del Valle, Oaxaca, through an ethnography focused on the bodily, sonic, and discursive performance of this practice. It asks: in what ways does music participate in the configuration of ontological relationships among the living, the dead, and ancestors during the carnival? The research is based on ethnographic fieldwork conducted between 2015 and 2018, using participant observation and non-directed interviews with musicians and community members. The Teotiteco carnival involves the presence of the ***gul*** (disguised ancestors), who return to coexist with the living, rebuke the authorities, and reaffirm the logics of reciprocity grounded in communal work. Wind band music is not a passive accompaniment: the *jarabe del valle* functions as a filter that transforms music 'outside music' (cumbias, norteñas, grupera music) into 'traditional' music through the removal

of lyrics and rhythmic adaptation. This process occurs during moments of festive unruliness, in which the inversion of hierarchies allows for the incorporation of new repertoires. The carnival is not a total rupture with order but rather a restructuring and renewal of knowledge.
Keywords: carnival; ancestors (*gul*); ontological turn; *jarabe del valle*, knowledge renewal

Introducción

Este artículo analiza la figura del ancestro en el carnaval de Teotitlán del Valle, Oaxaca, a partir de una etnografía centrada en el performance corporal, sonoro y discursivo de esta práctica. Recupero mi experiencia en campo, así como de las entrevistas realizadas con los habitantes de la comunidad para la construcción y el análisis del fenómeno.

Durante una de mis primeras excursiones en campo, recuerdo haber estado cerca del cabildo[1] municipal de Teotitlán del Valle para ver la llegada del carnaval. La caravana estaba encabezada por una banda de música y por cuatro figuras inusuales: dos personas vestidas de adultos mayores, con máscaras de madera y bastones retorcidos, y dos varones vestidos de mujeres mayores, con el rostro cubierto por mascadas y lentes oscuros. Detrás de ellos venían más personajes disfrazados, todos gritando y bailando al ritmo de la música. Al llegar al municipio, procedieron a entrar al cabildo municipal y presentarse ante el presidente municipal y todo su equipo. Desarrollaron todo un protocolo ritual en zapoteco (lengua originaria de la comunidad), y poco a poco los disfrazados comenzaron a llamarles la atención al presidente y su cabildo. Estos personajes regañaban al mandatario y lo exhortaban a que hiciera bien su trabajo, que no cayera en actos ilegales o poco éticos, que siguiera el buen camino. En algunos momentos, recalcaban que conocían a los abuelos y padres de los presentes, y aprovechaban para contar historias sobre su travesía hasta Teotitlán del Valle, por lo que su presencia es de gran relevancia por la travesía realizada. Lo que más me llamó la atención fue que nadie los detenía. Al contrario, estas personas disfrazadas eran tratadas con respeto, a pesar de que ellos, por su parte, hicieran chistes sobre los presentes, gestos cómicos y movimientos burlones. Los regañados no tenían más que aceptar las críticas, incluso si estas eran sobre temas personales como infidelidades, o conductas inapropiadas. La escena me dejó profundamente intrigado: ¿quiénes eran estas personas? ¿Cómo habían adquirido la facultad de reprender al presidente

[1] El *cabildo municipal* es la sede del gobierno local y del consejo municipal en muchas localidades de México. En Teotitlán del Valle, constituye el principal espacio cívico donde se llevan a cabo ceremonias y actividades públicas, incluidos algunos de los momentos centrales del carnaval.

municipal sin recibir castigo alguno? ¿Por qué su disfraz —claramente irrespetuoso en su forma— les confería una autoridad tan real en su efecto?

Esa escena fue mi primer encuentro con una de las paradojas centrales del carnaval en Teotitlán del Valle: el disfraz no oculta a la persona, la transforma. Quienes regañaban no eran "cualquier disfrazado": eran, por los días dura el carnaval, la memoria encarnada de los abuelos que regresan para recordar a los vivos cómo deben vivir. El respeto que se les tenía no era hacia los jóvenes que estaban debajo de la máscara, sino hacia las entidades que por unos días habitaban sus cuerpos. Esta escena inicial me llevó a preguntarme por algo más amplio: ¿qué ocurre durante el carnaval que permite que las reglas habituales de lo social se suspendan o se transformen? ¿Cómo es que los muertos (ancestros) se vuelven presentes? Y, sobre todo, ¿qué papel juega la música en todo esto?

Con el paso del tiempo fui descubriendo que en Teotitlán del Valle la música no es un simple acompañamiento del carnaval. Es, más bien, un operador que hace posibles ciertas transformaciones: permite que los muertos regresen y que hablen, pero sobre todo que el desorden festivo no sea caos sino actualización de saberes. Desde esta perspectiva, este artículo contribuy a las discusiones sobre sonoridades, memoria, territorialidad, corporalidad y performances de los ancestros disfrazados; y documenta una musicalidad indígena zapoteca que se actualiza constantemente frente a procesos de globalización y cambios generacionales.

Pregunta, objetivo e hipótesis

Este artículo parte de la siguiente pregunta: ¿De qué manera la música y lo sonoro participan en la configuración de relaciones ontológicas – entendidas como la coexistencia de vivos, muertos y ancestros – y en la construcción de lo social durante el carnaval de Teotitlán del Valle? Y de manera más específica, ¿cómo opera la tensión entre las esferas semánticas "adentro" y "afuera" en la actualización de los saberes musicales?

El objetivo de esta investigación es analizar el carnaval de Teotitlán del Valle como un performance de actualización de los saberes locales, a partir de un enfoque cualitativo centrado en la música y las relaciones sociales. Específicamente, se propone: (a) comprender cómo las personas se constituyen como agentes relacionales – cuyas relaciones se cimentan fundamentalmente en el trabajo – y cómo estas relaciones se despliegan y negocian durante el carnaval; (b) mostrar que la música y lo sonoro operan como un medio privilegiado para

visibilizar y hacer coexistir diversas ontologías (vivos, muertos, ancestros, seres no humanos) en el espacio festivo; y (c) examinar cómo la tensión semántica entre dos esferas – la música 'de adentro' (propia, identitaria) y la música 'de afuera' (ajena, que se actualiza) – reconfigura los saberes locales y mantiene vigente la práctica, sin disolver la frontera identitaria sino transformándola dinámicamente.

Este artículo parte de la siguiente hipótesis: en Teotitlán del Valle, el carnaval funciona como un espacio donde se actualizan las lógicas locales que involucran no solo a los vivos, sino también a muertos o ancestros. Estas relaciones, construidas históricamente a partir del trabajo y la cooperación, poseen una agencia social real: moldean la conducta de los habitantes y amplían lo que la comunidad entiende por 'lo social', que no se limita a lo humano. La reproducción anual del carnaval, con sus músicas y rituales, constituye el mecanismo que mantiene vigentes y actualizadas estas relaciones de reciprocidad.

Metodología

Esta investigación se basa en un trabajo de campo etnográfico realizado en la comunidad de Teotitlán del Valle entre el 2015 y 2018. En cada uno de estos años, realicé estancias de aproximadamente dos meses en periodos vacacionales, durante los cuales me integré a la vida cotidiana de la comunidad con especial atención al ciclo festivo y, particularmente, a la celebración del carnaval. Las técnicas empleadas fueron las propias de la etnografía convencional:

Observación participante: Mi posición dentro del campo etnográfico durante el carnaval de Teotitlán del Valle se definió a partir de un rol de observador participante que, si bien no asumía un papel protagónico en la festividad, buscaba integrarse lo suficiente para comprender las dinámicas sociales, lingüísticas y musicales que allí ocurrían. Mi papel como público no fue pasivo: procuré situarme en los espacios donde los disfrazados (*gul*) interactúan con las autoridades y con la comunidad, prestando especial atención a las conversaciones y al uso del zapoteco durante el performance verbal. Mi posición como observador me posibilitó registrar las conductas y gestos que revelaban la estructura social de la comunidad. Pude observar cómo los *gul* mayores, a pesar de estar disfrazados y actuar de manera burlona, eran tratados con respeto por las autoridades y por el público. La observación participante fue una herramienta fundamental en esta investigación porque permitió acceder a

dimensiones del carnaval que no habrían sido capturadas únicamente mediante entrevistas o análisis documental.

Entrevistas no dirigidas: se realizaron diez entrevistas no dirigidas a habitantes de Teotitlán del Valle con el objetivo de profundizar en las dimensiones musicales, sociales y discursivas del carnaval. La elección de los interlocutores respondió a tres criterios fundamentales, pensados para cubrir los distintos ángulos del fenómeno estudiado. En primer lugar, trabajé con personas de la comunidad que frecuentan el carnaval y que, podían identificar el desarrollo de la festividad y las conductas esperadas durante la misma. En segundo lugar, entrevisté a músicos que han tocado en el carnaval, particularmente integrantes de las bandas de viento, este grupo fue fundamental para cubrir los aspectos musicales de la festividad: el repertorio que se toca, los momentos en que se ejecutan determinadas piezas, las adaptaciones de música foránea al *jarabe del valle*[2] y las tensiones que genera la incorporación de nuevos géneros. En tercer lugar, entrevisté a personas conocedoras de las tradiciones de Teotitlán del Valle y del uso del zapoteco, particularmente del *shtis dius*[3], o "palabra de Dios". Estas personas, conocidas como *huehuetes*, son portadoras de un conocimiento profundo sobre las fórmulas rituales, los discursos solemnes y el orden de las festividades.

Todas las entrevistas se realizaron con el consentimiento previo de los participantes. Se les informó sobre los objetivos de la investigación y se les preguntó si deseaban que sus nombres reales aparecieran en el trabajo final. Dado que este proyecto se adscribe como una investigación de carácter educativo, sin fines de lucro ni remuneración alguna, y con el propósito de evitar cualquier posible conflicto o incomodidad, decidí cambiar los nombres de las personas entrevistadas para preservar su anonimato. Esta decisión busca proteger la identidad de los interlocutores y respetar su derecho a la privacidad, al mismo tiempo que garantiza la transparencia y el rigor ético de la investigación. Una vez realizadas las entrevistas, procedí a su transcripción completa. El análisis del material transcrito se organizó en varias fases. En primer lugar, identifiqué los tópicos generales que emergen de los discursos de los entrevistados, entre estos tópicos destacaron: la música en general en Teotitlán del Valle, el

[2] El *jarabe del valle* es una expresión músico-coreográfica tradicional de los Valles Centrales de Oaxaca. Más que un género musical fijo, constituye una forma integrada por una secuencia de piezas —entre ellas los *sones*, corridos, chilenas y zapateados— interpretadas por bandas de viento y ejecutadas en diversas celebraciones comunitarias y patronales, entre ellas el carnaval de Teotitlán del Valle.
[3] Saludo solemne, utilizado en actos importantes religiosos, políticos o sociales.

carnaval como evento central, los "usos y costumbres" como sistema normativo, y el zapoteco como lengua ritual y cotidiana. Todos estos temas aparecían interrelacionados en las conversaciones, lo que me permitió comprender que el carnaval no era un fenómeno aislado, sino un espacio que exponía la complejidad de la comunidad y su estructura social en su totalidad.

Posteriormente, me enfoqué en la identificación de categorías nativas, es decir, aquellos términos y conceptos que los propios habitantes de la comunidad utilizaban para describir su realidad y que se repetían con frecuencia en las entrevistas. Estas categorías no eran meras descripciones, sino que constituían formas de organizar y dar sentido al mundo social. A excepción del concepto de actualización de saberes, el cual no fue una categoría manejada en el discurso de mis interlocutores, sino construida a partir de la observación participante y del performance de los habitantes, donde se evidencia que la finalidad de la reproducción de las conductas dentro del carnaval, muestras las lógicas que operan en la comunidad y cómo afronta los problemas actuales. Del mismo modo recupero del sociólogo francés Roger Caillois (2004) esta habilidad por parte de la comunidad de hacer uso del tiempo primigenio para renovar una serie de saberes que le dan sentido a su estilo de vida. Una vez identificadas estas categorías, seleccioné los fragmentos de las entrevistas que mejor ejemplifican y explican su uso y significado. De esta manera, las entrevistas no solo proporcionaron información factual, sino que se convirtieron en un material vivo que dialogaba con la observación participante y con el marco teórico.

Los estudios sobre el carnaval en México son extensos considerablemente, reflejando la diversidad y complejidad de esta expresión festiva que se desarrolla a lo largo y ancho del territorio nacional. La literatura existente abarca desde trabajos de corte descriptivo y etnográfico local hasta investigaciones que buscan abarcar zonas extensas y ofrecer una visión panorámica del fenómeno. En esta línea, destaco el trabajo de los antropólogos Newell y Jiménez Gordillo (2023), quienes ofrecen una aproximación regional a los carnavales de México a partir de un análisis bibliográfico que identifica 319 celebraciones en el país. Asimismo, la obra colectiva coordinada por Licona y Pérez (2018) reúne acercamientos etnográficos y multidisciplinares al carnaval en la región Puebla-Tlaxcala. Hernández-Díaz y Castillo Balderas (2019) exploran los carnavales indígenas en el sur de México, al igual que los trabajos de Newell y Cuanalo (2024) y Quiroz Malca (2002).

Si bien estos trabajos ofrecen valiosos acercamientos al fenómeno carnavalesco desde perspectivas regionales y sociológicas, el presente artículo se remite de manera más específica a los estudios de los etnomusicológos mexicanos de Lizette Alegre González (2012) y Gonzalo Camacho Díaz (2007), cuyas investigaciones sobre música ritual y prácticas musicales indígenas desarrollan enfoques metodológicos afines a esta investigación. Los trabajos de Gonzalo Camacho y Lizette Alegre constituyen referentes fundamentales para mi investigación sobre el carnaval de Teotitlán del Valle. Ambos autores, desde aproximaciones teóricas distintas pero complementarias, han iluminado aspectos centrales que encuentro en mi propio objeto de estudio. Camacho, con su análisis de la cumbia en la Huasteca, y Alegre, con su estudio del Toro Encalado y la flauta de mirlitón, han trazado caminos metodológicos y conceptuales que retomo y resignifico.

El principal punto de encuentro entre estos trabajos y el mío es la noción de semiosfera y frontera semiótica propuesta por el semiólogo y teórico de la cultura Yuri Lotman, de la cual ambos autores parten para sus análisis. Tanto Camacho como Alegre entienden la Huasteca[4] como un espacio semiótico donde lo 'adentro' y lo 'afuera' se negocian constantemente. Camacho muestra cómo la cumbia, un género global, se inserta en el sistema musical huasteco mediante un proceso de traducción intersemiótica que la transforma en música ritual. Alegre, por su parte, demuestra cómo la flauta de mirlitón y el Toro Encalado condensan un complejo simbólico que conecta nociones prehispánicas con reelaboraciones contemporáneas. Ambos trabajos me ofrecen herramientas para entender cómo la música 'de afuera' —las cumbias, norteñas y música grupera[5]— se integra en el *jarabe del valle* durante el carnaval teotiteco, transformándose en música 'tradicional' mediante un proceso análogo al que describen.

La figura de los 'viejos', o ancestros es otro punto nodal. En Camacho, los *huehues* del Xantolo y el Carnaval son representaciones de los muertos que, mediante la risa y la sátira, actualizan la memoria comunitaria. En Alegre el Toro Encalado y los disfrazados remiten a

[4] La Huasteca es una región histórico-cultural del centro-oriente de México, situada en la costa del Golfo y compartida por varios estados del país. Habitada por pueblos originarios como los teenek, nahuas, totonacos y pames, constituye una de las principales áreas de diversidad cultural y musical de México, reconocida por tradiciones como el son huasteco y el huapango.

[5] La música grupera es un género popular mexicano desarrollado a partir de la década de 1970, que combina elementos de la música norteña, la banda sinaloense, la ranchera y otros estilos regionales.

entidades vinculadas a la naturaleza, lo divino y los ancestros. En mi trabajo, los *gul* de Teotitlán del Valle son también ancestros que regresan durante el carnaval para reprender a las autoridades y actualizar las relaciones de reciprocidad. La coincidencia no es casual: estamos ante un mismo sustrato mesoamericano que se expresa a través de performances carnavalescos, aunque en contextos geográficos distintos. Sin embargo, mi trabajo se distancia de estos autores al incorporar el giro ontológico. Mientras Camacho y Alegre se mantienen dentro del marco de la semiótica de la cultura, yo propongo que el carnaval no solo *representa* la coexistencia de vivos y muertos, sino que *la hace posible* en un sentido ontológico. En síntesis, Camacho y Alegre me proporcionan un andamiaje teórico-metodológico indispensable: la noción de sistema musical, la semiosfera, la frontera semiótica y el análisis del performance carnavalesco. Pero mi trabajo busca dar un paso más allá, articulando estos conceptos con el giro ontológico para mostrar que el carnaval no es solo un espacio de representación y traducción cultural, sino un dispositivo de producción de realidad donde los ancestros, los vivos y las músicas coexisten en un mismo plano ontológico.

Posicionamiento epistemológico y desnaturalización

Un aspecto central de esta investigación fue la reflexión constante sobre mi lugar como investigador frente al campo etnográfico. Desde el inicio, asumí que no se trataba de 'recoger datos' objetivos, sino de construir conocimiento desde una posición situada. Esto implicó un proceso deliberado de *desnaturalización*: en mi caso no fue aprender a poner en suspenso mis propias categorías occidentales sobre lo que es 'música', 'persona', 'fiesta' o 'tradición'. Sino lo contrario, al ser un habitante de la comunidad que había salido de Teotitlán del Valle para ir a estudiar a la capital del país, muchas de las conductas y categorías nativas las asimilaba como normales, no las cuestiona. Por lo que tuve que hacer el proceso de cuestionarlas, entender que no es lo cotidiano, más que para Teotitlán del Valle. Este proceso de desnaturalización me permitió: identificar contrastes significativos entre mis expectativas iniciales y lo que el campo mostraba; reconocer categorías nativas (como la distinción entre música 'de adentro' y 'de afuera') como objetos de análisis y no como descripciones transparentes de la realidad.

Breve introducción a Teotitlán del Valle

Teotitlán del Valle es una comunidad zapoteca ubicada en la región de los Valles Centrales en el estado de Oaxaca. Se localiza a 31 kilómetros de la capital del estado. Se caracteriza por el uso de la lengua zapoteca (*Dixzhá* o *Dirzaá*) y se mantiene el sistema normativo indígena (Bustillo Marín, 2021), o comúnmente conocido como "usos y costumbres" (Gómez Peralta, 2005, p. 121). Esto significa que "las autoridades del municipio se eligen por asamblea, es decir, de modo directo, unánime y público" (González Luis, 2018). Asimismo, la estructura social se basa en el sistema de cargos[6], en el cual los varones adultos desempeñan servicios, sin remuneración, funciones tanto políticas como vinculados a las ceremonias de la vida comunitaria. Esta lógica del escalafón organiza la vida social e influye en determinadas áreas de la vida social de los habitantes de la comunidad.

El carnaval

El carnaval de Teotitlán del Valle se realiza la semana posterior al Domingo de Pascua. Ocurre durante cinco días, en lo que los muertos – los *gul*[7] - vienen a convivir con los humanos. A lo largo de cada una de las cinco secciones que conforman, el pueblo organizará el carnaval, cuyo principal escenario será el cabildo municipal. Esta festividad es comunitaria y pertenece al orden de lo divino al involucrar a los ancestros, seres divinos que viven en otro plano (González Luis, 2018) y al mismo tiempo también pertenece al orden de lo humano, en el trato que reciben estos ancestros al introducirse en los cuerpos de habitantes vivos. En ella se reestructuran y ratifican los saberes locales, la lógica de *usos y costumbres* y el trabajo comunitario —pero también se rompen las reglas. Si bien el tiempo festivo se caracteriza por la transgresión, el carnaval radicaliza esta condición al punto de mezclar el plano divino con el humano. Las entidades divinas —ancestros y muertos— se acercan a los vivos.

Dentro del hogar en el que se organiza el carnaval de ese día, previo al traslado al municipio, se escogen a cuatro personas quienes disfrazan de dos ancianos y dos ancianas, con

[6] El *sistema de cargos* es una forma tradicional de organización político-religiosa presente en numerosas comunidades indígenas de México. Consiste en una jerarquía de responsabilidades civiles y ceremoniales desempeñadas por los miembros de la comunidad, generalmente como un servicio colectivo y sin remuneración.
[7] Término para referirse a las personas fallecidas o difuntos, en este contexto, se entiende más como a los ancestros, más que personas que han perdido la vida.

trajes tradicionales, máscaras de madera, sombreros, bastones retorcidos (para los varones); lentes negros, mascadas que cubren el rostro, sombrero y canasta (para las damas) (véase ilustración 1). Estos ***viejos*** —como se les llama en español— se presentan diciendo que son los muertos que vuelven al mundo terrenal a convivir con los vivos. Cada anciano va acompañado de su pareja. Son personas muertas que adquieren un cuerpo físico para la festividad: aunque seres divinos, al tener cuerpo son tratados como vivos. Pero por ser viejos muertos que regresan, no se puede ignorar un respeto hacia ellos.



Figura 1 - Viejos llegando al cabildo municipal. Fotografía del autor.

En la persona disfrazada – generalmente un joven o adulto joven – ocurre una dicotomía ontológica: al disfrazarse, adquiere las cualidades de una persona mayor. Quien normalmente debe respetar a los ancianos, ahora es tratado con respeto por los demás. Su identidad cambia: deja de ser el joven para convertirse en un ser distinto, un muerto que regresa del plano divino y vuelve a ocupar un cuerpo físico. Como plantea el antropólogo brasileño Viveiros de Castro, la apariencia de las personas es cambiable. El disfraz se vuelve la apariencia del muerto: ya no importa quién está debajo, sino quién es en realidad y qué dice. Pero este disfraz es temporal.

> El chamanismo amazónico puede definirse como la habilidad que tienen ciertos individuos de cruzar deliberadamente las barreras corporales y adoptar la perspectiva de subjetividades aloespecificas, es decir, pertenecientes a otras especies, con miras de dirigir las relaciones entre éstas y los humanos (Viveiros de Castro, 2004, p. 43).

La antropología ontológica, tal como la entiendo en este trabajo, no busca imponer categorías universales sobre lo que es real o irreal, sino más bien, como señala el antropólogo estadounidense Eduardo Kohn es: "…la exploración etnográfica no reductiva de realidades que no son necesariamente construcciones sociales, de manera que nos permita trabajar conceptualmente con ellas" (Kohn, 2015, p. 315). Esto implica tomar en serio lo que los habitantes de Teotitlán del Valle dicen cuando afirman que los *gul* son los muertos que regresan. No se trata de interpretar estas afirmaciones como metáforas o creencias, sino como descripciones de una realidad que opera con otras reglas ontológicas.

En este sentido, los ancestros que participan del carnaval no son fantasmas ni símbolos. Son, como sugiere el antropólogo alemán Patrice Ladwig "[…] seres con deseos, con gustos, con historias propias. Aparecen de maneras específicas en determinados lugares y momentos; […] y exigen un trato específico como seres sociales" (Ladwig 2013, p. 428). De allí que los *gul* sean tratados con respeto, que se preste a la pantomima y se les sirva alcohol. No una representación: es una interacción social con entidades que, por esos días, son tan reales como los vivos. Esta ampliación de lo social más allá de lo humano es una de las apuestas centrales de mi trabajo. Como advierte el sociólogo y filósofo francés Bruno Latour, "Tendemos a limitar lo social a los humanos y las sociedades modernas, olvidando que el dominio de lo social es mucho más extenso que eso." (Latour, 2008, p. 20).

Pero ¿cómo entender a estas personas que son, al mismo tiempo, jóvenes y viejos, vivos y muertos? El antropólogo estadounidense Roy Wagner nos propone que, en lugar de pensar en individuos o en colectivos, pensemos en la *persona fractal*: "[…] es siempre una entidad con la relación integralmente implicada" (Wagner, 2013, p. 87). El *gul* no es una parte que representa un todo, ni un todo que se expresa en una parte. Es, más bien, un pliegue donde se condensan múltiples relaciones: su familia, los ancestros que encarna, el trabajo que ha realizado, la comunidad que lo reconoce. "La fractalidad, entonces, se relaciona con, se convierte en y produce el todo, algo tan diferente de una suma como de una parte individual" (Wagner, 2013, p. 91). El joven disfrazado de viejo no está 'representando' a un ancestro: por unos días, 'es' ese ancestro, porque la fractalidad de su persona se ha reconfigurado. Esta comprensión de la persona fractal implica, necesariamente, una crítica al construccionismo social que pretende explicar todas las diferencias culturales como variaciones de una misma naturaleza humana. Como señalan el antropólogo francés Philippe Descola y el antropólogo

islandés Gísli Pálsson, "…las concepciones de la naturaleza son construidas socialmente y varían de acuerdo con determinaciones culturales e históricas…" (Descola y Pálsson 2001, p. 101). Pero el giro ontológico va más allá: no solo reconoce que las concepciones varían, sino que las 'realidades' mismas pueden ser distintas.

En este punto, encuentro un diálogo fértil con la noción de *cyborg* de la filósofa y bióloga estadounidense Donna Haraway. El *cyborg* es "un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción" (1995, p. 253). Pero el *cyborg* es una herramienta para pensar las fronteras transgredidas, las identidades parciales. "Así, el mito de mi *cyborg* trata de fronteras transgredidas, de fusiones poderosas y de posibilidades peligrosas que gentes progresistas pueden explorar como parte de un necesario trabajo político" (Haraway. 1995, p. 262). El *gul* es, de alguna manera, un *cyborg:* un híbrido de joven y viejo, de vivo y muerto, de humano y divino. Y en su performance carnavalesca, transgrede las fronteras que la vida cotidiana mantiene rígidas. Haraway nos recuerda que "un mundo *cyborg* podría tratar de realidades sociales y corporales vividas en las que la gente no tiene miedo de su parentesco con animales y máquinas ni de identidades permanentemente parciales ni de puntos de vista contradictorios" (Haraway, 1995, p. 263). En Teotitlán del Valle, los habitantes no temen el parentesco con sus ancestros; lo celebran. La *persona fractal* de Wagner y el *cyborg* de Haraway convergen, entonces, en un mismo proyecto: cuestionar la idea de un sujeto autónomo, indivisible, idéntico a sí mismo. Como afirma el antropólogo danés Martin Holbraad, "Los seres humanos, de acuerdo con esta imagen, no se distinguen del mundo al ponerlo bajo control con sus convenciones, sino que participan de la capacidad inherente del mundo de transformarse a sí mismo al transgredir las categorías convencionales…" (Holbraad, 2014, p. 128). El carnaval es esa transgresión.

Regresando a la experiencia etnográfica, poco a poco llegan otros jóvenes disfrazados de diversos personajes – famosos locales, figuras de televisión, políticos y otros – al lugar de encuentro del carnaval y se suman al grupo inicial con destino al cabildo municipal. El desfile lo encabezan los coheteros[8], anunciando la salida; detrás sigue la banda de música. A continuación, aparecen los *gul* (los ancestros mayores) cuyos personajes principales son los ancionas (viejos/ancestros) y sus acompanantes *guliush* o *xhos* o *sros* representando a las

[8] Los coheteros son las personas encargadas del lanzamiento de cohetes (artefactos pirotécnicos) durante las celebraciones religiosas y populares en México.

abuelas, la parte femenina, pero también la parte seductora, juguetona, erótica, de ahí el nombre *xhos* que significa 'rosa' en zapoteco. Finalmente, caminan los organizadores de la fiesta – humanos vivos – quienes llevan los presentes para el presidente municipal y su cabildo.

Como avanzada envían a dos personajes llamados *chihuahuas* —por el parecido de sus máscaras con esa raza de perros. Estos *gul* se adelantan para anunciar que el grupo mayor vene en camino. Otra de sus funciones es preservar la paz y enfrentarse a los *galguty*, un tipo de *gul* cuya única intención es provocar peleas y alborotos. Estos *galguty* representan el mal: su misión es arruinar la festividad y hacer el mal, por lo que se presenta esta dicotomía entre bien y el mal.

Al llegar al municipio, los *gul* mayores piden permiso para entrar en la presidencia. Una vez obtenida la autorización, presentan diversos regalos: comida, fruta, alcohol, cigarros. Piden permiso para bailar en la explanada municipal y hablan con la autoridad en zapoteco, usando el *shtis diu*. Dialogan con ellos, los reprenden y les llaman la atención por las faltas cometidas y lo malo que han hecho en sus puestos; los exhortan a mejorar y cumplir con sus obligaciones. Así lo relatan los habitantes de la comunidad.

> (…) Si alguna autoridad, si algún representante de la autoridad, principalmente el presidente, está saliéndose fuera de lo que debiera ser la autoridad, algún detalle, a eso vienen…a eso he venido, a corregirte para que no hagas quedar mal a tu abuelo; aquí está tu abuelo.Bueno, así era antes; ahorita ya no he escuchado mucho. (Ángel Mendoza Ruíz, Teotitlán del Valle, comunicación personal, 15 de abril de 2017)
>
> (…) primero la presentación con la autoridad, desde luego, ¿no? Aconsejando: "Te debes de conducir así y así, para que no hagas quedar mal a tu abuelo y todo eso; aquí yo ya estoy, vengo. Sus clásicas palabras ¿verdad? Ya ellos son muy listos para todo esto. Y entre eso, vienen algunas cositas chuscas, para hacer reír a la gente, ¿no? (Ángel Mendoza Ruíz, comungan todo su empeño, porque ellos aún son jóvenes; ellos cuando estuvieron en ese lugar, hicieron todo de su parte. […] Los consejos de los abuelos dicen: – "Yo me tardé mucho tiempo en llegar, me tomé un año para poder llegar hasta acá, para darte los consejos que debes de llevar, que debes de tomar en cuenta para que puedas dirigir a tu pueblo, que seas un buen líder, pero un buen líder para el beneficio de la comunidad, no un buen líder para ti solo". Es algo que te sorprende, porque no es solo ir a cotorrear; es toda una responsabilidad. […] Que no está bien lo que está haciendo, que tiene que caminar de forma recta, porque después vienen las consecuencias:"Estás provocando que entre en el seno de tu hogar entre la desconfianza, reine el conflicto; por favor pon mucha atención a lo que te estoy diciendo, porque ser abuelo es mucha responsabilidad; ser padre de familia como tú, yo ya pasé por ahí; tienes que caminar por el camino recto. (Mariano Sosa Martínez, Teotitlán del Valle, comunicación personal, 2017).

> […] le dicen al presidente –te acuerdas cuando hiciste esto o fuiste allá y aquí está tu jefe, venimos para llamarte la atención porque no te estas portando bien, tiene otra señora- Ya empiezan con sus carcajadas (Benjamín Bazán Mendoza, Teotitlán del Valle, comunicación personal, 16 de junio de 2017).

Durante este momento se presenta el performance verbal y corporal, estos personajes despliegan una serie de herramientas literarias y vocales, frases y conceptos. Entre ellas, se encuentran "fórmulas especiales que señalan el performance, tales como aperturas y cierres convencionales" (Bauman, 1975, p. 299). Los *gul* recurren al uso de un lenguaje figurativo, emplean metáforas, alegorías, expresiones que únicamente entienden los lugareños. También hacen uso de "recursos estilísticos formales tales como ritmo, armonía vocal, otras formas de paralelismo; patrones prosódicos especiales de tempo, tensión, altura; patrones paralingüísticos de calidad de voz y vocalización" (Bauman, 1975, p. 299).

Representan la voz de un viejo; buscan el ritmo lento del discurso de un anciano, también buscan un sonido grave, rasposo para representar la voz de una persona de edad avanzada. Por otro lado, las *guliush* tienen que tener una voz aguda, con una risa que simula el sonido de un guajolote[9] o pavo. Por lo que tienen elementos prosódicos y paralingüísticos específicos. La audiencia espera con alta expectativa la habilidad del *gul* en el dominio del discurso, de la imitación y del despliegue de la voz de viejo. Esperan que, al mismo tiempo, represente con respeto la tradición y sea ingenioso al pronunciar su discurso. Debe moverse entre el respeto y la burla hacia el presidente y sus regidores, la originalidad de sus historias y la forma de responder a las preguntas que les hacen. Los ancestros representan la burla, la comedia y la sátira, pero también de la sabiduría, el conocimiento, el respeto y la tradición.

Se reconoce esta habilidad verbal: "Hay personas que tienen talento para eso [para hablar] y buscan y hablan y, de repente, la gente se está riendo por la forma en que lo dijo. Y ese es el chiste también de los viejitos que alguien busque la forma de cómo hacer reír a la gente, pero sin grosería" (M. Ruiz Bautista, comunicación personal, 2017). Con frecuencia, estos *gul* deben desarrollar historias, relatos de las aventuras que han vivido para llegar hasta donde están.

Como señala la antropóloga mexicana Trejo Barrientos (2014, p. 209): "El tiempo mítico está construido de aparentes contradicciones donde el tiempo pasado se vuelve un

[9] *Guajolote* es el nombre en México para el pavo (*Meleagris gallopavo*), ave originaria de Mesoamérica.

continuo presente cada vez que es evocado". Los *gul* recurren al tiempo mítico o primigenio y describen la ambigüedad de su mundo, de su propia dimensión. Pero al mismo tiempo, apelan a elementos de la vida cotidiana para hacer comprensibles sus aventuras a los humanos vivos. Cuentan las proezas y desventuras que padecieron, describen los lugares, los parajes y los senderos que cruzaron para llegar a Teotitlán del Valle. Estos *gul* también refuerzan en cada momento su condición de viejos. Son los abuelos. Por eso, siempre que pueden, dicen quiénes son, buscan parentela entre los vivos o inventan familias, lugares, etc. Es común escuchar frases como: "soy el padre (madre) de tal…", "soy el tío", "soy el abuelo (abuela) de tal…". Son nuestros abuelos, los ancestros, los seres que vivieron en Teotitlán del Valle hace décadas y siglos. Son seres divinos que fueron y siguen siendo personas, agentes sociales activos. Su tiempo es otro, no tiene sentido para los humanos vivos. "De hecho, son nuestros abuelos, son nuestros abuelos *Dush Kúlum*[10], nuestros abuelos abuelos abuelos (ancestros)" (M. Sosa Martínez, comunicación personal, 2017)."

Otro elemento destacado de los *gul* – y de todos los personajes – es su forma de actuar, los gestos y conductas que despliegan. Como señala Caillois (2004, p. 129): "La fiesta, en efecto, no comprende solo orgías consumidoras, de la boca y del sexo, sino también orgías de expresión del verbo o del ademán". Los viejos hombres radicalizan los movimientos del ser humano vivo: exageran sus gestos, simulan dolores de huesos, problemas para caminar o subir escaleras, andan encorvados y cansados con problemas en la cadera, en los pies, en la espada, y de un momento a otro realizan saltos y movimientos bruscos.

Por otro lado, las mujeres tanto las *xhos* como todos aquellas que se visten con minifalda, tacones, y medias, exageran gestos sexuales y eróticos, satirizando la forma de ser viva y recordando la sensualidad que alguna vez tuvieron. Así se observan movimientos de cadera, minifaldas muy cortas y escotes pronunciados. Es común que provoquen a los hombres del público con besos, caricias y otros gestos. De esta manera, se ponen en juego conductas que en la vida cotidiana serían mal vistas, pero en este contexto resultan tolerables y generan risa en el público. "Los actos no se quedan atrás: mímicas eróticas, gesticulaciones violentas, luchas simuladas o reales" (Caillois, 2004, p. 129). El ser, un *gul***,** despoja de manera casi natural sin

[10] Término para referirse a nuestros abuelos/antepasados con quienes hay un tipo de vínculo (sanguíneo o cultural), no confundirse con el término *Ben Gulal*, que son antepasados que vivieron en Teotitlán y ya murieron, pero con los que no hay algún tipo de relación o reconocimiento.

cuestionamiento al portador del cuerpo físico. El desprendimiento es algo naturalizado, de lo cual no se queja, sino que se deja llevar en un mar de identidades perdidas.

Jarabe del Valle

Hago una descripción rápida de la acepción que existe dentro de la comunidad sobre el *jarabe del valle*, una práctica músico-dancística tradicional de Teotitlán del Valle y el Valle de Oaxaca. Se baila en festividades del orden humano: bautizos, bodas, cumpleaños y aniversarios. El término tiene dos acepciones: 1) la práctica dancística —el evento en sí— y 2) la música (González Luis, 2018). El *jarabe del valle* suele entenderse como una danza necesaria para dar solemnidad a una festividad y sobre todo en la que se reconocen las relaciones sociales (compadrazgos y apadrinamientos). En su forma de baile, esta se desarrolla en secciones con determinado número de parejas, siendo las personas más importantes quienes bailan primero y al final, y las menos importantes en las secciones intermedias.

En su acepción musical, el jarabe debe entenderse como una forma más que como un género fijo. Funciona como una suite o popurrí que integra diversos sones, corridos, chilenas, zapateados, así como música norteña y ranchera, muchos de ellos en compases de 6/8, 3/4, 2/2 y 4/4. Como comenta Lorenzo Jiménez Martínez: "Parte de la noche comienzan los jarabes... ¿Qué es lo que pasa ahí? Los jarabes, *jarabe del valle*, se tocan diferentes sones, hay infinidad de sones que se tocan en nuestra banda del pueblo, de acá". (Lorenzo Martínez, comunicación personal, 9 de julio de 2017). Las bandas de viento que tocan este jarabe lo aprenden de manera oral, en la práctica. Estas agrupaciones tienen una tradición muy arraigada en Teotitlán del Valle (González Luis, 2018). Su participación en las festividades y su forma de enseñanza las han convertido en un símbolo representativo de la comunidad.

Música de adentro y 'de afuera'

Las prácticas en la comunidad me mostraron la presencia de una dicotomía entre las festividades del orden de lo humano y las del orden de lo divino (González Luis, 2018). La diferencia reside en para quién es la fiesta y qué se celebra. Asimismo, las características de estas festividades han determinado qué tipo de música puede tocarse en cada una. También encontré que el repertorio se divide entre la música con la que los habitantes se identifican más y aquella que consideran ajena. Las piezas de carácter religioso, así como el *jarabe del valle*, marchas,

oberturas, pasodobles, valses, danzones, chotises, aires, sinfonías, polkas, mazurkas, boleros y baladas son conocidas como música 'tradicional'. En cambio, los corridos, las norteñas y las rancheras son referidas por la gente como música 'de afuera'.

> No gustaba ese tipo de música, mas ahora lo del jaripeo[11], pero ahora los jóvenes, hay esas tendencias, van mucho a los pueblos, jaripeos […] ya luego empiezan a pedir jaripeo, música de jaripeo. (Ángel Mendoza Ruíz, Teotitlán del Valle, comunicación personal, 2017).
> Tocamos los sones, las chilenas, lo que los jinetes pedían pues, pedían este… este… por ejemplo: Juan Colorado, El Este… Toro de Once, Camino Real de Colima, o sea cosas de lo que es jaripeo. (Lorenzo Jiménez Martínez, Teotitlán del Valle, comunicación personal, 9 de julho de 2018).
> Pues tocan melodías rancheras, marchas, pero también, melodías rancheras como de Sinaloa, propias del centro de la repúblicas, incluso como de tambora, así. (Domingo Gutiérrez, Teotitlán del Valle, comunicación personal, 18 de julho de 2016)

De acuerdo con Camacho, una cultura musical es el "conjunto de hechos musicales en contextos y procesos socialmente estructurados, transmitidos históricamente y apropiados por grupos de individuos, constituyendo un dispositivo de identidad" (Camacho Díaz, 2007, p. 26). La inscripción de la música en un contexto histórico socialmente estructurado requiere abordar no solo los fenómenos sonoros, sino también su articulación con las dimensiones económica, social e histórica en las que se inserta.

La música 'de afuera' – también llamada 'moderna', 'de jaripeo' o 'actual' – se refiere a todos los géneros externos que se tocan con conjuntos parecidos a las bandas de viento como música grupera o de tamborazo. Son géneros que los músicos locales adoptan al trabajar en pueblos vecinos y en la ciudad. La gente de la comunidad se refiere a ella como la música externa.

Jarabe y carnaval

Una vez expuestos los términos musicales que operan dentro de la comunidad, así como la división de las festividades, podemos comenzar a entender la complejidad del carnaval. Este se mueve entre ambos tipos de fiesta: la presencia de los ancestros lo incorpora al orden divino, mientras que la práctica misma – la música 'de afuera', la forma y la conducta de los ancestros

[11] El *jaripeo* es una celebración tradicional mexicana similar al rodeo, cuya principal atracción consiste en la monta de toros bravos. Suele formar parte de fiestas patronales y otras festividades comunitarias.

– lo acerca a las festividades del orden humano. Pero esta ambivalencia responde más bien a una forma de actualización de saberes a partir del desorden y el caos. Durante el carnaval se establecen secciones intercaladas de un jarabe más 'tradicional' con secciones donde se incorporan piezas 'de afuera':

> (…) antes de que empiece lo formal, ahí es donde aprovechan las bandas para tocar músicas populares. (M. Ruiz Bautista, comunicación personal, 2017).
> En la actualidad tocan mucha música grupera, de tamborazo, música moderna; aunque, tocan jarabe a la hora que baila lo que es la autoridad, y ahí si no pueden meter una música moderna; tiene que ser jarabe lo que baila todo lo que es el miembro del Honorable Ayuntamiento. Después de que bailan ellos, empiezan de nuevo con la música moderna. (M. Sosa Martínez, comunicación personal, 2017).
> Se interpretan varias melodías, la banda toca tanto la música popular del momento, como las melodías populares que suenan en la radio o que la gente baila. Y, en el momento solemne, con la autoridad municipal, ellos ya bailan el jarabe. (Domingo Gutiérrez, Teotitlán del Valle, comunicación personal, 18 de julio de 2016).

Todos los interlocutores anteriores coinciden en la descripción de este momento: entienden que existe un espacio de solemnidad, precedido de un espacio de descontrol, y que durante todo el jarabe sucederá lo mismo. Estarán secciones en las cuales la banda tocará piezas de a modo de son o jarabe, sin letra, únicamente con banda de música. En mis experiencias etnográficas, he logrado identificar canciones de distintos géneros arreglados para que se puedan tocar dentro del jarabe, música norteña, tamborazo, grupos como la banda chilena de rock *La Ley*, la banda hispano-mexicano de pop rock *La Quinta Estación*, la dupla argentina de eletropop *Miranda!*, así como canciones como *Cuatro Milpas*, *La cucaracha*, *Los palomos se casaron* y *El sauce y la palma*.

Para ejemplificar este proceso, expongo el caso de la canción *Provócame*[12],. Aunque ha sido interpretada por distintos artistas, como *Chayanne, Carín León*, en México la versión grupera popularizada por *Vallarta Show*[13] constituye la referencia utilizada en este análisis. En la nota al pie se incluyen dos registros sonoros: el primero corresponde a la versión grupera de

[12] *Provócame* es la versión en español de la canción *Turn Me On*, compuesta por los neerlandeses Marcel Schimscheimer y John Van Katwijk, con adaptación de Honorio Herrero. Popularizada internacionalmente por el cantante puertorriqueño Chayanne, la canción ha sido reinterpretada por diversos artistas y en distintos géneros musicales, entre ellos la versión grupera del grupo mexicano Vallarta Show, mencionada por el autor.
[13] Versión grupera de *Provócame*, interpretada por el grupo mexicano Vallarta Show: https://www.youtube.com/watch?v=-eHasNIG4a4 (consultado el 23 jul. 2026)

Vallarta Show y el segundo a la adaptación para banda de viento interpretada durante el carnaval de Teotitlán del Valle en 2025[14]. A partir del minuto 30:00 de este último registro, puede escucharse dicha adaptación en la que se observan importantes transformaciones con respecto a la versión grupera: el tempo es más acelerado, la instrumentación se adapta al formato de banda de viento y la línea melódica, desprovista de texto, es interpretada por los clarinetes. La practicidad de la música y de la banda de viento, permiten que este arreglo se pudiera integrar del momento permitido dentro del carnaval, en el cual los ancestros comienzan a bailar en el centro de la plaza rodeados de vecinos de la comunidad quienes vienen a verlos.

El carnaval es descontrol, desorden, curiosamente precedida y antecedida por orden en un tipo de ciclo. En este desorden las jerarquías se rompen: los jóvenes se vuelven viejos, la música 'de afuera' se toca para los seres divinos, el tiempo se vuelve ambiguo, el consumo de alcohol y la borrachera son permisibles, el descontrol irrumpe frente al palacio municipal. Todo se invierte para luego volver a darle forma a todo. La música se vuelve parte del *performance*, pues tocar música 'de afuera' a los seres divinos es parte de esta inversión. Pero al mismo tiempo que crea un espacio de desorden, la música cumple otra función: la música 'de afuera' va insertándose en la música 'tradicional'. El jarabe funciona como el filtro para introducir piezas de afuera en la tradición. Y ligado a esto están los momentos para hacerlo. Son los momentos de fiesta descontrolada – cuando todos están más alcoholizados, o cuando lo divino se vuelve humano – se pueden tocar las piezas nuevas a modo de jarabe. Estos momentos son sobre todo el carnaval. Como comenta Bazán Mendoza (2017): "... pero ya más adelante ya se tocan los corridos, tamborazo, todo pues". Si bien esta música ha tenido una crítica negativa en la comunidad, ahora es bien recibida, bien vista, y su ejecución ya no genera rechazo.

Estos eventos dinamizan la estructura musical local: logran que se integren nuevos repertorios y que tanto las músicas 'de afuera' como las 'tradicionales' se vuelvan más variadas y extensas. Así se evita el olvido de ambos géneros y se actualizan, pues la música 'tradicional' está llena de piezas que en su momento fueron música 'de afuera'. Esta dinámica no es exclusiva de la música: también es parte del carnaval como reestructurador del orden, de las lógicas y de la actualización de los saberes locales. Como señala Caillois (2004, p. 108): "La fiesta se presenta, en efecto, como una actualización de los primeros tiempos del universo…". Durante

[14] Adaptación de *Provócame* para banda interpretada durante el carnaval de Teotitlán del Valle (2025): https://www.youtube.com/watch?v=agQhi6r-knI (consultado el 23 jul. 2026).

el transcurso del carnaval el alcohol se va distribuyendo entre los *gul* y el cabildo "… porque el derroche y la destrucción, formas de exceso, entran por derecho propio en la esencia de la fiesta." (Caillois, 2004, p. 102). Este convivio, lleno de frenesí y fiesta, va reforzando los lazos entre el mundo de los vivos con el mundo de los ancestros, siendo estos últimos quienes tienen injerencia en el devenir del futuro de la comunidad, por lo que el trato a ellos debe ser cuidado. Cuando terminan de bailar todos los integrantes del cabildo, pasan a bailar los cuatro *gul* mayores, el jarabe final y más importante, posterior a eso parten rumbo a otro destino a seguir la fiesta.

El siguiente destino de los viejos es la casa del niño que fungió como centurión durante la Semana Santa, en la cual realizarán la misma secuencia ritual realizada en la explanada municipal y, posteriormente, regresan al lugar donde todo comenzó, para bailar los últimos jarabes. Como observa Roger Caillois al describir la culminación de la fiesta carnavalesca, esta "suele terminarse de manera frenética y orgiástica en un libertinaje nocturno de ruido y movimiento que los instrumentos más burdos, tocados a compás, transforman en ritmo y en danza." (Caillois, 2004, p. 102). Esta dinámica se repite durante los cinco días, hasta concluir el carnaval.

Discusión: música, frontera semiótica y persona fractal

El carnaval se convierte en un tiempo de desorden en el que se entrelazan ambos planos: el divino y el humano. Durante este tiempo sagrado, tiene lugar un desorden ritual mediante el cual se refuerzan los saberes locales. Como señala Caillois (2004, p. 120): "… se advierte siempre una época en que los difuntos tienen libertad para dispersarse entre los vivos". Esta fiesta refuerza la lógica local, actualiza las tradiciones basadas en el trabajo comunitario, el beneficio común y como señala Trejo Barrientos "…nos advierte que entre humanos y potencias divinas existe una misma comunalidad" (Trejo Barrientos, 2014, p. 409). El carnaval – y muchas de las festividades de la comunidad – mantiene la forma de pensar local, orienta las conductas de los habitantes y muestra la realidad de las sociedades indígenas donde las relaciones sociales trascienden lo humano, siendo precisamente estas relaciones las que conforman a la persona social. Hacer sociedad es un trabajo comunitario, pues el trabajo de todos construye a las personas. Esta festividad resulta necesaria en un tiempo en el que el trabajo asalariado, el pensamiento capitalista y la globalización han penetrado en la conciencia de los

humanos vivos de Teotitlán del Valle. Hoy en día es común que algunas personas rechacen asumir un cargo público, desvíen recursos, no presten ayuda en los tequios o se apropien del dinero de los cargos públicos.

La sociedad en Teotitlán del Valle está conformada por diversas personas cambiantes, con relaciones ontológicas diferentes. Uno de los aportes que retomo de Wagner y Haraway es el cuestionamiento de las formas de constituir a la persona. La fractalidad de Wagner se basa en la indefinición, y utilizo este concepto para pensar la ontología de la persona en Teotitlán del Valle. El viejo o el *gul* es en parte viejo y joven, divino y carnal. Es un ser dinámico, muerto y, por unos días, vivo. La fractalidad de Wagner se manifiesta ante la imposibilidad de determinar fijamente a las personas. El elemento constituyente del ser dentro de la comunidad es el trabajo: se reconoce el trabajo dado a la comunidad en los cargos públicos, el trabajo como elemento de vida, que se manifiesta tanto en el *jarabe del valle* como en el sistema de organización local (González Luis, 2018). De la misma manera pasa en la música. La música es un elemento fractal, pues la música 'tradicional' solo se puede entender en tanto exista música 'de afuera', se apropia de esta y vive por ella. Si bien intenté no entender la práctica del carnaval como un conjunto de signos: "En otras palabras, metodológicamente cancelamos la idea de tratar al ritual como si fuera única y exclusivamente un signo o, en su defecto, una estructura simbólica" (Trejo Barrientos, 2014, p. 39). No pude dejar de lado la constitución de significados o la creación de categorías creadas por parte de la comunidad. Pues los conceptos de música 'tradicional' y 'de afuera', son conceptos que la misma comunidad ha creado a partir de su realidad y no chocaban con mi primera premisa.

Retomo de Iuri Lotman los conceptos de semiosfera, frontera y texto (Lotman, 1996, p. 23). El concepto de frontera no se refiere a un espacio físico sino a un conjunto de "filtros traductores"; es el resultado del contacto entre entidades semióticas y funciona como un mecanismo que posibilita distintas y complejas estrategias de traducción de un código a otro. La frontera establece, así, un dispositivo dialógico, es decir, un mecanismo de intercambio de información. Además, estimula una de las funciones del mecanismo comunicativo: la generación de nuevos textos.

Dentro de la comunidad se aprecia el contacto entre la cultura global y la cultura local como una relación entre dos entidades semióticas distintas. Tomando en cuenta los conceptos de 'tradicional' (como 'dentro') y 'de afuera' ('moderno') y 'de jaripeo', es posible vislumbrar

la concepción de un mundo externo. Se genera un contraste con una realidad que los habitantes asumen como suya: un territorio que les pertenece, una lengua y conductas que reconocen y comparten con otros. El mundo de afuera representa lo moderno, lo tecnológico, lo dominante, rápido, frío y estridente; algo violento y ajeno que se percibe en contraste con la música 'tradicional'. Este contacto con lo ajeno simula un choque que pone en circulación una serie de elementos que viajan de un lado al otro. La música 'de afuera' entra en una zona donde se genera un proceso dialógico por el cual se va convirtiendo en música tradicional. Pero este proceso también ocurre entre lo divino y lo humano, "... con el consecuente intercambio de significados entre estos dos campos semióticos" (Camacho Díaz, 2007, p. 169). La exclusión de la letra en los *jarabes***,** los arreglos para banda sinfónica los momentos en que se permite su ejecución, la conformación de espacios, e incluso la crítica hacia este tipo de música, evidencian la aceptación de su incorporación: una aceptación que ha sido un proceso temporal.

> Tocamos de todas, desde que llegamos tocamos con las músicas de… se puede decir que hoy en día pues… las tamboras están de moda ¿no? Pero como no tenemos cantante lo hacemos línea melódica, pero es el tema que hay sonado, a través de las radios pues, entonces ahí nos acoplamos como. Y si, desde ahí tocamos las tamboras, las chilenas de la costa, de la sierra también, sones de la sierra y porque no de nosotros también. Y ahí combinamos que cosa, así se desarrolla un carnaval. (Lorenzo Jiménez Martínez, Teotitlán del Valle, comunicación personal, 9 de julio de 2018).

Anteriormente señalé que el proceso de incorporación de nuevas piezas ocurre mediante su modificación a modo de jarabe o son. Este es el mecanismo por el cual la música 'de afuera' se integra a la música 'tradicional'. Retomando a Lotman, se aprecia un diálogo continuo entre ambas, en el que la transferencia de elementos es constante. La música 'de afuera' pasa por un filtro – una frontera – donde se reconstruye: se le despoja de la letra, se incorpora al ritmo del jarabe y se adapta al nuevo espacio. Como me comentó Lorenzo Jiménez Martínez (comunicación personal, 2018): "... el piojo y la pulga, eso se toca cuando hay carnaval, ahí se mete todo tipo de sones, se mete la cucaracha, se mete Sauce y la palma, pero ya ritmo de sones digamos, o como dijo, *El piojo y la Pulga, El Gavilán Pollero, Mira Luisa*[15] u otras cositas…".

[15] *La Cucaracha, Sauce y la Palma, El Gavilán Pollero, El Piojo y la Pulga y Mira Luisa* forman parte de un repertorio ampliamente difundido de la música popular mexicana. Estas piezas han circulado durante décadas en diversas tradiciones musicales regionales, como la ranchera, el norteño, las bandas de viento y el repertorio de mariachis, y han sido popularizadas por numerosos intérpretes, así como por el cine mexicano de la denominada Época de Oro.

Otro vecino de la comunidad me reiteró esa idea: "Antiguamente eran canciones que ya son jarabe, tenían letra. Los músicos ya lo hicieron en jarabe" (M. Ruiz Bautista, comunicación personal, 2017).

Este proceso de incorporación musical es lento, pero constante. La ejecución de música 'de afuera' en las festividades puede causar crítica y cierto rechazo, pero su adaptación al jarabe la somete a un proceso de aceptación. Es durante los momentos de fiesta o descontrol donde su ejecución se vuelve permisible. Si bien la música 'de afuera' representa la modernidad y la otredad, puede configurarse para ser entendida como parte de la tradición. El tiempo cumple aquí su papel: la presencia de estas piezas se va difuminando entre las diversas festividades, logrando una incorporación absoluta de este tipo de música, lo que culmina en una expansión de la música 'tradicional' y le da continuidad a un sistema que se adapta al mundo actual. Ahora bien, el concepto de 'tradicional' puede generar confusión, pues suele entenderse como un elemento ligado a la costumbre. Pero hay que dejar claro que no remite del todo a esa concepción. Retomando a Wagner (2013), 'tradicional' hace referencia a los campos de *lo dado* y *lo construido*. La música 'tradicional' debe entenderse como aquello dado, puesto en la realidad de los teotitecos. No alude a su presencia longeva en la vida comunitaria, sino a su concepción dentro de ella. La música 'tradicional' es un elemento que vive en la existencia de los habitantes de la comunidad: ahí ha estado siempre y nunca se ha cuestionado su existencia. Es algo dado, ligado a lo existencial. Su carácter tradicional está ligado a su presencia en las prácticas, en contraste con la música 'de afuera', que se entiende como un elemento impuesto, construido por una sociedad externa.

Conclusión

El carnaval en Teotitlán del Valle no constituye una ruptura total con el orden cotidiano, sino un proceso de reestructuración y actualización. La música no lo acompaña pasivamente: opera como un dispositivo de actualización de saberes. Los personajes que regañan al presidente municipal no actúan desde la nada; su autoridad proviene de que en ese momento son ancestros y su calidad semidivina, su experiencia y su sabiduría los invisten de ese derecho. De igual manera, la música que suena en el carnaval está atravesada por esta lógica. La distinción entre música 'de adentro' y música 'de afuera' adquiere todo su sentido cuando se entiende que lo 'de adentro' no es solo lo antiguo o lo auténtico, sino lo que ha sido legitimado por su uso en

las prácticas locales. Lo 'de afuera' se vuelve 'de adentro' cuando la comunidad lo hace suyo a través del jarabe como filtro, de la práctica repetida. La música, entonces, no solo representa la coexistencia de vivos y muertos: la hace posible.

Esta investigación ofrece dos aportes principales. En el plano empírico, documenta un caso de actualización musical en un carnaval zapoteca, mostrando cómo el *jarabe del valle* funciona como mecanismo de incorporación de repertorios 'de afuera'. En el plano teórico, articula la semiótica de Lotman con el giro ontológico (Viveiros de Castro Wagner, Strathern y Haraway) para analizar la música como un operador de fronteras semióticas y ontológicas, ofreciendo una articulación poco explorada en la etnomusicología en Latinoamerica. En el plano metodológico, el proceso de desnaturalización desde adentro —siendo el investigador originario de la comunidad y habiendo tenido que distanciarse para analizar— ofrece una reflexión desde el posicionamiento epistemológico en contextos indígenas. Como limitación, el trabajo de campo se concentró en los años 2015 y 2018, por lo que no se documentaron posibles transformaciones posteriores a la pandemia. Asimismo, el análisis musical se centró en el repertorio y los discursos, quedando pendiente un estudio más detallado de los parámetros sonoros (ritmo, armonía, timbre) en el proceso de *jarabeización*.

Referencias

ALEGRE GONZÁLEZ, Lizette Amalia. **Viento arremolinado, el Toro Encalado y la flauta de mirlitón**. México: CONACULTA, 2012.

BAUMAN, Richard. Verbal art as performance. **American Anthropologist,** v. 77, n. 2, p. 290-311, 1975.

BUSTILLO MARÍN, Roselia. Sistemas normativos internos y sentencias fundacionales del Tribunal Electoral del Poder Judicial de la Federación. Veinte años de una línea jurisprudencial. In: **Sentencias fundacionales. La creación del derecho electoral**. México: Tribunal Electoral del Poder Judicial de la Federación, 2021.

CAILLOIS, Roger. **El hombre y lo sagrado**. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

CAMACHO DÍAZ, Gonzalo. La cumbia de los ancestros. Música ritual y **mass media** en la Huasteca. In: **Equilibrio, intercambio y reciprocidad: principios de vida y sentidos de muerte en la Huasteca**. Xalapa: Consejo Veracruzano de Arte Popular, 2007.

DESCOLA, Philippe; PÁLSSON, Gísli. Construyendo naturalezas, ecología simbólica y práctica social. In: **Naturaleza y sociedad: perspectivas antropológicas**. México: Siglo XXI, 2001.

GÓMEZ PERALTA, Héctor. Los usos y costumbres en las comunidades indígenas de los Altos de Chiapas como una estructura conservadora. **Estudios Políticos**, n. 5, p. 121–144, 2005.

GONZÁLEZ LUIS, Ricardo. **¿Quiénes son los que bailan? Música y carnaval en Teotitlán del Valle, Oaxaca**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018. Disponible en https://repositorio.unam.mx/contenidos/quienes-son-los-que-bailan-musica-y-carnaval-en-teotitlan-del-valle-oaxaca-318410

HARAWAY, Donna J. **Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvención de la naturaleza**. Madrid: Cátedra, 1995.

HERNÁNDEZ-DÍAZ, Jorge; CASTILLO BALDERAS, Estefanía. Carnavales indígenas en el sur de México: entre la relación de las normas y la transgresión. In: CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN LATINOAMERICANA DE SOCIOLOGÍA, 32., 2019. **Anais de** Asociación Latinoamericana de Sociología, 2019.

HOLBRAAD, Martin. Tres provocaciones ontológicas. **Ankulegi**, n. 18, p. 127–139, 2014.

KOHN, Eduardo. Anthropology of ontologies. **Annual Review of Anthropology**, v. 44, p. 311–327, 2015.

LADWIG, Patrice. Ontology, materiality and spectral traces: methodological thoughts on studying Lao Buddhist festivals for ghosts and ancestral spirits. **Anthropological Theory**, v. 12, n. 4, p. 427-447, 2012.

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

LICONA VALENCIA, Ernesto; PÉREZ PÉREZ, Martha Ivett. **El carnaval en la región Puebla y Tlaxcala**. Puebla: Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla, 2018.

LOTMAN, Iuri. **La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto**. Madrid: Cátedra, 1996.

NEWELL, Gillian Elisabeth; DOMÍNGUEZ CUANALO, Delia del Consuelo. **El carnaval y su expresión en la diversidad cultural de México: aproximaciones etnográficas, históricas y conceptuales**. Puebla: Red Nacional de Estudios sobre Carnaval y Otras Fiestas Tradicionales; BUAP; UNICACH, 2024.

NEWELL, Gillian Elisabeth; JIMÉNEZ GORDILLO, Nancy Karel. Los carnavales de México: una aproximación a su regionalidad y regionalización. **Revista Pueblos y Fronteras Digital**, v. 18, 2023.

QUIROZ MALCA, Haydée. **El carnaval en México: abanico de culturas**. México: CONACULTA, 2002.

TREJO BARRIENTOS, Leopoldo. **Sonata ritual: cuerpo, cosmos y envidia en la Huasteca meridional**. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2014.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo y multinaturalismo en la América indígena. In: **Tierra Adentro, territorio indígena y percepción del entorno**. Copenhague: IWGIA, 2004.

WAGNER, Roy. Persona fractal. In: **Cosmopolíticas: perspectivas antropológicas**. Madrid: Trotta, 2013.

Revista Música e Cultura (ISSN 1980-3303)
Dossiê **Sonoridades, memória e territorialidade: performances em movimento na América Latina e Caribe**

RITUAL *AIUÉ*

música e dança como um modo de se territorializar

Marcos Alan Costa Farias
UFAM
marcosalan10@hotmail.com

Resumo
Este artigo propõe refletir sobre a premissa de que a música e a dança, bem como as formas pelas quais ambas se inter-relacionam, são modos pelos quais os quilombolas da Comunidade Remanescente de Quilombo Jauari, no território Erepecuru (PA), utilizam como estratégia de territorialização, resistência, organização social e de reafirmação étnica. Territorializar-se pela música e pela dança significa participar de um processo capaz de configurar um grupo étnico, acionar identidades, estabelecer formas de mobilização, reivindicar um território, promover situações festivas que contribuam para manter, produzir e reproduzir as formas pelas quais as tradições são interpretadas, além de criar espaços de performance. Em síntese, a territorialização corresponde a um processo profundamente articulado à vida social. São modos de estar no mundo, construir lugares, e, mais que isso, constituir espaços sociais que se interligam proficuamente com a identidade. Para tanto, a análise do ritual *Aiué*, por meio de trabalho de campo realizado entre 2017 e 2023, se mostra um evento significativo para compreensão desta reflexão.
Palavras-chave: territorialização; Aiué; quilombos; música; dança.

AIUÉ RITUAL

music and dance as a way of territorialization

Abstract
This article reflects on the premise that music and dance, as well as the ways in which they are interconnected, constitute means through which the quilombolas of the Jauari Quilombola Community, in the Erepecuru territory (Pará, Brazil), engage in processes of territorialization, resistance, social organization, and ethnic reaffirmation. Territorializing through music and dance means participating in a process capable of constituting an ethnic group, activating identities, establishing forms of collective mobilization, claiming territory, fostering festive events that contribute to maintaining, creating, and recreating the ways in which traditions are interpreted, and producing spaces of performance. In this sense, territorialization is understood as a process deeply embedded in social life. These practices are ways of inhabiting the world, constructing places, and, above all, creating social spaces that are profoundly intertwined with identity. To explore this argument, the article analyzes the *Aiué* ritual through ethnographic fieldwork conducted between 2017 and 2023, showing how this ritual constitutes a significant event for understanding these processes.
Keywords: territorialization; Aiué; quilombos; music; dance.

Introdução

O objeto de reflexão, ora analisado, consiste no estudo de relações subjacentes às práticas relativas ao *Aiué*, manifestação em homenagem a São Benedito, que traz música e dança em suas cerimônias ritualísticas. Essas práticas foram empiricamente observadas na Comunidade Remanescente de Quilombo do Jauari, às margens do Rio Erepecuru, localizada no Território Quilombola Erepecuru, no município de Oriximiná[1] na região do Baixo Amazonas paraense. Atualmente, o território Erepecuru reúne uma população de 1.291 pessoas, das quais 935 se autodeclaram quilombolas (IBGE, 2022)[2]. O Território Quilombola Erepecuru foi titulado pelo Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incra) e pelo Instituto de Terras do Pará (Iterpa) nos anos de 1998 e 2000, respectivamente, totalizando a dimensão de 218.044,2577 hectares.

Segundo os relatos dos agentes sociais entrevistados no Jauari, essa comunidade foi constituída décadas depois da ocupação e conquista das cachoeiras ainda no período colonial. Após a abolição da escravidão em final do século XIX, os quilombolas começaram a descer o rio Erepecuru e a ocupá-lo, assim como o rio Cuminá. Isso resultou na fixação de núcleos familiares, que mais tarde resultariam em unidades sociais designadas como comunidades quilombolas (Farias, 2018). O Jauari possui esse nome, consequentemente, segundo os próprios quilombolas, por conta do lago que próximo a comunidade possui o mesmo nome e/ou por conta da palmeira que é bastante comum na área e que também possui esse nome. Atualmente o Jauari é habitado por quilombolas que se dispõem nos dois lados do rio Erepecuru no que concerne à área comum de moradia da comunidade. No lado esquerdo do rio fica a sede composta por igreja, escola, campos de futebol, barracões de festas e reuniões, cozinha coletiva e posto de saúde. Residem atualmente no Jauari aproximadamente 45 famílias, o que representa um total aproximado de 200 quilombolas. Entretanto, esse número é bem maior se levar em consideração as famílias que residem na área urbana de Oriximiná e quem mantêm vínculo com

[1] O município de Oriximiná situa-se no oeste do Pará, na mesorregião do Baixo Amazonas, à margem esquerda do rio Trombetas, afluente do rio Amazonas. Segundo o Censo Demográfico de 2022, o município possui 68.294 habitantes, dos quais 13,8% se autodeclaram quilombolas. O levantamento também indica que 4.830 quilombolas residem em territórios quilombolas, o que corresponde a 51,25% da população quilombola do município. Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Disponível em: https://censo2022.ibge.gov.br/panorama/. Acesso em: 14 ago. 2023.

[2] Disponível em: <https://censo2022.ibge.gov.br/panorama/indicadores.html?localidade=BR>. Acessado em: 14 de agosto de 2023.

a unidade social, o número fica em torno de 90 a 100 famílias, o que totaliza em média 400 quilombolas.

O termo *Aiué*, segundo os próprios quilombolas, significa festa. Algo bastante indicativo diante do que se observa na comunidade Jauari. Segundo Funes (2022), ao tratar da ocupação de pessoas escravizadas no Baixo Amazonas, grande parte dos "negros africanos" transportados para essa região foi embarcada na Costa Ocidental da África, sendo predominante os procedentes da "região Congo-Angolana, de etnias bantofônicas". Segundo o autor, essa origem atualmente está presente nas "manifestações culturais das comunidades negras, em especial naquelas dos rios Curuá e Trombetas, como a corte dos Reis de Congo, o lundum no 'Cordão do Marambiré', também chamado de Aiuê". Ainda para Funes (2022), "Aiuê" em quimbundo, significa festa, "em termos usuais? entre os moradores destas comunidades" (2022, p. 91). Funes (2022) também cita os "negros" do Erepecuru e Trombetas como praticantes da manifestação. Evidentemente, Funes refere-se ao Aiuê ou Aiué sem fazer referência mais detalhada ao rio Erepecuru, local onde nas margens se situa a comunidade Jauari onde ocorre a prática. Cita os rios Curuá, Trombetas e Erepecuru de forma homogênea. É necessário deixar evidente que as unidades sociais que estão situadas às margens desses rios possuem práticas diferenciadas, como o caso do *Aiué* em homenagem a São Benedito.

Ao empreender trabalho de campo nessa comunidade, pude acompanhar nos anos de 2017 e 2018 a chamada Festa Cultural. É nos meandros desta prática cultural que acontece o *Aiué* de São Benedito. No final do primeiro dia dos dois que compõem a Festa Cultural ocorre o *Aiué*. Verificado empiricamente, posso adiantar que se trata de um cortejo seguido de apresentação em homenagem ao padroeiro da comunidade. Tal prática envolve, sobretudo, uma profunda relação entre a música e a dança. Possui personagens com funções determinadas (Rei do Congo e Rainha do Congo, Teolindo e Teolinda, Maria Cabeça de Cuia e Canoeiro, Juíza, Mordomos, Mantenedora, Mantenedor e Porta-Bandeiras) e objetos (bandeiras, mastro e a imagem do Santo) que articulam a sequência cerimonial sacralizada e intrínseca às práticas, possuindo múltiplos significados. Todos esses elementos se mesclam com músicas e danças específicas no decorrer das diferentes etapas do evento.

Segundo as narrativas dos quilombolas entrevistados no Jauari, trata-se de uma prática recorrente entre eles desde o momento considerado historicamente como o 'período de fugas'. Alguns deles defendem que essa prática era realizada em alguns lugares do território,

notadamente nos castanhais, e que foi sendo sucessivamente transmitida entre eles. Conforme me foi relatado o senhor Deunilo foi quem ensinou os versos das músicas do referido ritual[3] para dona Maria Roberta, fundadora da comunidade Jauari, e somente a partir do processo de titulação do território é que essa prática, que até então estava paralisada, foi reinventada, passando a estar presente todos os anos durante a Festa Cultural e eventos diversos que demonstram sua identidade social. Limitei-me, entretanto, a realizar um levantamento preliminar ou levantamento de campo,, ainda no mestrado, alguns relatos que posteriormente foram aprofundados. Não se pretendeu realizar essa pesquisa de forma historicista, elencando tão somente uma cronologia em tempo linear que focalizasse aspectos do passado. A proposta é compreender o que significam esses rituais, suas sequências cerimoniais e respectivas práticas no presente, ressaltando o quão relevante se mostram no que concerne a aspectos identitários e de afirmação étnica.

Vários elementos constituem essas práticas, como músicas e danças que ocorrem de forma indissociável, porém não aderindo à ideia de que a prática se encerra em aspectos estritamente sonoros ou corporais. A compreensão sobre música e dança vai muito além dos elementos estruturais destes, embora estes possuam significados imprescindíveis para a compreensão antropológica. Penso essa prática enquanto ação social e cultural, como "processo" do fazer musical e do fazer corporal, e não enquanto "produto" (Oliveira Pinto, 2001). Assim, para compreensão desse objeto foi necessário costurar relações com o universo em que essa prática está inserida, ou seja, a vida social desses quilombolas.

O território quilombola como um espaço social

Antes de qualquer discussão pormenorizada, há de se levar em consideração que a compreensão de território aqui passa a ser refletida como um "espaço social" (Bourdieu, 2008). Aqui se distingue, segundo Bourdieu (2008), o lugar, que pode ser definido como um ponto do espaço físico, do "espaço social", construído a partir do sistema de relações dos agentes sociais.

Neste contexto, aqui se privilegia, como elemento de reflexão, o caráter relacional que se estabelece entre os quilombolas que ocupam o território quilombola que é compreendido

[3] Neste artigo, o ritual é compreendido a partir das contribuições de Arnold van Gennep (2011), Victor Turner (1974) e Byung-Chul Han (2021), especialmente no que se refere aos processos de liminaridade, transformação social e produção de vínculos coletivos.

como um espaço social. Rompendo, dessa forma, com meras interpretações que atestam o território como somente sendo um lugar, uma localização ou um espaço físico, além de não levar em consideração, muitas vezes, o caráter relacional da música e da dança com o território. Essa relação que se estabelece entre o território, a comunidade e a identidade quilombola estão envolvidos em uma atribuição política, envolvida diretamente nos meandros da categoria de autodefinição. Para tanto, é necessário uma leitura e interpretação sistematizada do conceito de quilombo ao que se trata o artigo 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias da Constituição Federal de 1988, que deve ser lido e refletido a partir de critérios políticos organizativos (Barth, 2000).

Neste contexto, a noção de identidade tem na etnia um elemento conceitual central para compreender a constituição e a autodefinição do grupo quilombola. O debate enfatiza que a identidade étnica não se fundamenta apenas em laços de consanguinidade, origem comum, relações de parentesco, conteúdos culturais ou delimitações geográficas, mas também em um processo político-organizativo por meio do qual o grupo se reconhece, se mobiliza e reivindica direitos. Na identidade quilombola, são os próprios indivíduos e grupos que se reconhecem e se definem como quilombolas. Nessa perspectiva, quilombo passa a ser compreendido como uma categoria de autodefinição, resultado de um processo de "ressemantização" do conceito, que desloca sua compreensão de uma condição histórica fixa para uma identidade coletiva construída e reivindicada pelos próprios sujeitos. Essa interpretação aproxima-se da perspectiva do antropólogo Alfredo Berno de Almeida (2011), para quem a identidade quilombola deve ser compreendida a partir dos processos de autoidentificação e das formas de organização política e territorial das comunidades.

Segundo a antropóloga Eliane O'Dwyer, a territorialidade desses grupos toma "como base, laços de parentesco e vizinhança, assentados em relações de solidariedade e reciprocidade" (2008, p. 10). O'Dwyer enfatiza que não é apenas pela ascendência comum, uso da terra e dos recursos naturais "e pela ancianidade da ocupação de um território comum que as 'comunidades negras rurais remanescentes de quilombo' diferenciam-se e invocam seus direitos constitucionais" (2002, p. 276). Para compreensão mais aprofundada, cabe ir ao encontro do conceito de territorialização como aporte analítico. O antropólogo João Pacheco de Oliveira (1998, p. 55) destaca que a noção de territorialização é definida como "um processo de reorganização social". Desse modo, isso implica a "criação de uma nova unidade

sociocultural mediante o estabelecimento de uma identidade étnica diferenciadora", promove a "constituição de mecanismos políticos especializados", a "redefinição do controle social sobre os recursos ambientais", além da "reelaboração da cultura e da relação com o passado".

Para Pacheco de Oliveira (1998, p. 56), a territorialização é "uma intervenção da esfera política que associa – de forma prescritiva e insofismável – um conjunto de indivíduos e grupos a limites geográficos bem determinados". Desenvolvido a partir de pesquisas com povos indígenas, esse conceito pode contribuir para compreender os processos de territorialização vivenciados por comunidades quilombolas, desde que consideradas as especificidades de suas trajetórias históricas. Nesse sentido, vale destacar que, de acordo com o autor (1998, p. 60), o processo de territorialização "não deve jamais ser entendido simplesmente como de mão única, dirigido externamente e homogeneizador", pois é continuamente atualizado pelos próprios sujeitos envolvidos.

Outro conceito chave para essa compreensão se alinha no entendimento das "terras tradicionalmente ocupadas". Segundo Almeida (2008, p. 25) "expressam uma diversidade de formas de existência coletiva de diferentes povos e grupos sociais em suas relações com os recursos da natureza". Com isso, a territorialidade, para Almeida, funciona como "fator de identificação, defesa e força, mesmo em se tratando de apropriações temporárias dos recursos naturais, por grupos sociais classificados muitas vezes como 'nômades' ou 'itinerantes' (2008, p. 29). Com isso, converge a reflexão referente às "territorialidades específicas" que resultam de diferentes processos sociais de territorialização que podem ser entendidas como "delimitações físicas de determinadas unidades sociais que compõem os meandros de territórios etnicamente configurados". As "territorialidades específicas" concentram para a noção daquilo que é delimitado "dinamicamente terras de pertencimento coletivo que convergem para um território" (Almeida, 2008, p. 29).

Descrevendo a música-dança do *Aiué*: sobre alguns aspectos

Para analisar a música e a dança como práticas rituais, é importante recorrer a contribuições clássicas da etnomusicologia. No primeiro capítulo de *How Musical Is Man?* John Blacking afirma que "a música é um produto do comportamento dos grupos humanos, formais ou informais; é som humanamente organizado" (1973, p. 10). Para o autor, a música não pode ser compreendida isoladamente, mas a partir do contexto cultural e das formas de organização

social que lhe dão sentido. Essa perspectiva dialoga diretamente com os estudos de Anthony Seeger sobre a música como forma de organização social, produção de relações e construção de mundos entre povos indígenas das terras baixas da América do Sul. Em sua pesquisa com os Kisêdjê, Seeger (2015) propõe uma abordagem na qual ritual, canto, parentesco, organização social e vida social constituem dimensões inseparáveis da experiência musical. Ao denominar seu trabalho de antropologia musical, o autor enfatiza que a música participa ativamente da criação e da transformação das relações sociais por meio das performances. As contribuições de Thomas Turino (2008) ampliam essa perspectiva ao compreender a performance como um processo participativo por meio do qual música e dança articulam identidade, política e experiência social. É a partir desse referencial que passo à descrição do ritual *Aiué*.

O que os quilombolas do Jauari convencionam a chamar de Cordão do *Aiué* constitui em um momento em que os personagens: Rainha do Congo e Rei do Congo, Teolinda e Teolindo, Maria Cabeça de Cuia e Remador, Mantenedora e Mantenedor, Juíza, Mordomos e Porta-Bandeiras, juntamente com as filas de foliões, se reúnem e realizam a prática em conjunto, seguindo uma sequência cerimonial que se dá por meio das execuções das músicas-danças. Esses personagens fixos são interpretados por quilombolas responsáveis por lhes dar vida durante o ritual. Observei, entretanto, que há uma rotatividade entre aqueles que assumem esses papéis, decorrente das múltiplas responsabilidades que os participantes acumulam ao longo da festa. Assim, embora alguns detenham maior domínio sobre determinados personagens, sua interpretação pode ser realizada por outros membros da comunidade.

Rainha do Congo e Rei do Congo, Teolindo e Teolinda, Maria Cabeça de Cuia e Remador, juntamente com os foliões ficam dispostos em duas filas, de um lado estão os homens e de outro lado estão as mulheres, deixando ao centro um espaço destinado para as danças em casal dos personagens. Na frente estão organizados em linha a Mantenedora que traz consigo a imagem de São Benedito, ao seu lado está o Mantenedor e aos lados estão os Porta-Bandeiras[4]. De um lado a bandeira vermelha que representa o padroeiro, São Benedito; de outro lado está

[4] Bitter (2008, p.110), ao discutir a ideia da bandeira como algo que representa o irrepresentável na Folia de Reis, anota que "a bandeira, assim como outros objetos que assumem características similares, tende a ser percebida como sendo capaz de mediar, de forma orgânica, o plano dos homens no tempo presente com o plano supramundano num tempo-espaço de outra qualidade. Nesta perspectiva, a Bandeira vem representar o irrepresentável, tornar conhecido o desconhecido, acessível o inacessível ou ainda tornar 'visível' o 'invisível'".

a bandeira branca representando os foliões, o Aiué. Na frente destes, no lado oposto e em linha também, estão a Juíza juntamente com os Mordomos: três homens e três mulheres.

A dança e a música ocorrem simultaneamente, não digo nem que a dança acompanha a música ou que a música acompanha a dança, prefiro afirmar que ambas se acompanham e se completam de forma indissociável. Existe música e dança específicas para cada momento da apresentação, estas são executadas com instrumentos como violão e tambores, bem como a voz. Os músicos ficam no palco quando se trata de apresentações na comunidade. O canto é estrófico, dessa forma, cada sequência de estrofe possui uma letra, no entanto, o motivo rítmico-melódico se mantém, apenas se diferenciando no refrão. As músicas, como mencionado antes, são executadas pelos músicos que ficam no palco, porém os dançarinos cantam os refrãos em uníssono juntamente com as responsáveis pelo canto. Os movimentos de dança são executados de acordo com a música que está sendo executada, assim a prática acontece dividida em cinco momentos, que podem ser notados e distinguidos pelas cinco músicas executadas e pela variação de dança realizada em cada, esses momentos seguem uma ordem de execução. Nestes cinco momentos, há destaque para determinados personagens, como apresento a seguir na descrição.

Primeiro momento

A primeira música-dança a ser executada é o Canto de Entrada[5]. Neste momento os foliões estão dispostos em duas filas, a cada estrofe uma sequência de movimentos é realizada. São feitos movimentos laterais para a direita e para a esquerda, para cada lado é direcionado dois passos marcados de cada vez, sendo primeiramente dois passos para a direita, seguidos de dois passos para a esquerda. Ao ser cantado o refrão que se repete entre todas as estrofes, eles efetuam um giro no lugar, se o giro for para a esquerda, o braço direito fica apontado para o alto formando uma diagonal com braço esquerdo que está direcionado para baixo, os braços não ficam totalmente esticados. Os pés ficam sendo: um de apoio em marcação no lugar; e, outro em movimento de marcação direcionando o giro. Ao entrar na nova estrofe o movimento permanece, no entanto se faz tudo ao inverso, aquilo que era feito para a direita passa a ser movimentado para a esquerda e vice e versa. No refrão o giro será executado para o outro lado,

[5] Lucas (2014) apresenta um trecho de um canto executado pelo Congo durante a saudação aos templos. A parte da letra apresentada no livro é similar a esta apresentada no Jauari.

bem como o braço que estava no alto vai para baixo e mutuamente, assim se altera também o pé de apoio em marcação e o pé de giro em marcação.

Ao mesmo tempo, a Juíza, juntamente com os Mordomos, permanece em linha, um ao lado do outro, movimentam-se para a esquerda e direita, na marcação de dois passos para cada lado. A frente destes, em oposto e em linha, estão a Mantenedora, Mantenedor e Porta-Bandeiras, os únicos que se movimentam são os Porta-Bandeiras que agitam as bandeiras, efetuando uma dança que vai além de seus corpos, criando assim uma dança do corpo e do objeto. Ao centro de todo este espaço que se forma, estão a Rainha do Congo e o Rei do Congo. Estes dançam em uma espécie de cortejo, com o tronco do corpo um tanto abaixado e com as mãos nas pontas da saia, no caso da Rainha do Congo, e com as mãos nas pontas da capa que desce do ombro do Rei do Congo, estes se seguem por todo o espaço destinado para a dança. Ao efetuarem os giros, que parecem não serem combinados, estes esticam ao máximo a saia e a capa. Após todas as estrofes e refrão segue-se para a próxima música-dança.

Canto de Entrada

Deus te salve casa santa
Onde Deus fez a morada
Aiué! Inguirissá! Viva o nosso general
Onde mora o Cálix Bento
E a hóstia consagrada
Aiué! Inguirissá! Viva o nosso general
Senhora dona da casa
De licença deu entrar
Aiué! Inguirissá! Viva o nosso general
Não podemos dançar fora
Que o sereno nos faz mal
Aiué! Inguirissá! Viva o nosso general
Glorioso Benedito
Que está posto em seu altar
Aiué! Inguirissá! Viva o nosso general
E a rainha do castelo
Que governa Portugal
Aiué! Inguirissá! Viva o nosso general
É a Rainha do Congo
Do Congo real
Aiué! Inguirissá! Viva o nosso general

Segundo momento

No segundo momento temos a segunda música-dança denominada *Porta-Bandeira*. Nesta prática não se observa protagonismo por meio da dança como ocorre no primeiro momento em que a Rainha do Congo e Rei do Congo vão ao centro exibir toda sua destreza com a dança. Na primeira estrofe da música as filas começam a se movimentar, permanecem a fazer movimentos para esquerda e direita, porém nesse momento seguem com apenas um passo para a direita e outro para a esquerda. Parecem dançar uma valsa, porém não quero aqui classificar, nem tão pouco definir suas danças como qualquer estilo de dança, acredito que as definições de suas danças devem ser classificadas e conceituadas por eles mesmo. Mas uso aqui o exemplo da valsa apenas para tentar nortear o leitor a respeito do movimento. Os Porta-Bandeiras mantêm as bandeiras em constante movimento. Dos demais personagens que estão nas extremidades centrais em oposição um ao outro, apenas a Juíza e os Mordomos seguem a dança feita pelas filas, os Mantenedores permanecem sem dançar em seus lugares. Ao executarem o refrão, os Mantenedores andam em direção a Juíza e aos Mordomos, ao chegarem à frente deles, dão meia volta e retornam para seu lugar inicial. Os Porta-Bandeiras saem também, porém não pelo centro, lugar onde estão caminhando os Mantenedores, eles seguem pela lateral, fazendo com que as filas de foliões os sigam, indo até a lateral da Juíza e dos Mordomos e retornando ao lado dos Mantenedores. Ao chegarem ao lugar de origem, Mantenedores e Porta-Bandeiras dão meia volta, assim retornando a ficar de frente com a Juíza e os Mordomos, porém estabelecendo sempre o espaço central livre. Todos de volta aos seus lugares, inicia a segunda estrofe da música, então eles retornam para os movimentos laterais já citados. Quando o refrão for executado novamente, eles saem novamente efetuando a movimentação mencionada anteriormente. Isso irá se repetir de acordo com a forma da música-dança.

Porta-bandeira

Porta Bandeira vamos embora
Seguir a nossa jornada
Forma, forma para marchar
Andamos depressa queremos chegar
Vamos dar meia volta
Volta e meia vamos dá
Forma, forma para marchar
Andamos depressa queremos chegar
Glorioso São Benedito

Vai sair pra passear
Forma, forma para marchar
Andamos depressa queremos chegar
É na Festa Cultural
Que viemos apresentar
Forma, forma para marchar
Andamos depressa queremos chegar

Terceiro momento

Novamente acontece uma mudança de música e de movimentos. A música-dança Mãe Maria, Cabeça de Cuia permite um outro modo de dançar. Neste momento teremos a seguinte mudança. Os foliões que até então dançavam em filas, se pondo um atrás do outro, fazem uma pequena mudança, agora estes passam a dançar lado a lado, em linha, porém se postam de frente para o espaço central. Eles começam fazendo o movimento de dois passos laterais para cada lado, porém conduzindo o corpo como se fosse virar totalmente para o lado em que se direciona. As mulheres começam para a direita e os homens para a esquerda. Como estes estão de frente um para outro o movimento fica sincronizado, colocando-os a se movimentarem para o mesmo sentido, como se fosse um reflexo. Agora o movimento exige uma maior ritmicidade do corpo. Os braços desenvolvem certo movimento durante esse momento, os homens se põem com os braços levantados próximo da altura do ombro, porém com o antebraço curvado, quando se direcionam para a esquerda levam o braço direito um pouco mais alto, quando se dirigem para a direita é o braço esquerdo que levanta mais alto. As mulheres fazem movimento semelhante, porém só levantam os braços também em altura próxima aos ombros no refrão da música. No entanto, vale ressaltar que o movimento de braço não é idêntico ao dos homens. Elas parecem estar segurando ou equilibrando uma canoa, fazendo com que ela não vire, perpetrando referência cênica ao que é cantado na letra da música, tendo em vista que elas não carregam objeto algum nas mãos. Neste momento a letra da música faz referência ao gestual dos dançarinos, ou os gestos fazem referência a letra música, dessa maneira, letra, música e dança se autorreferenciam.

Os Porta-Bandeiras mantêm a dança das bandeiras, os Mantenedores seguem em seu lugar. Do lado oposto, a Juíza e os Mordomos acompanham os movimentos de dois passos para cada lado. Toda essa dança persiste até o final desta música-dança. De forma a protagonizar, estão ao meio a Maria Cabeça de Cuia e o Remador. Estes trazem nas mãos

objetos relacionados ao contexto que apresentam. Maria Cabeça de Cuia trás o remo e o Remador a canoa. Eles iniciam a dança que se expande por todo o espaço central, com o tronco do corpo um pouco inclinado para baixo, principalmente o Remador, as pernas um tanto flexionadas e o quadril um pouco baixo e não fixo. Efetuam uma espécie de cortejo. Maria Cabeça de Cuia executa giros em sentido horário e anti-horário, bem como segura em sua saia durante a dança, durante outros momentos usa o remo para fazer movimentos de como se estivesse a remar em uma canoa. O Remador permanece acompanhando Maria Cabeça de Cuia, sempre com a canoa sendo segurada por suas mãos nas duas extremidades do objeto. Ao final da música, em sua última estrofe, a música faz referência a Juíza, fazendo com que a Maria Cabeça de Cuia e o Remador se dirijam até ela. E assim conclui este momento com o refrão sendo cantado com uma letra diferente dos demais anteriores desta música.

Mãe Maria, Cabeça de Cuia

Oh! Mãe Maria você minha tia
A canoa virou lá na maresia
Não deixa virá,
Não deixa virá,
Porque Mãe Maria não sabe anadar
Oh! Mãe Maria Paissandu
A canoa virou, mas não se alagou
Não deixa virá,
Não deixa virá,
Porque Mãe Maria não sabe anadar
Mãe Maria cabeça de cuia
Caiu no pocinho ou ficou de bubuia
Não deixa virá,
Não deixa virá,
Porque Mãe Maria não sabe anadar
Ra rema Maria Fragata
Reminho de Ouro
Ai colete de prata
Não deixa virá,
Não deixa virá,
Porque Mãe Maria não sabe anadar
Senhora Juíza está aqui seu cordão
Queremos dinheiro em nossa razão
Queremos dinheiro
Queremos dinheiro
Queremos dinheiro em nossa razão

Quarto momento

O quarto momento parece ser uma continuação do terceiro, no entanto, há diferenças. Saem do protagonismo Maria Cabeça de Cuia e Remador e entram Teolinda e Teolindo que dançam a música-dança Teolinda. Eles executam também uma espécie de cortejo, apesar de não dançarem juntos ou colados como em outras danças[6] que não fazem parte no *Aiué*. Eles se acompanham e percorrem todo o espaço, efetuam giros, Teolinda com as mãos em sua saia e *Teolindo* com os braços livres. Quando ouvem a palavra horta eles se abaixam fazendo referência a semear ou plantar na horta. As linhas permanecem como na música anterior, porém agora as mulheres não levantam o braço próximo da altura do ombro como no refrão da música anterior. As mulheres agora seguram na saia. Mantenedores, Porta-Bandeiras, Juíza e Mordomos se mantêm como na música anterior.

Teolinda

Nós já fomos e já viemos, Teolinda
Lá torre de Belém, Teolinda
Aí Teolinda, aí Teolinda, aí Teolinda
Semente de melancia horta linda
Aí vem vorto branco, Teolinda
E a geleira que já vem, Teolinda
Aí Teolinda, aí Teolinda, aí Teolinda
Semente de melancia, Teolinda
Eu plantei na minha horta, horta linda
Semente de melancia, Teolinda
Aí Teolinda, aí Teolinda, aí Teolinda
Semente de melancia, Teolinda

Quinto Momento

O quinto momento é a despedida executada na música-dança Canto de Saída. Os foliões retornam a ficarem em filas um após o outro. Na primeira estrofe homens e mulheres começam a se movimentar para a direita e em seguida para a esquerda, direcionando dois passos para cada lado, entretanto elevando a direção do corpo para o lado em que se movimentam, eles também dão ênfase maior ao movimento como se estivessem saltitando. Os personagens Juíza e Mordomos acompanham os movimentos. Em contraste, os Mantenedores continuam fixos no lugar sem dançar. Por outro lado, a dança das bandeiras segue.

[6] As danças como forró, brega e calypso realizadas no fim do primeiro dia e no decorrer do segundo e último dia de festa são dançadas corpo a corpo.

No momento do refrão ocorre novamente algo parecido com o que foi feito no segundo momento. Mantenedores seguem até a frente da Juíza e dos Mordomos e retornam. Os Porta-Bandeiras puxam as filas de foliões pelas laterais, levam até ao lado da Juíza e dos Mordomos e retornam, como já citado no segundo momento. O diferencial está na movimentação dos foliões, eles vão com os braços erguidos dando adeus. Após o refrão todos voltam a realizar a movimentação da primeira estrofe, quando o refrão retorna se repete a movimentação feita na primeira vez, e assim segue até o final da música-dança, assim encerrando o *Aiué* no último refrão quando todos saem do espaço de apresentação.

Canto de Saída

Se o meu partir é certo
Se eu morrer certo será
Minha vida ninguém sente
Minha morte sentirá
Adeus, adeus, adeus
Minha querida senhora
Deus a leve o salvamento
Já está chegando a hora
Por aqui vamos andando
Dando um pulinho de leve
Entregando as nossas almas
Ao bom Jesus que nos leve
Adeus, adeus, adeus
Minha querida senhora
Deus a leve o salvamento
Já está chegando a hora
Por aqui vamos andando
Neste campo tão sereno
Vamos ver São Benedito
Bom Jesus de Nazareno
Adeus, adeus, adeus
Minha querida senhora
Deus a leve o salvamento
Já está chegando a hora
Lá vai sol sentando
Deixando o mundo sem luz
Peço a Deus que não nos deixe
Pelas chagas de Jesus
Adeus, adeus, adeus
Minha querida senhora
Deus a leve o salvamento
Já está chegando a hora
Se essa rua fosse minha
Mandaria ela brilhar

Com uma pedra de diamantes
Para o cordão passear
Adeus, adeus, adeus
Minha querida senhora
Deus a leve o salvamento
Já está chegando a hora
Oh, que rua tão cumprida
Onde não vejo ninguém
Ali vejo um vorto branco
É a geleira que já vem
Adeus, adeus, adeus
Minha querida senhora
Deus a leve o salvamento
Já está chegando a hora
Oh, que rua tão comprida
Toda cheia de curvão
Cada curva é uma rosa
Cada rosa é um curvão
Adeus, adeus, adeus
Minha querida senhora
Deus a leve o salvamento
Já está chegando a hora

Nota-se que durante o ritual do *Aiué* muitos elementos da vida social estão sendo citados nas músicas e reproduzidos nas danças. Como por exemplo, o uso da canoa como meio de transporte, utilizado para se deslocar entre as casas de moradores da comunidade, bem como para ir para outras comunidades, irem pescar e caçar e, em tempos passados, se deslocarem para irem à cidade. Outro exemplo faz referência ao semear e plantar na horta, uma menção direta ao cultivo das roças utilizadas pelas famílias como forma de subsistência. Outro elemento de referência é a coletividade. As músicas-danças que compõem o *Aiué* são coletivas, os músicos necessitam de dançarinos e dançarinos necessitam de músicos. Não existe a prática sem algum de seus integrantes. Isso faz uma relação direta com a vida social em comunidade que é praticada por meio da coletividade. O saber música-dança que corresponde ao *Aiué* e a toda a Festa Cultural é um fazer social e correspondente a vida em comunidade e para aqueles que visitam a comunidade. Não se canta, toca e dança o *Aiué* por um viés individual, essa prática reverbera diretamente em relações de coletividade.

Mais um elemento significativo perpassa em refletir os corpos na música-dança. Não se pode separar os corpos que participam do *Aiué* de outras atividades exercidas na comunidade. Esses corpos que esbanjam musicalidade e movimentação são os mesmos corpos quilombolas que praticam outras atividades. Caberia refletir. São corpos preparados tecnicamente para a dança? Necessitam de um padrão de corpo, força muscular, caráter atlético? Precisam de uma estética de dança? Entretanto, isso não parece fazer sentido entre os quilombolas do Jauari, não se cobra técnicas específicas de dança, corpos em padrão específico, nem tampouco de uma estética diretamente à dança. Vale ressaltar que o mesmo corpo que dança é o corpo que joga futebol, que pesca, que caça, que coleta castanha, que faz a roça, que constroem casas. O mesmo corpo que canta e dança é criança, é jovem, é adulto, é pai, é mãe. Com isso, quero mostrar que para ser músico e dançarino quilombola não precisa obedecer a padrões, regras e conhecimentos especializados dos tipos ocidentais. Um exemplo autobiográfico refere-se à quando aprendi a tocar trompete, necessitava estudar métodos e técnicas específicas que são necessárias para ser um exímio *performer*, apesar de acreditar que isto nunca tenha sido um objetivo primário. Quando dançava em minha cidade em grupos de dança, sempre houve uma preocupação em executar as coreografias com definição, acabamento, obedecendo os padrões técnicos da dança. Quando vejo os músicos e dançarinos do Jauari em suas práticas, observo que eles detêm um saber contido em si, que parece acompanhá-los na vivência coletiva. Assim como aprendem na coletividade a serem extrativistas e pescadores aprendem também a serem músicos e dançarinos. A vida social molda os corpos[7] a partir das necessidades preexistentes de se relacionar com o território, orientar o uso dos recursos naturais, bem como de estabelecer relação com os quilombolas que vivem no espaço.

A música e a dança como um modo de se territorializar

A premissa de que música e dança assim como as formas em que as duas se inter-relacionam são modos pelos quais os quilombolas utilizam como estratégia de territorialização, bem como forma de resistência, de organização social e de reafirmação étnica. O termo territorialização

[7]A noção de "técnicas do corpo", formulada por Marcel Mauss, é fundamental para compreender as formas socialmente aprendidas e transmitidas de uso do corpo. Como afirma o autor: "Entendo por essa expressão as maneiras como os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo" (Mauss, 2017, p. 421).

carrega em si vários significados e situações, capazes de representar o universo de possibilidades que a música e a dança acionam na vida social de diferentes sociedades, envolvendo diferentes aspectos sociais, seja enquanto praticantes ou apreciadores. Se territorializar, pela música e dança, significa uma atividade capaz de se configurar enquanto grupo étnico; de acionar identidades; de estabelecer formas de mobilização; de reivindicar um território; de promover situações festivas a fim de manter, produzir e reproduzir a maneira como as tradições podem ser interpretadas; como maneira de produzir representação por pertencer ao mesmo grupo que faz a música e a dança, ou seja, apenas por apreciar já que compõem também como uma forma de se identificar; de criar um espaço de performance; enfim, territorializar condiz com uma realidade equiparada com a vida social, são modos de estar no mundo, construir lugares, e, mais que isso, constituir espaços sociais que se interligam proficuamente com a identidade.

Cabe conjecturar nas diferentes formas pelas quais os quilombolas se mobilizam por meio dessas práticas. É possível observar como um evento como o *Aiué* pode ser descrito como uma reinvenção de saberes no intuito de elencar ações de reinterpretação de ritos e narrativas míticas que são tradicionais. Essa reinvenção se promove após um interregno que está dentro do processo dinâmico da vida social dos quilombolas, mostrando que não há uma continuidade, mas na verdade uma descontinuidade.

Pensando nas festas e na prática do *Aiué* em diferentes tempos e espaços, revela-se a dinamicidade em que essas questões ocorrem na vida dos quilombolas do Jauari. O que se nota nesse contexto é a verdadeira situacionalidade das práticas nas quais eles estão envolvidos. Como já demonstrado, as práticas ocorrem em tempos distintos e espaços diversos de acordo com a situação de cada momento. E, atualmente, são acionadas pela gestão da memória coletiva dos quilombolas. O *Aiué* de São Benedito, segundo os relatos dos próprios quilombolas, traz paralisações em seu processo de prática. Ao que se compreende, antigamente, o *Aiué* não era uma prática específica da comunidade Jauari, mas sim praticada por outros quilombolas daquela região. Contudo, a partir do processo de constituição da comunidade Jauari, práticas musicais e dançantes se acentuam entre os quilombolas, incluindo o *Aiué*. Como prática relativamente efetiva entre os quilombolas do Jauari, o *Aiué* foi reinventado por essa unidade social, perpassando por paralisações e retomadas, e, desde então, passou a ser considerado como uma prática deste lugar.

As reinvenções estão implicadas na experiência quilombola de vivenciar, criar e recriar coisas. Dona Maria de Nazaré destaca:

> Nós nunca parámos de criar as coisas aqui. Quando já está que todo mundo sabe, a gente para e já inventa uma outra coisa. Aí assim vai vivendo. Então, isso é bom, porque as nossas crianças estão crescendo, elas estão dentro desse jeito de convivência e isso é muito bom (Maria de Nazaré dos Santos Almeida, Comunidade Jauari, comunicação pessoal, 17 de janeiro de 2022).

A convivência pode ser compreendida a partir da concepção de cultura proposta por Fredrik Barth, segundo a qual a cultura é continuamente produzida e transformada por meio da experiência. Como afirma o autor, a "cultura deve ser constantemente gerada pelas experiências por meio das quais se dá o aprendizado" (Barth, 2005, p. 16).

Esse processo, que aqui passo a denominar de reinvenção de saberes, se faz presente na comunidade Jauari como um ato deliberado que funciona estrategicamente, não só através do *Aiué*, mas também em outras práticas, como o caso do Grupo Cultural Encanto do Quilombo. Observei que, por meio do Encanto do Quilombo, os quilombolas reinventaram saberes relacionados à construção de instrumentos musicais, o que repercutiu na aprendizagem de sua execução e na formação do grupo mencionado. Esse processo possibilitou a produção de instrumentos artesanais, a prática musical coletiva e a criação de um repertório próprio, composto e executado pelos próprios integrantes. Na comunidade esses saberes estavam paralisados, contudo a partir da articulação do líder quilombola Daniel de Souza ao fazer o pedido de uma oficina de construção de instrumentos musicais à Fundação Curro Velho[8], foi possível retomar e reinventar a prática. O pedido do Sr. Daniel de Souza foi atendido e foi enviado ao Jauari um profissional para a realização da oficina. Vale destacar que, segundo os relatos dos quilombolas em relação à oficina, ela se direcionou a somente orientar os quilombolas, tendo em vista que eles sabiam o que fazer, apenas precisavam de um incentivo para reativar a prática.

Durante a oficina, os quilombolas, por meio do conhecimento sobre o território e os recursos naturais, selecionaram madeiras, sementes e couros e construíram instrumentos

[8] A Fundação Curro Velho oferece oficinas de artes e ofícios. A partir de 2015 a Fundação Curro Velho, Instituto de Artes do Pará (IAP) e Fundação Cultural Tancredo Neves (Centur) foram fundidos criando a Fundação Cultural do Pará (FCP), através de reforma administrativa.

musicais. Ao final da oficina, eles estavam com um grupo musical constituído, que desde então se apresenta no Jauari e comunidades quilombolas vizinhas, bem como na área urbana de Oriximiná e demais municípios, como Belém no Pará e Manaus no Amazonas. A intenção da oficina não consistia em criar um grupo musical quilombola, contudo aquela atividade de julho de 2010 propiciou aos quilombolas retomar e reinventar práticas que estavam paralisadas. Atualmente, o Grupo Cultural Encanto do Quilombo reafirma sua identidade étnica através de seus instrumentos e de sua musicalidade. Além disso, utiliza a composição de músicas autorais dos próprios quilombolas como parte de seu repertório musical.

É importante destacar ainda que vários saberes estão imbricados neste processo do Grupo Cultural Encanto do Quilombo como a confecção de instrumentos musicais, a musicalidade, a composição musical e as práticas corporais, afinal, a música que o grupo agencia promove a dança dos corpos dos músicos ao tocarem os instrumentos, bem como daqueles que assistem ao grupo. Neste sentido, tanto a prática do *Aiué* e a prática do Grupo Cultural Encanto do Quilombo passam a ser compreendidas como um processo de reinvenção de saberes. Essas práticas estão implícitas nas festas que fizeram parte do processo de constituição da comunidade Jauari. Cabe citar ainda as Folias que eram realizadas como um modo de situar elementos da cultura quilombola naquele espaço social.

Notoriamente, as Festas Culturais praticadas nos arredores e no Jauari possuem caráter dinâmico, obviamente condizente com a dinamicidade da cultura. É possível apresentar um panorama daquilo que era feito antes e aquilo que é feito atualmente. Evidentemente, não pretendo estabelecer uma linha do tempo ou mesmo uma historiografia da festa. Contudo, considero relevante delinear algumas situações que ajudam a compreender como as festas, o *Aiué* e outras práticas se estabeleceram ao longo do tempo, demonstrando que ambos possuem participação e interferência significativa no processo de estabelecimento no território, bem como de criação das unidades sociais designadas comunidades e da afirmação da identidade étnica. A reinvenção desses saberes se insere na lógica da cultura quilombola como uma forma de afirmação da identidade étnica e de renovação da dinâmica cultural quilombola. A reinvenção do *Aiué* como um pioneirismo entre as comunidades quilombolas de Oriximiná. O *Aiué* se apresenta como identidade e resistência coletiva. O ritual resistiu ao tempo, as diferentes classificações que foram associadas a ele, são reinventadas como uma possibilidade real de

garantir reconhecimento identitário e de uso coletivo do território. Sobre isso, o Sr. Daniel de Souza destaca:

> E nos deu ênfase para a titulação das nossas terras, porque ele é dançado só em 89, um ano após a nova Constituição, não que ele existisse a partir de 89, ele existia muito tempo antes, mas só que por causa do preconceito, por causa da proibição que a igreja fez em 1935, podemos dizer 86 anos atrás que a igreja proibiu ele. Veja bem como é resistência e a gente não perder. Então isso é uma coisa, quer dizer, os velhos cantavam, deixaram isso na memória da minha mãe, a mamãe nasceu nesse ano, aí ela vai cantar e ela ia lá: "O que é isso?" Através dela, o mais velho que ela, o velho Deunilo que também é casado com a nossa tia, casou com a nossa tia, aí ela foi com ele, foi com a Benedita Santana que era uma parenta nossa também. E a mamãe começou a cantar e a aprender um pouco disso. E aí, veja bem, 86 anos atrás, então é uma coisa que não adianta dizer que não é uma resistência, que isso é uma resistência muito importante. Que eles proibiam na rua de bater o tambor, eles proibiam o preto de bater tambor que isso não era coisa de gente, tudo bem. E aí os negros encararam, que a igreja proibiu, a igreja era poderosa da época, bem antes disso a igreja tinha escravo até. E aí eles resistiram e pararam, mas pararam e aí quando foi em 89, já que vem todos esses direitos constitucionais, a gente diz: "Bom, vamos em frente". E aí a mamãe botou, mas foi a mamãe que incentivou nós e a gente levou ele em frente (Daniel de Souza, Oriximiná, comunicação pessoal, 26 de janeiro de 2022).

Durante esse período, o *Aiué* se apresenta como algo do presente que nem mesmo as paralisações durante o tempo o fizeram desaparecer. Sua trajetória dentro da vida social dos quilombolas do Jauari reverbera a própria dinamicidade do movimento quilombola. O *Aiué* se mostrou eficiente para os quilombolas do Erepecuru e estes tornaram-se referência para orientar outras mobilizações em outros lugares do país. O pioneirismo desta mobilização rompe os espaços sociais de Oriximiná. O Sr. Daniel de Souza acrescenta:

> Mas ele foi importante para o Aiué para esse processo de titulação das terras. Eu diria não só aqui, mas no Brasil, porque você sabe que aqui foi o primeiro título e por causa desse primeiro título a gente foi muito..., os outros estados, não digo nem comunidades, o estado, os governos dos estados chamavam a gente para fazer esse debate, como titular outras terras, porque aqui era tudo um começo. Então eu acho que essa questão do Aiué, ele não foi só importante naquele momento, acho que hoje o Aiué é importante. Infelizmente ele só existe lá ainda, não tem em outras comunidades, não expandiu, está lá, mas qualquer lugar que a gente vai ele é muito importante para esse processo político hoje, atual, dentro desse contexto dos nossos quilombos no Brasil e no município de Oriximiná, principalmente (Daniel de Souza, Oriximiná, comunicação pessoal, 26 de janeiro de 2022).

Durante o processo de certificação da comunidade enquanto quilombo e posterior titulação do território, o *Aiué* teve participação significativa. O Sr. Francisco Hugo conta que durante o processo surgiram questões referentes às manifestações culturais que ainda eram praticadas nas comunidades. O *Aiué* então é utilizado. Segundo o Sr. Francisco Hugo, a contribuição dessa prática se torna essencial, ele narra:

> O problema foi o seguinte, em 88 houve um problema muito sério com a questão do governo. O Governo Federal (ele) não aceitava essas comunidades, não concordava com essa aceitação de dizer que nós éramos quilombolas, porque não tinha alguma coisa que identificasse que nós éramos descendentes. Então nós tínhamos que mostrar para o Brasil que tinha alguma cultura que não foi ensinada por professor, mas que a gente aprendeu com nossos ancestrais, com nossos antepassados. E eu lembro que, eu lembro benzinho que na época em 88 o Padre José, foi aí que ele indicou a Comissão Pró-Índio para fazer o estudo antropológico e através desse estudo antropológico foi que surgiu a história de ver o que ainda tinha de manifestação cultural das comunidades. E a partir daí foi que o Aiué também, porque existe uma apresentação de uma dança que algumas palavras tipo, são palavras de, são bem dizer assim diferenciadas. Que tinha a ver com o linguajar africano. Então foi a partir daí, no processo da titulação ele ajudou muito, porque o governo começou a ver que nós erámos descendentes de algum povo. E aí foi que houve a valorização (Francisco Hugo de Souza, Comunidade Jauari, comunicação pessoal, 17 de janeiro de 2022).

A ratificação sobre a identidade quilombola diante de órgãos de Estado certificadores, segundo os quilombolas, funcionou como uma ferramenta garantidora de direito em relação à terra e o direito de permanecer vivendo naquele lugar. Dona Nilza Nira também narra corroborando com a narrativa do Sr. Francisco Hugo ao afirmar que:

> Eu lembro também, Hugo, no último, aquilo foi o que meu Deus?! Que veio uma pessoa do governo, era uma pessoa que representava cada coisa, não lembro bem. Que era para fazer aquele cadastro, mas que antes de fazer o cadastro a gente tinha que provar na prática se a gente era mesmo descendente de quilombola, se era remanescente ou não. E a gente tinha que fazer alguma coisa. Aí a gente conseguiu provar exatamente com o Aiué e apresentando os nossos produtos da terra. Que a gente tinha a terra, porque a gente era quilombola, era parceiro dos índios e que a gente queria aquela terra para poder sobreviver. Que a gente precisava dessa quantia para plantar aquilo, que a nossa cultura era desenvolver essa dança, como eles já conheciam que os índios, eles sempre qualquer coisa eles estavam dançando. Então se índio é assim, quilombola também só pode ser. Aí exatamente a gente apresentou o Aiué que são as danças que a gente mais... Eu me identifico muito. Tem gente

> que diz: a tua cor é assim, mas é a minha cor, mas eu sou descendente de quilombola pelos dois lados, me orgulho e não tenho vergonha de mostrar a minha cultura. A minha cultura é essa, eu gosto muito do Aiué, acho que enquanto eu ter vida eu incentivo e incentivo mesmo para não acabar (Nilza Nira Melo de Souza, Comunidade Jauari, comunicação pessoal, 17 de janeiro de 2022).

Evidentemente, junto ao *Aiué*, outras práticas também se mostraram pertinentes e eficazes durante esse procedimento. Naquele momento as práticas rememoradas e praticadas se mostravam pertinentes para o processo todo. Segundo dona Maria de Nazaré:

> O *Aiué*, as músicas que os negros fizeram, compadre Daniel, Rafael, Barulho, o finado Notinho, então Carlos Printes. Então tudo isso foi um documentário para a nossa demarcação. Através disso a gente conseguiu mais rápido a quantidade de terra que a gente queria. Isso foi muito bom (Maria de Nazaré dos Santos Almeida, Comunidade Jauari, comunicação pessoal, 17 de janeiro de 2022).

É importante observar esse processo de realização, paralisação e reinvenção. Sempre havia algum motivo que proporcionava retomar para reinventar. Como é possível observar, os motivos estão articulados com práticas festivas ou de mobilização étnica, como o caso da certificação e titulação. Com isso, é perceptível que essas práticas concernentes ao *Aiué* se atrelam a processos de reinvenção de saberes, que estão intimamente relacionados às práticas de afirmação da identidade étnica e mobilização social.

Considerações Finais

As práticas rituais que perfazem o *Aiué*, bem como todo o arcabouço de práticas relacionadas a esse ritual e foco desta análise, apontam para uma nova configuração social. Deste modo, nota-se que as práticas musicais e de dança, que incluem também o ritual do *Aiué,* têm passado por um processo de reinvenção de saberes. O conceito de reinvenção de saberes, desenvolvido ao longo deste estudo, não corresponde à mera repetição da tradição, mas à sua atualização contínua no âmbito da dinâmica da vida social dos quilombolas. Este estudo apresenta resultados que vislumbram novas possibilidades de reflexão. Os procedimentos de análise adotados consideraram as relações sociais integradas às práticas rituais do *Aiué*. Esse ritual permeado por música, dança e religiosidade foi refletido de modo a não objetificar a música, a

dança e a religiosidade como elementos que por si só seriam capazes de compreender todo o universo que compõe o ritual.

Parte-se do pressuposto de que o ritual do *Aiué* agrega diversas outras práticas, mesmo que não intencionalmente, de modo que os quilombolas passam a articular a historicidade do ritual, bem como a sua reinvenção com parte do repertório de mobilização étnica. Constata-se que as estratégias de organização em torno do ritual agregam outros elementos, pois o que seria apenas um ritual em homenagem ao santo padroeiro, São Benedito, torna-se um instrumento de luta, reafirmação da identidade e territorialização. Sendo assim, o ritual incorpora amplos festejos, músicas, danças, torneios, e tudo isso passa a ser considerado, de alguma maneira, como formas de se identificar étnicamente dentro do grupo e em fronteira com outros grupos. Desse modo, conclui-se que música, dança e ritual não apenas expressam a identidade quilombola, mas constituem práticas por meio das quais ela é continuamente produzida, atualizada e territorializada.

Referências

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. **Quilombos e as novas etnias.** Manaus: UEA Edições, 2011.

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. **Terras de quilombos, terras indígenas, "babaçuais livres", "castanhais do povo", faxinais e fundos de pasto: terras tradicionalmente ocupadas**. 2. ed. Manaus: PPGSCA-UFAM, 2008.

BARTH, Fredrik. Etnicidade e o Conceito de Cultura. Tradução de Paulo Gabriel Hilu da Rocha Pinto. In: **Antropolítica**, Niterói, n. 19, p. 15-30, 2. semestre, 2005.

BARTH, Fredrik. Os grupos étnicos e suas fronteiras. In: LASK, Tomke (Org.) **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas.** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000. p. 25-68.

BITTER, Daniel. A **bandeira** e a **máscara**: e**studo sobre a circulação de objetos rituais nas folias de reis.** Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

BLACKING, John. **How musical is man?** Seattle: University of Washington, 1973.

BOURDIEU, Pierre. **A miséria do mundo.** 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

FARIAS, Marcos Alan Costa. **"Grupo Cultural Encanto do Quilombo": uma etnografia da prática musical.** 2018. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2018.

FUNES, Eurípedes Antônio. **Nasci nas matas, nunca tive senhor: história e memória dos mocambos do Baixo Amazonas**. Fortaleza: Plebeu Gabinete de Leitura, 2022.

VAN GENNEP, Arnold. **Os Ritos de Passagem.** Petrópolis: Vozes, 2011.

HAN, Byung-Chul. **O desaparecimento dos rituais**: **uma topologia do presente**. Petrópolis: Vozes, 2021.

LUCAS, Glaura. **Os sons do Rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia.** Tradução de Paulo Neves. 1ª ed. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

O'DWYER, Eliane Cantarino. Os Quilombos do Trombetas e do Erepecuru-Cuminá. In: O'DWYER, Eliane Cantarino (Org.). **Quilombos: identidade étnica e territorialidade.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

O'DWYER, Eliane Cantarino. Terras de quilombo no Brasil: direitos territoriais em construção. In: **Ariús.** Campina Grande, v. 14, n. 1/2, jan./dez, 2008.

OLIVEIRA, João Pacheco de. Uma etnologia dos "índios misturados"? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 47-77, 1998.

OLIVEIRA PINTO, Tiago. Som e música. questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 44, n. 1, p. 221-286, 2001.

SEEGER, Anthony. **Por que cantam os Kisêdjê – uma antropologia musical de um povo amazônico**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

TURINO, Thomas. **Music as social life**: The Politics of Participation. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

TURNER, Victor. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura.**. Petrópolis: Vozes, 1974.

Revista Música e Cultura (ISSN 1980-3303)
Dossiê **Sonoridades, memória e territorialidade: performances em movimento na América Latina e Caribe**

ENTRE O SOM E O TERRITÓRIO:
Escrevivências sonoras na obra de Dessa Ferreira

Caroline Rodrigues Ferreira
Universidade Federal da Bahia
carolinerofe@gmail.com

Resumo
Este artigo propõe uma análise da obra da artista afro-indígena Dessa Ferreira sob a perspectiva das escrevivências sonoras (Ferreira, 2024). Investiga-se como a produção musical de Ferreira, enraizada na Améfrica Ladina (Gonzalez, 2020), atua como uma tecnologia de reexistência e demarcação territorial. Através de uma escuta situada e de uma abordagem etnomusicológica decolonial, analisam-se as faixas "Pulso", "Ser Tudo", "Dois Mundos" e "Folha Sagrada", presentes no projeto Música Afro-Indígena Contemporânea. Os resultados demonstram que a performance vocal e a hibridização timbrística da artista constroem um quilombo sonoro: um espaço-tempo de insurgência que desafia a hegemonia branca na teoria musical ocidental, promovendo a cura, a sustentabilidade cultural e a soberania dos corpos e territórios marginalizados.
Palavras-chave: Escrevivências Sonoras; Dessa Ferreira; Etnomusicologia Decolonial; Améfrica Ladina; Quilombo Sonoro.

BETWEEN SOUND AND TERRITORY:
Escrevivências Sonoras in the Work of Dessa Ferreira

Abstract
This article proposes an analysis of the work of Afro-Indigenous artist Dessa Ferreira from the perspective of *escrevivências sonoras* (Ferreira, 2024). It investigates how Ferreira's musical production, rooted in *Améfrica Ladina* (Gonzalez, 2020), acts as a technology of re-existence and territorial demarcation. Through situated listening and a decolonial ethnomusicological approach, the tracks "Pulso", "Ser Tudo", "Dois Mundos", and "Folha Sagrada", from the project Música Afro-Indígena Contemporânea, are analyzed. The results demonstrate that the artist's vocal performance and timbral hybridization construct a *sonic quilombo*: a space-time of insurgency that challenges white hegemony in Western music theory, promoting healing, cultural sustainability, and the sovereignty of marginalized bodies and territories.
Keywords: *Escrevivências Sonoras*; Dessa Ferreira; Decolonial Ethnomusicology; *Améfrica Ladina*; Sonic Quilombo.

Introdução

A música carrega em sua estrutura significados sociais, corporais, espirituais e históricos que articulam modos de existência e regimes de memória. No campo da etnomusicologia contemporânea, as discussões sobre gênero e raça evidenciam como as formas sonoras disputam poder e delimitam territorialidades. Como aponta a musicóloga norte-americana

Susan McClary (1991), as frases musicais encenam conflitos simbólicos entre dominação e resistência. Phillip Ewell (2020), por sua vez, denuncia a hegemonia branca e masculina na teoria musical ocidental, convocando uma escuta situada que incorpore epistemologias de mulheres negras, indígenas e periféricas.

Ao situar esta análise na América Latina, proponho expandir a escuta para a Améfrica Ladina proposta por Lélia Gonzalez (Gonzalez, 2020): um sistema etnogeográfico de referência em que a memória negra e indígena se reinventa contra o silenciamento colonial. É nesse terreno de fronteira e insurgência que se inscreve a obra da artista afro-indígena Dessa Ferreira. A partir de uma estética enraizada em sua ancestralidade e nos fluxos entre o Piauí, o Distrito Federal e o Rio Grande do Sul, sua produção materializa a escrevivência sonora (Ferreira, 2024). Essa categoria, transposta da matriz literária de Conceição Evaristo para a dimensão do som, constitui um gesto que funde corpo, memória e território em movimento.

Em faixas como *Pulso, Ser Tudo, Dois Mundos* e *Folha Sagrada*, a voz de Dessa opera uma pedagogia de liberdade e consolida um espaço-tempo de insurgência voltado à afirmação da vida e da natureza. Diante desse cenário, este artigo investiga: de que maneira a escrevivência sonora subverte a linearidade colonial e as hierarquias de gênero e raça? Como o som atua como tecnologia de autodefinição, demarcação territorial e cura na Améfrica Ladina? Dialogando com o pensamento de Beatriz Nascimento (2018) sobre o quilombo como espaço de subjetivação, e com as perspectivas decoloniais de Gloria Anzaldúa (1987) e Silvia Rivera Cusicanqui (2021), proponho uma análise interseccional dessa obra. O objetivo central é compreender como essa produção constrói 'mundos em interação' que, ao centralizarem saberes afro-diaspóricos e indígenas, desafiam as desigualdades estruturais da musicologia tradicional.

A proposta sustenta-se em uma escuta situada que integra a dimensão técnica à profundidade política, reconhecendo na materialidade do som a emergência do quilombo sonoro como categoria analítica fundamental. Por meio da escrevivência sonora de Dessa Ferreira, examino como a performance musical atua como tecnologia ancestral de reexistência e sustentabilidade cultural, respondendo às urgências históricas, políticas e ambientais da contemporaneidade.

Escrevivência Sonora e Améfrica Ladina: Epistemologias do Corpo e do Som

Os estudos de gênero na etnomusicologia revelam que a música não é neutra nem desprovida de ideologia. Como afirma Susan McClary em *Feminine Endings* (1991), as formas musicais carregam códigos culturais profundamente marcados por narrativas de gênero, desejo e poder. Em sua leitura, cada frase musical pode encenar simbolicamente tensões entre masculinidade e feminilidade, dominação e resistência. Ao analisar a obra de compositores ocidentais e a performance de artistas como Madonna, McClary evidencia que a música participa da construção social de gênero, e que sua análise precisa levar em conta as corporeidades envolvidas na criação e na escuta (McClary, 1991).

Seguindo essa trilha crítica, Philip Ewell (2020) amplia a reflexão ao denunciar a "estrutura racial branca" dominante no campo da teoria musical. Ele argumenta que a teoria acadêmica ocidental não apenas privilegia uma escuta masculina e branca, mas marginaliza outras formas de conhecimento — especialmente aquelas centradas em práticas negras, indígenas e femininas. Para Ewell, é urgente que a teoria musical se reconfigure a partir de escutas situadas e corporais, reconhecendo as violências epistêmicas inscritas na ideia de "música pura", descolada de contexto. O autor aponta que a falsa universalidade dos valores ocidentais revela uma estrutura de poder que define qual conhecimento é considerado válido. Assim, a performance musical negra deve ser compreendida como uma escuta encarnada que movimenta, provoca e rompe (Ewell, 2020). Essa exclusão apontada por Ewell não é apenas racial, mas também de gênero. Na música ocidental, as estruturas tonais frequentemente submetem o "outro" a resoluções patriarcais (McClary, 1991). Na obra de Dessa Ferreira, vejo o rompimento dessa contenção por meio de uma estética que Denise Ferreira da Silva (2022) chamaria de indiferenciabilidade. Ao recusar a lógica da separabilidade do *Homo Modernus*, Ferreira funde corpo, ancestralidade e tecnologia, evidenciando que a música afro-indígena desafia a escassez sonora imposta pelo projeto de modernidade branca.

Ao situar esta análise no Brasil, opero a partir do conceito de Música Preta Brasileira. Mais do que um gênero, ela constitui um campo estético, político e espiritual que atravessa sonoridades como o samba, o jongo, o maracatu, o *funk* e o *RAP*, inscrevendo-se como registro da memória viva dos povos afro-diaspóricos (Ferreira, 2024; Botelho, 2022). Nessa chave, a música preta brasileira é um espaço de escrevivência sonora (Ferreira, 2024), em que mulheres

negras afirmam suas subjetividades por meio de gestos sonoros, timbres e pulsos. A obra de Dessa Ferreira traduz essa experiência: ela canta o tempo das matas e os saberes das folhas em práticas de cuidado, denúncia e reencantamento.

A escrevivência sonora constitui-se como um desdobramento teórico-prático da categoria de escrevivência de Conceição Evaristo, deslocando a centralidade da grafia escrita para a materialidade do som e da performance. Na perspectiva da psicologia social e institucional, esse conceito opera como um dispositivo de autodefinição e uma tecnologia de subjetivação, permitindo que mulheres negras utilizem a Música Preta Brasileira para narrar suas próprias histórias e reconstruir identidades historicamente fragmentadas pelo racismo. Mais do que uma técnica de composição, a escrevivência sonora manifesta-se no timbre, nas pausas e no "grão da voz", funcionando como um espelho sonoro que reflete e projeta a agência dessas mulheres. Por meio desse gesto, o corpo que canta, além de interpretar uma melodia, demarca um território de proteção e cura, transformando a experiência individual em memória coletiva e a performance em um ato de insurgência política e soberania estética. Portanto, compreender a música como corpo e disputa simbólica é uma tarefa ética. Como propõe Denise Ferreira da Silva (2022), o desafio é alterar radicalmente as formas de escuta e de produção de saber. Se McClary analisa como Madonna subverte lógicas do desejo no *mainstream*, as escrevivências sonoras de mulheres negras no Brasil produzem deslocamentos de poder que constroem outras formas de existir.

A partir do pensamento de Beatriz Nascimento (2018), entendo a música preta como território de quilombo: um espaço ancestral de preservação e invenção de um “tempo-outro”, coletivo e político. Alinhada ao pensamento da autora, compreendo o quilombo além da delimitação geográfica, como um tempo de subjetivação própria. Trata-se de um modo de existência que desafia a lógica do racismo e da exclusão, no qual a matéria sonora atua como o terreno onde a memória negra se reinventa, projeta-se como futuro e afirma a humanidade em sua totalidade. Lélia Gonzalez complementa essa visão com a noção de amefricanidade, convidando a escutar os corpos silenciados e abrindo caminhos para a construção de uma identidade étnica que identifica na diáspora uma experiência histórica comum. Sobre a relevância metodológica desse conceito, Lélia Gonzalez afirma:

> Seu valor metodológico, a meu ver, está no fato de permitir a possibilidade de resgatar uma unidade específica, historicamente forjada no interior de

> diferentes sociedades que se formaram numa determinada parte do mundo. Portanto, a Améfrica, enquanto sistema etnogeográfico de referência, é uma criação nossa e de nossos antepassados no continente em que vivemos, inspirados em modelos africanos. [...] Sabemos que o sistema de dominação é o mesmo em todas elas, ou seja: o racismo (2020, p. 135).

Localizo este trabalho, portanto, na Améfrica Ladina. A música, nesse caso, além de representação, é corporeidade, política do sentir e gesto de mundo. Ao deslocar para o centro da análise a experiência encarnada e coletiva da música, os estudos de gênero e raça na etnomusicologia tornam-se aliados potentes. Ao situar Dessa Ferreira nessa cartografia, sua voz torna-se uma escrevivência sonora que recupera a memória pelo timbre. Essa dimensão remete ao "grão da voz" de Roland Barthes (1990): a materialidade da garganta que resiste à padronização colonial. O som preserva saberes subjugados e mapeia o que a socióloga e teórica britânica de origem indiana Avtar Brah denomina "cartografias da diáspora". Ao articular as proposições de McClary ao pensamento de autoras como Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, Jurema Werneck e Avtar Brah, compreende-se que a música preta feminina estabelece novos paradigmas epistemológicos. Na obra de Dessa Ferreira, a dimensão comunitária e política do quilombo constitui-se como território acústico por meio do seu gesto de cantar a própria história. Essa performance, alinhada ao tempo espiralar de Leda Maria Martins (2022), permite a atualização de memórias ancestrais no tempo presente. É nessa encruzilhada que emerge a identidade *ch'ixi* de Silvia Rivera Cusicanqui (2021): a sonoridade de Ferreira, ao tensionar o tambor e o sintetizador, preserva a potência das diferenças sem sucumbir a uma mistura aculturada. A própria corporeidade da artista consolida-se como uma geografia viva, em que a inscrição biográfica pelo som atua como o dispositivo de retomada histórica e afirmação de uma soberania política e estética na Améfrica Ladina.

Fronteiras e Insurgências: A Interseccionalidade como Prática na Teoria Musical

O campo da teoria musical acadêmica, como aponta Philip Ewell (2020), foi estruturado sob parâmetros que privilegiam a branquitude e a masculinidade como normas universais, reduzindo a música à abstração formal. Tais apagamentos operam como mecanismos de exclusão de experiências dissidentes. Como alerta o autor, o corpo negro que performa fora desses paradigmas interrompe a norma e, por isso, é frequentemente subalternizado; a performance negra é, essencialmente, insurgente.

Torna-se fundamental, então, articular raça e gênero com o pensamento feminista decolonial. Gloria Anzaldúa (1987) propõe o conceito de *borderlands* (territórios de fronteira), em que identidades híbridas emergem da sobreposição de culturas e violências. Esses espaços não se restringem a zonas de conflito, configurando-se como territórios de criação e potência nos quais subjetividades transgressoras podem ser elaboradas. Esse pensamento dialoga com o conceito de *diaspora space* de Avtar Brah (1996), um espaço em que são contestados os limites de inclusão e pertencimento. Para Brah (1996), o *diaspora space* reúne genealogias de dispersão e permanência, cruzando identidades a partir de eixos de poder como raça, gênero e classe. Trata-se de uma dimensão em que são tensionadas as fronteiras entre pertencimento e alteridade, na qual "o nativo é tanto diasporiano quanto o diasporiano é o nativo" (Brah, 1996, p. 209). A autora argumenta que esse espaço não é habitado apenas por migrantes e seus descendentes, mas também por aqueles construídos e representados como indígenas. Brah destaca ainda a importância de distinguir entre diferença — entendida como multiplicidade viva e relacional — e diferenciação, o processo pelo qual sistemas de poder hierarquizam corpos. Enquanto a diferença representa uma potência emancipatória, a diferenciação inscreve uma violência epistêmica (Brah, 2006).

Esse arcabouço é central para compreender como a música preta brasileira atua como tecnologia de afirmação. As escrevivências sonoras de Dessa Ferreira emergem dessas *borderlands* e desses *diaspora spaces* para construir quilombos sonoros: territórios simbólicos de resistência nos quais a vida se recria. Essas práticas desafiam a teoria clássica ao propor outras formas de composição e improvisação que nascem do cuidado e do confronto. Como propõe Denise Ferreira da Silva (2022), trata-se de reconfigurar não apenas o que se escuta, mas como se escuta. A teoria musical, nesse novo arranjo, deixa de ser uma lente neutra e passa a ser uma disputa ética e política.

Percursos Metodológicos: A Escuta Situada e as Escrevivências Sonoras

A metodologia empregada neste artigo fundamenta-se na etnomusicologia feminista e decolonial, adotando o que nomeio aqui como escuta situada. Essa operação metodológica dialoga com a proposta de "saberes localizados" de Donna Haraway (1995), ao reconhecer que a produção de conhecimento e a recepção estética não emanam de uma neutralidade abstrata,

mas de uma perspectiva parcial, encarnada e politicamente localizada. Afasta-se, portanto, do ideal de uma escuta desinteressada ou puramente formalista, para assumir uma postura em que o pesquisador escuta a partir de um corpo implicado e afetado pelas dinâmicas de gênero e raça.

No âmbito da etnomusicologia contemporânea, o tratamento dado às canções rejeita a clássica divisão ocidental entre texto e som, ou entre conteúdo lírico e estrutura musical. As narrativas textuais são compreendidas como vetores indissociáveis da matéria sonora. Sob essa ótica decolonial, a performance atua como o espaço em que a palavra se faz corpo e o som se faz política. Como propõe a etnomusicologia feminista (Koskoff, 2014), a voz das mulheres na performance musical mobiliza e desafia regimes de poder, transformando timbres, inflexões e silêncios em zonas de autodefinição e disputa epistêmica. Nessa perspectiva, a análise das letras integra-se diretamente ao fenômeno sonoro, tratando o conteúdo lírico em constante fricção com a materialidade do som. A escuta situada debruça-se, de modo interligado, sobre os arranjos, as escolhas de gravação e as texturas tímbricas, compreendendo a performance vocal e instrumental como o próprio espaço de corporificação e sustentação dessas narrativas.

O percurso investigativo ancora-se no conceito de escrevivências sonoras, que expande a categoria literária de Conceição Evaristo para o campo da música. Por meio dessa lente, a Música Preta Brasileira é analisada como uma ferramenta de autodefinição e um registro da memória coletiva que se manifesta no timbre, no pulso e no ‘grão da voz’. A análise seguiu três etapas fundamentais:

1. Curadoria e Escuta Analítica: A seleção das faixas — *Pulso, Ser Tudo, Dois Mundos* e *Folha Sagrada* — baseou-se em sua capacidade de materializar o corpo-território e a insurgência afro-indígena. A escuta focou na materialidade do som como um documento histórico e subjetivo.
2. Abordagem Interseccional e Decolonial: Cruzou-se a análise estética com as categorias de gênero, raça e classe, utilizando as "cartografias da diáspora" de Avtar Brah (2006) para compreender como a obra de Dessa Ferreira desloca o centro da teoria musical ocidental.
3. Ética de Pesquisa Colaborativa: O trabalho pautou-se por uma ética de pesquisa colaborativa (Segato, 2006), especialmente na análise da obra *Folha Sagrada*. Buscou-se uma horizontalidade que reconhece os sujeitos da pesquisa (incluindo a

comunidade *Mbyá Guarani*) como coautores de saberes, rompendo com lógicas extrativistas de produção acadêmica.

Ao alinhar a prática artística à reflexão teórica, esta metodologia busca não apenas interpretar as canções, mas visibilizar como as escrevivências sonoras operam como uma tecnologia de reexistência na Améfrica Ladina.

Escrevivências em Performance: O Quilombo Sonoro de Dessa Ferreira

A escolha pela obra de Dessa Ferreira delineia-se por meio de uma aproximação que alia o rigor teórico à dimensão da escuta afetuosa. Ao articular as reflexões sobre música, quilombo e as vivências de mulheres negras e indígenas, a materialidade de sua produção musical impôs-se como objeto central de análise. Na faixa *Dois Mundos*, que conta com a participação de Bruno Amaral e da cantora, compositora e instrumentista Nina Fola, o refrão anuncia: *Meu canto é nagô, Banto, Congo / Um batuque negro*. A seleção dessa canção e a análise da trajetória dessas artistas justificam-se por suas atuações enquanto musicistas e intelectuais que tensionam, por meio de vozes e tambores, a herança colonial e a europeização da música brasileira. Trata-se, portanto, de acompanhar produções artísticas que movimentam o fazer científico a partir de fissuras nas lógicas eurocentradas.

Filha de piauienses, Dessa Ferreira nasceu na periferia do Distrito Federal e é compositora, cantora, produtora musical, multi-instrumentista e arte-educadora. Por meio da pluralidade da música brasileira, a artista manteve-se próxima de suas origens familiares em viagens ao Nordeste e pelas influências da região onde morava. Seu álbum *Pulso* foi lançado em 2023, composto por nove canções, e nele, Dessa aborda os vazios, os silêncios e os apagamentos, ressaltando a importância de se reconectar com as próprias raízes para compreender a si mesma, fortalecer-se e, assim, também fortalecer quem está ao redor, criando novas possibilidades a partir dos saberes ancestrais. Em entrevista ao Matinal Jornalismo, Dessa relata: “Estou em um momento de revelar muita coisa sobre mim a partir dessa busca por raízes ancestrais, que passa por apagamentos e silenciamentos, devido ao racismo e a uma sociedade que oprime matrizes e formas de viver tão diversas” (Ferreira, 2023).

O projeto *Dessa Ferreira – Música Afro-Indígena Contemporânea*, contemplado pela Lei Estadual de Incentivo à Cultura do RS (Pró-Cultura), antecede o álbum e viabilizou a produção audiovisual de três faixas que compunham o EP *Pulso*, gravado entre 2018 e 2020.

Esse trabalho foi impulsionado por seu Trabalho de Conclusão de Curso em Música Popular, finalizado em 2018 na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Os registros de suas composições possibilitaram que mais pessoas pudessem conhecer o encontro de Dessa com sua ancestralidade e subjetividade, tal qual uma escrevivência sonora. Ao analisar o relatório de aprovação do projeto, constata-se a importância do trabalho de Dessa para a comunidade negra e indígena gaúcha:

> O trabalho de Dessa Ferreira já é fruto de um legado de muitas lutas e conquistas, porém, enquanto sociedade, ainda temos muitos desafios postos pelo nosso desgoverno e pela desinformação massiva, o que tem feito aumentar cada vez mais as injustiças e a destruição da biodiversidade. Pulso propõe uma nova forma de se relacionar com a natureza, relembrando que também fazemos parte deste grande ecossistema, que precisa ser cuidado e cultivado. O grande legado desse projeto é o amor, a cura do planeta e de todos que o habitam. Ao promover o trabalho de uma artista que provoca reflexão sobre a violência colonial que afetou totalmente nossa forma de estar, de agir e de pensar no mundo, se busca, na dimensão cidadã do presente projeto, uma real valorização do negro, da mulher, dos LGBTQIAPN+ e indígenas no mercado musical e cultural. “Pulso” fala sobre vozes que ecoam e pulsam há muito tempo e que precisam ser ouvidas; sobre corpos que querem se expressar e ser livres (Souza, 2020).

Houve ainda uma preocupação consciente quanto à acessibilidade, o que confere maior densidade ao trabalho realizado, visto que os videoclipes possuem audiodescrição e legendas em português, inglês, iorubá, guarani, espanhol e francês. Além disso, as *lives* de divulgação contaram com intérprete de Libras, evidenciando que *Pulso* é um projeto inclusivo, ultrapassando limites linguísticos por meio de legendas e da expressividade dos tambores, que falam por si sós. Percebe-se, assim, que a relevância desse projeto extrapola o desejo individual de registro fonográfico da artista; evidencia, antes, sua atuação como arte-educadora, cujo trabalho assume um caráter pedagógico e político. Esse aspecto torna-se fundamental ao situar a análise geograficamente no Rio Grande do Sul, território marcado por violências neocoloniais que operam na tentativa de empurrar as populações negras e indígenas para as margens. Esse cenário remonta a episódios de violência epistêmica e física, como o extermínio nos Sete Povos das Missões durante a Guerra Guaranítica (Flores, 2001) e a traição aos Lanceiros Negros na Revolução Farroupilha — discriminação que não permanece restrita a esse momento histórico, mas assombra a contemporaneidade ao atualizar tecnologias neocoloniais de marginalização. Seu trabalho não canta sob a perspectiva da margem, mas abre as portas desse quilombo sonoro,

centralizando nossas vivências e legados, enquanto aponta para futuros autodefinidos por nós mesmas. Há um dito no Sul que evoca essa presença. Bradamos orgulhosos em shows de artistas negros de outros estados, que frequentemente se surpreendem com a plateia: TEM PRETO NO SUL! Na mesma matéria ao Matinal Jornalismo, Dessa deixa evidente essa questão ao relatar sua percepção ao chegar ao estado:

> Quando cheguei no Sul, tinha aquela impressão de um estado europeizado, mas me deparei com diversas resistências, inclusive indígenas – apesar de eu saber que o Brasil é um território indígena, não ouvia falar muito. Entendi que, na verdade, o que não havia era uma valorização dessas presenças, mas elas existem e fazem arte (Ferreira, 2023).

Apresenta-se, assim, a trajetória de Dessa Ferreira na construção de seu EP e posterior álbum, ambos intitulados “Pulso”, introduzindo a análise que enaltece esses elementos afro-indígenas. A seguir, as faixas selecionadas são analisadas como "documentos sonoros" que materializam a crítica decolonial e a reexistência amefricana, nas quais o timbre e a performance vocal revelam-se tão centrais quanto a narrativa poética.

O quilombo de Dessa Ferreira e a Ancestralidade Afro-Indígena: Ser Tudo, Dois Mundos, Pulso e Folha Sagrada

Com o objetivo de analisar as canções da artista sob a perspectiva da etnomusicologia feminista, negra e indígena, esta seção evidencia os elementos que constituem a ideia de quilombo para Beatriz Nascimento em articulação com a identidade afro-indígena de Dessa Ferreira. Para *sulear*[1] a análise — que tem como pano de fundo metodológico a amefricanidade e a escuta situada —, foram formuladas duas questões centrais:

a) Como identificar elementos para uma etnomusicologia negra e indígena no trabalho composicional, arranjístico e audiovisual de Dessa Ferreira?

b) De que forma sua obra dialoga, de maneira interseccional, com as categorias teóricas articuladas até aqui neste artigo?

Dessa forma, os eixos analíticos organizam-se em torno de quatro nós temáticos: quilombo, etnomusicologia afro-indígena, feminismos decoloniais e música como reexistência.

[1] Sulear aqui é utilizada para subverter a palavra "nortear” em gesto político-estético localizado no Sul global.

O resultado é uma construção que, para além da teoria formal, assume um caráter político e poético, gerando reflexões sobre a cosmologia ancestral e a força política do corpo-voz.

Ser Tudo: travessia, ancestralidade e reconstrução de si

Do Níger ao Parnaíba no meu rosto
Correm rios disfarçados de rugas
Na cabaça búzios que dançam
No maracá sementes que cantam

Tupinambá, Mandinga, Amanajó
Ser tudo, ser tantos
Não ser de um povo só

Pé que esfrega a terra e constrói o chão
Em cada pingo de sim
Engolindo mares de não
Incertezas turvas
Dúvidas muitas
Dissoluções torcidas, invertidas
Envelhecidas pelo esquecimento
O tempo me deu
Boca para descortinar
As minhas raízes

Na canção *Ser Tudo*, Dessa Ferreira constrói uma poética da travessia. Em seus versos, o eu lírico não é uma unidade fixa, mas um corpo em movimento, atravessado por histórias, apagamentos e heranças. A abertura — *Do Níger ao Parnaíba no meu rosto / Correm rios disfarçados de rugas* — delimita um corpo geopolítico e histórico, no qual a pele é território de fluxos e de memória. Essa travessia atlântica e interiorana evoca o que Gloria Anzaldúa (1987) denomina *borderlands* (fronteira viva): um espaço em que o sujeito se (re)inventa a partir de suas ruínas e reconstruções. A artista nomeia os povos: "Tupinambá, Mandinga, Amanajó" — uma enunciação de pertencimento múltiplo que rompe a lógica colonizadora de identidade única. Aqui, *ser tudo* significa recusar a limitação de ser um só povo. O verso *Em cada pingo de sim / Engolindo mares de não* remete à resistência cotidiana ancorada na persistência da vida frente às negações históricas. Como propõe Beatriz Nascimento (2018), o passado não é prisão, mas saber reatualizado no presente: *O tempo me deu / Boca para descortinar / As minhas raízes*. Essa boca que se abre é simultaneamente política e ritualística. Como defende Ellen Koskoff (2014), a escuta da performance feminina revela e desafia normas de gênero, atuando como dispositivo de autoafirmação na etnomusicologia.

Em termos estéticos e organológicos, a faixa responde de maneira prática à 'estrutura racial branca' analisada por Phillip Ewell (2020). Enquanto a musicologia tradicional tende a isolar linguagens em categorias puras, Ferreira opera na encruzilhada percussiva e timbrística. A arquitetura sonora da canção ancora-se em uma base de violão e percussões de matrizes afrodiaspóricas e pindorâmicas: as congas, o ilu, a alfaia, além do arranjo tradicional de prato e faca. O canto assume a inflexão de uma contação de histórias, evocando a oralidade ancestral em que a palavra cantada atua como documento vivo e transmissão de saberes. Essa escolha reflete o conceito de identidade *ch'ixi* (Cusicanqui, 2021): uma coexistência em tensão produtiva em que o toque da alfaia do maracatu, o prato e faca do samba de roda e as timbragens das congas e do ilu não se diluem em um hibridismo pacífico, mas preservam suas forças singulares ao tecerem o mesmo chão rítmico.

A estética vocal, o projeto de gravação e a condução dos arranjos constroem uma atmosfera propositalmente etérea. Nos versos que antecedem o refrão — marcados por dúvidas e dissoluções da memória —, a presença sutil da guitarra atua não como condução rítmica, mas como textura timbrística e paisagem sonora (*soundscape*). As sustentações e timbres dessa guitarra criam uma camada estética onírica e imagética, que suspende temporariamente a narrativa antes do deságue rítmico no refrão. A partir dessa espacialização, ao manifestar *Eu sou o que sou / Sou terra, sou mar*, Ferreira evoca uma roda-cosmologia: um espaço de saber circular no qual a voz, a atmosfera harmônica e os tambores desestabilizam as hierarquias de gênero e raça. Essa dimensão pedagógica e ritualística transborda a gravação e se consolida na cena ao vivo. Nos shows, Ferreira convida o público a aprender e cantar em coro o refrão que enuncia os povos *Tupinambá, Mandinga, Amanajó*. Ao transformar a plateia em coro participante, a performance atua como uma aula pública e uma tecnologia de educação para as relações etnorraciais. Citar os nomes desses povos deixa de ser apenas um dado lírico e converte-se em um gesto coletivo de letramento re-educativo e re-existência política, operacionalizando o que Lélia Gonzalez (2020) aponta como o re-encantamento da memória na Améfrica Ladina.

Pulso: insurgência ancestral e corpo-natureza

De mim nada sei
Nem nadar eu sei

Escuto o silêncio
Um talvez, não sei
Só sinto, canto, grito
Algo que me move
Que me leva adiante

Tento, erro, olho
pra dentro de mim
e não vejo nada
Só o pulso incessante da minha raiz!

Querem me destruir
Me usar, me aproveitar
Mas eu não vou deixar

Querem me calar
Matar, queimar, quietar
Mas eu não vou consentir

Querem me educar
Dizer como deve ser
Como eu devo ser
Mas eu não sou assim

Na tempestade, eu sou o vento
Nas manhãs, eu sou os pássaros
Na maré, eu sou os peixes
Na mata, eu sou as folhas

Me revolto! Pois continuam a querer me destruir
Mas eu sou a natureza viva!

Em *Pulso*, Dessa Ferreira constrói uma de suas composições mais contundentes na afirmação da vida negra e indígena como insubmissa, sagrada e visceralmente entrelaçada ao mundo natural. Já na abertura — *De mim nada sei / Nem nadar eu sei* —, a artista desestabiliza a hegemonia do saber cartesiano e ocidental para ancorar sua poética na dúvida, na intuição e no afeto: *Só sinto, canto, grito*. Essa epistemologia do sentir, como destacam Gloria Anzaldúa (1987) e Lélia Gonzalez (2020), constitui um modo legítimo e potente de reivindicar a existência contra o logocentrismo colonial.

A arquitetura sonora da faixa traduz essa travessia interior por meio de uma orquestração percussiva e timbrística de profunda carga cosmológica. Na introdução, a combinação entre a sustentação do sintetizador (assinado por Bel Medula), o toque sutil do atabaque e a emissão vocal contida desenha uma paisagem sonora (*soundscape*) aquática e introspectiva. O synth

atua aqui como uma câmara de eco da subjetividade, evocando a fluidez das águas e a escuta do silêncio interior. Todavia, à medida que o eu lírico afirma o movimento — *Algo que me move / Que me leva adiante* —, a trama rítmica se adensa e assenta na terra com a entrada da orquestra completa de atabaques da tradição de terreiro: o Rum, o Rumpi e o Lé, todos executados pela própria artista, ao lado da cuíca e do prato e faca.

Ao reiterar o verso *Só o pulso incessante da minha raiz!*, o arranjo atinge seu ponto de inflexão com a entrada marcante do agogô. Instrumento encarregado da condução temporal e da invocação rítmica nas liturgias afro-brasileiras, o agogô fixa a pulsação e organiza o transe poético. Essa organização percussiva materializa o conceito de tempo espiralar de Leda Maria Martins (2022): uma cosmo-percepção na qual o ancestral e o contemporâneo coabitam o mesmo instante. Cada batida da tríade de atabaques funciona como um 'tempo-fenda', reatualizando a memória do corpo-território no presente. Nesse contexto, a voz de Ferreira apresenta um timbre firme e incisivo, oscilando entre a declamação falada e a emissão cantada. O "grão da voz" (Barthes, 1990) atua como tecnologia de re-existência que, no contexto sul-rio-grandense — marcado pelo apagamento histórico da presença negra —, demarca sonoramente o território que a narrativa hegemônica tentou embranquecer. O arranjo é ainda atravessado por ecos e vocalizes etéreos, que operam como ressonâncias ancestrais e vozes da natureza, expandindo o corpo vocal para além da individualidade da intérprete.

A canção se afirma como veículo de insurgência e recusa ativa ao apagamento: *Querem me calar / Matar, queimar, quietar / Mas eu não vou consentir*. Essa negação explícita reflete a genealogia do "não" que protege e denúncia, histórica nas poéticas de mulheres negras e indígenas. Segue-se a essa denúncia um momento de reencantamento cósmico, no qual a subjetividade se funde aos elementos do ecossistema: *Na tempestade, eu sou o vento / Nas manhãs, eu sou os pássaros / Na maré, eu sou os peixes / Na mata, eu sou as folhas*.

Aqui, Ferreira retoma uma cosmologia afro-pindorâmica na qual não existe cisão entre humanidade e natureza: o sujeito é a própria terra em movimento. Essa premissa dialoga com a crítica de Phillip Ewell (2020) à racionalidade branca e masculina na teoria musical ocidental, bem como com o pensamento de Susan McClary (1991) sobre a música enquanto encarnação de gênero e poder. A faixa culmina no brado final: *Eu sou a natureza VIVA!* Nesse grito, ao conjugar a ancestralidade do trio de atabaques, a síntese eletrônica e a afirmação do corpo-

natureza, Dessa Ferreira inscreve a vida como revolução contínua, fazendo do pulso a própria garantia de permanência e insubmissão na Améfrica Ladina.

Dois Mundos: espiritualidade, oralidade e corpo em comunhão

Meu canto é nagô
Banto, Congo
Um batuque negro
Toco pra Sàngó
E Babalawo
Me mostra os caminhos de Ifá

Vem ver!
Dois mundos em interação
Ilú bàtá
Tambor de comunicação

Esse é meu canto nagô
E em todo canto esse canto ecoou
Os males espanta pra unificar
Me mostra os caminhos
Me deixem cantar
Chega mais!
Batuca por respeito, liberdade e paz
Mostrando pros mais novos como os ancestrais me ensinaram a viver
E a compreender
Essa comunhão pra fortalecer

Vem ver,
Mistura que meu corpo vence
E em cada vivência aprende
Abre essa roda que eu quero dançar
Iluminou, libertou
Ecoou de noite e de dia
Empodera e dá voz ao canto da periferia porque

Meu canto é Nagô
Porto, Bahia, Salvador
Um batuque negro
Toco com amor
Danço com louvor
E sigo os caminhos de Ifá

Saber
O segredo é a libertação
Do povo negro em plena comunhão

A canção *Dois Mundos*, que conta com a participação de Nina Fola e Bruno Amaral, exemplifica a performance como escrevivência sonora. Trata-se de um chamado às múltiplas

raízes para cantar um pertencimento que se afirma pela travessia e pela força ancestral. O verso de abertura — *Meu canto é nagô / Banto, Congo* — inscreve o corpo da cantora como um território afro-diaspórico enraizado em diferentes matrizes linguísticas e espirituais. Essa enumeração transforma a canção em uma materialização da Améfrica Ladina de Lélia Gonzalez (2020), traçando uma cartografia política e espiritual que conecta o Piauí ao Rio Grande do Sul, o sertão ao mar. Esse canto ativa uma cosmologia negra em que o saber se dá por meio da conexão com o sagrado: *Toco pra Sàngó / E Babalawo / Me mostra os caminhos de Ifá*. Como propõe Leda Maria Martins (2021), o corpo negro que canta e toca é um corpo-oráculo que transmite memória e sustenta uma pedagogia ancestral viva. O refrão — *Vem ver! / Dois mundos em interação / Ilù bàtá / Tambor de comunicação* — explicita o diálogo entre o visível e o invisível, entre o terreiro e a rua, entre o plano espiritual e o profano.

Do ponto de vista etnomusicológico, a faixa opera uma polifonia de resistências corporais e sonoras. A hibridização timbrística materializa-se na costura de duas esferas musicais: de um lado, a ancestralidade e o sagrado do terreiro manifestam-se na presença da tríade ritual dos atabaques, executada por mãos femininas — o Rum (tocado por Nina Fola), o Rumpi (por Gutcha Ramil) e o Lé (pela própria Dessa Ferreira); de outro, esses tambores dialogam com a instrumentação da música popular e de concerto, por meio da bateria, do baixo elétrico, da guitarra e das seções de violino. Esse arranjo denso e multifacetado serve de base para o jogo responsorial de vozes entre Dessa, Nina e Bruno Amaral, evocando linhagens afro-diaspóricas que costuram a ferida aberta do racismo estrutural.

Ao cantar *Mostrando pros mais novos como os ancestrais me ensinaram a viver*, a obra mobiliza o princípio da oralidade. Como defende Jurema Werneck (2013), a oralidade constitui uma pedagogia insurgente que rompe com a colonialidade do saber. Na sua intervenção, Bruno Amaral desafia a lógica da democracia racial ao afirmar: *Mistura que meu corpo vence / E em cada vivência aprende*. Aqui, a ‘mistura’ recusa o apagamento assimilacionista para afirmar o conceito de *borderlands* de Gloria Anzaldúa (1987): uma fronteira viva e fértil de invenção de si, onde a identidade se fortalece no conflito e na vivência.

O verso final — *Saber / O segredo é a libertação / Do povo negro em plena comunhão* — condensa o projeto ético-político da canção. O saber do corpo e o resguardo do "segredo" (elemento fundamental do saber de terreiro) garantem a sobrevivência e a proteção do sagrado. Essa comunhão alinha-se ao conceito de Quilombo formulado por Beatriz Nascimento (2018):

um sistema alternativo de organização social e afetiva que se refaz continuamente através do som e do encontro de corpos na diáspora. A potência dessa obra, que transita entre a liturgia do candomblé e a linguagem urbana, consolidou-se na cena contemporânea ao receber distinções como o prêmio de Melhor Videoclipe e o reconhecimento no Prêmio Profissionais da Música, reafirmando Dessa Ferreira como uma referência na preservação da memória amefricana e no fortalecimento das periferias.

Folha Sagrada: ancestralidade indígena e cabocla ecoando no som

Arco e flecha atravessou o ar
Ando depressa por onde vou
Folha sagrada para curar
Isca de cobra para caçar

Conheço os segredos das sete matas
Sou companheiro da cobra coral
Vivi nas aldeias e nas cascatas
Sou seu guia sou seu ancestral
Ê okê, okê, arô!

Salve caboclo Tupinambá!

Quando o brasil não existia
Muitos povos percorriam este território sem invasores
Tinha água limpa para beber e banhar
Nosso chão sagrado não estava ensanguentado
Nossas crianças tinham futuro.

Hoje nós indígenas fazemos a resistência na luta pela demarcação
Pelo respeito às nossas culturas, seja na aldeia ou na periferia
Somos diversos em Pindorama e Abya Yala.

Por fim, *Folha Sagrada* é um cântico que evoca a densidade da floresta, reverencia os encantados e afirma uma ancestralidade indígena e cabocla profundamente enraizada nas forças da terra. Desde o verso de abertura — *Arco e flecha atravessou o ar* —, o texto poético e a arquitetura sonora instauram um espaço-tempo ritualístico. A folha, que cura, e a flecha, que caça e protege, operam como tecnologias ancestrais de preservação da vida. Ao enunciar *Conheço os segredos das sete matas / Sou companheiro da cobra coral*, a compositora reivindica um saber ecossistêmico e espiritual que ressoa com os estudos de Beatriz Nascimento (2018), que concebe o corpo-território como o repositório em que as memórias ancestrais são guardadas e ativadas. No plano vocal e interpretativo, Ferreira adota uma postura de guerreira

e guardiã: sua emissão é altiva, firme e imbuída de solenidade ritual, encarnando a autoridade de quem domina os mistérios da mata. Do ponto de vista da análise prosódica e gestual, destaca-se a divisão silábica intencional no verso *a-tra-ves-sou - o - ar*. Nessa passagem, a artista fraciona as sílabas fazendo-as coincidir rigorosamente com toques secos e incisivos no djembe (instrumento que ela divide com o mestre marfinense Loua Pacom Oulai). Esse recurso transforma a palavra em vetor físico, mimando a trajetória e o impacto da flecha que corta a matéria sonora.

A saudação *Ê okê, okê, arô!* assinala o ponto de transição no arranjo. É nesse instante de invocação a Oxóssi e aos encantados da mata que a orquestração ganha corpo e densidade: os djembes somam-se à força dos dununs e do agbê (executados por Gutcha Ramil), ao ilú e ao agê (por Diih Neques) e às guitarras (por Wagner Menezes). Logo em seguida, abre-se uma seção instrumental misteriosa, conduzida pelo timbre grave e cavernoso do saxofone barítono de Tomás Piccinini. A presença do saxofone, associada à polirritmia dos tambores, projeta uma textura timbrística imersiva que traduz o mistério denso, inacessível e sagrado das profundezas da floresta. A presença da cobra coral e a invocação dos Caboclos reforçam a cosmologia dos terreiros e das encantarias, nas quais o humano, o animal e o divino coexistem sem hierarquias. Essa perspectiva consolida uma etnomusicologia indígena e afrodiaspórica que compreende o canto como canal de comunicação com o invisível. Ao deslocar o centro do saber para a figura do Caboclo — entidade de síntese, mediação e resistência —, Ferreira inscreve sua obra em uma linhagem de proteção territorial. Como ensina Lélia Gonzalez (2020), a matriz indígena, comumente silenciada pelo mito da democracia racial, é pilar estruturante da identidade amefricana. No videoclipe da canção, essa dimensão cosmológica ganha contornos de denúncia geopolítica explícita. A obra audiovisual conta com a presença da matriarca e do coro infantil da Aldeia *Yvy Poty* (do povo *Mbyá Guarani*), situada em Porto Alegre (RS). Destacam-se as falas rituais que interrompem a continuidade da faixa: a primeira, proferida na língua *Guarani Mbya* pela anciã, e a segunda, um manifesto em português relatando o tempo em que ‘o Brasil não existia’ e o solo sagrado não estava ensanguentado. Ao construir essa colaboração de forma orgânica, o trabalho rompe com a lógica do extrativismo cultural e estabelece uma práxis de pesquisa colaborativa e engajada (Segato, 2006), promovendo um gesto de soberania linguística e audiovisual.

A ecopoética amefricana desafia a racionalidade ocidental ao fundir as urgências do corpo com as da terra. Como propõe Denise Ferreira da Silva (2022), ao recusar a "separabilidade" colonial, a artista demonstra que não há divisão entre território, espiritualidade e natureza. O uso do coro infantil e da voz da anciã invoca o tempo espiralar teorizado por Leda Maria Martins (2022): as crianças não são o futuro distante, mas a reatualização no presente de um saber milenar. O som atua, assim, como uma poética da relação (Glissant, 2005), na qual a reexistência negra e originária depende da manutenção da vida e da demarcação dos territórios.

A presença das vozes em *Guarani Mbyá* no contexto do Rio Grande do Sul — estado marcado por severos conflitos agrários e pelo apagamento da memória indígena — exige do ouvinte uma escuta situada (Ferreira, 2024). Ao conferir centralidade à língua e ao corpo do povo *Mbyá Guarani*, o desfecho da obra consolida a música como manifesto e tecnologia de cura. *Folha Sagrada* encerra esta seção demonstrando que, na poética de Dessa Ferreira, o corpo-voz amefricano é, em sua essência mais profunda, um corpo-floresta: insubmisso, sagrado e vivo.

Conclusão

Este trabalho propôs uma escuta situada, engajada e crítica da obra da artista Dessa Ferreira, reconhecendo sua produção como uma materialização da escrevivência sonora (Ferreira, 2024). O conceito atravessa as dimensões estética, timbrística e política da criação musical de mulheres negras na contemporaneidade. Revela-se, assim, que a música atua como um potente regime de memória, uma tecnologia de reexistência e um dispositivo de demarcação territorial. Através de sua obra, a artista projeta uma cartografia amefricana que conecta o Piauí ao Rio Grande do Sul, o sertão ao mar e os quilombos às aldeias em uma rede de solidariedade ancestral.

As análises das faixas *Ser Tudo, Pulso, Dois Mundos* e *Folha Sagrada* demonstraram a construção de uma poética visceral em que o corpo-voz canta o tempo — um tempo espiralar, ritual e insubmisso (Martins, 2021). O quilombo sonoro estabelecido por Ferreira distancia-se de uma noção estática ou nostálgica de passado, consolidando-se como uma performance viva em constante movimento. Essa arquitetura ganha materialidade na orquestração organológica das canções: na hibridização do maracatu, do samba de roda e do *ilú* na identidade *ch'ixi* (Cusicanqui, 2021) em *Ser Tudo*; na força da orquestra litúrgica de atabaques (Rum, Rumpi e

Lé) e agogô em diálogo com os timbres eletrônicos em *Pulso*; na comunhão entre o *Ilú Bàtá* tocado por mãos femininas, o jogo responsorial de vozes e as cordas orquestrais em *Dois Mundos*; e na gestualidade prosódica da palavra-flecha em sincronia com o djembe e o saxofone barítono em *Folha Sagrada*. Especialmente nesta última faixa, a colaboração orgânica com a matriarca e o coro infantil da Aldeia *Yvy Poty* (*Mbya Guarani*) redefine as fronteiras entre pesquisadora, artista e comunidade, apontando para uma etnomusicologia dialógica, eticamente implicada e ancorada na pesquisa colaborativa (Segato, 2006). A afirmação da soberania linguística e territorial *Guarani Mbya*, aliada à denúncia histórica de um chão sagrado ensanguentado pela invasão colonial, demonstra que o corpo-voz amefricano constitui-se, em última instância, como um corpo-floresta.

Em última análise, este artigo reforça a urgência de que os campos da etnomusicologia, da antropologia da performance e dos estudos da música popular rompam definitivamente com a 'estrutura racial branca' e com as métricas normativas da teoria musical ocidental (Ewell, 2020), incorporando de forma central as epistemologias corporais, percussivas e não-brancas. O gesto sonoro de Dessa Ferreira convida a uma escuta situada que reconhece o som como ato de soberania e território vivo. Enquanto escrevivência sonora, sua obra é simultaneamente arquivo, corpo-território e prece: um registro de experiência que recusa a separação colonial entre estética e política, razão e sensibilidade, vida e arte.

Este trabalho reafirma a potência da Música Preta Brasileira e das artes afro-pindorâmicas como campos férteis para praticar e gestar outras formas de existir e produzir conhecimento. Escutar Dessa Ferreira é atender a um chamado urgente para o reencantamento do mundo: um retorno às raízes que cultiva a cura e constrói a comunhão coletiva. No tempo do canto, a artista revela que *Ser tudo* consiste em ser a voz viva, insubordinada e eterna daquilo que — apesar das contínuas tentativas de silenciamento histórico — permanece pulsando no coração da Améfrica Ladina.

Referências

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera: The New Mestiza.** San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BOTELHO, Guilherme. Música Preta Brasileira: um conceito histórico e/ou rótulo musical? [S. l.]: [s. n.], 2022. Disponível em: https://www.geledes.org.br/musica-preta-brasileira-um-conceito-historico-e-ou-rotulo-musical/. Acesso em: 14 jun. 2025.

BRAH, Avtar. **Cartographies of Diaspora: Contesting Identities.** London; New York: Routledge, 1996.

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 26, p. 329-376, jan./jun. 2006. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0104-83332006000100014. Acesso em: 20 jul. 2025.

CORREIO DO POVO. Dessa Ferreira vence o 8º Prêmio Profissionais da Música na categoria videoclipe. Porto Alegre: Correio do Povo, 2025. Disponível em: https://www.correiodopovo.com.br/arteagenda/dessa-ferreira-vence-o-8%C2%BA-pr%C3%AAmio-profissionais-da-m%C3%BAsica-na-categoria-videoclipe-1.1625503. Acesso em: 16 jul. 2025.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch'ixinakax utxiwa: uma reflexão sobre práticas e discursos descolonizadores**. São Paulo: n-1 edições, 2021.

DOIS MUNDOS**.** Intérprete: Dessa Ferreira. Compositor: Dessa Ferreira. In: **Pulso**. Intérprete: Dessa Ferreira. Porto Alegre: Independente, 2023. 1 arquivo sonoro, faixa 5.

EVARISTO, Conceição. **Becos de Memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

EWELL, Philip. Music theory and the white racial frame. **Music Theory Online**, v. 26, n. 2, 2020. Disponível em: https://mtosmt.org/issues/mto.20.26.2/mto.20.26.2.ewell.html. Acesso em: 20 jul. 2025.

FERREIRA, Caroline Rodrigues. **Escrevivências sonoras: a música preta brasileira como ferramenta para autodefinição de mulheres negras**. Dissertação de Mestrado em Psicologia Social e Institucional. Porto Alegre: UFRGS, 2024. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/292274. Acesso em: 20 jul. 2025.

FLORES, Moacyr. **História do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2001.

FOLHA SAGRADA. Intérprete: Dessa Ferreira. Compositor: Dessa Ferreira. In: **Pulso**. Intérprete: Dessa Ferreira. Porto Alegre: Independente, 2023. 1 arquivo sonoro, faixa 8.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da relação**. Trad: Marcela Vieira, Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 127-138.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 5, p. 7-41, 1995.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória: o reinado do Rosário e as (re)significações da história**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2022.

MARTINS, Leda Maria Martins. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

McCLARY, Susan. **Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. In: NASCIMENTO, Maria Beatriz. **Beatriz Nascimento, intelectual e quilombola: possibilidade nos dias da destruição**. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.

PULSO. Intérprete: Dessa Ferreira. Compositor: Dessa Ferreira. In: **Pulso**. Intérprete: Dessa Ferreira. Porto Alegre: Independente, 2023. 1 arquivo sonoro, faixa 1.

RIO GRANDE DO SUL. **Parecer do Conselho Estadual de Cultura Dessa Ferreira – Música Afro-Indígena Contemporânea**. Porto Alegre, 2025. Disponível em: https://www.procultura.rs.gov.br/projeto_parecer_cec.php?cod_projeto=20812. Acesso em: 16 jul. 2025.

ROMANOFF, Ricardo. Dessa Ferreira celebra a música afro-indígena contemporânea em timbres, imagens e playlist. **Matinal Jornalismo**, 2025. Disponível em: https://www.matinaljornalismo.com.br/rogerlerina/musica/dessa-ferreira-celebra-a-musica-afro-indigena-contemporanea-em-timbres-imagens-e-playlist/. Acesso em: 17 jul. 2025.

SEGATO, Rita Laura. **Antropologia e Direitos Humanos: alteridade e ética no movimento de expansão dos direitos**. Brasília: EdUnB, 2006.

SER TUDO. Intérprete: Dessa Ferreira. Compositor: Addia Furtado; Dessa Ferreira. In: **Pulso**. Porto Alegre: Independente, 2023. 1 arquivo sonoro, faixa 6.

SILVA, Denise Ferreira da. **Homo Modernus: para uma ideia global de raça**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

TRACE BRASIL. Dessa Ferreira apresenta o videoclipe **Folha Sagrada** do projeto – Música Afro-Indígena Contemporânea. [S. l.]: [s. n.], 2025. Disponível em: https://br.trace.tv/assistir/dessa-ferreira-apresenta-o-videoclipe-folha-sagrada-do-projeto-musica-afro-indigena-contemporanea/. Acesso em: 16 jul. 2025.

WERNECK, Jurema Pinto. **Macacas de Auditório? Mulheres negras, racismo e participação na música popular brasileira**. Brasília: Secretaria Nacional de Políticas para

as Mulheres, 2013. Disponível em: https://www.fundobrasil.org.br/v2/uploads/files/artigo_jurema.pdf. Acesso em: 10 nov. 2021.

Mini-bio Autora

Caroline Rodrigues Ferreira é psicóloga clínica, especialista em Musicoterapia e mestra em Psicologia Social e Institucional pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Contrabaixista autodidata e pesquisadora, atua na interface entre Psicologia, Etnomusicologia e Saúde Mental. Em suas pesquisas sobre a poética de mulheres negras e a Música Preta Brasileira, propõe a noção de *Escrevivências Sonoras* como chave analítica para pensar corpo, escuta e subjetivação política.

Revista Música e Cultura (ISSN 1980-3303)
Dossiê **Sonoridades, memória e territorialidade: performances em movimento na América Latina e Caribe**

LA CONSTRUCCIÓN MUSICAL DE COMUNIDAD:
Sobre presencia y co-presencia en experiencias musicales multimediales

Juan Bermúdez
Universität für Musik und darstellende Kunst Graz
juan.bermudez@kug.ac.at

Resumen
La música y la danza desempeñan un papel fundamental en la creación de vínculos sociales y sentidos de pertenencia. A través de ellas no solo habitamos lugares, sino que los transformamos en espacios vividos y compartidos, cargados de significados, afectos y formas de identificación. Partiendo de esta premisa, este trabajo se pregunta cómo las prácticas musicales contribuyen a construir comunidad y, particularmente, cómo lo hacen en un mundo en el que las dimensiones físicas y digitales de nuestra vida cotidiana se encuentran cada vez más interconectadas. Para abordar estas preguntas, reflexiono a partir de dos experiencias de trabajo etnográfico: mi investigación sobre la marimba sencilla en Chiapas, México, realizada entre 2009 y 2016, y mi estudio sobre el musicar en TikTok desde un contexto austriaco, desarrollado entre 2018 y 2023. A partir de distintas escenas observadas durante ambos trabajos de campo, exploro cómo diversas configuraciones culturales, junto con sus respectivas nociones de localidad y pertenencia, se articulan y negocian a través de prácticas musicales presenciales, mediadas y multilocales. Sobre esta base, propongo las nociones de *presencia*, *co-presencia*, *co-presencia empática* y *no-presencia* como herramientas para analizar diferentes formas e intensidades de interacción física y mediada entre participantes. Más que entender lo físico y lo digital como ámbitos separados, estas categorías permiten pensar sus múltiples intersecciones y continuidades. El objetivo es, finalmente, reflexionar sobre cómo la música crea espacios compartidos y hace posible experimentar, negociar y reafirmar distintas formas de estar juntos y vivir comunidad.
Palabras clave: música; comunidad; espacio; co-presencia; etnografía digital.

A CONSTRUÇÃO MUSICAL DA COMUNIDADE:
Sobre presença e copresença em experiências musicais multimídia

Resumo
A música e a dança desempenham um papel fundamental na criação de vínculos sociais e sentidos de pertencimento. Por meio delas, não apenas habitamos lugares, mas também os transformamos em espaços vividos e compartilhados, carregados de significados, afetos e formas de identificação. Partindo dessa premissa, este trabalho indaga de que maneira as práticas musicais contribuem para a construção de comunidades e, particularmente, como isso ocorre em um mundo no qual as dimensões físicas e digitais de nossa vida cotidiana estão cada vez mais interconectadas. Para abordar essas questões, reflito a partir de duas experiências de trabalho etnográfico: minha pesquisa sobre a marimba sencilla em Chiapas, México, realizada entre 2009 e 2016, e meu estudo sobre o musicar no TikTok a partir de um contexto austríaco, desenvolvido entre 2018 e 2023. Com base em diferentes cenas observadas durante ambos os trabalhos de campo, exploro como diversas configurações culturais, juntamente com suas respectivas noções de localidade e pertencimento, são articuladas e negociadas por meio de práticas musicais presenciais, mediadas e multilocais. A partir dessa perspectiva, proponho as noções de *presença*, *copresença*, *copresença empática* e *não presença* como ferramentas para analisar diferentes formas e intensidades de interação física e mediada entre participantes. Em vez de compreender o físico

e o digital como esferas separadas, essas categorias permitem pensar suas múltiplas interseções e continuidades. O objetivo é, por fim, refletir sobre como a música cria espaços compartilhados e possibilita experimentar, negociar e reafirmar diferentes formas de estar juntos e de viver a comunidade.
Palavras-chave: música; comunidade; espaço; copresença; etnografia digital.

THE MUSICAL CONSTRUCTION OF COMMUNITY:
On Presence and Co-Presence in Multimedia Musical Experiences

Abstract
Music and dance play a fundamental role in creating social bonds and senses of belonging. Through them, we not only inhabit places but also transform them into lived and shared spaces, imbued with meanings, affects, and forms of identification. Taking this premise as a point of departure, this paper asks how musical practices contribute to the construction of community and, more specifically, how they do so in a world in which the physical and digital dimensions of everyday life are increasingly interconnected.To address these questions, I draw on two ethnographic fieldwork experiences: my research on the marimba sencilla in Chiapas, Mexico, conducted between 2009 and 2016, and my study of musicking on TikTok from an Austrian context, carried out between 2018 and 2023. Drawing on different scenes observed during both periods of fieldwork, I explore how diverse cultural configurations, together with their respective notions of locality and belonging, are articulated and negotiated through in-person, mediated, and multilocal musical practices. On this basis, I propose the notions of *presence*, *co-presence*, *empathetic co-presence*, and *non-presence* as analytical tools for examining different forms and intensities of physical and mediated interaction among participants. Rather than understanding the physical and the digital as separate spheres, these categories allow us to consider their multiple intersections and continuities. Ultimately, the aim is to reflect on how music creates shared spaces and makes it possible to experience, negotiate, and reaffirm different ways of being together and living community.
Keywords: music; community; space; co-presence; digital ethnography.

Introducción

Recorremos el mundo, transitamos caminos en múltiples direcciones, emprendemos viajes sin retorno y regresamos de largas travesías. Disfrutamos sentirnos ciudadanos del mundo durante nuestras vacaciones o en nuestros recorridos académicos; sin embargo, todos conservamos un lugar que reconocemos como propio, un espacio donde nos sentimos protegidos, seguros y confiados gracias a su familiaridad. Dado que los seres humanos somos esencialmente sociales, no resulta extraño que esos sentimientos de pertenencia hacia un territorio o una localidad específica adquieran con frecuencia una dimensión colectiva. Nuestra manera de experimentar la territorialidad está profundamente vinculada con la convivencia e interacción con quienes comparten nuestras afinidades, emociones y formas de vida.

En este contexto, la música y la danza – manifestaciones de creación y recepción colectiva – han desempeñado históricamente un papel fundamental en la consolidación de los vínculos sociales dentro de los grupos humanos. A menudo, es mediante la presencia física o simbólica de la música que construimos esos espacios de resguardo e identificación. Surge entonces la pregunta: ¿de qué manera la

música contribuye a la formación de la comunidad? Desde hace varias décadas, las nociones de lugar y espacio, tanto en la práctica como en la conceptualización del campo etnográfico, han sido objeto de reflexión tanto en la antropología como en la etnomusicología.[1] Las prácticas musicales ocurren en lugares concretos, y es dentro de espacios materiales específicos donde se configuran las distintas formas de vivir y experimentar la música; es decir, donde se construye el sentido de comunidad. A finales del siglo XX, Michel de Certeau (1988) distinguió entre lugar y espacio, señalando que el primero corresponde a un orden de coexistencia entre elementos, mientras que el segundo cobra vida a través de las acciones y movimientos que allí se desarrollan. Los sonidos y el paisaje sonoro que producimos – o, en palabras de Tim Ingold (2000), el espacio delimitado y culturalmente ocupado – influyen de manera decisiva en la percepción que construimos de un lugar; más precisamente, de un lugar transformado en espacio. Desde esta perspectiva, el espacio es siempre un lugar habitado y resignificado culturalmente, un ámbito donde ocurren prácticas sociales capaces de dotar de nuevos sentidos a la materialidad existente.

La música, en conjunción con sus prácticas, tiene la capacidad de crear espacios sonoros, ya sea tanto individuales como colectivos. Nos permite tomar la calle y hacerla (sonoramente) nuestra. Nos da el poder de transformar un lugar común en un espacio liminal, donde el tiempo y el espacio mismo parecieran estar suspendidos a la espera de una utopía. De congregarnos con otras personas volviéndonos, quizás, un cuerpo colectivo único. Pero también, nos permite diferenciarnos, así como perpetuar, consciente o inconscientemente, formas de dominación y discriminación existentes. En fin, para bien o para mal, la música enmarca nuestros espacios vividos, nos permite crear espacios para vivir comunidad.

Pero, quizás lo más importante, la música y sus prácticas nos permiten reafirmar una proximidad corporal, un sentimiento compartido, un espacio-tiempo común con nuestras semejantes. Nos permite reafirmar que somos en este mundo. Pero, ¿cómo se ve esto en un mundo donde lo digital y lo físico está cada vez más interconectado entre sí? ¿cómo construimos nociones de un espacio común en este mundo de prácticas multimediales y/o multilocales? ¿cómo pasa esto en prácticas musicales como las existentes en TikTok?

Para abordar estas preguntas, reflexionaré en base a mis experiencias durante mi trabajo de campo, tanto en mi investigación sobre la marimba sencilla en Chiapas, México realizada entre el 2009

[1] La necesidad de desarrollar un pensamiento teórico-metodológico que refleje las realidades multimedia de las prácticas culturales en el trabajo etnográfico ha sido objeto de discusión desde hace tiempo en distintas disciplinas académicas. Para conocer más sobre estas diferentes perspectivas, véase, por ejemplo: Marcus 1995; Boellstorff et al. 2012; Hine 2015; Kozinets, 2015; Pink et al. 2016; Frömming et al. 2017; Pertierra 2018; Horst y Miller 2020; AUTOR 2020, 2025b; y Przybylski 2021.

y el 2016 (Bermudez, 2021), así como sobre el *musicar*[2] en TikTok desde un contexto austriaco, investigación realizada entre el 2018 y el 2023 (Bermudez, 2025a). Luego de introducir un par de escenas observadas durante mi trabajo de campo, exploraré la forma en que diversas configuraciones culturales y sus respectivas localidades son articuladas y negociadas en entornos multimediales. Para finalmente, con esta base, introducir y discutir los conceptos de *presencia*, *co-presencia*, *co-presencia empática* y *no-presencia*. Además de explorar los diferentes niveles de intensidad física o mediada entre las interacciones de las participantes. Esto, con el fin de reflexionar y discutir algunos de las perspectivas que esta conceptualización nos ofrece para entender la construcción musical de comunidad

Musicando comunidad; dos experiencias de campo

En 2014, durante uno de mis viajes de campo durante mi investigación sobre la marimba sencilla en Chiapas, México (véase Bermudez, 2021), pude observar la siguiente escena:

En un pequeño bar en algún lugar perdido de la sierra chiapaneca. Un hombre con un aspecto sonámbulo atraviesa el cuarto y se coloca en una esquina. De su bolsillo saca unas monedas; la rocola empieza a sonar. La voz de Vicente Fernández resuena en aquella habitación. En aquel mismo momento, tres hombres cargando una marimba entran al bar y se colocan en una esquina oscura. La voz de Vicente Fernández aún se puede escuchar, clara y fuerte, entre los murmullos de las conversaciones y el caótico ir y venir de los meseros. Un hombre llama a los marimbistas y les pide tocar "su canción". A la marimba Hermanos Santizo poco parece importarle que en aquel bar haya música sonando, y empieza a tocar una cumbia. Su música se entrelaza con los ecos de la canción de "Chente" que sigue sonando desde la rocola. Entre tanto, desde la puerta un grupo de música norteña se asoma tocando un corrido; un hombre en una mesa lejana los llama. Sin pensarlo demasiado estos entran y empiezan una nueva tanda. Ahí, en aquel bar, cada quien, en su mundo sonoro, cada quien en su mesa con su grupo musical. Rancheras, cumbias y norteñas sonando simultáneamente y sin cesar.

Me atrevo a decir que, al menos en algún lugar de Latinoamérica, ciertamente alguna vez habrán experimentado una situación similar, quizás en otro contexto, pero aún así, similar a esta. Una locación y un sinnúmero de músicas sonando simultáneamente. Yo aún recuerdo aquellas orgías sonoras que cuando era adolescente experimentaba en el autobús camino a la escuela; varios de aquellos primeros reproductores portátiles de mp3 propagando los sonidos de las músicas más diversas desde sus diminutas bocinas, todos cobijados por el espacio sonoro que el sistema de audio del propio autobús, reproduciendo a todo volumen la música favorita del conductor, creaba. O de aquel 'relajante' paisaje sonoro en la

[2] Utilizo el término musicar (musicking) en el sentido propuesto por Christopher Small, quien lo define como "to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing" (Small 1998, p. 9).

fonda a la hora de la comida; radio, televisión y música en vivo. Todo al mismo tiempo; para todas algo, para todas todo. Sin embargo, si bien, todas nos encontrábamos en un mismo lugar físico, las relaciones entre nosotras, y los mundos sonoros los cuales hacíamos nuestros, no eran iguales. Como ya mencionado, la música puede delimitar territorios, sentar fronteras, y transformar espacios.

En otro contexto, un par de años después, en 2018, me veía investigando en Austria un tipo de musicar que mostraba ser muy diferente a este (Bermudez, 2025a). Mi primer encuentro con el musicar de *TikTok* fue de una forma mayoritariamente digital. Empezaba a moverme en un territorio nuevo para mí. Ya en la aplicación, sin interferir activamente, me habría topado con el primer performance. Un así llamado 'TikTok' se autorreproducía sin cesar. Después de un par de minutos viendo estos videos, mi interacción con la pantalla empezaría a volverse mucho más profunda. Poco a poco empezaría a sentir una extraña sensación de cercanía con estas otras TikTokers performando. Una especie de co-presencia crecería entre nosotras. Mi entorno físico iría desapareciendo lentamente de mi percepción. El tiempo pasó y terminé envuelto entre dos conversaciones paralelas que hablan de moda y *coolness.* Un tercer diálogo sobre las cualidades estéticas del performance quedó sepultado en una discusión sobre el principio de "si tú me sigues yo te sigo"[3]. Un movimiento abrupto arrancaría mi concentración de la pantalla. El tren en el que mi "Yo" físico estaba, había arrancado; ya me encontraba en camino, sin quererlo, a la tercera parada después de mi destino.

Durante aquel momento había sido parte del musicar de TikTok, sin embargo, solo había podido percibir una parte específica y reducida de este. En ese momento solo había podido percibirme a mí y a la representación de alguien más en la pantalla. La reducción del musicar de TikTok a la simple interacción digital entre las actantes parecía ser, en aquel momento, mi único campo posible. Pero bueno, todo esto cambiaría muy pronto.

En otra ocasión, después de un largo día en la universidad habría tomado mi tren a casa. Aquel vagón estaba lleno de jóvenes que regresaban de la escuela. Entre aquel tumulto una pequeña melodía, que se repetía constantemente y que en aquel tiempo era muy utilizada en los performances de TikTok, me habría llamado la atención. Al encontrar el origen de aquella melodía, una escena habría cambiado por completo mi concepción del musicar de TikTok. Cuatro jóvenes se encontraban viendo juntas en un smartphone una performance de TikTok. Estaba observando una práctica típica del musicar en TikTok; de la misma manera en que yo lo había hecho ya un sinnúmero de veces, aunque en su caso colectivamente. Simplemente cuatro jóvenes viendo "pasivamente" videos. Lo que harían después, sin embargo, no habría sido algo que yo en aquel momento me hubiera esperado.

[3] Un fenómeno similar fue observado por Patricia Lange (2019) en sus investigaciones sobre el intercambio de videos en YouTube.

Aquellas jóvenes empezaron a analizar el performance; imitando a su vez los movimientos de la ejecutante. Además de embarcarse en una discusión acerca de las cualidades estéticas de aquel performance. Una y otra vez habrían reproducido ese performance; una y otra vez hasta que ciertos movimientos habían sido aprendidos. Otra de las jóvenes sacaría su smartphone y empezaría a comparar este con otros performances en TikTok. Lo que terminaría generando una discusión no solo acerca de sus preferencias estéticas, sino también, acerca de la posibilidad de hacer su propia versión. Discusión, la cual terminaría gracias al último mensaje que una tal Julia habría enviado desde su escuela por WhatsApp, diciendo que sería mejor que se encontraran al día siguiente para hacer un dueto después de la escuela. Aquella escena me mostraría un aspecto de la relación social existente en este musicar, que desde mi punto de vista inicial no habría podido observar. El uso de este tipo de aplicaciones implicaba una práctica social mucho más compleja, la cual tenía lugar en situaciones multimediales, asincrónicas, presenciales y no-presenciales muy diferentes.

Mi concepción y entendimiento del sentido de localidad en el musicar de TikTok, así como de otras prácticas musicales, se habría expandido ese día. Si bien, aquel encuentro tuvo lugar en un entorno físico, este habría sido parte de una red de interacciones e interrelaciones multimediales que diferentes actantes construyeron a través de espacios de experiencia desterritorializados y asincrónicos. Vi a cuatro adolescentes usando un smartphone. A cuatro adolescentes que practicaban movimientos coreográficos; quienes analizaban un video; quienes pasaban tiempo juntos. Lo que no veía fueron las otras localidades que se encontraron en aquel momento a través de conexiones asincrónicas y mediatizadas. No vi a las ejecutantes; tampoco a las otras actantes; mucho menos a las conexiones creadas. Julia también era invisible para mí; sin embargo, todas ellas estaban ahí presentes. En ese instante efímero, todas estas ubicaciones creadas y experimentadas de forma asíncrona se conectarían entre sí para crear una localidad multimedia única. Un espacio de interacción que no estaba ubicado en un lugar específico, sino más bien en una construcción espacio-temporal consensuada, a veces en línea, fuera de línea o en ambas, dependiendo de las interacciones de los actores. Pero, ¿qué nos dicen estas experiencias acerca de la creación de localidad y comunidad? Y ¿cuál es el rol del musicar en esto?

Pensando en una comunidad más allá de lo tangible

Al observar las interacciones entre las participantes de las experiencias antes expuestas, resulta pertinente considerar lo que Henri Lefebvre denomina como “espacio social” (1991, p. 68–168). Esta idea nos permite conceptualizar al espacio como una práctica; como la práctica de habitar nuestros entornos, ya sean virtuales o físicos. El espacio social, siguiendo a Lefebvre, es un espacio que no puede ser comparado con el espacio físico existente en la naturaleza, el cual es más bien experimentado de una

manera espacial, sincrónica y físicamente inmediata, y en el cual tendemos a pensar al hablar de localidades. En cambio, los espacios sociales son relacionales, "no son cosas que tienen fronteras mutuamente limitantes", sino que pueden "ser intercalados, combinados, superpuestos" con otros espacios sociales (Lefebvre, 1991, p. 86–88).

En este mismo sentido podemos decir, siguiendo a Tim Ingold, y su "perspectiva de habitar", que es a través de la práctica, a través de esta práctica social, a través del habitar nuestro entorno, que el espacio y sus lugares de interacción, empiezan a tomar sentido para nosotros. Continuando con esta lógica, los "lugares no tienen ubicaciones sino historias" (Ingold, 2000, p. 219). Por lo cual, estos lugares estarían configurados "por los itinerarios de sus habitantes", existiendo como "nodos en una matriz de movimiento" (2000, p. 219). Lo cual es tanto válido para espacios físicos como espacios digitales. El espacio es creado, así pues, a través de las prácticas de las agentes, y no en cambio en relación a un entorno físico. La música, entendida como una práctica nos ayuda a apropiarnos de un lugar, a hacerlo nuestro, a volverlo con esto un espacio en el cual sabemos que estamos a salvo, que nos inspira confianza por sernos familiar y confiable. La música nos ayuda a habitar espacios, permitiéndonos generar con esto lo que Anthony Guiddens llamaría una "seguridad ontológica" (1991, p. 92).

Musicar nos puede ayudar a congregarnos con otras personas volviéndonos, quizás, un cuerpo colectivo único. Como en el ejemplo del musicar de TikTok. Ahí podemos observar como las prácticas musicales les permiten a las TikTokers habitar y apropiarse de las realidades fantasmagóricas de nuestro mundo moderno, para así crear un espacio multimedial en el cual sentirse en comunidad. Pero también, nos permite diferenciarnos. En la primera historia, podemos observar como el musicar ayuda a las personas en aquel bar a crear su espacio, un espacio sonoro propio entre otros tantos. Así también en esas prácticas sonoras en el autobús, la música ayuda a apropiarse de un lugar; de crear un espacio sonoro propio que nos permite diferenciarnos sonoramente entre nosotras. En fin, para bien o para mal, la música enmarca nuestros espacios vividos, permitiéndonos crear espacios para vivir comunidad. Pero, ¿cómo se ve esto en un mundo donde lo digital y lo físico está cada vez más interconectado entre sí?

En el mundo desterritorializado y multimedial en el que vivimos actualmente se ha vuelto poco sostenible el seguir pensando en cualquiera de los tipos de configuraciones culturales como objetos homogéneos contenidos en geografías físicas estáticas. La idea de **la** cultura (en singular) basada en una geografía física específica se encuentra rápidamente en contradicción al comparar a las prácticas que estas culturas homogéneas dicen hacer, con las prácticas que las actantes de estas realizan en su día a día. En *The Location of Culture* (1994), Homi K. Bhabha reflexiona sobre los movimientos diaspóricos modernos y señala las tensiones antes mencionadas, invitándonos "a pensar más allá de las narrativas de subjetividades originarias e iniciales y a enfocarnos en aquellos momentos o procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales". Dado que es en estos momentos o procesos donde las

culturas hegemónicas colisionan, "estos espacios 'intermedios' proporcionan el terreno para elaborar estrategias de subjetividad —singulares o comunales— que inauguran nuevos signos de identidad y sitios innovadores de colaboración y contestación, en el acto mismo de defender la idea de sociedad" (Bhabha 2004, p. 2). Cuando Bhabha habla de los momentos de "articulación de las diferencias culturales", se refiere a minorías que se ven obligadas a negociar su cultura (hegemónica) con la cultura (hegemónica) de un determinado país —y sociedad— al que dichas minorías *no* pertenecen. Así, Bhabha se refiere al encuentro entre dos culturas hegemónicas adjuntas en los cuerpos físicos de las actantes dentro de una geografía física específica. Sin embargo, la idea de que nuevas identidades se crean "en la articulación de las diferencias culturales" resulta sumamente valiosa y, al desvincularla de una concepción geográfica y de los cuerpos físicos de las actantes, puede emplearse para conceptualizar y comprender cualquier tipo de configuración cultural, ya sea hegemónica o no, física, digital o híbrida. Esto nos permite comprender las configuraciones culturales no como objetos estáticos y preestablecidos de una cultura hegemónica, sino como procesos dinámicos de negociación y articulación entre personas que interactúan en espacios 'intermedios'.

Siguiendo lo que propone Arjun Appadurai (1996) acerca de comprender "la configuración de las formas culturales en el mundo actual como fundamentalmente fractal, es decir, como carente de límites, estructuras o regularidades euclidianas", las cuales no solo son "fractales", sino que "también son superpuestas" (1996, p. 46), sugiero comprender la configuración de estas formas culturales, así como aquello que concebimos como el campo etnográfico, a partir de las prácticas que las conforman; en otras palabras, comprender la conceptualización de una "geografía musical a través de la práctica" (Bermudez, 2023). Con este propósito, propongo pensar estas configuraciones culturales más bien como un conjunto de identidades múltiples y dinámicas, y no como cuerpos físicos unidos exclusivamente por su proximidad espacial, sino articulados mediante la negociación conjunta de prácticas multilocales y multimedia. Lo que mantiene unidas estas configuraciones culturales no son los cuerpos ni los entornos físicos de las actantes, sino las prácticas que dichas actantes realizan, las cuales contribuyen a la negociación y al mantenimiento de un determinado conocimiento (véase Bermudez et al. 2018; Brabec; Winter 2018), al que podríamos denominar **cultura**.

Para ello, necesitamos un modelo que nos permita conceptualizar los grupos en un musicar a partir de los individuos que los conforman, ya que, como señaló David J. Elliott, "la música involucra productos sonoros, pero estos son creados, mantenidos, adaptados, reinterpretados y apropiados por personas dentro y a través de comunidades musicales" (Elliott, 2007, p. 85). Sin embargo, estas comunidades no solo comparten relaciones entre sus miembros, sino también una práctica y un interés musical comunes, creando lo que Ailbhe Kenny denomina "comunidades de práctica musical" (2016, p. 16). Estos grupos de personas, que construyen su sentido de comunidad a través de la práctica o del

interés musical, también comparten determinados conocimientos y prácticas que los hacen "distinguibles no solo por sus diferentes estilos musicales, sino también por otras convenciones sociales: las personas que participaban, sus valores, sus entendimientos y prácticas compartidas, los modos de producción y distribución, y la organización social de sus actividades musicales colectivas" (Finnegan, 2007, p. 32), permitiendo que sean reconocidos y experimentados como lo que Ruth Finnegan (2007) denomina "mundos musicales".

Siguiendo la lógica de las palabras de Arjun Appadurai, según la cual "la configuración de las formas culturales en el mundo actual [es] fundamentalmente fractal" (1996, p. 46), podríamos afirmar entonces que las actantes de estos mundos musicales (Finnegan 2007) también deberían comprenderse como "fractales". Aunque nuestro cuerpo físico resulta difícil de comprender —y practicar— como un fractal, nuestro **ser** puede conceptualizarse y practicarse fácilmente de esta manera. Para ello, propongo retomar el término habitus —o hábito— de Pierre Bourdieu y comprender los conceptos del **ser** e identidad tal como los propone Thomas Turino:

> … conceptualiza el *ser* como compuesto por un cuerpo más el conjunto total de hábitos específicos de un individuo, los cuales se desarrollan a través de los intercambios continuos entre dicho individuo y sus entornos físicos y sociales. La identidad implica la selección parcial de hábitos y atributos utilizados para representarse a sí mismo ante sí mismo y ante los demás, así como por los demás; el énfasis en determinados hábitos y rasgos es relativo a situaciones específicas. Finalmente, aquello que comúnmente se denomina cultura es definido aquí como los hábitos de pensamiento y práctica compartidos entre individuos. (Turino, 2008, p. 95)

El pensar en las prácticas culturales como "hábitos de pensamiento y práctica" desarrollados, experienciados, negociados y compartidos entre personas, nos permite comprender que estas prácticas culturales no pueden ser reducidas a tan solo una cultura homogénea para una sociedad determinada. Si consideramos que "los individuos desarrollan hábitos a partir de su experiencia personal", entonces una cultura homogénea implicaría que todos los miembros de una determinada sociedad poseen "experiencias similares y [se encuentran] en posiciones y circunstancias sociales semejantes en relación con el entorno" (Turino, 2008, p. 110), algo insostenible en nuestro mundo contemporáneo. Más allá de esto, esta manera de conceptualizar el **ser** y nuestra 'identidad' nos permite conceptualizar a las actantes de nuestro musicar como actantes fractales. Lo que nos permite entender al cuerpo físico no como un objeto único e inseparable; sino más bien, entenderlo como un espacio contenedor y punto de partida de un entrelazado de múltiples identidades virtuales; disociándolo así ya de una relación intrínseca con la geografía física. Lo que a su vez nos permite pensar en configuraciones culturales mucho más dinámicas, y en un sentido mucho más fractal, y las cuales pueden superponer a o estar sobrepuestas por otras

configuraciones a través de espacios online, offline y mixtos. Además de esto, la idea de *habitus* nos permite pensar en estas configuraciones como "…fundamentada no en ideas, sino en la acción cotidiana, es decir, en la práctica: la realidad en la que actuamos como seres humanos y que articulamos mediante nuestra interacción." (Couldry; Hepp, 2017, p. 21), lo que nos permite más fácilmente enfocarnos en los procesos dinámicos de negociación y articulación existentes en las prácticas musicales (véase Bermudez et al. 2018, p. 286–288).

Entender a nuestras prácticas musicales como configuraciones culturales basadas en la práctica, las cuales se encuentran entrelazadas de manera fractal en espacios online, offline y mixtos, nos permite un actuar mucho más dinámico al momento de pensar en el campo etnográfico. Sin embargo, esto no nos libera automáticamente del dilema que se genera al pensar acerca de la 'localidad' de estas prácticas. Si son las prácticas y no los cuerpos de las actantes lo que une a los fenómenos culturales, entonces ¿dónde tienen lugar estás prácticas?, y ¿desde dónde y de qué manera podemos observarlas?

Siguiendo a Anthony Giddens (1991), la 'Modernidad' trajo consigo un proceso de abstracción en las relaciones interpersonales e interobjetivas, al crear sistemas y procesos que nos permitirían relacionarnos con personas y objetos más allá de un espacio y tiempo inmediato y específico, creándose así cada vez más *facework* y *faceless commitments* (1991, p. 80). El espacio en el cual nuestras prácticas sociales tienen lugar se volvió "fantasmagórico", ya que sus estructuras de negociación y articulación dejaron de desarrollarse exclusivamente en una localidad física inmediata, llevando a lo local y lo global a estar "inextricablemente entrelazados" (1991, p. 108–109). Si bien, nuestro cuerpo físico habita una cierta ubicación física, su relación con otros humanos y no-humanos, no depende necesariamente de compartir esa cierta localidad y tiempo; estas articulaciones pueden existir en un sinnúmero de localidades, ya sean online, offline y/o mixtas, y en un sinnúmero de tiempos, ya sean sincrónicos y/o asincrónicos (Bermudez, 2025a). Estos procesos de abstracción del tiempo y el espacio en nuestras relaciones sociales nos invitan a pensar en las localidades que nuestros hábitos de pensamiento y práctica articulan "(…) lo próximo principalmente como relacional y contextual, más que como escalar o espacial. (…) Como una cualidad fenomenológica compleja, constituida por una serie de vínculos entre el sentido de inmediatez social, las tecnologías de la interactividad y la relatividad de los contextos" (Appadurai, 1996, p. 178). Siguiendo esta lógica, las localidades en las que nuestras prácticas musicales tienen lugar, existen más allá de una localidad física puntual; existiendo entonces en un entrelazado conceptual construido a lo largo de diversas localidades físicas y tecnologías digitales y análogas, las cuales son recombinadas "[…] en formas que permiten la 'zonificación' espacio-temporal precisa de la vida social" (1991, p. 16–17).

El entrelazado de estas localidades experienciadas en circunstancias digitales y virtuales cotidianas, profundamente integradas e incorporadas (Hine, 2015) construyen lo que Henri Lefebvre

(1991) llama "espacio social" (1991, p. 68–168). Un espacio que no puede ser comparado con el espacio físico existente en la naturaleza, el cual es más bien experienciado de una manera espacial, sincrónica y físicamente inmediata. "No son cosas con límites mutuamente restrictivos", sino que pueden "intercalarse, combinarse y superponerse" con otros espacios sociales y, debido a su constitución fractal, no pueden ser "absorbidos por el nivel regional, nacional o incluso mundial", sino que están "atravesados por infinidades de corrientes" (Lefebvre, 1991, p. 86–88). Resultando de un pensamiento fenomenológico similar, Nick Couldry y Andreas Hepp, en sus reflexiones acerca de la construcción mediatizada de la realidad, nos señalarían que "[…] vivimos *inmersos* en lugares, desplazándonos de uno a otro a lo largo del día, y construyendo nuestro recorrido vital a partir de *apropiaciones* del espacio más o menos exitosas, en la forma de los lugares que ocupamos" (Couldry; Hepp, 2017, p. 85).

El comprender nuestra relación con el espacio como una práctica, nos permite, aproximarnos de una mejor manera al estudio de tradiciones musicales con espacios de interacción digitales y/o multimediales, como los experimentados en el musicar de TikTok. En nuestro mundo contemporáneo los lugares, en los que nos movemos, en los que interactuamos en nuestro día a día, en sí, en los que habitamos nuestro espacio, se encuentran ampliamente esparcidos a lo largo de espacios multimediales. Esta realidad fantasmagórica nos lleva a la necesidad de reflexionar críticamente nuestro entendimiento de lo real y lo virtual, para incorporar estas realidades multimediales al argumento que hemos venido discutiendo.

Pierre Lévy (1998), basándose en las reflexiones de Gilles Deleuze (2014) acerca de la diferencia entre lo 'posible' y lo 'virtual', nos invitara a pensar a lo 'virtual' no como algo falso o ilusorio, sino como "un modo de ser fecundo y poderoso que expande el proceso de creación" (Lévy, 1998, p. 16).

> […] Lo virtual es una especie de complejo problemático, el nudo de tendencias o fuerzas que acompaña una situación, acontecimiento, objeto o entidad, y que invoca un proceso de resolución: la actualización. […] La actualización aparece, entonces, como la solución a un problema, una solución que no estaba previamente contenida en su formulación. […] Implica la producción de nuevas cualidades, una transformación de las ideas, un verdadero devenir que, a su vez, alimenta lo virtual." (Lévy, 1998, p. 24–25)

Lo 'virtual' es entonces, no algo carente de realidad actual, sino un modo de ser que produce "un cambio de identidad" a través de una práctica de "actualización". Entendiendo a lo real y lo virtual de esta manera, podemos observar que las prácticas multimediales actuales –pensadas como una realidad fantasmagórica– son experienciadas a través un proceso dialéctico de virtualización y actualización. La abstracción del espacio-tempo traído por la Modernidad transformó "una actividad específica y circunscrita en un funcionamiento deslocalizado, desincronizado y colectivizado" (Lévy, 1998, p. 44),

y por lo tanto hubo y siguió virtualizando nuestras relaciones entre humanos y no-humanos volviéndolas fantasmagóricas. En cambio, son las prácticas que nos permiten la articulación, negociación y configuración de nuestros cohortes culturales, así como de los procesos de habitar nuestros espacios sociales, las que nos permiten actualizar esta realidad fantasmagórica volviéndola realidad actual. Si nosotros vivimos en este entrelazado entre lo virtual y real; es entonces también así nuestra relación con el mundo (*being-in-the-world*), y por lo tanto nuestra forma de habitarlo y (re)crearlo. Siguiendo esta lógica, Marie-Laure Ryan, ilustraría acertadamente que:

> La diferencia entre 'estar en el espacio', como las cosas, y 'habitar' o 'acechar el espacio', como la conciencia encarnada, es una cuestión tanto de movilidad como de virtualidad. Mientras que los objetos inertes, completamente contenidos en sus cuerpos materiales, están ligados a una localización fija, la conciencia puede ocupar múltiples puntos y puntos de vista, ya sea mediante los movimientos efectivos de su soporte corpóreo o proyectándose en cuerpos virtuales. […] (Ryan, 2015, p. 54).

Al considerar nuestro cuerpo –virtual o físico– como en constante movimiento a través del espacio y tiempo, y no como un ente estático anclado a una locación física, nos es posible entender mejor cómo habitamos nuestro espacio a través de la constante interacción multimedia, creada por diferentes actantes físicas y digitales esparcidas a lo largo de diferentes espacios alrededor del mundo. Es a través de las prácticas que nuestra "conciencia encarnada" realiza que le damos sentido a nuestro mundo. Es a través de la práctica que moldeamos comunidades y espacios sociales. Al igual que caminar, pensar, hablar o tocar un instrumento, el uso de medios digitales es una práctica que nos permite dar sentido al mundo en el que vivimos. El musicar de TikTok es así más que la representación de una realidad física; es una práctica experimentada a través de nuestra conciencia encarnada a lo largo de una realidad fantasmagórica, con el fin de darle sentido y habitarla, volviéndola realidad actual durante la actualización de sus prácticas. Como señala Tim Ingold, "no tenemos que pensar el mundo para vivir en él, pero sí tenemos que vivir en el mundo para poder pensarlo" (Ingold, 2005, p. 115–18). En este contexto, y construyendo sobre las interrelaciones entre los participantes de las experiencias antes expuestas, concibo cuatro formas básicas en las que las relaciones entre las actantes de estos encuentros pueden ser entendidas. A las cuales nombro "presencia, co-presencia, co-presencia empática y no-presencia" (Bermudez, 2003).

Presencia

En primer lugar, usaré el término 'presencia' para referirme a la 'consiente participación e interacción física y sincrónica de las actantes' en el contexto de un cierto musicar. En otras palabras, las actantes articulan y negocian sus prácticas al mismo tiempo y en el mismo lugar físico. En este caso, el espacio

social creado ocupa un lugar físico concreto y delimitado. Bajo esta forma, el 'estar allí' tiene lugar en un campo etnográfico que de algún modo obedece al ideal de Bronislaw Malinowski (1922) de un lugar y un tiempo físicos concretos y delimitados.

Aquí podríamos tomar a la historia de la marimba en el bar como un caso clásico de este tipo de interacción. Los músicos, su audiencia, así como yo en mi rol de etnógrafo, nos encontrábamos articulando, observando y/o negociando el musicar al mismo tiempo y en el mismo lugar físico. En TikTok, por otro lado, nos podemos encontrar con este tipo de 'presencia' al observar alguna de las relaciones que las actantes realizan fuera de la aplicación, en un espacio físico. Por ejemplo, la historia ya antes contada acerca de las cuatro jóvenes que discutían sobre el performance de TikTok durante su viaje a casa después de la escuela. Esta escena no es observable desde la aplicación misma; aquí nuestro campo etnográfico ocupa –durante el momento de la discusión– un lugar físico concreto y delimitado. Las actantes del musicar investigado y nosotras estaríamos interactuando en un mismo espacio y tiempo; estaríamos 'presentes'.

Aquí cabe remarcar, que los niveles de participación y/o interacción entre las actantes del musicar puede variar ampliamente en intensidad, y no por ello dejar de ser una consiente participación e interacción física y sincrónica. Como Pablo Rojas Sahurie acertadamente llamaría la atención, el nivel de intensidad de esta participación y/o interacción puede variar según el musicar observado. En sus observaciones sobre la interacción del público durante conciertos de *doom metal*, Rojas Sahurie remarca cómo estás personas tienen casi nula interacción entre ellas, estando paradas casi inmóviles escuchando atentamente, concentrándose en un goce estético-musical más personal, fenómeno que él habría denominado como 'presencia en solitario*'* (*solitary presence* [Rojas Sahurie *en preparación*]). Este tipo de comportamiento difiere ampliamente del comportamiento que se podría observar, por ejemplo, en un concierto de ska o de cumbia. En los cuales el público participaría y se relacionaría de una manera mucho más corporal y extrovertida. Esta variabilidad en las formas de comportamiento, participación y/o interacción del público puede entenderse desde el contexto del cumplimiento de un rol y de las expectativas asociadas a ser 'público' en un determinado musicar, rol que denomino como *audience persona* (Bermudez, en revisión).

Co-presencia

Por otro lado, uso el término 'co-presencia' para hacer referencia a la 'consiente participación e interacción multimedial y asincrónica' de las actantes en el contexto de un cierto musicar. En este caso, las actantes articulan y negocian sus prácticas a través de espacios multimediales, (por ejemplo a través del internet) y durante tiempos y ritmos diferentes. En este caso, el espacio social creado no existe exclusivamente en un lugar y tiempo concreto, sino que se encuentra esparcido a lo largo de diversos

espacios físicos y digitales, siendo este evocado a través de las prácticas que lo conforman. Bajo esta forma, el 'estar ahí' transcurre en un campo etnográfico articulado y negociado a través de las prácticas del musicar mismo. No es nuestro cuerpo el que 'está ahí', sino es nuestra conciencia encarnada el que forma parte de este campo a través de su práctica.

En el musicar de TikTok nos podemos encontrar con este tipo de 'co-presencia' al observar: por un lado, a los performances mismos y a las practicas desarrolladas fuera de la aplicación a lo largo de medios y plataformas digitales como YouTube, Instagram, Snapchat, entre otras. Aquí, nuestro campo se construye a lo largo de localidades multimedia dispersas alrededor del mundo. Nuestra conciencia encarnada es parte de un campo articulado y negociado a través de espacios y tiempos diferentes. Aquí nuestro Smartphone (o algún otro dispositivo) juegan un papel importante, entendiéndolos no como un portal de representación; sino como una extensión corporal de nuestra consciencia. Y por el otro, al observar a las prácticas de este musicar desarrolladas a través de espacios multimediales. Tomando como ejemplo la historia acerca de las cuatro jóvenes en el tren, podemos experimentar un estado de 'co-presencia' al momento en que las actantes ven el video juntas en una ubicación física, forman parte del performance y lo comentan a través de la aplicación, discuten entre ellas físicamente y con Julia a través de *WhatsApp*, etc. Aquí, las actantes de nuestro musicar investigado y nosotras estaríamos interactuando asincrónicamente en un espacio multimedial; estaríamos 'co-presentes'. La idea de 'co-presencia' puede también ser aplicada a la virtualidad del mundo espiritual, y hacer referencia a la participación e interacción en un espacio virtual entre humanos y no humanos, como lo son espíritus, durante el musicar. En este caso, el espacio de interacción entre las actantes del musicar no está construido a lo largo de localidades multimedia dispersas alrededor del mundo, sino que se construye a lo largo del mundo humano y el de los espíritus. Como puede suceder en algunas tradiciones indígenas, como los Shipibo-Conibo (Brabec, 2015), o en la 'co-presencia' de seres divinos durante la realización de prácticas religiosas.

Co-presencia empática

El tercer tipo de relación, a lo que llamó 'co-presencia empática', hace referencia a un fenómeno mucho más abstracto y de menor visibilidad. Al habitar nuestro entorno, no solo le damos un sentido y significado a los espacios en los que actuamos, sino que también los volvemos nuestros a través de las asociaciones afectivas altamente corporales que vamos creando. En el caso del musicar de TikTok, el reunirse físicamente para TikTokear resulta ser una práctica común entre las TikTokers. Estos encuentros les permiten a las TikTokers crear nuevas relaciones corporales con sus seguidoras, al mismo tiempo que propician el emplazamiento del musicar de TikTok a una locación física específica. Por ello, la 'co-presencia empática', hace referencia a la 'asociación afectiva y altamente corporal' creada después

de ‘la consiente re-incrustación en un espacio físico y sincrónico, de una participación e interacción anteriormente experimentada como multimedial y asincrónica’ por parte de las actantes en el contexto de un cierto musicar. En otras palabras, este tipo de relación afectiva se manifiesta después de experimentar un encuentro físico con alguien a quien solo conocemos a través de un entorno multimedia. Esta relación se sustenta en el sentimiento resultante de la actualización, en un espacio físico, de una relación virtual. Seguramente conocen esta sensación: se siente diferente interactuar con alguien a quien conocemos físicamente que con alguien a quien conocemos únicamente a través de internet; una suerte de co-presencia cargada de un fuerte sentido de proximidad, confianza y corporalidad. De la misma manera que con la co-presencia, el “estar ahí” transcurre en un campo etnográfico articulado y negociado por la conciencia encarnada a través de las prácticas del musicar mismo; el sentimiento de comunidad y confidencia es sin embargo distinto.

A partir de mi investigación etnográfica, puedo afirmar que la creación y mantenimiento de una ‘co-presencia empática’ muestran ser de suma importancia para las actantes en el musicar de TikTok (Bermudez, 2025a, p. 125–137). Las TikTokers no solo buscan establecer contacto con sus seguidoras a través de la aplicación, sino también encontrarse con ellas en espacios físicos. En este contexto, las diversas reuniones “espontáneas” u “organizadas” que las TikTokers hacen con su audiencia resultan ser particularmente llamativas. Ya que a través de estas reuniones las TikTokers no solo pretenden incentivar procesos económicos, sino que a su vez buscan crear una confidencia corporal más intensa entre las actantes, y la cual les permite la creación y mantenimiento de lo que Giddens llamaría “seguridad ontológica” (1991: 92). Es esta seguridad ontológica la que nos permite sentirnos “en casa”, y por lo tanto necesaria para habitar y apropiarnos de las realidades fantasmagóricas de nuestro mundo moderno; radicando aquí su importancia.

La música tiene cierta capacidad para crear un tiempo liminal que transforma un lugar común en un espacio ahora cohabitado, culturalmente compartido, y sensiblemente comunalizado. El poder transformativo de estos encuentros recae en la fuerza que estos tienen para convertir una realidad virtual en una realidad actual y encarnada. Entrelazando al musicar de TikTok con localidades encarnadas, con experiencias cotidianas encarnadas, con cuerpos. Estas interacciones refuerzan la articulación y negociación de grupos y espacios sociales conjuntos y corporales entre las TikTokers. Estas prácticas generan, negocian y renuevan relaciones de co-presencia empática, lo que a su vez permite a las TikTokers experimentar una seguridad ontológica, dándole con esto sentido a la geografía fantasmagórica de TikTok. Permitiéndoles así sentirse ‘en casa’, permitiéndoles crear su espacio, permitiéndoles así vivir su comunidad. Este proceso forma vínculos colectivos duraderos al permitir una vivencia análoga entre distintas personas. Pero lo que es más importante, la congregación es, en el fondo, en acto de unión de los cuerpos.

No-presencia

El cuarto tipo de relación abarca una serie de fenómenos complementarios a los otros tipos de relaciones ya antes mencionados, y al cual llamo 'no-presencia'. Por una parte, este concepto hace referencia a la **inconsciente** 'presencia' de las actantes en el contexto de un cierto musicar. Para articular y negociar una práctica con otra actante es necesaria la participación de nuestra conciencia encarnada; por lo tanto el simple hecho de "estar ahí", compartiendo inconscientemente un espacio físico, no nos hace automáticamente 'presentes', sino que más bien nos encontraríamos en un estado de 'no-presencia'.

Un ejemplo de este tipo de 'no-presencia' lo pude observar durante el MeetUp de una TikToker en un Centro Comercial vienés. Alrededor de 300 adolescentes estarían esperando para poder interactuar con esta TikToker. Sin embargo, para las personas ajenas a este musicar aquel tumulto no era entendible y no pasaba de ser un simple estorbo. El nombre de la TikToker, de TikTok mismo, o la razón de la práctica que ahí se desarrollaba eran para estas personas totalmente ajenas. Su cuerpo estaba ahí, pero su mente estaría en otro lado; estas no formaban parte del musicar de TikTok. Otro ejemplo de este tipo de 'no-presencia' lo podemos observar en el ejemplo de la marimba en el bar, así como en el caso de la orgía sonora en el autobús camino a la escuela, antes explicada. Si bien diversas personas comparten un mismo espacio físico específico, su participación consciente en el musicar no es necesariamente obligatoria y homogénea. Nos encontramos, así, con diversos grupos musicando en distintos contextos, unos junto a otros. En ambos casos el musicar delimita territorios, sienta fronteras, y transformar el espacio social en el que las personas interactúan. Mientras las actantes del musicar de la marimba se encontrarían 'presentes', las de la música norteña permanecerían 'no-presentes' dentro de este musicar; y viceversa.

Por otra parte, el concepto de 'no-presencia', también hace referencia a un fenómeno que podríamos llamar de 'muerte digital'. Las prácticas digitales pueden dejar "objetos y/o personas digitales" (Bermudez, 2025c) que siguen existiendo y teniendo agencia independientemente de nosotras como individuos, incluso después de nuestra muerte. Esta existencia 'post humana' no es sin embargo infinita. Bajo esta idea, estos objetos/personas digitales solo pueden 'existir actualmente' mientras subsista una 'consciente' participación e interacción, ya sea física o multimedial, sincrónica o asincrónica, por parte de las actantes de nuestro musicar. Si estos objetos/personas digitales dejan de estar 'co-presentes' para las actantes pierden su existencia actual, pasando a un estado de 'no-presencia'; un estado de incertidumbre que nos podría recordar al "gato de Schrödinger" (Schrödinger, 1935, p. 812). Digitalmente, existen en algún servidor —en 'la nube'—, pero han dejado de existir para nosotros, para las actantes del musicar; estos objetos/persona digitales se encuentran simultáneamente vivos y muertos.

Musicando comunidad

La aparente intangibilidad y deterritorialidad de prácticas musicales como las desarrolladas en TikTok me habían enseñado que la articulación de configuraciones culturales puede ser entendida de distintas maneras en diversas situaciones. Mis reflexiones aquí expuestas apelan por una concepción dinámica de cómo puede ser entendida la construcción musical de localidad y comunidad. Las experiencias musicales contemporáneas muestran que la construcción de comunidad no depende exclusivamente de la proximidad física ni de territorios claramente delimitados, sino de las prácticas mediante las cuales las personas articulan, negocian y habitan espacios sociales compartidos. A través de ejemplos tan distintos como la marimba en Chiapas y el musicar en TikTok desde un contexto austriaco, este trabajo muestra que la música es un medio privilegiado para generar pertenencia, identidad y seguridad ontológica, aun dentro de contextos profundamente mediatizados y/o desterritorializados. Las nociones de **presencia, co-presencia, co-presencia empática y no-presencia** permiten comprender cómo las relaciones musicales contemporáneas se despliegan simultáneamente tanto en dimensiones físicas, como digitales. Estas categorías muestran que el "estar ahí" no puede reducirse a compartir un mismo lugar material, sino que implica participar activamente en procesos de interacción, actualización y construcción colectiva de sentido a través de múltiples temporalidades y modalidades. Desde esta perspectiva, el campo etnográfico también debe ser repensado como un espacio dinámico, fractal y multilocal, articulado por prácticas y no únicamente por geografías físicas. En un mundo donde las fronteras entre lo digital y lo físico se vuelven cada vez más difusas, estudiar el musicar implica atender tanto a los cuerpos presentes como a las formas mediadas de interacción que producen comunidad, afecto y pertenencia. La música, finalmente, sigue funcionando como una práctica fundamental para habitar el mundo, transformar espacios en lugares significativos y permitir que las personas se reconozcan mutuamente dentro de una experiencia compartida.

Como antes mencionado, la música, junto con las prácticas que la acompañan, posee la capacidad de producir espacios sonoros tanto individuales como colectivos. A través de ella podemos apropiarnos simbólicamente de un lugar, resignificarlo y convertirlo en un espacio vivido y compartido. La música tiene el poder de transformar entornos cotidianos en espacios liminales, donde las nociones habituales de tiempo y espacio parecen diluirse momentáneamente, permitiendo la creación de experiencias comunes y de una sensación de colectividad. Al mismo tiempo, también puede funcionar como un medio de diferenciación social. En cualquier caso, la música configura nuestros espacios vividos y participa activamente en la construcción de comunidad.

Referencias

APPADURAI, Arjun. **Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

BERMUDEZ, Juan. **Musicking TikTok: A Musical Ethnography from a Glocal Austrian Context** (New Approaches to Sound, Music, and Media 15). New York: Bloomsbury, 2025.

BERMUDEZ, Juan (Ed.). Networked Creativity: Musicking in the Social Media Era / Creatividad Interconectada: Musicar en la era de las redes sociales. Special Issue, **Journal of Sound, Silence, Image and Technology** 9, 2025.

BERMUDEZ, Juan (Ed.). TikTok-Music-Cultures. Perspectives on the Study of Musicking Practices On & Through TikTok. Special Issue, **Musicologica Austriaca - Journal for Austrian Music Studies**, 2025.

BERMUDEZ, Juan. The Digital in Musicological Inquiry: Some Epistemological Reflections on Current Research Trends. **El Oído Pensante** 14(1), 107-131, 2026.

BERMUDEZ, Juan. Ethnographing TikTok: Toward an Ethnomusicological Approach to a Multimedia Musicking. **Musicologica Austriaca - Journal for Austrian Music Studies**, 8-32, 2025.

BERMUDEZ Juan. Ethnomusicology, Artificial Intelligence, and the Intimate Work of Connection. **Ethnomusicology Forum** 34(2), 233-237, 2025.

BERMUDEZ, Juan. TikTok Persona: Explorando la performance de identidades musicales en un contexto multimedia. **Boletín Música** 63, 3-19, 2025.

BHABHA, Homi K. **The Location of Culture**. London: Routledge, 2004

BOELLSTORFF, Tom et al. **Ethnography and Virtual Worlds**. Princeton: Princeton University Press, 2012.

BRABEC DE MORI, Bernd; WINTER, Martin (Hrsg.). ***A*uditive Wissenskulturen: Das Wissen klanglicher Praxis.** Wiesbaden: Springer VS, 2018.

CERTEAU, Michel de. **The Practice of Everyday Life**. Berkeley: University of California Press, 1988.

COULDRY, Nick; HEPP, Andreas. **The Mediated Construction of Reality**. Cambridge: Polity Press, 2017.

DELEUZE, Gilles. **Difference and Repetition**. London: Bloomsbury Academic, 2014.

ELLIOT, David. Socializing Music Education. **Action, Criticism, and Theory for Music Education***,* 6, no. 4, p. 60–95, 2007.

FINNEGAN, Ruth. **The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town**. Middletown: Wesleyan University Press, 2007.

FRÖMMING, Urte et al. (orgs). 2017. **Digital Environments: Ethnographic Perspectives across Global Online and Offline Spaces, Media Studies**. Bielefeld: transcript Verlag, 2017.

GIDDENS, Anthony. **The Consequences of Modernity**. Cambridge: Polity Press, 1991.

HINE, Christine. **Ethnography for the Internet: Embedded, Embodied and Everyday**. London: Bloomsbury, 2015.

HORST, Heather; MILLER, Daniel. **Digital Anthropology**. New York: Routledge, 2020.

INGOLD, Tim. Human Worlds Are Culturally Constructed: Against the Motion. In: INGOLD, Tim, **Key Debates in Anthropology.** London: Routledge, 2005, 7-92.

———. **The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill**. London: Routledge, 2000.

KENNY, Ailbhe. **Communities of Musical Practice**. London: Routledge, 2016.

KOZINETS, Robert. **Netnography: Redefined**. Los Angeles: SAGE Publications, 2015.

Lange, Patricia. **Thanks for Watching: An Anthropological Study of Video Sharing on YouTube**. Louisville: University Press of Colorado, 2019.

LEFEBVRE, Henri. **The Production of Space**. Oxford: Blackwell Publishing,1991.

LEVY, Pierre. **Becoming Virtual: Reality in the Digital Age**. New York: Plenum Press, 1998

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonauts of the West Pacific: An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea**. New York: E.P. Dutton, 1922.

MARCUS, George. Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. **Annual Review of Anthropology** 24: 95–117, 1995.

PERTIERRA, Anna. **Media Anthropology for the Digital Age**. Cambridge: Polity Press, 2018.

PINK, Sarah et al. **Digital Ethnography: Principles and Practice**. London: SAGE, 2016.

PRZYBYLSKI, Liz. **Hybrid Ethnography: Online, Offline, and in Between**. Los Angeles: SAGE Publications, 2021.

ROJAS SAHURIE, Pablo. An Offering of Grief: Encounters with Doom Metal. En preparación.

RYAN, Marie-Laure. **Narrative as Virtual Reality 2: Revisiting Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media**. Baltimore: John Hopkins University Press, 2015.

SCHRÖDINGER, Erwin. Die gegenwärtige Situation in der Quantenmechanik. **Die Naturwissenschaften** 23(48), p. 807–812, 1935

SMALL, Christopher. **Musicking: The Meanings of Performing and Listening**. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

TURINO, Thomas. **Music as Social Life: The Politics of Participations**. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

Mini Bio Autor

Juan Bermúdez é um etnomusicólogo mexicano que vive na Austria. Bermúdez cursou Estudos Avançados de música na Universidade de Ciências e Artes de Chiapas e etnomusicologia na Universidade de Música e Artes Cênicas de Graz. Ele obteve seu doutorado em etnomusicologia pela Universidade de Viena, sob a orientação de Julio Mendívil, com uma etnografia sobre as práticas musicais no aplicativo para smartphones TikTok.

Revista Música e Cultura (ISSN 1980-3303)
Dossiê **Sonoridades, memória e territorialidade: performances em movimento na América Latina e Caribe**

A VOZ DE AÑÁ NO BRASIL

A transnacionalização dos tambores batá e a construção de uma comunidade de *tamboreros* no Rio de Janeiro

Ferran Tamarit
Pesquisador independente
ferran.tamarit@gmail.com

Resumo

Este artigo analisa a chegada e implantação da *Regla de Osha-Ifá* cubana no Brasil a partir das práticas musicais e da experiência de seus agentes, com ênfase nos tambores batá de fundamento. Partindo da dupla condição do autor como sacerdote-tocador e pesquisador, propõe-se o conceito de *musipensar* – uma epistemologia sonoro-ritual que não separa saber, fazer e ser. O Rio de Janeiro é tomado como um *local de pesquisa estratégico* para observar a reterritorialização dessa tradição, personificada na trajetória de Fernando "Leo" de Oliveira Leobons e na consagração do *tambor de fundamento Ako bi Añá* (1998). A análise da genealogia dos tambores batá, da sua "fala" tonal e da formação de uma comunidade carioca de *tamboreros* revela que a transnacionalização não é mera circulação de objetos, mas a re-instalação de uma epistemologia afrodiaspórica.

Palavras-chave: *Musipensar*; Tambores batá; *Regla de Osha-Ifá*; Transnacionalização religiosa; Rio de Janeiro.

THE VOICE OF AÑÁ IN BRAZIL

The Transnationalization of Batá Drums and the Formation of a Community of *Tamboreros* in Rio de Janeiro

Abstract

This article examines the arrival and establishment of the Cuban *Regla de Osha-Ifá* in Brazil through the lens of musical practices and the lived experiences of its practitioners, with particular emphasis on consecrated *batá* drums (*tambores batá de fundamento*). Drawing on the author's dual position as both priest-drummer and researcher, it proposes the concept of *musipensar* ("music-thinking") as a sonic-ritual epistemology that refuses to separate knowing, doing, and being. Rio de Janeiro is approached as a strategic research site for observing the reterritorialization of this religious tradition, embodied in the trajectory of Fernando "Leo" de Oliveira Leobons and the consecration of the *Ako bi Añá fundamento drum* in 1998. By analyzing the genealogy of the *batá* drums, their tonal "speech," and the emergence of a community of *tamboreros* in Rio de Janeiro, the article argues that transnationalization is not merely the circulation of objects and techniques but the re-establishment of an Afro-diasporic epistemology.

Keywords: Musipensar; Batá drums; Regla de Osha-Ifá; Religious transnationalization; Rio de Janeiro.

Um saber situado na encruzilhada

Com base no meu percurso como religioso e pesquisador, o trabalho a seguir propõe analisar a chegada e implantação da *Regla de Osha-Ifá* cubana no Brasil a partir de uma perspectiva centrada nas práticas musicais e na experiência de seus agentes. O ponto de partida para todas as análises e questionamentos é a minha dupla condição de sacerdote-tocador e acadêmico[1], duas identidades que compõem boa parte da minha vida pessoal e profissional e entre as quais trânsito permanentemente. No entanto, mesmo sendo universos interconectados, é preciso ressaltar que frequentemente operam sob lógicas distintas de produção e validação do conhecimento. Diante disso, posiciono a minha vivência numa encruzilhada – espaço sagrado de ambiguidade, potencialidade e movimento. É desde ela e regido pelas forças que nela habitam que escrevo, movido pela convicção de que os tambores sagrados, em suas múltiplas diásporas, podem nos ensinar muito sobre os processos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização que caracterizam a experiência negro-atlântica.

Nas últimas décadas, as religiosidades de 'inspiração' africana (Ochoa, 2004) praticadas na Afro-latino-américa e no Caribe vêm sofrendo uma intensa dinâmica de expansão para além das suas fronteiras étnico-raciais e nacionais (Capone, 2011; Frigério e Capone, 2012). Seguindo Thomas Csordas (2009), Argyriadis e De la Torre (2012, p. 6) nos advertem que nesses casos estamos diante de processos de transnacionalização religiosa inversos ou "ao contrário", pois estes se configuram "[...] do sul para o norte, do leste para o oeste, das periferias para os centros metropolitanos, das culturas subalternas para as religiões hegemônicas[2]". Nas formas de transnacionalização 'desde baixo#, são gerados fluxos multidirecionais de bens, práticas e instituições religiosas que configuram nas "diásporas religiosas secundárias":

> [...] a Bahia, Recife, São Luís do Maranhão, Porto Alegre, Havana ou Porto Príncipe e seus arredores, como lugares de origem do candomblé, do xangô, do tambor de mina, do batuque, da regla de ocha e do vodu - respectivamente - podem ser considerados diáspora religiosa primária. As cidades, regiões e países para os quais essas variantes migraram podem ser considerados uma

[1] No candomblé sou um ogã "suspenso", portanto, um *abian (abíyán)*, membro da comunidade não iniciado. Já nas religiosidades afro-cubanas, sou iniciado como *Awofakan* no culto a Ifá, sou sacerdote *Tata Nkissi* no *Palo Briyumba* e *Omo Aña* (literalmente "filho de Añá"), um tocador-sacerdote integrado ao culto a Añá, divindade que mora dentro dos tambores batá consagrados. No universo acadêmico, sou mestre e doutor em Musicologia.

[2] "[...] de sur a norte, de oriente a occidente, de las periferias hacia los centros metropolitanos, de las culturas subalternas a las religiones hegemónicas".

> diáspora religiosa secundária. Essa diáspora secundária reúne cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Buenos Aires, Montevidéu, Nova York, Miami, Los Angeles, San Francisco, São João de Porto Rico e Caracas, onde as variantes religiosas afro-americanas estão presentes em número importante - seus templos podem ser contados às centenas" (Frigério, 2005, p. 138).

Fluxos, estes que se formam a partir de dois movimentos complementares: o desenraizamento destas práticas desde seu contexto de origem e a subsequente relocalização, apropriação e ressignificação em novos contextos nacionais e sociais. Há, no entanto, uma dimensão implícita – mas em nenhum caso desprezível – de tensão e conflito inerente ao contato com novas geografias sociais e humanas e com religiosidades já estabelecidas ou hegemônicas nesses locais de chegada. Assim, nessas zonas de fricção ou contato costumam se dar pugnas por legitimidade (Argyriadis e De la Torre, 2012) e pelo controle da tradição e do poder real ou simbólico sobre os patrimônios religiosos e os aspectos centrais do sacerdócio. Esta afirmação compreende assim, de forma transversal, todos os aspectos dessas religiosidades em conflito, determinando rearranjos, alianças e rompimentos que são feitos e refeitos em base a distintos critérios em cada contexto. No caso brasileiro, a partir da década de 1970 se deram dois processos concomitantes: por um lado, formas regionais como o candomblé baiano, o batuque gaúcho ou a umbanda se espalharam pela Europa e sobretudo pela América do Sul (Frigério, 2013; Oro, 2002); ao tempo que religiosidades africanas e afrodiaspóricas foram se estabelecendo no nosso país.

De forma sucinta, as religiosidades de 'inspiração' africana cubanas podem ser agrupadas dentro de vários segmentos, cultos ou *Reglas* – muitas vezes interdependentes, mas sempre autónomos e não raramente em franca disputa:

- A *Santería*, *Osha*, *Regla de Osha* ou simplesmente *Santo*, é a forma mais amplamente praticada na ilha. São cultos de inspiração ioruba e igbo (na África Ocidental), e de alguma forma, seriam o equivalente mais próximo daquilo que na Bahia foi chamado, a partir do século XIX, de candomblé[3].

[3]De forma análoga ao candomblé ketu-nagô brasileiro, as principais divindades cultuadas e celebradas nesta religiosidade são também os orixás – orichas em sua forma cubana. Não entrarei aqui na sua descrição, nem nas muitas variações, 'avatares' ou caminhos, mas vale ressaltar que mesmo com diversas coincidências, na Regla de Osha cubana há mais orichas e estes têm características e nomeação diferentes. Seguindo Banchereau e Miller (2010), podemos organizá-los em seis grupos: orichas guerreiros (Eleguá ou Echu, Ogun, Ochosi e Ozun); orichas da natureza (Inle, Babaluaye, Oricha Oko, Ozáin, Oggué, Oké e Korinkoto); orichas da família de Xangô (Ibeyi, Dadá, Agayú e o próprio Changó); orichas ancestrais (Obatalá e Odudua); orichas femininos ou oricha obbiní (Obba, Yewá, Oyá, Yemayá e Ochún); e o oricha da adivinhação (Orula ou Ifá).

- A *Regla de Ifá* é uma forma de religiosidade de inspiração também ioruba centrada numa forma específica de adivinhação e no culto a *Orunmila* – o orixá do destino e o testigo da criação – inicialmente surgida na parte ocidental de Cuba, mas hoje presente em todo o território. Atualmente, há certo consenso em agrupar a *Regla de Osha* e de *Ifá* dentro da *Regla de Osha-Ifá*, uma vez que ambos estão intimamente relacionados.
- A *Regla Abakuá* (chamada por Ivor Miller (2009) da "sociedade dos homens leopardo") uma confraria hermética e iniciática masculina originária da República do Camarões e do Sul da Nigéria, praticada somente em La Habana, Matanzas e Cárdenas.
- O conjunto de *Reglas Kongo* ou *Nkissi Malongo Yaya* (que poderíamos traduzir como "a medicina da Mãe Natureza") – a *Regla de Palo Monte* e/ou *Mayombe*, a *Regla Briyumba* e a *Regla Kimbissa del Santo Cristo del Buen Viaje* – um conjunto de religiosidades centro-africanas de inspiração Kongo difundidas por toda a ilha.
- O *Espiritismo* ou *Bóveda espiritual*, uma mistura de espiritismo kardecista, catolicismo e ritos Kongo presente em toda a ilha de Cuba, especialmente nas regiões urbanas.
- A *Regla Arará*, originária do antigo reino do *Dahomé* (no território das atuais repúblicas do Benin, Togo e parte da Nigéria), especialmente forte na província de Matanzas e também presente em La Habana.
- O *Vodu* ou *Gagá*, originário do Haiti, presente na metade leste da ilha ou *Oriente*.
- Outras religiosidades regionais, presentes em territórios específicos, como os cultos *Gangá* da cidade de Perico, de não mais de 30.000 habitantes, situada na província de Matanzas; ou os cultos *Iyesá*, hoje em dia presentes somente nas províncias de Matanzas (na região oeste da ilha) e Sancti Spiritus (na região central).

Segundo a tradição oral documentada por Capone (2011), a presença da Regla de Osha-Ifá no Brasil remonta à chegada, em 1991, do jornalista e babalaô cubano Rafael Zamora Díaz Ogundaketé[4] ao Rio de Janeiro, cidade que se consolidou como principal porta de entrada dessa tradição religiosa no país. No plano sonoro-musical, contudo, um marco decisivo ocorreu

[4] Seguindo a convenção adotada nessas comunidades religiosas, apresento o nome civil do sacerdote acompanhado de seu nome ritual, geralmente associado ao Odú de Ifá que rege sua trajetória religiosa. Os odús – também grafados oddun na tradição afro-cubana – são signos que organizam o sistema divinatório e o corpus de conhecimentos de Ifá. Assim, Rafael Zamora Díaz era conhecido ritualmente como Ogundáketé, denominação vinculada ao odú recebido em sua consagração sacerdotal.

apenas em 1998, quando Fernando "Leo" de Oliveira Leobons *Azonsizulemi*, em diante chamado pelo seu nome artístico Leo Leobons, após retornar de quase duas décadas nos Estados Unidos, trouxe para o Rio de Janeiro *Ako bi Añá*, um dos primeiros tambores batá de fundamento a chegar no Brasil[5] – e, até onde se tem conhecimento, o único a ingressar e ser efetivamente tocado no nosso país até bem pouco tempo atrás. Sua chegada inaugurou uma linhagem ritual vinculada a *Añá Bi*, considerado o primeiro tambor batá consagrado em Cuba, confeccionado em Havana por volta de 1830 (Ortiz, 1994; Banchereau e Miller, 2010).

O Rio de Janeiro configura-se, assim, como aquilo que Capone e Frigerio (2012), seguindo Robert Merton (1987), denominam *strategic research site* (local de pesquisa estratégico). Na condição de receptor de uma "diáspora religiosa secundária" (Frigerio, 2005), a cidade oferece um contexto privilegiado para a observação e análise dos processos de transnacionalização religiosa em maior profundidade, pois

> uma modalidade 'tradicional' importada tende a encontrar com maior facilidade seu lugar em um contexto considerado 'menos tradicional', onde pode negociar sua integração em um campo religioso já fortemente estratificado, antes de expandir sua influência para contextos tidos como 'mais tradicionais[6]' (Capone e Frigerio, 2012, p. 145, ênfases no original)

Ao mesmo tempo, esta condição de território de fronteira simbólica – nem totalmente alheio às tradições afro-brasileiras, nem reduto de sua suposta pureza – faz do Rio de Janeiro um local privilegiado para observar as negociações, alianças e conflitos que emergem do contato entre diferentes matrizes diaspóricas. Para dar conta dessa complexidade, propôs na minha tese de doutorado (Tamarit, 2023) o conceito de 'musipensar' – inspirado no 'sentipensar' do sociólogo colombiano Orlando Fals-Borda – com o qual pretendo cartografar o conjunto de filosofias, técnicas e práticas sonoro-performáticas que emergem desses encontros. Como venho desenvolvendo ao longo da minha pesquisa, o 'musipensar' é uma epistemologia sentida e sensorialmente produzida antes que uma abstração racional. Trata-se

[5] Há relatos da chegada ao Rio de Janeiro de um tambor de fundamento pouco antes de Ako bi Añá. Em conversas junto de membros da comunidade carioca, confirmei que teria sido trazido de Cuba por Alberto Chamarelli Filho, conhecido ritualmente como Beto Odissá, primeiro brasileiro consagrado babalaô segundo o rito afro-cubano. Até o momento, contudo, não foi possível confirmar o nome, o estado atual nem o paradeiro desse tambor.

[6] "Una modalidad 'tradicional' importada hallará más fácilmente su sitio en un lugar considerado 'menos tradicional' y podrá negociar su integración en un campo religioso ya altamente estratificado, antes de extender su influencia a los sitios 'más tradicionales'"

de um modo de conhecimento que não separa o saber do fazer e do ser; a técnica da ética; e o musical do social e cosmológico.

Assim, ao longo deste artigo, parto da minha própria experiência como sujeito híbrido entre duas religiosidades de inspiração africana em contato durante pouco mais de três décadas no contexto do Rio de Janeiro; assim como da minha condição também dual de *tamborero* e sacerdote Omo Añá da Regla de Osha-Ifá e membro frequentador do candomblé. A autoidentificação como tamborero ou tocador de tambor é central na perspectiva aqui adotada, pois ela explicita um lugar ritualmente marcado pela responsabilidade e pelo reconhecimento mútuo, expresso no lema dos *omo añá* cubanos *gbogbo abure e'lesse okan* ("todos irmãos aos pés de um mesmo coração"). Ser tamborero é formar parte de um coletivo que vive, pensa e sente a vida através da pele, da madeira, do couro e do som dos tambores. É estar no âmbito das "racionalidades afrodiaspóricas" (Souza, 2019) ligadas à manutenção das pedagogias negras onde o conhecimento não emerge de uma reflexão distanciada, mas do próprio processo de tocar, de fazer, de musipensar.

Desse modo, a hipótese que guia este artigo é que a transnacionalização dos tambores batá para o Brasil, personificada na trajetória de Leo Leobons e no estabelecimento de uma comunidade de tamboreros no Rio de Janeiro, não pode ser compreendida apenas como a circulação de objetos e técnicas, mas como a reterritorialização de uma epistemologia sonoro-ritual – um musipensar – em um novo contexto geográfico e social.

Os tambores batá: origem, história e significado no Brasil

Como apontado, proponho apreender o processo de transnacionalização da Regla de Osha-Ifá para o Brasil através da sua práxis sonoro-ritual. No caso que nos ocupa, centrarei a minha análise a partir do conjunto principal de tambores desta religiosidade: os tambores batá de fundamento – instrumentos nos quais materialidade e espiritualidade se fundem. Como afirma o percussionista cubano Yusniel Martínez Carranza (2024):

> Esses tambores não são meros instrumentos; constituem a encarnação de uma profunda conexão com a expressão musical e espiritual que liga as pessoas aos seus ancestrais, às suas divindades (orixás) e à rica herança africana que permeia suas vidas. Originários da vibrante cultura iorubá da África Ocidental, os tambores batá transcendem a dimensão estritamente musical

> para se tornarem portadores de identidade e de conexão ancestral[7] (Martínez Carranza, 2024, p. 10)

Deste modo, longe de serem instrumentos 'acessórios' nos rituais, os tambores batá constituem o próprio fundamento e um dos principais elos de comunicação entre humanos e divindades no universo da Regla de Osha-Ifá. Por serem tradicionalmente associados à música da corte no antigo Império de Ọ̀yọ́, na atual República da Nigéria, em Cuba foram identificados com Changó (Ṣàngó) – quarto soberano ou Àláàfin Ọ̀yọ́, deificado com o oricha do raio, símbolo de força, realeza e masculinidade. Os tambores batá, como veremos a seguir, para serem considerados tambores de fundamento, passam por uma consagração ritual e carregam um assentamento de uma deidade específica – Àyàn ou Àyàn Àgalú no contexto ioruba ou Añá em sua forma diaspórica – em forma de um pacote contendo diversos fundamentos mágico-sagrados fixado na parte interna do bojo de cada um dos tambores.

Organologicamente, os tambores batá são instrumentos bi-membranofones de forma clepsídrica (em forma de ampulheta) com dois peles de diferentes tamanhos (uma boca o *ẹnu*, e uma *culata* ou *chachá*) tocados horizontalmente sobre as pernas do tamborero. Sua presença em Cuba está associada à chegada de escravizados de ascendência iorubá, conhecidos na ilha como lucumí[8], especialmente após a queda do Império de Ọ̀yọ́ em 1825, as guerras que se sucederam entre os diversos reinos iorubás e os constantes ataques do Reino do Daomé (Ortiz, 1994). A este respeito, as fontes orais e a tradição religiosa em Cuba confirmam que:

> graças à história da santería transmitida por seus dignitários, que perpetuam uma tradição oral sobre a história dos cultos, sabe-se que os Egbado teriam constituído o grupo majoritário em Cuba entre as nações lucumí durante a primeira metade do século XIX. Posteriormente, os Oyó acabariam por impor sua forma de religião e seus tambores batá [...] (Banchereau e Miller, 2010, p. 14).

[7] "Estos tambores no son meramente instrumentos; son la encarnación de una conexión profunda con la expresión musical y espiritual que vincula a las personas con sus antepasados, sus deidades (Orishas) y la rica herencia africana que impregna sus vidas. Originarios de la vibrante cultura yoruba de África Occidental, los Tambores Batá trascienden lo musical para convertirse en portadores de identidad y conexión ancestral".

[8] Segundo Banchereau e Miller (2010), até meados do século XX, os africanos de origem iorubá em Cuba eram identificados genericamente como *Lucumí*, uma designação colonial cuja origem permanece incerta e que, como os *Ararás* ou os *Carabalí*, não correspondia necessariamente a uma identidade étnica africana específica. Em Cuba, essa categoria englobou diversas procedências, sem distinções significativas entre grupos – como *Nagô*, *Ijẹbu*, *Ifẹ̀*, *Ọ̀yọ́* ou *Egbado*, com a notável exceção dos *Ijẹ̀ṣa* (*Iyesá*), que preservaram certa identidade própria. Em sentido estrito, contudo, o termo "iorubá" referia-se originalmente aos habitantes do *Reino de Ọ̀yọ́*, sendo posteriormente estendido ao conjunto dos povos de língua e cultura iorubá.

Por outro lado, estas mesmas fontes e a própria historiografia cubana enfatizam a importância e centralidade dos chamados *cabildos de nación* para a preservação das tradições africanas em Cuba. Os cabildos eram associações legalmente reconhecidas pela administração colonial espanhola, organizadas segundo o modelo institucional ibérico e estruturadas por naciones (nações) ou origens étnicas africanas. Nesses espaços, pessoas escravizadas – que geralmente compartilhavam língua e cultura – podiam reunir-se, eleger suas lideranças e manter práticas comunitárias e religiosas sob supervisão oficial. De fato, como descrevem Banchereau e Miller (2010, p. 13), "[...] essas instituições foram decisivas para a preservação das tradições africanas, fossem elas religiosas, musicais, linguísticas ou mesmo culinárias". Foi nesse contexto que os tambores batá de fundamento surgiram em Cuba por volta de 1830, tocados primeiramente nos cabildos lucumí de La Habana e Regla:

> Foi no interior dos cabildos lucumí que esses tambores batá de fundamento teriam sido tocados pela primeira vez. Ao longo da segunda metade do século XIX, com a expansão da tradição de Ọ̀yọ́, cada cabildo lucumí passou a adquirir seu próprio conjunto de tambores consagrados. Originalmente, os cabildos de La Habana de todas as nações localizavam-se intramuros, na cidade velha (atual Habana Vieja), que constituía o principal núcleo urbano da época. Com a formação dos primeiros bairros extramuros e sua gradual integração aos povoados vizinhos, os cabildos foram obrigados a deslocar-se para essas áreas periféricas, uma vez que sua presença no centro urbano era considerada inconveniente por diversos motivos. Como consequência, as principais "escolas" habaneiras de tambores batá – responsáveis pelo desenvolvimento de distintos estilos de execução – estabeleceram-se fora do centro histórico, em localidades como Regla e Guanabacoa (do outro lado da baía), Marianao e Luyanó. (Banchereau e Miller, 2010, p. 16-17).

A narrativa fundadora, consagrada por Fernando Ortiz (1994) a partir da tradição oral e de entrevistas com tamboreros célebres, aponta para o *cabildo Changó Teddun*, fundado no ano de 1820 e renomeado a partir da década de 1910 como Sociedad de Socorros Mútuos Nación Lucumi de Santa Bárbara – época em que foi também apelidado de cabildo Alakisá. Em volta desse cabildo, orbitam os nomes de dois ex-escravizados ilustres, centrais para a reformulação e consolidação dos tambores batá em solo cubano e na sua forma atual: *Ño*[9] *Juan el Cojo – Añabí*, um babalaô, *onilu* (chefe dos tamboreros) e *olosáin* (sacerdote de Ozáin) da nação Oyó; e *Ño Filomeno García* (*Falúbí*) – *Atandá*, um babalaô, entalhador (*agbegi*) e piloto de barco de

[9] *Ma* para *Mamá*, *Ño* para *Señor* e *Ña* para *Doña* foram prefixos usados para nomear escravizados proeminentes ou de alto escalão no espanhol colonial falado pelos africanos em Cuba.

nação *Egbado*. Ambos construíram e consagraram o primeiro conjunto de tambores batá cubanos, batizado de *Añabí* ("nascido de Añá"). A história recolhida por Fernando Ortiz (1994) sobre essa consagração segue da seguinte forma:

> Segundo algumas tradições, ele [*Juan el Cojo, Añabi*] era conhecido como *Pata'e Palo* ("perna de pau"). Teria chegado da África no início do século XIX. [...], foi obrigado a trabalhar em uma plantação de cana-de-açúcar, onde uma carroça passou sobre sua perna, dando origem ao apelido de "coxo". Posteriormente, foi levado para um barracão-hospital de escravizados em Regla, onde ouviu, com grande emoção, tambores claramente identificáveis como iorubás. Pouco depois, reencontrou *Filomeno García "Atandá" (Falúbí)*, que teria conhecido na África como tocador de tambores. Juntos dirigiram-se ao *cabildo Alakisa* e constataram que os tambores ali utilizados não eram adequados ao culto ritual. Decidiram, então, construir e consagrar um conjunto de tambores batá segundo os preceitos tradicionais e ortodoxos (Banchereau e Miller, 2010, p. 27).

A eles se juntou posteriormente Remigio Herrera Addechina (Obara Meyi), considerado o primeiro babalaô africano a atuar em Cuba do qual se tem evidência documentada. Segundo Ortiz (1994) e Banchereau e Miller (2010), Addechina chegou em 1820 à província de Matanzas com o nome de Remigio Lucumí na condição de escravizado. De origem Iyesá, foi vendido para a empresa açucareira *Herrera* (daí o sobrenome espanhol). Conquistou a sua liberdade em 1850 e estabeleceu-se em La Habana em 1866, onde fundou o cabildo Yemayá de Regla junto de *Añabi* e *Atandá*. Juntos, criaram para este cabildo o segundo conjunto de tambores consagrados de Cuba – chamado de *Atandá* – que foi confiscado pela polícia. Após este sucesso, recuperaram o conjunto primigénio *Añabi* após disputas internas no cabildo *Changó Teddun* – que eventualmente levaram ao seu desaparecimento.

A genealogia destes tambores é fundamental para compreender sua sacralidade. Na tradição da Regla de Osha-Ifá, o 'nascimento' ritual de um tambor de fundamento assegura que uma partícula da voz e do assentamento do Añá primordial 'more' dentro dos tambores descendentes. Meu padrino de Aña[10], Leo Leobons explica este processo comparando-o com o nascimento de um terreiro no contexto do candomblé brasileiro:

[10] Nas religiosidades afro-cubanas, o responsável pela iniciação de um neófito é chamado de padrino ou madrina (literalmente, padrinho e madrinha). Assim, o processo de renascimento iniciático se desenvolve, entre outros, a partir da filiação à linhagem ritual que acolhe o iniciado, e nesse contexto, o padrino e/ou a madrina são responsáveis pela 'educação' e guiagem do neófito na religião (juntamente do ojubona, o seu substituto).

> Em muitos aspectos, o "nascimento" de um novo terreiro equivale ao "nascimento" de um novo tambor de fundamento (conjunto consagrado de tambores batá cubanos). Todas as verdadeiras casas de nação (terreiros ortodoxos) possuem um objeto consagrado, denominado axé, enterrado no centro do barracão, a principal estrutura do terreiro. Esse axé "nasce" a partir do axé do terreiro-matriz ou 'casa-mãe'. O axé presente nos alicerces arquitetônicos do terreiro pode ser comparado ao aché contido no interior de um tambor batá, conhecido como carga. Tanto na fundação de um novo terreiro quanto na consagração de um novo tambor de fundamento, o axé/aché é 'gerado' a partir de um predecessor. Em ambos os casos, esse "nascimento" envolve uma cerimônia de transmissão que legitima o novo terreiro ou o novo fundamento, ao mesmo tempo em que estabelece e reafirma a linhagem religiosa da qual ele deriva (Leobons, 2015, p. 256-57).

Assim, a filiação sonoro-espiritual de um tambor de fundamento cubano é análoga à filiação entre terreiros ou até nas iniciações. Há ainda uma cerimônia pública final na consagração dos tambores recém 'paridos' chamada de 'dar voz' ou transmissão de Añá – realizada no sétimo dia do processo. Como explicam Alberto Quintero e Michael Marcuzzi:

> Nessa cerimônia, o tambor de fundamento que deu origem ao novo conjunto consagrado é tocado primeiro. Em seguida, o novo conjunto de batás começa a tocar discretamente, acompanhando-o, e gradualmente assume sua função à medida que o fundamento original reduz sua intensidade sonora até silenciar por completo (Quintero e Marcuzzi, 2015, p. 251).

O nascimento de *Ako bi Añá*

Pablo Roche Cañal *Akilapkua* (*Olufan Deyi*) foi um dos maiores Olubatá (dono de um tambor de fundamento) da história de La Habana. Ilustre tamborero e fiel informante de Fernando Ortiz, nasceu no final do século XIX filho de Andrés Roche El Sublime, considerado o primeiro grande batalero da história cubana – do qual não se conhecem detalhes biográficos. A fama de Pablo Roche fez com que a partir da década de 1950, os tamboreros se referissem ao tambor de Pablo Roche como a expressão el primero tambor:

> O primeiro tambor de fundamento do século XIX, Añabí, passou por herança para Andrés Sublime e, posteriormente, para seu filho, Pablo. O segundo conjunto da história, Atandá, foi confiscado pelas autoridades no início do século XX, mas acabou sendo recuperado por santeros, seja com a ajuda da magia, seja por meio de dinheiro. Também esse conjunto passou à posse de Pablo Roche, que veio, assim, a reunir os dois mais antigos jogos de tambores batá consagrados de Cuba. Com razão ou não, e em consonância com uma ideia amplamente difundida, poder-se-ia supor que Andrés Roche Sublime e, depois dele, seu filho Pablo tenham desfrutado de uma posição quase monopolística em Havana, por deterem os únicos tambores de fundamento em

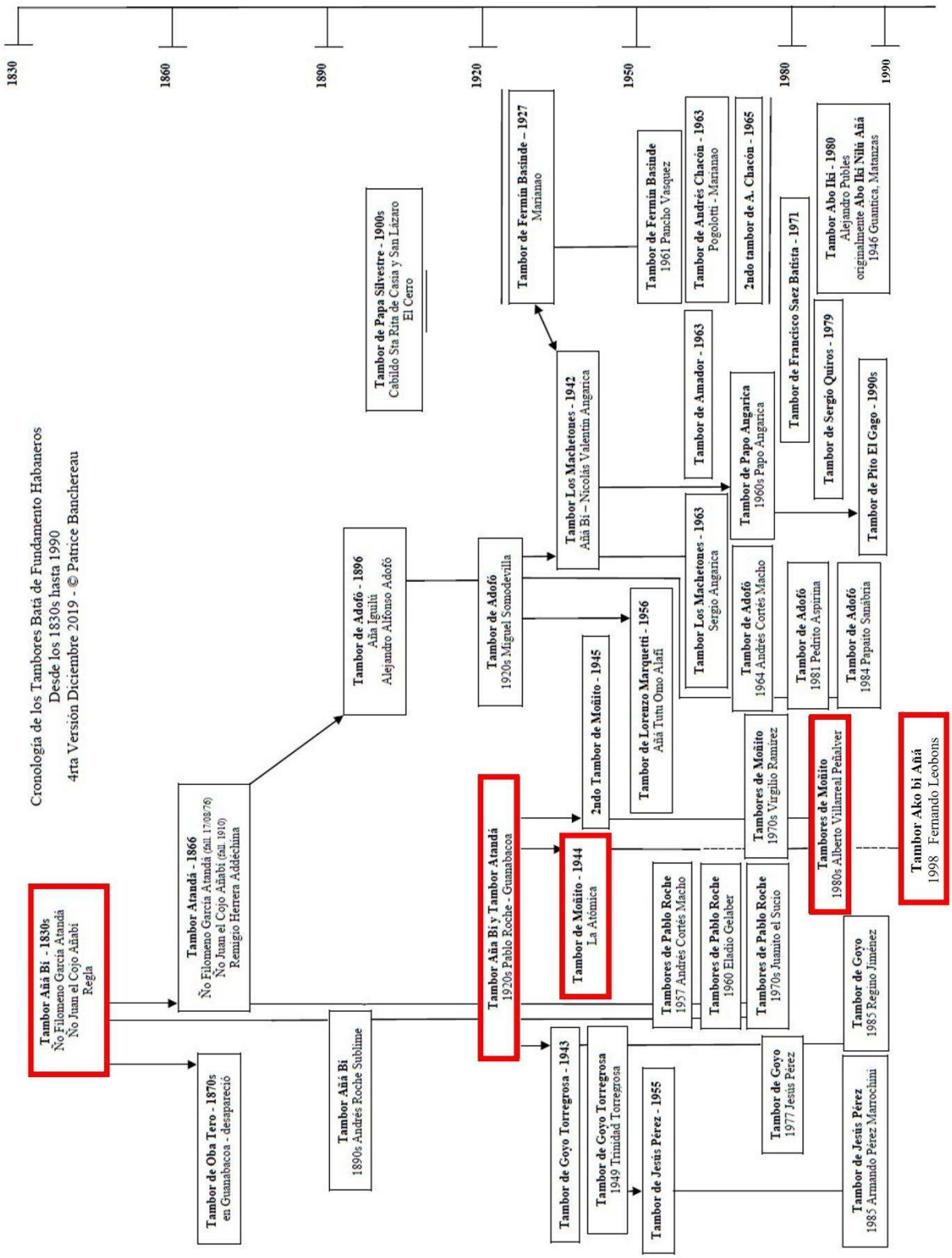
> atividade. Entretanto, essa percepção não é inteiramente correta [...] uma vez que outros tambores, embora menos conhecidos, também estavam em uso na mesma época. Ainda assim, é provavelmente essa condição de predominância que leva músicos e santeros habaneiros a se referirem ao tambor de Pablo como o "primeiro tambor" (primer tambor) (Banchereau; Miller, 2010, p. 42).

De acordo com relatos recolhidos por esses mesmos autores, "após a morte de Pablo, em 18 de abril de 1957, um dos dois conjuntos – provavelmente Añabí – foi entregue a Andrés Cortés, conhecido como 'Macho', que era, entre todos os omo Añá que tocavam com Pablo, aquele em quem este depositava maior confiança" (Banchereau e Miller, 2010, p. 49), mas a linhagem não se interrompeu. Foi deste tronco que nasceu Aña Bi Oyó ou La Atómica, tambor construído em 1945 por Pablo Roche para José Calazán Valdés Frías Moñito. O apelido 'Atômica', dado pelos santeros de La Habana, remete às bombas de Hiroshima e Nagasaki, mas também às qualidades sonoras excepcionais do instrumento. E foi de Añá bi Oyó que, em 19 de novembro de 1998, no bairro de Mantilla, em La Habana, nasceu Ako bi Añá pelas mãos de Alberto Villareal Peñalver e Armando Pedroso, El Surdo – tambor de fundamento no qual fui jurado omo añá.

Figura: Tambor de fundamento Ako bi Añá



Foto cedida por Fernando "Leo" Leobons



Cronologia dos tambores batá de fundamento habaneros. Fonte: Adaptado de Ritmacuba [online]. Disponível em https://bit.ly/3jpPpB9. Acessado em 14 de janeiro de 2022

A fala dos tambores batá e sua reconfiguração atual

Do ponto de vista organológico e performático, os tambores batá constituem uma família de três instrumentos: o *Ìyáàlú* (*ìyá ilú*, ou "tambor-mãe") é o maior dos tambores e em Cuba é apelidado de *iyá* ou *mayor* (um *mayorcero*, portanto, é um tocador de *iyá*); o tambor médio do conjunto é chamado de *itótele* ou *segundo* (sendo o *segundero* o seu tocador); finalmente, o termo *okónkolo* (anteriormente chamado de *omelé*) é usado para o tambor mais agudo (um *okonkolero* é, assim, um tocador de *okónkolo*)[11]. Seguindo Martínez Carranza (2024, p. 23-24) podemos descrever as características de cada um dos tambores: o *iyá*, de tom grave e contundente, distingue-se pela incorporação de guizos e campanas (*ṣàwọ̀rọ̀*), que enriquecem e matizam seu som, tem a função de guiar o *toque*; o *itótele*, por sua vez, emite um som "sumamente melódico" e a sua execução "revela a personalidade de quem o toca", neste caso respondendo e complementando as chamadas do *iyá*; por fim, o *okónkolo* produz a nota mais aguda e seu som "pode se apreciar de duas maneiras distintas: alta e picada".

A complexidade rítmica destes tambores, no entanto, não se reduz a uma mera performance instrumental. Como enfatiza Leo Leobons na entrevista que realizamos no âmbito da minha pesquisa de doutoramento,

> a estrutura dos ritmos não é musical, ela é fonética. Os tambores, até um certo ponto, mas literalmente falam. Eles reproduzem o *speech*. Eles reproduzem... são textos orais, são textos linguísticos reproduzidos através dos tons do tambor – uma vez que a língua *yorùbá*, como outras tantas africanas, é tonal! (Fernando Leobons, 2022 em Tamarit, 2023, p. 635-36).

Esta capacidade de 'falar' dos tambores batá está na raiz de sua sacralidade e de sua ontologia e eficácia ritual. Como argumenta Amanda Villepastour (2015),

> Àyàn é mais comumente descrito como o deus tamborero, o espírito da madeira ou o primeiro fabricante e tocador de tambores entre os iorubás. [...] A expressão iorubá *Aṣòrọ̀ Igi* [...] pode ser traduzida como "madeira que fala", "a árvore falante", "[aquele] que fala por meio da madeira" [...] ou "aquele que se expressa através da madeira" [...] (Villepastour, 2015, p. 1).

[11] Esses três são os instrumentos que conformam a orquestra ritual. No entanto, existe um quarto tambor chamado *elekotó* que contêm outra porção do assentamento de *Añá* e que é mantido no *cuarto de Santo* ou *Igbodú*, sendo somente usado em cerimônias e rituais privados.

De fato, se trata da deidade responsável pela 'fala' do tambor e mora assentada dentro dele, sendo a guardiã dos grandes mistérios e segredos que envolvem a comunicação entre o mundo dos homens (ayé) e o mundo espiritual (orun). Como comenta esta mesma autora, Àyàn ou Añá "[...] é ao mesmo tempo conhecido e misterioso, tangível e imensurável, pois a madeira é sólida, enquanto o som é efêmero" (Villepastour, 2015, p. 4).

No contexto cubano, onde a língua lucumí deixou de ser vernacular há gerações – de forma análoga ao contexto brasileiro –, a dimensão musical dos toques adquiriu uma importância ainda maior como veículo de transmissão de conhecimento e de conexão com a ancestralidade. Assim, na minha tese de doutorado, chamo esta característica como uma oralidade secundária intergeracionalmente codificada, pois os relatos dos tamboreros nos contam como se passou de uma protoforma na qual se falava (em teoria) de forma explícita, para uma forma de metalinguagem, que retêm – como uma mensagem codificada, subterrânea e culturalmente veiculada – muitos dos elementos gramaticais originários. Os dois seguintes excertos da conversa que mantive com Ìdòwú Akínrúlí podem servir para entender, do ponto de vista de um membro da linhagem Àyàn nigeriana, este complexo processo:

> O que houve, ou o que aconteceu depois da escravidão, de ter trazido os nossos ancestrais para cá, acredito que no início mantenha [o falar dos tambores]. Só que com o tempo passando, passando, passado, acabar – como é que é – falhando, né? E só fica mais o *toque*, o ritmo. As frases em *tum clap, clap, clap, clap, tum, tum* [cantarola]. Sei lá, *prum cum, pa pa, prum cum* [cantarola]... vira só *toque*, né! E ritmo. Mas, eu acredito que ali que aconteceu essa desconexão – que não é desconexão total no modo de 'ah, está ruim, está péssimo'... não! É um elemento pequeno, importante, e que, que acabar saindo desse... que sai desse trecho para... para as pessoas daqui. E mantenha essa frase: 'ah! o tambor fala, o tambor chama!' e tudo mais, né? Só que realmente acontece na cultura yorubá, o tambor fala e ele chama também! Era o meio de comunicação nossa, né? (Ìdòwú Akínrúlí, 2022 em Tamarit, 2023, p. 614-15)
>
> [...] quando você falar "fraseado" ou "frases", muitas vezes eu enxergo como as pessoas pensam que, tipo, a frase é *tutum, tatá, tá tá tá, tudatum tá tá tá, tá*... [canta uma frase mais ou menos longa]. Isto é... são frases aqui, mas nós não usamos frases. A gente usa a fala, entende? Tipo, aqui vai falar: *tuta tu tu tum, tum, tumtátátátá*... [canta uma frase como seria entendida no ocidente]... Lá, nós vamos falar: *Olorun obá, igba, igba baba mim, igba*... [fala cantarolando a mesma métrica e entoação que usou na frase anterior para mostrar que o que no Ocidente é considerado uma frase musical, na Nigéria é uma fala mesmo tocada pelo tambor]... entende? Então é duas coisas diferente. Eu estou falando! Eu não estou falando *tá tá tá tu tu tu tu*... Eu sei o que estou falando. E o que estou falando, todo mundo está entendendo. Aqui a frase, todo mundo vai entender... vai entender que é "convenção". Vira "convenção". A frase falada é "convenção". Para nós, a frase são falas! (*Ibid.*, p. 618)

Vemos nesse último trecho uma outra forma de tentar explicar aquilo que, segundo Leo Leobons, seus mestres chamavam de 'tocar por lo musical'. Ou seja, nas religiosidades afrodiaspóricas, a perca do yorùbá (e das outras línguas de uso comum) como língua veicular do cotidiano nas comunidades de terreiro operou uma 'desconexão' parcial que foi reconfigurando a práxis instrumental para formatos que priorizam 'a resultante musical da orquestra' como guia de um processo que re-semantizam os toques a partir da sua conjugação com o movimento dançado, com a narrativa mítica e com as cantigas.

Passamos para um contexto de estabelecimento de formas musicais, de frases e de convenções que, como fundamentos ancestralizados (ou seja, estabelecidos e validados dentro da dinâmica interna em cada contexto religioso pelos mestres e mestras em cada comunidade), mantêm uma relação metalinguística com o canto, a dança e a narrativa geral. Assim, o fundamento linguístico passa a ser de ordem secundária, pois seus sentidos e significados deixam de estar diretamente ligados às palavras e às línguas originarias e passam a ser de ordem místico-contextuais. Assim, como veremos a seguir, a chegada destes tambores ao Rio de Janeiro, pelas mãos de Leo Leobons, insere-se numa longa cadeia de transmissão que remonta ao século XIX cubano e, através deste, à África Ocidental. Mas este processo não foi linear nem isento de desafios. Como ele próprio relata, "durante vinte-e-três anos, eu... foi uma guerra solitária para que *Añá* crescesse no Brasil! Muito difícil porque... não é fácil... o tambor não é fácil. A linguagem do tambor não é fácil, você sabe disso" (Fernando Leobons, 2022 em Tamarit, 2023, p. 633). A dificuldade não residia apenas na técnica, mas na própria "cultura do tambor", na cosmovisão que envolve o tocar como ato de comunicação com o divino.

O Rio de Janeiro como local estratégico: personagens e processos

A compreensão da implantação da Regla de Osha-Ifá no Rio de Janeiro exige deslocar o foco analítico dos processos abstratos de circulação para os sujeitos concretos que tornam possível a construção e a manutenção das redes policentradas e os fluxos multidireccionais dos quais nos fala Thomas Csordas (2009). Como observam Argyriadis *et al.* (2012), as dinâmicas de transnacionalização religiosa não dependem apenas da mobilidade de pessoas, objetos e conhecimentos, mas da atuação de indivíduos capazes de estabelecer, sustentar e expandir conexões entre diferentes contextos locais e internacionais, produzindo verdadeiras

"instituições reticulares" baseadas em vínculos de parentesco ritual, circulação de saberes e sentimentos compartilhados de pertencimento transnacional.

Essa perspectiva reforça, por um lado, a centralidade do Rio de Janeiro como um 'local de pesquisa estratégico', conforme já argumentado na introdução deste artigo. Entretanto, estas redes religiosas transnacionais são estruturadas por diferentes perfis de agentes, entre os quais destacam os chamados 'atores nodais', sujeitos capazes de

> [...] criar conexões originais cuja combinação lhe permita sustentar seu próprio projeto religioso, identitário ou cultural, aproveitando uma posição singular de interseção da qual se torna um motor indispensável. O ator 'nodal' conecta de forma densa diversos grupos, organizações e sub-redes de naturezas distintas (religiosas, artísticas, políticas e de intercâmbio mercantil), cujo campo de atuação se estende por múltiplas escalas geográficas e relacionais. Está presente em todos os acontecimentos-chave do movimento — ou dos movimentos — que contribui ativamente para dinamizar (Argyriadis *et al.*, 2012, p. 58).

Sob essa chave interpretativa, a consolidação da Regla de Osha-Ifá no Rio de Janeiro pode ser compreendida a partir da atuação de certos personagens que, por suas trajetórias biográficas, capacidade de articulação e reconhecimento ritual, transformaram-se em pontos estruturantes da nova malha transnacional que conecta Brasil, Cuba e outros centros da diáspora afro-atlântica. Entre esses atores, destacam-se entre outros Rafael Humberto Zamora Díaz *Ogundaketé* e Leo Leobons, cujas iniciativas não apenas introduziram práticas, objetos, rituais e conhecimentos especializados no contexto brasileiro, mas estabeleceram conexões duradouras entre famílias religiosas, comunidades musicais e circuitos iniciáticos, tornando-se referências fundamentais para a formação e expansão da comunidade de praticantes da Regla de Osha-Ifá no país.

Rafael Zamora Diaz e o estabelecimento da Regla de Osha-Ifá no Brasil

Como vimos, o estabelecimento da Regla de Osha-Ifá no Rio de Janeiro se deu a partir da chegada, em 1991, do jornalista e babalaô cubano Rafael Zamora Díaz, segundo Capone:

> Zamora, um ex-jornalista da TV cubana, tinha vindo ao Brasil em 1991 com o projeto de fazer um documentário sobre as "religiões africanas" em Cuba e no Brasil. Casado com uma jornalista carioca, Zamora estabeleceu-se no Rio e organizou, em 1992, a primeira cerimônia de awo fakan e de kofá, seguindo a tradição cubana de Ifá (2011, p. 115)

Um ano após a sua chegada, Zamora realizou a primeira iniciação de brasileiros seguindo o rito de Ifá cubano, e pouco depois, nesse mesmo ano (1992), ordenou em Cuba o primeiro babalaô brasileiro, Alberto Chamarelli Filho (Capone, 2011). No entanto, a introdução da Regla de Osha-Ifá no Brasil não se deu sem tensões estruturais. Capone aponta uma diferença fundamental entre os dois contextos:

> Se, em Cuba, o sacerdócio de Ifá é restrito aos homens heterossexuais que não entram em transe, no candomblé brasileiro as posições mais elevadas na hierarquia ritual continuam sendo o apanágio de mulheres e de homens, frequentemente homossexuais, que incorporam suas próprias divindades. (2011, p. 116)

Esta divergência não é meramente disciplinar, mas toca em aspectos centrais da cosmologia e da organização do poder ritual. Enquanto no candomblé a capacidade de incorporar os orixás é uma condição necessária para a reprodução das linhagens religiosas, na tradição cubana, o babalaô não deve ser possuído, e sua autoridade deriva do domínio de um corpus de conhecimento específico. Como observa Nicholas Marsh, citando John David Peel:

> Ifá distinguia-se desses oráculos de possessão [jogo de búzios ou *Mẹ̀rìndínlógún*] de diversas maneiras. Seu princípio fundamental era o controle, e não a inspiração: em vez de entregar-se ao transe ou à possessão, o babalaô dependia do domínio de uma técnica e do correspondente corpo de conhecimentos que a acompanha (Peel, 2002, apud. Marsh, 2013, p. 78).

Esta diferença fundamental gerou um rearranjo nas hierarquias rituais das casas de candomblé que aderiram ao culto de Ifá. Segundo Capone (2011, p. 119), "ao contrário do que ocorreu com os cursos de adivinhação ministrados pelos professores nigerianos, o culto de Ifá não atraiu os chefes dos terreiros, mas seus ogãs". Os ogãs, que por definição não são possuídos, tornaram-se os candidatos "naturais" à iniciação no Ifá cubano. Este processo, no entanto, gerou tensões, pois a iniciação como babalaôs os colocava em uma posição hierarquicamente superior à de seus próprios iniciadores, subvertendo a estrutura sacerdotal do culto (Capone, 2011).

Figura: Rafael Zamora Díaz *Ogundaketé*



Fonte: Blog Brasil Candomblé Verdade.

Leo Leobons: uma trajetória entre o exílio, o reencontro e a militância

A trajetória de Fernando de Oliveira Leobons, conhecido artisticamente como Leo Leobons, condensa em si múltiplas camadas da experiência diaspórica afro-atlântica: o candomblé de origem, o exílio político, o encontro com a cultura musical cubana nos Estados Unidos e, finalmente, o retorno ao Brasil como guardião de uma linhagem de tambores até então inédita ou desconhecida no país.

Nascido no Rio de Janeiro em 1951, Leo foi introduzido no universo afro-religioso ainda na infância por sua mãe, ela própria iniciada no candomblé de nação jeje na baixada fluminense carioca. Como ele mesmo recorda: "minha mãe raspou pra Yemanjá [...] Meu pai era comunista, não acreditava em religião, mas enfim, ela nos levava. E aos oito anos de idade […] fui suspenso para Xangô, fui confirmado" (Fernando Leobons, 2022, em Tamarit, 2023, p. 630). No entanto, durante a adolescência, sua formação política – marcada pelo socialismo e pelo envolvimento

em movimentos estudantis durante a ditadura militar – entrou em choque com sua vivência religiosa. O próprio Leo reconhece que se afastou do candomblé "[...] pela ideologia marxista, eu não podia ser um idealista, não... essa coisa de religião" (*Ibid.*, p. 630).

Em 1970, com o agravamento da repressão, sua família foi exilada, primeiro para a Argentina e depois para os Estados Unidos. Foi em Washington, D.C., que Leo teve um encontro que redefiniria sua vida musical e espiritual: em 1973, durante o primeiro festival de folclore internacional do *Smithsonian Institution*, ele assistiu à apresentação de Julito Collazo, um dos únicos dois tocadores de batá cubanos residentes fora de Cuba naquela época, o qual estava em Nova Iorque (o outro era Francisco Aguabella, na Califórnia). O relato de Leobons sobre esse momento é carregado de uma dimensão que poderíamos chamar de oracular ou sincrônica – algo que transcende a mera casualidade:

> Cara, acabou o show, eu fui atrás dele! [...] Julito estava tocando, de repente ele parou, entregou o iyá pro Flaco – que eu vim a conhecer depois, e tocar com ele, que era o segundero dele – e saiu andando. E eu fui atrás dele, cara. E eu 'caralho, tenho que falar com esse cara'. E ele foi. E eu não sabia como me aproximar e o que falar e o que dizer. E ele foi andando, cara. E ele estava se encaminhando – eu acho... eu acho essa história fantástica – ele ouviu lá embora... de repente uma hora lá que parou, ele ouviu alguma coisa e resolveu ir atrás. Ele estava... ele se dirigiu para um palco onde estava se apresentando Olga de Alaketu. E eu atrás dele... (Fernando Leobons, 2022 em Tamarit, 2023, p. 632)

Seguindo o relato, ele conta como Olga de Alaketu, ilustre iyalorixá brasileira, estava cantando para Xangô, e Julito Collazo, que também era de Xangô, subiu ao palco e juntou-se a ela para cantar. Para Leo, aquele momento foi a materialização de um encontro transatlântico: "[...] África se encontrava nos Estados Unidos através de um brasileiro... de uma brasileira e um cubano e ali... aquela coisa ali eu falei Caramba!"(Ibid., p. 632). Segundo o próprio Leobons, após a apresentação ele conseguiu falar com ambos, fazendo uma pequena "tradução simultânea" entre eles, e com isso conseguiu o telefone de Julito. Este, conta Leobons, foi o início da sua jornada de mais de quarenta anos com os tambores batá. Alguns anos depois, coincidindo com a chegada dos *Marielitos*[12] no ano de 1980, chegaram em Washington – onde

[12] *Los Marielitos* é uma denominação dada aos cerca de 125 mil cubanos que emigraram para os Estados Unidos durante o chamado "Êxodo do Mariel", ocorrido entre abril e outubro de 1980, quando o governo cubano autorizou a saída de embarcações pelo porto de Mariel. O termo passou a identificar essa geração de emigrantes, muitos dos quais desempenharam papel importante na difusão internacional da cultura e das religiosidades afro-cubanas, incluindo a Regla de Osha-Ifá e suas tradições musicais e rituais.

Leo Leobons residia – outros tamboreros como Roberto Borrell, e integrou o projeto Kubatá se apresentando por toda a geografia estadunidense. Após sua volta definitiva ao Brasil em 1987, foi somente em 1997 quando realizou a sua primeira viagem à ilha de Cuba junto de seu padrino de Ifá, Nelson Erdibre. Foi nesta viagem onde conheceu aquele que se tornaria seu grande mentor, Fermín Nani Socarras Ochunleti, quem intermediou e contribuiu para um ano depois, em 1998, receber seu próprio tambor de fundamento.

Figura: Fernando "Leo" de Oliveira Leobons *Azonsizulemi*



Fonte: https://www.instagram.com/p/DTNhM6YjqXE/

A trajetória de Leobons ilustra o que Frigerio (2005) chama de "diáspora religiosa secundária", na qual práticas originalmente desenvolvidas em contextos nacionais específicos (no caso, Cuba) são relocalizadas em novos territórios por meio da circulação de pessoas e

saberes. No entanto, a experiência de Leo também aponta para um movimento *inverso*: não foi um cubano que trouxe o tambor para o Brasil, mas um brasileiro que, após aprender a tradição nos Estados Unidos com cubanos, retornou ao seu país de origem para ali plantar essa semente.

A formação de uma comunidade carioca de tamboreros

Como apontamos, em 1998, coincidindo com o processo de consolidação das comunidades afro-cubanas no Rio de Janeiro, chegou à cidade – pelas mãos de Leo Leobons – um dos primeiros tambores batá de fundamento: *Ako bi Añá*. Fernando Leobons descreve o processo de obtenção do tambor e os desafios enfrentados no Brasil:

> No ano seguinte eu voltei pra receber um *tambor de fundamento* – que é esse *tambor de fundamento* que eu tenho *Ako bi Aña*, que nasceu em 1987[13] e esse ano completa vinte-e-cinco anos! E durante vinte-e-três anos, eu... foi uma guerra solitária para que Aña crescesse no Brasil! Muito difícil porque... não é fácil... o tambor não é fácil. A linguagem do tambor não é fácil, você sabe disso. Pessoas capacitadas, com "background" em outros campos de percussão, em outras linguagens, têm dificuldade. Não existe a cultura do tambor da religião do lukumi, quer dizer, do tambor batá no Brasil (Fernando Leobons, 2022 em Tamarit, 2023, p. 633).

A dificuldade apontada não é apenas técnica, mas cultural e epistemológica. Tocar tambores batá não é simplesmente executar ritmos complexos; é aprender uma 'linguagem' nova, um modo de organização sonora específico, uma nova cosmologia, uma cultura e uma forma de comunicação com o divino que passa pela reprodução sub-rogada dos tons da língua lucumí. E mesmo que não seja imprescindível para aprender, boa parte deste processo está mediado pela iniciação ritual para entrar em uma linhagem de *omo añá* cuja transmissão se dá pela oralidade e pelo exemplo corporal, não por partituras ou manuais. Músico de formação, por mais de 25 anos, Leo Leobons protagonizou uma autêntica 'travessia do deserto', mantendo vivo esse legado adquirido: participando das poucas (mas cada vez mais frequentes) cerimônias nas incipientes comunidades afro-cubanas no Rio de Janeiro (e esporadicamente em outros pontos do Brasil). Por outro lado, e sempre através da percussão, foi formando diversas gerações de alunos para conseguir tocar e cantar o vasto e complexo repertório sacro-ritual da

[13] No ato da entrevista, em 2022, Fernando Leobons citou o ano de 1987 como o ano de nascimento do seu *tambor de fundamento*. No entanto, um tempo depois, repassamos diversos documentos pessoais (*libretas* e cadernos com anotações daquela época) e comprovamos que havia sido um lapso de memória, pois o tambor nasceu no ano de 1998, um ano depois da sua primeira viagem a Cuba em 1997, ano em que se jurou *Omo Aña*.

Regla de Osha-Ifá – alguns dos quais, após anos de aprendizado e dedicação, acabamos nos jurando e conformando um corpus ritual de tamboreros afro-cubanos do Brasil[14]. Ao mesmo tempo, de forma muitas vezes solitária e totalmente autogerida, gravou e produziu trabalhos[15] onde tentou dar a conhecer essas sonoridades, sempre tentando combiná-las de forma magistral com referências próprias do Candomblé e de outros géneros populares afro-brasileiros, assim como referências às novas tecnologias e à música eletrônica. Assim, apesar das dificuldades, Fernando Leobons foi formando ao longo dos anos um grupo de discípulos, admiradores e tamboreros. No entanto, este processo de formação não se deu no vazio institucional. Como ele relata, "[...] agora a coisa está crescendo e isso é muito gratificante, me deixa muito feliz!" (Fernando Leobons, 2022 em Tamarit, 2023, p. 633).

O tambor como encruzilhada epistemológica – horizontes abertos

Ao longo deste artigo, procurei demonstrar que a transnacionalização da Regla de Osha-Ifá para o Brasil, longe de configurar-se como mera importação de práticas religiosas exógenas, constitui um processo complexo de reterritorialização de saberes sonoro-rituais que encontra no Rio de Janeiro um laboratório privilegiado de observação. A chegada dos tambores batá de fundamento, de alguma forma personificada na trajetória de Leo Leobons e na consagração de Ako bi Añá, não deve ser compreendida apenas como a circulação de objetos e técnicas musicais entre Cuba e o Brasil, mas como transposição de uma epistemologia sentipensante – um musipensar – em um novo contexto geográfico, social e religioso. A análise desenvolvida revelou que os tambores batá são muito mais que instrumentos musicais: eles encarnam uma ontologia relacional na qual materialidade e espiritualidade se fundem, onde a madeira 'fala' e a vibração do couro comunica e interatua com o além. A intrincada genealogia que remonta aos

[14] Isso não quer dizer que não houvessem ou hajam outros *Omo Aña jurados* no Brasil, mas na maioria dos casos, não detêm o conhecimento mínimo necessário para poder tocar tambores batá numa cerimônia.

[15] Fernando Leobons é, além da função ritual nas religiões afrocubanas, percussionista profissional com uma carreira consolidada de mais de quarenta anos. De forma sucinta: participou da cena da incipiente Bossa Nova ainda adolescente e da cena rock argentina durante seus anos exilado. Já nos Estados Unidos, participou de diversos projetos ligados à percussão, entre os quais destacam o grupo de folclore afrocubano *Kubatá* junto de Roberto Borrell, Pepe 'Calabaza', Ernesto Guerra e Francisco Rigores – com os quais percorreu o país e chegou a gravar dois álbuns no selo do *Smithsonian Institution*. De volta ao Brasil, participou de diversos projetos, entre os quais destacam a orquestra RioSalsa, Azymuth, Grupo Dois por Quatro, Grupo Nó em Pingo d'Água, Grupo Batuque, Pedro Luís e a Parede, Maria Rita, Ramiro Musotto ou Lucas Santtana entre muitos outros. Em 2012 lançou o seu primeiro disco autoral, intitulado Bá, e em 2018 lançou Ritual (o qual conta com uma versão lançada em 2019 de versões eletrônicas das suas músicas chamado Ritual Remix).

cabildos habaneros do século XIX, passando por figuras chave como Añabí, Atandá e Pablo Roche até chegar a Ako bi Añá no Rio de Janeiro, evidencia uma cadeia que não se rompeu com a diáspora, mas se reinventou em cada novo território.

Foi diante desse desafio que o conceito de musipensar mostra toda a sua potência analítica. Inspirado no sentipensar de Orlando Fals-Borda, ele nos permite cartografar o conjunto de filosofias, técnicas e práticas sonoro-performáticas que emergem do encontro entre diferentes matrizes afrodiaspóricas no Rio de Janeiro. O musipensar, integra as dimensões do ser, do saber e do fazer, e por isso, emerge do próprio processo de tocar, do que chamo de um saber-fazer e do contato cotidiano com os tambores – e é nessa práxis ritual que se ancora a formação da comunidade carioca de tamboreros que, após anos de aprendizado e dedicação, foram se juntando, alguns se jurando como tocadores-sacerdotes *omo añá*, e constituindo um corpus ritual de tamboreros no país.

A opção por tomar o Rio de Janeiro como um local de pesquisa estratégico revelou-se particularmente fecunda. Por não ser nem o reduto da 'pureza' das tradições afro-brasileiras (como Salvador ou Recife) nem um território completamente alheio a elas, a cidade oferece um contexto privilegiado para observar as negociações, alianças e conflitos que podem emergir do contato entre diferentes matrizes diaspóricas. É precisamente nessa condição de fronteira simbólica que a Regla de Osha-Ifá pôde negociar sua integração em um campo religioso já fortemente estratificado, antes de expandir sua influência para outros contextos. No entanto, neste artigo concentrei meus esforços prioritariamente na apresentação de uma pesquisa em andamento focada na dimensão sonoro-ritual da transnacionalização, com ênfase na descrição da trajetória dos tambores batá e na constituição de uma comunidade de tamboreros no Rio de Janeiro. As tensões com as religiosidades afro-brasileiras já assentadas foram aqui apenas tangencialmente mencionadas, a partir de observações pontuais (como as notas de Capone sobre a iniciação de ogãs como babalaô). Essas fricções, longe de serem secundárias, constituem um campo vasto ainda pouco explorado, que merece investigação sistemática em futuros trabalhos.

Seria precipitado, a partir do material aqui apresentado, oferecer conclusões definitivas sobre como a Regla de Osha-Ifá e o candomblé, a umbanda ou outras religiosidades afro-indígenas brasileiras vêm negociando – ou disputando – legitimidade, tradição e poder simbólico no contexto carioca. As perguntas que se abrem são múltiplas e instigantes: em que medida a presença crescente de sacerdotes cubanos e de brasileiros iniciados em Cuba tem

afetado as hierarquias tradicionais dos terreiros locais? Como os tamboreros formados por Leo Leobons são percebidos pelos músicos-sacerdotes do candomblé? Há sobreposição, complementaridade ou concorrência entre os repertórios de toques para orixás? E, no plano mais amplo, que transformações, conflitos e dilemas estão em curso entre os praticantes brasileiros que transitam entre ambas as tradições?

Futuras pesquisas etnográficas, preferencialmente de longa duração e centradas nas dinâmicas inter-religiosas em terreiros e casas de santo que já incorporaram (ou rejeitaram) os ritos cubanos, poderão lançar luz sobre essas questões. Será igualmente relevante investigar se as fricções observadas em outros contextos transnacionais – como as documentadas por Capone e Frigerio na Argentina e por Argyriardis no México (Argyriadis et al., 2012) – encontram correspondência no Brasil ou assumem contornos inéditos. Por ora, retomo a hipótese central que guiou este artigo: a transnacionalização dos tambores batá para o Brasil constitui a reterritorialização de uma epistemologia sonoro-ritual – um musipensar – em um novo contexto geográfico e social. Essa reterritorialização inevitavelmente produz zonas de contato que podem gerar tanto diálogos criativos quanto atritos. Se as fricções com as religiosidades afro-brasileiras já assentadas configuram um desdobramento ainda a ser explorado, o que este trabalho pôde afirmar com segurança é que os tambores batá, em sua chegada ao Rio de Janeiro, já estão ensinando algo fundamental: que o conhecimento não emerge da reflexão distanciada, mas do próprio processo de tocar, de fazer, de musipensar. É nesse movimento permanente – entre a pele, a madeira e o som – que são forjadas e reconstituídas racionalidades afro-diaspóricas que mantêm vivas pedagogias negras do tambor. Cabe agora, em futuros esforços de pesquisa, escutar com atenção o que esses mesmos tambores podem dizer a respeito das tensões e alianças que atravessam o campo religioso afro-brasileiro contemporâneo.

Referências

ARGYRIADIS, Kali; CAPONE, Stefania; DE LA TORRE, Renée; e MARY, André (ed.). **En sentido contrario: Transnacionalización de religiones africanas y latinoamericanas.** Nueva edición [en línea] ed. online: IRD Éditions, 2012. 256 p.

ARGYRIADIS, Kali; DE LA TORRE, Renée. Introducción. Del objeto al método: los desafíos de la movilidad. *In*: ARGYRIADIS, Kali; CAPONE, Stefania; DE LA TORRE, Renée; MARY, André (org.). **En sentido contrario. Transnacionalización de religiones africanas y latinoamericanas**. 1. ed. México D.F.: Publicaciones de la Casa Chata, 2012. p. 13–26.

BANCHEREAU, Patrice; e MILLER, Ivor. **Histoire des tambours batá à Cuba**. [*S. l.*: *s. n.*], 2010. Disponível em: https://www.ritmacuba.com/Histoire-des-tambours-bata-a-Cuba-A.html. Acesso em: 18 jun. 2019.

CAPONE, Stefania. O pai-de-santo e o Babalaô: Interação religiosa e rearranjos rituais na Religião dos Orishas. **Revista Pós Ciências Sociais**, [*s. l.*], v. 8, n. 11, p. 107–128, 2011.

CSORDAS, Thomas. Modalities of Transnational Transcendence. *In*: CSORDAS, Thomas (org.). **Transnational Transcendence. Essays on Religion and Globalization**. 1. ed. Berkeley, CA: University of California Press, 2009. p. 1–29.

FRIGÉRIO, Alejandro. Reafricanização em diásporas religiosas secundárias: A construçaõ de uma religião mundial. **Religião & Sociedade**, Rio de Janeiro, RJ, v. 25, n. 2, p. 136–160, 2005.

FRIGÉRIO, Alejandro. Transnacionalismo como fluxo religioso através de fronteiras e como campo social: Umbanda e Batuque na Argentina. **Debates do NER**, Porto Alegre, RS, v. 14, n. 23, p. 15–57, jun. 2013.

FRIGÉRIO, Alejandro; CAPONE, Stefania. lfá reconquista el mundo, o los desafíos de una "nación yoruba imaginada". *In*: ARGYRIADIS, Kali; DE LA TORRE, Renée; CAPONE, Stefania; MARY, André (org.). **En sentido contrario. Transnacionalización de religiones africanas y latinoamericanas**. 1. ed. México D.F.: Publicaciones de la Casa Chata, 2012. p. 175–196.

LEOBONS, Fernando. An Ogã Alagbê's Añá. *In*: VILLEPASTOUR, Amanda (ed.). **The Yorùbá god of drumming: transatlantic perspectives on the wood that talks**. 1. ed. Jackson, MI: Univesity Press of Mississippi, 2015. p. 253–272.

MARSH, Nicholas. **The Decline of Speech Surrogacy in Cuban Bàtá Drumming**. 2013. 111 p. Dissertação (Master of Music) – Univesity of Auckland, Auckland, NZ, 2013.

MARTÍNEZ CARRANZA, Yusniel. **Raíces, Vivencias y Estudio: Los Tambores Batà**. 1. ed. [*S. l.*: *s. n.*], 2024. 40 p., e-book.

MERTON, Robert K. Three Fragments from a Sociologist's Notebooks: Establishing the Phenomenon, Specified Ignorance, and Strategic Research Materials. **Annual Review of Sociology**, San Mateo, CA, v. 13, p. 1–29, 1987.

MILLER, Ivor. **Voice of the leopard: African secret societies and Cuba**. 1. ed. Jackson, MI: University Press of Mississippi, 2009. 560 p.

OCHOA, Todd Ramon. Aspects of the Dead. *In*: FONT, Maurício A. (org.). **Cuba Today. Continuity and Change since the 'Periodo Expecial'**. 1. ed. New York, NY: Bildner Center for Western Hemisphere Studies, 2004. p. 245–260.

ORO, Ari. Religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul: passado e presente. **Estudos Afro-Asiáticos: Revista Humanidades da Universidade Cândido Mendes**, Rio de Janeiro, RJ, v. 24, n. 2, p. 345–384, 2002.

ORTIZ, Fernando. **Los tambores batá de los yorubas**. La Habana, CU: Publigraf, 1994. 182 p.

QUINTERO, Alberto; MARCUZZI, Michael. The making of Añá in Venezuela. *In*: VILLEPASTOUR, Amanda (org.). **The Yoruba God of Drumming: Transatlantic Perspectives on the Wood that Talks**. 1. ed. Jackson, MI: University Press of Mississippi, 2015. p. 231–252.

SOUZA, Luan Sodré de. **Educação Musical Afrodiaspórica: uma proposta decolonial para o ensino acadêmico do violão a partir dos sambas do Recôncavo Baiano**. Tese de Doutorado em Música. Salvador: PPGMUS-UFBA, 2019.

TAMARIT, Ferran. **Os saberes dos filhos do tambor: caminhos para um musipensar candomblecista**. Tese de doutorado em Música. Rio de Janeiro: UNIRIO-PPG Música do Centro de Letras e Artes, 2023. Disponível em: https://bit.ly/4ifANR0

Mini Bio Autor

Ferran Tamarit é Doutor (2023) e Mestre (2017) em Música pelo PPGM/UNIRIO, sob orientação do Prof. Dr. Vincenzo Cambria, é também Bacharel em Antropologia Social e Cultural (2014) pela Universitat Rovira i Virgili (Tarragona, Espanha), tendo concluído o último semestre da graduação na UERJ por meio do programa de intercâmbio internacional MOU Estudis. Possui ainda licenciaturas em Bioquímica pela Universitat Autònoma de Barcelona (2007) e em Biologia pela Universitat de Girona (2005). Nascido em Barcelona e radicado no Rio de Janeiro desde 2014, é músico, percussionista e pesquisador. **Iyawo de Oggun e Omo Añá jurado na Regla de Osha afro-cubana, é também Tata Nkissi na Regla de Palo Briyumba e candomblecista.** Sua atuação acadêmica e artística concentra-se nos patrimônios filosóficos e sonoro-instrumentais das religiosidades afro-latino-americanas e caribenhas, investigando as relações entre sonoridades, corporeidades, epistemologias, histórias de vida e processos de transmissão de conhecimento no contexto das religiões afro-brasileiras e da diáspora afro-atlântica. Atua como professor de percussão e participa do carnaval de rua carioca como músico, trabalhador e produtor cultural.

Revista Música e Cultura (ISSN 1980-3303)
Dossiê **Sonoridades, memória e territorialidade: performances em movimento na América Latina e Caribe**

SONORIDADES EM TRÂNSITO
Memória diaspórica e reterritorialização do flamenco no Brasil

Cyran Costa Carneiro da Cunha
Instituto Federal da Paraíba
cyran.cunha@ifpb.edu.br

Resumo
Este artigo revisita criticamente o mapeamento dos usos e significados do termo *flamenco* em anais e periódicos de música no Brasil, realizado por Cunha e Berlanga (2025), cujo achado central, a predominância de abordagens descritivo-históricas em detrimento da análise musical, é aqui reinterpretado não como mera lacuna, mas como sintoma de uma colonialidade epistêmica que silencia a dimensão sonora e corporal do gênero. Articulando o conceito de Atlântico Negro (Gilroy, apud Abreu, 2022), a identidade como tradução (Hall, 2006), a des-re-territorialização (Deleuze e Guattari, apud Haesbaert e Bruce, 2002) e a etnomusicologia histórica das influências africanas precoces (Berlanga, 2020), o trabalho propõe deslocar o eixo analítico do texto para a sonoridade: o *compás* como memória rítmica encarnada (Berlanga, 2014) e a prática flamenca paulistana como reterritorialização (Campoy, 2014; Andreoli, 2023). Metodologicamente, o estudo articula revisão bibliográfica sistemática, análise de conteúdo dos dados de Cunha e Berlanga (2025) e o exame estrutural do *compás*. Conclui-se que pensar o flamenco no Brasil sob o eixo 'sonoridades, memória e territorialidade' exige superar o paradigma inventarial e assumir o gênero como agenciamento sonoro transatlântico em permanente reterritorialização.
Palavras-chave: Flamenco. Etnomusicologia. Atlântico Negro. Reterritorialização. *Compás*.

SONORITIES IN TRANSIT:
Diasporic Memory and the Reterritorialization of Flamenco in Brazil

Abstract
This article critically revisits the mapping of the uses and meanings of the term "flamenco" in Brazilian music journals and conference proceedings carried out by Cunha and Berlanga (2025). The central finding, the predominance of descriptive-historical approaches rather than musical analysis, is reinterpreted here not as a mere methodological gap, but as a symptom of an epistemic coloniality that silences the genre's sonic and corporeal dimensions. Drawing on the concept of the Black Atlantic (Gilroy, apud Abreu, 2022), identity as translation (Hall, 2006), de- and re-territorialization (Deleuze and Guattari, apud Haesbaert and Bruce, 2002) and the historical ethnomusicology of early African influences (Berlanga, 2020), the study shifts the analytical axis toward sound: compás as embodied rhythmic memory (Berlanga, 2014) and flamenco practice in São Paulo as reterritorialization (Campoy, 2014; Andreoli, 2023).
Keywords: Flamenco. Ethnomusicology. Black Atlantic. Reterritorialization. Compás.

Introdução: do mapa ao som

Ao inquirir sobre a produção musicológica brasileira acerca do flamenco, a resposta mais honesta talvez seja esta: o gênero tem sido abordado sem que a sua sonoridade seja, de fato, evocada. Essa intuição, eixo estruturante deste artigo, encontra respaldo empírico no mapeamento conduzido por Cunha e Berlanga (2025). Ao rastrearem os usos e significados do termo "flamenco" em anais e revistas de música no Brasil, os autores constataram a predominância de abordagens descritivo-históricas em detrimento da análise propriamente musical. Longe de constituir apenas um diagnóstico bibliométrico, essa constatação abre um problema de ordem epistemológica. Se o flamenco é uma prática cuja inteligibilidade depende da relação entre voz, corpo, ritmo, gesto e sociabilidade, por que a produção acadêmica brasileira tende a privilegiar sua descrição histórica e documental, deixando em segundo plano sua materialidade sonora? A pergunta desloca o foco do simples levantamento de ocorrências para os critérios que organizam a produção do conhecimento sobre o gênero.

É a partir desse deslocamento que o presente artigo formula sua hipótese. A baixa incidência de análises musicais não será tratada somente como uma lacuna metodológica, mas como um indício de hierarquias epistêmicas que favorecem o documento escrito em detrimento da prática sonora, corporal e situada. A análise não pretende atribuir intenção colonialista aos autores do estudo-base nem desqualificar a pesquisa descritivo-histórica. Seu objetivo é examinar os limites de um regime de representação que, quando aplicado isoladamente, tende a transformar uma prática viva em inventário de referências. Para desenvolver esse argumento, o artigo articula três escalas de análise. Na escala macro, retoma os dados do mapeamento de Cunha e Berlanga (2025), identificando a distribuição dos usos do termo "flamenco" na produção acadêmica brasileira. Na escala estrutural, examina o *compás*[1] como organização rítmica, acentual e corporal. Na escala situada, interpreta a circulação do flamenco em *peñas*[2],

[1] *Compás* é o sistema rítmico e acentual que organiza um determinado *palo* (estilo) flamenco. O termo não corresponde apenas ao compasso métrico da teoria musical ocidental, pois envolve ciclos de acentuação, distribuição de tensões, flexibilidade temporal e coordenação entre os elementos do flamenco. No flamenco, ter *compás* significa reconhecer corporalmente o ciclo e participar dele de modo temporalmente adequado.

[2] *Peña* é uma associação, comunidade ou espaço dedicado à prática, à transmissão e à fruição do flamenco. Embora possa assumir formas institucionais diversas, a *peña* costuma articular apresentações, aulas, encontros informais e atividades de sociabilidade, funcionando como espaço de pertencimento e continuidade da prática.

tertúlias[3], academias e outros espaços de prática no Brasil. A articulação dessas escalas permite compreender o flamenco como prática sonora transatlântica, constituída por deslocamentos históricos, traduções culturais e processos de reterritorialização.

O argumento central, portanto, não consiste em substituir uma forma de conhecimento por outra, mas em ampliar o estatuto das fontes e dos procedimentos reconhecidos pela pesquisa etnomusicológica. O arquivo documental permanece indispensável, porém passa a ser confrontado com o som produzido, com o corpo que aprende e executa, e com os espaços sociais nos quais a prática adquire sentido. Este artigo parte dessa pergunta para propor um deslocamento. Em vez de tratar a escassez de análise musical como uma mera lacuna a ser suprida, argumenta-se que ela constitui sintoma de uma colonialidade epistêmica. Esta hierarquiza saberes ao privilegiar o documento escrito em detrimento da prática sonora e corporal, invisibilizando, assim, as camadas afrodiaspóricas e performáticas do flamenco. O eixo do presente dossiê oferece o enquadramento exato para essa virada: trata-se de devolver ao flamenco brasileiro sua espessura sonora (o *compás* como memória rítmica), sua memória diaspórica (o Atlântico Negro) e sua dinâmica territorial (a reterritorialização nas *peñas* paulistanas).

A tese que sustenta o trabalho pode ser enunciada de modo direto: o flamenco no Brasil torna-se mais plenamente inteligível como objeto etnomusicológico quando deixa de ser tratado apenas como ‘exotismo importado’ ou ‘rubrica temática’ e passa a ser analisado também como prática sonora, corporal e territorial, constituída em processos de circulação, tradução e reterritorialização. Para sustentá-la, mobilizam-se quatro operadores teóricos articulados, Atlântico Negro (Gilroy, apud Abreu, 2022), identidade como tradução (Hall, 2006), des-re-territorialização por Deleuze e Guattari (apud Haesbaert e Bruce, 2002) e influências africanas precoces (Berlanga, 2020), e três frentes metodológicas: revisão sistemática, análise de conteúdo dos dados de Cunha e Berlanga (2025) e análise musical-estrutural do *compás*.

O artigo está organizado em seis seções. Após esta introdução, a Seção 2 reconstrói o mapeamento de Cunha e Berlanga (2025) e expõe seus dados como ponto de partida. A Seção

[3] *Tertúlia* designa um encontro de convivência e prática cultural no qual a música, a dança, a conversa e a transmissão informal se articulam. No contexto flamenco, a tertúlia pode incluir execução espontânea*, cante, toque, baile, palmas* e aprendizagem por observação e participação. Seu caráter não formal não significa ausência de regras, pois a interação é orientada por conhecimentos compartilhados sobre repertório, *compás* e conduta performática.

3 discute a virada paradigmática na etnomusicologia (Berlanga, 2025) que torna a releitura possível. A Seção 4 desenvolve o arcabouço teórico-conceitual. A Seção 5 realiza a análise propriamente dita, *compás*, Atlântico Negro e reterritorialização, e a Seção 6 sintetiza as conclusões e implicações para o campo.

Antes de desenvolver o arcabouço conceitual, é importante precisar a relação metodológica entre o presente artigo e o estudo que lhe serve de ponto de partida. Essa precisão evita que a crítica seja confundida com uma tentativa de refazer o levantamento ou de invalidar seus resultados. Convém, desde já, demarcar a contribuição do trabalho frente ao estudo que lhe serve de ponto de partida. Cunha e Berlanga (2025) produziram um mapa, rigoroso e necessário, da superfície textual em que o termo flamenco circula na produção brasileira. O presente artigo não refaz esse mapa nem disputa seus números; antes, toma-os como dado consolidado e pergunta pelo que o mapa, por sua própria natureza inventarial, não pode capturar: a espessura sonora, corporal e territorial daquilo que o termo designa. Há, portanto, uma divisão de trabalho epistêmica deliberada, onde o estudo-base cartografa ocorrências, este artigo interpreta agenciamentos.

A divisão de trabalho entre os dois estudos também exige uma consequência metodológica. Se o primeiro artigo organiza a presença textual do termo, o segundo precisa investigar os modos de existência da prática que essa presença textual apenas indica. Essa divisão responde a uma exigência metodológica que a própria etnomusicologia contemporânea impõe. Tratar o flamenco como objeto sonoro, e não apenas como rubrica bibliográfica, requer mobilizar simultaneamente o arquivo [os dados de Cunha e Berlanga, (2025)], a estrutura musical [o *compás*, em Berlanga, (2014)] e a etnografia da prática [as *peñas*, em Campoy, (2014)]. A originalidade do gesto está justamente no encadeamento dessas três escalas, macro-bibliométrica, meso-estrutural e micro-etnográfica, sob um único eixo interpretativo, o da reterritorialização sonora diaspórica. É esse encadeamento, e não qualquer fonte isolada, que constitui o aporte do artigo.

Há, por fim, uma justificativa de pertinência que merece ser explicitada. O flamenco ocupa, no imaginário brasileiro, um lugar ambíguo: é simultaneamente familiar, pela proximidade ibérica, pela imigração espanhola, pela difusão midiática, e estrangeiro, percebido como arte de outro povo. Essa ambiguidade é, ela mesma, sintoma do problema que o artigo investiga: o flamenco é ‘reconhecido’ sem ser ‘escutado’, citado sem ser analisado. Propor uma

etnomusicologia que parta do som e do corpo é, nesse sentido, propor uma forma de descolonizar a escuta. A ideia de descolonizar a escuta merece ser dimensionada com cuidado, para que não se reduza a slogan. Descolonizar a escuta significa, concretamente, três operações encadeadas. Primeiro, recusar a hierarquia que coloca a análise documental acima da análise sonora e corporal. Segundo, ampliar o repertório de fontes legítimas, admitindo a prática viva, o *compás* através do *toque*[4], o *cante*[5] entoado, expressividade corporal do *baile*[6], como dado primário de pesquisa. Terceiro, e talvez o mais difícil, implicar o próprio pesquisador no objeto, reconhecendo que há saberes sobre o flamenco que só se acessam praticando-o. Essas três operações estruturam, silenciosamente, todo o percurso analítico que se segue.

O ponto de partida: o que o mapeamento revelou (e silenciou)

O estudo de Cunha e Berlanga (2025) constitui uma contribuição importante para a organização de um campo ainda disperso de referências acadêmicas sobre o flamenco no Brasil. Ao identificar usos, recorrências e sentidos atribuídos ao termo em anais e periódicos de música, os autores tornam visível uma presença que permanecia fragmentada entre diferentes publicações e contextos institucionais, constituindo o primeiro levantamento sistemático dessa presença na produção acadêmica nacional (Cunha; Berlanga, 2025).

Seu levantamento fornece, assim, uma base documental indispensável para qualquer discussão posterior sobre a recepção acadêmica do gênero. Além disso, ao reconhecer que o flamenco praticado no Brasil não corresponde a uma réplica do modelo andaluz e ao destacar a existência de práticas culturais vivas, o estudo-base oferece elementos que ultrapassam a simples classificação bibliográfica. A crítica desenvolvida neste artigo parte precisamente dessa contribuição e procura explorar uma dimensão que o mapeamento, por sua própria finalidade, não poderia desenvolver integralmente: a relação entre circulação textual, sonoridade, corpo e territorialidade.

[4] *Toque* designa a prática instrumental do flamenco, especialmente a execução da guitarra flamenca. Envolve acompanhamento harmônico, desenho rítmico, *falsetas*, *rasgueados*, variações de acentuação e interação responsiva com o *cante* e o *baile*. Seu sentido não se limita à produção de acordes, pois compreende uma função estrutural e performática dentro do conjunto flamenco.

[5] *Cante* designa o canto flamenco, incluindo repertórios poéticos, modos de emissão vocal, ornamentação, fraseado, relação com o *compás* e formas de interação com o *toque* e o *baile*. O termo é preferível a uma compreensão restrita de "canto" porque remete a uma prática vocal historicamente situada no universo flamenco.

[6] *Baile* designa uma expressão coreográfica e componente visual essencial da arte flamenca. Caracteriza-se por uma técnica complexa que combina o uso rítmico dos pés (chamado *zapateado*), movimentos fluidos dos braços e mãos (*braceo*), giros rápidos e uma forte expressividade emocional.

Metodologicamente, os autores adotam a classificação paradigmática de Gamboa (2018), organizando os trabalhos em cinco níveis de análise, do epistemológico ao técnico-instrumental, conforme explicitam ao afirmar que a leitura se estrutura "en los cinco niveles de análisis propuestos" (Cunha; Berlanga, 2025, p. 107). Trata-se, portanto, de uma análise de conteúdo de base quantitativa e qualitativa aplicada a um corpus delimitado de anais e periódicos.

Os resultados são reveladores. Do conjunto inventariado, os autores identificam que, entre os trabalhos rastreados, apenas uma pequena fração trata o flamenco como objeto central, ao passo que a maioria o menciona de modo incidental. A distribuição dos tratamentos, conforme sistematizada na Tabela 1, evidencia o predomínio das menções inventariais e a sub-representação da análise musical, exatamente o ponto que este artigo problematiza.

Tipo de tratamento	**Caracterização**	**Incidência relativa no corpus**
Relevante / central	Flamenco como objeto principal do trabalho	Minoritária (~5 trabalhos)
Inventarial / incidental	Menção en passant, sem desenvolvimento analítico aprofundado do flamenco	Predominante (~35 trabalhos
Musical	Algum tratamento de elementos sonoros	Reduzida (~13 trabalhos)
Técnico-instrumental	Foco em técnica/instrumento isolado	Mediana (~26 trabalhos)
Hibridismos	Mescla do flamenco com outros gêneros	Reduzida (~13 trabalhos)
Simbólico / identitário	Flamenco como signo cultural/identitário/esteriótipo	Reduzida (~18 trabalhos)

Tabela 1 - Tipologia dos tratamentos e ocorrência do termo "flamenco" em 88 trabalhos publicados entre 1989-2012 (etapa 1) e 2013-2020 (etapa 2) no corpus brasileiro
Fonte: elaborado pelo autor a partir dos dados de Cunha e Berlanga (2025, p. 111).

Faz-se necessária uma breve análise em resumo dos dados obtidos por Cunha e Berlanga (2025). A análise quanti-qualitativa das duas etapas de categorização, realizadas sobre um corpus de 88 artigos, evidencia uma presença do termo flamenco que, embora numericamente significativa em determinados estratos, revela-se desigual quanto à densidade temática, musical

e cultural de sua abordagem. Consideradas conjuntamente, as duas etapas totalizaram 110 ocorrências de codificação, o que corresponde a uma média de 1,25 ocorrência por artigo. Como as categorias não são mutuamente excludentes, um mesmo texto pode apresentar mais de uma ocorrência, de modo que esses valores devem ser compreendidos como indicadores da incidência das categorias no corpus, e não como distribuição exclusiva dos artigos.

O dado mais expressivo encontra-se na categoria 'Inventarial/incidental' (Tabela 1), tratados no texto dos autores como "Gêneros ou estilos musicais em um inventário" (Cunha; Berlanga, 2025, p. 116, tradução nossa), que reúne 35 ocorrências, correspondentes a 39,77% do corpus de 88 artigos. A concentração nessa categoria sugere que, em parcela considerável da produção examinada, a referência ao flamenco ocorre de maneira lateral ou classificatória, como parte de inventários de gêneros, estilos, repertórios ou manifestações musicais. Trata-se, portanto, de uma presença que não necessariamente implica um investimento analítico no fenômeno flamenco, podendo funcionar como uma menção *en passant*, utilizada para nomear, exemplificar ou situar determinado universo musical, sem que seus fundamentos estéticos, históricos, culturais ou sociopolíticos constituam efetivamente o objeto da investigação.

Em contraste, apenas 5 ocorrências (5,68%) foram identificadas na categoria "Relevante / central" (Tabela 1). Essa proporção é particularmente significativa quando se considera que ela procura captar os trabalhos nos quais o flamenco assume centralidade efetiva na problemática investigada. O resultado aponta, assim, para uma discrepância entre a visibilidade nominal do termo e sua densidade epistemológica: o flamenco aparece com relativa frequência no corpus, mas raramente ocupa uma posição central capaz de mobilizar uma investigação aprofundada sobre seus modos de produção de sentido, seus processos históricos e suas dimensões culturais. A dimensão propriamente sonora apresenta um quadro igualmente revelador. A categoria 'Musical' registra 13 ocorrências (14,77%), enquanto o arcabouço de recursos 'Técnico-instrumentais' da guitarra flamenca ocorre em 26 trabalhos (29,55%). Embora esses dados indiquem uma presença mais consistente dos aspectos musicais e instrumentais, eles também sugerem uma concentração da abordagem sonora em elementos técnicos, recursos expressivos e procedimentos instrumentais, particularmente associados à guitarra. Desse modo, a sonoridade flamenca parece comparecer com maior frequência como recurso, técnica ou elemento estilístico do que como problema cultural e epistemológico em si mesmo.

A diferença entre a recorrência inventarial e a centralidade temática torna-se ainda mais evidente quando se observam conjuntamente as categorias de hibridismos e símbolos flamencos, imaginários e hábitos culturais, que apresentam, respectivamente, 13 (14,77%) e 18 ocorrências (20,45%). Esses resultados apontam para a existência de possibilidades de leitura do flamenco que ultrapassam sua dimensão estritamente técnico-musical; contudo, sua incidência permanece inferior àquela observada nas menções de caráter inventarial. Sob uma perspectiva decolonial, tal assimetria é relevante porque permite questionar não apenas quantas vezes o flamenco é mencionado na produção acadêmica, mas como ele é mobilizado, a partir de quais lugares epistemológicos e com que grau de centralidade.

Nesse sentido, os dados permitem distinguir entre uma presença terminológica e uma presença epistemológica do flamenco. A primeira é relativamente ampla: o termo circula em diferentes contextos de classificação, comparação e inventariação musical. A segunda, entretanto, mostra-se significativamente mais restrita. A reduzida frequência de trabalhos nos quais a temática flamenca constitui efetivamente o núcleo da investigação, associada à predominância de referências inventariais e à concentração dos aspectos sonoros em recursos técnicos e instrumentais, sugere uma lacuna na produção científica analisada pelos autores. Mais do que apontar simplesmente para uma ausência quantitativa, essa lacuna indica a necessidade de investigações que considerem o flamenco como fenômeno musical, cultural, histórico e epistemológico complexo, inclusive em suas relações com processos de circulação, hibridação, identidade, representação e deslocamento cultural.

A partir dessa perspectiva, os resultados não devem ser interpretados como evidência de uma inexistência do flamenco na literatura acadêmica, mas como indício de uma assimetria entre sua recorrência como signo classificatório e sua constituição como objeto de conhecimento. É precisamente nessa diferença que se abre um campo de investigação pertinente aos estudos de música, cultura e decolonialidade: compreender o que ocorre quando uma manifestação musical é reiteradamente nomeada, mas apenas ocasionalmente escutada, contextualizada e problematizada em sua complexidade histórica e cultural. A leitura diacrônica desses dados aprofunda o diagnóstico. Cunha e Berlanga (2025) observam que a presença do termo se densifica até cerca de 2012, declinando em seguida para menções cada vez mais incidentais, movimento que os próprios autores associam ao deslocamento do flamenco "de foco temático à menção *en passant*" (Cunha; Berlanga, 2025, p. 121).

É nesse ponto que o estudo-base, com notável honestidade, deixa entrever a pista que o presente artigo assume como problema central: ao registrar a emergência de práticas flamencas brasileiras e ao reconhecer que o flamenco praticado no Brasil "no es réplica del modelo andaluz" (Cunha; Berlanga, 2025, p. 122), os autores apontam, sem desenvolvê-lo, para um fenômeno de reterritorialização que demanda outro aparato conceitual. Onde Cunha e Berlanga (2025) encerram seu mapeamento, constatando que a dimensão musical é a menos analisada e que o flamenco brasileiro não replica o andaluz, este artigo inicia sua análise, lendo a 'invisibilização' do som não como ausência neutra, mas como efeito de um regime de saber que ainda hesita em tratar a sonoridade afrodiaspórica como conhecimento legítimo.

Vale sublinhar a coerência interna dos dados de Cunha e Berlanga (2025) com essa leitura. A Tabela 1 não mostra apenas que a análise musical é rara; mostra que ela é reduzida na mesma proporção em que são reduzidas as abordagens simbólico-identitárias e técnico-instrumentais (por focarem, sobretudo, no aspecto da guitarra flamenca, como mencionado acima), ou seja, todas as dimensões que exigiriam tratar o flamenco como prática encarnada em sua totalidade fenomenológica, e não como evento histórico a ser narrado. O predomínio quase absoluto do tratamento inventarial/incidental indica que o flamenco entra na produção científica brasileira sobretudo como referência de erudição ou contextualização, raramente como objeto a ser ouvido e analisado em sua materialidade sonora.

Esse padrão, ademais, é diacronicamente instável. A densificação até cerca de 2012 seguida de rarefação (Cunha; Berlanga, 2025, p. 121) sugere que o interesse acadêmico acompanhou um ciclo de visibilidade do gênero, possivelmente ligado à institucionalização de práticas em polos universitários, sem, contudo, consolidar-se como linha de pesquisa musicológica autônoma. O flamenco brasileiro, em suma, foi mais praticado do que estudado, e mais citado do que ouvido. É essa assimetria entre prática viva e produção acadêmica que o presente artigo busca enfrentar.

A fim de pontuar alguns conceitos no contexto deste artigo, vale dizer que os termos 'área', 'campo' e 'linha de pesquisa' são empregados em níveis diferentes. Área de conhecimento designa um domínio amplo de produção científica, como a musicologia, a etnomusicologia ou os estudos da música popular. Campo refere-se ao espaço relacional no qual pesquisadores, instituições, periódicos, eventos, práticas, conceitos e critérios de legitimidade disputam atenção e reconhecimento. Linha de pesquisa, por sua vez, corresponde

a uma orientação temática e metodológica mais delimitada, geralmente vinculada a um grupo, programa ou trajetória de investigação. Aplicada ao flamenco no Brasil, essa distinção permite afirmar que o gênero participa da área da pesquisa musical, integra um campo mais amplo de estudos sobre música, performance, diáspora e cultura, mas ainda não constitui, necessariamente, uma linha de pesquisa institucionalizada e contínua em escala nacional. A presença de trabalhos isolados ou concentrados em determinados polos não deve ser confundida com a existência de uma linha consolidada. Feita a digressão. A concentração relativa de ocorrências até aproximadamente 2012 pode ser interpretada como parte de um ciclo de visibilidade do flamenco no campo cultural e acadêmico, mas essa interpretação deve ser mantida no plano da hipótese, pois o corpus bibliográfico, por si só, não demonstra uma relação causal entre o aumento das menções e a institucionalização universitária. Uma explicação plausível é que a presença de praticantes, professores e pesquisadores vinculados a determinados polos de formação tenha favorecido a transformação de experiências artísticas em objetos de comunicação, monografias, trabalhos de conclusão e pesquisas acadêmicas.

Nessa perspectiva, a universidade não teria criado isoladamente o interesse pelo flamenco, mas teria oferecido espaços de legitimação, registro e continuidade para práticas que já circulavam em academias, *peñas* e circuitos culturais. A retração posterior das menções poderia indicar a passagem de um momento de descoberta e expansão para uma fase de dispersão temática, na qual o flamenco permanece presente, porém menos frequentemente constituído como objeto central. Essa leitura deve ser apresentada como hipótese interpretativa a ser testada por pesquisas futuras que relacionem a bibliometria do corpus à história das instituições, dos grupos de pesquisa e dos espaços de formação.

Convém ainda comentar a escolha de Cunha e Berlanga (2025) por organizar o corpus segundo os seis níveis de análise adaptados de Gamboa (2018) (do epistemológico ao técnico-instrumental). Essa opção, longe de ser meramente classificatória, revela uma preocupação com a profundidade epistemológica dos trabalhos, isto é, com o quanto cada texto explicita seus próprios fundamentos. O fato de a maioria dos trabalhos da produção acadêmica brasileira sobre flamenco se concentrar nos níveis descritivo e contextual indica que, nesse conjunto específico de publicações, o gênero aparece com maior frequência como referência histórica, temática ou simbólico-imaginária do que como objeto de problematização teórica e análise etnomusicológica aprofundada. Assim. o presente artigo atua justamente no nível

epistemológico, questionando os pressupostos de validação que organizaram a recepção acadêmica do gênero. Esse nível de intervenção tem implicações para a forma como se deve ler a própria Tabela 1. Os números ali sistematizados não devem ser tomados como veredito sobre a qualidade dos trabalhos brasileiros, mas como mapa de uma distribuição de atenção, um índice do que o campo elegeu como digno de análise.

A baixa incidência de tratamentos musicais e simbólicos relevantes não invalida a qualidade dos trabalhos, mas revela que a comunidade acadêmica dirigiu seu olhar, preferencialmente, para a contextualização histórica ou aspectos generalizados. Reconhecer essa direção do olhar revela que a 'invisibilização' não foi um acidente disperso, mas um padrão consistente, sustentado por escolhas epistemológicas compartilhadas. E padrões consistentes pedem explicação estrutural, que é precisamente o que a chave da colonialidade epistêmica oferece.

A leitura crítica da abordagem descritivo-histórica não implica atribuir aos autores do estudo-base uma intenção colonialista, tampouco negar a validade do levantamento documental que realizaram. O termo é empregado aqui para designar um efeito epistemológico possível de determinados regimes de pesquisa, ou seja, quando a prática cultural é convertida prioritariamente em ocorrência textual, classificação histórica ou registro bibliográfico, o som deixa de aparecer como forma de conhecimento e passa a funcionar apenas como objeto mencionado. O corpo que produz o ritmo, a voz que atualiza o *cante*, a mão que organiza o *toque*, as *palmas*[7] que negocia o ciclo e a comunidade que sustenta a prática permanecem fora do campo principal de inteligibilidade. Nesse deslocamento, a agência dos praticantes é substituída pela autoridade do inventário, enquanto os saberes corporais e orais são subordinados às formas documentais de validação. É nesse sentido restrito, como reprodução de uma hierarquia entre arquivo e prática, escrita e oralidade, representação e experiência, que a predominância descritivo-histórica pode ser lida como colonialista. A crítica incide sobre o regime de visibilidade produzido pelo método quando utilizado sem a contrapartida da escuta, da observação participante e da análise da performance.

[7] Palmas, designa acompanhamento rítmico e de percussão corporal realizado com as mãos, essencial para sustentar a estrutura e a métrica musical (*compás*) no flamenco. Dividem-se principalmente em duas categorias: *palmas sordas* (abafadas), produzidas com as palmas das mãos côncavas para obter um som suave que acompanha o *cante* e os momentos mais íntimos; e *palmas secas* ou *claras* (agudas), produzidas ao golpear os dedos de uma mão contra a palma da outra, resultando em um som brilhante e forte, ideal para momentos de grande intensidade e para o clímax do *baile*.

Quando a análise histórico-documental é erigida como mais rigorosa do que a transcrição de um *compás* de *bulerías*[8] ou a descrição de uma *juerga*[9], opera-se uma hierarquia não neutra, que de certa forma rebaixa, sistematicamente, os saberes transmitidos pelo corpo, pela palma e pela voz; vale dizer, precisamente os saberes de matriz afrodiaspórica. A 'invisibilização' registrada por Cunha e Berlanga (2025) é, nesse sentido, o efeito local de uma estrutura global de validação do conhecimento. Reconhecer isso tem uma consequência prática para o desenho da pesquisa: a virada que este artigo propõe não se completa apenas trocando o método (de bibliométrico para musical), mas reposicionando o que se considera fonte legítima de conhecimento etnomusicológico. O *compás* praticado numa *tertúlia* paulistana, a memória corporal de uma *bailaora*, o contratempo de uma *palma*, tudo isso passa a valer como dado, e não como ilustração. É essa ampliação do estatuto da fonte que sustenta a crítica decolonial aqui proposta.

A virada paradigmática como condição de possibilidade

A releitura ora proposta torna-se concebível apenas porque a etnomusicologia reposicionou seu objeto nas últimas décadas (Cruces Roldan, 2003; Manuel, 2024; Berlanga Fernandez, 2025). Ao analisar as mudanças de paradigma no estudo das músicas tradicionais na Espanha, Berlanga Fernández (2025) descreve um percurso que transita do folclore compilatório aos estudos de patrimônio cultural imaterial e à etnomusicologia contemporânea. O autor situa esse momento inicial como uma fase de "compilação documental" (*recopilación*), cujo horizonte consistia em registrar repertórios e práticas considerados ameaçados de desaparecimento (Berlanga Fernandez, 2025, p. 74). A virada decisiva, contudo, consiste em deslocar o foco do objeto-documento para o objeto-processo. Berlanga Fernández (2025) sustenta que a etnomusicologia madura não se contenta em inventariar repertórios, mas se volta para as tradições vivas, híbridas

[8] *Bulerías*: Estilo flamenco de caráter eminentemente festivo e dinâmico, caracterizado por uma estrutura métrica de ciclo rítmico (*compás*) de 12 tempos, executado em um andamento rápido e sincopado. No contexto da performance, funciona como um espaço de máxima flexibilidade métrica que permite a improvisação, o virtuosismo do *baile* e o diálogo espontâneo entre os intérpretes, sendo frequentemente utilizado como o encerramento coreográfico e musical de outros estilos mais sóbrios.

[9] *Juerga*: Reunião ou celebração comunitária informal e privada que constitui o espaço sociocultural primordial de transmissão, preservação e prática do flamenco fora dos palcos cênicos comerciais. Do ponto de vista antropológico e etnomusicológico, a juerga atua como um ecossistema ritualístico onde se dilui a barreira entre *performer* e espectador, favorecendo a catarse coletiva, a improvisação orgânica e a manifestação do *duende* (autenticidade expressiva) através do compartilhamento horizontal do *cante, toque e baile*.

e em transformação, exigindo que os dados sejam interpretados "a la luz del contexto cultural" (Berlanga Fernandez, 2025, p. 82). Mais ainda, o autor reivindica o lugar de uma etnomusicologia histórica capaz de articular fontes documentais e práticas atuais, recusando a falsa oposição entre arquivo e campo (Berlanga Fernandez, 2025, p. 83-84): "O desafio atual não é apenas descrever ou classificar as músicas, mas compreendê-las como práticas culturais vivas, inseridas em processos históricos de mudança, hibridização e ressignificação" (Berlanga Fernandez, 2025, p. 86). Essa formulação é estratégica para o presente texto por dois motivos. Primeiro, porque autoriza tratar o flamenco brasileiro não como cópia degradada de um "original" andaluz, mas como prática viva em resignificação, o que ressoa diretamente com a constatação de Cunha e Berlanga (2025, p. 122) de que o gênero, no Brasil, "no es réplica". Segundo, porque legitima metodologicamente o cruzamento entre dados bibliométricos (o mapa) e análise musical-estrutural (o som), recusando a hierarquia que subordina a prática sonora ao documento escrito. A virada paradigmática descrita por Berlanga Fernández (2025) é, assim, a condição de possibilidade epistemológica para reler a 'invisibilização' diagnosticada no corpus brasileiro.

Cabe explicitar o que se ganha, analiticamente, ao adotar a etnomusicologia histórica que Berlanga Fernández (2025) reivindica. Ao recusar a oposição entre arquivo e campo, essa perspectiva permite ler o flamenco brasileiro em duas temporalidades simultâneas, quais sejam, a longa duração das influências africanas precoces (que Berlanga documentará em 2020) e o tempo curto da prática paulistana contemporânea (que Campoy etnografará em 2014). Sem essa dupla temporalidade, ou se cai no presentismo da etnografia descritiva, ou no passadismo da reconstituição histórica, e em ambos os casos se perde justamente o trânsito, a rota, que define o objeto. A etnomusicologia histórica é, portanto, o método à altura de um objeto diaspórico.

Há ainda um ganho político nessa escolha metodológica. Ao tratar as músicas tradicionais como "prácticas culturales vivas" em processos de hibridação e ressignificação (Berlanga Fernandez, 2025, p. 86), o paradigma contemporâneo retira o flamenco do regime da pureza patrimonial, aquele que congela a tradição num suposto estado autêntico, e o devolve à história, ao conflito e à mudança. Essa operação é precondição para que o flamenco brasileiro possa ser pensado como legítimo, e não como desvio, pois se não há original puro a ser preservado, também não há cópia degradada a ser denunciada. O que resta são versões, traduções, reterritorializações, todas igualmente reais. Esse deslocamento dialoga com um

movimento mais amplo da disciplina, que Berlanga Fernández (2025) inscreve na transição do folclore para os estudos de patrimônio cultural imaterial. O risco do paradigma patrimonial, quando mal compreendido, reside precisamente na reintrodução, por via oblíqua, da lógica da pureza; ao "salvaguardar" uma manifestação, corre-se o risco de congelá-la em uma forma supostamente canônica, hostil à variação.

Diversas obras descrevem o flamenco como uma tradição em constante desenvolvimento, enriquecimento e transformação, e não como um objeto inacessível de museu (Giraldo, 2024; Cortés-Vásquez & Llorent-Bedmar, 2024; Cortés-Vásquez et al. 2025; Martin, 2020). A etnomusicologia contemporânea, ao insistir no caráter vivo e mutante das tradições, oferece o antídoto, e é esse antídoto que autoriza estudar o flamenco brasileiro não como patrimônio andaluz transplantado, mas como tradição em curso de invenção. Há, contudo, uma cautela a observar nesse uso da etnomusicologia histórica, pois reconhecer o caráter vivo e mutante da tradição não implica dissolver toda especificidade em um relativismo no qual tudo é indistintamente flamenco. Berlanga Fernández preserva esse equilíbrio ao insistir que a interpretação dos dados se faça "a la luz del contexto cultural" (Berlanga Fernandez, 2025, p. 82), já que para cada contexto há que considerar critérios, história, estruturas, o *compás*, por exemplo, não é qualquer ritmo, a soleá não é qualquer ciclo, etc. A liberdade da reterritorialização convive, portanto, com a densidade de uma forma que tem regras próprias. É essa tensão entre estrutura e variação que torna o flamenco um objeto tão fértil para pensar memória e território sem cair nem no purismo nem na indistinção.

Arcabouço teórico-conceitual: som, memória e território

O Atlântico Negro e as influências africanas precoces

O primeiro operador teórico é o *Atlântico Negro*, de Paul Gilroy, mobilizado aqui a partir da leitura metodológica de Abreu (2022). Gilroy propõe pensar a cultura negra moderna não a partir de raízes fixas, mas de rotas, fluxos transatlânticos que tornam a diáspora uma formação cultural transnacional. Como sintetiza Abreu (2022), o Atlântico Negro designa "uma formação cultural transnacional e intercultural" que recusa os essencialismos nacionais (Gilroy, 1993, p. 14, apud Abreu, 2022, p. 4). Nessa chave, o navio negreiro converte-se em cronotopo, configurando-se como unidade móvel de circulação de pessoas, sons e ideias.

A potência desse conceito para o flamenco torna-se concreta quando confrontada com a etnomusicologia histórica de Berlanga (2020). Em estudo sobre as influências africanas precoces na música da Espanha e da América hispânica, o autor documenta a presença, já no século XV, de confrarias de negros na Andaluzia, cujas práticas musicais deixaram marcas duradouras. Berlanga (2020) registra que essas comunidades afrodescendentes mantinham formas musicais próprias que dialogaram com o substrato ibérico, configurando um "ida y vuelta" atlântico anterior e mais profundo do que o usualmente reconhecido (Berlanga, 2020, p. 229-230). O autor chama atenção, em particular, para ciclos rítmicos sesquiálteros, a alternância 6/8 ↔ 3/4, de matriz afro-hispânica, que constituem um dos substratos do *compás* flamenco (Berlanga, 2020, p. 231-242, esp. nota 6). O diálogo entre as perspectivas de Gilroy e Berlanga (2020) revela que a africanidade do flamenco deixa de ser uma hipótese romântica ou metáfora identitária, passando a ostentar ancoragem musical-estrutural verificável. Não se trata apenas de 'sentir' uma raiz africana, mas de identificar, no próprio *compás*, a sedimentação de ciclos rítmicos afrodiaspóricos. Convém dimensionar o alcance dessa ancoragem. A historiografia romântica do flamenco oscilou longamente entre dois mitos de origem, o cigano e o andaluz, ambos tendentes a apagar a contribuição negra. Ao reconstituir a presença de *cabildos*[10] e confrarias de negros na Andaluzia e ao rastrear ciclos rítmicos afro-hispânicos, Berlanga (2020) não substitui um mito por outro, mas desloca a própria pergunta, das origens étnicas puras para os fluxos de circulação. É exatamente o gesto de Gilroy, que troca raízes (*roots*) por rotas (*routes*) (Abreu, 2022). A convergência entre o etnomusicólogo e o teórico da diáspora não é casual, ambos pensam a cultura como movimento, e é desse movimento que o *compás* flamenco guarda o sedimento.

A categoria de cronotopo, que Gilroy associa ao navio, pode ser produtivamente transposta para o caso aqui estudado (Abreu, 2022). Se o navio negreiro foi a unidade móvel da diáspora atlântica clássica, a *peña* pode ser compreendida como um microcronotopo contemporâneo, um espaço-tempo condensado onde a circulação transatlântica de sons se reencena localmente. Na *tertúlia* paulistana, o *compás* andaluz, carregado de sua memória afro-hispânica, é reativado por corpos brasileiros que, ao tocá-lo, prolongam a rota. Não se trata de

[10] *Cabildos de negros*, eram associações mútuas, religiosas e sociais de pessoas negras (escravizadas e libertas) criadas pela América Espanhola colonial.

metáfora frouxa: trata-se de reconhecer que a mesma lógica de circulação que estruturou o Atlântico Negro continua operando, em escala menor e cotidiana, em cada roda de flamenco fora da Espanha. Esse prolongamento da rota tem, ademais, uma consequência para o modo como se concebe a 'origem' do flamenco brasileiro. Se a africanidade já estava inscrita no *compás* andaluz desde os *cabildos* documentados por Berlanga (2020), então o flamenco que chega ao Brasil não é uma forma europeia pura que aqui se "africaniza" por contato com a cultura afro-brasileira; ele já chega afrodiaspórico, já traz em sua estrutura rítmica o sedimento atlântico. O encontro com as sonoridades afro-brasileiras não inaugura, portanto, a africanidade do flamenco, reencontra-a. Ela substitui a narrativa do enxerto pela do reconhecimento, e desloca o Brasil de mero receptor passivo para ponto de reativação de uma memória já presente.

Identidade como tradução: contra a pureza

O segundo operador é a teoria da identidade de Stuart Hall, que descreve o sujeito pós-moderno como portador de identidades múltiplas e não unificadas, fragmentado por um processo histórico que ele nomeia como "crise de identidade" (Hall, 2006, p. 12-13). Contra qualquer fixação essencialista, Hall introduz o conceito de tradução para descrever as identidades diaspóricas: "Elas são o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias 'casas' (e não a uma 'casa' particular). [...] Elas têm que aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais" (2006, p. 88-89). Crucialmente, Hall adverte que tais identidades "não são e nunca serão unificadas" e que não há retorno possível a uma pureza perdida, a tradução implica negociação permanente, não restauração de origem (2006, p. 89). Esse ponto é teoricamente estratégico: ele oferece o vocabulário exato para descrever o flamenco brasileiro não como tradução defeituosa do andaluz, mas como tradução no sentido forte de Hall, uma forma cultural que habita, simultaneamente, várias casas (Andaluzia, Atlântico Negro, Brasil) sem dever fidelidade a nenhuma origem pura. A precisão do conceito de Hall evita equívocos recorrentes nos estudos sobre o flamenco fora da Espanha. Frequentemente, a prática diaspórica é avaliada por uma régua de fidelidade: quão 'autêntico', quão 'puro', quão próximo do modelo andaluz seria o flamenco brasileiro. Hall (2006) desarma essa régua ao mostrar que a identidade traduzida não aspira ao retorno, ela se constitui na própria negociação entre culturas. Aplicado ao caso, isso significa que perguntar se o flamenco paulistano é "autêntico" é fazer a pergunta errada; a

pergunta produtiva é como ele negocia, no corpo e no *compás*, as várias casas que habita. A teoria da tradução fornece, assim, o antídoto teórico contra o essencialismo que ronda os estudos do gênero.

Importa registrar como Hall chega a essa formulação. Para ele, o sujeito pós-moderno não possui uma identidade fixa, essencial ou permanente; a identidade torna-se "uma celebração móvel", formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 2006, p. 12-13). Essa concepção processual da identidade é o que permite pensar o praticante brasileiro de flamenco não como alguém que "assume" uma identidade alheia, mas como sujeito que articula, entre suas várias pertenças, mais uma camada identitária, a flamenca, sem que isso exija renunciar às demais. A identidade flamenca brasileira é, nesse sentido, somada, não substitutiva: convive com a brasilidade do praticante em vez de anulá-la. Essa coexistência identitária ilumina, de passagem, por que o flamenco encontrou solo fértil no Brasil. Num país cuja formação cultural é ela própria diaspórica e mestiça, a lógica da tradução, do habitar várias casas ao mesmo tempo, não é exceção, mas regra. O praticante brasileiro de flamenco já está, por sua própria formação, habituado a articular pertencimentos múltiplos; acrescentar a camada flamenca é menos um salto para o estrangeiro do que um prolongamento de uma disposição cultural prévia. Talvez resida aí parte da afinidade, raramente teorizada, entre a sensibilidade brasileira e a forma flamenca, pois ambas são, em sua raiz, formas de trânsito e de mistura, atravessadas pela memória atlântica que Gilroy (apud Abreu, 2022) e Berlanga (2020), cada um a seu modo, ajudam a reconstituir.

No Brasil, especialmente no contexto paulistano referido por Campoy (2014), o flamenco se desenvolve por meio da articulação entre academias, apresentações, espaços de convivência e modos informais de transmissão. As *tertúlias* e *peñas* desempenham papel relevante porque aproximam aprendizagem, performance e sociabilidade, permitindo que os participantes adquiram conhecimentos que não se reduzem à execução formal de repertórios. Nesses encontros, o *compás* é transmitido pela escuta, pela repetição, pela observação dos mais experientes e pela participação gradual em práticas coletivas. A territorialidade do flamenco brasileiro, portanto, não se restringe aos locais oficialmente identificados como instituições flamencas. Ela também se constitui em ambientes nos quais os praticantes produzem

pertencimento, negociam critérios de autenticidade e experimentam modos brasileiros de habitar uma linguagem transnacional.

Des-re-territorialização: o território como agenciamento

O terceiro operador é o par desterritorialização/reterritorialização de Deleuze e Guattari, aqui acessado pela leitura geográfica de Haesbaert e Bruce (2002). O ponto nevrálgico, que dissipa o equívoco mais comum, é que reterritorializar não equivale a retornar a uma territorialidade primitiva ou original:

> A reterritorialização não consiste num retorno a uma territorialidade primitiva ou mais antiga: ela implica necessariamente um conjunto de artifícios pelos quais um elemento, ele próprio desterritorializado, serve de territorialidade nova àquele que perdeu igualmente a sua (Deleuz; Guattari, 1996, p. 41).

Haesbaert e Bruce (2002) sublinham, ainda, que desterritorialização e reterritorialização são processos indissociáveis, não havendo uma sem a outra, e que o território deve ser compreendido como agenciamento, conforme a formulação de Guattari e Rolnik (1986, p. 323, apud Haesbaert; Bruce, 2002): "o território pode ser relativo tanto a um espaço vivido quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente 'em casa'". Daí decorre que o flamenco paulistano não é "desterritorializado" da Andaluzia para flutuar no vazio, mas ele se reterritorializa, fabricando, com elementos já em movimento (o *compás*, o *cante*, o corpo), uma nova 'territorialidade sonora', a *peña*, a tertúlia, a academia. O território flamenco brasileiro é, portanto, um agenciamento sonoro-afetivo, não uma cópia geográfica.

A noção de agenciamento merece desdobramento, pois é ela que articula som e território sem reduzir um ao outro. Em Deleuze e Guattari, o território não preexiste à expressão que o demarca, mas é o ato expressivo, o canto do pássaro, no exemplo clássico (ou aqui o *toque*, o *cante* e a *palma*), que recorta um espaço e o torna território. O *compás*, nessa chave, não é apenas conteúdo musical que 'acontece' num lugar; ele é o próprio operador territorializante, a assinatura rítmica que converte uma sala de aula ou um bar em *peña*. Por isso a reterritorialização do flamenco no Brasil é inseparável de sua sonoridade, pois ou territorializa-se sonoramente, ou não se territorializa. Convém afirmar, contudo, que a reterritorialização do flamenco no Brasil e a reterritorialização epistêmica na universidade são processos distintos,

embora possam se reforçar mutuamente. A primeira diz respeito à produção de uma territorialidade cultural e sonora em espaços concretos, como academias, *peñas, tertúlias*, palcos e circuitos de convivência. Ela ocorre quando repertórios, técnicas, formas de sociabilidade, modos de aprendizagem e experiências corporais associados ao flamenco passam a ser praticados, reconhecidos e transformados em território brasileiro. A segunda refere-se à transformação das condições acadêmicas de legibilidade dessa prática.

Nesse sentido, há reterritorialização epistêmica quando o som, o corpo, a oralidade, a memória performática e os saberes dos praticantes deixam de aparecer como simples ilustrações de uma história previamente escrita e passam a ser considerados fontes e modos de conhecimento. A primeira pode ocorrer sem a segunda, como mostram práticas vivas que permanecem pouco estudadas. A segunda também pode ocorrer sem acompanhar adequadamente a primeira, caso a universidade produza discursos sobre o flamenco sem estabelecer relações responsáveis com seus espaços e agentes. A articulação entre ambas, conclui-se, exige que a expansão territorial da prática seja acompanhada pela ampliação dos procedimentos de pesquisa, de modo que a universidade não apenas fale sobre o flamenco, mas também reconheça os conhecimentos produzidos em sua prática.

Haesbaert e Bruce (2002) acrescentam a esse quadro a dimensão do vivido e do percebido, o território como espaço onde um sujeito ‘se sente em casa’. Essa ênfase afetiva é decisiva para o caso brasileiro, em que o pertencimento flamenco não se herda por nascimento nem se garante por geografia, mas se conquista pela imersão na prática. O praticante paulistano (ou o de qualquer região brasileira onde o flamenco se manifeste) não “nasce” flamenco; ele se reterritorializa flamenco, fabricando afetivamente, ciclo a ciclo de *compás*, o sentimento de casa. Articulam-se aqui, plenamente, os três termos: a sonoridade (*compás*) produz a territorialidade (*peña*) ativando uma memória (diaspórica) que não é a do praticante individual, mas a da própria forma cultural em trânsito.

Convém distinguir, para evitar confusão conceitual, a reterritorialização aqui descrita de uma mera “adaptação local”. Adaptar sugere um núcleo fixo que se ajusta a circunstâncias externas, preservando sua essência. Reterritorializar, na acepção de Deleuze e Guattari, é mais radical, pois é a produção de uma territorialidade inteiramente nova a partir de elementos já desgarrados de seu solo de origem (apud Haesbaert; Bruce, 2002). O flamenco paulistano, escolhido como exemplo neste artigo, não ‘adapta’ a Andaluzia ao Brasil; ele compõe, com

fragmentos desterritorializados (um *palo*, um *cante*, um gesto), um agenciamento que não existia antes e que não é redutível nem à origem andaluza nem ao contexto brasileiro. É um terceiro, e é esse terceiro que importa interpretar. Essa noção de 'terceiro' ressoa com a tradução *hallquiana* e com o Atlântico Negro de Gilroy, fechando o círculo teórico. Em Hall (2006), a identidade traduzida é precisamente um terceiro que não se reduz a nenhuma das culturas que articula; em Gilroy, a diáspora é um terceiro espaço, nem africano puro nem europeu puro, mas formação transnacional própria (Abreu, 2022). Os três operadores convergem, portanto, numa mesma recusa do binarismo origem/cópia e numa mesma afirmação do híbrido como instância produtiva. O flamenco brasileiro, lido por essa convergência, deixa de ser problema a explicar, 'como pode haver flamenco no Brasil?', e se torna evidência a interpretar; é, portanto, a prova viva de que as formas culturais existem no trânsito, e não apesar dele.

Universalização sem desenraizamento

Esses três operadores convergem com o diagnóstico de Berlanga (2012) sobre a universalização do flamenco. O autor situa o gênero como música mediterrânea e transnacional, cuja vitalidade global se manifesta no diálogo com outras músicas populares e na superação do debate entre o mairenismo tradicionalista e as vertentes modernizadoras. A universalização, em Berlanga (2012), não é perda de autenticidade, mas modo de existência do flamenco contemporâneo, o que oferece respaldo, no campo dos estudos flamencos, à leitura aqui proposta: a reterritorialização brasileira é uma das faces dessa universalização, e não sua negação.

Esse respaldo é importante porque desloca o debate do registro da perda para o da expansão. O temor de que a universalização "desvirtue" o flamenco pressupõe, novamente, uma origem pura a ser protegida, pressuposto que Berlanga (2012), Hall (2006) e Deleuze e Guattari (apud ABREU, 2022) convergentemente recusam. Se o flamenco é, desde sempre, música de trânsito (mediterrânea, afro-hispânica, atlântica), então sua presença no Brasil não é exceção a explicar, mas continuação de uma lógica que lhe é constitutiva. Assim, a articulação entre sonoridade, memória e territorialidade revela um gênero cuja própria identidade é o movimento entre territórios. Cabe observar que a posição de Berlanga (2012) se constrói em diálogo com um debate interno ao mundo flamenco, a tensão entre o mairenismo, que reivindica a guarda da tradição mais ortodoxa, e as vertentes modernizadoras, que apostam no diálogo com outros gêneros e na experimentação. Ao não tomar partido pela ortodoxia, mas reconhecer a vitalidade

do flamenco contemporâneo em sua abertura, o autor oferece um modelo de análise que recusa tanto o purismo quanto o relativismo, em sua análise, o flamenco muda, mas reconhece-se na mudança. Essa posição equilibrada é particularmente útil para pensar o caso brasileiro, em que a questão da autenticidade é frequentemente colocada de modo polarizado, entre a fidelidade reverente e a livre apropriação.

A legitimidade do flamenco praticado no Brasil não depende, portanto, da eliminação de suas relações históricas com a Andaluzia, nem da afirmação de que toda prática denominada flamenco seria automaticamente equivalente. Ela se fundamenta na existência de processos concretos de aprendizagem, transmissão, performance e reconhecimento compartilhado, por meio dos quais praticantes brasileiros incorporam repertórios, estruturas rítmicas, técnicas instrumentais, formas vocais, convenções corporais e modos de sociabilidade associados ao gênero. A autenticidade, nesse contexto, não deve ser reduzida à reprodução literal de um modelo geograficamente localizado, mas também não pode ser dissolvida em uma liberdade sem critérios. Ela envolve competência performática, domínio do *compás*, conhecimento estilístico, responsabilidade diante das genealogias da prática e capacidade de produzir uma interpretação situada.

A superação da referida polarização passa por reconhecer que autenticidade, no flamenco, nunca foi sinônimo de imutabilidade. A própria história do gênero, das formas afro-hispânicas precoces (Berlanga, 2020) à sua universalização contemporânea (Berlanga, 2012), é uma história de incorporações, empréstimos e reinvenções. O praticante brasileiro que busca "autenticidade" não persegue, portanto, uma forma congelada, mas a capacidade de habitar o *compás* com naturalidade, de fazer a forma soar verdadeira no próprio corpo.

A pergunta pertinente, vale reiterar, não é se o flamenco brasileiro reproduz integralmente uma forma andaluza, mas como ele produz continuidade, diferença e reconhecimento em condições históricas específicas. Autenticidade, nesse sentido deslocado, não se opõe à reterritorialização, ela é o seu critério interno de êxito. Um flamenco brasileiro 'autêntico', seguindo a análise até aqui defendida, é aquele que reterritorializa bem, não o que copia fielmente.

Análise: do compás à peña, a sonoridade reterritorializada

Com os operadores reunidos, nossa análise articula-se em três planos interligados: (i) o *compás* como memória rítmica encarnada; (ii) o corpo negro e a ancestralidade como dimensões silenciadas; e (iii) a *peña* paulistana como território sonoro reterritorializado. Cada plano responde a uma das três frentes, sonoridade, memória e territorialidade, convertendo a "lacuna" de Cunha e Berlanga (2025) em objeto positivo de análise.

O compás como memória rítmica encarnada

Se a musicologia brasileira pouco analisou a sonoridade flamenca, é no *compás*, o ciclo rítmico-acentual que organiza cada *palo* (estilo), que essa sonoridade se torna mais densamente analisável. Longe de reduzir o *compás* a um mero compasso métrico, Berlanga o compreende como uma matriz de acentuação cíclica internalizada no corpo. O autor parte da *soleá*[11], cujo ciclo de doze tempos se organiza por uma sequência de acentos característica, e mostra como dela derivam, por transformação, outros *palos* (Berlanga, 2014, p. 4). A *seguiriya*[12], por sua vez, apresenta um agrupamento amalgamado que Berlanga decompõe como 2+2+3+3+2, evidenciando a assimetria que confere ao *palo* sua tensão própria (Berlanga, 2014, p. 12).

Importa ressaltar que tais ciclos não habitam abstrações de papel; eles ganham vida na palma, no contratempo e no peso do gesto. Berlanga insiste na elasticidade rítmica do *compás*, a possibilidade de "esticar" e "comprimir" o tempo dentro do ciclo, fenômeno que aproxima o flamenco do *swing* afro-cubano e que o autor associa a uma ascendência rítmica compartilhada com gêneros afro-hispânicos como o *tango* andaluz (Berlanga, 2014, p. 7). A Tabela 2 sistematiza três modos de organização do *compás* descritos pelo autor.

[11] *Soleá* (plural: *soleares*): Gênero ou estilo (palo) fundamental e basilar do flamenco, tradicionalmente alcunhado na musicologia como "a mãe de todos os cantos" (la madre del cante). Caracteriza-se por uma atmosfera solene e melancólica, cujo escopo temático gravita em torno da solidão, da dor e de reflexões existenciais. Estruturalmente, ampara-se em uma métrica de amalgama rítmica de 12 tempos (compás) executada em tempo lento e pesado, com acentuações predominantes nos tempos 3, 6, 8, 10 e 12. Musicalmente, articula-se sob o *Modo Flamenco* através da cadência andaluza. Para um aprofundamento sobre a taxonomia e as dinâmicas performáticas deste e de outros estilos, ver Gamboa (2001).

[12] *Seguiriya*: Um dos palos fundamentais e mais arcaicos do grupo dos *cantes jondos* (cantos profundos), caracterizado por uma densidade trágica, melancólica e solene. O seu conteúdo lírico foca-se na dor existencial, na morte e nas opressões históricas, exigindo do intérprete uma execução vocal e expressiva de extrema crueza e densidade emocional.

Palo / modo	**Estrutura acentual**	**Traço sonoro-cultural**
Soleá (12 tempos) / *bulería* (sesquiáltero)	Acentos em 3,6,8,10,12 (ciclo-matriz); Elasticidade 6/8 ↔ 3/4	Base de derivação de outros palos
Seguiriya (amalgamado)	2+2+3+3+2	Assimetria e tensão; rubato encarnado
Tango[13] *andaluz*	Binário 2/4 ou Quaternário 4/4	Swing afro-cubano; ascendência afro-hispânica

Tabela 2 - Três modos de organização do compás flamenco
Fonte: elaborado pelo autor a partir de Berlanga (2014, p. 4, 7, 12).

A consequência analítica é direta: ao descrever o *compás* dessa maneira, Berlanga (2014) oferece o instrumento técnico que faltava ao corpus mapeado por Cunha e Berlanga (2025). A "invisibilização" da dimensão musical não decorre, portanto, de uma suposta impossibilidade de analisar o flamenco, a ferramenta existe, mas de uma escolha epistêmica do campo brasileiro que preferiu o relato histórico-descritivo ao mergulho estrutural na sonoridade. O *compás* é, neste artigo, a primeira evidência de que a memória do flamenco é rítmica e encarnada antes de ser textual.

Vale aprofundar a leitura estrutural para sustentar essa afirmação. Na *soleá*, o ciclo de doze tempos não distribui acentos de modo regular, mas a ênfase recai em pontos que criam, internamente, uma micro-narrativa de tensão e repouso, de modo que o mesmo ciclo pode ser sentido como ascendente ou suspenso conforme a frase do *cante*. Berlanga (2014) mostra que essa matriz não é estática, a *seguiriya*, ao reorganizar o agrupamento em 2+2+3+3+2, produz um deslocamento da sensação de pulso que exige do corpo uma reorientação completa do peso e da *palma*. O *compás*, portanto, não se aprende lendo, aprende-se transferindo o peso, "errando" o contratempo, ajustando o corpo ao ciclo. Alem disso, ele não existe apenas como estrutura sonora abstrata, pois se atualiza na coordenação entre escuta, respiração, peso corporal, gesto, *cante, toque, palma* e *baile*. Sua análise exige, portanto, compreender a

[13] *Tango Andaluz* (em nomenclatura atual, *Tangos*): Estilo fundamental do flamenco de matriz rítmica binária (quadrática, geralmente medida em 4/4), caracterizado por um caráter rítmico marcante, festivo e *bailable*. Diferencia-se pela sua acentuação sincopada e pelo seu balanço característico, o que o torna um dos *palos* mais acessíveis à interpretação coreográfica e musical. Serve também como base estilística e matriz geradora para outros subgêneros e variantes regionais da bacia mediterrânea e hispano-americana.

organização musical como uma prática corporal na qual os participantes produzem e reconhecem o ciclo por meio de relações sensoriais, motoras e interativas. É, por fim, conhecimento procedimental, encarnado, e é precisamente esse tipo de saber que a abordagem documental do corpus científico brasileiro, no contexto em tela, não consegue registrar.

A elasticidade rítmica descrita por Berlanga (2014, p. 7) leva o argumento ao seu ponto mais alto. A possibilidade de comprimir e dilatar o tempo dentro do ciclo, sem perder o *compás*, é o que separa o praticante iniciante daquele que "tem *compás*". Essa plasticidade, que o autor aproxima do *swing* afro-cubano, é a marca audível da ascendência afro-hispânica, ou seja, o mesmo princípio de tensão rítmica entre pulsos binários e ternários que estrutura tantos gêneros da diáspora negra atlântica. Quando se ouve um bom toque *por bulerías*, ouve-se, literalmente, a sedimentação rítmica de séculos de circulação transatlântica. A Tabela 2 condensa essa estrutura, mas é importante frisar que a tabela é apenas a notação de algo que existe, primariamente, como gesto. Essa primazia do gesto sobre a notação tem implicação metodológica direta para o estudo do flamenco no Brasil. Uma musicologia que se limite a transcrever partituras perderá exatamente os elementos que definem o *compás*, como a microtemporalidade do contratempo, a respiração da *palma*, a negociação corporal do peso. Daí a necessidade, já apontada por Berlanga Fernández (2025), de uma etnomusicologia que articule transcrição e observação participante, que ouça, mas também que pratique. O analista do *compás* precisa, em alguma medida, ter *compás*; e é essa exigência de implicação corporal que torna o objeto tão resistente à abordagem puramente documental que predominou no corpus científico brasileiro.

Convém, a esta altura, conectar explicitamente a análise do *compás* ao achado quantitativo da Tabela 1. Se as abordagens musicais e técnico-instrumentais aparecem em proporção reduzida no corpus, é porque exigiriam do pesquisador exatamente o tipo de competência encarnada que o *compás* demanda, e que a formação musicológica tradicional, centrada na notação e na história, raramente oferece. A escassez documentada por Cunha e Berlanga (2025) não mede, assim, um desinteresse pelo flamenco, mas uma incompatibilidade entre a natureza do objeto (encarnado, processual, rítmico) e os instrumentos disponíveis (documentais, descritivos, históricos). Diagnosticar essa incompatibilidade é o primeiro passo para superá-la.

O corpo negro e a ancestralidade: a memória silenciada

A agência do corpo negro no flamenco não deve ser compreendida apenas como presença histórica a ser recuperada por uma narrativa de origem. Ela envolve a capacidade de produzir, interpretar, transformar e disputar os sentidos da prática no presente. O corpo negro aparece, nesse enquadramento, como lugar de memória, mas também como sujeito que reorganiza a cena, desloca regimes de visibilidade e questiona a redução do flamenco a uma tradição exclusivamente europeia, andaluza ou cigana. A análise de Andreoli (2023) sobre 'Flamenco Negro' é relevante porque evidencia como a performance pode tornar visíveis a contribuição negra, a ancestralidade, o racismo e a condição da mulher negra. A cena não funciona apenas como representação de uma história anterior, mas ela produz um conhecimento sobre essa história por meio da presença corporal, da voz, da língua, do movimento e da relação com o público.

A agência corporal também se manifesta na maneira como o ritmo é aprendido e produzido. O *compás* flamenco organiza ciclos de acentuação que exigem dos intérpretes uma relação dinâmica com o pulso, o contratempo, a síncopa e a elasticidade temporal. A polirritmia, entendida aqui como a coexistência e a interação de diferentes camadas rítmicas, não deve ser atribuída automaticamente a uma essência negra, pois os processos históricos de formação musical são complexos e não autorizam equivalências diretas entre raça e estrutura sonora. Entretanto, a análise de Berlanga (2020) sobre influências africanas e afro-hispânicas permite investigar como determinados princípios de alternância entre agrupamentos binários e ternários, deslocamento acentual e flexibilidade temporal participam da história do flamenco. O corpo negro, quando assume a execução, o canto ou a dança, não só 'ilustra' essas estruturas, mas também interpreta suas tensões, decide seus pesos, negocia suas síncopes e produz micro-variações que conferem sentido à forma.

Essa relação torna-se ainda mais evidente quando se considera que o flamenco não se organiza exclusivamente por alturas fixas ou por padrões métricos abstratos. A emissão vocal, os melismas, as inflexões, a ornamentação e as microvariações de afinação participam da expressividade do *cante*, enquanto o *baile* e o *toque* transformam o tempo em gesto visível e audível. A agência do corpo negro se realiza na apropriação situada dessas dimensões, produzindo uma escuta encarnada em que ritmo, altura, timbre, gesto e memória se articulam.

Com Gilroy, essa articulação pode ser compreendida como circulação diaspórica de formas e experiências; com Berlanga (2020) e Andreoli (2023), ela ganha uma dimensão histórica e performática específica no flamenco.

Se o *compás* guarda a memória rítmica, o corpo guarda a memória diaspórica, e é aqui que a análise se cruza com a africanidade documentada por Berlanga (2020) e performada na cena brasileira analisada por Andreoli (2023). Em seu estudo sobre o espetáculo "Flamenco Negro", Andreoli organiza a obra em núcleos narrativos que tematizam a contribuição negra, a discriminação, a estética do corpo negro, a condição da mulher negra e a ancestralidade (Andreoli, 2023, p. 5). O autor recupera o caráter multirracial do flamenco e remete às origens africanas de formas como o *fandango*[14], lembrando inclusive o simbolismo do círculo nas danças africanas (Andreoli, 2023, p. 9). O autor é especialmente incisivo ao denunciar a desvalorização histórica do movimento do corpo negro na dança e a interseccionalidade entre racismo e gênero, propondo a ancestralidade como categoria de reconexão e resistência (Andreoli, 2023, p. 10-11). O espetáculo, que articula poema em português e iorubá, materializando cenicamente aquilo que Gilroy teoriza, ou seja, a diáspora como rota, e não raiz fixa (apud ABREU, 2022). Como sintetiza o próprio Andreoli, a obra busca: "reconectar o flamenco às suas raízes afrodiaspóricas" (2023, p. 23), gesto que é, ao mesmo tempo, estético e epistêmico.

Confrontado com Berlanga (2020), o argumento de Andreoli (2023) deixa de ser apenas reivindicação militante e ganha lastro historiográfico, pois a africanidade que o espetáculo afirma no corpo é a mesma que a etnomusicologia histórica rastreia nos *cabildos* andaluzes e nos ciclos sesquiálteros. Corpo e *compás* convergem, assim, na mesma memória afrodiaspórica. O silêncio que o *corpus* brasileiro impõe a essa dimensão, visível nos baixos índices da Tabela 1, não configura uma mera preferência metodológica, mas o silenciamento ativo de uma memória.

[14] Fandango: Gênero musical de origem tradicional e pré-flamenca associado a bailes de metro ternário. No contexto flamencológico, sofreu uma bifurcação histórica: os estilos mantidos *a compás* estruturam-se em um ciclo rítmico-armônico de 12 tempos dividido em quatro células ternárias (3+3+3+3), enquanto as vertentes evoluídas para *cantes libres* perderam totalmente a pulsação métrica em prol da expressividade lírica. Assim como outras expressões do flamenco e da música criolla hispano-americana, o desenvolvimento desses ritmos carrega a influência histórica de matrizes multirraciais, em especial de elementos de ancestralidade africana que permearam as trocas culturais transatlânticas (Berlanga, 2014).

A força do trabalho de Andreoli (2023) está em transformar esse silenciamento em objeto cênico explícito. Ao estruturar "Flamenco Negro" em núcleos que vão da contribuição negra à condição da mulher negra, o espetáculo realiza, no palco, a operação que a academia brasileira em larga medida não realizou no papel: nomear a africanidade do gênero. O recurso ao poema em português e iorubá, longe de ser ornamento, é uma afirmação epistêmica, a língua da diáspora retorna ao corpo do flamenco para desfazer o seu branqueamento simbólico. Há aqui, portanto, uma convergência notável com a tese deste artigo, pois a reconexão estética que Andreoli (2023, p. 23) propõe pode ser entendida como o correlato performático da reconexão historiográfica que Berlanga (2020) documenta. Essa convergência permite enfrentar diretamente a interseccionalidade que Andreoli (2023, p. 10-11) tematiza. A desvalorização histórica do movimento do corpo negro na dança não é fato isolado, mas ela, sobretudo, cruza-se com a hierarquização de gênero, produzindo um duplo apagamento da *bailaora* negra. Ler o flamenco pela memória diaspórica implica, portanto, recuperar não apenas uma origem rítmica africana abstrata, mas os corpos concretos, frequentemente negros e femininos, que a sustentaram e sustentam. A memória assume, aqui, sua dimensão mais densa, pois não se trata de um passado a evocar, mas sim a reparação de um silenciamento ativo.

O simbolismo do círculo nas danças africanas, recuperado por Andreoli (2023, p. 9), oferece um exemplo concreto dessa reparação. A roda, forma espacial recorrente em práticas performáticas afrodiaspóricas, do batuque ao samba de roda, não é apenas disposição coreográfica mas também pode ser lido como estrutura social que dissolve a hierarquia palco-plateia e instaura a participação coletiva. Quando Andreoli remete a roda flamenca a essa matriz africana, ele ilumina uma continuidade formal que a historiografia branqueada do gênero tendia a ignorar. A *juerga* e a *tertúlia*, com sua circularidade participativa, podem assim ser lidas não como meras informalidades, mas como sobrevivências estruturais de uma sociabilidade afrodiaspórica, mais um ponto em que som, corpo e memória se enlaçam.

A peña paulistana como território sonoro reterritorializado

O terceiro plano fecha o circuito território. Campoy, em sua etnografia da arte flamenca em São Paulo, descreve o flamenco brasileiro como cultura híbrida em constante transformação, com presença histórica na cidade e papel decisivo de pioneiros e academias. A autora destaca, sobretudo, a importância dos ambientes de aprendizado informal, *peñas* e *tertúlias*, como

espaços de transmissão e de constituição de pertencimento (Campoy, 2014, p. 21-22). É nesses espaços que se forja, segundo ela, a busca por uma identidade flamenca propriamente brasileira (Campoy, 2014, p. 23).

Sob a lente de Deleuze e Guattari (apud Haesbaert; Bruce, 2002), a *peña* paulistana materializa um exemplo vívido de reterritorialização: um elemento já desterritorializado, o *compás* andaluz, ele mesmo sedimento de fluxos afro-hispânicos, serve de territorialidade nova a praticantes que fabricam, no contratempo das palmas e no espaço da *tertúlia*, um lugar onde se sentem "em casa". Não há aqui retorno a uma origem, mas há, na precisão conceitual de Hall (2006, p. 88-89), tradução, a habitação simultânea de várias casas. Campoy registra, com efeito, as tensões dessa reterritorialização, entre a pressão da comercialização e a busca de autenticidade própria (Campoy, 2014, p. 28), tensões que são constitutivas, e não acidentais, do agenciamento. Nesse sentido, a transnacionalidade dilui fronteiras geográficas originais e favorece fusão, mestiçagem e hibridação, ao mesmo tempo em que aciona debates sobre 'essência' e 'autenticidade' (Asensio, 2004). Estudos de consumo cultural (Gimenez & Gimeney, 2018) mostram o flamenco como arte de raízes locais que impõe critérios de autenticidade enquanto se internacionaliza, gerando novas significações em função de consumo global e apropriações locais. Essas tensões merecem leitura cuidadosa, pois é nelas que a reterritorialização se revela como processo, e não como estado consumado. Campoy (2014) descreve um campo atravessado por forças contrárias, ou seja, de um lado, a pressão da comercialização e do espetáculo turístico, que tende a estabilizar o flamenco numa forma vendável; de outro, a busca de uma identidade brasileira própria, que empurra a prática para a experimentação e a mistura. A *peña* e a *tertúlia* são justamente os espaços onde essas forças se negociam, ambientes de aprendizado informal em que a transmissão se dá pelo convívio, pela escuta e pela repetição corporal, à margem tanto do mercado quanto da certificação acadêmica.

A expressão "nova territorialidade sonora" designa o processo pelo qual o flamenco passa a existir no Brasil através da articulação nesses três espaços complementares: a *peña*, a *tertúlia* e a academia. A *peña* oferece um espaço de associação, continuidade e reconhecimento coletivo; a *tertúlia* intensifica a convivência, a transmissão informal e a participação performática; a academia sistematiza o ensino, organiza técnicas e cria condições institucionais para a continuidade da prática. Esses espaços não são equivalentes, mas formam um circuito. O conhecimento aprendido na academia pode ser testado e transformado na *tertúlia*, enquanto

as experiências desta podem ser formalizadas, ensinadas e disseminadas pela academia ou pela *peña*. A territorialidade sonora emerge justamente dessa circulação, pois o flamenco, para além de apenas um lugar físico, produz um espaço relacional por meio do *toque*, do *cante*, da *palma*, do *baile*, da escuta e dos vínculos entre os praticantes, cada um revestido por um leque de diversidades.

É significativo que seja nesses espaços informais, e não nas instituições formais, que a reterritorialização avance com mais vigor. Isso confirma, por outra via, o diagnóstico de Cunha e Berlanga (2025), quando afirmam que a vitalidade do flamenco brasileiro reside na prática viva muito mais do que na produção textual que a registra. A *peña* paulistana é, nesse sentido, o arquivo vivo que o arquivo escrito não capturou, razão pela qual uma etnomusicologia à altura do objeto precisa deslocar-se da biblioteca para a *tertúlia*, sem abandonar nenhuma das duas. A Tabela 3, a seguir, fecha o argumento ao mapear a correspondência entre cada uma dessas frentes, seu operador teórico e sua evidência empírica. Essa dupla fidelidade, à biblioteca e à tertúlia, define, com efeito, o programa metodológico que o artigo extrai de seu próprio percurso. Os dados de Cunha e Berlanga (2025) fornecem a escala macro; a análise do *compás* (Berlanga, 2014; 2020) fornece a escala estrutural; a etnografia de Campoy (2014) e a cena de Andreoli (2023) fornecem a escala da prática vivida. Nenhuma dessas escalas, isolada, daria conta do objeto; é a sua articulação, sob os operadores do Atlântico Negro, da tradução e da reterritorialização, que constitui o método aqui proposto. Trata-se, em suma, de uma etnomusicologia histórica e implicada, capaz de transitar entre o arquivo e o corpo com o mesmo rigor. A Tabela 3 sintetiza essa arquitetura, mas convém lê-la como um circuito, e não como uma lista. A sonoridade (linha 1) só significa porque carrega memória (linha 2); a memória só se atualiza porque se territorializa numa prática (linha 3); e a territorialidade, por sua vez, só existe enquanto produzida sonoramente. As três linhas da tabela não são compartimentos estanques, mas momentos de um mesmo movimento, o do flamenco em trânsito. É essa circularidade que o próprio tema captura ao nomear, em conjunto, sonoridade, memória e territorialidade, portanto, três faces de um único fenômeno, que a análise separa apenas para melhor reconstituir.

Frente do tema	Operador teórico	Evidência empírica / fonte
Sonoridade	Compás como matriz rítmica encarnada	Estrutura da soleá/seguiriya (Berlanga, 2014)
Memória	Atlântico Negro; ancestralidade	Cabildos e ciclos sesquiálteros (Berlanga, 2020); corpo negro (Andreoli, 2023)
Territorialidade	Des-re-territorialização; tradução	Peñas e tertúlias paulistanas (Campoy, 2014; Hall, 2006)

Tabela 3 - Articulação entre as frentes do tema e os operadores teórico-analíticos
Fonte: elaborado pelo autor (2025).

A Tabela 3 explicita a coerência interna do argumento, onde cada dimensão do tema encontra um operador teórico e uma evidência empírica extraída das fontes. O que o mapeamento de Cunha e Berlanga (2025) registrara como ausência converte-se, sob essa articulação, em programa positivo de pesquisa.

Conclusões: por uma etnomusicologia do flamenco em trânsito

Partindo do achado empírico de Cunha e Berlanga (2025), a predominância de abordagens descritivo-históricas em detrimento da análise musical, este artigo demonstrou que tal lacuna não é fortuita. Ela é, antes, sintoma de uma colonialidade epistêmica que insiste em hierarquizar o documento sobre o som, silenciando as camadas afrodiaspóricas que pulsam no gênero. O percurso argumentativo articulou-se em três planos. No plano da sonoridade, constatou-se que o *compás*, tal como descrito por Berlanga (2014), oferece a ferramenta de análise que faltava ao *corpus* científico-acadêmico brasileiro, ou seja, uma matriz rítmica encarnada, rigorosa e densa.

A baixa incidência de análise musical no corpus brasileiro não pode ser explicada apenas por uma suposta impossibilidade técnica. Ela deve ser examinada como resultado de escolhas metodológicas, condições institucionais e critérios de legitimidade que favoreceram determinados modos de abordagem em detrimento de outros. Segundo, no plano da memória, o cruzamento entre a etnomusicologia histórica de Berlanga (2020) e o Atlântico Negro de Gilroy (apud Abreu, 2022) ancorou musical e historicamente a africanidade do flamenco, dos *cabildos* andaluzes aos ciclos rítmicos afro-hispânicos, conferindo lastro à reivindicação

estética do corpo negro performada por Andreoli (2023). A memória do flamenco revelou-se, assim, rítmica e diaspórica antes de ser textual. Terceiro, no plano da territorialidade, demonstrou-se que o flamenco brasileiro não é réplica desterritorializada do andaluz, como já intuíam Cunha e Berlanga (2025, p. 122), mas reterritorialização no sentido estrito de Deleuze e Guattari (apud Haesbaert; Bruce, 2002) e tradução no sentido de Hall (2006), pois a *peña* brasileira em geral e a *peña* paulistana (Campoy, 2014) é território sonoro novo, fabricado com elementos já em movimento, onde se habitam várias casas sem retorno a origem alguma.

Ao reunir esses planos sob o eixo **Sonoridades, memória e territorialidade**, o estudo propõe à etnomusicologia brasileira um horizonte de superação do paradigma inventarial. Trata-se de assumir o flamenco como um agenciamento sonoro transatlântico, vivo em sua permanente reterritorialização. Mais do que preencher a lacuna detectada por Cunha e Berlanga (2025), trata-se de reconfigurar o objeto: não o flamenco como tema raro e exótico, mas como som em trânsito, memória em rota e território em fabricação. As implicações ultrapassam o caso flamenco e tocam o modo como a musicologia brasileira lida com toda sonoridade de matriz diaspórica, sugerindo agenda futura de transcrições do *compás* praticado nas *peñas*, etnografias sonoras das *tertúlias* e estudos comparados do *ida y vuelta* atlântico.

Essa pesquisa assume uma posição metodológica situada, pois o autor possui experiência direta com o flamenco, tanto no ambiente acadêmico-formal (em aulas, ensaios, apresentações, seminários, etc), quanto nos diversos contextos informais e não-formais em que o flamenco se manifesta, seja no Brasil ou na Espanha. Essa experiência não é apresentada como prova suficiente nem como substituto da análise documental e bibliográfica. Ela é mobilizada como conhecimento reflexivo sobre os modos pelos quais o *compás*, o *cante*, o *toque*, a *palma* e o *baile* são aprendidos corporalmente. Em perspectiva autoetnográfica, a trajetória do pesquisador é tratada como uma dimensão do campo, submetida à explicitação de seus limites, de seus privilégios, de seus vínculos e de suas condições de observação.

Não obstante o rigor que guiou este percurso, reconhecemos seus limites. A análise aqui desenvolvida, embora densa, sustenta-se na releitura de algumas fontes secundárias, clamando por futuras incursões etnográficas que capturem o *compás* praticado no cotidiano de nossas *peñas*. Todavia, tal postura metodológica extrapolaria o foco específico deste artigo. Cumpre, por fim, situar a contribuição deste texto num horizonte mais amplo. Ao propor que o flamenco brasileiro seja estudado sob a tríade sonoridade-memória-territorialidade, o trabalho oferece um

modelo replicável para outras sonoridades diaspóricas que circulam no país e que padecem do mesmo regime de reconhecimento sem escuta. O caso flamenco, por sua densidade rítmica e por sua já comprovada ancestralidade afro-atlântica, funciona como laboratório privilegiado, pois o que aqui se demonstra para o *compás* e a *peña* pode iluminar o estudo de tantas outras práticas que chegam, se transformam e se reterritorializam em solo brasileiro. Encerramos com a aposta de que estudar o flamenco em trânsito seja, sobretudo, um exercício de escuta-imersiva. Uma forma de repensar, com delicadeza e precisão, como a etnomusicologia brasileira se dispõe a acolher os sons do mundo que, em nós, também habita.

Ainda assim, a contribuição permanece. Ao reler a 'invisibilização' da dimensão musical como efeito de colonialidade epistêmica, e ao oferecer um arcabouço articulado, *compás*, Atlântico Negro, tradução e reterritorialização, capaz de converter essa lacuna em programa de pesquisa, o artigo entrega ao campo não uma resposta definitiva, mas uma reorientação de perguntas. Para a etnomusicologia brasileira, trata-se de aprender a ouvir o flamenco como som em trânsito, memória em rota e território em fabricação, e, com isso, de reconhecer que toda sonoridade diaspórica que circula em nosso território merece ser estudada não como visitante exótico, mas como parte legítima de nossa própria paisagem sonora.

Referências

ABREU, M. Dimensões metodológicas do Atlântico Negro: revisitando a obra de Paul Gilroy. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, [S. l.], v. 37, n. 109, 2022.

ANDREOLI, G. Flamenco Negro: uma análise do espetáculo da Companhia De Arte La Negra Ana Medeiros. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 13, n. 4, 2023. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/129360. Acesso em: 15 jun. 2026.

ASENSIO, S. El imaginario flamenco americano: Aura y Kitsch en la escena transnacional. **Revista de Dialectología y Tradiciones Populares**, [S. l.], v. 59, p. 145-159, 2004.

BERLANGA Fernandez, M. A. La universalización del flamenco. **Cuadernos de Etnomusicología**, [S. l.], n. 2, abr. 2012.

BERLANGA, M. A. El compás flamenco: estructura, acentuación y elasticidad rítmica. **Sinfonía Virtual**, [S. l.], n. 26, 2014.

BERLANGA, M. A. Entre negrillas y cumbés, sones y guajiras: influencias tempranas de la música africana en España y en la América de habla hispana. **Música Oral del Sur**, [S. l.], n. 17, p. 227-249, 2020.

.

BERLANGA Fernandez, M. A. Cambios de paradigma en el estudio de las músicas tradicionales en España: folclore, estudios de patrimonio cultural inmaterial y etnomusicologia. **Revista PH**, [S. l.], n. 116, p. 70-89, 2025.

CAMPOY, A. P. G. **Arte flamenca em São Paulo: hibridismo, transmissão e identidade**. TCC em Gestão de Projetos Culturais e Eventos. São Paulo: USP-UCA-CELACC, 2014.

CRUCES ROLDÁN, C. Embodiment, Music, and the Body in Flamenco Song Performance. **TRANS-Revista Transcultural de Música**, Barcelona, n. 7, 2003.

CORTÉS-VÁZQUEZ, M.; LLORENT-BEDMAR, V. The Training of Flamenco Dance Teachers of the Escuela Sevillana (Sevillian School): From Practical Experience to the Practice of Teaching. **Education Sciences**, [S. l.], 2024.

CORTÉS-VÁZQUEZ, M.; CHAVARRÍA-ORTÍZ, C.; BERRAQUERO-RODRÍGUEZ, D.; HEREDIA-CARROZA, J. Didactics with Art: A PRISMA Systematic Review on the Integration of Flamenco in Education. **Heritage**, [S. l.], 2025.

CUNHA, C. C. C.; BERLANGA, M. A. Mapeando el flamenco: Los usos y significados del término en anales y revistas de música. **Música Oral del Sur**, [S. l.], n. 22, p. 105-133, 2022.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

GAMBOA, S. S. **Pesquisa em educação: Métodos e epistemologias** (3.ª ed.). Argos. 2018.

GAMBOA, J. M. **Guía libre del flamenco**. Madrid: SGAE, 2001.

GILROY, P. **The Black Atlantic: modernity and double consciousness**. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

GIMENEZ, F.; GIMENEZ, T. O Consumo Cultural Global E As Novas significações Da Arte Flamenca. **Cadernos de Comunicação**, Santa Maria, v. 22, n. 2, p. 1-15, jun. 2018.

GIRALDO, R. M. Soleá: The Pinnacle of Flamenco Singing. **Journal of Anthropology and Archaeology**, [S. l.], v. 12, 2024.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. Micropolítica: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1986.

HAESBAERT, R.; BRUCE, G. A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari. **GEOgraphia**, Niterói, v. 4, n. 7, 2002. Disponível em: https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13419. Acesso em: 15 jun. 2026.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MANUEL, P. **Flamenco Music: History, Forms, Culture**. Urbana: University of Illinois Press, 2024.

MARTIN, T. An Introduction to Flamenco and Globalisation. In: TRANSNATIONAL FLAMENCO. **Leisure Studies in a Global Era**. Cham: Palgrave Macmillan, 2020.

Declaração de Uso de Inteligência Artificial

Os autores utilizaram a ferramenta Gemini.AI (modelo 1.5 Flash) durante o processo de edição deste manuscrito com o propósito exclusivo de auxiliar na revisão gramatical. O conteúdo científico, a análise de dados e a interpretação dos resultados são de inteira e exclusiva responsabilidade do autor. Todas as sugestões linguísticas fornecidas pela ferramenta foram rigorosamente revisadas e validadas, assegurando a integridade do conteúdo intelectual aqui apresentado, em conformidade com as diretrizes de transparência do Committee on Publication Ethics (COPE).

Mini Bio Autor

Paraibano, **Cyran Costa** é multi-instrumentista, pesquisador e professor do IFPB – Campus Monteiro. Com formação em violão (UFPB) e mestrado em Musicologia (Unicamp), atualmente desenvolve seu doutorado na Universidad de Granada, na Espanha. Gravou discos com a Orquestra de Violões da Paraíba (OVPB), atuando como regente, compositor e arranjador. Criador do Grupo Mosayco (2009), da Orquestra Experimental do IFPB, dentre outros, sua atuação artística é marcada pela diversidade de timbres e diálogo multicultural. Toca violão flamenco, alaúde árabe, baglama turco, viola caipira e outros, explorando diálogos entre a música brasileira, sonoridades de diversos continentes e o flamenco. No IFPB desenvolve trabalho docente, coordenação de grupos de pesquisa e práticas de extensão de desenvolvimento musical, resgate e valorização cultural com jovens e adultos na comunidade e região. Na Espanha, estudou flamenco com Javier Conde, José Antonio Rodríguez, Juan Manuel Cañizares, Fernando de la Rua, Flávio Rodrigues, Manolo Sanluncar e Gerardo Nuñez.

Revista Música e Cultura (ISSN 1980-3303)
Dossiê **Sonoridades, memória e territorialidade: performances em movimento na América Latina e Caribe**

ICONOFILIA, PASIÓN Y TERRITORIO EN EL ROCK

Un caso en Maragojipe, Bahía, Brasil

Jorge Cardoso Filho
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
cardosofilho.jorge@gmail.com

Resumen
Este artículo presenta algunos resultados parciales del proyecto de investigación "Diáspora y perspectivismo en el rock" a partir del estudio de portadas de álbumes y artes gráficas de la banda de rock *Vovó do Mangue*, de Maragojipe (Bahía). Dicha investigación presenta modalidades sensibles bajo las cuales el rock construye un encuentro con la alteridad, a partir de los conceptos de *Nachleben* y *Pathosformel* (Warburg, 2015) y de la caracterización, por parte de Marie-José Mondzain (2013), de la imagen icónica, basado en su serie visual de iconografía rock. Finalmente, indicamos cómo estas modalidades sensibles se relacionan con la experiencia cultural decolonial contemporánea, en sus dinámicas performáticas.
Palabras-clave: rock; supervivencia; performance; Maragojipe; Bahía.

ICONOFILY, PASSION AND TERRITORY IN ROCK

A case study in Maragojipe, Bahia, Brazil

Abstract
This paper presents partial results of the research project called "Diaspora and perspectivism in rock" which has taken the album covers and its designs as an object of study, specially the cover from the rock band Vovó do Mangue, from Maragojipe, in Bahia/Brazil. Such an investigation presents sensitive patterns of rock music and its iconography that articulates alterities through the concepts of *Nachleben and Pathosformel* (Warburg, 2015) as well as Marie-José Mondzain's (2013) characterization of the iconic-image. In the end, we indicate how these sensitive patterns are related to the decolonial cultural experiences in contemporary culture and its performatic dynamics.
Keywords: rock; survival; performance; Maragojipe; Bahia.

Introdujo[1]

La iconografía del rock presenta un conjunto de referencias de muy diversa constitución. Desde los campos semánticos más ligados a las tradiciones judeo-cristianas occidentales, como el ocultismo, la brujería y los demonios (normalmente apropiados en positivo), pasando por

[1] Texto traducido por Óscar Martínez

referencias a la cultura de la Edad Media y la fantasía (castillos, dragones y guerreros valerosos), exacerbando también aspectos distópicos de la vida cotidiana (guerras nucleares, catástrofes naturales, fin de la raza humana y ascensión de robots y de las propias tecnologías), o la explotación del cuerpo y la carne (sea como placer o como formas de violencia). ¿En qué medida la amplitud de este acervo implica necesariamente una multiplicidad de matrices constituyentes del género? ¿En esta iconografía podría existir, pese a las variaciones, una gramaticalidad reiterada y compartida? ¿Una supervivencia? ¿De qué se nutren, contemporáneamente, estas prácticas supervivientes? Este artículo presenta resultados parciales colectados en la investigación "Diáspora y perspectivismo en el rock", desarrollada con el apoyo del CNPq en el Centro de Artes, Humanidades y Letras de la UFRB con la finalidad de contribuir a este debate.

Maragojipe es una ciudad con aproximadamente 40.000 habitantes, según el censo demográfico de 2024. Bañada por los ríos Paraguassu y Guaí, la ciudad se ubica principalmente en una región de manglares, ya que la Bahía de Todos los Santos ejerce una considerable influencia sobre el ecosistema. Tradicionalmente, en agosto se celebra la festividad de San Bartolomeo, patrono de la ciudad, con una regata que tiene lugar el día 24, partiendo de Aratu y llegando a Maragojipe. La ciudad se ubica en una zona de reserva extractiva (RESEX), lo que la convierte en escenario de disputas políticas entre ambientalistas y promotores inmobiliarios.

Sistematizamos algunas interpretaciones de la iconografía del rock en relación con la producción de bandas bahianas buscando discutir, además de identificar, aspectos reiterativos y/o que borran el campo semántico del género y qué es lo que sobrevive a tales reiteraciones y/o borrados. Nuestro punto de partida son los estudios de teoría de las imágenes, sobre todo con énfasis en el historiador alemán Aby Warburg y sus conceptos fundamentales de *Nachleben* y *Pathosformel*, ambos con numerosas opciones de traducción debatidas por sus estudiosos, entre los cuales destaco a Ludueña Romandini (2017, p. 18); para él, "la noción de "fórmula de *pathos* (*Pathosformel*)" debe comprenderse también como una forma gestual-emotiva que, originada en el cuerpo, puede expandirse en la objetividad de los materiales del mundo".

La ambiciosa propuesta de Warburg consistió en producir un atlas de imágenes - que denomina Atlas Mnemosyne, concebido al mismo tiempo como resultado y como proceso/método de investigación de imágenes de diferentes épocas y culturas. Imbuido en comprender la presencia de la Antigüedad en diferentes temporalidades y contextos culturales,

Ludueña-Romandini explica, respecto del concepto de *Nachleben*, que "la supervivencia o vida póstuma de las imágenes y sus demonios puede concebirse como intersecciones de vectores temporales coexistentes" (2017, p. 33).



Figuras 1, 2 y 3 (a partir del canto superior izquierdo): Portada del álbum Influir de la banda Inkoma; portada del álbum Euthanasia de la banda Mercy Killing; portada del primer álbum de la banda Iron Maiden, homónimo.

Las portadas del centro y de la izquierda corresponden a álbumes de dos bandas de rock bahianas, mientras que la de la derecha es la portada del primer álbum de la banda inglesa *Iron Maiden*. Se observa una reiteración de temas relacionados con la muerte y/o el más allá. La banda Inkoma, con su álbum *Influir*, presenta la imagen de un monitor de frecuencia cardíaca. La banda *Mercy Killing*, en el álbum *Euthanasia*, muestra la figura de un médico zombi probando una jeringa. La portada del álbum homónimo de Iron Maiden presenta la figura que se convertiría en la mascota de la banda: Eddie, una criatura no muerta que se transforma con cada álbum (según su temática). En este conjunto visual, la reiteración de imágenes asociadas a estados liminales entre la vida y la muerte indica una prevalencia de la imaginería rockera que trasciende el contexto de Inglaterra y resuena en la ciudad tropical de Salvador, capital de Bahía, una ciudad cuyo pasado colonial está mucho relacionado con las prácticas de los pueblos indígenas de América y África. A partir de lo que pueden considerarse como las tradiciones afro-diaspóricas o amerindias presentes en Bahía, nos centramos inicialmente en la banda *Vovó do Mangue*, de la ciudad de Maragojipe, en el territorio de Bahía conocido como Recôncavo.



Figuras 4, 5, 6 y 7 (a partir del canto superior izquierdo): Logo de la banda Vovó do Mangue; integrantes de la banda en foto de divulgación; portada del primer álbum, homónimo; foto de Maragojipe, con la iglesia de São Bartolomeo en el centro.

La naturaleza distinta de cada una de estas imágenes (logo de la banda, fotografías y portada del álbum) es necesaria para poder darnos cuenta de cuáles son los elementos supervivientes, que no residen apenas en las imágenes icónicas, sino en la propia economía de las imágenes en performance.

Supervivencia del *pathos* en las imágenes

Nuestra hipótesis, siguiendo la propuesta de Marie-José Mondzain (2013) sobre la economía icónica, es que la iconografía del rock constituye no sólo un instrumento que considera el cuerpo, las adhesiones elementales y la afectividad, sino también una simbología capaz de oscilar entre univocidad y ambigüedad, un modo de operar estos símbolos que permite experimentar los fenómenos musicales a partir de claves dinámicas. Si es correcto pensar que

"la verdadera carne, que vive en el habla y en la imagen, no deviene de la apariencia, sino de la aparición, allí donde el orden de la manifestación vence todas las trampas de la ilusión", como lo hace Mondzain (2013, p. 93), pensamos que no es en la fijeza de los modelos dónde identificamos las tensiones dinamizadoras de la experiencia, sino en sus propias modelaciones. En la forma en acción, en las performances. Ella misma explica esta dimensión fundacional de la forma en acción (una formatividad):

> Quem será o senhor das imagens: aquele que for espiritualmente fiel à imagem natural, aquele que respeitar a imagem natural na imagem artificial, ou, por fim, aquele que se mover com astúcia e sem interrupção entre a fidelidade e infidelidade, para extrair do artifício todos os benefícios possíveis? (Mondzain, 2013, p. 25)

Inspirándonos en las dos nociones propuestas por el historiador del arte Aby Warburg, *Nachleben* y Pathosformel, queremos pensar más allá de las mismas, identificando qué es lo que sobrevive en las variadas experiencias. El término *Nachleben* fue acuñado por el autor con una traducción principal en el sentido de "vida póstuma", "post-vida" o "supervivencia". Esta idea pretende sintetizar la presencia que la Antigüedad (a pesar de muerta) adquiere en épocas posteriores, como fantasmagorías que acechan otras épocas. En cambio, con la idea de *Pathosformel*, Warburg busca circunscribir mejor de qué manera estas imágenes de la Antigüedad pueden percibirse en acontecimientos contemporáneos (del Renacimiento italiano, foco de atención del autor). Lenguajes y gramáticas que operan en las formas de exprimir los movimientos, tanto físicos como del alma. Así, un modo determinado de captar el movimiento de los cuerpos, indicios de las pasiones del alma, prevalece en el Renacimiento florentino e, inclusive, en las fotografías de los siglos XIX y XX, configurando lo que Warburg identificó como un *pathos* ya formulado (*Pathosformel*).

Esta capacidad de reiteración del *pathos* fue también aprehendida por Herman Parret (1997) al discutir una estética de la comunicación más allá de los límites impuestos por la pragmática. El autor sintetiza una idea que exprime como "*pathos* razonable" dado que "la pasión que se expresa o se comunica ya es siempre una pasión razonable, porque entró en una gramática restrictiva que domestica el *pathos* caótico y no-estructurado" (Parret, 1997, p. 110). De este modo, el autor prosigue explicando que las pasiones quedan grabadas en el discurso mediante figuras.

> (...) a figuratividade discursiva indica a presença das paixões do sujeito, mas ao mesmo tempo – e esse deverá ser retomado – toda figuratividade economiciza o *pathos* ao estruturá-lo e ao submetê-lo às restrições gramaticais. Se a figura tem função expressiva e comunicativa é porque insere as paixões num dispositivo "razoável", numa economia na qual o pathos se torna comunicável (Parret, 1997, p. 111).

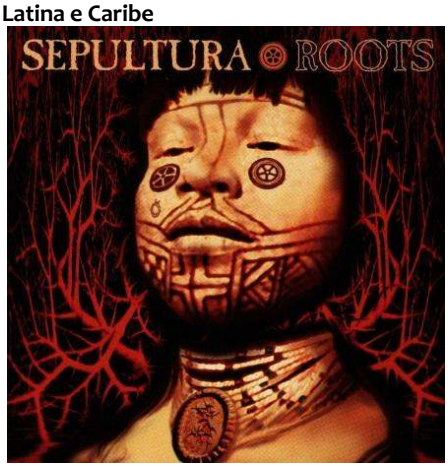
Discutiendo esta cuestión de la intensificación y la depuración de las pasiones en el fotoperiodismo, Benjamim Picado (2013) revisa las proposiciones warburgueanas de *Nachleben* y *Pathosformel* a la luz de las apropiaciones de Ernst Gombrich y Didi-Hubermann, para informarnos sobre el papel de la expresividad corporal de los personajes en acción y en el contexto de un dramatismo atribuido al instante, una escenografía viva del acontecimiento.

> Neste ponto, nos interessa pensar os regimes nos quais a expressividade do gesto é favorecida, a partir de uma certa exacerbação de sua apresentação, com os fins dramáticos que lhe seriam inerentes: dada a frontalidade da apresentação da imagem de Adams, há que se notar a implicação deste vetor frontal na matriz teatralizada da apreensão dos gestos e das posturas das personagens (Picado, 2013, p. 15).

Así, siguiendo un camino inspirado en Warburg y en sus diferentes lectores, examinamos esta supervivencia de imágenes del rock no solo en su producción acabada y ampliamente divulgada (en portadas de álbumes y fotos de divulgación), sino también en las imágenes de performances en vivo, en las cuales la gestualidad de los actores en el escenario contribuye a una reflexión sobre la supervivencia de modalidades sensibles.

Comprendemos que tales modalidades pueden aproximarse mucho de los núcleos temáticos de expresión de las tradiciones del rock y, en estos casos, las comprendemos como experiencias que pueden sintetizarse en la rúbrica de una 'identidad'. También pueden habitar un espacio más fronterizo de estas tradiciones y, así, presentar proximidad con una rúbrica que denominamos 'alteridad'. Más allá de esta capacidad de articularlas temáticamente, nos interesa seguir la sugerencia de Picado (2013) y pensar las identidades de las expresiones somáticas.







Figuras 8, 9 y 10 (desde la izquierda) Portada del disco Welcome to Terreiro (1993) de Gangrena Gasosa; portada de Roots (1996) de Sepultura; portada de Selvagem? (1985) de Paralamas do Sucesso.

Las imágenes superiores suscitan reiteraciones de una identidad iconográfica del rock, así como aspectos tensionantes que marcan una alteridad. Ninguna de estas bandas es de Bahía, pero sus trabajos exprimen algunas de las matrices que identificamos en esta relación con las alteridades. Una matriz del escrache y de lo grotesco, en el caso de *Gangrena Gasosa*; una matriz romántica, en el caso de *Sepultura*; y una matriz irónica, en el caso de Paralamas do Sucesso (Cardoso Filho, 2021). Más allá de la supervivencia temática, entendemos que las propias formas de gestualidad presentes en estas portadas revelan la intensidad de un *pathos* operante y predominante en cada una de ellas.

Los personajes caricaturizados en la portada de *Gangrena Gasosa* ven exagerados sus trazos físicos (como suele ser típico en este formato de representación) en su misma relación

con las indumentarias propias de entidades de la religión de matriz africana –lo que permite comprender que la atención esté dirigida no solo hacia los propios personajes (que son los músicos de la banda), sino también hacia su forma de 'vestirse'. La postura austera del indígena, en el caso de *Sepultura*, con las raíces de color rojo que conforman su pelo, remite a la tradición de los pueblos originales, diezmados con la llegada de los europeos. En cambio, en *Paralamas do Sucesso* esta tradición se mimetiza en el cuerpo del personaje de la portada, que, en una escenificación irónica –a pecho descubierto, envuelto en su propia camiseta y sosteniendo un palo de madera- nos pregunta: ¿salvaje?

Pasiones en Maragojipe, Bahía

En términos culturales, la cultura pesquera de esta región de mangue es muy fuerte, así como lo son los paseos turísticos en barco por el río Paraguaçu y la Bahía de Todos os Santos. La fiesta del Carnaval de máscaras también es una tradición de la ciudad y en 2007 el Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC) la consideró patrimonio inmaterial. Muchos estudiantes de la Universidade Federal do Recôncavo da Bahia son oriundos de Maragojipe. Hemos realizado y acompañado trabajos de investigación sobre el escenario musical del rock en la región del Recôncavo de Bahía desde hace siete años (Araújo, 2015; Pereira, 2016; Jesus, 2019; Cardoso Filho & Oliveira, 2020; Strada & Teixeira, 2016) y, a partir de ellos, hemos cartografiado aspectos sensibles que emergen en relación con los productos culturales. Siendo esta una región profundamente marcada por una colonización basada en el trabajo de africanos esclavizados, el Recôncavo bahiano mantiene fuertes lazos con prácticas culturales de la diáspora africana (Gilroy, 2013), en una vertiente que dialoga con el Atlántico Sur y las relaciones con la Europa ibérica. En este sentido, los saberes musicales (Sovik, 2018) adquiridos a partir de diversas prácticas se cultivan en experiencias más recientes –como en las manifestaciones de samba de roda y reggae, en las prácticas filarmónicas, en las fiestas de San Juan y de Carnaval, pero también en cultos religiosos como el de la *Irmandade da Boa Morte* y en el de *terreiros de Candomblé*, como *Roça do Ventura* o de *Huntoloji*, en Cachoeira, así como en la regata en homenaje a San Bartolomé, en Maragojipe.

Los saberes institucionalizados, que podemos identificar inclusive en la historiografía de documentos oficiales, también presentan aspectos interesantes sobre estas pasiones que sintetizan la disposición anímica de algunas ciudades del Recôncavo: Itaparica, por ejemplo, es

la ciudad ‘denodada’. Un término que designa la impavidez y el coraje de una ciudad al barrar el paso a la flota naval portuguesa que planeaba atacar Salvador. Cachoeira es conocida como ‘heroica y monumental’, y Maragojipe como ‘patriótica’, características también atribuidas en función del papel de las mismas en las luchas por la independencia de Brasil y de Bahía, que culminan el 2 de julio de 1823. Permanece en todas las nomenclaturas un elemento romántico, la lucha por una causa mayor, ‘patriotismo, coraje y heroísmo’ que en este caso se representan en la imagen del *caboclo* y en una fuerte participación popular, participación de mujeres, de negros y negras libertos, de indígenas.





Figuras 11 y 12: Maria Quitéria, Joana Angélica, Maria Felipa y el Corneteiro Lopes, personajes de la historia por la independencia de Brasil en Bahía; el Caboclo en el desfile del 2 de julio, en Salvador.

En nuestra opinión, hay aquí una tentativa de la historiografía de reconocer el protagonismo de estos saberes oriundos de grupos tradicionalmente subalternizados (en niveles diferenciados) en la construcción de aquellas pasiones. La imagen, sobre todo la del *caboclo*, es lo que nos interesa explorar: su gestualidad en combate atacando a una serpiente-dragón puede ser pensada tanto a nivel metafórico (el pueblo original venciendo a la tiranía) como a nivel reiterativo de las pasiones que sobreviven, incluso en el rock de Maragojipe, de la banda *Vovó do Mangue*.

Por ejemplo, cuando investiga las imágenes de los indios puebla en América del Norte, Warburg llama la atención sobre una religiosidad ‘primitiva’, queriendo designar, en mi opinión, un aspecto primigenio, primordial, original e inaugural, que abarca la cotidianeidad de aquellos, incluso en el ámbito del arte decorativo. Las casas con sus utensilios, los ornamentos, las pinturas en cuencos; Warburg indica un culto a las serpientes que está presente en todas estas prácticas. “Las serpientes así iniciadas son, en esta asociación con los indígenas, convertidas de la forma más cruda posible en causantes y mediadoras de la lluvia. Son, a la vez, la lluvia, la

serpiente y el santo (primitivo) viviendo bajo forma animal" (Warburg, 2015, p. 235). Warburg no se limita a identificar la capacidad reiterativa de este tema. Explora su gesto metodológico investigando, en las imágenes, el paganismo de la Antigüedad, la recurrencia de esta temática relacional con las serpientes en varios cultos, señalando su relación con las ménades, el mito de Laocoonte y el dios de la salud Esculapio, que lleva una serpiente en su bastón. El *caboclo* del 2 de julio bahiano ataca a la serpiente, en un gesto de dominación tal como el de Esculapio.

Nuestra figura 4, por ejemplo, con el logo de la banda *Vovó do Mangue*, posee un aspecto 'serpentiforme' que indica la supervivencia de este culto a las serpientes en la expresividad de la banda. Pero, dado que este elemento tampoco es inusual en la iconografía del rock, es posible atribuir esta vida póstuma al propio género musical al cual la banda quiere vincularse. Sin embargo, hay tradiciones que compiten con esa formulación más directa entre la serpiente y el género rock en el propio ambiente en el que Vovó do Mangue actúa. La iglesia que vemos en la figura 4 es la Iglesia Matriz de São Bartolomeu de Maragojipe, patrón de la ciudad. San Bartolomeo, en la tradición del candomblé, es Oxumaré, orixá mitad serpiente, señor del arco-iris.

Se narran cuentos sobre Oxumaré en los que su belleza atrae la pasión de Xangô, orixá de la justicia y del trueno. Xangô aprisiona a Oxumaré en su palacio en el cielo. Cuando Oxumaré huye del palacio, lo hace en forma de serpiente, llevando la lluvia y los colores del arco-iris a la tierra. También suele contarse que Oxumaré muda de piel como las serpientes y, en cada mudanza, asimismo cambia su anatomía sexual (*Angolô/Angolomeia*). Una vez más, sobrevive aquí una pasión que resulta evidente si pensamos en el martirio de San Bartolomeo, quien fue despellejado vivo, en la Europa oriental, por predicar el cristianismo. En la iconografía renacentista, San Bartolomeo ha sido representado, en la Capilla Sixtina y en muchas otras pinturas, sosteniendo su propia piel desollada (¿también la vieja piel de una serpiente?). De la vieja piel, sin embargo, emerge San Bartolomeo así como Oxumaré también emerge transformado.





Figuras 13 y 14: Detalle de la Capilla Sixtina de Michelangelo, con foco en San Bartolomeo; escultura de San Bartolomeo en bronce, por Damien Hirst, 2006.

En las dos obras persiste, además de la temática del sufrimiento por desollamiento, un gesto de exhibición pública de la (vieja) piel con un cierto orgullo. Es con orgullo de su nueva condición que Bartolomeo exhibe el modo en que fue martirizado. En la pintura de Michelangelo, sostiene una daga con su mano derecha mientras la izquierda presenta la piel desollada. Bartolomeo aparece con una nueva epidermis, renovada y sagrada, en la pintura renacentista. Damien Hirst (2006) eligió exhibir la piel del santo colgando de su brazo derecho, que apunta hacia lo alto, mientras la mano izquierda sostiene unas tijeras (la piel de Bartolomeo como una ropa de la que él mismo acaba de despojarse). En la escultura, Hirst prefiere mantener el cuerpo de Bartolomeo en carne viva, revelando su tejido muscular.

Hay aquí un orgullo de la nueva condición, un orgullo que nos permite pensar que, pese a ser inmolado y torturado, la defensa de una causa permitió a Bartolomeo exhibir públicamente el abuso que sufrió (no con pesar, sino con dignidad). En su caso, esta causa era el cristianismo. En el caso de Maragojipe, el motivo de orgullo es la tierra donde se ha nacido y que la colectividad defiende. La gestualidad patriota al exhibir con orgullo su piel, la tierra de nacimiento, permanece como experiencia poética del vivir y expresar la ciudad.

Pasiones en perfomance en *Vovó do Mangue*

La banda *Vovó do Mangue* ya exhibe este orgullo de la tierra en su propio nombre. El mangue es un ecosistema sobre el que buena parte de la sede del municipio de Maragojipe asienta su territorio. Según la propia narrativa de la banda en su página oficial (https://vovodomangue.com.br/), el movimiento cultural desencadenado por la banda y su entorno fue tan intenso que generó la creación, en 1997, de la Fundación *Vovó do Mangue*, "institución de reconocimiento internacional que actúa en algunos municipios bahianos en las áreas de preservación ambiental, educación, cultura y desarrollo social". Entendemos que se trata de una articulación estético-política que une la producción musical de la banda con su papel y su actuación en pautas tan necesarias para las ciudades contemporáneas como son el desarrollo sostenible y las relaciones con el medio. Otra acción que podemos identificar dentro del campo de actuación en este *pathos* patriótico.

El nombre de la banda, fundada en 1993, también está conectado con el momento en que se publicó el manifiesto de *Fred Zero Quatro*: "Cangrejos con cerebro", publicado en el *Jornal do Comércio*, en Recife, en 1992. En aquél período, eclosionó una acción cultural y expresiva que sintetizan muy bien la banda *Chico Science & Nação Zumbi* en su álbum *Da lama ao caos* (1994) y diversas otras bandas de la escena *mangue*, generando influencias en todo Brasil.

> O Mangue foi um processo de produção e divulgação de novas criações em música pop - com ecos no cinema, moda, artes plásticas, dança e literatura - ao mesmo tempo em que recuperou as tradições musicais em Pernambuco. Esse movimento se pautou tanto na busca desses ritmos e seus produtores populares, como também na construção de formas de divulgação de trabalhos dos jovens músicos e dos artistas tradicionais. Uma idéia central era "antenar" os novos produtos da cultura urbana com os desenvolvimentos mais recentes da cultura pop, a tecnologia eletrônico-digital e as formas da cultura local (Vargas, 2007, p. 17).

El autor nos explica que, bajo la égida de los hibridismos, esta corriente promovió un movimiento poético de radical articulación entre musicalidades regionales (con énfasis en las tradiciones afro-diaspóricas) y sonoridades electrónicas y de la guitarra eléctrica. Hizo que surgieran, de esta forma, alteridades en la iconografía del rock producido en Brasil. Este es el motivo por el cual vemos, en la portada del primer álbum de *Vovó do Mangue* (figura 6), una

pintura que parece una acuarela de la plaza de la Iglesia Matriz de São Bartolomeu, con un colorido muy vivo que difícilmente remite a la iconografía del rock, e incluso con la permanencia de uno de los principales signos del universo simbólico del género, la iglesia. El efecto de la pincelada densa en el cielo azul de Maragojipe puede entenderse como otra acción, permanente, de fijar la mirada (y la escucha) en aquel horizonte.

En la foto de divulgación de la banda (figura 3), uno de sus integrantes viste una camiseta con la estampa de Nuestra Señora de los Navegantes (también reverenciada como Yemanjá en las tradiciones afro) por debajo del blazer, manteniendo este juego entre identidad y alteridad en la experiencia con el rock que la banda quiere proporcionar, en una clave interpretativa que recuerda a aquella que promovió *Sepultura* al incorporar aspectos indígenas y de la música negra en su álbum *Roots*.

Pero es en la performance de la banda donde podemos ver cómo estas supervivencias actúan de una forma más vibrante, ya que la performance aporta las fórmulas del *pathos* operando en una situación y un contexto específicos, imposibles de repetir, como nos explica Zumthor (2000). Para ello vamos a detenernos en un vídeo de la banda, grabado en 2018 bajo la dirección de Thyago Nascimento y Carlos Gomes, de la canción *Sob a Luz*, novena pista de su álbum de estreno. *Sob a Luz* es una composición de Gustavo Mello cuya letra narra las amarguras de un pueblo que vio frustradas sus expectativas, resignándose a un fin ya anunciado.

> Sob a luz o pulso forte de um povo arredio/ as armas aqui do norte acendendo o pavio/ a morte persegue os passos do homem daqui/ (a paixão que queima o corpo e faz ele sentir)/ Nada mais forte que o cheiro de uma fêmea no cio/ Me embriago em seus cabelos e me afogo no rio/ um gibão e uma enxada, sonhos e ilusão/ a faca corta o fio da vida e destrói o coração/ Sobre a cabeça o céu azul e uma lua a brilhar/ esperança, sede, fome e a sorte sem chegar/ luzes brilham na cidade, cega religião/ que mantém a castidade e sua honra em vão/ o povo, a passos lentos, marcha para a salvação/ rédeas curtas, laço intenso, regras e alienação/ na correnteza da vida, o açude secou/ Deus não nos deixou colher tudo que a gente plantou (https://vovodomangue.com.br/)

El vídeo se inicia con un doblete de repentistas *sertanejos* recitando versos sobre Vovó do Mangue, específicamente sobre la creatividad de la banda al unir *sanfona y viola*. Tras este epílogo, los créditos iniciales presentan a la banda y la dirección del vídeo y en seguida se escuchan los acordes iniciales de la canción, con una línea de instrumentos que cuenta con guitarra, bajo y batería, además del triángulo, la *sanfona* y la *zabumba*, *violas* y la participación

de un grupo de *samba de roda*. Nos llama la atención la formación de dos grupos de *power trio* distintos en esta presentación: guitarra, bajo y batería como un *power trío* tradicional, y triángulo, *sanfona* y *zabumba* como un segundo *power trío* que remite a las tradiciones de la música del nordeste y a Luiz Gonzaga, rey del *baião* (agradezco a Carlos Jáuregui por llamar la atención sobre esto durante la discusión de tesis en la UFOP en que ambos participamos).



Figuras 15, 16, 17 y 18: Frames del vídeo de Sob a Luz, de Thyago Nascimento y Carlos Gomes.

Los cuerpos en performance, anunciados en seguida al inicio del vídeo, rompen con lo esperado en la presentación de una banda de rock (que, tradicionalmente, aparecerá en seguida en la identificación del clip). Lo que se presenta al oyente y espectador son los cuerpos de tradiciones musicales del *sertão* brasileño y del propio Recôncavo de Bahía conduciendo su performance hasta el final. En el vídeo no hay imágenes directas de la banda Vovó do Mangue, a no ser las imágenes que se hacen presentes en el canto y en la sonoridad de sus instrumentos. Aún sin verlos, el espectador puede sentir la presencia vibrante de los músicos de la banda, su relación con aquellos cuerpos en performance que danzan y tocan, y de este modo se está usando la "astucia y sin interrupciones entre la fidelidad y la infidelidad para extraer del artificio todos los beneficios posibles" (Mondzain, 2013) del dispositivo audiovisual, reiterando la presencia de la banda (y del rock) aunque ellos no estén visualmente presentes en el encuadre.

El orgullo de la propia tierra, reforzado en los cuerpos danzantes de las bailarinas de samba, transborda hacia el orgullo de la tierra de los otros: el *sertão*. Presente en el doblete de repentistas y en el trío clásico de *forró*, el *sertão* es un aspecto recurrente en el imaginario del nordeste, incluso para quienes habitan el litoral. El *sertanejo* es "el otro" del habitante litoral en muchas ciudades, sobre todo en las capitales del nordeste, la mayoría localizadas en zonas costeras (Souza, 2019). Cuando el vídeo trae los cuerpos de estos músicos en performance, reintroduce en el campo de las disposiciones pasionales y anímicas el deseo de alteridad. Una pasión por sí mismo, pero también una pasión por la diferencia, por la capacidad del otro de producir diferencias.

Los cuerpos de las bailarinas de samba amparan al rock, así como lo hacen los cuerpos de los músicos presentes en las imágenes. No sienten incomodidad en el encuentro con un género musical tan habitado por demonios o por la Edad Media y las distopías cotidianas. Predomina un *pathos* que ampara y celebra: celebra el cuerpo, la vida y el encuentro –con uno mismo, aunque también con el otro. Entendemos también que este es un encuentro que ampara porque guarda aspectos de semejanza, de identidad con el género musical. En el ocultismo de las prácticas sincréticas (las bailarinas de samba usan sus trajes festivos, por ejemplo), en la fantasía lúdica de la danza e incluso en la fantasía legendaria de las historias sobre Vovó do Mangue –entidad protectora del mangue- o de Oxumaré, la serpiente-orixá con sus colores vivos. Pero la letra de la canción nos indica que pese al amparo y a la celebración, hay inmolación y sufrimiento, pues "Dios no nos dejó colectar todo lo que plantamos".

Consideraciones Finales - Migajas de pasión

La relación establecida con las expresiones musicales de la banda *Vovó do Mangue* revela, en mi opinión, un movimiento de reorganización de vectores fundantes del género musical del rock en diálogo con aspectos cruciales que constituyeron este género cultural. En este sentido, el acervo cultural activado en la producción expresiva de la banda sin lugar a dudas indica otras posibles matrices que pueden acoplarse a la experiencia musical y pueden identificarse y amplificarse con acciones de investigación y divulgación.

La supervivencia de tales imágenes no reside tanto en una gramática reiterada y compartida como en una pragmática efectiva que consigue sobrevivir en las más diversas

experiencias y que procuramos explorar a partir de las pasiones en acción, en las performances de la banda. Comprendemos, entonces, que los vestigios de estas pasiones quedan marcados (encarnados) en los diversos ambientes en los que interactuamos, ya sean estos objetos, objetos expresivos, naturalezas o prácticas culturales. Juntar las migajas de las pasiones que sentimos, y repartirlas con los demás, es lo que hemos hecho en este texto.

Destaco aquí, como forma de agradecimiento, la influencia fundamental en este texto de dos grupos de investigación: del *Grupo de Estudos em Experiência Estética: Comunicação e Artes* (GEEECA), de la UFRB, colegas y compañeros sin los cuales no habría inspiración suficiente para generar estas reflexiones; del grupo de investigación *Media-Müthos*, de la Universidade Federal Fluminense, coordinado por el profesor Benjamim Picado, donde tuve la oportunidad de desarrollar parte de esta investigación durante unas prácticas pos-doctorales. Los lunes por la mañana fueron mucho más amigables, durante este distanciamiento social, gracias a lo compartido en este grupo, sobre todo las discusiones sobre modalidades estéticas, narrativas y de teoría de la imagen. También agradezco al CNPq por su beca de productividad en investigación, lo que me ha permitido realizarla, y al TRACC-UFBA, Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação.

Referencias

ARAÚJO, Stephen. **O Rock baiano e seus elementos de africanidade: trajetória e experiências da banda Cascadura**. TCC em Licenciatura em História. Cachoeira, UFRB-CAHL, 2015.

CARDOSO FILHO, Jorge. & OLIVEIRA, Pedro. Anacronismos do Rock: pequenas crises a partir da banda Vovó do Mangue. In: MAIA, J *et all* (Org.). **Catástrofes e crises do tempo: historicidades dos processos comunicacionais**. Belo Horizonte: PPGCOM-UFMG, 2020.

CARDOSO FILHO, Jorge. Diáspora e perspectivismo no Rock brasileiro – as matrizes do elogio, do escracho e da ironia. In: GALLUCCI, Natacha (ed.). **Estamos aqui: debates Afro Latino Americanos em perspectiva Brasil Argentina**. Juazeiro do Norte: Editora da UFCA, 2021, p. 124-146.

GUERRA FILHO, Sérgio. O Povo na Independência da Bahia. **Revista da Fundação Pedro Calmon**, v. 8, p. 20-23, 2004.

JESUS, Kaio. **Escola Pública e o Plano Cartesiano do Deus Enganador: uma análise sociosemiótica da banda Escola Pública na cena alternativa de Cachoeira, Bahia**. TCC em

Comunicação Social - Jornalismo. Cachoeira, UFRB-CAHL, 2019.

LUDUEÑA ROMANDINI, Fabian. **A Ascensão de Atlas: glosas sobre Aby Warburg**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

MONDZAIN, Marie-Jose. **Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo**. Rio de Janeiro: Contraponto/Museu de Arte do Rio, 2013.

NASCIMENTO, Luis. **Povoamento e formação social de cachoeira**. (Impresso), 2019

PARRET, Herman. **A estética da comunicação: além da pragmática**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

PEREIRA, Celina. Cena Rock independente na cidade de Cruz das Almas-Bahia. In: BENEVIDES, Silvio & PENTEADO, Wilson. (ed). **Pelas lentes do Recôncavo: escritos de teoria social, artes e humanidades**. Cruz das Almas: EDUFRB, 2016, p. 31-47.

PICADO, Benjamim. Das intensidades às depurações da paixão na imagem: mutações do gesto e do acontecimento no fotojornalismo. **Ícone – Especial THEORIA** - Futuro do passado: representação, memória e identidades na fotografia, vol. 15, n. 01, p. 1-18, 2013.

SOUZA, Rany. **O sertão como espaço de alteridade no cinema brasileiro: uma análise da narrativa de fluxo de Viajo porque preciso, volto porque te amo**. Dissertação de mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Salvador: UFBA - FACOM, 2019.

SOVIK, Liv. **Tropicália Rex: música popular e cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2018.

STRADA, Adriele & SANTANA, Karla. **Rock e Metal no Recôncavo**. TCC em Comunicação Social – Jornalismo, Vídeo. 47 min. Cachoeira: UFRB – CAHL, 2016.

SOB A LUZ. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal [Vovó do Mangue]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Kfx4ac_P3sQ. Acesso em: 23 de março de 2019.

VARGAS, Herom. **Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2007.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências**. São Paulo: CIA das Letras, 2015.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.

Mini Bio Autor

Jorge Cardoso Filho es profesor asociado del Centro de Artes, Humanidades y Letras de la Universidad Federal del Recôncavo de Bahía. Nacido en Salvador, Bahía, reside en São Félix, a orillas del río Paraguaçu. Es docente del Programa de Posgrado en Comunicación de la Universidad Federal del Recôncavo de Bahía y uno de los líderes del Grupo de Estudios en Experiencia Estética: Comunicación y Artes (GEEECA). Ha realizado estancias como becario y profesor visitante en las siguientes universidades: Goethe-Universität Frankfurt am Main (2009), Universität Passau (2021) y Universität Bayreuth (2022). Es becario de Productividad en Investigación del CNPq y autor de libros sobre heavy metal, rock, experiencia estética y ludicidad.

Revista Música e Cultura (ISSN 1980-3303)
Dossiê **Sonoridades, memória e territorialidade: performances em movimento na América Latina e Caribe**

CONFLUÊNCIAS AFRO-ATLÂNTICAS ENTRE JONGO E YAMBÚ

uma análise bibliográfica

Raquel Machado Fernandes (USP)
raquelmachado@alumni.usp.br

Resumo
Este artigo se propõe a investigar, possíveis pontos de contato entre os elementos artísticos e os contextos históricos, econômicos e socioculturais que propiciaram a criação do jongo e do yambú: manifestações culturais afrodiaspóricas criadas no Brasil e em Cuba, respectivamente. Esse percurso investigativo utilizará o conceito de "orientações cognitivas" proposto por Mintz e Price (2003), com o objetivo de compreender como as relações com matrizes africanas foram elaboradas nas recriações culturais desenvolvidas no continente americano por pessoas em diáspora. Para tal, se buscará compreender o processo histórico que levou ao surgimento do jongo e do yambú, e também analisar seus elementos constituintes como musicalidades, danças, canto, ritos e espiritualidades, avaliando se é possível verificar orientações compartilhadas entre africanos de proveniências distintas, que podem ter influenciado o desenvolvimento dessas expressões artísticas. Verificou-se que ambas as manifestações se formaram a partir da segunda metade do século XIX, criadas por pessoas pertencentes majoritariamente aos povos bantu, que foram arrancadas do continente africano e deslocadas para as Américas e que as duas expressões artísticas apresentam suas particularidades, não sendo comparáveis em sua totalidade. Entretanto, é possível dizer que seus criadores possuem um passado similar no continente africano e posteriores experiências de despojo, e que compartilham princípios e entendimentos de vida confluentes, os quais orientaram a produção das novas manifestações culturais desenvolvidas nos novos territórios: o jongo no Brasil e o yambú em Cuba.

AFRO-ATLANTIC CONFLUENCES BETWEEN JONGO AND YAMBÚ:

a bibliographic analysis

Abstract
This article sets out to investigate, possible points of contact between the artistic elements and the historical, economic and sociocultural contexts that gave rise to the creation of jongo and yambú: Afro-diasporic cultural expressions originating in Brazil and Cuba, respectively. This research will draw on the concept of 'cognitive orientations' proposed by Mintz and Price (2003), with the aim of understanding how connections with African matrices were constructed within the cultural re-creations developed on the American continent by people in the diaspora. To achieve this, the study will seek to understand the historical process that led to the emergence of jongo and yambú, and also analyse their constituent elements, such as musicality, dance, song, rituals and spirituality, assessing whether it is possible to identify shared orientations amongst Africans from different backgrounds, which may have influenced the development of these artistic expressions. It has been verified that both cultural expressions emerged from the second half of the 19th century and were created by people belonging predominantly to the Bantu peoples, who were torn from the African continent and displaced to the

Americas; and that the two artistic expressions have their own distinctive characteristics and are not entirely comparable. However, it can be said that their creators share a similar past on the African continent and subsequent experiences of displacement, and that they share confluential principles and understandings of life, which guided the creation of the new cultural expressions developed in their new territories: the jongo in Brazil and yambú in Cuba.
Keywords: jongo; yambú; Afro-diasporic culture; Brazil; Cuba.

Introdução

Este trabalho se propõe a investigar possíveis pontos de contato entre os elementos artísticos e os contextos históricos, econômicos e socioculturais que propiciaram a criação do jongo e do yambú: manifestações culturais afrodiaspóricas criadas no Brasil e em Cuba, respectivamente. Por meio de análise bibliográfica se buscará verificar se, apesar de terem surgido em territórios distintos, pode-se considerar que caminharam lado a lado, gestadas a partir dos movimentos afro-atlânticos.

Esse percurso investigativo utilizará o conceito de "orientações cognitivas" proposto por Mintz e Price (2003), com o objetivo de compreender como as relações com matrizes africanas foram elaboradas nas recriações culturais desenvolvidas no continente americano por pessoas em diáspora. Essas orientações cognitivas são conceitos compartilhados sobre o mundo, no nível abstrato e não especificamente de um grupo de pessoas, que africanos de proveniências diversas puderam reconhecer entre si, apesar de terem sido apartados de suas comunidades e instituições. E foi a partir desse compartilhamento que criaram culturas inteiramente novas, mesmo com as condições desumanas da escravidão. A busca, portanto, não se dirige a um produto africano preservado, mas a uma orientação para a sua produção, investigando abaixo da superfície das formas, examinando sistemas de valores e pensamentos que direcionaram essas produções. A essa perspectiva soma-se a noção de Atlântico negro de Paul Gilroy (2012), que considera essas criações artísticas "veículos de consolação através da mediação do sofrimento" (Gilroy, 2012, p. 13).

A partir da literatura mobilizada, se buscará compreender o processo histórico que levou ao surgimento do jongo no Brasil e à criação do yambú em Cuba, e também analisar seus elementos artísticos como musicalidades, danças, canto e ritos, avaliando se é possível verificar orientações compartilhadas entre africanos de proveniências distintas levados à força aos dois territórios, que podem ter influenciado as manifestações artísticas criadas, quando essas pessoas

foram obrigadas a conviver em cenários desagregadores. Com base nesse levantamento, se buscará compreender a possibilidade de estabelecer pontos de contato entre as duas manifestações, suas confluências afro-atlânticas, tendo em vista que, mesmo separadas por distâncias oceânicas, seus criadores possuem um passado comum no continente africano e experiências posteriores de despojo de seus territórios, sendo obrigados a sobreviver como escravizados no Brasil (um dos países que mais recebeu pessoas africanas em diáspora) e em Cuba, onde criaram novas expressões culturais como forma de resistir às agruras da escravização, utilizando o que tinham de mais íntimo.

Para tal, essa análise irá perseguir algumas questões: em que medida jongo e yambú apresentam aspectos formativos e artísticos que podem ser postos em contato, apesar de estarem em territórios distintos? Quais foram os contextos históricos, econômicos e socioculturais que propiciaram a criação dessas expressões e quais são as similaridades entre esses processos? Quais elementos musicais, coreográficos, poéticos e rituais das duas manifestações apontam para orientações cognitivas compartilhadas por africanos deslocados pelas dinâmicas afro-atlânticas e em que medida isso aproxima as duas manifestações? Ao responder essas perguntas, se pretende contribuir com os estudos sobre conexões transatlânticas entre manifestações culturais afrodiaspóricas criadas da América Latina.

Contextos históricos, econômicos e socioculturais acerca do jongo e do yambú

Tanto no Brasil, quanto em Cuba, africanos provenientes de grupos sociais distintos, levados à força para esses países e obrigados a sobreviver em contextos hostis e de profunda desagregação sob regimes escravistas desenvolveram manifestações identitárias e festivas como mecanismos de resistência, mesmo que, para isso, tenha sido necessário adaptarem-se a uma nova forma de vida, a um novo território e à convivência com pessoas entendimentos de mundo diferentes. Neste sentido, essa resistência se dava por meio das armas mais poderosas que tinham ao seu dispor: arte, espiritualidade e visões de mundo. Em resposta às condições de vida que precisavam enfrentar, recorreram a conceitos compartilhados que reconheceram entre si, para elaborar uma nova forma de viver em terras estranhas, ao serem destituídos de seus grupos familiares e sociais. Esse novo ordenamento propiciou a "formação de uma comunidade de necessidades e solidariedade", audível na música e palpável nas relações sociais e

reproduções culturais (Gilroy, 2012, p. 96), produzindo novas formas de existir e de pensar o mundo que resultaram na criação de expressões culturais como o jongo e o yambú.

O jongo foi criado no Brasil, a partir da segunda metade do século XIX, por africanos pertencentes a povos do grupo linguístico bantu (área entre Moçambique, Congo e Angola, na África Central) obrigados a trabalhar nas fazendas de café da região do Vale do Paraíba, no Sudeste do país. Seu surgimento foi, em princípio, uma estratégia de resistência para que os africanos pudessem se comunicar: a partir de cânticos em versos cifrados, decodificados apenas por aqueles que possuíam os saberes para tal, falavam de assuntos do cotidiano e planejavam festas e levantes, sem que feitores e senhores entendessem o que diziam, enquanto tocavam tambores e dançavam.

Quando o Brasil foi invadido em 1500, já fazia mais de cinquenta anos que os portugueses traficavam habitantes da costa da África Ocidental (desde Cabo Verde e Guiné, até o Congo, São Tomé e Costa da Mina) com destino ao reino lusitano e outros reinos europeus. Em Portugal, as pessoas escravizadas trabalhavam nos afazeres domésticos, cultivando o campo, realizando serviços de carga e descarga nos portos, e serviços de bordo nos navios. Quando os europeus chegaram em terras brasileiras, não empregaram imediatamente o trabalho escravo africano. O uso sistemático dessa mão de obra foi operacionalizado a partir da década de 1540, resultando em um comércio direto de pessoas escravizadas entre a colônia e a África. O emprego do trabalho de africanos escravizados começou com a exploração do solo brasileiro, iniciada com a plantação em larga escala de cana-de-açúcar estimulada pelo comércio do "primeiro produto agroindustrial especialmente criado para o mercado internacional no mundo moderno: o açúcar" (Tinhorão, 1988, p. 13).

O Brasil Colônia, que durante muito tempo teve a monocultura do açúcar voltada à exportação como base de sua economia, na metade do século XIX, transferiu seus esforços para a monocultura do café, que passou a ser produzido principalmente no Sudeste do país, fazendo com que, entre 1850 e 1900, o Vale do Paraíba se transformasse na zona de maior produção cafeeira do mundo. No começo daquele século, o café era apenas um arbusto plantado nas encostas dos morros próximos à cidade do Rio de Janeiro e seu consumo era quase exclusivamente local. Quando teve início o cultivo do café em escala comercial para consumo mundial, esse arbusto se alastrou pelos arredores da então Capital, adaptando-se à topografia, ao solo e ao clima, se estendendo à beira das estradas por onde passavam os tropeiros que iam

para Minas Gerais e, mais tarde, ao longo de todo o Vale do Paraíba. Assim, a floresta virgem foi devastada, cedendo espaço para grandes fazendas de café que se expandiam com o auxílio do braço escravo, garantindo que a produção cafeeira do país se estabelecesse como "a raiz, o tronco e os galhos da economia nacional" (Stein, 1961, p. 4). Essa nova lavoura cafeeira importou uma quantidade sem precedentes de seres humanos. O recenseamento de 1872 apontava que, dentre os dez milhões de habitantes do Brasil, dois milhões eram de negros africanos e quatro milhões de mulatos, restando quatro milhões de brancos europeus e seus descendentes entre os demais habitantes (Silva, 2003, p. 159).

Os africanos que chegavam ao país eram registrados nas fazendas de acordo com o porto proveniente da África e não seu grupo social. Nestes registros, dentre aqueles destinados a trabalhar na monocultura cafeeira do Vale do Paraíba, mais da metade vinha de Angola, Benguela, Congo e Cabinda, seguidos pelos oriundos de Moçambique. Cerca de trintas por cento haviam chegado de Cabundá, Cassange, Ganguella, Inhambase, Mocena e Rebolo, e poucos eram de Mina ou Calabar (Stein, 1961, p. 92). Tais localidades compreendem ao que, atualmente, se conhece como a região da África Central (entre Moçambique, Congo e Angola), considerada uma área cultural que compartilha conceitos linguísticos e visões de mundo similares, e uma ideologia política semelhante, onde seus povos ficaram conhecidos como pertencentes ao grupo linguístico bantu.

Uma das formas que essas pessoas encontraram para organizar reuniões no novo território foi a realização de atividades que os portugueses e viajantes europeus conferiram o nome genérico de batuques, onde se realizava dança, música e canto, e que configuravam os raros momentos de livre exercício a que tinham direito nos terreiros das senzalas durante os instantes de folga. O termo batuques era utilizado pelos europeus para designar o "conjunto de sons produzidos por instrumentos de percussão, em especial se considerados desarmônicos ou ensurdecedores" (Carneiro, 1961, p. 5), tocados pelos africanos quando se reuniam. Essa descrição depreciativa também era aplicada a toda e qualquer dança ao som de atabaques.

Para tentar entender esses batuques em território brasileiro, diversos pesquisadores se dedicaram aos estudos das culturas do continente africano, visando examinar orientações cognitivas que pudessem ter direcionado a criação das novas manifestações. Ao analisar as danças do Congo e de Angola, Cascudo (1965, p. 138-139) constatou o elemento do casal, dos casais ou do indivíduo dançando no meio de uma roda ao som de tambores e que, ao pedir a

sua substituição, dava uma umbigada em um parceiro ou parceira. Em sua análise, outro elemento imprescindível era a presença do solista, que tinha a liberdade de improvisar seu canto, repetido em coro pelos demais dançarinos, qualificando um canto responsorial.

Elencando outros elementos que faziam parte dos festejos africanos, os cronistas estudados por Carneiro (1961) apontaram a presença de uma fogueira, que tinha destaque em todas as festas já que eram realizadas à noite. Os músicos, inseridos no círculo de dançarinos, utilizavam o calor do fogo para aquecer e afinar a pele dos tambores. Quanto aos instrumentos, os autores relataram o uso de tambores feitos de tronco escavado e pele animal, cujo toque era frequentemente acompanhado pelas palmas dos dançarinos. Acerca dos cantos entoados durante as danças, os registros indicam que eram improvisados, onde um solista cantava e a assistência respondia. O conteúdo de tais cânticos se concentrava na narrativa de episódios amorosos, adivinhas ou façanhas guerreiras.

Durante suas incursões pelo Brasil, os testemunhos dos viajantes europeus sobre os batuques realizados pelos africanos escravizados apontam que a grande maioria deles ficou nitidamente impressionada pelo fato dos cativos passarem a noite inteira dançando, cantando e tocando instrumentos como tambores, puítas e ganzás totalmente insensíveis ao sono, ao cansaço e ao dia seguinte de trabalho. Falando sobre os instrumentos dos batuques, os tambores eram descritos como impreteríveis: poderosos instrumentos de guerra, caça e cura na África, quando operados no Brasil, passaram a fazer parte de toda reunião. Nos relatos, o tambor foi descrito como um “cilindro oco de madeira, tronco de árvore escavado internamente, em cuja extremidade superior se distende fortemente uma pele de animal, sobre a qual se bate” (Rodrigues, 1982, p. 159-160). As puítas, outro instrumento utilizado, eram também feitas de tronco escavado coberto por pele animal, porém tocadas utilizando um pano molhado com água ou cachaça que, através da ação do tocador, emitiam sons roucos. Já os ganzás diferiam muito em forma e matéria-prima, e pareciam chocalhos feitos com o que se tivesse à mão.

Rodrigues (1982, p. 155), ao relatar os festejos que presenciou durante a sua pesquisa sobre as comunidades afro-brasileiras no fim do século XIX e início do XX, conta que os dançarinos ficavam dispostos em roda, ao lado dos tocadores de tambor, cantando e batendo palmas, ou seja, participando do coro e do acompanhamento, enquanto não entravam na roda. Por sua vez, os dançarinos que bailavam no meio do círculo, quando queriam ser substituídos, realizavam um aceno ou um ‘encontrão’, numa clara referência à umbigada, em quem não

estava dançando e este passava a ocupar o seu lugar. Esses batuques que congregavam música, dança e canto eram realizados nos terreiros próximos às senzalas nas noites de sábado (e também nos dias santos), quando os trabalhadores escravizados ganhavam uma folga assegurada em lei pela Carta Régia de 31/01/1701 (Ribeiro, 1980, p. 23), determinando que os proprietários das fazendas deveriam dispensar os cativos um dia da semana para que pudessem trabalhar por conta própria em suas roças, onde plantavam alimentos diferentes da monocultura local, logrando vender suas plantações para os senhores, adquirindo algum dinheiro que lhes dava a possibilidade de comprar bens adicionais nas vendas.

Sendo pauta das reivindicações dos escravizados, as reuniões nos dias de folga eram parte das negociações cotidianas com autoridades e senhores, pois a autorização destas era um procedimento vital, já que os batuques só ocorriam com essa permissão (Mattos; Abreu, 2007, p. 74 e 77). Neste embate, muitas vezes, os batuques eram qualificados pelos representantes do poder político-administrativo e religioso como diversões desonestas, traduzindo o medo que as autoridades tinham de que as danças fossem algum tipo de ritual pagão ou reunião para promover revolta social. Por outro lado, mesmo que repreendidos, para os trabalhadores escravizados, os batuques representavam um momento de união, possibilitando a produção de sensações de pertencimento e de resistência. Se, em um primeiro momento, alguns africanos encararam situações de enfrentamento, dado que muitos grupos sociais trazidos à força para o Brasil eram inimigos, como os congos e os moçambiques, em um contexto onde estar junto era necessário e não era possível realizar celebrações específicas para cada grupo, as festas dos terreiros se tornaram ambientes propícios para trocas multiculturais. Em complemento, considerando que não podiam fazer nenhum tipo de reunião fora das horas de folga, é possível imaginar que esses eventos reunissem toda a vivência que lhes era negada no dia a dia, propiciando a criação de uma festa que condensava diferentes atividades sociais mediadas pelas vias artísticas de canto, dança e bater do tambor. É de se imaginar, portanto, que em seus dias de folga em solo brasileiro, quando podiam se reunir para se distrair, os africanos compartilhassem o que reconheciam de comum, propiciando a criação de novas manifestações culturais no novo território, dentre elas o jongo, tradição que se desenvolveu ao longo do Vale do Paraíba e que, em certas regiões, é conhecida como caxambu.

Assim como o jongo brasileiro, o yambú se desenvolveu na segunda metade do século XIX. Esse processo se deu nas zonas marginais e proximidades rurais das cidades cubanas de

Havana e Matanzas, tendo sido criado a partir de pressupostos compartilhados por africanos levados à força para Cuba, muitos deles oriundos das regiões onde hoje fica Angola e Guiné, compreendendo território dos povos do grupo linguístico bantu. Desde o início do século XVI, Cuba passou a ser invadida por espanhóis e os habitantes originários da ilha foram obrigados a viver sob o domínio do reino da Península Ibérica. Dentro do empreendimento colonial e visando explorar economicamente o novo local, o Reino Espanhol passou a comercializar e levar à colônia pessoas africanas a fim de serem utilizadas como mão de obra escrava na recém-instalada indústria açucareira.

Segundo Feliú (2003, p. 80), entre 1512 e 1790, o tráfico de pessoas para Cuba se intensificou devido ao incentivo no cultivo da cana-de-açúcar e, como escravizados, os africanos não tinham direito a nenhum tipo de descanso, lhes restando apenas cantar e dançar nos barracões das plantações, quando possível, para esquecer o cansaço do esgotamento do trabalho e a falta que sentiam de sua terra natal.

No século XIX, a colônia tinha se transformado em uma das principais sociedades escravistas das Américas, recebendo ainda mais pessoas do que durante o auge açucareiro. Em 1840, o adensamento populacional em Cuba tinha mudado totalmente em consequência dos diferentes afluentes de pessoas que chegavam: sua população passou de pouco mais de 171 mil habitantes em 1774, para cerca de 900 mil em 1846. Durante a primeira metade do século XIX, desembarcaram na ilha mais de dois terços dos 800 mil africanos levados durante todo o período colonial, um processo que alcançou o seu máximo em 1841, quando a população cativa chegou a quase 437 mil pessoas (Borrego, 2019, p. 18).

Durante a época colonial, a indústria açucareira cubana se concentrava em Havana e seu entorno, se expandindo para o interior do país e ao longo da costa, onde se situava a cidade de Matanzas, que tinha a vantagem de ser utilizada como porto de comércio. Com esta intensa atividade, não só a produção de açúcar demandava a utilização de mão de obra escrava, como os trabalhos de infra-estrutura para o desenvolvimento de ambas as cidades, na construção de casas, palácios e fortificações.

Tanto em Havana, quanto em Matanzas, essas pessoas mantidas em um sistema de escravização não moravam nos centros das cidades, onde estavam os brancos ricos e poderosos, mas sim nos bairros mais afastados. Para manter o controle sobre essa população marginal e cuidar para que permanecesse segregada, o governo estabeleceu a criação de *cabildos*:

organizações de africanos de uma mesma procedência territorial que seguiam o ordenamento da Igreja e de confrarias católicas. Apesar de configurarem uma forma de controle do governo, essas comunidades serviram para congregar pensamentos e valores africanos, e oferecer socorro e ajuda mútua, como cuidado de pessoas doentes, pagamento de funerais, compra de alforrias e aquisição de propriedades. Segundo registros, uma das primeiras confrarias foi criada em 1589, em Havana (Gómez; Eli, 1989, p. 32). Sob a tutela da Igreja Católica, essas sociedades seguiam os ritos dos colonizadores, mas os africanos também conseguiam realizar as celebrações de suas religiões. Dentro do âmbito católico, a festa do Dia dos Santos Reis Magos (seis de janeiro) era a mais importante para essas comunidades e, neste dia, os africanos eram autorizados a sair pelas ruas e praças cantando, dançando e usando suas roupas tradicionais, tocando seus tambores e instrumentos cerimoniais, quando autorizados por suas divindades (Coz Téstar, 2022, p. 25).

Mesmo com essas permissões, os *cabildos* eram mantidos sob forte controle do governo, que criava leis estipulando quando e como os africanos podiam se dedicar às suas festas e comemorações. Em 1842, foi publicada uma lei autorizando celebrações apenas aos domingos e dias festivos, adicionando que qualquer ato considerado desordem seria prontamente comunicado ao governo (Rodríguez; Niebla, 2012, p. 39). Neste contexto, os *cabildos* se tornaram espaços possíveis para a criação das culturas de resistência africana no novo território: mesmo com todas as restrições e proibições, os africanos encontraram maneiras de se manter unidos, fazendo suas festas, ainda que disfarçadas por trás das celebrações da Igreja Católica.

Essas organizações contribuíram para gestar algumas manifestações da cultura cubana que surgiram ao longo do desenvolvimento da história do país. Além disso, é importante salientar que, além de propiciar a realização de festejos nos dias autorizados pela Igreja e pelo Governo, essas comunidades também foram essenciais para congregar os elementos necessários para o surgimento das diferentes religiões afro-cubanas, ainda que tivessem que se esconder atrás da religião oficial. Nas atividades realizadas pelos africanos dentro da organização dos *cabildos*, os tambores cerimoniais utilizados eram feitos de madeira escavada coberta por pele animal, abertos em sua extremidade inferior, e chamados de “ngomas”, *makuta*, *kinfuiti* ou *tambores de palo*. Além disso, cada tambor recebia um nome específico de acordo com o seu som: *caja* (grave), *mulo* (médio) e *cachimbo* (agudo). Os toques e os cantos

que acompanhavam os tambores eram, normalmente, curtos e entrecortados, se repetindo enquanto durava a música. (Gómez; Eli, 1989, p. 54-55).

Com a abolição da escravidão em Cuba, em 1886, muitos africanos libertos saíram dos campos e plantações, onde viviam em barracões, e foram viver nos bairros mais periféricos das cidades, passando a morar em habitações conhecidas como *solares* (casarões compartilhados por várias famílias), buscando estar mais próximos dos centros comerciais, visando conseguir algum tipo de trabalho assalariado, já que não tinham meios de regressar aos seus territórios. Nessas zonas marginais, passaram a conviver com brancos pobres, especialmente espanhóis, que viviam nesses locais. No final do século XIX, orientações cognitivas compartilhadas por africanos e seus descendentes começaram se misturar nas periferias de grandes cidades como Havana e Matanzas, integrando-se a novas influências vindas de europeus que também viviam nesses locais. Nessa grande mescla reunindo variadas formas de ver e experienciar a vida de acordo com a visão de mundo de cada grupo, deu-se a gestação do yambú, variante mais antiga da rumba, uma autêntica criação cubana. Em seu surgimento, as primeiras formas de rumba, uma delas o yambú, foram consideradas pelas camadas mais abastadas da população cubana como um baile vulgar, lascivo e indecente. Esses julgamentos preconceituosos tinham relação não só com a condição social dos criadores dessas manifestações, mas também porque se tratava de uma dança com gestos sensuais, performada por um casal que realizava seus movimentos com total liberdade e consciência de seu corpo (Balbuena, 2020).

Analisando as danças praticadas em Cuba entre os séculos XVI e XVIII, Alejo Carpentier (1988, p. 52) verificou que os relatos dos poetas do Ciclo do Ouro Espanhol descreviam danças animadas, sempre sensuais, em que os dançarinos pareciam se beijar, usando lenços no pescoço, nos ombros e nas mãos, e onde a mulheres "chutavam a saia", como faria hoje uma rumbeira com a ponta do seu vestido: "danzas movidas, siempre sexuales, en que los bailarines 'parece que se dan', llevando pañizuelo al cuello, en los hombros, en la mano, y 'dando puntapiés al delantal', como podría hacerlo hoy una rumbera criolla com la cola de su vestido" (Carpentier, 1988, p. 52). Segundo este mesmo autor, no século XVII, a ilha caribenha apresentava danças e instrumentos musicais idênticos aos que atualmente é possível ver em qualquer baile popular. Em sua opinião, sob forte influência das culturas africanas, a região exportava mais manifestações de música e dança do que as importava, tendo a rumba, naquele momento, o ambiente perfeito e as características ideais para a sua criação.

De acordo com Carpentier (1988, p. 53), em 1827, na cidade de Havana, existiam numericamente mais músicos negros do que brancos (ambos em iguais condições de liberdade). Segundo ele, isso se dava, principalmente, porque a música era uma das raras profissões que propiciavam uma certa ascensão social aos negros, proibidos de se tornarem médicos, advogados ou membros do clero, como os brancos. A música era uma ocupação que podia ser praticada junto a outro serviço que incluísse um trabalho manual. Assim, quando não estavam trabalhando, essas pessoas estavam em um dos muitos bailes públicos que existiam na cidade no início do século XIX e que eram um dos principais locais de diversão para elas. Entretanto, esses bailes e expressões culturais que surgiram nos barracões das plantações, onde africanos escravizados podiam realizar suas celebrações apenas em dias festivos, seguiram marginalizados e criminalizados durante seu desenvolvimento, sendo perseguidos ao longo do tempo e seus praticantes, inclusive, sendo presos por realizarem suas festas, tocarem seus tambores, cantarem suas canções e bailarem suas músicas (Rodríguez, 1998, p. 126).

No final do século XIX, mesmo após o fim do regime de escravização, as manifestações artísticas de matriz africana eram vistas com desgosto por grande parte da população branca: para essas pessoas, significavam um lastro de tempos bárbaros e muitas festas negras foram proibidas, perseguidas ou precisavam de autorização das autoridades para que pudessem ocorrer. Na virada para o século XX, uma publicação oficial da administração local proibia que tambores africanos fossem tocados em reuniões na cidade de Havana (Reyes, 2016).

Apesar de toda a perseguição e proibições, essas práticas seguiram ocorrendo, às vezes com autorizações legais, outras vezes realizadas às escondidas nos fundos das casas e, sempre que possível quando eram permitidas, à luz do dia nos dias festivos, ainda que sob o controle governamental. O fato é que por maior que tenha sido o esforço em invisibilizar essas manifestações, elas seguiram como discursos de luta e mecanismos de permanência e afirmação de laços identitários que uniam as diversas pessoas africanas que se misturavam e que, mesmo sem intenção, agiram para criar uma manifestação artística autenticamente cubana, que significava também a possibilidade de habitar espaços de alegria, divertimento e criatividade, preservando a liberdade dos corpos em movimento, mesmo em um contexto de profundo aprisionamento.

No princípio, essas práticas culturais eram realizadas de forma espontânea, um encontro coletivo para que, apesar de condições de vida desumanizantes, fosse possível compartilhar e experienciar algum tipo de respiro em uma rotina tão desagregadora, sendo também uma forma de enfrentar a opressão e todas as proibições e perseguições infligidas por aqueles que estavam no poder. Com o final da escravidão, quando africanos libertos se mudaram para as cidades em busca de opções de trabalho e passaram a morar nos *solares*, convivendo com africanos de proveniências distintas e também com europeus das classes mais pobres, principalmente espanhóis, conceitos africanos e europeias se misturaram, propiciando o surgimento do yambú e demais variantes da rumba que viriam a se tornar parte essencial da cultura cubana (Balbuena 2020, p. 84). Assim, é possível dizer que, durante a formação e o desenvolvimento do yambú, se integraram e se misturaram pensamentos e entendimentos de mundo de pessoas africanas e hispânicas que, mesmo sem planejar, agiram juntas para a criação de um novo gênero que se caracterizou por ser indistintamente cubano (Ortiz, 1950, p. 19).

Como foi apresentado, jongo e yambú se desenvolveram a partir da segunda metade do século XIX, em países que receberam grande contingente de pessoas deslocadas pela diáspora africana, e surgiram a partir de orientações cognitivas compartilhadas que serviram de direcionamento para a criação de novas manifestações culturais nos novos territórios, quando essas pessoas foram obrigados a sobreviver em condições desumanizantes. Também é possível dizer que os africanos que criaram o jongo e o yambú compartilhavam formações linguísticas e visões de mundo semelhantes, bem como ideologias políticas similares ao fazerem parte dos povos do grupo linguístico bantu, oriundos da região centro-africana, determinada pela zona entre Moçambique, Congo e Angola.

Em seu surgimento, ambas as manifestações eram praticadas apenas nos dias de folga, somente quando autorizadas pelas autoridades político-administrativas e religiosas, e essas práticas só podiam ocorrer nos espaços de convivência que lhe eram permitidas, geralmente nos locais próximos às plantações do trabalho obrigatório, salvo as ocasiões em que podiam se realizadas junto às festas religiosas oficiais. Nas duas expressões artísticas, se verificou que são práticas que foram subjugadas, perseguidas e marginalizadas, e após os processos de abolição que ocorreram nos dois países, os grupos detentores dos saberes dessas expressões artísticas seguiram obrigados a ocupar as zonas periféricas e rurais das grandes cidades onde antes eram

obrigados a trabalhar no Vale do Paraíba, no Brasil, e em Havana e Matanzas, em Cuba. Por mais que essas manifestações se perpetuem até os dias atuais por meio dos mecanismos de manutenção e resistência de seus praticantes, essas marcas de exclusão permanecem, sendo essas populações obrigadas a seguirem à margem. Hoje em dia, não é necessário mais que peçam formalmente autorização para que realizem suas celebrações, entretanto, os lugares privilegiados das cidades lhes são negados, assim como lhe foram negados os direitos à propriedade privada, forçando esses grupos a seguir praticando seus saberes nas zonas apartadas das cidades.

Canto e musicalidades

Na tradição do jongo, antes de se iniciar os cantos e a dança, os jongueiros pedem a permissão e a proteção dos antepassados por meio da saudação aos ancestrais e aos tambores, para só depois começarem a entoar os pontos (cantos). A seguir, a roda de jongo é aberta quando o solista lança um ponto, que pode ser improvisado ou não. Este ponto passa a ser repetido em coro pelos demais jongueiros dispostos em círculo e isso se prolonga até que o autor do ponto grite *cachoera* para encerrar o canto.

Geralmente, os versos do ponto são construídos como perguntas enigmáticas, empregando metáforas difíceis de serem entendidas e que devem ser decifradas por um adversário: quando o adversário adivinha um enigma, nas palavras dos jongueiros, ele "desata ou desamarra" o ponto. Na maioria das vezes, esses pontos narram episódios da vida cotidiana, contam histórias dos antepassados ou exercem a função de crítica social. Em seu surgimento e até hoje, os pontos utilizam palavras africanas ou pronunciadas com uma influência africana como no caso do emprego de *saravá* para se dizer 'salvar' ou 'saudar' (Araújo, 1964, p. 207).

Dentro do universo dos jongueiros, existem quatro tipos de cânticos com diferentes funções. Existem os pontos de *visaria* ou *bizarria*, criados para se falar dos assuntos cotidianos ou da comunidade, reunindo a crônica social; existem os pontos de *louvação*, destinados a saudar os ancestrais, antepassados e entidades espirituais; existem os pontos de *demanda*, *gurumenta* (corruptela de argumento) ou *porfia*, que são os desafios e adivinhas codificados que precisam ser decifrados; e os pontos de *despedida* para encerrar a roda de jongo. Em sua criação, os pontos serviam como tecnologia de comunicação cifrada entre os escravizados, que através das mensagens enigmáticas combinavam fugas, marcavam encontros, criticavam os

senhores e desabafavam sobre suas dificuldades, assuntos que seguem recorrentes no jongo, tanto para compartilhar os anseios da comunidade, quanto para não esquecer o que fora vivido pelos antepassados. Assim o ponto, constituído por dois versos, um cantado pelo solista e outro pelo coro, econômico e concentrado em sentido, se aproxima muito dos provérbios, forma expressiva muito comum nas práticas africanas. Além disso, em muitas culturas africanas, a palavra tem poderes e é capaz de construir e destruir ao ativar as forças da natureza (Dias, 2001, p. 876-877). Durante a prática do jongo, além do canto de caráter responsorial, também existem as palmas de acompanhamento, normalmente executadas pela assistência, e seu ritmo interage com as batidas dos tambores, enquanto o coro responde em uníssono ao cântico entoado pelo cantador. Esse costume do refrão responsorial compreendendo "um verso entoado pelo solista e outro verso-refrão entoado pelo coro" (Andrade, 1963, p. 27) é muito comum nas manifestações afro-brasileiras, qualificando uma estética que se generalizou entre as formas artísticas desenvolvidas em todo o país.

Analisando agora a performance do yambú, se verifica que ela inicia com um canto breve puxado por um solista, seguido pela resposta em coro da assistência que também acompanha batendo palmas, marcando o começo da música e o início da dança que se encerra apenas quando o solista finaliza seu canto. Como no jongo, esse canto também assume a função de crônica social, relatando os acontecimentos da vida de uma pessoa ou da comunidade e, para Carpentier (1988, p. 42), essa forma de pergunta e resposta entre solista e coro seria uma atualização dos jogos cantados praticados por diversos povos africanos.

Por sua vez, ao analisar diferentes referências em seu estudo sobre o canto nas culturas africanas, Ortiz (1950, p. 231-234) concluiu que o cotidiano de muitas comunidades do grupo linguístico bantu é marcado por uma vida cantada. Existem cantos para todas as fases e momentos da vida: histórias de amor, guerras, casamentos, trabalho, alegrias, dores, ódio, vingança, desespero, casamento, funerais, brincadeiras, caça e até para falar de inveja.

Como foi apresentado, é possível notar, nas duas manifestações, que o canto é entoado por um solista e repetido pelo coro, que também acompanha com palmas ritmadas, dinâmica que se mantém indefinidamente até que canto, música e dança sejam interrompidos. De acordo com Turino (2008, p. 29 e 37), essa característica de canto responsorial é fundamental à música participativa que tende a ser construída por frases que se repetem indefinidamente e ciclicamente, até que a peça não acabe exatamente, apenas seja interrompida ou se desfaça.

Essa peculiaridade é essencial para gerar um tipo específico de concentração entre os participantes ao interagirem com si mesmos e com os outros através de sons e movimentos. Essa confluência coletiva também é essencial para formar vínculos sociais visto que, idealmente, todos os presentes estão engajados da mesma maneira.

Além disso, essa característica de cantos curtos em duração, porém largos em significado a partir da metaforização do discurso verbal por meio de uma linguagem dúbia capaz de construir significados extremamente complexos para contar histórias e compartilhar emoções, guarda grandes características da arte e da poesia africana: a essencialidade, a concisão e a forma sintética (Stein, 1961, p. 245-247).

Esse recurso sintético e metafórico foi muito importante para que, tanto nas práticas do jongo quanto do yambú, seus poetas pudessem expressar descontentamentos em momentos de repressão. No ponto de jongo: *Não me deu banco pra mim sentar / Dona Rainha me deu uma cama, não me deu banco pra me sentar*, registrado como tendo sido criado logo após a abolição da escravidão no Brasil, o cantador expressa a tristeza de ter a liberdade, mas de não ter terra para cultivar e seguir a vida em um mundo estrangeiro (Stein, 1961, p. 245-247). Em paralelo, tem-se o registro de uma rumba de protesto cantada no século XIX que dizia: *ambere, mayorá, ambere*, em que os escravizados diziam aos seus senhores que estavam com fome (Mestas, 2020, p.143).

Examinando agora os instrumentos musicais utilizados nas manifestações aqui estudadas, no jongo, para a execução de sua música, é necessário ao menos dois tambores de tamanhos diferentes, feitos de madeira escavada e cobertos por pele animal em apenas um dos lados, percutidos com as mãos: o *tambu*, maior, de som grave e que mantém o ritmo constante, e o *candongueiro*, menor, de som agudo e que faz as improvisações. Muitas vezes, os tambores são acompanhados pelo *guaiá*, um chocalho que marca o tempo. Normalmente, os tocadores não dançam, ficam dispostos inseridos na roda da assistência e, próximo a eles, há uma fogueira onde podem aquecer o couro dos tambores para melhorar a sua afinação.

Já no caso do yambú, em sua criação, os instrumentos utilizados costumavam fazer parte do dia a dia das pessoas. Objetos da casa como gavetas, caixas, portas, panelas, frigideiras e colheres eram percutidos para criar um ritmo de acento sincopado. Nesse sentido, era muito comum o uso de caixas de bacalhau para a obtenção de sons graves, enquanto uma caixa de velas, por ser menor, produzia o som mais agudo (León, 1974, p. 142). Por sua vez, a marcação

da *clave*, responsável por imprimir o andamento da música, era feita com colheres manuseadas pelo cantor, que também poderia usar *maracas* feitas de lata ou pequenos chocalhos, como acompanhamento (Balbuena, 2020, p. 98). Com o passar do tempo, as caixas foram substituídas por tambores feitos de madeira coberta por couro animal preso por chaves e, atualmente, a execução da música do yambú se faz a partir do toque de três tambores nomeados de acordo com a sua afinação: o *tumbador* tem registro grave e garante a base musical; o *tres dos* tem registro médio e acompanha; e o *quinto* é o agudo, com a função de improvisar. Esses tambores são acompanhados por uma *clave* que consiste em dois pedaços cilíndricos de madeira maciça, que marcam o ritmo e o andamento da música (a *clave* é um instrumento presente em muitas expressões da música cubana e tem um padrão reconhecido como "clave cubana"). Esses instrumentos podem ser acompanhados pelo *guaguá* ou *catá*, um corpo oco de madeira percutido com duas baquetas, por *cajones* (em forma de paralelepípedo ou de pirâmide invertida) feitos de madeira e com nomes variados como *caja* ou *tumbador* e, com o passar do tempo, tambores sagrados *batá* também foram incluídos a essa prática. Em adição, podem haver chocalhos ou xequerês, que marcam o tempo forte dos compassos (Balbuena, 2020, p. 99)

Pensando nos pontos de contato entre jongo e yambú relacionados aos instrumentos musicais utilizados em suas práticas musicais, pode-se observar que, nas duas manifestações, para a realização das músicas, são necessários, minimamente, tambores de tamanhos diferentes, onde o grave faz a base e o agudo improvisa, e que são acompanhados por um tipo de chocalho que marca o tempo. Com base nisso e buscando analisar elementos que apontem para orientações compartilhadas que direcionaram a criação das duas manifestações, pode-se dizer que, em ambas as expressões, o tambor é um elemento fundamental para a execução musical e pode assumir características sagradas. Em muitos idiomas bantu, os tambores escavados na madeira e com apenas uma face coberta por pele animal atendem pelo nome de *ngoma*, podendo ser utilizados como meio para se comunicar com o mundo espiritual (Slenes, 2007, p. 149). Inclusive, muitas comunidades jongueiras nomeiam o tambor maior como *angoma* ou *ingoma*, ou chamam o próprio jongo de *angoma* ou *ingoma*, provavelmente uma adaptação de *ngoma*.

Além disso, é interessante notar que, dentro das cosmologias dos povos bantu o tambor é um elemento que une as pessoas entre si e cada uma delas às divindades, sendo o próprio tambor uma essência divina ou um representante dos ancestrais e antepassados, igualmente importantes dentro dessas culturas. Verificou-se também que, na África Central, os tambores

estão ligados aos 'cultos de aflição': reuniões de pessoas em busca de curas para males físicos, emocionais e espirituais, cujos pedidos são mediados e atendidos através do intermédio da música, do bater do tambor e das danças (Dias, 2001, p. 869). Além disso, em muitas práticas africanas, quando uma música é tocada em danças e performances, os instrumentos utilizados para tal são tomados como objetos sagrados, pois possibilitam a comunicação dos seres com as forças invisíveis e os elementos da natureza como a terra, o ar e a água (Hampaté Bâ, 2010).

Entretanto, é interessante notar como essas orientações cognitivas também se transformaram quando em contato com os hábitos culturais encontrados nos novos territórios. Nas performances do jongo e do yambú, os tambores possuem uma função musical invertida em relação ao mesmo uso em performances africanas. Enquanto em localidades africanas os tambores mais graves são os responsáveis por desenvolver os ritmos mais complexos e os movimentos de improvisação, visando estabelecer o vínculo entre pessoas e suas divindades, no yambú e no jongo ocorre o contrário como reflexo da assimilação de uma noção europeia: quem improvisa é o instrumento mais agudo (Gómez; Eli, 1989, p. 56), o *quinto* no yambú, e o *candongueiro* no jongo, enquanto os demais instrumentos assumem a função de um acompanhamento mais constante.

Dança e Circularidades

Nas performances do jongo, no momento em que o ponto começa a ser repetido pelo coro, a dança se principia no centro do círculo formado pelos jongueiros, homens mulheres e crianças que compõem a assistência dos participantes e também aguardam a sua vez de dançar enquanto cantam em coro e batem palmas. A dança do jongo é interpretada por um casal no meio da roda de participantes. A composição do par não é fixa e, enquanto música e canto são executados, as pessoas da assistência podem entrar na roda, ocupando o lugar de um dos dançarinos, fazendo com que os pares se alternem. Durante a dança, os corpos não se tocam, apenas se aproximam e se afastam de forma insinuante, enquanto giram em torno de si próprios: "o homem balanceia para a direita e se aproxima da mulher, esta por sua vez balanceia também para sua direita, aproximando-se do homem, portanto não se defrontam perfeitamente, ficam um pouco de lado", o homem dá um pulinho, lançando seu pé esquerdo para a direita, na direção diagonal, apoiando-se sobre este pé a ponto de tirar o outro do chão, então se volta e faz os mesmos movimentos com o pé direito para a esquerda e, logo em seguida, realiza um giro completo

sobre seu eixo para a direita, ao mesmo tempo em que a mulher executa os mesmos passos (Araújo, 1964, p. 206,). Na sequência, os dançarinos repetem o mesmo movimento para a esquerda e vão dando voltas no sentido contrário ao ponteiro do relógio, característica das danças de roda africanas. Enquanto realizam esses movimentos, o homem, se está usando um chapéu, pode retirá-lo em reverência à sua dama ou fazer uma saudação com os braços em forma de mesura. Por sua parte, a mulher pode fazer movimentos insinuantes com a saia, utilizando suas mãos ou dançar com os braços arqueados para cima.

Quando uma das pessoas que está na roda quer participar da dança, entra no meio do círculo 'cortando' um dos componentes da dupla e assumindo o seu lugar no casal. Este 'cortar' pode ser feito com um toque de mão nas costas, com um meneio de corpo ou com um passo de dança. Assim, os casais vão se sucedendo na roda indefinidamente, parando de dançar quando o ponto é encerrado, o que cessa momentaneamente a música, até que voltem a dançar quando o canto se reinicia.

Já no caso do yambú, sua dança pode ser definida como um um baile de casais que se movimentam em ritmo lento, com gestos cerimoniosos, suaves e fluidos, bailando no centro de um círculo formado pelos participantes que fazem parte da assistência e do coro. Representa um jogo amoroso entre o homem e a mulher, onde ambos se atraem: a mulher vai provocando o homem, que retribui avançando em busca da conquista (Balbuena, 2020, p. 87). A dança é suave e pausada, com passos realizados com os joelhos flexionados. Durante o baile, o homem demonstra seu interesse pela mulher aproximando-se dela, mas sem realizar gestos mais eufóricos ou eróticos, mantendo um bailado mais sensual e muito expressivo. O homem move os ombros e o corpo com movimentos suaves, mas mantendo a intenção sensual. Enquanto isso, a mulher faz pequenas escapadas protegendo-se do homem com sua saia ou com um pequeno lenço, dando voltas ao redor do homem e trocando olhares e movimentos insinuantes. Quando o casal termina o baile, o homem coloca os braços por cima do ombro da mulher e os dois abrem espaço para que outro casal entre na roda (Rodríguez, 1998, p. 127-132).

Sobre esse jogo sensual entre os casais, Ortiz (1924, p. 406-407) afirma que a dança cubana simula a perseguição e a conquista da mulher pelo homem. Segundo o autor, a habilidade da dançarina consiste em mover o quadril com volúpia e cadência, conservando o resto do corpo com movimentos mínimos, movimentando-se apenas em passos curtos ao som dos tambores, com os braços arqueados, agitando um lenço com as mãos e levantando a saia

de acordo com a excitação da dança. Considerando os elementos das danças das duas manifestações, ambas as performances presumem um casal de bailarinos dançando no meio de uma roda de participantes. Esse casal executa movimentos sensuais e de conquista, insinuando o gesto da umbigada, mas sem executá-la de fato. No jongo, o homem faz uma mesura para conquistar a dama, que escapa com um giro ou agitando a saia. No yambú, o homem se aproxima para conquistar a mulher, que se protege com um lenço ou com a própria saia, realizando giros ao redor de seu par.

Analisando os estilos coreográficos de ambas as danças, buscando verificar orientações compartilhadas que possam ter direcionado a produção desses movimentos, ao se examinar os registros dos cronistas Macedo Soares, Alfredo de Sarmento e Capelo Ivens sobre suas experiências no Congo e em Angola no século XIX, Carneiro (1961, p. 10-13) prestou atenção ao que identificou como danças de umbigada, em diversas regiões da África Central. Segundo os cronistas, em Luanda, essa dança consistia em um círculo formado por dançarinos, onde um deles se deslocava ao meio da roda para dançar e, quando desejava ser substituído, realizava um movimento de umbigada em outro dançarino, para que este ocupasse seu lugar na roda. Esse movimento era conhecido pelo nome de *semba*, que significa umbigo em quimbundo, uma das línguas faladas na região de Angola. Da mesma forma, foram registradas danças de casais realizando a umbigada no Congo. Em tais danças, os testemunhos apontam que, formado o círculo de dançarinos, dois ou três casais se dirigiam ao centro para dançar, requebrando o corpo, especialmente os quadris, intensificando o movimento conforme a música acelerava. Quando um par se cansava, voltava para a assistência, sendo substituído por outro par.

Nos relatos analisados por Carneiro (1961), a dança africana era adjetivada como "sensual, erótica, lasciva", tendo o movimento da umbigada sempre um destaque especial nessas descrições. Para os cronistas, essa seria um tipo de pantomima em que se contava a história de uma virgem a quem eram explicados os assuntos referentes ao *lembamento*, nome da cerimônia de casamento, justificando o emprego da umbigada. Quanto ao *lembamento*, ou *lemba*, é interessante dizer que essa cerimônia durava mais de uma semana, configurando as formalidades práticas e rituais anteriores aos casamentos realizados no Congo e em Angola.

Sobre a efetivação ou não da umbigada, segundo a hipótese de Carneiro (1961, p. 45), enquanto a dança era realizada nos terreiros, a umbigada era realizada. Porém, com o passar do tempo, devido a adaptações sociais e culturais, este traço mais característico e marcante da

dança foi substituído por gestos equivalentes mais discretos como o balançar de um lenço, o convite de um aceno, o toque de uma perna ou outros movimentos de corpo.

É interessante notar também as circularidades presentes nas duas performances artísticas. O círculo é marcado pela disposição dos participantes em roda, elemento comum nas danças africanas e um dos pressupostos para a realização do jongo e do yambú, visto que a roda celebra a união entre as pessoas, o compartilhamento de memórias e sensações de pertencimento, propiciando que o baile seja realizado em seu centro. Neste centro, é possível notar alguns círculos menores traçados pelos giros dos corpos dos homens e mulheres em torno de si próprios e em torno um do outro enquanto dançam, dando voltas no sentido contrário ao ponteiro do relógio. Em outra escala, estão os círculos realizados pelo girar das saias das mulheres enquanto se movimentam ao redor de seus pares.

O círculo e as circularidades estão intrinsecamente ligados a algumas visões de mundo africanas. Do ponto de vista dos Bakongo, habitantes do reino do Kongo, na África Central, cujos conceitos culturais são partilhados por outros povos da região, como os bantu, a jornada do sol representa a passagem dessa estrela pelo mundo dos vivos (em cima) e o mundo dos mortos (embaixo), cuja trajetória é representada por um círculo. Neste contexto, o pôr do sol representa a morte do indivíduo, sendo seguido, posteriormente, por sua elevação e seu renascimento, até o momento do declínio e a chegada de uma nova morte, em um ciclo que se refere à continuidade da vida, tendo em vista que, dentro dessa cosmovisão, a vida não tem fim, ela é cíclica e a morte é meramente uma transição, expressando um entendimento do tempo circular. Essa ideia de circularidade é tão fundante que foi expressada arquitetonicamente na construção de recintos reais, marcados por espaços concêntricos, onde o rei eleito deveria realizar um percurso circular em seu domínio, passando simbolicamente entre o mundo dos vivos e dos mortos, antes de assumir seu novo cargo, ou durante a realização de festas rituais (Thompson, 2011, p. 110).

A forma de pensar o tempo de maneira circular é uma maneira de perceber a vida em vários grupos sociais africanos cujas cosmologias se baseiam numa ideia de circularidade entre passado, presente e futuro, e não em uma linha reta que liga o passado ao presente, como definida pelo tempo histórico hegemônico, sinalizando para uma orientação cognitiva que também pode ter conduzido a produção do modo de pensar e experienciar as práticas do jongo

e do yambú, em especial a maneira de enxergar o mundo de forma que o passado possa ser acessado no presente através da presença e do intermédio dos ancestrais.

Ritos e tradição oral

Antes de abrir a roda de jongo, os participantes devem homenagear os ancestrais, pedindo permissão a eles para celebrar e para que estejam presentes participando da festa, guiando os atos de todos. Ao realizarem esse rito, os jongueiros cumprem sua responsabilidade em seguir os mesmos passos dos antepassados e em reafirmar as suas ações, honrando suas existências, assumindo responsabilidades e se comprometendo em preservar a história por eles vivida, transmitindo-a às novas gerações numa tentativa não só de evitar o seu apagamento, como também de resistência, criando memórias sociais.

Neste sentido, essa maneira de experienciar o mundo de forma que o passado possa ser acessado no presente através da presença e do intermédio dos ancestrais também permite que o tempo seja pensado como uma estrutura circular, como foi apresentado anteriormente. Essas visões de mundo comportam um entendimento de que o universo visível é a concretização de um universo invisível feito de forças em movimento contínuo onde tudo se liga, tudo é solidário e o comportamento dos seres em relação a si mesmos e aos que os cercam, o mundo animal, vegetal, mineral e dos humanos possui uma regulamentação muito precisa (Hampaté Bâ, 2010, p. 173-174). Neste contexto, a mediação da comunicação entre o mundo dos vivos e dos mortos também é feita através do fogo e da fumaça, destacando a importância da fogueira nas tradições do jongo e no estabelecimento de uma relação com o sagrado e o mundo dos antepassados. O culto aos ancestrais também é um aspecto fundamental na religiosidade dos povos do grupo linguístico bantu, visto que os antepassados, mesmo longe do mundo carnal, ainda exercem grande influência na vida dos vivos, pois possuem conhecimentos sobre as forças vitais que podem ajudar os indivíduos a evoluírem em seu plano. Nesta cosmovisão, a alma dos antepassados nunca abandona totalmente o mundo dos vivos, permitindo uma fluidez entre os dois lados, de forma que os espíritos dos antepassados permanecem ligados ao cotidiano dos familiares vivos, sendo uma das forças mais influentes sobre seus destinos, assistindo a eventos, intervindo quando necessário, oferecendo proteção e se comunicando quando solicitado (Lopes, 2006, p.166).

Atualmente, as comunidades remanescentes praticantes de jongo seguem distribuídas nas áreas rurais e nas regiões periféricas de cidades situadas nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Espírito Santo. Em suas práticas, conservam os saberes dos antepassados: tambores de tamanhos diferentes feitos de madeira oca e pele animal, o uso de um chocalho tipo ganzá ou angoia, a formação em roda, a presença da fogueira, a dança de casal no centro da roda, o gesto da umbigada encenada e não efetivada, e o canto responsorial acompanhado por palmas, com o uso de cânticos em forma de metáforas, enigmas e desafios.

Já no contexto cubano, desde a época colonial até o início do século XX, era muito comum que manifestações culturais como o yambú fizessem parte de festas espontâneas, criando espaços de divertimento nos raros momentos de lazer a que tinham direito os praticantes dessas expressões artísticas. Fosse na entrada dos *solares* ou no interior das casas, as reuniões poderiam acontecer sem nenhum acordo prévio: bastava que as mulheres mais velhas se encontrassem depois de seus trabalhos para conversar, e o canto e a dança poderiam surgir naturalmente. Da mesma forma, ao final de uma atividade religiosa em um dos *cabildos* ou nas *casas templo*, podia-se iniciar uma festa, como forma de distração (Coz Téstar, 2022, p. 41). Ao longo do tempo, tambores sagrados *batá* também foram incluídos na interpretação das diversas variações da rumba e há registros de que, em alguns lugares na cidade de Matanzas, quando se encerra uma cerimônia de *la Regla de Ocha* (religião afro-cubana de matriz iorubá), a celebração continua com uma festa de rumba que pode durar até o amanhecer do dia seguinte. Segundo Coz Téstar (2022, p. 5), é perfeitamente possível que dentro de uma performance de rumba sejam incluídos toques e cantos para divindades, já que os *rumbeiros* pertencem a grupos sociais onde é comum a prática de religiões afro-cubanas. Dentre essas religiões, também existe uma de matriz bantu, a *Regla Conga* ou de *Palo Monte,* que cultua os espíritos dos antepassados conhecidos como *ngangas*, que ajudam e aconselham as pessoas encarnadas. O sacerdote é conhecido como *tata nganga*, seus praticantes são chamados de *paleros* ou *mayomberos* e utilizam elementos da natureza como minerais, plantas e animais para realizar seus rituais. Durante as cerimônias, entoam-se cânticos que incluem orações para invocar os espíritos, a fim de que encarnem momentaneamente nos iniciados, oferecendo conselhos. Essa ação também é estimulada pela música, tocada com tambores que propiciam o diálogo entre os espíritos e os encarnados. Esses tambores são feitos de madeira em forma de barril, revestidos com pele

animal e abertos na parte inferior, atendendo pelo nome de de *ngomas* ou *makuta*, *kinfuiti* ou *palo* (Coz Téstar, 2022, p. 28)

Nos dias atuais, tendo a sua tradição transmitida ao longo das gerações, o yambú é um forte símbolo representativo de uma camada marginal da sociedade cubana, responsável por fortalecer a identidade das comunidades detentoras desses saberes, atuando como expressão de autoestima e de resistência, sendo uma ferramenta de alcance social e enriquecimento da vida dos praticantes em seus territórios.

Tanto no jongo quanto no yambú, é possível verificar que suas performances não são apenas reuniões comunitárias, mas também visam a reprodução de ritos aprendidos com os antepassados e se conectam, muitas vezes, com a espiritualidade de seus praticantes. Ao analisar as orientações compartilhadas por africanos em diáspora que podem ter servido de direcionamento para a produção das duas manifestações analisadas, viu-se como a conexão com os ancestrais é primordial para os povos bantu, assim como o uso de elementos da natureza como minerais, plantas e animais. Neste sentido, a fala e a palavra assumem igual importância. Para os povos bantu, as conversas e as palavras são essenciais, fazendo com que as narrativas junto à fogueira noite adentro e as trocas de experiências em grupo sejam práticas cotidianas. A fala não é apenas um meio de comunicação, mas um mecanismo de preservação da sabedoria dos ancestrais por meio da tradição oral (Vansina, 2010, p 139-140). E, sendo a tradição oral o testemunho transmitido de uma geração a outra, é possível dizer que, neste contexto, a "tradição oral é a grande escola da vida" (Hampaté Bâ, 2010, p. 169), é fonte de conhecimento sobre religião, ciências, artes, divertimentos e demais assuntos considerados importantes para a sociedade. A oralidade é, neste caso, uma atitude diante da realidade, não uma ausência de habilidade. Além disso, a palavra também tem a função de conectar o mundo carnal ao espiritual e, ao fixar suas bases na iniciação e na experiência, a tradição oral tem a função de elevar os seres à sua totalidade, já que a fala é a materialização das potencialidades do poder, do querer e do saber, postas em movimento na medida em que o pensamento ganha som e toma corpo através da fala.

Dessa forma, é possível dizer que a tradição oral se apresenta indispensável na preservação do jongo e do yambú. Embora a oralidade seja, por vezes, subjugada por se tratar de um ensino não formal, que não segue orientações institucionalizadas e que tampouco se baseia na escrita para manutenção de seus conhecimentos, ela é fundamental justamente por

não se enquadrar em regras fixas, por não ser delimitada por fronteiras rígidas e não congelar os conhecimentos em um tempo específico. Por estar integrada às atividades diárias das comunidades, a transmissão de conhecimentos pela oralidade permite que saberes e fazeres sejam ensinados e atualizados por meio da assimilação e repetição de gestos e movimentos, da entoação de versos e cantigas, da escuta e do compartilhamento de histórias e memórias partilhadas por um mesmo grupo, mantendo as tradições vivas.

Considerações finais

Como foi apresentado, é possível estabelecer pontos de contato entre jongo e yambú não só em suas condições formativas, considerando contextos históricos, econômicos e socioculturais, mas também em seus elementos artísticos estruturantes: música feita por tambores de tamanhos diferentes onde o grave faz a base e o agudo improvisa, canto responsorial acompanhado por palmas, versos que utilizam recursos poéticos para transmitir mensagens à comunidade, dança de casais que encenam jogos de conquista em performances que acontecem no centro da roda de participantes, circularidades, ritos que apontam para a espiritualidade de seus praticantes e preservação e manutenção de saberes por meio de transmissão oral.

Além de verificar esses pontos de contato, esta investigação também teve como objetivo encontrar confluências nas orientações cognitivas compartilhadas por africanos em diáspora que possivelmente direcionaram a produção dessas maneiras de se pensar e fazer jongo e yambú. Considerando que ambas as manifestações se formaram a partir da segunda metade do século XIX, sendo criadas por pessoas pertencentes majoritariamente aos povos bantu, que foram arrancadas do continente africano e deslocadas para as Américas, buscou-se, nas visões de mundo desses povos, encontrar elementos que apontassem para conceitos e pressupostos que podem ter orientado tanto o jongo quanto o yambú.

Ao final dessa exposição, pode-se apreender que as duas expressões artísticas apresentam suas particularidades, não sendo comparáveis em sua totalidade. Entretanto, é possível dizer que seus criadores possuem um passado similar no continente africano e posteriores experiências de despojo, e que compartilham princípios e entendimentos de vida confluentes, os quais orientaram a produção das novas manifestações culturais desenvolvidas no continente americano. Além disso, é interessante notar que, ao longo de suas transformações, o jongo se constitui como uma das matrizes formativas do samba, em especial do samba urbano,

tido como um dos símbolos da cultura brasileira. Por sua vez, o yambú é considerado a forma mais antiga de rumba, que também é símbolo cultural de seu país. Assim, essas duas criações culturais afrodiaspóricas que foram menosprezadas, proibidas e perseguidas pelas elites financeiras e pelos administradores de seus países durante o seu surgimento e ao longo de seu processo de resistência e manutenção após a abolição dos sistemas escravistas, ao final, depois de muita persistência, inventividade e negociações, se transformaram em expressões artísticas que viraram símbolos de suas nações, sendo ambas reconhecidas como ícones culturais de seus países.

Por fim, é fundamental ressaltar a importância da valorização dessas manifestações culturais da diáspora africana como forma de dar visibilidade a conhecimentos de comunidades mantenedoras de saberes e fazeres artísticos de ambos os países, contribuindo para a preservação e a sustentação de grupos historicamente subjugados, mas que foram fundamentais na criação de expressões musicais que são definidoras de culturas autênticas de Brasil e Cuba, aproximando jongo e yambú também neste sentido.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário de. **Música de Feitiçaria no Brasil**. São Paulo: Livraria Martins, 1963.

ARAÚJO, Alceu Maynard. **Folclore nacional: danças, recreação, música**. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1964.

BALBUENA, Bárbara. La rumba autóctona de Cuba: de baile lascivo a patrimonio cultural de la nación cubana. **Revista del Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Martinello**, n. 26, p. 79-101, 2020.

BORREGO, Reinier. **Lo importante aquí es no morirse**: azúcar, esclavitud y mortalidad en Cuba (1840-1886). Tese de Doutorado em Historia. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2019.

CARNEIRO, Edison. **Samba de Umbigada**. Rio de Janeiro: Polar, 1961.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Antologia do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Livraria Martins, 1965.

CARPENTIER, Alejo. **La música en Cuba**. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1988.

CONNERTON, Paul. **Como as sociedades recordam**. Lisboa: Celta, 1993.

COZ TÉSTAR, Roxana. **Las "Atrevidas"**: Deseo Y Performatividad En La Rumba Cubana. Dissertação de Mestrado. Universidade Autônoma do do México, Cidade do México, 2022.

DIAS, Paulo. A outra festa negra. In: JANCSÓ, István e KANTOR Íris (orgs.). **Festa: Cultura e sociabilidade na América Portuguesa**. São Paulo: Hucitec: Edusp: Fapesp: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.

FELIÚ, Virtudes, Herrera. **Fiestas y tradiciones cubanas**. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2003.

GILROY, Paul. ***O Atlântico Negro***: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 2012.

GÓMEZ, Zoila; ELI, Victoria. **…haciendo música cubana**. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1989.

HAMPATÉ BÂ, Hamadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (org.), **História geral da África, Volume 1**: Metodologia e pré-história da África. Brasília: UNESCO, 2010.

LEÓN, Argeliers. **Del canto y el tiempo**. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1974.

LOPES, Nei. **Bantos, males e identidade negra**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

MATTOS, Hebe; ABREU, Martha. Jongo, Registro de uma história. In: LARA, Silvia Hunold e PACHECO, Gustavo (orgs.). **Memória do Jongo**: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: Cecult, 2007.

MESTAS, Alfonso. Historia de la rumba Comparative. In: **Cultural Studies: European and Latin American Perspectives 9**: p. 143-149, 2020.

MINTZ, Sidney; PRICE, Richard. **O nascimento da cultura afro-americana**. Uma perspectiva antropológica. Rio de Janeiro: Pallas Editora e Centro de Estudos Afro-Brasileiros, 2003.

ORTIZ, Fernando. **Glosario de afronegrismos**. La Habana: Librería Cervantes, 1924.

ORTIZ, Fernando. **La africanía de la música folklórica de Cuba**. La Habana: Publicaciones del Ministerio de Educación. Dirección de Cultura, 1950.

REYES, José Fortún. **Música cubana**: La aguja en el surco. La Habana: Ediciones Cubanas, 2016.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. **Biblioteca Educação é Cultura**: Folclore. Rio de Janeiro: Bloch, 1980.

RODRIGUES, Nina. **Os africanos no Brasil**. São Paulo: Editora Nacional; Brasília: Universidade de Brasília, 1982.

RODRÍGUEZ, Raúl Martínez. La rumba en la provincia de Matanzas. In: **Panorama de la música popular cubana**. La Habana: Editorial Letras Cubanas, p. 125-136, 1998.

RODRÍGUEZ, Andrés Reyes; NIEBLA, Milagros Delgado. **Del cabildo de "nación" a la casa de santo**. La Habana: Fundación Fernando Ortiz 2012

SILVA, Alberto da Costa e. **Um rio chamado Atlântico**: a África no Brasil e o Brasil na África. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: UFRJ, 2003.

SLENES, Robert. Eu venho de muito longe, eu venho cavando: jongueiros cumba na senzala centro-africana. In: LARA, Silvia Hunold e PACHECO, Gustavo (orgs.). **Memória do Jongo**: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: Cecult, 2007.

STEIN, Stanley. **Grandeza e Decadência do Café no Vale do Paraíba**. São Paulo: Brasiliense, 1961.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil**: cantos, danças, folguedos, origens. São Paulo: Art, 1988.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. Lisboa: Caminho Editorial, 1990.

TURINO, Thomas. **Music as Social Life**: the politics of participation. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

Revista Música e Cultura (ISSN 1980-3303)
Dossiê **Sonoridades, memória e territorialidade: performances em movimento na América Latina e Caribe**

PUESTA EN VALOR DE UNA ORQUESTA CENTENARIA
La Orquesta Mavare en Venezuela

Jesus Miguel Rodriguez Castillo
Investigador independiente
jklarinette@gmail.com

Resumen
La Orquesta Mavare ha sido un agente fundamental en la transmisión de los valores de la tradición musical de Barquisimeto, Estado Lara, Venezuela, tal como señala Azparren (1972, p. 206). Desde su primera presentación pública el 31 de diciembre de 1897 (Pérez, 1996), la agrupación se ha distinguido por una interpretación fiel de la música regional larense, cualidad que, según Rafael Domingo Silva Uzcategui (1969, p. 229), ha acompañado a la orquesta desde su fundación y contribuyó a que Barquisimeto fuese reconocida como la "Ciudad Musical de Venezuela". Este estudio realiza un acercamiento analítico y crítico a las fuentes documentales relacionadas con la orquesta, valorando su fiabilidad, pertinencia y aporte historiográfico para consolidar un corpus coherente. Asimismo, reconstruye un panorama histórico sintético que integra testimonios, crónicas y archivos con el fin de comprender su evolución musical, social y comunitaria. A partir de este análisis, se aplican las dimensiones del patrimonio cultural inmaterial definidas por la UNESCO —tradicional, contemporáneo y viviente; integrador; representativo; y basado en la comunidad— para identificar los elementos que sustentan su valor patrimonial en el contexto larense y venezolano. Finalmente, se propone una estrategia de puesta en valor orientada a la salvaguardia, difusión y reconocimiento institucional de la Orquesta Mavare, articulando acciones que fortalezcan su preservación y proyección como patrimonio musical vivo.
Palabras clave: Orquesta Mavare, puesta en valor, patrimonio cultural inmaterial, tradición musical larense, fuentes documentales

ENHANCING THE VALUE OF A CENTENARY ORCHESTRA
The Mavare Orchestra in Venezuela

Abstract
The Mavare Orchestra has played a fundamental role in transmitting the musical traditions of Barquisimeto, Lara State, Venezuela, as noted by Azparren (1972, p. 206). Since its first public performance on December 31, 1897 (Pérez, 1996), the ensemble has been distinguished by its faithful interpretation of regional music, a quality that, according to Rafael Domingo Silva Uzcategui (1969, p. 229), has characterized the orchestra since its foundation and contributed to Barquisimeto being recognized as the "Musical City of Venezuela." This study offers an analytical and critical approach to the documentary sources related to the orchestra, assessing their reliability, relevance, and historiographical value to consolidate a coherent corpus. It also reconstructs a synthetic historical overview that integrates testimonies, chronicles, and archival materials to understand the ensemble's musical, social, and community evolution. Based on this analysis, the dimensions of intangible cultural heritage defined by UNESCO—traditional, contemporary and living; integrative; representative; and

community-based—are applied to identify the elements that support its patrimonial significance within the local and national context. Finally, the study proposes a strategy for enhancing the value of the Mavare Orchestra, aimed at safeguarding, disseminating, and strengthening its institutional recognition, as well as promoting its preservation and projection as a living musical heritage.
Keywords: Mavare Orchestra, promotion, intangible cultural heritage, musical tradition of Lara, documentary sources.

Introducción[1]

Durante el periodo 2017-2023, la dirección de la orquesta fue asumida por un nuevo titular, un profesor de la universidad, lo que propició un acercamiento riguroso a su historia. La participación de la orquesta hasta el momento se había visto reducida a cada 14 de enero, en la procesión de la Divina Pastora, celebración en la que este director había participado en algunos años anteriores como clarinetista. Al asumir la dirección, además de enfrentar el desafío de mantener vivas estas agrupaciones en medio de la profunda crisis social y económica que atravesaba Venezuela. Crisis que había debilitado severamente a las instituciones culturales y reducido la plantilla de la orquesta a solo dos músicos titulares y algunos colaboradores voluntarios. Por ello, es necesario aproximarme rigurosamente a la historia de la Orquesta Mavare para comprender su trayectoria y su significado cultural.

Este proceso reveló múltiples contradicciones en el tratamiento conceptual de la orquesta, en la identificación de sus figuras emblemáticas y en las interpretaciones de su repertorio. Su historiografía permanecía anclada en crónicas con escasa profundidad científica, y la reflexión musical sobre su estilo performativo o las características de su música eran prácticamente inexistentes, lo que generaba divergencias interpretativas en torno a lo que muchos músicos y directores habían denominado el 'estilo Mavare', un estilo que no ha sido estudiado se puede apreciar en su sonoridad. No obstante, el análisis de evidencias hemerográficas, crónicas, archivos familiares – algunos resguardados en la UCLA –, testimonios de actores clave, investigaciones recientes sobre la música en Venezuela de finales del siglo XIX y comienzos del XX, así como mi propio acercamiento a la musicología y a sus herramientas metodológicas, me proporcionaron los insumos necesarios para emprender una reflexión sistemática sobre la orquesta.

Cotejando la poca y a veces contradictoria evidencia, se puede afirmar que la Orquesta Mavare, fundada en 1897, es una de las agrupaciones musicales más longevas de Venezuela y

[1] Quiero agradecer las orientaciones dadas por las profesoras Gisela Boscán y Marialuisa Capodiecci.

un símbolo identitario de la ciudad de Barquisimeto. Su repertorio, su función social y su continuidad histórica la convierten en un objeto de estudio prioritario dentro de los procesos de salvaguardia del patrimonio musical tradicional. Sin embargo, la ausencia de mecanismos institucionales de protección, documentación y difusión ha generado riesgos significativos para su preservación. En consecuencia, este trabajo propone la creación de una **Comisión para la Puesta en Valor de la Orquesta Mavare** dentro de la Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado, con el propósito de articular acciones patrimoniales, académicas, musicales, legales y comunicacionales que garanticen su sostenibilidad. Más que un marco normativo rígido, esta propuesta busca constituirse en una plataforma que estimule la discusión académica sobre el valor patrimonial de la orquesta y la necesidad de su salvaguarda. Para ellos se plantean los siguientes objetivos:

1. Realizar un acercamiento analítico y de valor de las fuentes documentales relacionadas con la Orquesta Mavare.
2. Reconstruir un panorama histórico sintético y fundamentado sobre la trayectoria de la Orquesta Mavare.
3. Aplicar las dimensiones del patrimonio cultural inmaterial definidas por la UNESCO al caso de la Orquesta Mavare.
4. Proponer una estrategia de Puesta en Valor para la Orquesta Mavare.

Ampliación del análisis y valoración de las fuentes documentales a la historiografía de la Orquesta Mavare

El análisis de las fuentes utilizadas en esta investigación se sustenta en un proceso de evaluación documental que, aunque no pretende ser exhaustivo, sí busca garantizar la pertinencia, fiabilidad y adecuación de los materiales seleccionados para comprender la trayectoria histórica, social y patrimonial de la Orquesta Mavare. En coherencia con la definición de fuente histórica como “todo aquel objeto material, instrumento o herramienta, símbolo o discurso intelectual, que procede de la creatividad humana, a cuyo través puede inferirse algo acerca de una determinada situación social en el tiempo” (Aróstegui, 1995, p. 338), se integraron fuentes bibliográficas, hemerográficas, archivísticas y académicas que permiten reconstruir más de un siglo de actividad musical y comunitaria. Este proceso se organizó en dos dimensiones complementarias: análisis de la fiabilidad y análisis de la adecuación, siguiendo el principio de

que el análisis documental es "el conjunto de principios y operaciones técnicas que permiten establecer la fiabilidad y adecuación de un determinado proceso histórico" (Aróstegui, 1995, p. 340). El análisis de la fiabilidad busca determinar si la información es auténtica, precisa y contextualizada. Para ello se aplicaron tres procedimientos: autenticidad, depuración y contextualización.

Autenticidad

La autenticidad se evaluó verificando la procedencia y naturaleza de cada fuente. En este sentido, varias fuentes bibliográficas poseen un valor excepcional por tratarse de testimonios directos:

- **Silva Uzcátegui (1981)**, quien fue testigo presencial de la actividad de la orquesta y describe su fundación, repertorio y personajes.
- **Pérez (1996)**, periodista y cronista que convivió con los protagonistas de la orquesta y documentó sus primeros 25 años.
- **Azparren (1968)**, quien escribió en el marco de la conmemoración de los 400 años de Barquisimeto, aportando crónicas de primera mano.

Asimismo, las partituras manuscritas de Juancho Lucena (1970–1980) y Miguel Antonio Guerra (1952) constituyen documentos primarios cuya autenticidad es verificable por su trazabilidad familiar e institucional. Y por último mencionar las cartas y los documentos legales, tales como la carta de Miguel Antonio Guerra a la Sociedad Divina Pastora en 1906, la declaratoria de patrimonio por parte del senado de la Republica en 1998, el documento de traspaso de los bienes y derechos de la sociedad Mavare y Pequeña Mavare a la Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado del año 2001, y la declaratoria de patrimonio el ejecutivo del Estado Lara en 2019.

Las fuentes hemerográficas desde 1890 hasta 1973 —como *Baluarte* (1890), *Eco Industrial* (1906, 1922, 1923), *El Monitor Diario Noticioso* (1900), *Fantoche* (1946), *El Nacional* (1947) y *Panorama* (1973)— también aportan autenticidad al reflejar tanto la continuidad en la línea histórica de la orquesta y la percepción contemporánea de la agrupación en su contexto social.

Depuración de la información

La depuración consistió en identificar errores, sesgos o elementos irrelevantes. Por ejemplo:

- La nota de *Eco Industrial* (1922) corrige errores difundidos por otros periódicos sobre la fundación de la orquesta, evidenciando la necesidad de contrastar versiones.
- Algunas crónicas de *Fantoche* (1946) presentan un tono celebratorio que requiere ser equilibrado con fuentes más analíticas.
- Las reseñas de conciertos en *El Monitor Diario Noticioso* (1900) aportan datos musicales, pero deben contextualizarse para evitar interpretaciones aisladas.
- Los documentos legales, aunque ellos redactan hechos con exactitud sus explicaciones en ocasiones llegan a contradecir otros testimonios encontrados en otras fuentes previas.

Este proceso permitió discriminar entre información verificable y relatos anecdóticos.

Contextualización o comparación

La contextualización se realizó mediante la triangulación entre fuentes de distinta naturaleza:

- Las crónicas de Silva Uzcátegui (1981) y Pérez (1996) fueron contrastadas con investigaciones académicas recientes como Aristizábal (2013, 2018) y Rodríguez (2022).
- Las partituras manuscritas fueron cotejadas con los repertorios descritos en las fuentes hemerográficas.
- Los archivos familiares (Familia Guerra y Familia López) se compararon con documentos institucionales de la UCLA y de la Sociedad Divina Pastora.

Este proceso permitió confirmar la coherencia histórica y patrimonial de la información.

Análisis de la adecuación y definición de las fuentes demandadas

El análisis de la adecuación evalúa si las fuentes seleccionadas son pertinentes para responder a las preguntas de investigación. Se desarrolló en tres etapas: definición de fuentes demandadas, recopilación y selección según hipótesis.

Se estableció la necesidad de integrar:

- **Fuentes bibliográficas históricas**: Silva Uzcátegui (1981), Pérez (1996), Azparren (1968), Gutiérrez & Escalona (2009).
- **Artículos académicos**: Barreto (2011), Rodríguez (2022), Aristizábal (2013).
- **Tesis y trabajos de grado**: Aristizábal (2018), Rodríguez, O. (2022), Hidalgo León (2023).
- **Fuentes hemerográficas**: periódicos entre 1890 y 1973.
- **Archivos musicales y documentales**: partituras manuscritas, fotografías, programas, documentos familiares.
- **Documentos legales y cartas**. Entre ellas la carta de aceptación para pertenecer a la Sociedad Divina Pastora, firmada por Miguel Antonio Guerra en 1906, la declaración

de patrimonio por parte del Senado de la República 1998, o el documento de traspaso de los bienes desde la sociedad Mavare y Pequeña Mavare

Esta diversidad responde a la necesidad de abordar la orquesta desde una perspectiva histórica, social, musical y patrimonial.

La recopilación documental incluyó:

- Archivos institucionales de la UCLA.
- Documentos de la Sociedad Divina Pastora que revelan la relación sacra de la orquesta.
- Archivos familiares como el de Rafael Miguel López, músico y compositor vinculado a la agrupación.
- Materiales musicales originales que permiten reconstruir repertorios y prácticas interpretativas.

La variedad de fuentes garantiza una visión amplia y multidimensional.

Finalmente, se seleccionaron las fuentes más pertinentes para sustentar las hipótesis del estudio:

- Aristizábal (2018) permitió vincular la orquesta con las categorías de patrimonio cultural inmaterial de la UNESCO.
- Rodríguez (2022) aportó evidencia sobre la relación sacra de la orquesta con la Divina Pastora.
- Barreto (2011) contextualizó su vínculo con la Banda Antonio Carrillo.
- Las partituras manuscritas permitieron analizar la continuidad musical de la agrupación.
- Las crónicas hemerográficas confirmaron su presencia en la vida social larense desde finales del siglo XIX.

Síntesis final del análisis de las fuentes y discusión de los resultados

La integración de fuentes bibliográficas, hemerográficas, archivísticas y académicas permitió construir un corpus documental sólido, diverso y metodológicamente validado. Aunque no se trata de un estudio exhaustivo, la aplicación de criterios de fiabilidad y adecuación —respaldados por Aróstegui (1995) y por la riqueza de las fuentes consultadas— garantiza que la reconstrucción histórica y patrimonial de la Orquesta Mavare se sustente en evidencia coherente, verificable y científicamente pertinente.

El análisis documental realizado permitió reconstruir con solidez la trayectoria histórica, social y patrimonial de la Orquesta Mavare, evidenciando su continuidad como una manifestación musical viva desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. La aplicación de los criterios de fiabilidad y adecuación (Aróstegui, 1995) reveló que el corpus de fuentes

consultado (bibliográficas, hemerográficas, archivísticas y académicas) no solo es diverso, sino también complementario, lo que permitió obtener una visión integral del fenómeno estudiado.

En primer lugar, las fuentes bibliográficas históricas demostraron ser fundamentales para comprender los orígenes y la evolución de la orquesta. Obras como *Enciclopedia Larense* de Silva Uzcátegui (1981) y *La Mavare, 1897–1922* de Pérez (1996) aportaron testimonios directos de la actividad musical y social de la agrupación, confirmando su presencia constante en la vida cultural barquisimetana. La coincidencia entre ambos autores —ambos testigos presenciales— refuerza la autenticidad de los datos y permite establecer una línea de continuidad histórica que se extiende por más de cien años. Asimismo, el texto de Azparren (1968) complementa esta visión al situar la orquesta en el marco de la historia musical larense, destacando su papel en celebraciones públicas y conmemoraciones.

En segundo lugar, las investigaciones académicas contemporáneas aportaron una lectura crítica y actualizada del valor patrimonial de la orquesta. Aristizábal (2013, 2018) fue especialmente relevante al vincular la Orquesta Mavare con las categorías de patrimonio cultural inmaterial propuestas por la UNESCO, demostrando que la agrupación cumple con las dimensiones de tradición viva, representatividad comunitaria e integración social. Por su parte, Rodríguez (2022) profundizó en la relación sacra de la orquesta con la devoción de la Divina Pastora, evidenciando cómo la práctica musical se inserta en rituales religiosos que fortalecen la identidad cultural larense. Barreto (2011) añadió una perspectiva comparativa al analizar la interacción entre la Orquesta Mavare y la Banda Antonio Carrillo, mostrando la articulación entre distintas instituciones musicales de la región.

Las tesis y trabajos de grado ampliaron la comprensión del fenómeno desde enfoques biográficos y socioculturales. Aristizábal (2018) confirmó, mediante un estudio doctoral, que la orquesta posee características que la sitúan claramente dentro del patrimonio cultural inmaterial venezolano. Rodríguez Bastidas (2022) y Hidalgo León (2023) aportaron reconstrucciones detalladas del liderazgo musical de directores como Ángel Montesinos y Luis Giménez, mostrando cómo la transmisión de saberes musicales se ha sostenido a través de generaciones mediante prácticas comunitarias y relatos de vida.

Las fuentes hemerográficas, que abarcan desde 1890 hasta 1973, fueron esenciales para contextualizar la presencia pública de la orquesta. Crónicas como las de *Baluarte* (1890), *Eco Industrial* (1906, 1922, 1923), *El Monitor Diario Noticioso* (1900), *Fantoche* (1946) y *El*

Nacional (1947) evidencian que la Orquesta Mavare participó activamente en retretas, veladas, actos religiosos, celebraciones cívicas y eventos sociales. Estas fuentes permiten observar cómo la orquesta fue reconocida por la comunidad desde sus inicios, cumpliendo con la dimensión "basada en la comunidad" de la UNESCO. Además, la variedad de repertorios mencionados —pasodobles, valses, polkas, danzas, fantasías— confirma la riqueza musical de la agrupación y su capacidad de adaptación a distintos contextos.

Finalmente, los archivos musicales y documentales consultados aportaron evidencia material de la práctica musical de la orquesta. Las partituras manuscritas de Juancho Lucena (1970–1980) y Miguel Antonio Guerra (1952) permiten reconstruir repertorios, estilos interpretativos y dinámicas internas de la agrupación. Los documentos de la Sociedad Divina Pastora y el archivo de Rafael Miguel López revelan la estrecha relación entre la orquesta y las prácticas religiosas, así como su influencia en la vida musical de Barquisimeto. Estos materiales, por su naturaleza primaria, constituyen fuentes de alta fiabilidad y son esenciales para comprender la continuidad musical de la agrupación.

La incorporación de documentos legales y cartas permitió profundizar en la dimensión institucional y administrativa de la Orquesta Mavare. La carta de aceptación de Miguel Antonio Guerra (1906) formaliza la relación entre la orquesta y la Sociedad Divina Pastora, evidenciando que la agrupación no solo actuó en espacios comunitarios, sino también en estructuras organizadas.

El Acuerdo de Declaratoria como Patrimonio Nacional (1998) emitido por el Senado de la República, aunque no firmado por el Ejecutivo, demuestra el reconocimiento institucional de la orquesta a nivel nacional. El traspaso de bienes a la UCLA (2001) garantiza la preservación de partituras, materiales y reconocimientos, mientras que la Declaratoria de Patrimonio Vivo del Estado Lara (2019) confirma su valor patrimonial contemporáneo. Estos documentos legales y cartas permiten observar la orquesta desde su dimensión jurídica, institucional y administrativa, confirmando su reconocimiento formal como patrimonio cultural.

En conjunto, los resultados muestran que la Orquesta Mavare no solo ha mantenido una presencia sostenida en la vida cultural larense, sino que ha sido reconocida por la comunidad como un símbolo identitario desde finales del siglo XIX. La convergencia entre fuentes históricas, testimoniales, hemerográficas y archivísticas confirma que la agrupación cumple con las dimensiones del patrimonio cultural inmaterial definidas por la UNESCO: es tradicional,

contemporánea y viviente; integradora; representativa; y basada en la comunidad. Asimismo, la diversidad de fuentes evidencia que la orquesta ha logrado articular prácticas musicales, religiosas y sociales que han perdurado a través de generaciones, consolidando su valor patrimonial. Estos hallazgos justifican plenamente la necesidad de una Comisión para la Puesta en Valor de la Orquesta Mavare, que permita articular acciones de salvaguardia, investigación, difusión y educación, garantizando la continuidad de este patrimonio musical en el siglo XXI.

La Orquesta Mavare, un breve acercamiento a su historia.

Como se ha evidenciado a través de las fuentes mencionadas en el apartado anterior, la Orquesta Mavare constituye una de las agrupaciones musicales más emblemáticas del acervo sonoro venezolano y un referente identitario para la ciudad de Barquisimeto. Las fuentes coinciden en destacar la rigurosidad interpretativa y la fidelidad estética que han caracterizado a la agrupación desde sus inicios. Esta cualidad, señalada tempranamente por Silva Uzcátegui (1969, p. 229), consolidó a la orquesta como símbolo de la identidad larense (Rojas, 1946), especialmente desde su debut el 31 de diciembre de 1897 (Pérez, 1996, p. 12). Por ello, en este apartado se presenta una breve descripción de la orquesta, organizada en cinco periodos: fundación, reafirmación, difusión, transición e institucionalización.



Ilustración 1 Primera Foto de la Orquesta Mavare de Barquisimeto. Fotografía fue difundida en la Enciclopedia Larense (Silva, U. 1981

Fundada por el joven músico Miguel Antonio Guerra como una banda musical durante una fiesta de salón en vísperas de año nuevo, la orquesta se integró rápidamente a la vida cultural de Barquisimeto mediante retretas, bailes, corridas de toros, operetas y zarzuelas, contando con la participación de compositores como Wohnsiedler, Torres Heredia y Sánchez Durán. En este periodo primitivo destaca su estrecho vínculo con los entramados sociales de la ciudad, lo que llevó a la agrupación a participar en las celebraciones más destacadas y a conformar incluso el "Cuerpo Filarmónico" de la Sociedad Divina Pastora (Guerra, 1906).

Bajo la dirección de Napoleón Lucena, a partir de 1915, la orquesta entró en una etapa de reafirmación de su identidad. En este periodo amplió su repertorio: además de los géneros propios de los bailes de salón —vals, danza, polka y cuadrilla— incorporó nuevos estilos como el merengue y géneros internacionales como el tango y el fox-trot. Asimismo, su actividad musical se extendió a eventos deportivos, funciones de cine silente y conciertos especiales (Azparren, 1975; Gutiérrez & Escalona, 2011, p. 42; Querales & Aranguren, 2005, p. 79). También se diversificaron sus compromisos con la Sociedad Divina Pastora, participando en misas dirigidas por Rafael Soteldo, marchas procesionales y retretas en honor a la imagen. No obstante, su actividad disminuyó hacia mediados del siglo XX debido a la llegada del cine sonoro, los cambios sociopolíticos y la transformación de los espacios de baile (Sans, 2016, p. 22), sumado al deterioro de la salud de su director (Silva Uzcátegui, 1969, p. 231). En este contexto, Juancho Lucena, hermano menor de Napoleón, había iniciado desde 1930 el proyecto Jazz Band Mavare y posteriormente fundó en Caracas la Orquesta Pequeña Mavare. Tras la muerte de Napoleón Lucena en 1969 (Peñín, 1998), Juan Bautista *Juancho* Lucena asumió la dirección definitiva, unificando los caminos de ambas agrupaciones y preservando el legado mediante la Pequeña Mavare en Caracas, mientras mantenía los compromisos musicales en Barquisimeto con la Orquesta Mavare. Aunque esta formación mantuvo vivo el repertorio tradicional, especialistas señalaron diferencias sonoras respecto a la orquesta original (Silva Uzcátegui, 1969, p. 231). Gracias al impulso de Juancho y al apoyo de instituciones civiles como la Fundación Amigos de Barquisimeto, la orquesta alcanzó proyección nacional, realizó numerosas grabaciones discográficas, tuvo presencia radial y obtuvo respaldo gubernamental para una gira nacional en 1980 (Ortiz, 1998, p. 148).



Ilustración 2 Juancho Lucena dirigiendo la orquesta mientras toca su violín, en el recibimiento de la Imagen de la Divina Pastora. Foto compartida por la Fototeca de Barquisimeto.

Tras el fallecimiento de *Juancho* en 1989, se inició un periodo de transición que duró poco más de una década. Los músicos y las hijas de Juancho Lucena constituyeron la Asociación Civil Orquesta Mavare y Pequeña Mavare, y en 1998 el Senado recomendó su declaratoria como Patrimonio Cultural de Venezuela; sin embargo, esta no se concretó debido a los cambios políticos de ese año. Las precarias condiciones económicas de la agrupación hacia finales del siglo XX pusieron en riesgo la continuidad de sus actividades.

En 2001 comenzó una etapa que, para efectos de esta investigación, se reconoce como institucionalización. La Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado (UCLA) asumió los derechos de la orquesta, destacando la dirección musical de Ángel Eduardo Montesinos y la publicación del libro Orquesta Mavare, más de 110 años de música (2009). Se realizaron numerosas giras y nuevas grabaciones. A pesar de la crisis venezolana de la última década y la pandemia de COVID-19, bajo la dirección de Jesús Rodríguez la orquesta mantuvo su actividad gracias al apoyo de la universidad y de la sociedad civil, preservando las serenatas a la Divina Pastora y generando investigaciones académicas (Rodríguez, 2022; León, 2023). La agrupación celebró su 125 aniversario con actividades que recrearon prácticas históricas de sus primeras décadas. Desde 2023 hasta la actualidad, la orquesta está dirigida por el músico Rafael Ceballos, quien continúa la labor de preservar esta tradición venezolana, ampliando el repertorio grabado,

ofreciendo conciertos y participando, como lo ha hecho por más de un siglo, en las actividades de la Divina Pastora.

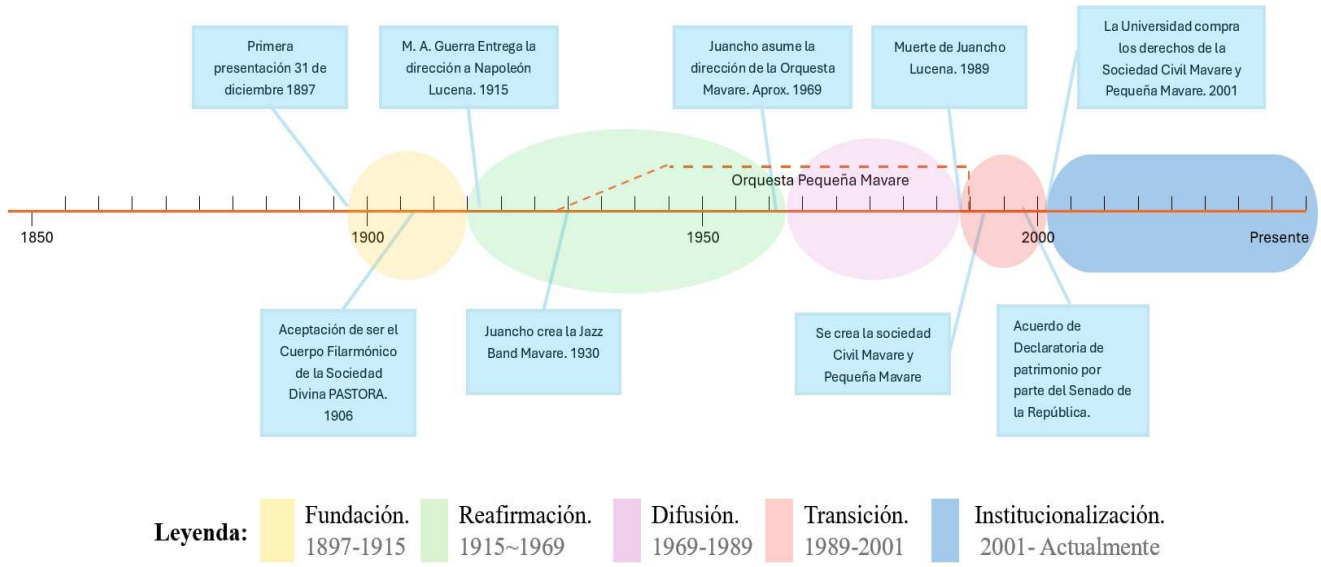


Ilustración 3. Línea del tiempo de la Orquesta Mavare

Descripción de la música de la Orquesta Mavare

La música de la Orquesta Mavare ha sido, desde sus orígenes, un reflejo vivo de la tradición musical larense y de las transformaciones culturales que han acompañado más de un siglo de historia. En sus primeras décadas, tal como señalan Pérez (1996) y Sans (2013), la agrupación funcionó como una típica orquesta de salón decimonónica. Este tipo de ensamble solía trabajar con melodías escritas a manera de guía, sobre las cuales los músicos improvisaban acompañamientos y variaciones según la práctica habitual de la época. La evidencia más clara de este funcionamiento temprano se encuentra en el libro de melodías manuscritas que Miguel Antonio Guerra dedicó a su nieta Cecilia en 1952, donde se aprecia la estructura melódica básica que servía de soporte para la interpretación colectiva. Es probable que, conforme aumentó el número de integrantes, la orquesta comenzara a requerir arreglos más elaborados, aunque este periodo inicial aún demanda estudios más exhaustivos que permitan reconstruir con mayor precisión su sonoridad primitiva.

Con el paso de los años, la Orquesta Mavare amplió su repertorio y se convirtió en una agrupación ecléctica, capaz de adaptarse a una gran diversidad de espacios y funciones. Las fuentes hemerográficas y testimoniales muestran que la orquesta participó en retretas

multitudinarias, corridas de toros, bailes de salón, conciertos teatrales, funciones de cine silente, procesiones religiosas y misas solemnes, especialmente vinculadas a la devoción de la Divina Pastora. Esta versatilidad revela que la orquesta no fue una agrupación estática, sino un organismo musical flexible que respondía a las necesidades de la comunidad larense, interpretando repertorios que iban desde la música festiva y popular hasta piezas sacras y ceremoniales.

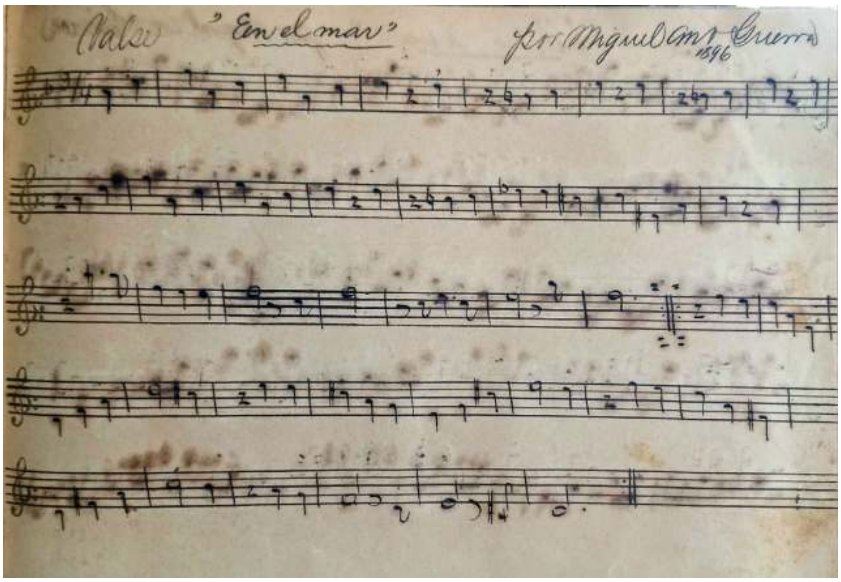


Ilustración 4 - Partitura de "En el Mar", por Miguel Antonio Guerra 1896. Archivo de la Familia Guerra.

La transformación más significativa en la sonoridad de la orquesta ocurrió alrededor de 1960, cuando Juancho Lucena asumió la dirección. Silva Uzcátegui recoge los comentarios de músicos y conocedores que afirmaban que “la nueva Mavare no es como la antigua […] la Mavare de ahora suena de otro modo” (1969, p. 231). Lucena reorganizó la instrumentación y adaptó la agrupación a un formato más cercano al de una orquesta típica venezolana, especializada en repertorios tradicionales. Esta nueva sonoridad se evidencia en el disco de la gira nacional de 1980 y en el archivo de arreglos y composiciones conservado en la Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado, donde se aprecia una escritura más estructurada y menos dependiente de la improvisación. Así lo afirma el Mto. Ángel Montesinos, quien ejecutó el violín desde los años 80 y fue director desde el 2001 al 2015:

> Y finalmente cuando la agarra Juanchito Lucena empiezan a meterle a la orquesta algo que estaba muy de moda sobre todo en los conjuntos caraqueños que era la música cañonera[2]. Eso significa sin duda una evolución, los directores que van a venir luego, y lo digo con toda responsabilidad sin ninguna culpa, más bien nos sentimos como muy comprometidos a divulgar precisamente ese repertorio, el que dejaron Guerra, Napoleón Lucena y Juanchito Lucena. Hubo muy pero muy pocas incorporaciones en al repertorio (Montesinos en Rodriguez, 2022, p. 70-71).

La instrumentación actual de la Orquesta Mavare refleja esta identidad como agrupación tradicional. En la sección de cuerdas se incluyen violines primeros y segundos, viola, violonchelo y contrabajo, este último empleado mayormente en pizzicato, como es habitual en la música popular venezolana. La sección de vientos incorpora flauta, clarinete, saxofón alto I y II, y trombón, mientras que el acompañamiento armónico se sostiene con piano y cuatro venezolano. En ocasiones se añade percusión ligera, como el redoblante, para reforzar el carácter rítmico de ciertas piezas. Esta combinación instrumental produce una sonoridad cálida, brillante y rítmicamente definida, característica de las orquestas típicas del país.

En cuanto a los elementos musicales del repertorio, la orquesta presenta patrones rítmicos contrastantes según el género interpretado. Los valses se distinguen por su fluidez y elegancia, mientras que las danzas y marchas exhiben una riqueza rítmica mayor, con acentos marcados y motivos repetitivos que definen su carácter. Melódicamente, los valses suelen iniciar con una primera sección amplia y expresiva, seguida de una segunda parte más breve y rítmica. En las danzas y marchas predominan melodías fragmentadas, con uso frecuente de staccato y motivos rítmicos que aportan vivacidad. Armónicamente, la orquesta se mantiene dentro del marco de la tradición clásica, con progresiones funcionales claras, ejes tonales definidos y modulaciones hacia tonalidades vecinas, lo que permite conservar la elegancia y accesibilidad propias de la música de salón venezolana.

[2] La música cañonera está asociada a los llamados músicos cañoneros, que eran pequeños conjuntos de calle que en la Caracas de primera mitad del Siglo XX irrumpían en los zaguanes de las casas haciendo explotar un pequeño cañón de bambú. Luego del ruido del cañón animaban con la interpretación de merengues, pasodobles, joropos y valses que acompañaban con guitarras, cuatro, rallo y mandolina, flauta, violín o clarinete como instrumento solista. El estilo de interpretar la música influenció a las bandas que tocaban las retretas en las plazas y bailes públicos. (Atlas de la música en Venezuela, 2005, p. 135).

En conjunto, la música de la Orquesta Mavare es el resultado de una evolución histórica que combina tradición, adaptación y creatividad. Desde sus orígenes como orquesta de salón hasta su configuración actual como orquesta típica, la agrupación ha mantenido una identidad sonora que refleja la vida cultural larense y su patrimonio musical. Su repertorio, instrumentación y estilo interpretativo constituyen un testimonio vivo de más de un siglo de historia musical en Venezuela.

Patrimonio cultural inmaterial y transmisión intergeneracional

La Orquesta Mavare se inscribe dentro de las expresiones del patrimonio cultural inmaterial, entendido según la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial como "los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas […] que las comunidades […] reconocen como parte integrante de su patrimonio cultural" (UNESCO, 2003, art. 2). Esta definición enfatiza la transmisión intergeneracional, la recreación constante y la función identitaria de las manifestaciones culturales. La música de la Orquesta Mavare cumple plenamente con estos criterios: emerge de la tradición popular, se mantiene vigente mediante la práctica comunitaria y se adapta a los contextos contemporáneos sin perder su esencia. Su incorporación en procesos educativos contribuye a fortalecer la identidad cultural de las nuevas generaciones, en consonancia con los principios de la UNESCO, que señala que "los jóvenes aprenden sobre sus valores y su cultura a través de la transmisión de su patrimonio vivo" (UNESCO, 2024a).

La UNESCO (2003) identifica cuatro características esenciales del patrimonio cultural inmaterial, todas aplicables a la Orquesta Mavare:

1. **Tradicional, contemporáneo y viviente**: la orquesta ha sabido adaptarse a los cambios sociales sin perder su identidad.
2. **Integrador**: articula valores estéticos, tradiciones religiosas, repertorios y prácticas sociales diversas. Un ejemplo de ello es la tradicional participación durante la festividad de la Divina Pastora.
3. **Representativo**: su valor radica en su capacidad de florecer en la comunidad larense, que la reconoce como parte de su identidad.
4. **Basado en la comunidad**: su legitimidad proviene del reconocimiento social sostenido por más de un siglo.

Estas dimensiones permiten comprender la complejidad de la orquesta como fenómeno cultural y justifican su consideración como patrimonio vivo.

La Ley de Protección y Defensa del Patrimonio Cultural (1993) reconoce como patrimonio cultural de la República "el patrimonio vivo del país, sus costumbres, sus tradiciones culturales, sus manifestaciones musicales" (art. 6.7), así como el patrimonio documental y fonográfico asociado a dichas expresiones (art. 6.8). Esta normativa establece un marco jurídico que no solo define qué bienes deben ser protegidos, sino que también impone obligaciones concretas al Estado, a las instituciones públicas y a los entes educativos para garantizar su preservación, estudio, transmisión y difusión. En este sentido, la ley concibe el patrimonio musical tradicional como un bien de interés colectivo cuya continuidad depende de políticas activas de salvaguardia, inventario, investigación y acceso público.

La Orquesta Mavare, por su antigüedad, su función social, su arraigo comunitario y su papel en la construcción de la identidad larense, cumple plenamente con los criterios establecidos por la legislación venezolana para ser considerada un bien cultural protegido. Su reconocimiento como patrimonio vivo implica, por tanto, que instituciones como la Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado tienen la responsabilidad legal y ética de desarrollar mecanismos de gestión, documentación y difusión que aseguren su sostenibilidad en el tiempo y su transmisión a las generaciones futuras.

La Orquesta Mavare como patrimonio vivo del estado Lara

Las investigaciones recientes sobre la Orquesta Mavare —entre ellas la tesis doctoral de Aristizábal (2018), el trabajo presentado en el Congreso IASPM-LA (Rodríguez, 2020) y el estudio dedicado al maestro Ángel Eduardo Montesinos (Rodríguez, O., 2022) aunado a todo el material publicado a lo largo de los años y que he citado al principio de esta memoria— han permitido demostrar, con base en evidencia documental, musicológica y testimonial, que la agrupación reúne de manera consistente las características definidas por la UNESCO para el patrimonio cultural inmaterial. Estos estudios coinciden en señalar que la orquesta constituye una manifestación viva, recreada y transmitida intergeneracionalmente; que su práctica musical se sostiene en una comunidad que la reconoce como parte esencial de su identidad; y que su repertorio, su estética interpretativa y su función social se han mantenido vigentes a pesar de los cambios históricos, políticos y económicos del país. Tales atributos la sitúan dentro de las

categorías de patrimonio vivo propuestas por la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (UNESCO, 2003), reforzando su valor como expresión representativa del acervo musical larense. En reconocimiento a esta trayectoria y a su papel en la construcción de la identidad regional, la Gobernación del Estado Lara declaró a la Orquesta Mavare como patrimonio vivo en 2019, un acto que no solo legitima su importancia cultural, sino que también subraya la necesidad de implementar políticas institucionales de salvaguardia que garanticen su continuidad y sostenibilidad en el tiempo.

La Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado (UCLA), institución con más de seis décadas de trayectoria en la formación profesional y en la promoción del desarrollo regional, asumió en 2001 la responsabilidad de resguardar los bienes materiales asociados a la Orquesta Mavare, incluyendo su sede histórica, partituras, discos, fotografías y archivos documentales (Gutiérrez & Escalona, 2009, p. 84). Esta decisión institucional no solo garantizó la preservación física de un acervo cultural de alto valor simbólico, sino que también consolidó un vínculo orgánico entre la universidad y una de las expresiones musicales más representativas del patrimonio larense. En este sentido, la UCLA se convirtió en depositaria de un legado que trasciende lo artístico, al incorporar dimensiones históricas, identitarias y comunitarias que requieren mecanismos especializados de gestión y salvaguardia. La presencia de la orquesta dentro del ámbito universitario abre la posibilidad de articular investigación académica, formación musical, documentación patrimonial y proyección cultural, elementos que coinciden con las recomendaciones internacionales para la protección del patrimonio cultural inmaterial. Por ello, este antecedente institucional constituye un fundamento sólido para proponer la creación de una Comisión Universitaria para la Puesta en Valor de la Orquesta Mavare, orientada a desarrollar políticas de preservación, programas de investigación, estrategias de difusión y acciones de sostenibilidad que aseguren la continuidad de este patrimonio musical en el tiempo.

Propuesta de la comisión para la puesta en valor de la Orquesta Mavare

La sostenibilidad patrimonial exige articular dimensiones legales, institucionales, económicas y educativas, integrando mecanismos de protección jurídica, programas académicos, estrategias comunicacionales y acciones de recuperación documental, tal como señalan los modelos contemporáneos de gestión cultural. Estos principios coinciden con los lineamientos de la

UNESCO, que subraya que el patrimonio cultural inmaterial constituye un eje formativo esencial, pues "youth learn about their values and culture through the transmission of their living heritage, constituting a key pillar of their education[3]" (UNESCO, 2024a). Asimismo, la organización destaca que los conocimientos, habilidades y prácticas locales, sostenidos y adaptados en el tiempo, representan una fuente vital de ingresos y trabajo digno para comunidades vulnerables, especialmente a través de oficios tradicionales y actividades culturales (UNESCO, 2024a). Desde esta perspectiva, la sostenibilidad de expresiones musicales tradicionales requiere estructuras institucionales capaces de garantizar su continuidad, investigación y transmisión intergeneracional.

En el ámbito urbano y universitario, la UNESCO enfatiza que el patrimonio inmaterial es un componente clave del bienestar social, al fortalecer la identidad, cohesión y vitalidad de las comunidades. En este sentido, "the integration of intangible cultural heritage into urban planning can help safeguard traditional knowledge related to local ecosystems, cultural practices, and local economies, and foster greater social inclusion" (UNESCO, 2024b). Bajo estos criterios, la Orquesta Mavare, como expresión histórica de la música larense y patrimonio vivo de la región, demanda un marco institucional que asegure su preservación, documentación y proyección. Por ello, se plantea la creación dentro de la Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado de una comisión o plataforma especializada en sostenibilidad patrimonial, orientada a integrar investigación, formación, gestión cultural y salvaguarda, garantizando así la continuidad y fortalecimiento de este patrimonio musical material e inmaterial.

Objetivos de la Comisión

La creación de esta Comisión se fundamenta en la necesidad de garantizar la salvaguardia integral de la Orquesta Mavare como patrimonio musical, histórico y comunitario, en consonancia con las dimensiones del patrimonio cultural inmaterial definidas por la UNESCO (2003): tradicional–contemporáneo–viviente, integradora, representativa y basada en la comunidad. Cada objetivo responde a estas dimensiones y se articula con los principios de sostenibilidad patrimonial, transmisión intergeneracional y gestión cultural responsable.

- **Reconocer a la Orquesta Mavare como patrimonio de la UCLA, del municipio, del estado, de la nación y de la UNESCO.**

[3] Los jóvenes aprenden sobre sus valores y su cultura a través de la transmisión de su patrimonio.

Este objetivo busca consolidar institucionalmente el estatus patrimonial de la Orquesta Mavare, alineándose con la dimensión representativa de la UNESCO, que subraya que una manifestación cultural adquiere valor patrimonial cuando es reconocida por la comunidad que la práctica y la considera parte esencial de su identidad. La Orquesta Mavare, con más de 125 años de trayectoria, cumple plenamente con esta condición, pues ha sido un referente de la identidad larense, ha sido declarada patrimonio vivo del Estado Lara (2019) y ha mantenido una presencia continua en la vida cultural regional. Reconocerla formalmente en todos los niveles institucionales fortalece su legitimidad y abre el camino para su salvaguardia integral.

- **Proteger a la Orquesta Mavare mediante mecanismos legales que permitan su funcionamiento.**

Este objetivo responde a la dimensión basada en la comunidad, ya que la UNESCO enfatiza que la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial requiere marcos legales que apoyen a las comunidades portadoras. La Orquesta Mavare ha enfrentado riesgos derivados de crisis económicas, institucionales y sociales; por ello, la Comisión debe promover instrumentos jurídicos que garanticen su continuidad operativa, su estabilidad administrativa y la protección de sus bienes materiales e inmateriales. Esto incluye normativas internas de la UCLA, convenios con entes gubernamentales y mecanismos de protección patrimonial establecidos en la Ley de Protección y Defensa del Patrimonio Cultural (1993).

- **Recuperar toda la documentación necesaria y pertenencias de la orquesta: fotografías, reconocimientos, documentos, libros, bienes muebles e inmuebles.**

Este objetivo se vincula con la dimensión tradicional–contemporánea–viviente, pues la UNESCO señala que el patrimonio inmaterial se sostiene en prácticas vivas, pero también en los objetos, archivos y registros que permiten su transmisión. La Orquesta Mavare posee un acervo documental disperso tales como partituras, fotografías, discos, archivos familiares y crónicas, cuya recuperación es esencial para reconstruir su historia y garantizar su preservación. La Comisión debe sistematizar, digitalizar y resguardar este patrimonio documental, fortaleciendo la memoria histórica de la agrupación y facilitando futuras investigaciones.

- **Interpretar, mediante el análisis histórico-documental, la función social de la Orquesta Mavare.**

Este objetivo se articula con la dimensión integradora, ya que la función social de la orquesta ha unido prácticas religiosas, comunitarias, festivas y artísticas a lo largo de más de un siglo. La Orquesta Mavare ha acompañado procesiones, retretas, bailes, celebraciones religiosas y actos públicos, convirtiéndose en un eje articulador de la vida cultural larense. Analizar su

función social permite comprender cómo ha contribuido a la cohesión comunitaria, a la transmisión de valores y a la construcción de identidad, elementos centrales del patrimonio cultural inmaterial según la UNESCO.

- **Difundir mediante noticias, eventos y conciertos el producto de las investigaciones, ediciones y reediciones de libros y música, en medios convencionales y no convencionales.**

Este objetivo se relaciona con la dimensión representativa y con la necesidad de garantizar la transmisión intergeneracional, uno de los principios fundamentales de la UNESCO. La difusión activa —a través de conciertos, publicaciones, redes sociales, medios digitales y actividades académicas— permite que la comunidad conozca, valore y participe en la preservación del patrimonio musical. La Comisión debe promover estrategias comunicacionales que visibilicen la importancia histórica y cultural de la Orquesta Mavare, fortaleciendo su presencia en el imaginario colectivo.

- **Educar a las futuras generaciones, a través del programa de Licenciatura en Música, cátedras libres[4] y proyectos comunitarios, en el conocimiento de los valores musicales de la Orquesta Mavare.**

Este objetivo se vincula directamente con la dimensión basada en la comunidad y con la afirmación de la UNESCO de que "los jóvenes aprenden sobre sus valores y su cultura a través de la transmisión de su patrimonio vivo" (UNESCO, 2024a). La educación musical formal y comunitaria es un mecanismo esencial para garantizar la continuidad del patrimonio cultural inmaterial. Integrar el repertorio, la historia y los valores estéticos de la Orquesta Mavare en los programas académicos de la UCLA permitirá formar nuevas generaciones de músicos conscientes de su herencia cultural y comprometidos con su preservación.

Funciones de los elementos de la disposición organizativa de la Comisión Universitaria para la Puesta en Valor de la Orquesta Mavare.

La estructura organizativa de la Comisión se fundamenta en los principios de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial establecidos por la UNESCO (2003), que enfatizan la necesidad de articular dimensiones patrimoniales, legales, históricas, musicales, educativas y comunicacionales para garantizar la sostenibilidad de las manifestaciones culturales vivas.

[4] En la UCLA las cátedras libres son unidades académicas universitarias, de carácter multidisciplinario, alternativo, no convencional y no tradicional, destinadas al estudio e investigación de temas o materias relevantes del conocimiento o del acontecer, institucional, regional, nacional e internacional (Trujillo Masia, 2013, pág. 89)

Cada área cumple un rol específico y complementario, orientado a asegurar la preservación integral de la Orquesta Mavare como patrimonio musical, histórico y comunitario.

- **Área Patrimonial**

Función ampliada: El área patrimonial es responsable de elaborar el Informe de Patrimonio, documento técnico que sintetiza los hallazgos de todas las áreas de la Comisión y que constituye la base para la declaratoria, protección y gestión del patrimonio cultural asociado a la Orquesta Mavare. Esta área debe identificar los valores culturales, históricos, simbólicos y comunitarios de la orquesta, evaluando su alineación con las dimensiones del patrimonio cultural inmaterial de la UNESCO: carácter viviente, representatividad, integración comunitaria y continuidad histórica. Asimismo, debe proponer criterios de salvaguardia, riesgos patrimoniales, medidas de mitigación y estrategias de sostenibilidad institucional. Su labor es esencial para fundamentar decisiones universitarias, municipales, estatales y nacionales sobre la protección de la orquesta.

Actividades propuestas:

1. Identificar los valores culturales, históricos, estéticos y comunitarios que justifican la condición patrimonial de la Orquesta Mavare.
2. Evaluar riesgos y vulnerabilidades que afecten su continuidad.
3. Proponer medidas de salvaguardia sostenibles, integrando dimensiones legales, educativas, institucionales y comunitarias.
4. Garantizar que el patrimonio sea reconocido por la comunidad, cumpliendo con la dimensión representativa de la UNESCO.

- **Área Musical**

Función ampliada: El área musical tiene la responsabilidad de organizar los conciertos, actividades artísticas y puestas en escena de la Orquesta Mavare, garantizando la continuidad de su práctica interpretativa como patrimonio vivo. Además, debe coordinar la recuperación, edición y digitalización del repertorio histórico, así como promover la creación de nuevas obras que dialoguen con la tradición y enriquezcan el acervo musical de la agrupación. Esta área encarna la dimensión tradicional–contemporánea–viviente de la UNESCO, asegurando que la música de la orquesta continúe siendo recreada, transmitida y adaptada a los contextos actuales sin perder su identidad estética. Actividades propuestas:

1. Recuperar, editar y digitalizar el repertorio histórico de la orquesta.

2. Promover la creación de nuevas obras que dialoguen con la tradición.
3. Garantizar la calidad interpretativa y la fidelidad estética del "estilo Mavare".
4. Coordinar ensayos, giras, grabaciones y actividades de difusión musical.

- **Área Legal**

Función ampliada: El área legal debe revisar la condición jurídica de la Orquesta Mavare, sus bienes materiales e inmateriales, su documentación histórica y su relación institucional con la UCLA. Su función es garantizar que todas las decisiones de la Comisión se ajusten al marco normativo vigente, incluyendo la Ley de Protección y Defensa del Patrimonio Cultural (1993), la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (UNESCO, 2003) y las normativas universitarias. Esta área debe diseñar mecanismos legales que aseguren la incontestabilidad de la orquesta como patrimonio, protejan sus bienes muebles e inmuebles, regulen su uso institucional y establezcan convenios con entes públicos y privados para su preservación. Su labor es clave para garantizar la sostenibilidad jurídica de la agrupación.

Actividades propuestas:

1. Revisar la situación legal de la orquesta, sus bienes materiales e inmateriales.
2. Proponer mecanismos legales que aseguren la incontestabilidad de la orquesta como patrimonio.
3. Gestionar declaratorias municipales, estatales y nacionales.
4. Elaborar convenios con instituciones públicas y privadas para su protección.
5. Velar por el cumplimiento de la Ley de Protección y Defensa del Patrimonio Cultural (1993).

- **Área Histórica**

Función ampliada: El área histórica tiene como misión recabar, sistematizar y analizar toda la información relacionada con la trayectoria de la Orquesta Mavare desde 1897 hasta la actualidad. Esto incluye la recopilación de fuentes hemerográficas, archivos familiares, fotografías, partituras, testimonios orales, crónicas y documentos institucionales. Su labor permite reconstruir la memoria histórica de la orquesta y comprender su función social, su evolución estética y su papel en la identidad larense. Esta área se vincula con la dimensión representativa de la UNESCO, pues documenta cómo la comunidad ha reconocido y sostenido la existencia de la orquesta durante más de un siglo. Actividades propuestas:

1. Reunir fuentes hemerográficas, archivos familiares, fotografías, partituras, crónicas y testimonios orales.

2. Construir una historiografía científica que supere las crónicas dispersas.
3. Analizar la función social de la orquesta en distintos periodos históricos.
4. Identificar transformaciones estéticas, musicales y organizativas.
5. Crear un archivo histórico accesible para investigadores y estudiantes.

- **Área Académica**

Función ampliada: El área académica es responsable de integrar el estudio de la Orquesta Mavare en los programas de formación musical de la UCLA, especialmente en la Licenciatura en Música y en proyectos de extensión comunitaria. Debe promover investigaciones, trabajos de grado, seminarios, cursos, diplomados y actividades formativas que fortalezcan la transmisión intergeneracional del patrimonio musical. Esta área encarna la dimensión basada en la comunidad, ya que la UNESCO subraya que la educación es un pilar fundamental para la continuidad del patrimonio vivo. Su labor garantiza que las nuevas generaciones comprendan, valoren y preserven los saberes musicales asociados a la orquesta. Actividades propuestas:

1. Incorporar contenidos sobre la Orquesta Mavare en la Licenciatura en Música.
2. Promover investigaciones, trabajos de grado, seminarios y cursos especializados.
3. Desarrollar proyectos comunitarios que fortalezcan la apropiación social del patrimonio.
4. Formar nuevas generaciones de músicos conscientes de su herencia cultural.
5. Articular actividades académicas con las áreas patrimonial, musical e histórica.

- **Área Comunicacional**

Función ampliada: El área comunicacional debe diseñar y ejecutar estrategias de difusión que visibilicen la importancia histórica, cultural y musical de la Orquesta Mavare. Esto incluye la producción de noticias, campañas informativas, contenidos digitales, documentales, redes sociales, boletines y materiales educativos. Asimismo, debe crear una red de relaciones interinstitucionales con organismos culturales, universidades, medios de comunicación, instituciones públicas y organizaciones comunitarias, con el fin de fortalecer la presencia de la orquesta en el ámbito regional, nacional e internacional. Esta área se vincula con la dimensión integradora de la UNESCO, al articular diversos actores y espacios para la difusión del patrimonio cultural.

Actividades propuestas:

1. Elaborar campañas informativas, boletines, contenidos digitales y material audiovisual.
2. Difundir investigaciones, conciertos, publicaciones y actividades de la orquesta.

3. Gestionar redes sociales, plataformas digitales y medios tradicionales.
4. Crear una red de relaciones interinstitucionales con organismos culturales, universidades, medios de comunicación y organizaciones comunitarias.
5. Promover la participación ciudadana en la valoración del patrimonio musical.
6. medios de comunicación y organizaciones comunitarias.
7. Promover la participación ciudadana en la valoración del patrimonio musical.



Ilustración 5 - Diagrama 1. De funcionamiento de la comisión

Conclusión

La creación de la Comisión para la Puesta en Valor de la Orquesta Mavare constituye un paso decisivo para garantizar la continuidad, protección y proyección de uno de los patrimonios musicales más significativos del estado Lara y de Venezuela. La estructura propuesta —que articula dimensiones patrimoniales, históricas, musicales, legales, académicas y comunicacionales— permite establecer un marco institucional robusto, capaz de responder a los desafíos contemporáneos de la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. En consonancia con los lineamientos de la UNESCO, esta comisión no solo busca preservar un legado artístico, sino también asegurar la transmisión intergeneracional de los saberes, prácticas y valores que la Orquesta Mavare ha encarnado durante más de un siglo.

Más que un instrumento normativo rígido, esta propuesta aspira a convertirse en una plataforma dinámica de reflexión, investigación y acción, desde la cual se promueva el debate

académico sobre la importancia de proteger a la Orquesta Mavare con fundamentos teóricos, musicológicos, legales y comunicacionales. Su finalidad es abrir un espacio institucional que permita comprender la orquesta no solo como una agrupación musical, sino como un patrimonio vivo cuya continuidad depende de políticas sostenidas de documentación, educación, difusión y participación comunitaria. En este sentido, la Comisión se proyecta como un mecanismo estratégico para fortalecer la identidad cultural regional, consolidar la memoria histórica de la orquesta y asegurar su sostenibilidad en el tiempo, reafirmando su valor como expresión representativa del patrimonio musical venezolano.

Referencias

AROSTEGUI, J. **La Investigación Histórica: Teoria y Método**. Barcelona: Giralbo, 1995.

TRUJILLO MASIA, N. Las cátedras libres en la UCLA. **Compendium** (13), p. 89-95, 2013.

ABADÍA, G. Bambuco. En J. Peñín, & W. Guido. **Enciclopedia de la Música en Venezuela** (p. 145). Caracas: Fundación Bigott, 1998.

AGUILERA APONTE, E. (11 de octubre de 1970). Miguel Antonio Guerra. El Impulso. Barquisimeto, Venezuela.

ALAMO, A. (Ed.). (22 de febrero de 1900). Retreta para hoy. El Monitor, Diario noticioso (3), p. 2. Barquisimeto, Venezuela.

ALVAREZ, L. (Ed.). (8 de agosto de 1906). El Eco Industrial (2427). Barquisimeto, Venezuela.

ALVAREZ, L. (Ed.). (3 de agosto de 1923). Referencias. El Eco Industrial (7356). Barquisimeto, Venezuela.

ARISTIZÁBAL RUEDA, C. **La Orquesta Mavare en la historia musical de Venezuela (1898-2015)**. Barquisimeto: Universidad Pedagógica Experimental Libertador, 2018.

ASAMBLEA NACIONAL DE LA REPUBLIA BOLIVARIANA DE VENEZUELA. Ley Orgánica de Educación. Caracas, 2009. Disponible: //efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.uil.unesco.org/sites/default/files/medias/fichiers/2023/06/venezuela-organic-education-law.pdf

ASAMBLEA NACIONAL DE LA REPÚBLICA BOIVARIANA DE VENEZUELA. Ley Orgánica de Cultura. Caracas: Gaceta Oficial, 2014.

BANDA MAVARE. (1899 de febrero de 8). Baluarte (4), p. 2. Barquisimeto, Venezuela.

BARRETO, S. Las Bandas y la música popular en Venezuela, caso Banda de Conciertos Antonio Carrillo. **Música En Clave**, 5(2), 2011.

CALCAÑO, J. A. **La Ciudad y su Música** (Reimpresion facsimilar, 1980 ed.). Caracas: FUNDARTE, 1958.

CARR, W. Band. En G. George, **Dictionary of Music and Musicians**. Norwood, Massachusetts. US: The Macmilian Company, 1904.

CASTILLO, J. M. **Lara Musical y Folklórico**. Barquisimeto: Tip. y Lit. Horizonte, 1994.

CINCUENTENARIO DE LA ORQUESTA MAVARE. (19 de diciembre de 1947). El Nacional. Caracas, Venezuela.

CONGRESO DE LA REPÚBLICA DE VENEZUELA. Ley de proteccion y defensa del patrimonio cultural. Caracas: Gaceta Oficial, 1993.

DIAZ, J. B. (Ed.). (1 de marzo de 1907). Revista Religiosa. El Pastor. Periódico religioso órgano de la Sociedad de la Divina Pastora, p. 1. Barquisimeto, Venezuela.

GOBERNACION DEL ESTADO LARA. (2019). Decreto 03227 Declaratoria de la Orquesta Mavare como patrimonio vivo del Estado Lara. Barquisimeto, Venezuela: Gaceta Oficial del Estado Lara.

GUERRA, M. A. (14 de abril de 1906). Carta dirigida a la Sociedad Divina Pastora. Barquisimeto, Venezuela.

GUTIERREZ, H., & ESCALONA, R. **Orquesta Mavare, más de 110 años de música**. Barquisimeto: Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado, 2009.

LA ORQUESTA MAVARE. (21 de Junio de 1946). Fantoche, pág. 19. Caracas, Venezuela

LEON LUCENA, N. H. **Reconstrucción histórica del liderazgo del Mto. Luis Giménez como miembro y director de la Orquesta Mavare**. TCC en Música. Barquisimeto: Universidad Centrocidental Lisandro Alvarado, 2023.

LUIS FELIPE, R. y. **La Música Popular Venezolana**. Caracas: Ernesto Armitano, 1976.

MONTESINOS, Á. E. **Álbum de piezas musicales de Benedetto Leone, 1910-1959**. Barquisimeto: Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado, Ediciones del Rectorado, 2010.

NERVO, J. (8 de junio de 1922). Las cosas en su lugar. (L. Alvarez, Ed.) El Eco Industrial (7043), p. 3. Barequisimeto, Venezuela.

ORTIZ, M. A. Juan Bautista Lucena (Juancho). En J. Peñin, & W. Guido. **Enciclopedia de la Música en Venezuela**, p. 148. Caracas: Fundación Bigott, 1998.

PEÑÍN, J. Napoleón Lucena. En J. Peñín, & W. Guido (Edits.). **Enciclopedia de la Música en Venezuela**, v. II, p. 147-148. Caracas: Fundación Bigott, 1998.

PEREZ, W. J. **La Mavare, 1897-1922**. Barquisimeto: Consejo Municipal de Iribarren, 1996.

PIMENTEL, R. R. (21 de enero de 1973). Fundada en 1897. La Orquesta Mavares representa 73 años en la historia musical. Diario Panorama, p. 32.

QUERALES, R., & ARANGUREN, A. T. **Cronología Documentada del Teatro Juares 1890-1991**. Barquisimeto: Alcaldía del Municipio Iribarren, 2005.

QUINTERO, I. **Imagenes de Barquisimeto**. Caracas: Ediciones Ekaré, 2014.

RADIO LAS PALMAS. (14 de Agosto de 1956). Falange. Las Palmas, España.

RAMON Y RIVERA, L. F. Merengue. En J. Peñin, & W. Guido. **Enciclopedia de la Música en Venezuela**, p. 219-223. Caracas: Fundación Bigott, 1998.

RODRÍGUEZ, J. Simposio 12 – Lo Sacro en una Orquesta Popular [Archivo de vídeo]. En: XIV Congreso IASPM LA, 2020. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=0I-RKvpH4bU&t=194s

RODRIGUEZ, J. Entre manuscritos y memoria estudio de las fuentes primarias de la Orquesta Mavare. I Congreso Internacional RIMHA. Miradas y escuchas contemporáneas. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2026.

RODRÍGUEZ, O. **Aproximación a la Orquesta Mavare a través de la historia de vida de su director Mtro. Angel Eduardo Montesinos durante el periodo 2001-2015**. TCC en Música. Barquisimeto: Universidad Centrocidental Lisandro Alvarado, 2022.

ROJAS, D. A. (12 de abril de 1946). La Orquesta Mavare, expresión del alma larense. Fantoche (986), p. 15.

SANS, J. F. **Los Bailes de Salón de Venezuela**. Caracas: Fundación Bigott, 2016.

SENADO DE LA REPUBLICA DE VENEZUELA. Acuerdo de declaratoria de patrimonio. Caracas, Venezuela, 1998.

SILVA UZCATEGUI, R. D. Orquestas Regionales Celebres. En R. D. Silva Uzcategui, **Enciclopedia Larense**, v. II, p. 217-137, 1969.

SOCIEDAD CIVIL MAVARE PEQUEÑA MAVARE. Traspaso de bienes de la Mavare. Barquisimeto, Venezuela, 2001.

UNESCO. (s.f.). Recuperado el 2026, de Patrimonio cultural inmaterial: https://ich.unesco.org/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-00003

UNESCO. El texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, 2003.

UNESCO. Sustainable development and living heritage, 2024ª. Obtenido de https://ich.unesco.org/en/sustainable-development-and-living-heritage

UNESCO. Urban contexts, 2024b. Obtenido de https://ich.unesco.org/en/urban-contexts

Mini Bio Autor

Jesus Miguel Rodriguez Castillo: Originario de Barquisimeto, estado Lara, Venezuela, es clarinetista, director de orquesta, docente e investigador. En 2016 egresó como Profesor de Educación Musical en la Universidad Pedagógica Experimental Libertador (UPEL), sede Barquisimeto, y en 2017 obtuvo el título de Licenciado en Música, mención Dirección Orquestal, en la Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado (UCLA). Entre 2017 y 2023 desarrolló una destacada labor académica y artística en esta institución, donde se desempeñó como Profesor de Música Latinoamericana en el Programa de Licenciatura en Música y asumió la dirección de agrupaciones emblemáticas como la Orquesta Mavare y la Orquesta de Cámara de la UCLA. En 2024 amplió su experiencia internacional al incorporarse como profesor de música en el condado de Loudoun, Virginia, Estados Unidos. Actualmente es miembro de la Rama Latinoamericana de la IASPM y cursa el Máster en Pedagogía Musical en la UNIR, consolidando su compromiso con la investigación y la promoción de la diversidad cultural hispanoamericana. Su participación más reciente fue en el I Congreso RIMHA, Miradas y escuchas contemporáneas, realizado en la Universidad de Oviedo los días 26 y 27 de marzo de 2026.