

Performances indígenas e afrodescendentes na Argentina: recriações sonoro-corporais do “ancestral”

Indigenous and afrodescending performances in Argentina: sound-corporal recreations of the “ancestral”

Silvia Viviana Citro

Universidad de Buenos Aires, CONICET; Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina
scitro_ar@yahoo.com.ar

Julia Broguet

Universidad Nacional de Rosario, CONICET; Rosario, Santa Fe, Argentina
juliabroguet@gmail.com

Manuela Rodríguez

Universidad Nacional de Rosario, CONICET; Rosario, Santa Fe, Argentina
manuela.guez@gmail.com

Soledad Torres Agüero

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina
soledadta@gmail.com

Resumo: A partir das políticas públicas do Estado argentino em relação aos povos indígenas e afrodescendentes, estudamos como as políticas culturais das províncias de Formosa e Santa Fe, especialmente durante 2003-2015, procuraram visibilizar e revalorizar as performances “ancestrais” destes povos. Aqui analisamos como perante as interpelações multiculturais por performativizar as identidades étnico-raciais ante a sociedade hegemônica, os/as *performers* foram estimulados/as a selecionar, recriar e espetacularizar determinadas sonoridades, movimentos

e imagens inscritas tanto em *repertórios corporizados* quanto em *arquivos*; mas também, como nestes processos de recriação sonoro-corporal das memórias se constroem novos arquivos, com a intenção político-cultural de resguardar e legitimar uma determinada versão das posições identitárias étnico-raciais em jogo.

Palavras-chave: Multiculturalismo. Performances. Indígenas. Afrodescendentes.

Abstract: Based on public policies of the Argentine State in relation to indigenous and Afro-descendant people we examine how the cultural policies of the provinces of Formosa and Santa Fe, especially during 2003-2015, tended to make visible and enhance the “ancient” performances of these groups. We will analyze how to face the multicultural interpellations of performing ethnic-racial identities before the hegemonic society, the performers were encouraged to select, recreate, and spectacularize certain sounds, movements and images to be found both in *embodied repertoires* and in *archives*. We also explore how in these sound and corporal recreation processes of memories new “archives” are created with the political-cultural intention to “safeguard” and legitimate certain versions of the ethnic-racial identity positions.

Key words: Multiculturalism. Performances. Indigenous. Afro-descendants.

Recebido em 15 de novembro de 2020.

Aceito em 30 de novembro de 2020.

Tradução de América Larraín González

Introdução

De forma notável, a partir da década de 1990, as políticas globais que promovem ideologias “multiculturalistas” e processos de “patrimonialização” têm influenciado as políticas culturais dos Estados-nação latino-americanos, promovendo *performances* de diferentes grupos socioculturais, bem como a redefinição de seus posicionamentos étnico-raciais. Neste processo, foi chave a “Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial”, promulgada em 2003 pela UNESCO; e, no caso argentino, em 2006 o Estado-nacional sancionou a Lei 26118, que ratificava dita Convenção e acolhia todos os seus artigos. Neste contexto, algumas províncias com população indígena ou afrodescendente, que até então tinham invisibilizado ou ainda negligenciado estes grupos e suas expressões culturais, lentamente começaram promovê-las como parte do seu “patrimônio”, através de diferentes políticas culturais. Este é o caso das performances indígenas, na província de Formosa, e das afrodescendentes, em Santa Fe, sobre as quais falaremos neste artigo.

Diversos autores têm analisado o modelo excludente de nação que caracterizou o período de consolidação do Estado argentino – entre meados do século XIX e inícios do XX –, onde as elites intelectuais e políticas procuraram consolidar um paradigma eugênico, racista, sexista y altamente homogeneizador, que excluiu indígenas e afrodescendentes (BRIONES, 2005; SEGATO, 1999; SOLOMIANSKI, 2003; TERÁN, 1987; entre outros). Este paradigma deu lugar a um projeto nacional pós-independentista que implicou o “branqueamento” da população como caminho para a “civilização”: um “cadinho de raças” conformado fundamentalmente por segmentos brancos europeus. Porém, segundo Briones (2005a; 2005b), os Estados provinciais foram “copiando diferentemente”

essas linhas, de acordo com suas formações históricas específicas ao redor do vínculo província/nação e província/alteridades internas.

Como analisado em trabalhos anteriores (CITRO e TORRES AGÜERO, 2012; CITRO et. al., 2017), o campo das políticas culturais e patrimoniais está sendo amplamente problematizado nas antropologias latino-americanas (GONÇALVES, 1996; BAYARDO GARCÍA, 2008; LACARRIEU, 2000; ROTMAN, 2004; CRESPO et. al., 2007; OCHOA GAUTIER, 2003; CHAVES et. al., 2010; entre outros), embora na Argentina sejam ainda poucos os estudos que focalizam na implementação em províncias com população indígena (ROIG, 1996; RUIZ e CITRO, 2002; KROPFF, 2003; CITRO e TORRES AGÜERO, 2012, 2015) e/ou afrodescendente (SCHÁVELZON, 2003; BROGUET et. al., 2014; PARODY, 2015; ANNECCHIARICO, 2018). Por tanto, na primeira parte deste trabalho sintetizamos as políticas do Estado argentino em relação a indígenas e afrodescendentes, para procurar compreender comparativamente das políticas culturais provinciais de Formosa e Santa Fe, durante o período 2003-2015. Nossa hipótese geral é de que, neste período, o desenho das políticas culturais províncias esteve claramente influenciado por políticas globais e nacionais ao redor do multiculturalismo e da necessidade de patrimonialização de determinadas expressões artístico-culturais, favorecendo a revalorização daquelas expressões consideradas “ancestrais” de “povos originários” e “afrodescendentes”; deste modo, houve uma tendência a reproduzir uma noção essencialista da cultura, fundamentalmente ancorada ao passado, descuidando as problemáticas socioculturais atuais destes grupos. Na segunda e terceira parte, deste artigo vamos nos focalizar nas políticas de promoção das denominadas “música toba ou *qom*”, em Formosa, e do candombe “*litoraleño*” (do litoral), vinculado a uma organização de afrodescendentes em Santa Fe, tomando especialmente o trabalho de duas *performers* mulheres,

que têm sido fundamentais para suas respectivas divulgações: Ema Cuañerí e Lucía Molina. Nossa hipótese específica é a de que perante as interpelações multiculturais por *performativizar* as identidades étnico-raciais, estas e outros/outras *performers* indígenas e afrodescendentes, têm sido estimuladas/os a selecionar, recriar e espetacularizar determinadas sonoridades, movimentos e imagens que são consideradas “ancestrais”, inscritas tanto em “repertórios corporizados” quanto em “arquivos” performáticos. Da mesma maneira veremos como estes processos de recriação sonoro-corporal das memórias, impulsionam a geração de novos “arquivos”, tais como as produções discográficas, que são fundamentais para resguardar, transmitir e legitimar uma determinada “versão” das identidades étnico-raciais em jogo.

Em nossa pesquisa¹, partimos de uma noção de “patrimônio” que o entende como resultado de uma construção sociocultural, historicamente situada, cuja característica fundamental, segundo destacado por diferentes autores, é “sua capacidade para representar, através de um sistema de símbolos, uma determinada identidade” (PRATS, 1997, p. 1-2). Por tanto, entendido como “recurso” (YÚDICE, 2002), o “patrimonial” existe só na medida em que é “ativado” (PRATS, 1997) dentro dos complexos campos das políticas culturais, que articulam o global, o nacional e o local. Assim, toda ativação patrimonial depende fundamentalmente da disputa entre diferentes poderes políticos bem como da capacidade para gerar um certo “consenso”, entre diferentes instituições e agentes de governo e da sociedade civil, sobre aquilo que é patrimonializável e o que não, produzindo assim “rendimentos dos quais os diversos setores se apropriam de maneira desigual” (GARCÍA CANCLINI, 1999, p. 43).

1 - Este trabalho é parte dos resultados de um projeto de pesquisa comparativo, intitulado “Performances indígenas y afrodescendientes en las políticas culturales regionales” (UBACYT 20020120100014BA). Vale mencionar que a discussão mais extensa sobre a noção de “patrimônio”, bem como a análise detalhada das políticas culturais em cada província, foi realizada em artigos anteriores das autoras (CITRO e TORRES AGÜERO 2012, 2015; CITRO et. al. 2017; BROGUET et. al., 2014).

Para analisar estes processos situados de ativação patrimonial desde a perspectiva dos e das performers indígenas e afrodescendentes, nossa abordagem teórico-metodológica tem articulado desenvolvimentos dos “estudos da performance” e os da “performatividade”. De um lado, a partir dos trabalhos de Turner, Schechner e Taylor (2003), retomamos a noção de performance cultural para caracterizar aquelas práticas que misturam expressões musicais, corporais, visuais e discursivas, e que são representativas e constitutivas de diversas identidades socioculturais; pois consideramos que esta noção é a mais adequada para caracterizar as práticas estéticas indígenas e afrodescendentes que, a diferença das práticas artísticas da modernidade euro-ocidental, não dividem estas expressões (CITRO, 2009). Tanto o candombe como vários gêneros do que hoje se denomina “música toba”, podem assumir então expressões performáticas que combinam canto, dança e execução instrumental, por isto também utilizamos a expressão “performers” e não apenas cantora e/ou bailarina, para nos referirmos a Ema e a Lucía. Da mesma forma, como argumentamos na nossa hipótese, entendemos que neste processo de produção da “cultura como recurso” patrimonializável, a recriação e espetacularização de determinadas expressões identificadas como “ancestrais”, resulta central para legitimar certas performances culturais como próprias de uma “identidade” étnico-racial. Por isto, retomando a noção de Butler (1999), consideramos que se trata de um processo de negociação “performativo”, uma vez que a través destas expressões estéticas performáticas, se retomam e reatualizam (reproduzindo, mas também disputando) os imaginários, comportamentos e saberes associados com determinadas identidades étnico-raciais, em um momento e lugar determinado (BROGUET, 2018b; RODRIGUEZ, 2019). Nesse sentido, resulta produtiva a sugestão de Taylor

(2003, p. 19-20), a respeito de prestar atenção aos diversos modos em que as performances “produzem, acumulam e transmitem conhecimento” (em tanto “informação, memória, identidade e emoção”): por um lado, de maneira direta, mediante “repertórios” de atos corporizados que são transmitidos de geração em geração e que “encenam a memória incorporada”, e por outro, também mediante “arquivos” materiais – que existem em “documentos, mapas, textos literários, cartas, restos arqueológicos, ossos, vídeos, filmes, CDs” – que resistem ao passo do tempo e produzem uma distância entre o momento de produção e de recepção. Nos interessa assim, analisar os modos concretos onde os repertórios e arquivos hoje se entrelaçam e são estrategicamente utilizados em práticas dos e das performers para a incorporação do “ancestral” como recurso identitário característico.

Para finalizar esta introdução queremos esclarecer que em termos metodológicos, nossa pesquisa articulou duas instâncias complementárias: o revelamento e análise de fontes documentais (legislações, programas culturais e meios de difusão de organismos públicos da área “cultural”) e uma extensa experiência de trabalho de campo etnográfico com grupos tobas ou *qom* de Formosa (desde finais da década de 1990) e com coletivos e expressões afrodescendentes de Santa Fe (desde 2008). A partir do trabalho colaborativo, nos interessa contribuir aos estudos recentes que buscam a emergência de um enfoque relacional “afro-indígena”, para assim compreender as inscrições contextuais do “giro multiculturalista” na América Latina (GOLDMAN, 2014; MAFFIA e TAMAGNO, 2011; RESTREPO, 2007). Nosso interesse é aportar a este enfoque as contribuições dos estudos da performance e da performatividade em uma perspectiva de gênero, abordando as práticas estéticas dessas mulheres indígenas e afrodescendentes que têm sido, como se diz correntemente, “duplamente” invisibilizadas.

Indígenas e afrodescendentes na construção do estado-nação argentino

Entre 1873 e 1911, o Estado argentino, em consonância com suas campanhas militares dirigidas até o sul do território, iniciou o avanço sobre a região nordeste, desde o norte santafesino até a atual Formosa. Nesta região, o interesse não estava centrado tanto nos territórios, senão, como argumentavam os militares a cargo, em “atrair as tribos ao trabalho” e garantir “braços baratos à indústria açucareira e a manufatura de madeira” (CARRASCO e BRIONES, 1996; CITRO, 2009). Uma vez finalizada esta etapa, entre 1900 e 1930 se estabeleceram reduções estatais e missões religiosas com o objetivo de sedentarizar ali aos indígenas sobreviventes, incorporá-los como mão de obra, “civilizá-los e evangelizá-los”. Paralelamente a estes processos, os governos patrocinaram a imigração fundamentalmente europeia, sendo Argentina o segundo país (depois dos Estados Unidos) que recebeu a maior quantidade de imigrantes nessa época: se calcula que mais de seis milhões de imigrantes chegaram em 1930.

No que tem a ver com a população de africanos e afrodescendentes, os estudos historiográficos clássicos reiteraram seu drástico descenso e inclusive sua “desaparição” durante o século XIX, argumentando sua ampla participação e mortalidade nas guerras da independência (1806-1825) e da guerra do Paraguai (1864-1870), bem como na epidemia de febre amarela de 1871 em Buenos Aires. Porém, pesquisas mais recentes permitiram redimensionar sua presença, revelando que estas hipóteses sobre sua “desaparição” foram parte dos esforços das elites políticas e intelectuais por invisibilizar a esta população e produzir uma sociedade “branca e europeia” (REID ANDREWS, 1989). Além disso, como sublinha Fernández Bravo, nestas análises ficaram relegados

“os complexos processos de mestiçagem que ocorreram nas distintas províncias do território nacional” (2016, p. 164).

Uma das primeiras disjunções neste imaginário dominante da “nação branca” se adverte durante os governos de Juan Domingo Perón (1945-1955). Em 1949, com a reforma da Constituição Nacional, eliminou a referência ao “trato pacífico e a conversão ao catolicismo” dos indígenas, com a intenção de evitar qualquer trato distintivo, racial ou de classe, entre os habitantes do país. Da mesma maneira, em 1946, a anterior “Comissão Honorária de Redução de Índios” foi trocada pela “Direção de Proteção ao Aborígene”, encarregada, entre outras tarefas, de adquirir gado e ferramentas para as distintas Colônias Aborígenes que se estabeleciam no país. Também se promoveram leis, como a proibição de reduzir os territórios ocupados e/ou explorados por aborígenes, e a promulgação de uma lei que regulamentava o trabalho indígena, para evitar a exploração e o trato desigual ao que usualmente eram submetidos (MARTÍNEZ SARASOLA, 1992, p. 410-416).

Nesta época, também adquire uma renovada visibilidade outro ator social, chamado pejorativamente “cabecinha preta” (“*cabecita negra*”) pelas elites urbanas. Esta denominação se refere a aqueles jovens que, na década de 1940, começam a migrar desde as províncias mais pobres do norte do país, com população mestiça, indígena e/ou negra camponesa, para a cidade Capital, atraídos pela possibilidade de arranjar empregos como assalariados na indústria que ali se desenvolvia. Como destaca Gravano, os contingentes de “cabecinhas pretas” aumentaram de forma importante a concentração populacional principalmente em Buenos Aires e seus arredores, onde sua população sobrepassou o 50% do total do país (1985, 1987). Assim, este setor social se converteu em um dos principais beneficiários das políticas de

inclusão social do peronismo, bem como no principal artífice dos seus triunfos eleitorais. Ratier (1971) apontou como a alusão à “cor” do rosto deste ator social, mostrava a persistência de configuração racista entre aqueles setores sociais mais acomodados de Buenos Aires, que reivindicavam sua ascendência europeia. Na sua reeleitura de Ratier, Frigerio (2006, 2010) sugere que a aparição desta ameaça à “branquitude *porteña*” significou um novo sistema de categorizações raciais: à medida que se reduzia a quantidade de “negros verdadeiros” na cidade, crescia a visibilidade de “outros negros” que estavam aparentados semântica e até geneticamente com seus precursores. Assim, pesquisas posteriores, retomam esta perspectiva e destacam como o crioulo-mestiço-provinciano possui, habitualmente mais do que reconhecido, ancestrais africanos, pois a pele escura do “cabecinha preta” provém da mestiçagem não apenas com indígenas, mas também com população negra (BROGUET, 2018a; CARRIZO, 2011; FERNÁNDEZ BRAVO, 2016; GELER, 2016; GROSSO, 2008; GUZMÁN, 2010).

No campo das políticas culturais do peronismo, é significativo analisar como se conforma nesses anos o “repertório folclórico”, sobretudo o musical e dancístico. Por um lado, o governo promoveu a difusão do folclore como parte da definição de uma “cultura nacional” e popular, contraposta às anteriores tendências cosmopolitas da arte das elites. Assim, se financiaram pesquisas folclóricas, se incluiu o folclore no ensino escolar, e a finais de 1949 se divulgou um decreto que obrigava difundir em lugares públicos e na rádio uma proporção igualitária de música nacional e estrangeira, fato que repercutiu na proliferação de conjuntos de raiz folclórica (GRAVANO, 1985, p. 90-94). Porém, ao analisar quais foram as expressões consideradas “músicas e danças folclóricas da Argentina”, nota-se o predomínio de uma noção de mestiçagem que valoriza fundamentalmente a tradição europeia. Quando em

meados do século XX o musicólogo argentino Carlos Vega (1944, 1952) começou a documentar as músicas e danças folclóricas, em seus estudos excluiu aos grupos indígenas e afrodescendentes que existiam no país, e considerou que somente um par de gêneros folclóricos da região do noroeste andino continham raízes “indígenas”: o *carnavalito* e a *baguala*; e nenhum “afro”. Porém, no caso de Santa Fe, estudos mais recentes rastream a presença de expressões culturais afro (CIRIO, 2010) e indígenas (CITRO, 2006) vigentes nessa época na província. Embora os interesses pelas tradições com carimbo hispânico, dominavam o imaginário das pesquisas folclóricas da época, a presença negra e indígena foi o suficientemente relevante como para que hoje possamos reconstruí-la através de diferentes textos e documentações.

Retomando nossa síntese histórica, entre 1955 e 1983, Argentina sofreu um conflitivo período que incluiu sucessivos golpes de estado, proscricões ao peronismo e ditaduras militares, e na qual nem a problemática indígena nem a afro ocuparam um lugar na agenda pública. Uma exceção foi a realização do primeiro censo indígena em 1965, sob o mandato do presidente Arturo Illia, do Partido Radical. Posteriormente, a inícios da década de 1970, começaram a ser gestadas as primeiras organizações políticas indígenas, embora a ditadura que iniciou em 1976 jogou fora muitos destes processos. Foi também a inícios dos anos 1970 que se produziram as primeiras pesquisas antropológicas que documentavam as expressões musicais e dancísticas dos grupos indígenas, em função do trabalho pioneiro de Irma Ruiz e Jorge Novati. Com o restabelecimento da democracia em 1983, e com a assunção de Raúl Alfonsín, também do Partido Radical, em 1985 se sancionou a Lei Nacional 23.302, de Política indígena e apoio às comunidades, até hoje vigente. Em relação às populações afrodescendentes, em 1988 foi fundada a organização político-

cultural “Casa da Cultura Indo-Afro-Americana” em Santa Fé – de agora em diante a Casa –, em uma articulação inédita nas reivindicações dos afrodescendentes no país, com organizações indígenas, principalmente mocovíes e *qom*.

Em nossos trabalhos de campo, Lucía Molina, fundadora e atual presidenta da Casa, explicava que seus reclamos políticos iniciais, partiam das “condições de negação, usurpação, não reivindicação dos negros e indígenas”, por isso o nome sublinhava o “indoafro”. A data escolhida, 21 de março, lembra o “Dia Internacional contra a Discriminação Racial”, em memória da Massacre de Sharpeville durante o *apartheid* da África do Sul, o que evidencia as conexões da Casa com outras organizações de Buenos Aires nos anos 1980 que também estiveram ligadas a este reclamo internacional.

Já na década de 1990, a partir do retorno do peronismo ao poder, o presidente Carlos Menem iniciou um período de políticas neoliberais e retração do Estado, em consonância com as políticas econômicas impostas pelo Fundo Monetário Internacional e outros organismos internacionais, que resultaram em uma profunda crise econômica e política durante os anos 2000 e 2001. Neste período, também se apreciam as primeiras influências dos discursos multiculturalistas promovidos pelas organizações internacionais, as quais favoreceram a emergência de povos, grupos e expressões culturais antes invisibilizados, que começaram a reclamar “direitos” em nome de sua identidade e, deste modo, obtiveram reconhecimentos legais e inclusive alguns recursos econômicos dos organismos transnacionais e nacionais. Neste marco, em 1994, se aprovou uma nova Constituição Nacional que incluía por primeira vez o reconhecimento de um passado e um presente “pluricultural” – cujos principais referentes foram os “povos indígenas” (não os afrodescendentes), em tanto se afirmava sua “preexistência étnica e cultural” ao Estado argentino

e se garantia “o respeito a sua identidade e o direito a uma educação bilíngue e intercultural” (Art. 75, inc. 17). Porém, este reconhecimento legal não se traduziu em uma melhor qualidade de vida para estas populações. Neste sentido, e como tem sido destacado por diversos autores, a coexistência e respeito de todas as culturas por igual que propõe o multiculturalismo, tem operado como a contraface de uma economia política da desigualdade que emerge do modelo neoliberal (GRÜNER, 2002; LACARRIEU, 2000; SEGATO, 1999; POVINELLI, 2002; RIVERA CUSICANQUI, 2010; ZIZEK, 1998). Com relação aos povos afrodescendentes, a meados da década de 1990, através do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), líderes afroargentinos participaram do *Foro sobre a Pobreza e as Minorias em América Latina e o Caribe*, onde se assinou a Declaração que sustentou a formação da *Red Afro América XXI*. A partir dos recursos que oferecia a vinculação com esta *Red*, em 1997, a afroporteña María Magdalena “Pocha” Lamadrid, criou a *Fundação África Vive*. Já para o segundo milênio, López (2006) destaca a importância da *III Conferência Mundial das Nações Unidas contra o racismo, a discriminação racial, a xenofobia e as formas conexas de intolerância*, celebrada em Durban, África do Sul, em 2001. Ali, por primeira vez, as e os afrodescendentes argentinos estiveram representados em uma conferência a nível mundial. A declaração final promoveu a visibilização dos aportes “afro” aos respectivos países no âmbito da educação e da política, e da inclusão de afrodescendentes nos Censos Nacionais. Assim, se transformou em um instrumento legal para exigir ao Estado argentino o reconhecimento da existência de uma “minoría negra argentina”. A partir desta Conferência, se propôs incluir o termo “afrodescendentes” em todo documento que trate da diversidade cultural e o de «povos originários» para substituir o de “povos indígenas”, embora ambas as categorias não têm deixado de suscitar discussões e controvérsias.

Em 2003, com outro governo peronista, o de Néstor Kirchner, e depois o de sua esposa Cristina Fernández de Kirchner, começaram a ser revertidas muitas das políticas econômicas da década anterior, a partir de uma maior intervenção estatal na produção e redistribuição econômica, e de uma crescente integração econômico-política e cultural com a América Latina. Neste contexto, as políticas culturais nacionais evidenciam posicionamentos ideológicos que destacam “o carácter multicultural do país” (BAYARDO GARCÍA, 2008, p. 17). Esta posição tem se fortalecido sobretudo a partir de 2010, ano do Bicentenário. Em um trabalho anterior (CITRO, 2017) analisamos a expressão de um “imaginário multicultural e popular” nos Festejos do Bicentenário, assim como em outros atos de governo dessa época, que tentaram descolonizar tempos e espaços chave para a construção dos imaginários identitários nacionais, como certos marcos históricos dos calendários oficiais, bem como as imagens e nomes que povoam o prédio, sede do poder central do governo e o dinheiro circulante. Desta maneira, tem se confrontando parte do imaginário que, desde fins do século XIX, as elites governantes construíram a respeito de uma nação “branca” herdeira fundamentalmente das tradições europeias.

14

O canto ancestral *qom* em uma Formosa diversa e conflitiva

Na última década, tanto os *qom* como outros povos originários desta província foram objeto de políticas públicas que incluíram programas de construção de moradias, centros de saúde e educação, bem como diversos planos de assistência social. Porém, tanto nesta como em outras províncias do norte argentino, persistiram os conflitos pela propriedade da terra, bem como as

problemáticas pelo avanço da fronteira agrícola, principalmente pelo cultivo de soja, que conduziu ao desmonte das florestas nativas, à redução dos territórios de caça e coleta, bem como dos cultivos para autoconsumo. Além disso, muitas das políticas assistenciais do estado se entrelaçaram com redes de clientelismo político local, aprofundando as situações de desigualdade. Neste complexo cenário, alguns grupos *qom* começaram a gerar modalidades próprias de organização política que envolviam assembleias, “*cortes de ruta*”² e a formação de associações independentes do Estado e dos partidos políticos tradicionais. Em muitos casos, a resposta do Estado provincial incluiu a deslegitimação e perseguição dos novos líderes, a criminalização dos protestos sociais, a repressão e o abuso das forças policiais (CARDÍN, 2013; IÑIGO CARRERA, 2011; VIVALDI, 2008).

Neste conflitivo contexto, o governo de Formosa começou impulsionar políticas culturais que tentavam enfatizar o caráter “pluri” ou “multi” “cultural” da província. Uma das primeiras transformações foi a reforma da constituição provincial em 2003, onde se reafirma “a autêntica identidade multiétnica e pluricultural” da província (Preâmbulo) e também se refere à “preexistência dos povos aborígenes que a povoam” (Art. 79, Cap. 4); da mesma forma, o Estado se compromete com o “desenvolvimento integral da cultura” a partir da “defesa, preservação e incremento do patrimônio cultural” (artículo 92, inciso 3). Um dos eventos mais importantes empreendidos pela Subsecretaria de Cultura provincial, em relação ao patrimônio cultural indígena, foi a organização em 2004 do “I Encontro de Povos Originários da América”. Também em 2005, no marco do “Cinquentenário da provincialização de Formosa”, a Subsecretaria de Cultura começou a promover as apresentações artísticas de alguns músicos indígenas como Ema

2 - Assim é chamada na Argentina uma modalidade de protesto que consiste em obstruir as vias de acesso, com pessoas se manifestando politicamente, e recorrendo a diversos elementos, como ascender fogo, barricadas, etc.

Cuañeri, Romualdo Diarte e Pilancho González. Porém, com a intensificação dos conflitos territoriais e políticos com as lideranças indígenas, os “Encontros” deixaram de se realizar e o apoio estatal a estes artistas se tornou cada vez mais escasso, até praticamente desaparecer na atualidade (CITRO e TORRES AGÜERO, 2012; IÑIGO CARRERA, 2011). Em suma, se desde os discursos oficiais se tenta legitimar um “*ser formoseño* multicultural” que responde às políticas globais e nacionais de promoção do multiculturalismo e da patrimonialização, em sua implementação prática, estas políticas têm sido fortemente dependentes das flutuações políticas e em especial dos conflitos entre os diferentes grupos sociais. Por isto, como argumentamos em um trabalho anterior (CITRO e TORRES AGÜERO, 2012, 2017), consideramos que estas políticas têm sido utilizadas estrategicamente para fortalecer a imagem de uma administração que adere aos mandatos globalizados impostos às democracias, e mascara o alto grau de conflitividade que ainda se mantém com os grupos indígenas que lutam por suas reivindicações territoriais, econômicas e político-sociais.

Vejamos como neste complexo contexto, Ema Cuañeri reivindica o que ela começou a denominar “canto ancestral” *qom*. Ema usualmente se autodefine como “cantora, atriz e docente” e em muitas de nossas conversas, ela nos explicava que a música que pratica poderia se chamar de “ancestral”, pois é a que “se transmitiu de geração para geração”, as “recopilações que temos das nossas famílias... dos nossos ancestrais”. Esta música se refere aos gêneros prévios à conversão religiosa dos *qom* a distintas modalidades do cristianismo: principalmente o denominado “evangelho” – com influências pentecostais –, o anglicanismo e, em menor medida, o catolicismo. Este processo conduziu ao abandono da execução pública de alguns gêneros vinculados a rituais e festividades do passado que foram duramente criticados pelas igrejas, como os

canto-danças dos jovens solteiros, dos rituais de iniciação feminina ou os cantos xamânicos com o chocalho de abóbora, mesmo estas críticas e descontinuidades nas práticas, alguns dos traços musicais destes gêneros persistem na música evangélica, dando lugar a processos de hibridação musical e coreográfica (CITRO e CERLETTI, 2009; RUIZ e CITRO, 2002).

Embora a vitalidade e hegemonia que hoje adquire este movimento evangélico entre os *qom formoseños*, e a deslegitimação que isto provocou sobre suas músicas e danças anteriores, que chamam de “antigas”, em 2005 se realizaram as primeiras (e por enquanto únicas) gravações em CDs destas músicas, com o apoio de organismos de cultura nacionais e provinciais. Neste sentido, consideramos que a eleição do termo “ancestral”, tem permitido a Ema e outros músicos se diferenciar das conotações negativas que possui o termo música e dança “antiga” entre os *qom* evangélicos, como sendo algo oposto ao “civilizado” e “moderno” (CITRO, 2009). Assim, em 2005, Ema participou na criação do CD *Cuatro Mujeres: cantos de la tierra*, financiado pelo Fundo Nacional das Artes e a ONG Associação Civil Runa Wasi, que inclui, além dos cantos de Ema, os de outras três mulheres indígenas: quechua, kolla e mapuche. Posteriormente, perante a falta de apoio do governo provincial, tanto Ema quanto Romualdo Diarte, aprofundaram seus vínculos com pesquisadores acadêmicos; tal é o caso das colaborações com nossa equipe, que renderam a realização de dois vídeos e de um livro³ em coautoria sobre música e dança *qom*; mais recentemente, Ema também começou colaborar com outros músicos *formoseños* não-indígenas, realizando diversas apresentações e turnês.

A seguir, aprofundaremos nos sentidos que Ema tem construído ao redor da noção de “ancestralidade”. Se bem sua

3 - Os curta-metragens *ÑamaqtaGa ca César. Visitando a César* (2007) e *Potae Napokna Colonia La Primavera* (2007) estão disponíveis em <http://www.antropologiadelcuerpo.com/index.php/cortos/videos>; e o livro *Memorias, músicas, danzas y juegos de los Qom de Formosa* (2016) podem ser descarregados em: <http://publicaciones.filo.uba.ar/memorias-m%C3%BAasicas-danzas-y-juegos-de-los-qom>.

mãe “não queria que ela retomasse a cultura”, com seu pai falavam e cantavam no idioma toba, e desse entorno familiar surgiu sua preocupação de que não se “perdessem” essas canções:

Muito tempo sofri por isso, porque achava que iria se perder, como é que não vão se cantar mais essas canções? Acredito que isto foi o que me levou a cantar. Meu pai cantava, ele me ensinou muito a interpretar, a valorizar o canto. Para mim as canções saem da alma.

Emma também nos contava que se dedica a “transmitir o ancestral, repetir o que faziam, porque tenta fazer igual que antes”. Esta perspectiva também é manifesta no cabeçalho do seu currículo onde escreve:

À memória das mulheres indígenas tenho me dedicado por mais de três décadas, à recuperação histórica do canto do povo *qom*. Nós elevamos nossas vozes fazendo um chamado pelo respeito à mãe terra, à vida, o território e nossos direitos ancestrais. Com este chamado procuramos juntar esforços para uma melhor conservação desta filosofia, seus valores éticos, estéticos e espirituais, fundamentados na cosmovisão dos nossos ancestrais. As mulheres *qom*, junto com as novas gerações que damos a luz, somos as guardiãs e responsáveis de manter, transmitir, proteger e desenvolver os valores que nos identificam como povo. Daí a importância das mulheres nas ações históricas e nas lutas ligadas à manutenção da vida, um papel que rara vez é reconhecido...

Na narrativa que Emma constrói para se apresentar como artista, são as mulheres, em sua associação com a “mãe terra”, o “território” e a “geração da vida”, as que são revalorizadas como

transmissoras e protetoras da cultura *qom*. Porém, na narrativa biográfica que Ema construiu durante nossas entrevistas, foi seu pai – e não sua mãe – quem lhe transmitiu os cantos.

Por outra parte, em sua apresentação no CD *Cuatro Mujeres*, também se destaca esta tarefa de transmissão do ancestral:

Faz anos “recebe” os cantos ancestrais dos anciões e com generosidade os comparte. Tem a imensa tarefa de recuperar as mensagens de seus ancestrais e transmiti-los. Todos os temas que aqui interpreta pertencem à memória coletiva do Povo *Qom*.

Em relação com esta importância dos ancestrais, vale destacar que o primeiro tema que Ema canta no CD, após um breve relato sobre suas origens familiares, é uma canção da “linhagem de seu pai” e outra da linhagem de sua “mãe”. Os dois cantos que seguem se referem a histórias sobre “como se formaram as estrelas”, e o “canto para chamar o beija-flor... encarregado de juntar nas flores as almas dos mortos e levá-las a sua morada final”. O último canto é uma canção *qom* para ninar bebês. Estes temas são precedidos por explicações verbais em espanhol, que aparecem também escritas no interior do CD. Esta modalidade já tinha sido adotada por um coro toba, da província vizinha do Chaco, o coro Chelaalapi, que realizou diferentes gravações desde os anos 1990, que inspiraram o trabalho de Ema. Tal é o caso da canção para ninar bebês, que já tinha sido gravada anteriormente por esse coro. Em suma, entre suas memórias, o que “sai de sua alma”, e os arquivos históricos que constituem as gravações de Chelaalapi, Ema foi construindo o “repertório” para suas performances e para este novo “arquivo” que é seu CD.

Finalmente, no que se refere à imagem corporal de Ema, encontramos no CD uma fotografia sua em que ela aparece em

primeiro plano, vestida com um tecido artesanal de *chaguar* (planta nativa de fibra têxtil, da família *Bromiliacea*) em tonalidades marrons, com o cabelo preto solto e o olhar para atrás, como “contemplando os ancestrais... para que o de atrás não se perca”, como explicou em uma das nossas conversas.



Figura 1 - CD *Cuatro Mujeres*, Ema Cuañeri.

Esta vestimenta, bem como o recurso de explicar as origens de cada canto e remarcar seu caráter ancestral, são utilizados por Ema tanto no CD como nas suas performances artísticas, em diferentes cenários. Provavelmente, estes recursos permitem remarcar uma certa “autenticidade” indígena, através de “expressões originárias” ou “ancestrais” que têm sido transmitidas de geração para geração. Inclusive alguns destes elementos parecem evidenciar uma certa exotização do indígena, que remarcaria sua outridade e associação ao passado: tal é o caso da vestimenta em suas atuações (um tecido tradicional que hoje é comercializado como artesanato, mas que não teria sido utilizado como vestimenta), ou também a ênfase no vínculo com uma “natureza” prístina, especialmente das mulheres. Como tem sugerido Ramos (1998), nestes casos, parece haver um apelo a imagens de um indígena “hiper-real”,

que não necessariamente condizem com as e os indígenas contemporâneos, e que, em parte, estariam dirigidas a satisfazer os imaginários de utopias “primitivistas” de alguns espectadores “brancos” e “não-brancos”.

O candombe “do Litoral” entre as e os afrodescendentes de Santa Fe

Desde sua criação, Lucía Molina, junto com as e os integrantes da Casa, se dedicaram ao trabalho de leituras, revisão de arquivos e entrevistas sobre a população negra no continente. Também ensaiaram formatos que articularam diferentes linguagens estéticas, como uma aposta teatral chamada “Os negros de Santa Fe” e oficinas teórico-práticas de “candombe afrouruguaio”, junto a um músico uruguaio afrodescendente, criado em Santa Fe. Durante a última década, a Casa circunscreveu sua ação política ao que descreve como “os reclamos de descendentes de africanos que pertencem a uma quinta ou sexta geração” de argentinos.

A Casa, está localizada na zona oeste da cidade de Santa Fe, em um local que foi o lar materno-paterno de Lucía Molina. Durante a segunda metade do século XX, como parte de um processo que tendia à “modernização” do tecido urbano, na zona se implementaram planos de moradia destinados a famílias trabalhadoras, dentre as quais havia algumas compostas por afrodescendentes, como os Molina. Foi justamente nesta zona que se realizou em 2005 a primeira “Prova Piloto de Autopercepção de Afrodescendentes”, que projetaria o Censo Nacional de 2010. Assim, no mencionado censo nacional se acordou o uso da categoria “afrodescendente” e seus resultados, embora muito questionados por importantes falências em sua aplicação, deram como resultado um 0,4% da população nacional auto-reconhecida como tal.

Durante estes anos, em Santa Fe começaram a aparecer algumas políticas culturais empreendidas desde o Estado provincial e o municipal, em conjunto com a Casa, que procuravam o reconhecimento simbólico da população afrodescendente na história local. Em 2009, no marco do Ano Internacional dos Afrodescendentes, o Conselho Deliberante aprovou a nova denominação para um espaço público do centro antigo da cidade, que passou de se chamar de: “Passeio das duas culturas” (em alusão à indígena e europeia) a se chamar: “Passeio das três culturas”, incluindo assim uma “terceira raiz”, a dos africanos, não reconhecida até então. Este espaço começou ser sede de diferentes eventos organizados por agrupações afrodescendentes que se identificam como sendo “do tronco colonial”, com apoio de instituições de governo, gremiais e universitárias. Apenas em 2011 se fez a inauguração oficial do Passeio com uma “placa comemorativa” e com diversos espetáculos em volta do “candombe”: os integrantes da Casa, junto com outros convidados, executaram “candombes do litoral”, a organização de *afroporteños* Misibamba “candombe porteño”, e um grupo santafesino de jovens, “candombe afrouruguaio”. Vale notar que a expressão “afroargentinos do tronco colonial” começou a ser usada por um setor do movimento afro em Argentina, mas de finais de 2000, procurando articular sua inscrição étnico-racial e nacional, a legitimando com esta referência a sua antiguidade histórica; deste modo, também tem se diferenciado de outros processos migratórios de população afro-americana e africana mais recentes.

Também em 2011, com o apoio da Câmara de Deputados da Província de Santa Fe, se editou o livro “Uma história a contramão da oficial. Demetrio Braulio Acosta ‘o Negro Arigós’ e a Sociedade Carnavalesca Negros Santafesinos”. Este trata de um afrodescendente nascido em Paraná a finais do século XIX e

morador de Santa Fe desde inícios do século XX, quem teve um papel relevante na cultura popular santafesina. Desde o começo do século XX até 1950, Demetrio dirigiu a Sociedade Coral Carnavalesca “Negros Santafesinos”, composta maioritariamente por afrodescendentes, que interpretavam seus candombes cantados com violões, violinos e tambores.

Nestes últimos anos, também se desenvolveram uma série de políticas museísticas tendentes a reverter a total ausência de representação de africanos y afrodescendentes na história local, especialmente no Museu Etnográfico e Colonial “Juan de Garay”, o Parque Arqueológico Santa Fe La Vieja e o Museu Histórico Provincial “Brigadier General Estanislao López”. A sua vez, as iniciativas de “Entardecer nos museus” ou “A Noite dos Museus”, organizadas pelo Ministério de Cultura e Inovação da província, convocaram à Casa; e mais recentemente, também à Universidade Nacional do Litoral organizou atividades de difusão e debate da realidade atual de alguns grupos de afrodescendentes. No entanto, estas iniciativas muitas vezes não transcendem os “reconhecimentos simbólicos”, como tem sido exposto por Frigerio e Lamborghini (2011) para o caso de Buenos Aires.

No contexto destas reivindicações surgem os processos de “recriação” dos denominados “candombes do Litoral”. A “recriação” deste gênero musical e dancístico forma parte de uma história comum de intercâmbios e deslocamentos de pessoas, práticas e objetos entre as vizinhas cidades de Santa Fe e Paraná – província de Entre Ríos (BROGUET, 2019). O “Bairro do Tambor” ou “do Candombe” é o nome com que foi conhecida até meados do século XIX a uma região alagável do norte da cidade de Paraná, que segundo fontes da época, se conformou com povoadores “negros, pardos e morenos”, na sua maioria “libres ou libertos” que tinham acedido a essas terras.

Depois de mais de um século, no início dos anos 2000, um grupo de jovens de setores médios que não se reconheciam como “afrodescendentes” e participavam de uma oficina de candombe afrouruguaio em Paraná, começa a indagar e circular relatos sobre este antigo bairro, como parte de uma trama histórica que descreviam como “oculta” e “escondida”. Assim, com a intenção de trazer ao presente essa história, o grupo organiza o primeiro “Contra-festejo” prévio ao 12 de Outubro, em Paraná, e começa a se vincular com Lucía Molina e com a Casa⁴ (BROGUET et. al., 2014).

Em 2005, um dos músicos coordenadores desta oficina recebe uma bolsa do Fundo Nacional das Artes para estudar aspectos da “cultura afro (afroargentina e afroauruguaia) em ambas as margens do Rio da Plata”. A partir desta iniciativa convocou a músicos paranaenses e santafesinos (que já eram praticantes de candombe afrouruguaio), para iniciar uma pesquisa musical e histórica ao redor do legado afro no “Litoral argentino”, e mais especificamente, sobre como teria sido o “universo sonoro do Bairro do Tambor de Paraná no século XIX”. Isto derivou em um processo que os músicos denominam “recriação da música afrolitoral” com base em registros históricos escritos – sobretudo crônicas, descrições jornalísticas e letras de canções – mas em nenhum caso material estritamente sonoro. Como vamos ver, neste processo foram se articulando tanto praticantes de candombe afrouruguaio não afrodescendentes como ativistas afroargentinos/as, e até hoje, tanto uns quanto outros fazem alternativamente candombe afrouruguaio e recriações destes candombes “do Litoral” (BROGUET, 2018b, 2019)⁵.

Com a ideia de que esta música não podia ser executada com instrumentos modernos, em paralelo, o grupo iniciou a construção de tambores unimembranófonos de tronco oco, aos

4 - Os primeiros “Contra-festejos” se realizam na Argentina em 1992, contra os 500 anos da denominada “Conquista ou Descobrimiento da América”, a partir de organizações de povos indígenas e, em menor medida, do movimento afrodescendente.

5 - Neste sentido, e como argumentamos em um artigo prévio (BROGUET et. al., 2014), no caso de Santa Fe não tem havido uma comunidade afrouruguaia migrante que dispute as reapropriações e ressignificações do candombe surgidas a partir de praticantes argentinos/as, questão que tem acontecido em Buenos Aires, e que tem sido analisada por outros autores que localizaram ali suas pesquisas (DOMÍNGUEZ, 2007; LAMBORGHINI, 2015, 2019).

que incorporaram acessórios de osso (como queixada de cavalo), metal (triângulo) e sementes (xekerês de mate)⁶. A diferença dos tambores de candombe afrouruguaio (executados com pau e mão), estes tambores são interpretados com as mãos, o que, segundo Cirio (2007), é característico do candombe *porteño*, ao que estes músicos de Paraná e Santa Fe tomaram como referência.

Em 2008, com o apoio do Programa Identidade Entrerriana, orientado à divulgação e revalorização do patrimônio cultural, o grupo logra editar o CD multimídia “Tangó de San Miguel. Candombes del Litoral argentino”⁷. Em sua contracapa se descreve que o trabalho conta com “documentação histórica e antropológica referente à temática afroargentina”, e se oferece uma seleção de notas jornalísticas, fragmentos de artigos acadêmicos, crônicas antigas e fotos. A capa do CD é uma fotografia em branco e preto da cúpula da primeira capela da Igreja São Miguel, localizada na zona do antigo Bairro do Tambor. Em consonância com este interesse pelo “afro” como algo “escondido” ou “oculto”, a imagem coloca em primeiro plano uma construção antiga, com sinais de abandono, que não é visível para o público em general, pois só é possível o acesso a través de um corredor traseiro. A contracapa faz referência novamente ao antigo edifício, neste caso, com uma imagem da porta de ingresso, também abandonada.

6 - Vários recursos que aparecem em estes candombes estão baseados nas pesquisas de Cirio (2002) sobre a charanda em Corrientes, como antecedente regional de práticas musicais de procedência afro.

7 - Segundo Rossi (1926), o termo “tangó” é de origem africana. No Rio da Plata os “tangos”, “incluíam local, instrumentos e dança, e esta maneira de interpretar, foi sugerida pelos mesmos negros, que chamavam suas reuniões pelo ato principal delas: ‘tocá tangó’ (tocar tambor)” (op.cit., p. 144).

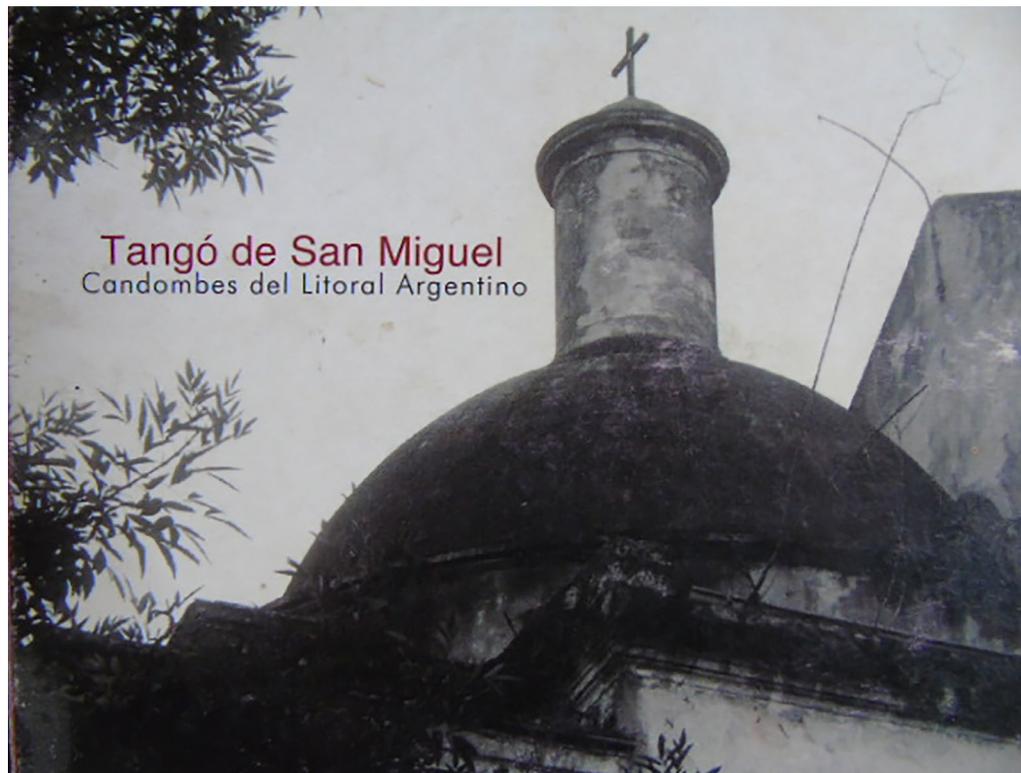


Figura 2 – Capa do CD "Tangó de San Miguel. Candombes del Litoral argentino". Foto: Julia Broguet.



Figura 3 – Contracapa do CD "Tangó de San Miguel. Candombes del Litoral argentino". Foto: Julia Broguet.

Para este projeto, os jovens convocaram a Lucía Molina, e com ela recriaram uma canção tradicional da Sociedade Coral Carnavalesca “Negros santafesinos”, a partir de um registro de Agustín Zapata Gollán (1966) da década de 1940. Aqui transcrevemos sua versão:

*Oixa, musimba, musimba,
molena, molena, molá,
que vende escoba y plumelo,
y nadie le quiele complá.
Macumbalibá, balicumba, licumba, libá,
una molena que quiele bailá.
Ooooixá, ooooixá, oooixá,
musimba, molena, molá.
Macumbalibá, balicumba, licumba, libá,*

Segundo analisa Cirio (2010, p. 18), este canto emula o “bozal”, um tipo de “fala própria dos negros na escravidão”, que troca o “r pelo l na língua espanhola”, e além do mais possui grande quantidade de palavras em algum idioma africano ainda não identificado. Porém, na versão discográfica, se descartou o *bozal* e se interpretou seguindo o espanhol atual. Além disso, se utilizou o termo “orisá”, em alusão às entidades próprias dos cultos religiosos iorubás que chegaram a diferentes regiões da América com o tráfico de escravizados. Estas referências religiosas são reforçadas nas performances de dança que acompanham as apresentações do CD, maiormente protagonizadas por mulheres da Casa, sobretudo em seus vestuários, com cores e acessórios que remetem a entidades sagradas femininas como *Oxum* ou *Iemanjá*. Assim, predomina uma estética vinculada a um imaginário colonial onde a vestimenta feminina se caracteriza por saias

largas, aventais e lenços na cabeça. Os bailes também retomam certa gestualidade dos *orixás* afro-brasileiros e um conjunto de movimentos provindos de outras performances culturais como o candombe afrouruguaio, *afroporteño* e ainda a própria cumbia santafesina (BROGUET, 2018a).

A gravação do CD começa com sons de vozes que insinuam uma multidão e onde irrompe o canto de Lucía. O termo “orisá” se prolonga no tempo como uma invocação, até receber a resposta de um coro feminino com o que se introduzem os tambores, triângulo e sementes. A canção assume uma estrutura responsorial (coro-solista), uma característica própria da música afro-americana, segundo vários autores (FRIGERIO, 2000; entre outros). Nas conversações e entrevistas com Lucía, ela contava que ao ler a letra que foi recopilada pelo investigador Agustín Zapata Gollán: “a murmurou de uma maneira” e essa “inspiração saiu da alma”, sugerindo também uma conexão “ancestral” com esse acervo. Na busca por compreender esta lembrança, Lucía foi tecendo argumentos históricos e também biológicos, apelando a uma origem que, mesmo com o passo do tempo, os esquecimentos e as interrupções no traspasso entre gerações, se “inscreveria no ADN”, como uma marca indelével. Assim, Lucía explicava: “os afros... geneticamente temos coisas que trazemos e não sabemos até que descobrimos [...] sabemos que é um mundo mágico o nosso, que há muitas coisas que se perdem na fala, mas não nos instintos”. A diferença do acontecido com Ema, Lucía contou que com seu pai não teve uma “comunicação ancestral”, um saber explicitamente transmitido de geração para geração em volta de uma identidade negra. Assim, a forma de se reconhecer como afrodescendente foi inicialmente a partir de suas características corporais, porque desde pequena ela percebia que “era diferente”: “eu não posso passar despercebida, eu sou negra, negra”, dizia.

Como aconteceu com muitos afroargentinos, Lucía explicou que o corte de geração em parte se vinculou com as aspirações de seus pais respeito a seu futuro. Embora seu pai participasse dos carnavais, para ela, por ser filha única e “muito mimada”, “não era permitido”. Sua família era “de origem humilde” e sentia que sempre a guardaram “em uma caixa de cristal”. Assim, fomentaram seus estúdios como algo imprescindível “para avançar na vida” e, em parte, suspenderam a conexão com o restante de seus familiares, sendo que a transmissão de práticas e crenças vinculadas a uma possível história em comum como “negros” viu-se interrompida. Para corrigir essas omissões e silêncios familiares, Lucía se debruçou a estudar a temática “intelectualmente”: “o que adquiri foi com base à intelectualidade, de investigações, de conversas que tive com diferentes pessoas e comparando”. Lucía também reconheceu que em sua busca de uma “ancestralidade” negra, a música e a dança ocuparam um lugar de destaque: “Na época que tinha começado a televisão aqui e apresentavam programas de artistas centro-americanos, eu gostava de ver tudo o que era negro, aprendi dançar Jazz, tudo o que seja dança [...], música brasileira”. Em particular, Lucía aponta o significativo de suas primeiras experiências com os tambores de candombe afrouruguaio para finais da década de 1990, “pelo sentimento que despertavam e a conexão que estabelecia com sua raiz”.

Nesse contexto, o convite a “recriar candombes próprios” para a edição do CD, foi para ela um “autodescobrimento”. A recriação deste candombe “próprio” – contraposto ao estilo afrouruguaio, pensado como “alheio”, em termos de fronteiras nacionais jurídico-políticas – operou como um recurso cultural de visibilização da afrodescendência, contribuindo à organização político-cultural dos afrodescendentes de Santa Fe; e também à divulgação destas expressões entre jovens pertencentes a setores médios, não necessariamente afrodescendentes.

Reflexões finais

A partir da análise comparativa, constatamos a importância da reivindicação do “ancestral” nas práticas estéticas e significações construídas por performers indígenas e afrodescendentes da Argentina, no contexto dos processos de multiculturalismo e ativação patrimonial propiciados pelas políticas culturais.

Tanto Ema quanto Lucía apelam a um conhecimento “ancestral”, que interpretam como um antigo legado cultural incorporado, encarnado, que hoje lhes permite se legitimar nos seus papéis de divulgadoras de suas respectivas pertenças étnico-raciais. Para isto, as duas participam em processos de recuperação de “repertórios” e “arquivos” históricos, que a sua vez se transformam no mesmo processo criativo. Assim, geram novos recursos que passam a conformar parte da bagagem cultural disponível, tanto na forma de originais repertórios como também de novos “arquivos”; tal é o caso da produção discográfica, que é especialmente valorizada como um modo de resguardar e, a sua vez, de transmitir esse legado ancestral. Vemos então como aquilo que as e os performers consideram “o próprio”, “o alheio” e “o recriado” se mistura neste processo, em que intervêm histórias familiares, regionais, mas também pesquisas folclóricas, históricas e antropológicas.

Porém, encontramos algumas diferenças nos modos em que se produz performaticamente essa “ancestralidade”. No caso de Ema, os “cantos ancestrais” foram reconstruídos principalmente mediante repertórios encarnados, quer dizer, incorporados através das memórias sonoras de sua escuta, no contexto de suas vivências familiares e com seu grupo étnico, e também, recorrendo a alguns “arquivos” recentes, como as gravações do coro Chelaalapí. Para Lucía, de outra parte, existiram poucas possibilidades de

explorar este tipo de repertórios familiares, razão pela qual suas reconstruções estiveram mediadas por arquivos, em especial por pesquisas levadas a cabo por historiadores, antropólogos, bem como por jovens músicos, e por repertórios que se realocaram na Argentina, principalmente da mão de migrantes afro-americanos de países limítrofes, como aconteceu com o candombe afrouruguaio.

Consideramos que estas diferentes estratégias são resultados dos diferentes processos de invisibilização que atravessaram indígenas e afrodescendentes na Argentina. No caso *qom*, embora os processos de colonização e evangelização condenaram a celebração de muitos rituais coletivos, e por tanto de suas músicas e danças, no âmbito familiar permitiu sua relativa continuidade, a partir das memórias de alguns adultos e anciões que, em certas ocasiões, podiam recriar estas expressões e possibilitaram sua transmissão entre gerações. Quando o contexto sociocultural foi mais favorável ao reconhecimento da diversidade cultural, Ema conseguiu retomar essas memórias familiares circunscritas no âmbito doméstico, combiná-las com os arquivos produzidos por outros músicos *qom*, e montar assim seus próprios espetáculos, bem como criar novos arquivos. No caso das e dos afrodescendentes de Santa Fe, porém, a violência do processo de branqueamento impactou com maior força ainda em âmbitos familiares, propiciando o silêncio e abandono da transmissão cultural entre gerações. Assim, para Lucía, a reconstrução dos candombes “do litoral” foi possível graças a uma busca “intelectual” nos arquivos (sobretudo textuais e visuais) e “expressiva” mediante a indagação de práticas culturais afro transnacionalizadas, assim como a uma certa intuição que, segundo suas palavras, lhe veio “da alma” e estaria inscrita em seus “genes”, possibilitando a conexão com esse passado esquecido. Neste sentido, é interessante destacar como estas “intuições” são concebidas, por um lado, sob

a persistente influência de um paradigma racializado que concebe as expressões culturais como inscritas em um corpo-alma; mas também, como fruto de relações socioafetivas específicas, pois se potencializam a partir do contato vivencial com os “arquivos”, no marco do interesse e da revalorização que produz um grupo de jovens músicos que não se reconhecem como “afrodescendentes”.

Finalmente, temos destacado como estes processos locais são parte de um marco nacional e global de promoção do multiculturalismo e da patrimonialização, onde tem havido uma tendência a enfatizar e exotizar as expressões indígenas e afrodescendentes ligadas principalmente ao passado, por cima da expressão das problemáticas e expressões culturais contemporâneas destes grupos subalternizados. Como sugere Povinelli (2002), a diferença da dominação colonial que, segundo Franz Fanon, inspirava os colonizados a se identificar com os colonizadores, a dominação multicultural do liberalismo tardio opera por contraste, inspirando os subalternos e às minorias a se identificar com o objeto impossível de uma identidade “autêntica”, “tradicional”, “pré-nacional, domesticada e livre de conflitos” (2002, p. 13-20).

Porém, nossa análise também mostra como as recriações sonoro-corporais da “ancestralidade” tem sido estrategicamente utilizadas por Ema e Lucía, como recursos para visibilizar suas próprias demandas político-sociais como mulheres integrantes de seus respectivos coletivos – povos originários e afrodescendentes –, e suas lutas através do tempo. Assim, elas têm se apropriado destes significantes chaves das políticas culturais atuais, gerando tensão e imprimindo suas próprias significações, a partir de sus histórias de vida e eleições estéticas. Por isto, nestes usos da “ancestralidade”, se evidenciam tanto as marcas destas interpelações multiculturalistas e patrimoniais que propiciam a

reprodução de certos estereótipos culturais sobre o indígena e o afro, como a agência destas mulheres, que ao recriar com suas próprias modulações performáticas alguns desses “essencialismos estratégicos” (SPIVAK, 1987; BRIONES, 2005), também criam espaços de legitimidade não apenas perante a sociedade hegemônica, mas também para elas mesmas perante seus coletivos de pertença. Em suma, neste campo cultural ambivalente e híbrido que hoje conformam as políticas culturais das nossas sociedades pós-coloniais (BHABHA, 2002), as recriações sonoro-corporais do “ancestral” se instituem como o próprio, o herdado e o legítimo. E, neste complexo campo, estas e outras mulheres performers indígenas e afrodescendentes, oscilam performativamente entre: o que tem recebido e o que inovam, o que reproduzem e o que subvertem, o que desconhecem, o que rejeitam e o que criam; entre as coações e as escolhas que delimitam o fluxo de suas vidas e, dentro delas, de suas práticas artísticas.

Referências

- ANNECCHIARICO, M. El patrimonio cultural afroargentino: un análisis del programa “ruta del esclavo” UNESCO en Argentina. **Revista del Museo de Antropología**, Córdoba, v. 11, n. 1, p. 229-240, 2018. DOI: <https://doi.org/10.31048/1852.4826.v11.n1.17543>
- BAYARDO GARCÍA, R. Políticas Culturales: Derroteros y Perspectivas Contemporáneas. **Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas**, v. 7, n. 1, p. 17-29, 2008. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38070103> Acesso em: 15 jan. 2021.
- BHABHA, H. **El lugar de la cultura**. Buenos Aires: Manantial, 2002 [1994].

BRIONES, C. Formaciones de alteridad: contextos globales, procesos nacionales y provinciales. *In*: BRIONES, C. (Comp.). **Cartografías argentinas: políticas indígenas y formaciones provinciales de alteridad**, Buenos Aires: Antropofagia, 2005a. p. 9-36.

BRIONES, C. (Meta)cultura del estado-nación y estado de la(meta)cultura. **Jigra de letras**, n. 4. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2005b.

BUTLER, J. **Gender Trouble**. Feminism and the Subversion of Identity. Nueva York: Routledge, 1999.

BROGUET, J. Mujeres, negras y argentinas: Articulaciones identitarias entre mujeres afrodescendientes de la ciudad de Santa Fe (Argentina). **Revista Estudios sobre Culturas Contemporáneas**, Universidad de Colima, Época III, v. 23, n. 46, p. 81-109, 2018a. Disponible em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31653529006> Acesso em: 15 jan. 2021.

BROGUET, J. "Itinerarios del candombe en el sur del Litoral argentino". *In*: Lucca, Juan Bautista y Di Lorenzo, Leonardo (comps.). **Memoria e identidad en las artes escénicas de Rosario**. Rosario: Editorial Glosa, 2018b. p. 127-170.

BROGUET, J. "**Salir de la blanquitud**": candombe afrouruguayo y categorías étnico-raciales en Paraná, Santa Fe y Rosario (fines siglo XX a 2015). Tesis (Doctorado en Antropología), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2019.

BROGUET, J.; PICECH, M. C.; RODRIGUEZ, M. "...Argentina tiene un gran problema de identidad...": Resignificando lo propio y lo ajeno del candombe en el Litoral argentino. *In*: Di BENNARDIS, C. (comp.). **Experiencias de la diversidad**. Rosario: UNR Editora, 2014. p. 350-364.

CARDÍN, L. La comunidad qom Paotae Napoqna Navogoh (La Primavera) y el proceso de lucha por la restitución de su territorio. In: X Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires, 2013, Buenos Aires. **Actas** [...]. Buenos Aires: UBA/Facultad de Ciencias Sociales, 2013.

CARRASCO, M.; BRIONES, C. **La tierra que nos quitaron**. Buenos Aires: IWGIA, 1996.

CARRIZO, M. **Córdoba Morena (1830-1880)**. Córdoba: Asociación Cooperadora de la Facultad de Ciencias Económicas de la U.N.C, 2011.

CHAVEZ, M.; MONTENEGRO RIVEROS, M.; ZAMBRANO, M. Mercado, consumo y patrimonialización cultural. **Revista Colombiana de Antropología**, Bogotá, v. 46, n. 1, p. 7-26, 2010. Disponible en: https://www.icanh.gov.co/recursos_user/documentos/editores/124/RCA_Vol_46_No_1/v46n1a01.pdf
Acesso em: 15 jan. 2021.

CIRIO, N. P. Prácticas musicales de procedencia afro en el culto a San Baltazar. La "charanda" de Empedrado (provincia de Corrientes, Argentina). **Revista Musical Chilena**, Santiago, v. 56, n. 197, p. 9-38, 2002.

CIRIO, N. P. ¿Cómo suena la música afroporteña hoy? Hacia una genealogía del patrimonio musical negro de Buenos Aires. **Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega**, Buenos Aires, año 21, n. 21, p. 84-120, 2007. Disponível em: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/959> Acesso em: 15 jan. 2021.

CIRIO, N. P. La presencia afro en la producción académica argentina. El caso del Cancionero de Santa Fe de Agustin Zapata

Gollan. *Revista del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega*, Buenos Aires, 12 (20), 2012. Disponível em: <http://bibliofba.unlp.edu.ar/meran/opac-detail.pl?id1=22349#.XzID-hKjIU> Acesso em: 11 jan. 2021.

CITRO, S. *La Fiesta del 30 de Agosto entre los mocoví de Santa Fe*. Buenos Aires: Editorial FFYL-Universidad de Buenos Aires, 2006.

CITRO, S. *Cuerpos Significantes*. Travesías de una etnografía dialéctica. Buenos Aires: Biblos, 2009.

CITRO, S. Cuando "los descendientes de los barcos" comenzaron a mutar. Corporalidades y sonoridades multiculturales en el Bicentenario argentino. *AIBR*, Revista Iberoamericana de Antropología, Madrid, v. 12, n. 1, p. 53-76, 2017. Disponível em: <http://www.aibr.org/antropologia/netesp/numeros/1201/120104.pdf> Acesso em: 15 jan. 2021.

CITRO, S.; CERLETTI, A. "Aboriginal dances were always in rings..." Music and dance as a sign of identity in the Argentine Chaco. *Yearbook for Traditional Music*, Cambridge, n. 41, p. 138-165, 2009. Disponível em: www.jstor.org/stable/pdf/25735482.pdf Acesso em: 15 jan. 2021.

CITRO, S.; TORRES AGÜERO, S. "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*, Buenos Aires, v. 33, n. 2, p. 157-174, 2012. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4815766> Acesso em: 15 jan. 2021.

CITRO, S.; TORRES AGÜERO, S. Las músicas indígenas del Chaco argentino entre la hibridación y la exotización. *Le Journal de la*

Société des Américanistes, Nanterre, Número 101, p. 101-116, 2015. Disponível em: <https://journals.openedition.org/jsa/14358>
Acesso em: 15 jan. 2021.

CITRO, S.; MENNELI, Y; TORRES AGÜERO, S. "Cantando al patrimonio...": las expresiones indígenas, entre discursos globales y creatividades locales. **Antípoda**. Revista de Antropología y Arqueología, Bogotá, v. 29, p. 175-197, 2017. DOI: <https://doi.org/10.7440/antipoda29.2017.08>

CRESPO, C.; LOSADA, F.; MARTÍN, A. (comp.). **Patrimonio, políticas culturales y participación ciudadana**. Buenos Aires: Editorial Antropofagia, 2007.

DOMÍNGUEZ, M. E. De negros a afro. Prácticas culturais negras e elaboração de categorias étnico-raciais em Buenos Aires, Argentina. **Ilha** Revista de Antropologia, Florianópolis, v. 9, n. 1-2, p. 101-118, 2007.

FERNÁNDEZ BRAVO, N. El regreso del cabecita negra. Ruralidad, desplazamiento y reemergencia identitaria entre los santiagueños "afro". In: GELER, L.; GUZMÁN, F. (Ed.). **Cartografías afro-latinoamericanas 2**. Perspectivas situadas en Argentina. Buenos Aires: Biblos, 2016. p. 161-182.

FRIGERIO, A. **Cultura negra en el cono sur**. Representaciones en conflicto. Buenos Aires: Ed. de la U.C.A, 2000.

FRIGERIO, A. "Negros" y "Blancos" en Buenos Aires: repensando nuestras categorías raciales. In: **Temas de Patrimonio Cultural N° 16**. Ministerio de Cultura, Gobierno de Buenos Aires, 2006.

FRIGERIO, A.; LAMBORGHINI, E. (De)mostrando cultura: estrategias políticas y culturales de visibilización y reivindicación en el

movimiento afroargentino. **Boletín Americanista**, Barcelona, n. 63, p. 101-120, 2011. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/39088586.pdf> Acesso em: 15 jan. 2021.

GARCÍA CANCLINI, N. Los usos sociales del patrimonio cultural. In: FLORESCANO, E. (comp.) **El patrimonio cultural de México**. México: Fondo de Cultura Económica, 1999. p. 57-85.

GELER, L. Categorias raciales en Buenos Aires. Negritud, blanquitud, afrodescendencia y mestizaje en la blanca ciudad capital. **Runa**, Buenos Aires, v. 37, n. 1, p. 71-87, 2016.

GOLDMAN, M. A relação afroindígena. **Cadernos de campo**, São Paulo, v. 23, n. 23, p. 213-222, 2014. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v23i23p213-222>

GONÇALVES, J. R. **A retórica da perda**. Os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ-IPHAN, 1996.

GRAVANO, A. **El silencio y la porfía**. Buenos Aires: Corregidor, 1985.

GROSSO, J. L. **Indios muertos, negros invisibles**. Córdoba: Encuentro, 2008.

GRÜNER, E. **El fin de las pequeñas historias**. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico. Buenos Aires: Norma, 2002.

GUZMÁN, F. **Los claroscuros del mestizaje**. Negros, indios y castas en la Catamarca colonial. Córdoba: Encuentro, 2010.

IÑIGO CARRERA, V. La producción de la "cultura aborigen" en el Chaco argentino. De naturalezas, estigmas, exotismos y fetichismos. **Interseções: Revista de Estudos Interdisciplinares**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 7-25, 2011. Disponível em: <https://www.e-pu->

blicasoes.uerj.br/index.php/intersecoes/article/view/4602. Acesso em: 15 jan. 2021.

KROPFF, L. Teatro mapuche: arte, ritual, identidad y política. **Ilha** Revista de Antropologia, Florianópolis, v. 5, n. 2, p. 115-134, 2003.

LACARRIEU, M. **Construcción de imaginarios locales e identidades culturales en la Mundialización**. Ponencia presentada en el Seminario de Nuevos retos y Estrategias de las Políticas Culturales frente a la globalización. Barcelona: Institut d' estudis Catalans, 2000.

LAMBORGHINI, E. **Candombe afro-uruguayo en Buenos Aires: Nuevas formas de sociabilidad, política y apropiación del espacio público**. Tesis (Doctorado en Antropología), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2015.

LAMBORGHINI, E. Performances afro y movilización social: articulaciones entre arte, política y memoria en Buenos Aires. **Cuicuilco**, Revista de Ciencias Antropológicas, Cidade do México, v. 26, n. 75, p. 225-248, 2019. Disponível em: <http://www.scielo.org.mx/pdf/crca/v26n75/0185-1659-cuicui-26-75-225.pdf> Acesso em: 15 jan. 2021.

LÓPEZ, M. **Demetrio Acosta "el Negro Arigós" y la Sociedad Coral Carnavalesca Negros Santafesinos**. Santa Fe: Cámara de Diputados de la provincia de Santa Fe, 2011.

LÓPEZ, L. De transnacionalización y censos. Los "afrodescendientes" en Argentina. **AIBR**, Revista de Antropología Iberoamericana, v. 1, n. 2, p. 265-286, 2006.

MAFFÍA, D.; TAMAGNO, L. Lo afro y lo indígena en Argentina. Aportes desde la antropología social al análisis de las formas de la visibilidad en el nuevo milenio. **Boletín Americanista**, Bar-

celona, n. 63, p. 121-141, 2011. Disponível em: <https://revistes.ub.edu/index.php/BoletinAmericanista/article/view/13571> Acesso em: 15 jan. 2021.

MARTÍNEZ SARASOLA, C. R. **Nuestros Paisanos los Indios**. Vida, historia y destino de las comunidades indígenas en la Argentina. Buenos Aires: Emecé, 1992

OCHOA GAUTIER, A. M. **Músicas locales en tiempos de globalización**. Buenos Aires: Norma, 2003.

PARODY, V. **Patrimonio intangible, políticas culturales y universidades públicas en las acciones de "salvaguardia" del candombe (afro) uruguayo en Buenos Aires**. In: Primer Encuentro de Patrimonio Vivo. **Actas [...]**. Buenos Aires: Ministerio de cultura, 2015.

POVINELLI, E. **The Cunning of Recognition**. Indigenous Alterities and the Making of Australian Multiculturalism. Durham; London: Duke University Press; 2002.

PRATS, L. **Antropología y patrimonio**. Barcelona: Ariel, 1997.

RAMOS, A. **Indigenism**. Ethnic Politics in Brazil. Madison: Wisconsin University Press, 1998.

RATIER, H. **El cabecita negra**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971.

REID ANDREWS, G. **Los Afroargentinos de Buenos Aires**. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1989.

RESTREPO, E. El "giro al multiculturalismo" desde un encuadre afro-indígena. **Journal of Latin American and Caribbean Anthropology**, v. 12, n. 2, p. 475-486, 2007. DOI:<https://doi.org/10.1525/jlat.2007.12.2.475>

RIVERA CUSICANQUI, S. **Ch'ixinakax utxiwa**: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires: Retazos-Tinta Limón, 2010.

RODRIGUEZ, M. Imaginarios, estéticas y performatividades negras en el Litoral: tensiones entre archivos y repertorios. In: XXXIX ENCUENTRO DE GEOHISTORIA REGIONAL, 2019, Ituzaingó (Corrientes; Argentina). **Actas** [...]. Ituzaingó: Universidad del Nordeste e Instituto Superior de Formación Docente de Ituzaingó, 2019.

ROIG, E. El coro toba Chelaalapi: un bolsón aislado de música tradicional. **Revista Argentina de Musicología**, Buenos Aires, n. 1, p. 71-80, 1996.

ROSSI, V. **Cosas de negros**. Los orígenes del tango y otros aportes al folklore rioplatense. Rectificaciones históricas. Río de la Plata; Buenos Aires: Librería Hachette, 1926.

ROTMAN, M. **Antropología de la cultura y el patrimonio**. Córdoba: Ferreira Editor, 2004.

RUIZ, I.; CITRO, S. "Toba", en Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana. Sociedad General de Autores. Madrid: Editores de España, 2002. p. 308-315.

SCHÁVELZON, D. **Buenos Aires negra**. Arqueología histórica de una ciudad silenciada, Buenos Aires: Emecé Editores, 2003.

SEGATO, R. Identidades políticas/alteridades históricas: Una crítica a las certezas del pluralismo global. **Anuário Antropológico**, Brasília, 97, p. 161-196, 1999.

SOLOMIANSKI, A. **Identidades secretas**: La negritud en Argentina. Buenos Aires: Ediciones Solar, 2003.

SPIVAK, G. **In Other Worlds**. Essays in Cultural Politics. New York: Methuen, 1987.

TAYLOR, D. **The Archive and the Repertoire**. Performing Cultural Memory in the Americas. Durham: Duke University Press, 2003.

TERÁN, O. **Positivismo y Nación en la Argentina**. Buenos Aires: Puntosur, 1987.

UNESCO. **Sitios de Memoria y culturas vivas de los afrodescendientes en Argentina, Paraguay y Uruguay**. Montevideo: UNESCO, 2012. Tomo I: Huellas e identidades. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0022/002277/227700s.pdf> Acesso em: 17 abr. 2020.

VEGA C. **Panorama de la música popular argentina en seis ensayos sobre la esencia del folklore**. Buenos Aires: Losada, 1944.

VEGA C. **Las danzas populares argentinas**. Ministerio de Educación de la Nación, Buenos Aires, 1952.

VIVALDI, A. **"Un indio tiene que pagar"**. Violencia y disputas en la construcción de subjetividades indígenas. Vancouver: Calacs, 2008.

YÚDICE, G. **El recurso de la cultura**. Usos de la cultura en la era global. Barcelona: Gedisa, 2002.

ZIZEK, S. Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional. In: JAMESON, F.; ZIZEK, S. **Estudios Culturales**. Reflexiones sobre el multiculturalismo. Buenos Aires: Paidós, p. 137-188, 1998.