

# Interseções

REVISTA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES



## UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

### **Reitor**

Prof. Ricardo Lodi Ribeiro

### **Vice-Reitor**

Prof. Mario Sergio Alves Carneiro

### **Pró-Reitor de Graduação**

Prof. Lincoln Tavares Silva

### **Pró-Reitor de Pós-Graduação e Pesquisa**

Prof. Luís Antônio Campinho Pereira da Mota

### **Pró-Reitora de Extensão e Cultura**

Profª. Cláudia Gonçalves de Lima

### **Pró-reitoria de Políticas e Assistência Estudantis**

Profª. Catia Antonia da Silva

### **Centro de Ciências Sociais**

Profª. Dirce Eleonora Nigro Solis

### **Instituto de Ciências Sociais**

Prof. Ronaldo de Oliveira Castro

Prof. Fernando Lattman-Weltman

### **Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais**

Prof. Paulo D'Avila Filho (Coordenação Geral)

Profª. Maira Covre (Coordenação Adjunta)

Profª. Lia Rocha (Coordenação Acadêmica)

DOI: 10.12957/irei.2022.64923

ISSN 2317-1456

# Interseções

REVISTA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES

ano 23 número 3  
Janeiro de 2022

Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

## Interseções

### Revista de Estudos Interdisciplinares

*Interseções: revista de estudos interdisciplinares* é uma publicação organizada pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPCS) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Seu objetivo é divulgar estudos baseados na interdisciplinaridade das ciências humanas, considerada indispensável para a reflexão sobre a realidade sociocultural dinâmica, cambiante e complexa do mundo contemporâneo.

## Editores

Maria Claudia Coelho, Paulo D'Ávila e Waleska Aureliano

## Assistente Editorial

Thayz Guimarães

## Estagiária

Thaissa Cabral

## Revisão de Texto

Dayse Lúcia Mendes

## Tradução

Marcelo Burgos

## Diagramação

Sigaud Gestão e Capacitação Empresarial

## Conselho Editorial

Anália Torres Instituto Universitário de Lisboa  
Antónia Pedrosa de Lima, Instituto Universitário de Lisboa  
Bernardo Ferreira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro  
Carlos Aurélio Pimenta de Faria, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais  
Cecília Loreto Mariz, Universidade do Estado do Rio de Janeiro  
Clara Araújo, Universidade do Estado do Rio de Janeiro  
Clara Cristina Jost Mafra (*in memoriam*)  
Clarice Ehlers Peixoto, Universidade do Estado do Rio de Janeiro  
Claudia Barcellos Rezende, Universidade do Estado do Rio de Janeiro  
Cristina Rocha, Western Sydney University, Sydney, Austrália  
Cynthia Sarti, Universidade Federal de São Paulo  
Guy Bellavance, Universidade de Quebec  
Hector Leis, Universidade Federal de Santa Catarina  
Helio R. S. Silva, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
Ítalo Moriconi, Universidade do Estado do Rio de Janeiro  
João Trajano Sento-Sé, Universidade do Estado do Rio de Janeiro  
José Machado Pais, Universidade de Lisboa  
José Reginaldo Gonçalves, Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Josué Pereira da Silva, Universidade Estadual de Campinas  
Jurandir Freire Costa, Universidade do Estado do Rio de Janeiro  
Leonardo Avritzer, Universidade Federal de Minas Gerais  
Luiz Eduardo Soares, Universidade do Estado do Rio de Janeiro  
Luiz Flavio Costa, Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Maria Luiza Heilborn, Universidade do Estado do Rio de Janeiro  
Marjo de Theije, Universidade Livre de Amsterdã  
Mark Harris, University of St Andrews, Escócia  
Maurício Tenório-Trillo, Universidade de Chicago  
Myrian Sepúlveda dos Santos, Universidade do Estado do Rio de Janeiro  
Nélida Archenti, Universidad de Buenos Aires  
Paul C. Freston, Wilfrid Laurier University, Waterloo, Ontário, Canadá  
Paulo Henrique Novaes Martins de Albuquerque, Universidade Federal de Pernambuco  
Ricardo Benzaquen de Araújo (*in memoriam*), Brasil  
Roberto DaMatta, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro  
Sahra Gibbon, University College London  
Sergio Costa, Universidade Livre de Berlim  
Sidney Chalhoub, Universidade Estadual de Campinas  
Susana Durão, Universidade de Lisboa  
Susana Margulies, Universidad de Buenos Aires  
Susana Narotzky, Universidade de Barcelona  
Valter Sinder, Universidade do Estado do Rio de Janeiro

## CATALOGAÇÃO NA FONTE

I61 Interseções: Revista de Estudos Interdisciplinares. – Ano 23, n.3 (2021)- .  
- Rio de Janeiro: UERJ, NAPE, 1999-

Anual (1999), Semestral (2000), Quadrimestral (2019)  
Publicação do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UERJ.  
ISSN 2317-1456

1. Ciências humanas – Periódicos. 2. Ciências Sociais – Periódicos. I. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

CDU (30) 05

UERJ / REDE SIRIUS / PROTAT

## Indexação:

Índice de Ciências Sociais do IUPERJ;

CLASE – Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades;

LATINDEX – Sistema regional de información en línea para revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal;

EBSCO;

OPEN EDITION / Revues.org;

Cengage-Learning;

DOAJ – Directory of Open Access Journals

Homepage: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intersecoes/index>

# Sumário

## Artigos

Las sobrevivientes. Fotos, dictadura, Museos y subversión. El caso de Córdoba ..... 517

Irina Mendiara e Mariana Sirimarco

DOI: 10.12957/irei.2022.64910

A produção musical autoral e independente na cidade de Vitória-ES e o novo espírito do capitalismo..... 551

Manuela Vieira Blanc e Fabio Rodrigues

DOI: 10.12957/irei.2022.64911

A Representatividade Feminina e o Exercício da Docência no Ensino Superior ..... 577

Elda Alvarenga, Erineusa Maria da Silva e Ileana Wenz

DOI: 10.12957/irei.2022.64912

Percepções sobre o aborto legal entre partidários da extrema direita: o caso da criança capixaba de 10 anos ..... 601

Paulo Henrique Dantas e Priscilla Dibai

DOI: 10.12957/irei.2022.64913

## Dossiê

Organizadoras: Lucrecia Raquel Greco e Manuela Rodriguez

Apresentação: Raza, cuerpo y performance en América Latina, reproducciones y subversiones estético-políticas de la cultura..... 628

Lucrecia Raquel Greco e Manuela Rodriguez

DOI: 10.12957/irei.2022.64915

“Salir del closet de la blanquitud”: experiencias racializadas de practicantes de candombe afrouruguayo en el Litoral argentino ..... 635

Julia Broguet

DOI: 10.12957/irei.2022.64917

Práticas estéticas antirracistas en México desde una perspectiva crítica de género: la obra de Petrona de la Cruz.....	663
Amarilis Pérez Vera	
DOI: 10.12957/irei.2022.64918	
Capoeira angola em corpos estrangeiros: reestruturação de conhecimentos e de relações através da performance ritual.....	686
Cecilia Tamplenizza	
DOI: 10.12957/irei.2022.64919	
Uma cosmopolítica afroindígena da performance no culto aos Caboclos .....	705
Fábio Alex Ferreira da Silva	
DOI: 10.12957/irei.2022.64920	
Cuerpo, racialización y performance en tiempos de multiculturalismo: sujeciones, agencias y subversiones en tres casos de patrimonialización afrolatinoamericanas .....	719
Viviana Parody	
DOI: 10.12957/irei.2022.64921	
Danzas de la diáspora: intérpretes valiente* .....	746
Yvonne Daniel (Tradução Ricardo Amigo)	
DOI: 10.12957/irei.2022.64922	

---

\* Texto originalmente publicado como um dos capítulos do livro *Caribbean and Atlantic Diaspora Dance: Igniting Citizenship* (2011). Usado com permissão da Editora da Universidade de Illinois

# Contents

## Articles

The survivors. Photographies, dictatorship, museums and subversion. The Cordoba case ..... 517  
Irina Mendiara e Mariana Sirimarco  
DOI: 10.12957/irei.2022.64910

Authorial and Independent Music Production in the City of Vitória-ES and the New Spirit of  
Capitalism ..... 551  
Manuela Vieira Blanc e Fabio Rodrigues  
DOI: 10.12957/irei.2022.64911

Female representativeness and the teaching exercise in higher education ..... 577  
Elda Alvarenga, Erineusa Maria da Silva e Ileana Wenzel  
DOI: 10.12957/irei.2022.64912

Perceptions Regarding Legal Abortion Among Far-Right Supporters: The Case of the 10-Year-Old  
Child from Espírito Santo ..... 601  
Paulo Henrique Dantas e Priscilla Dibai  
DOI: 10.12957/irei.2022.64913

## Dossier

Coordinators: Lucrecia Raquel Greco e Manuela Rodriguez

Introduction: Race, Body and Performance in Latin America, aesthetical and political  
reproductions and subversions of culture ..... 628  
Lucrecia Raquel Greco e Manuela Rodriguez  
DOI: 10.12957/irei.2022.64915

Coming out of the whiteness' closet. Racialized experiences of Afro-Argentinian  
practitioners at the Argentinian Coast ..... 635  
Julia Broguet  
DOI: 10.12957/irei.2022.64917

Antiracist aesthetical practices in Mexico from a critical gender perspective: Petrona de la Cruz's work.....	663
Amarilis Pérez Vera	
DOI: 10.12957/irei.2022.64918	
Angola capoeira in foreign bodies: restructuring knowledge and relationships through ritual performance .....	686
Cecilia Tamplenizza	
DOI: 10.12957/irei.2022.64919	
An Afro-Indigenous Cosmopolitics in the Caboclo Cult Performance.....	705
Fábio Alex Ferreira da Silva	
DOI: 10.12957/irei.2022.64920	
Body, racialization and performance in multiculturalist times: subjections, agencies and subversions in three cases of Afrolatinamerican patrimonialization .....	719
Viviana Parody	
DOI: 10.12957/irei.2022.64921	
Diaspora Dance: Courageous Performers* .....	746
Yvonne Daniel (Translated by Ricardo Amigo)	
DOI: 10.12957/irei.2022.64922	

---

\* Paper originally published as a chapter of the book *Caribbean and Atlantic Diaspora Dance: Igniting Citizenship*. Copyright 2011 by the Board of Trustees of the University of Illinois. Used with permission of the University of Illinois Press



# Artigos

## Las sobrevivientes. Fotos, dictadura, Museos y subversión. El caso de Córdoba

Irina Mendiara<sup>1</sup>  
Mariana Sirimarco<sup>2</sup>

### Resumen

Qué imágenes han servido en la Argentina para hacer visible la *desaparición*? No por supuesto de la desaparición como tal, sino de la desaparición en tanto práctica que condensa el secuestro, la tortura, la detención ilegal, el asesinato, su ocultamiento. Este trabajo busca proponer, para esta pregunta, un nuevo corpus de imágenes: las fotografías de prensa que retrataron, en su época, los *museos de la subversión* que existieron durante la última dictadura, y que fueron desmantelados antes de la restauración democrática. Hace pie para ello en un corpus específico -un puñado de fotos que sobrevivieron al “Museo de la Lucha contra la Subversión” de Córdoba-, indagando en su origen y su trayectoria. Este texto es así un intento por reponer la ejecución y el derrotero de esas imágenes, y un modo de contestar, finalmente, la pregunta del principio. ¿Cómo, estas imágenes, pueden considerarse fotos de la *desaparición*?

### Palabras clave

Fotografía. Museo de la subversión. *Desaparición*.

### Abstract

Which are the images that have been used in Argentina to make *visible* the *disappearance*? Not obviously the *disappearance* as such, but the *disappearance* as a practice implying kidnapping, torture, illegal detention, killing, and its concealment. This paper aims to propose, to this question, a new corpus of images: the press photographs that covered, in the time, the museums of terrorism that operated during the last dictatorship, and that were dismantled before the democratic restoration. It focuses in a specific corpus -some photographs of the “Museum of the Battle against Terrorism” in Córdoba-, looking to interrogate its origin and trajectory. This paper is therefore an attempt to recover the taking and the course of that images, and a way of eventually

---

<sup>1</sup> Licenciada en Antropología (Universidad de Buenos Aires, Argentina). *Email*: imendiara@gmail.com.

<sup>2</sup> Doutora em Antropologia pela Universidad de Buenos Aires. *E-mail*: maikenas@yahoo.com.ar.

answering the question of the beginning. How might these images be considered photographs of the *disappearance*?

## Keywords

Photographs. Museum of terrorism. *Disappearance*.

## Resumo

Quais imagens serviram, na Argentina, para tornar visível o *desaparecimento*? Não o *desaparecimento* como tal, senão o *desaparecimento* como prática que condensa sequestros, torturas, detenções ilegais, assassinatos, encobrimentos. Este trabalho busca propor, para isso, um novo corpo de imagens: as fotografias jornalísticas dos museus de subversão que existiram durante a última ditadura, e que foram desmantelados antes da restauração da democracia. Focaliza para isso em um corpo específico –as fotos que sobreviveram ao “Museu da Luta contra a Subversão” em Córdoba–, investigando sua origem e trajetória. Este texto é então uma tentativa de recuperar a execução e a trajetória de essas imagens, e uma forma de finalmente responder a questão do começo. Porque essas imagens podem ser consideradas fotografias do *desaparecimento*?

## Palavras chave

Fotografia. Museu da subversão. Desaparecimento.

*Son las fotos las que perduran. No los museos. Ellas son las supervivientes*  
DIDI-HUBERMAN, “Imágenes pese a todo...”

## I. Fotos y Museos. Una introducción

En un texto de 2014, Claudia Feld se pregunta qué fotos pueden considerarse *fotos de la desaparición*.<sup>3</sup> Habla, por supuesto, de la desaparición de personas durante la última dictadura cívico-militar y de los centros clandestinos de detención que fueron parte vital de esa maquinaria. La pregunta es obligada en función de una verdad anterior: no contamos, en nuestro país, con imágenes

---

<sup>3</sup> La alusión refiere a las fotos en tanto documentos probatorios de esta práctica. La categoría no engloba a aquellas fotografías que buscan recrear y/o representar la experiencia del terrorismo de estado, como las obras “Treintamil”, “Secuela” (ambas de Fernando Gutiérrez) o “Desapariciones” (de Helen Zout). Para una profundización en torno a esta línea, ver especialmente Fortuny 2014.

documentales de los *procesos mismos* que han provocado la muerte o la *desaparición* de estas personas -ni fotografías de las condiciones del cautiverio, ni de la tortura, ni de los vuelos de la muerte, por poner en unas pocas palabras ejemplos evidentes. No hay fotografías que nos permitan *ver* esa dimensión de la atrocidad (LANGLAND, 2005).

¿Qué imágenes, entonces, han servido en la Argentina para hacer *visible* la desaparición? ¿Qué imágenes han servido como documento probatorio? No por supuesto de la *desaparición* como tal - por otro lado materialmente inasible -, sino de la *desaparición* en tanto práctica que condensa una sumatoria de eventos mayormente concatenados: el secuestro, la tortura, la detención ilegal, el asesinato, su borramiento.<sup>4</sup>

Tenemos, de esa práctica, algún puñado de fotos ya célebres. Se trata siempre de fotos *desplazadas*. Fotos que atestiguan a las personas como víctimas, o a los lugares -ya vacíos- donde éstas lo fueron (FELD, 2010). La de Léonie Duquet y Alice Domon, por ejemplo, monjas francesas retenidas en la ESMA<sup>5</sup> y obligadas a posar en sus sótanos bajo una bandera de Montoneros, en una burda estrategia de los marinos por desviar las responsabilidades de su secuestro ante la presión del gobierno francés.<sup>6</sup> O la de Thelma Dorothy Jara de Cabezas en un bar al que había sido llevada -puesta en escena, bien vestida y con peinado de peluquería- desde la misma ESMA (donde estaba secuestrada desde hacía tres meses), para hablar en la revista "Para Ti" de su hijo desaparecido y criticar a las Madres de Plaza de Mayo.<sup>7</sup> O las fotos de detenidos y represores que, paciente y arriesgadamente, fue sacando Víctor Bastera -sobreviviente de la ESMA- entre sus ropas, cada vez que le permitían abandonar momentáneamente el predio.<sup>8</sup> O hasta la imagen que el fotógrafo Enrique Shore sacó, comisionado por la Conadep,<sup>9</sup> de la mano de un ex-

---

<sup>4</sup> Aludimos, con el término *desaparición*, a su carácter de práctica clandestina y no, necesariamente, a las formas particulares de su desenlace (los *desaparecidos*).

<sup>5</sup> Escuela de Mecánica de la Armada. En su predio funcionó el centro clandestino de detención más importante del país.

<sup>6</sup> Ver por ejemplo: <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-55806-2005-08-30.html>. Consultado el 15/08/2021.

<sup>7</sup> Ver por ejemplo: <http://www.archivoinfojus.gob.ar/nacionales/el-fotografo-de-para-ti-que-retrato-a-la-mujer-secuestrada-en-la-esma-2453.html>. Consultado el 11/08/2021.

<sup>8</sup> Ver por ejemplo: <http://www.laretaguardia.com.ar/2015/10/victor-bastera-el-primer-eslabon-de-la.html>

<sup>9</sup> Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. Fue creada en 1983, con el retorno a la democracia, para investigar las violaciones a los derechos humanos cometidas durante la dictadura.

detenido alumbrando con su encendedor una pared vacía: en ella aun podía verse la inscripción que había grabado (“Dios mío, ayúdame”) cuando lo habían tenido ahí detenido.<sup>10</sup>

*¿Qué fotos -aun en su desplazamiento- pueden considerarse fotos de la desaparición?* Desde la perspectiva que acabamos de exponer, creemos que la pregunta alberga todavía respuestas no exploradas. Y que si ampliamos el ángulo de visión de la práctica de la *desaparición* por fuera de los límites formales del centro clandestino, abrimos la posibilidad de abarcar nuevos conjuntos de fotos-documento relevantes, y en estrecho vínculo aún con esos centros. Este trabajo busca proponer, para este campo, un nuevo *corpus* de imágenes que se desprende de la variedad de fotografías de prensa de la época que nos permiten asomarnos a los *museos de la subversión* que existieron durante la última dictadura, y que hoy ya no existen. No por el paso del tiempo y su desgaste; no existen porque fueron desmantelados, destruidos y finalmente negados.<sup>11</sup> ¿Cuáles fueron estos museos? ¿Qué fotografías se conservan de ellos? ¿Por qué sostenemos que este acervo fotográfico bien puede ser llamado a convocar, también, el campo de las fotos de la *desaparición*?

Hacer esta propuesta inteligible requiere responder a estas preguntas. Comencemos diciendo que, salvo un par de excepciones,<sup>12</sup> el asunto de los museos contra la subversión siempre fue una historia escrita en nota al pie. La información sobre ellos, como cabe esperar de un poder criminal que buscó eliminar toda prueba de su accionar,<sup>13</sup> es escasa y fragmentaria. Es mucho aun, por ende, lo que nos falta conocer de estos espacios. ¿Cuáles fueron entonces estos museos? En el compendio oficial se señalan al menos cuatro.<sup>14</sup> Uno inaugurado en 1976 y que funcionó en la Jefatura de Policía de la ciudad de San Miguel de Tucumán. Otro inaugurado en 1978 en Campo de Mayo, provincia de Buenos Aires. Un tercero en la provincia de Córdoba, que funcionó a partir de 1980. Y un cuarto en el Regimiento de Infantería I de Patricios, en la ciudad

---

<sup>10</sup> Ver por ejemplo: <https://www.pagina12.com.ar/140706-el-arte-del-vacio>. Consultado el 22/08/2021.

<sup>11</sup> Volveremos sobre esto más adelante.

<sup>12</sup> Los textos que han abordado centralmente esta problemática son dos. El trabajo de Meloni González y Zurita (2018) se aboca al caso tucumano. El trabajo de Escudero (2020) se ocupa del caso cordobés y el caso bonaerense.

<sup>13</sup> Hacia el fin de la dictadura, el entonces presidente de facto general Reynaldo Bignone firmó un decreto reservado dictaminando la quema de todos los documentos vinculados a la represión.

<sup>14</sup> Puede discutirse si el museo tucumano (Museo de la Policía), fue realmente un museo de la subversión o un típico museo histórico policial -tal vez con una sólo una sala dedicada a la temática. Para una profundización en torno a este debate y sus argumentos, ver Sirimarco 2019b.

de Buenos Aires, que funcionó posiblemente en 1981 (SIRIMARCO, 2019b, 2020).<sup>15</sup>

1976, 1978, 1980, 1981. El énfasis en la cronología no es azaroso. Revela, por el contrario, una marca de autor. Revela a Antonio Domingo Bussi, uno de los militares más implicados en la represión ilegal estatal, quien organizó e inauguró -es la hipótesis- la totalidad de estos museos.<sup>16</sup> Interventor de la provincia de Tucumán de marzo de 1976 a diciembre de 1977.<sup>17</sup> Subjefe del Comando de Institutos Militares, en Campo de Mayo, de diciembre de 1977 a enero de 1979.<sup>18</sup> Comandante del III Cuerpo de Ejército, con sede en Córdoba, de febrero a diciembre de 1980.<sup>19</sup> Comandante del I Cuerpo de Ejército, con sede en Capital Federal, durante el último período de su carrera militar, de diciembre de 1980 a diciembre de 1981,<sup>20</sup> antes de retirarse en enero de 1982. Bussi es, de estos espacios, el hilo conductor: los deja funcionando, a su paso, en todos los destinos en que reviste (SIRIMARCO, 2019b, 2020).

Se trata, en cada uno de ellos, de espacios museísticos destinados a *celebrar* la lucha contra la subversión. O más precisamente: de exponer -mediante la exhibición de objetos- el *éxito* de esa lucha. De *narrar* el discurso triunfalista a partir de banderas, organigramas, armas de fabricación casera, libros prohibidos o maniqués vestidos de guerrilleros, en tanto los elementos mostrados se volvían la expresión material de la derrota del enemigo, la prueba tangible de la superioridad de las fuerzas estatales (ROBBEN, 2008; SALVI, 2012; NEMEC, 2019; SIRIMARCO, 2019b).

---

<sup>15</sup> La existencia de estos museos no invalida la de salas y/o espacios similares al interior de distintas fuerzas militares y de seguridad. De hecho, Diego Escolar reporta exhibiciones de corte semejante en el Museo Histórico de la Gendarmería Nacional para el 2001. Ver Escolar 2019, Sirimarco 2020.

<sup>16</sup> “Cuando Bussi asumió ... yo todavía estaba en El Campito (...) Por lo primero que preguntó fue por el material secuestrado en los operativos, quería saber qué teníamos. Se ve que ya tenía en mente armar el museo de la subversión que hizo construir después (...) Tenía una afición por los “museos” e hizo construir tres dedicados a la “subversión” donde exponía libros, panfletos, objetos y armas incautados a los guerrilleros y maniqués reproduciendo escenas de la “actividad guerrillera”. El que habla es el ex sargento Ibañez; el testimonio se recoge en Almirón 1999.

<sup>17</sup> Ver: <http://rig.tucuman.gov.ar/leyes/funcionarios.php?orden=1>. Consultado el 08/08/2021.

<sup>18</sup> Ver: [http://www.saij.gob.ar/docs-f/ediciones/libros/Estado\\_mayor\\_comando\\_institutos\\_militares.pdf](http://www.saij.gob.ar/docs-f/ediciones/libros/Estado_mayor_comando_institutos_militares.pdf). Consultado el 15/08/2021.

<sup>19</sup> Entre enero y diciembre de 1979 Bussi fue director de la Gendarmería Nacional Argentina (<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/verNorma.do?jsessionid=4877E368D52767067CE7895FF5456947?id=237212>, consultado el 12/08/2021). Tal vez no sea casual lo referido por Escolar en la nota 13. Esta línea de indagación será motivo de una próxima profundización.

<sup>20</sup> Ver: <https://web.archive.org/web/20110226024400/http://www.abogarte.com.ar/garzon.htm>. Consultado el 11/08/2021.

De estos museos han quedado un puñado de testimonios y algunas huellas materiales. Ha quedado, también, una cantidad moderada de fotos. Una del museo tucumano, aparecida en el diario “La Gaceta” con motivo de su inauguración, donde vemos al jefe de policía local y el presidente de la Corte Suprema de Justicia escuchar las explicaciones de un oficial ante un escritorio lleno de aparatos de comunicaciones.<sup>21</sup> Otras, que levantaron polvareda (por ser presumiblemente falsas), aparecidas tiempo después en el diario “El Cronista”, donde sobre varios estantes y vitrinas reposan frascos con restos humanos pertenecientes a detenidos durante la lucha antisubversiva.<sup>22</sup> Han quedado también muchas fotos de prensa del museo de Campo de Mayo: nos muestran autos destruidos, bombas “cazabobos”, réplicas de “cárceles del pueblo”, jarros usados en el monte por los subversivos, militares mostrando cómo se empuña un arma.<sup>23</sup> Han quedado también cuatro fotos -ni una más, ni una menos- del museo cordobés, que serán el corpus de este trabajo. Hasta el día de hoy, no se conoce ninguna del museo porteño.

Hablamos, por supuesto, de las fotos con las que contamos.<sup>24</sup> O ni siquiera: hablamos de las fotos que conocemos. De aquellas a las que tuvimos acceso. Las que fueron publicadas en diarios y revistas de la época. Las que reposaban en sus archivos gráficos. Las que nos van llegando, como fragmentos de la existencia de ese espacio que  *fue*. O las que -como las que conforman la columna vertebral de este trabajo- sobrevivieron gracias a fotógrafos individuales y al movimiento, en esta oportunidad favorable, de las casualidades.<sup>25</sup>

De esas cuatro fotos del museo cordobés -las *sobrevivientes*- habla este trabajo. Las recorta del corpus mayor por un simple motivo. No porque puedan, ellas solas, ser consideradas parte del acervo gráfico de la *desaparición*; de hecho, toda foto de los museos de la subversión ostenta este atributo. Las recorta porque su origen y su trayectoria permiten argumentar especialmente esta propuesta. No es un asunto de exclusividad sino de refuerzo: las fotos del museo de Córdoba se vuelven específicamente relevantes porque conocemos

---

<sup>21</sup> Diario La Gaceta, 30/12/1976, p.12.

<sup>22</sup> Diario El Cronista, 06/04/1992, p.7.

<sup>23</sup> Diario *La Prensa*, 05/10/1978, p.16; revista *Gente*, 26/10/1978, pp.64-70. Se conservan también fotos de archivo del diario *Crónica* (12/06/1980, Agencia Saporiti) y de la corresponsal extranjera Susan Meiselas para la agencia Magnum.

<sup>24</sup> Que de seguro la continuidad de la búsqueda en archivos (de prensa, estatales, particulares) va a seguir incrementando.

<sup>25</sup> Estas fotos existentes son, de hecho, el hilo conductor que permite recorrer los distintos museos de la subversión, en un libro de Mariana Sirimarco actualmente en preparación.

de ellas su hechura. Permiten ser miradas no sólo como testimonio -como prueba de “la cosa existente”, diría Benjamin (2013)- sino también como espacio de la experiencia del fotógrafo.

Las páginas que siguen nos hablan de la *biografía* de estas fotos. No sólo de cómo fueron tomadas -cuándo, por qué, cómo-, sino también del recorrido que siguieron, entre conservaciones, entregas, reposos y re-descubrimientos, de aquel día cordobés hasta nosotros. Porque ningún objeto es estático, sino una entidad dinámica y mutable, resultado de movimientos que han sedimentado o cristalizado en ellos y que los atraviesan de parte a parte con una trayectoria que viene de lejos y que continúa aun más allá (WARBURG, en DIDI-HUBERMAN, 2009). De allí que estas fotos puedan ser vistas como un espacio de relaciones sociales sujeto a multiplicidad de ordenamientos e intervenciones.

Y de allí que interrogar su *biografía* no sea más que un modo de indagar el particular cruce que se da entre aquello que fue hecho para ser y aquello que se va volviendo (KOPYTOFF, 1991; APPADURAI, 1991; THOMAS, 1991; ALBERTI, 2005; SIRIMARCO, 2014, 2019a). Las páginas que siguen son un intento por reponer este derrotero, y un modo de contestar así, finalmente, la pregunta que atraviesa este trabajo. ¿Cómo, estas imágenes (las de Córdoba especialmente, pero todas en general) pueden considerarse fotos de la *desaparición*?

## II. Las Fotos del Museo de Córdoba. Historia de un azar<sup>26</sup>

Conocí el Museo de Córdoba por fotos antes que por evidencias escritas. A finales de 2019, un contacto con Ezequiel Torres, por entonces coordinador de la Fototeca ARGRA,<sup>27</sup> me llevó a Rafael Calviño, quien había sido, durante parte de la dictadura, reportero gráfico en la Editorial Atlántida. Rafael había sido enviado a cubrir una visita de Videla a Córdoba, y en ese contexto había sacado fotos de éste en el museo. De ese rollo (o de esos rollos) que había sacado, Rafael se quedó con cuatro fotos.

Cada una de ellas muestra tres elementos invariables. Uno, Antonio Domingo Bussi. Otro, Jorge Rafael Videla. El tercero, el museo: un espacio al

---

<sup>26</sup> Este apartado recupera el trabajo de campo y de archivo de Mariana Sirimarco. Cuando esto sucede, la escritura se marca en singular.

<sup>27</sup> La Fototeca ARGRA (Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina) funciona, desde 2008, en el Archivo Nacional de la Memoria.

parecer amplio, rodeado por cortinas pesadas (de un color indefinido tirando al rosa viejo) y esa típica profusión de objetos que en nada desentonan con aquellos retratados para el Museo de Campo de Mayo: un muñeco vestido de guerrillero, armas, una cárcel móvil, libros.

Las fotos llamaron mi atención; ninguna de las que conocía hasta ese momento, sobre estos museos, abundaba en gente. Tampoco ninguna dejaba ver al propio Bussi en medio de los espacios que -según entiendo- él mismo había organizado. Y sobre todo ninguna de las que había visto hasta el momento dejaba testimonio de la presencia de quién había negado, una y otra vez, la existencia de otro museo semejante. Me refiero a Videla y al museo de Campo de Mayo.<sup>28</sup> Videla había desconocido su existencia en el marco de una causa judicial y, sin embargo, ahí estaba, mirando circunspecto el panel sobre “Intentos de Copamiento”, capturado por el lente de Rafael Calviño, en un espacio distinto pero a todas luces igual en su contenido.



¿Cuándo fueron sacadas esas fotos? ¿Cuándo fue esa visita de Videla a Córdoba? Rafael no se acordaba:

---

<sup>28</sup> “Violencia en los años 70: a 23 años de la muerte de un jefe guerrillero. Recuerdos del Jefe del ERP”, Diario *Clarín*, 28/10/1999. En: [https://www.clarin.com/politica/recuerdos-jefe-erp\\_0\\_HJ3Dne0Ye.html](https://www.clarin.com/politica/recuerdos-jefe-erp_0_HJ3Dne0Ye.html). Consultado el 09/08/2021.



No me acuerdo nada, en relación a fechas o lugares. Pero tengo el recuerdo de que fue brevísimo [el viaje]. Sí recuerdo que nos llevaban en alguna camioneta, o combi. Me acuerdo que él bajó ahí en helicóptero, que supongo que era un regimiento, o alguna cosa militar. Estuvo unos minutos ahí adentro, no más de veinte. Fue una situación muy corta, muy rápida. Bajó en helicóptero y se fue en helicóptero. Es más, tengo una foto, una especie de retrato, que saqué con un tele [objetivo], que se ve en la ventanilla del helicóptero a Videla. No se ve más nada. Y también tengo el recuerdo de algún otro acto, que no sé si era ahí mismo, que había como un mástil, con una bandera...

La trayectoria militar de Bussi hacía suponer que la visita debía haber sido en algún momento de 1980, pues era entonces que éste comandaba el III Cuerpo de Ejército con sede en esa provincia. La indagación de los archivos confirmó la suposición. Videla había visitado la provincia de Córdoba durante dos días, de la mañana del lunes 4 al martes 5 de agosto de 1980. La noticia había empezado a tener espacio en el diario "La Voz del Interior" desde al menos cinco días antes.<sup>29</sup> Dentro de las actividades planeadas ya se especificaba, con antelación y para el primer día a las 19h, una visita al Comando del III Cuerpo de Ejército, donde rendiría "homenaje a los caídos en la lucha contra la subversión" y haría "una exposición ante jefes y oficiales de la Guarnición Militar Córdoba".<sup>30</sup> La información se desplegaría, en el diario, aunque brevemente, al día siguiente de esa visita:

En las últimas horas de la tarde, el presidente de la Nación, teniente general (RE) Jorge Rafael Videla visitó el Comando del III Cuerpo de Ejército, donde fue recibido por el titular de esa gran unidad de combate, general de división Antonio Domingo Bussi, en cuya compañía revistó los efectivos formados. Tras ello el jefe de estado, en compañía del general Bussi y de otros oficiales superiores, recorrió el museo de lucha contra la subversión, interiorizándose del material bibliográfico, fotografías, reproducciones, uniformes, etc., elementos todos que fueran secuestrados a las bandas subversivas en diversos procedimientos realizados por las fuerzas de seguridad. El presidente Videla fue informado de la procedencia de este material y prestó atención a la nómina de los caídos

---

<sup>29</sup> "Rio Cuarto: primera etapa de la visita presidencial", en: *La Voz del Interior*, 31/07/1980, p.9.

<sup>30</sup> "El primer mandatario dialogará en Córdoba con miembros de sectores representativos", en: *La Voz del Interior*, 02/08/1980, p.2. La misma información se repite en las ediciones del 04/08/1980 ("Videla iniciará hoy su visita a Córdoba", p.1; "A las 9 arribará a Córdoba el teniente general Videla", p.9) y del 05/08/1980 ("La primera jornada de Videla en Córdoba", p.1).

en cumplimiento de su deber, en lucha contra la subversión. Posteriormente, el primer mandatario argentino se trasladó al Salón de Actos del III Cuerpo, donde efectuó una exposición.<sup>31</sup>

La nota, más bien un recorte de la nota central, venía con una foto. El lente había inmovilizado a Videla y a Bussi mirándose de frente, a unos pasos de distancia, con los brazos rígidos al costado del cuerpo. Bussi de uniforme militar. Videla con estricto traje de tres piezas que en el blanco y negro de la impresión del diario podía pasar por celeste (pero que las fotos de Rafael Calviño revelan como gris). Al fondo se alcanzan a ver unos oficiales, tal vez también funcionarios. El granulado de la imagen no deja adivinar si ya están en el Salón de Actos o todavía en el museo.

Museo que, por supuesto, existía desde antes. Más precisamente, desde el 20 de junio de 1980, cuando había sido inaugurado, en el marco de los festejos por el día de la bandera. El “Museo de la lucha contra la Subversión”, tal su nombre, había sido creado con sólido fundamento: el de no permitir que los pueblos olviden su pasado e hipotequen con ello su porvenir. “Este museo demuestra -recoge su acta de fundación- la superioridad del bien contra el mal, de los hijos del Señor contra los esbirros del príncipe de las tinieblas. Dios está con nosotros en la hora de la victoria, no se olviden jamás de estas páginas que marcan la agonía y muerte de la subversión en la selva tucumana y el coraje de los argentinos que la vencieron” (ESCUDERO, 2020, pp.190-191):<sup>32</sup>

A poco de arribar a nuestra ciudad, en la sede del Comando del Tercer Cuerpo de Ejército, el comandante en jefe del Ejército, teniente general Leopoldo Fortunato Galtieri presidió el acto inaugural del museo de la Lucha contra la Subversión. Estuvieron presentes las más altas autoridades civiles y militares de la provincia como así también el provicario castrense monseñor Victorio Bonamin quien hizo una invocación religiosa y bendijo las instalaciones. La muestra, de carácter permanente contiene diversos elementos secuestrados a los grupos terroristas, como fotografías que muestran algunas de las acciones cometidas y sus graves secuelas, bibliografía extremista, reproducciones en escala de cárceles del pueblo y una réplica de la cárcel móvil en la cual se asesinó al teniente coronel Ibarzábal. Se explicó al periodismo que con

---

<sup>31</sup> “Videla en el Tercer Cuerpo”, en: *La Voz del Interior*, 05/08/1980, p.9.

<sup>32</sup> La cita de Escudero referencia lo aparecido en una nota de *El Pueblo*, el 22/06/1980.

este museo lo que se persigue es mostrar al país las atrocidades de una acción inhumana para que no se olvide, de la dura etapa que ha vivido.<sup>33</sup>

La lectura de la nota me reveló que las fotos de Rafael Calviño no eran, como yo creía, las únicas que había de ese museo. Porque encima de la nota había una imagen. Y en la imagen, a pesar del granulado, se dejaban ver Galtieri y Bonamin en primer plano, uno caminando delante del otro, insignias militares y aditamentos de sotana en pleno foco. Y detrás de ellos se veía otra gente. Y más atrás, y a pesar del fondo borroso de esa foto impresa, se dejaban adivinar unos paneles informativos recortados sobre una oscuridad sólida que no podía ser otra cosa que las cortinas pesadas de color indefinido.

Comprobé, con la siguiente nota revisada, que el museo permanente del III Cuerpo pronto se había transformado -al menos presumiblemente- en museo itinerante. Bien pronto, a decir verdad: inaugurado a finales de junio, ya a finales de agosto se había echado a rodar.<sup>34</sup> Re-bautizado “Museo Móvil de la Lucha contra la Subversión”, su nuevo destino ambulante había sido iniciado en los predios de la Exposición Rural en el campo La Perla.<sup>35</sup>

Y ahora ya no eran cinco las fotos, sino seis. Porque la nota que celebraba las buenas nuevas venía con otra imagen, borrosa ésta también, pero inequívoca: en un fondo de hombres de uniforme mirando cosas, el perfil en primer plano de otro hombre uniformado mirando armas.

El museo móvil viajaba rápido. Un mes después, para finales de septiembre, estaba en Tucumán:

San Miguel de Tucumán (Télam) – El Comando del Tercer Cuerpo de Ejército con asiento en Córdoba, presentó un stand móvil referido a la lucha contra la subversión en la muestra agrícola ganadera industrial y comercial “Expo Tucumán 80”, que quedó inaugurada en el predio de la Sociedad Rural de esta provincia.<sup>36</sup>

En la oportunidad, luego de la recepción de las autoridades entre las que se encontraba el gobernador de la provincia, general de brigada (R) Lino

---

<sup>33</sup> “Museo de la Lucha contra la Subversión”, en: *La Voz del Interior*, 21/06/1980, p.9.

<sup>34</sup> Tal vez porque el sitio del emplazamiento no garantizaba demasiadas visitas por fuera del consumo interno y/u oficial. “No se detenga. El centinela abrirá fuego”, rezaba un cartel en la ruta adyacente al predio.

<sup>35</sup> “Museo Móvil de la Lucha contra la Subversión”, en: *La Voz del Interior*, 31/08/1980, p.11.

<sup>36</sup> La estrecha relación entre la dictadura y la Sociedad Rural Argentina ha sido largamente referida. Será interesante profundizar, a futuro, las tramas concretas que vincularon a este museo móvil con las muestras y/o exposiciones realizadas en sus predios.

Domingo Montiel Forzano, el comandante de la Quinta Brigada Julio César Ruiz y el presidente de la Sociedad Rural local, Dermidio, Martínez Zabalía, el mayor Leonardo José Lazzarano leyó un mensaje enviado por el comandante del III Cuerpo, general de división Antonio Domingo Bussi.

En uno de sus párrafos destaca el mensaje que “con la inauguración de este stand se procura rendir homenaje a todos los caídos en la lucha contra la subversión, civiles y militares, algunos mártires y otros héroes, cuya permanente recordación nos debe alentar y comprometer en una vigilia diaria para que nunca más la Patria quede expuesta a la acción disociadora de estos agentes del caos y la destrucción”.

Señala también acerca del museo móvil que “pretende testimoniar a la comunidad tucumana, protagonista importante de nuestro acervo histórico, quiénes fueron y qué pretendieron hacer los delincuentes terroristas que un día, todavía no muy lejano, intentaron encaramarse en el poder, para desde allí socavar los pilares básicos de nuestra sociedad y trastocar el sistema de vida de los argentinos”.

Luego de añadir que “además intenta quizás en un pantallazo demasiado rápido mostrar a nuestros conciudadanos el daño tremendo que estos mismos terroristas ocasionaron al patrimonio espiritual y material de la República”, el mensaje del general Bussi, finaliza diciendo: “esperamos que este conocimiento público de hechos recientemente acaecidos sirva de sana recordación a todos aquellos compatriotas frágiles de memoria que hoy parecieran olvidar lo que ocurrió ayer mismo en el suelo patrio”.

El stand, montado sobre un acoplado de grandes dimensiones es custodiado por soldados de llanura y monte ataviados con uniformes históricos. En el interior se muestran paneles con organigramas de las organizaciones terroristas, material impreso marxista y fotografías de actos de agitación social y operaciones en el monte.<sup>37</sup>

De seguro el museo móvil tuvo otros destinos, pero seguirlos sería, en el marco de este trabajo, bifurcarse demasiado. Nos demoramos en cambio en estos otros pasos previos, no con ánimo enciclopedista, sino con un objetivo más llano en mente. El de acercar contextos. Es decir, el de reponer una historia fáctica. Porque toda foto necesita una memoria, sobre todo aquellas que, como éstas (y nos referimos a las fotos de todos los museos de la subversión), son

---

<sup>37</sup> “Compatriotas frágiles de memoria parecen olvidar hoy lo que ocurrió ayer en el suelo patrio”, en: *La Voz del Interior*, 26/09/1980, p.5.

fotos asediadas por la pérdida. O mejor dicho: por la presencia y la insistencia de aquello que se quiso borrar (FELD, 2014). Porque no nos olvidemos que estos museos fueron desmantelados, negados, lanzados al olvido. Queremos decir: fueron expresamente desbaratados.<sup>38</sup>

Toda foto es de algún modo una supervivencia. Registra, como señala Barthes (1989), el misterio de una concomitancia: testimonio que lo que veo, ha sido. Porque la fotografía -agregaría Castel (2003)- no es más que la representación de un objeto ausente como ausente. En estas fotos puntuales, sin embargo, la supervivencia adquiere otras resonancias. Atestigua algo que ya no es, pero eso a lo que refiere y sobrevive no es un espacio meramente perdido por obra del tiempo o del destino. Es un espacio *desaparecido*, y la elección del adjetivo es expresa. Por eso creemos que las fotos de los museos de la subversión vienen a llenar ciertos vacíos. A darle materialidad a eso que falta, a eso que quiso borrarse. Sabemos que el registro fotográfico documenta. Que el registro fotográfico prueba. Sontag (2006) decía que el registro de la cámara también incrimina.

Toda foto de estos museos es sobreviviente, pero las de Córdoba -las de Rafael Calviño- lo son aun de otro modo. Arrastran otra particularidad. Son, hasta ahora, las únicas imágenes originales que tenemos de ese Museo.<sup>39</sup> Es decir, en su carácter de imágenes de una calidad a la que no accedemos a través del papel del diario. Y las tenemos justamente porque sobrevivieron a otra clase de vaivenes: sobrevivieron al destino de pérdida que tenían probablemente asegurado de haber quedado alojadas en un archivo editorial como el de Atlántida, hoy por hoy devastado y/o inaccesible.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Poco sabemos, de hecho, sobre sus finales. Se dice que el de Campo de Mayo -quizás el mejor documentado- fue cerrado (más bien destruido) en 1981, a causa de la visita de un grupo de la Organización de los Estados Americanos (OEA) que venía a investigar los centros clandestinos de detención de la dictadura (SIRIMARCO, 2019b). Las fotos de los restos materiales de ese Museo, encontrados por el Equipo Argentino de Antropología Forense (EEAF) al excavar en 1998 en el centro de un chalet del predio, bien podrían ser una continuidad de las que acá presentamos (“La represión no se acabó con la democracia”, diario Página/12, 15/03/1999, en: <https://www.pagina12.com.ar/1999/99-03/99-03-15/pag08.htm>). Consultado el 09/08/2021.

<sup>39</sup> Exceptuamos adrede las imágenes impresas de *La Voz del Interior*, cuyos originales no sabemos si han sido conservados en los archivos fotográficos del diario.

<sup>40</sup> Dice, sobre esos años y esa editorial, Tito Lo Penna: “Yo como fotógrafo, ingenuamente, sacaba fotos pensando que en algún momento se podían recuperar esos archivos (...) Era una ingenuidad pensar que quedaban en el archivo” (“El fotógrafo de Para Ti que retrató a la mujer secuestrada en la ESMA, Infojus Noticias, 02/12/2013, <http://www.archivoinfojus.gob.ar/nacionales/el-fotografo-de-para-ti-que-retrato-a-la-mujer-secuestrada-en-la-esma-2453.html>, consultado el 13/08/2021). Sobre la misma línea advierte el por entonces fotógrafo de Noticias Argentinas (NA), Eduardo Longoni: “el negativo se quedaba en la agencia. A veces se quedaba en la casa de uno, digamos. Bueno, esa fue la manera como se salvaron muchas fotos, porque en las agencias hicieron

La historia de esas fotos es, por eso, la historia de ese azar. Uno que comenzó el día en que Rafael decidió quedarse algunas de las fotos que había sacado en ese rollo:

Quando vos ibas a hacer una nota, en el caso de que hubiera diapositivas, o blanco y negro, como era al comienzo (porque a partir de fines de los '70, el 90% era color), vos lo mandabas a revelar, que estaba el laboratorio ahí mismo. Te daban el revelado, y vos lo que hacías era no una edición, sino que tenías la obligación de cortarlo, en tiritas de seis. Y lo que hacías habitualmente era sacar [las fotos que no servían], porque por ahí había [fotos de] otra nota [en el rollo], o unas fotos que habías tirado, de prueba, al piso. Lo limpiabas, y algunas veces te quedabas con alguna. Lo que pasa es que, si era una nota importante, también por una cuestión mía profesional, no te ibas a quedar con lo mejor. Porque vos decías: "bueno, si esto se va a publicar", vos le estás cortando justo [las fotos "buenas"]. En este caso yo tenía casi la seguridad de que eso no iba a ser publicado. Porque yo nunca había cubierto nada que tuviese que ver con el gobierno, ni nada de actualidad. Que me hubiesen mandado a mí, y encima sin cronista -porque además fui sin cronista-, era indicio que esa visita no era muy importante. Yo pienso ahora que ese viaje fue un poco marginal. Y para ese momento Videla ya se estaba yendo...

La nota se suponía que era para la revista "Gente", y hasta donde Rafael recuerda, nunca salió publicada.<sup>41</sup> Se quedó con algunas pocas fotos; la práctica era usual entre quienes sabían que muchas fotos anteriores se habían perdido y sentían que eso podía volver a pasar.<sup>42</sup> Y las guardó en una "raviolera". Y

---

estropicios. Yo todavía hoy sigo lamentando no haber sacado más, no haber sacado todo, porque lo que estaba ahí se perdió" (DEL CASTILLO TRONCOSO, 2016, p.235).

<sup>41</sup> Como nos recuerda Diego Nemece, a comienzos de 1980 la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) hizo público el informe para la Argentina. La "respuesta" del gobierno dictatorial fue reforzar el discurso sobre la existencia de una guerra. Distintas medidas exhibicionistas -recreación de batallas, inauguración de pueblos, los museos mismos- bien pueden leerse bajo esta intencionalidad de relato (NEMEC, 2019). La irrupción de este informe, sumada a la deslegitimación y pérdida de capital político del gobierno para ese entonces, tal vez pueda explicar también -como bien apunta Rafael- que ciertos eventos fueran cubiertos por las editoriales, pero no finalmente publicados.

<sup>42</sup> Y entre quienes sentían, sobre todo, que en ese presente en el que muy poco se podía hacer, preservar algunas fotos era una forma de hacer algo. Como recuerda también Horacio Mucc: "El fotógrafo volvía de una nota, cortaba un negativo y se lo llevaba a la casa, pensando 'esta la hice para mí' porque sabía que no se podía publicar, se la guardaba sin saber qué hacer con ella pero sintiendo que esa foto había que protegerla" (GAMARNIK, 2013, p.178). O como dice Eduardo Longoni: "una de las cosas que hice, que fue tal vez una de las diferenciaciones con mis colegas de ese momento, es que me guardé el material, siempre fui superprolijo con guardarme las cosas. O guardaba una copia o guardaba un negativo que me interesaba. Y si había que revelar y fijar rápido,

después se olvidó, hasta que Atlántida echó a varios de sus fotógrafos, justo “la gente más piola”. Estaban, en ese grupo, Silvio Zuccheri, Rafael Wollman, Tito La Penna, Eduardo Bottaro, todos más o menos de su generación:

Y ellos hicieron una agencia, que se llamaba “ILA”, “Imagen Latino Americana”. Los habrán echado en el ‘80, ‘81. Tuvieron el pedo de que, justamente, este Rafael Wollman había ido a hacer una nota a Malvinas, que fue cuando fue la invasión, que son las únicas fotos [que hay]. Y con eso se movieron mucho. Entonces yo les había dado [las fotos que había guardado], porque habían hecho un contacto con una agencia internacional que se llama GAMMA. Entonces yo se las di, se las ofrecí. Les di las fotos esas y [ahí] quedaron. Suponete que se las habré dado a comienzos de los ‘80 y me las devolvieron, no sé, a fines de los ‘80, comienzos de los ‘90. Mucho tiempo después.

Después de eso las fotos siguieron guardadas, inéditas.<sup>43</sup> Y después de algún tiempo más, las conocí. Su historia guarda un camino paradójico. Porque sabemos que la dictadura fue una usina de propaganda. Y que la fotografía de prensa fue una herramienta recurrente para el diseño y el sostenimiento de políticas oficiales. La editorial Atlántida, sin ir más lejos, fue un pilar importante, desde ya no el único, en las campañas de “acción psicológica” que justificaban, ocultaban o celebraban las prácticas del gobierno de facto. No sólo en palabras, sino también en imágenes: creando, en lo *visto*, la expectativa de realidad; invistiendo ese recorte gráfico de un halo de indiscutida autenticidad (GAMARNIK, 2012, 2015).

Así y todo, estas fotos, tomadas en actos oficiales, pagadas por medios de prensa cómplices de la dictadura (GAMARNIK, 2013), logran re-convertir lo panfletario en incomodidad.<sup>44</sup> Lo hacen por el mero hecho de haber

---

porque había que meterla en el servicio rápido, yo después sacaba el rollo y lo fijaba de nuevo, lo lavaba, y si había una foto que me gustaba, me cortaba el negativo y lo guardaba” (DEL CASTILLO TRONCOSO, 2016, p.235).

<sup>43</sup> Aunque buscando en la web puede encontrarse una. Aparece -Rafael no sabe cómo- en un posteo sobre historia reciente. La imagen figura sin créditos y perdida entre otras. De ella se dice, erróneamente: “En la imagen 8, Videla recorre el denominado “Museo de la Subversión” en la ciudad de Córdoba durante el año 1979”. En: <http://www.proyectoallen.com.ar/3/?p=5413>. Consultado el 15/08/2021.

<sup>44</sup> No nos referimos con esto a actos voluntarios de resistencia, como tomar (y guardar) fotos pasibles de ser censuradas, ni tomar (y publicar) fotos que ridiculizaran a personajes importantes de la dictadura. Nos referimos acá al simple hecho de que la foto de cobertura que sirviera, en su momento, como documento de propaganda, se volviera, con el tiempo, y una vez destruidos los espacios retratados, evidencia innegable de aquello que había querido borrarse. Volveremos sobre esto. Para una profundización en torno al primer eje, ver Gamarnik 2010, 2013.

sobrevivido. Al paso del tiempo, como primera instancia, a la espera de otras condiciones de visibilidad. Pero también, en el caso particular de las fotos de estos museos, lo hacen por haber sobrevivido a los museos mismos. Por habilitar ese trozo de pasado en el presente; por sustraerlos de lo improbable (en su sentido de evidencia); por exponerlos -literal y figuradamente- al escrutinio de la historia (MENDIARA, 1999).

Si hemos desandado el recorrido de las fotos del museo de Córdoba fue justamente para llegar hasta acá: para inscribir esas fotos en un género específico -el de la *fotografía de cobertura*-, y para revelar, al hacerlo, no sólo una técnica, sino también una trama de posibilidad. No sólo un juego entre la cosa y su imagen, sino un juego entre el fotógrafo y su *hacer*. Y un juego entre dictadura y publicidad. Porque la *fotografía de cobertura* sigue ciertas características, y esas características nos hablan tanto de la foto como del evento, y al hacerlo nos hablan también del evento y su finalidad. Una foto -decía Barthes (1989)- es siempre invisible: no es a ella a quien vemos. ¿Qué dejan ver, entonces, esas fotos de prensa? A través de ellas, pero también a pesar de sí mismas. ¿Qué dejan ver, esas fotos, sobre la relación entre museo y *desaparición*?

### **III. Fotografía de cobertura. La exhibición pública**

Una cosa es la foto como documento, señala Didi-Huberman (2004), el resultado visible, la información. Otra, el testimonio que nos ofrece del propio fotógrafo: el riesgo, la urgencia, el enfoque. Es decir, la relación decisiva del fotógrafo con su entorno y con su técnica (BENJAMIN, 2013). La imagen fotográfica, como contingencia pura, no es algo que se pueda concebir fuera de sus circunstancias (DUBOIS, 1986).

Este apartado busca interrogar las fotos del museo de Córdoba desde ese otro lugar: no desde la cosa retratada, sino desde su producción. Busca no inducir el lenguaje a un esfuerzo de descripción que siempre resultará insuficiente (BARTHES, 1989): mirar las fotos y decir lo que en ellas se ve. No a causa de esnobismo, sino de estrategia, porque mirar las fotos desde la experiencia del fotógrafo, el oficio, nos permite restituir algo más que el objeto fotografiado. Nos permite prestar atención al modo -encuadres, focos, composiciones- en que el fotógrafo de prensa capta y transmite la imagen de lo que ha visto. Para poder interrogar, de ese modo, este género de fotografías que cubren -periodísticamente- un acontecimiento.



Existe, dentro del género, una premisa que debemos acordar. Que aquello que registra la fotografía tuvo efectivamente lugar. Sabemos, por supuesto, que la cámara no es, necesariamente, un testigo objetivo. Sabemos que la fotografía no es sólo un proceso de registro mecánico, ni mucho menos la representación aséptica de lo “verdadero”. Sabemos que existen las ediciones y los montajes. Sabemos que -hasta en el mundo del fotoperiodismo- hay escenificaciones.<sup>45</sup> Pero nada de esto impide, sin embargo, que aceptemos dos puntos de partida, al trabajar sobre el *corpus* de fotos de este texto. El primero, del orden de lo volitivo: se espera que la credibilidad sea la base del periodismo de prensa. El segundo, del orden de lo fáctico: no creemos que pueda negarse que las fotos de Rafael Calviño constituyen un testimonio real. Eso que muestran, señalaría sintética y contundentemente Barthes, *ha sido*. El referente captado por la cámara -el museo- debió estar allí para que la imagen se produjese.

Pues ese es justamente el objetivo de la *fotografía de cobertura*: la representación fiel de un suceso; la aprehensión de un momento de la realidad. Y siempre con un fin informativo. Las imágenes de este género deben concentrar noticia y actualidad, pues su interés no se dirime por el manejo virtuoso de lo técnico o lo estético (son estos, en todo caso, valores agregados). Su importancia se salda con una operación más simple: la de dar cuenta de algo que está ahí (ULANOVSKY, 2009).

¿Cómo se logra? ¿Cómo se da cuenta, fotográficamente, de un acontecimiento? Se trata, en primer lugar, en este caso puntual, de seguir el evento. Es una obviedad, pero vale la pena resaltarlo. El seguimiento -la cobertura- no es un mero retratar sin dirección ni sentido, sino el intento de fijar, gráficamente, tres coordenadas básicas: el hecho (o el personaje), el contexto, la acción.

Es más, cuando saqué la foto no me di cuenta que estaba Bussi ahí. Yo estaba siguiendo a Videla. Por lo visto era como una visita a Córdoba, y fue ahí y a algún otro lado, supongo. Es más, [Bussi] no debe haber estado en ninguna otra circunstancia más que ahí. Que ofició de anfitrión, me parece. Por la actitud, digo.

Las fotos de Rafael son elocuentes. Se sigue a Videla. Se lo sigue en su circular por un recorrido. Se lo sigue centralmente. Lo suficientemente cerca

---

<sup>45</sup> Ver por ejemplo el caso de las fotos de migrantes de Dorothea Lange, o las fotos de la bandera de Iwo-Jima de Joe Rosenthal. O hasta las famosas fotos de Robert Capa sobre la muerte de un miliciano (MRAZ, 2003).

como para volverlo el objeto de la foto, pero con el encuadre lo suficientemente abierto como para inscribirlo en un lugar.<sup>46</sup> Esto es, para situarlo espacial y relacionamente. Se estira apenas la perspectiva para dejar entrar algunos uniformes. En fila india, o cortados por el encuadre, otros militares lo siguen (Bussi incluido), a modo de comitiva. Videla es, en esas fotos, el acontecimiento. No Videla por sí mismo, sino el personaje en el contexto. No hay equívocos posibles. Las fotografías muestran -en el pacto fotográfico que corresponde al género- que Videla *estuvo ahí*. Que Videla visitó el Museo.



---

<sup>46</sup> En este sentido, las fotos de Rafael difieren mucho de las publicadas en la revista *Gente* con motivo de la inauguración del Museo de Campo de Mayo, en 1978. Son éstas, fotos de puros objetos en primer plano. Al propio Rafael le llamó la atención este encuadre cerrado: “me llamó la atención que no hay lo que nosotros llamamos una “vista”. Es decir, un lugar donde se ve el ambiente del Museo. Son todas tac, tac, tac, tac [sonido de gatillar fotos]. No es el estilo de la revista. Digo, por ahí [el fotógrafo, Humberto Speranza] la sacó y se decidió editarlo así por lo fragmentario de los relatos. Pero lo habitual es que te mandan a hacer, no sé, [por ejemplo, fotos] en este bar, y te saco a vos, tomando café, y saco un detalle. Pero tratás de sacar algo que sea el frente, que se vea algo y que pueda servir a lo que llamamos, para una revista, la “apertura”. Lo que muchas veces era una doble página”.

Personaje, contexto, acción. Se trata, además, de seguir a Videla en su hacer. Y lo que se hace, por antonomasia, en un Museo, es mirar. Mirar y recorrer. O más precisamente: recorrer mirando. Las fotos muestran a Videla en su deambular, lo inscriben en su paseo, apuntan a su interés. Y su interés está en la mirada. Está en lo que ve. Allí está para eso la comitiva: para mirar lo que Videla mira, para amplificar la atención hacia eso que vemos porque él lo mira, porque es el objeto de su observación. Se mira con él, pero también se le señala qué mirar: el índice de Bussi literaliza la clave que arroja Barthes sobre el acto fotográfico. Dice este autor que ninguna foto puede salirse del lenguaje deíctico. Que toda foto es la muestra de una contingencia; que toda foto lleva la marca de una referencia. *Mire, ésta es mi casa. Vea, éste es mi hermano* (1989). El dedo índice de Bussi parece decir lo mismo: *vea, esto es un subversivo*. La imagen dentro de la imagen, reforzando su *deixis*. Las fotos muestran a Videla mirando lo que le indican mirar, para que nosotros también, como la comitiva, miremos con él.<sup>47</sup>



---

<sup>47</sup> Miramos hacia donde se nos señala mirar, pero eso no significa que no podamos mirar más allá. Nos ha resultado imposible no dejar de observar, en todas las fotos, el puño crispado de Videla. A la manera de un *punctum*, atrae nuestra mirada, se recorta de la escena como una flecha, nos punza, y al mismo tiempo tiene fuerza de expansión (BARTHES, 1989).

¿Y qué miramos? La respuesta rápida es que miramos el Museo. La respuesta más sopesada es que miramos -como nos señala el dedo de Bussi- “la subversión”. La profusión y la sumatoria de elementos ha creado un objeto. Lo ha explicado en paneles, lo ha mostrado en imágenes. Lo ha materializado en objetos, presentándolo y significándolo en un orden de lectura que nosotros, espectadores, sólo atisbamos: libros, fotos, armas, banderas, emblemas, cárceles, muñecos:



El salón estaba acondicionado dentro de una instalación. Era relativamente pequeño, el lugar. No minúsculo, pero pequeño. Tenía ese aire medio trucho, de puesta casi que escolar. De haber colgado unas cartulinas. Ahí estaba un poquito más emprolijado, pero era una versión no demasiado sofisticada. Estaba el maniquí ese ridículo. Ese Museo me da la sensación de que era una kermese. Me acuerdo que yo me apuré a sacar la foto junto a ese muñeco, cuando [Videla] se iba. Es parte del oficio: sabía que iba a pasar por ahí y entonces me apuré para mostrarlo con el muñeco ese. Para sacar una foto más ágil, que muestre algo.

Para sacar una foto que muestre, podríamos añadir, el epítome de “la subversión” como asunto. Que muestre -mediante el guerrillero ya vuelto objeto (maniquí)- el movimiento último de la cosificación.

Pero el método de la *fotografía de cobertura* no se agota en lo que vemos retratado, en aquello que aparece dentro del encuadre. También sus excedentes -lo que queda fuera del campo- forman parte del modo en que se ejerce la práctica del género (SCHUFFER MENDOZA, 2019). Porque la captura del acontecimiento (quién, dónde, qué) viene indisolublemente ligada al *cómo* de esa captura. Y este cuarto elemento -el cómo- se vuelve otra de las características fundamentales de esta clase de fotografía. No hablamos acá de la técnica en sí misma, en términos de un desarrollo abstracto y auto-contenido. Hablamos de la técnica como vínculo: del diálogo que se establece entre ella y el contexto. O mejor dicho: hablamos de lo que las particularidades del entorno *obligan* en el acto de fotografiar:

El lugar era relativamente chico. Yo creo que había, apenas entrabas, ¿viste la foto esa, que se ve con el maniquí? Bueno, esa es como la salida, como un hallcito chiquito. Me parece. Que estaba como saliendo. Y después estaba una sala, que era donde estaba la foto blanco y negro, que estaba mirando. Y supongo que esa otra, que la tenía borrada, me parece que era una sala más grande, y era en un costado, donde viste que se ve que hay unas armas, unas vitrinas. Eso la verdad que no me acuerdo nada... Pero me acuerdo que me había impresionando estar ahí, frente a esos tipos, con todo lo que se sabía, más ya en esos años. En esos momentos uno apela a la profesionalidad. Y eso es lo que me quedó más fijado, porque claro, las fotos esas las saqué con la cámara con la que trabajaba, con flash, en diapositiva, digamos. Y la otra foto blanco y negro la saqué con una que tenía, una camarita chiquita, que la tengo que buscar, porque la había guardado de recuerdo, que era muy rudimentaria, digamos. Tenías que poner todo manual ... Hice la prueba y saqué una fotito chiquita, así. Y esa foto tiene un poco más de clima, aunque no está lo del maniquí, que no la podría haber hecho en blanco y negro porque me salía movido, no daba la luz. Estaba oscuro, viste que se nota. Había solo la luz que iluminaban los paneles.

Resulta interesante reparar en lo que Rafael está diciendo: no se acuerda mucho de nada -ni cómo era precisamente el lugar dónde estaba, ni qué era concretamente lo que allí había, ni si era el único fotógrafo; no se acuerda ni siquiera cómo había llegado hasta ahí. Sin embargo, sí se acuerda de las cámaras con las que trabajaba, de sus manipulaciones, de la luz que había, de dónde venía, y de lo que esa luz, en términos técnicos, le permitía o le negaba.

Todo lo que era territorio y espacio recorrido forma parte, para él, de una impresión vaga. Lo que permanece firme, en cambio, es la impresión que le llega a través del visor de su cámara. Lo que nos dice Rafael apunta justamente a lo que intentamos subrayar: que su recuerdo del museo no está atado al lugar en sí, sino a su experiencia como fotógrafo en ese lugar. O lo que es lo mismo: que no recuerda nada que no estuviera mediado por la práctica de su oficio.

Un oficio donde, nos confirman las siguientes palabras, el cuerpo se vuelve herramienta primordial:

[Si había otros corresponsales], ahí, la verdad [no sabría decirte]... Otro fotógrafo, casi 99% que no. ¿Por qué lo digo, eso? Por una cuestión, digamos, física. Que te das cuenta, porque siempre te entorpecés con el que está al lado. Hay fotógrafos que no, pero yo saco con todo el cuerpo, digamos. El físico está. Para los que trabajamos en la calle siempre hay una cosa que tiene que ver con lo corporal, ¿no? Así que casi seguro que no. Pero por ahí había uno, más institucional, que sacaba desde otro lado, y yo no lo recuerdo.

Y era justamente aquí a donde queríamos llegar. A cómo el oficio fotográfico no empieza ni termina en un ojo que replica realidad. A cómo el oficio fotográfico implica, siempre y necesariamente, el posicionamiento de un cuerpo en escena. No sólo para percibir lo que nos rodea -la existencia o no de otro fotógrafo, por ejemplo-, sino para generar una imagen determinada a la hora de presionar el obturador. Porque el *cómo* de la captura de una foto transcurre por fuera de sus márgenes, pero eso no significa que sea invisible. Queremos decir: que sea invisible dentro de la foto misma. La foto que vemos contiene ambas informaciones: la del acontecimiento en sí y la de dónde y cómo estaba (puso) el cuerpo el fotógrafo para retratarlo. La disposición de ese cuerpo en esa escena determina que veamos lo que vemos.

Se entenderá mejor lo que intentamos decir si recurrimos a algunos contrapuntos. Tomemos concretamente dos ejemplos. El primero, el de las fotos arrebatadas a la ESMA por Víctor Basterra a partir de 1980. La historia es ampliamente conocida: este detenido-sobreviviente encuentra en una bolsa negativos a ser destruidos. Los saca del lugar en sucesivas salidas, ocultándolos entre sus ropas. Salvo la veintena que él salva, el resto de los retratos -tomados de manera sistemática por los represores- va a ser destruido al finalizar la dictadura. Las imágenes son de detenidos-desaparecidos fotografiados de frente y de perfil. Vemos ahí las condiciones de cautiverio y de tormento. Las manos esposadas o atadas a la espalda. Los cordones de los zapatos desatados.

Los rostros abotargados o desencajados. Las miradas perdidas. Las posturas encorvadas. En una palabra: vemos la desprotección, la vulnerabilidad, la sordidez (FELD, 2014; LARRALDE ARMAS, 2015).

El segundo contrapunto, el de las cuatro fotos arrebatadas a Auschwitz en agosto de 1944. El caso lo analiza Didi-Huberman, en un conocido texto (2004): un trabajador civil consigue introducir una cámara fotográfica al campo y hacerla llegar a los miembros del *Sonderkommando*. Escondida en el fondo de un cubo, la cámara llega a manos de un judío griego que trabaja en las fosas de incineración. Para sacar las fotos, el fotógrafo tiene que esconderse en la cámara de gas, apenas momentos después de retirados los cuerpos. Al resguardo de ese lugar ya vacío, consigue dos imágenes borrosas, enmarcadas por el sitio donde se encuentra oculto: se dejan adivinar, a lo lejos, los miembros del *Sonderkommando* junto a una pila de cadáveres; en el fondo, se distingue el humo de las fosas de incineración. El fotógrafo sale del crematorio, bordea el muro, camina hacia el bosque. Un convoy de mujeres, ya desvestidas, marcha hacia la cámara de gas. Con las SS alrededor, el fotógrafo no puede sacar la cámara con total libertad. Mucho menos, enfocar. Logra otras dos imágenes, a toda prisa, tal vez sin mirar, quizás mientras sigue caminando. Son completamente borrosas. Poco más que manchas de luz y oscuridad. En una reconocemos la presencia de un *Sonderkommando* por el perfil de la gorra. La otra es todavía más evanescente: apenas distinguimos la cima de unos abedules. El fotógrafo vuelve al crematorio, devuelve la cámara al trabajador, la película logra salir de Auschwitz escondida en un tubo de pasta dental.

Hay dos cuestiones que quisiéramos subrayar en estos ejemplos. El primero nos pone frente a la mirada de los perpetradores: en esas fotos no sólo vemos a las víctimas; las vemos además desde la perspectiva del secuestrador (Larralde Armas, 2015). Son fotografías sacadas desde el *adentro*. El segundo ejemplo nos enfrenta, en cambio, a fotografías sacadas desde el *afuera*. Son fotos desde el movimiento, desde el desconcierto, desde la circunstancia. La dificultad del encuadre, lo borroso y lo “movido” son, en ellas, una marca visual: la huella del obstáculo y del peligro corrido (BOLTANSKI, 2003; DIDI-HUBERMAN, 2004). El *afuera* y el *adentro*, entonces, como primera cuestión.

Y una segunda: comparten ambos ejemplos una característica, que hemos intentado señalar lexicalmente al presentarlos. Se trata, en la ESMA y en Auschwitz, de fotos *arrebatadas*. Por quien las salva, en el primer caso. Por quien las toma y exfiltra, en el segundo. El *arrebato* no indica acá, en este segundo caso, el *quién* del acto de la fotografía, sino el *cómo* del posicionamiento frente a la desaparición y la violencia. En uno y otro caso, las fotos son *arrebatadas*

porque su revelación -por fuera de su área de consumo, por fuera de sus muros- expone el espacio de lo clandestino. El *arrebato* se expresa aquí como la urgencia de un reflejo que permite sacar a la luz aquellos actos perpetrados para una no-visibility. Estas “capturas” -término que adquiere así una siniestra pertinencia- encuentra en el *arrebato* las condiciones de su visibilidad futura.

Volvamos ahora a las fotos del museo de Córdoba. No hay, en ellas, ni *adentro* ni *arrebato*. Tampoco hay un *afuera* que imponga ángulos vertiginosos, ni encuadres en velocidad, ni desenfoques. Y todo eso que *no hay*, también es una marca. Una que habla del fotógrafo en acto y que aparece en la información que nos devuelve la imagen. Porque lo que hay en esas fotos es el resultado del tiempo acordado a la toma, la convención y el consentimiento. Videla, Bussi y la comitiva recorren los pasillos del museo, se exponen al objetivo, con la conciencia de convertirse en imagen. Esas presencias encarnan *pose y protocolo*, un control de la presentación personal que desborda lo individual para representar un evento institucional.

Aquí el fotógrafo tiene a disposición un repertorio bien determinado de decisiones técnicas: encuadre, foco, composición. Hay personajes vistos con nitidez, objetos discernibles, porque el fotógrafo dispone de tiempo para capturar el evento. Más allá de las limitaciones luminosas o espaciales que impusiera el espacio, hay composición en el manejo de la perspectiva. Ni manchas borrosas ni granulosos. No se trata de un cuerpo urgido por el riesgo o el disimulo, porque tiene autorización para fotografiar. Para decirlo de una vez: hay un fotógrafo que acompaña una comitiva oficial y que trabaja al abierto.

Si en estas imágenes de Rafael Calviño no hay nada que exponga su cuerpo -que enfrente la práctica de su oficio- a las condiciones del *arrebato* de la imagen que venimos argumentando, se nos dirá que no hay nada que vincule estas fotos con la desaparición o lo clandestino. Eso es justamente lo que nos interesa discutir a continuación: la relación de estas fotografías con la violencia. O para ser más precisas: la relación de estas fotografías con una suerte de violencia desconectada. Con una que se exhibe voluntaria y abiertamente ante los fotógrafos de prensa, por considerarla incapaz de reflejar nada.

#### **IV. Museos y *desaparición*, la cara invisible (A modo de conclusión)**

Seguir los últimos tramos del argumento de este texto exige la reposición de ciertos datos. Aquellos que permiten, justamente, devolver la conexión rota: unir a los museos de la subversión con las múltiples formas de la violencia. Esta



reposición entraña un recordatorio y un nuevo apunte. El recordatorio es a la vez hipótesis de trabajo ya presentada: que fue Bussi quien organizó y dio forma institucional<sup>48</sup> a estos museos. Y con esto no estamos solamente mencionando un nombre, sino resaltando un carácter. Bussi fue uno de los militares más públicamente implicados en la represión ilegal estatal, con causas abiertas en su contra -en el país y en el extranjero- por violaciones a los derechos humanos, y finalmente condenado en 2008 por delitos de lesa humanidad en la provincia de Tucumán.

Déjennos sumarle ahora otros matices al listado de cargos y destinos con que abríamos este texto. Bussi fue jefe de la Subzona 32, cuya jurisdicción abarcaba la provincia de Tucumán, desde entre 1975 y 1977, e interventor de dicha provincia de 1976 hasta 1977; ambas posiciones lo transformaron en el responsable de todos los centros clandestinos de detención que funcionaron en la zona, como así también del control operativo de las Fuerzas Armadas y de Seguridad. Fue luego, entre 1977 y 1979, el segundo comandante de Institutos Militares y el jefe del Estado Mayor del Comando de Institutos Militares, radicados en Campo de Mayo; en el ejercicio de tales cargos tuvo jurisdicción en los partidos bonaerenses de Escobar, General Sarmiento, General San Martín, Pilar, San Fernando, Tigre, Tres de Febrero y Vicente López. Fue comandante del III Cuerpo de Ejército durante 1980 y, como tal, jefe de la Zona 3, que abarcaba las provincias de Córdoba, Mendoza, Catamarca, San Luis, San Juan, Salta, La Rioja, Jujuy, Tucumán y Santiago del Estero. Fue, finalmente, comandante del I Cuerpo de Ejército hasta 1981, cuya jurisdicción comprendía la Capital Federal y la provincia de Buenos Aires (con la excepción de algunos partidos del sur).<sup>49</sup> Por supuesto, no hablamos acá de cargos en términos nominales. Nos referimos, en cambio, a lo que el desempeño de ese cargo abarcaba. En la larga declaración de sobrevivientes y testigos, se ha señalado reiteradamente que era Bussi mismo quien comandaba las sesiones de tortura y quien, para dar el ejemplo, daba el primer tiro de gracia en los fusilamientos masivos (MARCOS, 2005).

A la luz de este recordatorio, entonces, el nuevo apunte. Uno que viene a presentar algunos datos que son, al mismo tiempo, el corolario sospechable de esta enumeración de cargos y destinos. Nos referimos, concretamente, a la estrecha ligazón que existe entre museos de la subversión y detención ilegal.

---

<sup>48</sup> Conviene no olvidar, como se verá más adelante, que la exhibición de materiales secuestrados en la actuación del oficio es una práctica generalizada, que bien puede entenderse como paralela o preexistente a la figura del museo formalizado.

<sup>49</sup> Ver: <http://www.derechos.org/nizkor/arg/doc/bussi1.html>. Consultado el 12/08/2021.

Otra vez, los datos son contundentes: el Museo de la Policía funcionó en la jefatura policial en San Miguel de Tucumán, allí donde funcionaba uno de los centros clandestinos más importantes de la provincia. El Museo Histórico “Mayor Don Juan Carlos Leonetti” funcionó en la base militar de Campo de Mayo, en cuyo emplazamiento funcionaba el mayor campo de detención clandestino dependiente del Ejército. El Museo de la Lucha contra la Subversión funcionó en el Comando del III Cuerpo de Ejército, gigantesco predio -correspondiente a la estancia La Perla- donde funcionaba uno de los centros clandestinos más grande del interior del país.<sup>50</sup>

La conclusión es tan evidente como perturbadora. Las colecciones de estos museos no sólo desplegaban un discurso triunfalista de *lucha contra la subversión*, sino que lo hacían en los escenarios mismos donde esa *lucha* daba sus puntadas finales. El museo de la subversión a pasos nomás del centro clandestino. Compartiendo la misma geografía, en una prestidigitación de luces y sombras, que operaba sustrayendo algo de la vista y poniendo en foco, adrede, otra cosa. De un lado lo abiertamente visible, el museo. Del otro, lo clandestino (la detención ilegal, la desaparición, la tortura). Fluyendo entre ambos, el espanto de lo real. El contrapunto era implacable. En un juego perverso entre la literalidad y la tapadera, la retórica de la *lucha contra la subversión* encubría al terrorismo de estado, la exhibición de “trofeos” ocultaba a los detenidos. El *delante* y el *detrás*, teatro y espanto (SIRIMARCO, 2019b). Y en las fotos del museo de Córdoba, esas pesadas cortinas de un color indefinido tirando al rosa viejo.

Este movimiento de acoplamiento ya ha sido reseñado. Jean y John Comaroff resaltan esta dualidad, por ejemplo, para el museo policial de Sudáfrica en 1999: “el espacio de la exhibición pública había coexistido, en tiempos del apartheid, con algo más, con algo clandestino, con algo actualmente aborrecible: el epicentro -y el espacio de interrogación- del tristemente famoso servicio de seguridad nacional. La bizarra coexistencia de ambos dentro de las mismas paredes -el museo abajo, la policía secreta arriba- parecía rebasar cualquier coincidencia” (2004, p.810). Lo mismo puede decirse de estos museos: detenidos de un lado, objetos museísticos del otro. El anverso

---

<sup>50</sup> Dejamos fuera de este listado al probable Museo en el Regimiento I de Patricios, del que aun no tenemos datos concretos. Se sabe, sin embargo, que dicho Regimiento funcionó como centro clandestino durante la dictadura. Ver, por ejemplo, el listado elaborado por la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación: [http://www.jus.gob.ar/media/3122963/6\\_anexo\\_v\\_listado\\_de\\_ccd.pdf](http://www.jus.gob.ar/media/3122963/6_anexo_v_listado_de_ccd.pdf). Consultado el 08/08/2021.

y el reverso “del estado como violencia. No había una simple línea divisoria, en este edificio con dos entradas, entre las bambalinas y el frente del escenario, entre actores y audiencia, entre los productores y los consumidores de una realidad fantasmagórica” (COMAROFF, 2004, p.816).

Pero no debe creerse que esta dualidad implicara un simple movimiento de proximidad. Implicaba, sobre todo, un movimiento de prolongación. Porque estos espacios -centros clandestinos y museos- no sólo compartían la misma geografía. Compartían, además, los mismos insumos. Reparemos, si no, en la naturaleza de lo expuesto: armas, banderas, libros, ropas. ¿De dónde salían estos objetos? La respuesta es tan explícita como el espacio que los alojaba, y aparece una y otra vez -se recordarán las notas de La Voz del Interior- en letra de molde: “elementos todos ... *secuestrados* a las bandas subversivas en diversos *procedimientos* realizados por las fuerzas de seguridad”.<sup>51</sup>

Revisemos un ejemplo. En 1977, a un conscripto que hacía el servicio militar en el Regimiento de Infantería Aerotransportada de Córdoba (en el mismo enorme predio correspondiente a la estancia La Perla) lo llevaron a hacer una recorrida por el lugar:

Y en esa recorrida nos llevan a ese museo. Era una sala con mesas. Había ropa, documentos. Había objetos personales, desde lapiceras, relojes, zapatos, zapatillas ... “Acá están las cosas que nosotros recuperamos en cada uno de los combates que nosotros hacemos contra la guerrilla y la subversión”, me acuerdo que nos dijo el milico que nos hizo la recorrida. “Estos son elementos de los subversivos”. El “trofeo de guerra”, así lo presentaban. Y estaba todo acomodado y organizado, no era una montonera de cosas. Y vos ibas recorriendo: veías los documentos de identidad... Obviamente, el argumento de los tipos era: “esto es lo que nosotros recuperamos y que ellos usaban identidades falsas”. Eran documentos que los habían robado o fraguado, decían ... Después venían todas las armas. En general estaban como desarmadas; el cargador afuera y demás. Bien exhibidas, como en un museo. Después, literatura, obviamente. Panfletos. Fotos de lugares que habían allanado y habían copado. Cárceles del pueblo, por ejemplo. Pero no puestas en las paredes sino en las mesas ... Vos ibas parando en la mesa, “acá esta ropa, la ropa que recuperamos de los guerrilleros”, te decía. Después pasabas a las armas: “estas armas, acá hay una 45, acá hay esto, estas armas eran las que les quitaban a los policías y a los militares, matando”. Yo recuerdo mucho el tema de la ropa. Pantalones, vestidos... Era ropa civil, no tengo el recuerdo de que fuera otra ropa, de fajina o militar. Hoy pienso que esa

---

<sup>51</sup> Las cursivas aquí son nuestras.

ropa y esos documentos podrían haber sido de desaparecidos. Vos pensá una cosa. Lo que yo te estoy contando, el Regimiento de Infantería Aerotransportada 2 de Córdoba se toca con La Perla, con lo cual... Mirá, a nosotros a veces nos sacaban y nos llevaban a hacer unas especies de inspecciones que los milicos hacían, que cerraban un barrio entero, veinte manzanas, y nos llevaban a nosotros y nos ponían en cada punta y no entraba ni salía nadie. Y cuando volvíamos, siempre decían: "detuvieron a 10 guerrilleros". Nosotros no veíamos [nada], pero yo estoy seguro de que en ese regimiento donde yo estuve, o en el del frente, o en el del costado, los llevaban. Después los trasladarían a La Perla o a algún otro centro de detención (SIRIMARCO, 2020: s/d).

Reparemos en las palabras con que el militar que hace la recorrida explica el origen de los objetos: se trata-lo dice expresamente- de elementos "recuperados en combate". *Combate, procedimientos, enfrentamientos*. No hace falta explicar acá lo que esconden estos eufemismos. Lo que hay *detrás* de esas categorías. Tanto en sentido figurado como literal. Sabemos que *detrás* del *combate* está la *desaparición*. Y que *detrás* del museo está el centro clandestino (o el centro de captura, recepción y detención de *subversivos*). Y entonces, no es arriesgado pensar que *detrás* de la ropa "recuperada de los guerrilleros" esté, lisa y llanamente, la ropa que les fue sacada a los secuestrados.

Y acá es donde opera el truco. Porque museo y centro clandestino bien pueden concebirse como el *delante* y *detrás* de una misma escena (se trata, finalmente, de espacios formalmente distintos). Pero no hay delante y detrás posible en las ropas. Los zapatos que se exhiben de un lado, faltan del otro. No se trata de zapatos distintos, sino del mismo zapato. Se trata -y acá queríamos llegar- de la continuidad del mismo objeto (SIRIMARCO, 2020). Continuidad que sólo la traslación de un lado al otro (el simple pasaje del reverso al frente), hace aparecer como desconexión, ocultando que aquello que se muestra como objeto museístico, visible y legitimado, es también un objeto *arrebataado* -zapatos, documentos, banderas, libros.<sup>52</sup> Ocultando que se trata de un objeto impregnado por la violencia y lo clandestino. Ocultando, en suma, que ese objeto no atraviesa lugares inconexos, sino que habita lógicas que se presentan como aisladas pero que conforman en realidad un mismo espacio, sólo que con

---

<sup>52</sup> Arrebato, violencia, objeto, exposición. Tal vez no se aventurado recordar acá que fue también Bussi quien, durante su gobernación de facto de la provincia de Tucumán, removió 144 menhires de su emplazamiento original en Tafí del Valle y los trasladó creando, en otra zona, un parque arqueológico. Tal vez no sea aventurado ver, en este caso, otro ejemplo de un poder que sustrae y repone, organizando y re-organizando la dirección de la mirada.

dos entradas y una ausente línea divisoria entre las bambalinas y el frente del escenario (COMAROFF, 2004).

No hay, en los museos de la subversión, nada que se escamotee a la vista. Por el contrario: la visibilidad es total. Y sin embargo, ningún objeto de los que se exhiben -de los que se ostentan- proclama *al abierto* su conexión con la *desaparición*. Ni la proclama ni logra traslucirla. Y sorprende, en este movimiento de exposición, lo que a primera vista podría verse como audacia o desparpajo. El hecho de ofrecer a la vista pública -el museo, la fotografía de prensa- aquello que podría resultar incriminador. Y que pronto lo serían -incriminadores- pues recordemos que estos museos fueron al final de la dictadura negados y expresamente destruidos. ¿Cómo era que estos objetos se exponían, en su sentido documental, como el testimonio de una *lucha*, sin lograr que expusieran, en su sentido culpabilizador, aquello que bajo esa retórica trataban de ocultar?

La respuesta es simple, e implica prestarle atención a la operación de embozo que requería la exhibición abierta de la represión clandestina en estas salas y museos. Señala Rufer (2018) que una forma de enmascarar la violencia es operar *des/re/conectándola*. Es decir, operar no enmascarando el objeto sino enmascarando su conexión con determinadas aristas de la experiencia.<sup>53</sup> Ahí están, por ejemplo, los documentos de identidad en las mesas de esa sala del cuartel cordobés. No suprimidos, ni ocultados, sino reconvertidos: evidencia no de un probable detenido-desaparecido, sino prueba de cómo el *guerrillero* fraguaba identidades falsas. O sea: la violencia que porta el objeto, sanitizada y cambiada de signo (SIRIMARCO, 2019a, 2020; DAICH y SIRIMARCO, 2020). Y como tal -como sanitizada y legitimada-, ostensiblemente expuesta. Expuesta a la vista de los visitantes de estos museos. Expuesta a la lente de la *fotografía de cobertura*, que reificaba relatos y amplificaba espectadores.

La operación -lo vimos- era una constante en los medios de prensa. Nos referimos al ocultamiento y la sustitución. La aplicación del terrorismo de Estado necesitó de ambos movimientos: de una política de censura y de una política de reemplazo. Y necesitó de ambos movimientos en simultáneo: las luces y las sombras, el anverso y el reverso. De un lado la *lucha*, la *subversión*, el museo. Del otro, la represión, el desaparecido, el centro clandestino. Lo escondido debía encontrar una contraparte en la visibilidad, como figuras que

---

<sup>53</sup> Por supuesto, la supresión y/o reconversión de la violencia estatal no es inusual en los museos de las fuerzas armadas y de seguridad. Para un mayor desarrollo sobre este punto, ver Sirimarco 2019a.

se suponen mutuamente, como elementos de un mismo fenómeno que no pueden verse a la vez (GAMARNIK, 2010; SCHINDEL, 2016).

De un lado la *lucha*, la *subversión*, el museo. Del otro, la represión, el desaparecido, el centro clandestino. Y en el medio, las fotos de prensa. Queremos decir: la *fotografía de cobertura*, a caballo entre lo exhibido y lo invisible. Materializando ella misma el juego entre lo que se ostenta y lo que se oculta; revelando, mediante la exposición de lo legítimo, aquello que se enmascara. En una palabra: dando testimonio gráfico de todo lo que cabe en lo expuesto, de todo lo que viene a *semantizar* ese exceso de visibilidad. Si existe, en todo orden, un dejo que no “cierra”, un elemento que desestabiliza el relato, que se queda ahí como *resto*, que insiste, que nos asedia y que persevera, que vuelve todo el tiempo -diría Rinesi (2019)- como una sombra o una promesa, la *fotografía de cobertura* -estas fotos *sobrevivientes*- vienen justamente a recordarnos, merced a su supervivencia, que no toda violencia es sanitizable (SIRMARCO, 2020). Vienen a exponer el truco, a revelar las costuras; nos muestran todo lo clandestino que se cuela en el *abierto*.

Porque esas fotos no sólo operan como prueba de la existencia de estos museos, reponiendo, con su aspecto fantasmático, ese referente que fue perdido. Operan sobre todo como marca visual del nexo de violencia que fue roto. La razón es simple: los objetos -zapatos, banderas, museos- no son nunca una cosa inerte, sino una suerte de fósil en el cual está petrificada una constelación de fuerzas (BENJAMIN, en GORDILLO, 2014). Los objetos son cosas que hablan por sí mismas, aun desde ese sustrato de materialidad que se presume muda. El objeto *habla*, aun cuando se lo fuerce al silencio. Así como hablan las historias que no se quieren mostrar, y sin embargo se muestran. La violencia estatal deja marcas. Hasta en los lugares más insospechados. (DAICH y SIRMARCO, 2019).

¿Cómo, las fotografías de estos museos, pueden considerarse fotos que aluden, claro que desplazadamente, a la *desaparición*? Que aluden al secuestro, a la detención ilegal, al asesinato, a su borramiento. Confiamos en que la pregunta que ha abierto este texto obtenga ahora su respuesta. Una sin dudas compleja y con múltiples capas de sentido. Una que permita inscribir estos espacios museísticos como dispositivos importantes en la maquinaria de la *desaparición* (en la maquinaria de su ocultamiento y de su reemplazo). Una que permita inscribir también en ella la *fotografía de cobertura*, en tanto imagen que expone lo abierto pero revela lo invisible, y que permita entonces reflexionar sobre cómo proceder para acercarse a esos registros invisibilizados. Una respuesta que nos permita, finalmente, reformular la pregunta del comienzo:

¿cómo mirar aquello que permaneció des-conectado de su régimen originario de violencia?

## Agradecimientos

Sin la ayuda de Mariana Tello, Ezequiel Torres y Diego Nemec, este texto no hubiera encontrado el rumbo. No hubiera sido ni siquiera posible sin el oficio y la generosidad de Rafael Calviño, que hace décadas guardó unas fotos y después nos las mostró.

## Bibliografía citada

- ALBERTI, Samuel  
(2005). Objects and the museum. *History of Science Society*, vol.96, n.4, p.559-571.
- ALMIRÓN, Fernando.  
(1999). *Campo Santo. Los asesinatos del Ejército en Campo de Mayo. Testimonios del ex sargento Víctor Ibañez*. Buenos Aires, Editorial 21.
- APPADURAI, Arjun.  
(1991). Introducción: las mercancías y la política del valor. In: Arjun Appadurai (Ed.); *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México, Grijalbo, p.17-87.
- BARTHES, Roland.  
(1989). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona, Editorial Paidós.
- BENJAMIN, Walter.  
(2013). *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-textos, Valencia.
- BOLTANSKI, Luc.  
(2003). La retórica de la figura. In: Pierre Bourdieu (Ed.); *Un arte medio. Un ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p.207-234.
- CASTEL, Robert.  
(2003). Imágenes y fantasmas. In: Pierre Bourdieu (Ed.); *Un arte medio. Un ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p.330-377.
- DAICH, Deborah y SIRIMARCO, Mariana.  
(2019). La vida social de las cosas. Tramas policiales y judiciales en la construcción de un objeto museable (El caso del blindex de Perón). In: Mariana Sirimarco (Comp.); *Narrar el oficio. Los museos de las fuerzas de seguridad como espacios de ficciones fundadora*. Buenos Aires, Editorial Biblos, p.163-198.
- DEL CASTILLO TRONCOSO, Alberto.  
(2015). Fotografía y memoria en la dictadura argentina (1976-1983). Entrevista con Eduardo Longoni. *Secuencia*, n.95, p.215-258.
- DIDI-HUBERMAN, Georges.  
(2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, Abada Editores.
- (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona, Editorial Paidós.
- DUBOIS, Philippe.  
(1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona, Editorial Paidós.
- COMAROFF, Jean y COMAROFF, John.  
(2004). Criminal obsessions, after Foucault: postcoloniality, policing, and the metaphysics of disorder. *Critical Inquiry*, vol.30, n.4, p. 800-824.

- ESCOLAR, Diego.  
 (2019). El museo del olvido: apuntes sobre la reconstrucción de la imagen institucional de la Gendarmería Nacional Argentina, 2001-2017. In: Mariana Sirimarco (Comp.); *Narrar el oficio. Los museos de las fuerzas de seguridad como espacios de ficciones fundadora*. Buenos Aires, Editorial Biblos, Buenos Aires, p.139-162.
- (2017). *Gendarmería: Los límites de la obediencia*. Buenos Aires, Editorial SB.
- ESCUADERO, Eduardo.  
 (2020). Memoria y dictadura: el Museo de la Lucha contra la Subversión en Buenos Aires y en Córdoba, *para exhibir la superioridad del bien contra el mal*. In: Marta Philp y Eduardo Escudero (Comps.); *Usos del pasado en la Argentina contemporánea: memorias, instituciones y debates*. Córdoba, Centro de Estudios Avanzados y Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba, p.181-198.
- FELD, Claudia.  
 (2014). Fotografía, desaparición y memoria: fotos tomadas en la ESMA durante su funcionamiento como centro clandestino de detención. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, p.1-24.
- (2010). Imagen, memoria y desaparición: una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria. *Aletheia*, vol.1, n.1, p.1-16.
- FORTUNY, Natalia.  
 (2014). *Memorias fotográficas: imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires, La Luminosa.
- GAMARNIK, Cora.  
 (2017). La imagen de la 'subversión': cómo se construyó la imagen del enemigo (1976-1979). *Sudamérica*, n.7, p.19-52.
- (2016). El fotoperiodismo y la guerra de Malvinas: una batalla simbólica. In: John Mraz y Ana María Mauad (Orgs.); *Fotografía e historia en América Latina*. Montevideo, Centro de Fotografía de Montevideo, p.225-256.
- (2015). La fotografía de prensa durante la guerra de Malvinas: la batalla por lo (in)visible. *Páginas*, vol.7, n.13, p.79-117.
- (2013). La fotografía irónica durante la dictadura militar argentina: un arma contra el poder. *Discursos fotográficos*, vol.9, n.14, p.173-197.
- (2012). Fotografía y dictaduras: estrategias comparadas entre Chile, Uruguay y Argentina. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, s/d.
- (2011). Acciones e imágenes de lo fotorreporteros durante la dictadura argentina. In: *VI Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Buenos Aires, Instituto Gino Germani, Universidad de Buenos Aires, p.1-22.
- (2010). La fotografía como instrumento político en Argentina: análisis de tres momentos clave". In: *VI Jornadas de Sociología de la UNLP*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, p.1-18.
- GORDILLO, Gastón.  
 (2014). *Rubble. The afterlife of destruction*. Durham & London, Duke University Press.
- KOPYTOFF, Igor.  
 (1991). La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso. In: Arjun Appadurai (Ed.); *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México, Grijalbo, p.89-122.
- LANGLAND, Victoria.  
 (2005). Fotografía y memoria. In: Elizabeth Jelin y Ana Longoni (Comps.); *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid/Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, p.87-90.
- LARRALDE ARMAS, Florencia.  
 (2015). Las fotos sacadas de la ESMA por Victor Bastera en el Museo de Arte y Memoria de La Plata: el lugar de la imagen en los trabajos de la memoria de la última dictadura militar argentina. Un estudio de caso. *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, n.54, p.79-102.



- MARCOS, Dolores.  
(2005). Liderazgos autoritarios en el noroeste argentino: el caso Bussi en Tucumán. *Reflexión Política*, vol.7, n.13, p.42-58.
- MELONI GONZALEZ, Carolina y ZURITA, Ruy Diego.  
(2018). Biopolítica de la subversión: el museo como dispositivo de invención, construcción y mostración del enemigo. El caso de la Jefatura Central de Policía en Tucumán. *Contra corriente*, vol.15, n.2, p. 220-244.
- MENDIARA, Irina.  
(1999). Las fotografías de archivo como datos culturales. Las imágenes del Hotel de los Inmigrantes. In: *III Reunión de Antropología del Mercosur*. Misiones, Universidad Nacional de Misiones. Mimeo.
- MRAZ, John.  
(2003). ¿Qué tiene la fotografía de documental? Del fotoperiodismo dirigido al digital. Disponible en: <http://v1.zonezero.com/magazine/articles/mraz/mraz01sp.html>. Consultado el 8 de Agosto de 2021.
- NEMEC, Diego.  
(2019). *Pueblos de la "guerra". Pueblos de la "paz". Los pueblos rurales construidos durante el "Operativo Independencia" (Tucumán, 1976-1977)*. San Miguel de Tucumán, EDUNT.
- RANCIERE, Jacques.  
(2013). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial.
- RINESI, Eduardo.  
(2019). *Restos y desechos. El estatuto de lo residual en la política*. Buenos Aires, Caterva Editorial.
- RODRIGUEZ, Laura Graciela.  
(2010). Políticas educativas y culturales durante la última dictadura militar en Argentina (1976-1983). *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, p.1251-1273.
- ROBBEN, Antonius.  
(2008). *Pegar donde más duele. Violencia política y trauma social en Argentina*. Barcelona, Anthropos Editorial.
- RUFER, Mario.  
(2018). La memoria como profanación y como pérdida: comunidad, patrimonio y museos en contextos poscoloniales. *A contra corriente*, vol.15, n.2, p.149-166.
- SALVI, Valentina.  
(2012). *De vencedores a víctimas. Memorias castrenses sobre el pasado reciente en Argentina*. Buenos Aires, Editorial Biblos.
- SCHINDEL, Estela.  
(2016). *La desaparición a diario. Sociedad, prensa y dictadura (1975-1978)*. Villa María, Eduvim.
- SCHUFFER MENDOZA, Cynthia Pamela.  
(2019). La imagen translúcida del Estadio Nacional. Políticas de la luz en las representaciones de la catástrofe chilena. *Clepsidra*, vol.6, n.11, p.92-109.
- SIRIMARCO, Mariana.  
(2020). Las cosas que recuperamos en combate. Exhibición de trofeos de guerra en la Córdoba de la subversión. *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, vol.10, n.1, p.1-6.
- (2019a). Presentación. Museos y fuerzas de seguridad en la Argentina. In: Mariana Sirimarco (Comp.); *Narrar el oficio. Los museos de las fuerzas de seguridad como espacios de ficciones fundadora*. Buenos Aires, Editorial Biblos, p.9-27.
- (2019b). Las huellas de lo borrado. Muerte, guerra y restos corporales en los Museos de la Subversión. In: Mariana Sirimarco (Comp.); *Narrar el oficio. Los museos de las fuerzas de seguridad como espacios de ficciones fundadora*. Buenos Aires, Editorial Biblos, p.225-282.
- (2014). La cosa y la palabra. Relato y emocionalidad en un museo policial. *Revista del Museo de Antropología*, vol.7, n.1, p.177-188.
- SONTAG, Susan.  
(2006). *Sobre la fotografía*. México, Alfaguara.

THOMAS, Nicholas.  
(1991). *Entangled objects: exchange, material culture and colonialism in the Pacific*.  
Cambridge, Harvard University Press.

ULANOVSKY, Lucía.  
(2009). Fotografía de prensa y *el Cordobazo*.  
Entre tradición y modernización de los  
tratamientos fotográficos. *Revista Chilena de  
Antropología Visual*, n.14, p.42-66.

**Recebido em**  
outubro de 2021

**Aprovado em**  
dezembro de 2021

# A produção musical autoral e independente na cidade de Vitória-ES e o novo espírito do capitalismo

Manuela Vieira Blanc<sup>1</sup>

Fabio Rodrigues<sup>2</sup>

## Resumo

Este artigo analisa os dados coletados em uma pesquisa de inspiração etnográfica e visa compreender a lógica discursiva de músicos independentes atuantes na cidade de Vitória – ES. Para tanto, articula dados obtidos ao longo dos últimos seis anos e que mapearam os processos de atuação de empreendedores culturais, a conformação de um circuito de promoção do empreendedorismo local e as falas públicas proferidas por músicos autorais independentes capixabas sobre o seu contexto de atuação. Acompanhamos ao longo dos últimos quatro anos mudanças nos discursos dos produtores culturais atuantes no Centro da cidade de Vitória, capital do Estado do Espírito Santo, e que refletem transformações na avaliação de suas condições de atuação, transferindo do poder público para si mesmos o *protagonismo em fazer acontecer*. Do mesmo modo, observamos nas falas dos músicos autorais atuantes nesse contexto a reprodução de uma lógica discursiva que, mais do que problematizar as dificuldades vividas no exercício da sua profissão como parte de um processo mais amplo de transformações do mercado fonográfico (marcado pela precarização das suas condições de trabalho), ou a insuficiência das políticas culturais como subsídio à produção musical local, reproduzem o discurso de responsabilização individual pelo sucesso dos seus projetos profissionais. Deste modo, destacamos a emergência de uma lógica liberal dos interesses individuais no contexto cultural local, bem como a capacidade adaptativa dos atores em se ajustar aos sistemas normativos em vigência, produzindo estratégias e fazendo articulações em favor da construção das suas carreiras. Os desafios em torno da produção musical local são colocados a partir das dificuldades experimentadas no cotidiano das suas práticas profissionais, as assimetrias de condições sendo problematizadas em nível micro, dificultando a possibilidade de articulação para além de um espectro do próximo.

## Palavras-chave

Empreendedorismo cultural. Ator por projeto. Produção musical independente. Gramática liberal dos interesses individuais.

---

<sup>1</sup> Doutora em Sociologia Política pela Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro. E-mail: manuela.blanc@ufes.br.

<sup>2</sup> Mestre em Sociologia Política pela Universidade Vila Velha. E-mail: binhoinforms@yahoo.com.br.

## Abstract

This article analyzes the data collected in an ethnographic-inspired research and aims to understand the discursive logic of independent musicians working in the city of Vitória ES. For this, it articulates the data obtained over the last six years and which mapped the performance processes of cultural entrepreneurs, the formation of a circuit to promote local entrepreneurship and the public speeches given by independent musicians from Espírito Santo about their context of performance. Over the past four years, we have followed changes in the discourses of cultural producers working in downtown Vitória, capital of the Espírito Santo state, which reflect changes in the assessment of their operating conditions, transferring the leading role of making it happen from the public authorities to themselves. Likewise, we observe in the speeches of musicians working in this context, the reproduction of a discursive logic that, more than problematizes the difficulties experienced in the exercise of their profession as part of a broader process of transformation in the phonographic market (marked by the precariousness of their working conditions), or the insufficiency of cultural policies as a subsidy to local music production, reproduce the discourse of individual responsibility for the success of their professional projects. Thus, we highlight the urgency of a liberal logic of individual interests in the local cultural context, as well as the adaptive ability of actors to adjust to the normative systems in force, creating strategies and making articulations in favor of building their careers. In this way, the challenges surrounding the local music production are posed from the difficulties experienced in the daily life of their professional practices, the asymmetries of conditions being problematized on the micro level, hindering the possibilities of an articulation beyond a spectrum of the next.

## Keywords

Cultural entrepreneurship. Actor by project. Independent music production. liberal grammar of individual interests.

O presente artigo analisa os dados coletados em uma pesquisa de inspiração etnográfica desenvolvida no âmbito do grupo de pesquisa Cidades, Espaços Públicos e Periferias (Cep 29) e visa compreender o processo de ascensão de uma lógica discursiva *liberal*<sup>3</sup> entre músicos independentes atuantes na cidade de Vitória – ES ao longo dos últimos anos, passível de ser enquadrada no contexto de um novo espírito capitalista, segundo o sentido que lhes conferem

---

<sup>3</sup> Caracterizado como reconfiguração ideológica associada às transformações do mundo econômico, o liberalismo será pensado a partir dos recursos motivacionais que mobilizam a força de trabalho, tendo a flexibilização da vida, a partir da flexibilização dos modos de produção, um núcleo ideológico característico dos novos tempos, alterando as formas de organização do mundo do trabalho (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2006 apud PRESTIFILIPPO; WEGELIN, 2016).

Luc Boltanski e Éve Chiapello (2009). Interessa-nos compreender, por outro lado, os processos de ajustamento, negociação e articulação assumidos por esses atores como estratégias na construção das suas carreiras.

Segundo os autores, estaríamos vivendo um terceiro momento do capitalismo. Marcado por uma lógica moral emergente ao longo das últimas décadas, que reconhece a volatilidade dos processos de produção, bem como das conexões que os envolvem, para além dos sistemas produtivos centralizados por empresas, esse novo espírito capitalista é caracterizado pela descentralização dos processos produtivos. As críticas direcionadas ao sistema capitalista, segundo os autores, teriam o papel de impulsionar transformações em seu interior em termos de justificações que possibilitem a sua efetivação, apesar das suas contradições.

No contexto atual, esse processo se dá pela valorização de um novo tipo de ator social, não mais estimulado pelas promessas de estabilidade profissional, demandante da assistência estatal ou vinculado institucionalmente a uma empresa, igualmente passível de ser cobrada pela garantia das suas condições de produção. O profissional que emerge no tempo presente é motivado por um novo espírito, que toma para si a responsabilidade pelo próprio sucesso, ao mesmo tempo que precisa desenvolver capacidades adaptativas que lhe permitam manter a competitividade em uma lógica de mercado altamente flexível. Esse é o *ator por projeto*, um profissional cuja especialização é a própria adaptabilidade, bem como a capacidade de estabelecer *comunidades em rede*, fontes de parcerias profissionais voltadas para responder a demandas pontuais do mercado (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009).

Ao mesmo tempo, as relações estabelecidas entre os atores em tal contexto serão marcadas por uma gramática liberal de interesses, expressa em engajamentos individuais por “escolhas” realizadas por indivíduos autônomos entre opções de conhecimento comum (THÉVENOT, 2019, grifos do autor). Interessa-nos refletir, a partir dos dados aqui acionados, como os interesses expressos, apesar de restritos em relação às concepções de bem comum, se legitimam em negociações de bem compartilhados em dado contexto, ou em um *bem de todos* (WERNECK, 2012) os envolvidos em dado campo de disputa. Deste modo, “people transform intimate experiences, personal grievances or scattered observations into a more general format that facilitates coordination with others using categories, conventions, customs, standards, methods, etcas<sup>4</sup>” (THÉVENOT, 2019, p. 225).

---

<sup>4</sup> Pessoas transformam experiências íntimas, queixas pessoais ou observações dispersas em um formato mais geral que facilita a coordenação com outras pessoas usando categorias, convenções,

Acompanhamos ao longo dos últimos quatro anos mudanças nos discursos dos produtores culturais atuantes no Centro da cidade de Vitória, capital do Estado do Espírito Santo, e que refletem transformações na sua capacidade crítica de avaliar suas condições de atuação. Em um primeiro momento de coleta de dados, que culminou na produção do trabalho de Néspoli (2016), os empreendedores culturais do Centro se referiam às suas condições de trabalho em caráter crítico, denunciando o que então consideravam negligência do poder público, municipal e estadual, no fomento à produção cultural local. Mais recentemente, esses atores vêm se posicionando como multiplicadores em projetos de promoção de uma *cultura criativa*, marcada pela ideia de que a iniciativa individual e as conexões em redes são o impulso para a realização das transformações desejadas, força de concretização dos projetos coletivos, assumidos como responsabilidade dos atores individuais envolvidos.

A ascensão dessa lógica discursiva foi gestada progressivamente nesse contexto através de iniciativas que articulam ações envolvendo poder público e privado, mas que se efetivam, entre nossos interlocutores, como reflexo do seu potencial empreendedor, como um produto espontâneo da sua articulação, na composição de redes que os conectam em prol do que, mais recentemente, denominam *reavivamento cultural do Centro de Vitória*, capital do Estado do Espírito Santo.

Uma série de atividades foram promovidas em Vitória ao longo dos últimos anos sob a roupagem *capacitação para o empreendedorismo*. Os interlocutores de pesquisa de Ramos (2018), membros de um núcleo de promoção do consumo sustentável criado na cidade no ano de 2016, apontam para o *Programa de Empreendedorismo* promovido pela Shell Brasil como referência ao seu processo de capacitação para a gestão de seus negócios na cidade. O curso, realizado em parceria com o Centro Integrado de Estudos e Programas de Desenvolvimento Sustentável – Cieds, *visou à formação, ao suporte e ao estímulo para que empreendedores possam desenvolver seus próprios negócios no setor de óleo e gás por meio de relacionamentos sustentáveis* (IFES, 2013) e é citado por esses atores como a base da lógica justificadora de suas ações, como a criação do Núcleo Beija-Flor, que teria como objetivo, entre outras coisas, manter conectada a rede dos participantes deste programa (vide RAMOS, 2018).

A realização do Dia Mundial da Criatividade, no mês de abril de 2018, em Vitória, articulou de modo remarcável os empreendedores culturais atuantes no Centro da cidade, anteriormente entrevistados por Néspoli (2016), além de

---

costumes, padrões, métodos etc. (tradução nossa).

outros sujeitos que vêm sendo acompanhados no âmbito do grupo de pesquisa ao longo dos últimos anos. Promovendo localmente atividades que compõem uma iniciativa internacional e chancelado pela ONU, o evento foi realizado em parceria com a Secretaria de Estado da Cultura, a Secretaria de Estado de Gestão e Recursos Humanos (Serger), o Sebrae e a Companhia de Desenvolvimento de Vitória, com apoio da Secretaria Municipal de Inovação e Tecnologia da cidade de São Paulo, e realizado sob a liderança da *multiplataforma de valorização do ES*, denominada Espírito Criativo<sup>5</sup>.

Na prática, estabelecimentos comerciais e de lazer locais foram convidados, através de seus gestores, personagens atuantes na cena cultural do Centro e cujas ações já vinham sendo objeto de observação no âmbito do nosso grupo de pesquisa, a promover debates, atividades culturais e *workshops* em seus espaços, articulando suas redes pessoais e recursos próprios (com exceção do material de divulgação do evento e a infraestrutura básica para a sua realização, como o acesso à plataforma virtual para realização das inscrições e envio dos certificados).

Criatividade, inovação e empreendedorismo foram as palavras de ordem, acionadas no conjunto das atividades promovidas. O desenvolvimento de habilidades individuais (controle emocional, *desbloqueio criativo*, prática de *comunicação não violenta*, entre outros exemplos), o debate do contexto local e seus condicionantes para as iniciativas em movimento, o aprendizado de técnicas de gerenciamento de *novos modelos de negócios* e atividades, cujo fim declarado é a composição de redes de profissionais em torno de atuação e interesses comuns, caracterizam as diferentes ações propostas nas mais diversas atividades da programação<sup>6</sup>.

Nossos antigos interlocutores de pesquisa, até então público-alvo das oficinas de empreendedorismo promovidas na cidade, assumem, a partir dessa iniciativa, o papel de multiplicadores desses valores, cooptados por uma nova ordem de justificação das suas ações, bem como por novas modalidades de agenciamento das limitações enfrentadas em seu contexto de atuação.

Se em Néspoli (2016) vemos essas personagens atribuindo ao poder público a responsabilidade por garantir o sucesso de suas iniciativas individuais, percebidas ainda como atitudes altruístas de busca por um bem comum, que justifica e dá sentido aos seus engajamentos individuais, apesar das

---

<sup>5</sup> Entidade que assume ou integra a equipe de promoção de algumas dessas atividades que compõem o que denominaremos circuito de promoção do empreendedorismo local.

<sup>6</sup> Disponível em <https://www.worldcreativityday.com/world/atividades>, Acesso em: julho de 2019.

dificuldades, a partir desse momento pudemos observá-los em outra posição. Empreender é a palavra do momento, e a esse *ator por projeto*, desamparado estatal e institucionalmente (nos mesmos moldes com que nos destacam Boltanski e Chiapello, 2019), cabe a garantia do seu próprio sucesso (bem como da realização dos projetos aos quais estão engajados).

Diversas iniciativas semelhantes foram realizadas em Vitória, acompanhando uma tendência (inter)nacional: desde atividades que partem declaradamente da iniciativa privada àquelas promovidas diretamente pelo poder público local, através de suas secretarias de Estado, ou as que envolvem a interpelação dos próprios atores individuais, empreendedores locais, na promoção de atividades que valorizam ou incentivam iniciativas identificadas com essa lógica argumentativa.

Outro evento que foi objeto de observação no âmbito do “projeto CEP 29: Núcleo capixaba de estudos da experiência humana em meio urbano”<sup>7</sup> foi a primeira edição do Formemus, realizado entre os dias 22 e 25 de maio de 2018, no Palácio da Cultura Sônia Cabral (Centro de Vitória/ES). Essa atividade teve como objetivo, segundo o material informativo distribuído na entrada do evento, “proporcionar um espaço de discussão a respeito de novos modelos de mercado e distribuição de música, além de ser um encontro para dialogar a música de forma enriquecedora, colaborativa, sustentável e criativa”.

O Palácio da Cultura Sônia Cabral, inaugurado em 2016 como homenagem à pianista Sônia Cabral, fundadora da Orquestra Filarmônica do Espírito Santo e diretora da Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES), é um espaço integrante do “Programa de Preservação e Revitalização do Patrimônio Cultural e também faz parte do Plano Estratégico de Ação e Política Cultural do Governo do Estado, desenvolvido pela Secretaria de Estado da Cultura” (SECULT, 2019). O local é, desde então, um espaço estratégico do ponto de vista simbólico-moral relacionado à música, como também uma referência para projetos culturais relacionados a *novos modelos de negócios* na cidade.

Poucas semanas antes dessa edição do Formemos, esse espaço sediou ainda uma das atividades da Virada Turística Capixaba, ação de iniciativa pública e privada entre a Secult e o Sebrae, envolvendo a promoção do empreendedorismo sob a forma de uma agenda de capacitação de empreendedores individuais e palestras sobre criatividade e inovação. A partir do trabalho de Breviglieri (2021, p. 401), é possível compreender como essas iniciativas espelham um “modelo de governança [que] é capaz de se apoiar em

---

<sup>7</sup>Coordenado por Manuela Vieira Blanc.



mecanismos que encorajam, de certa maneira, a iniciar um movimento de crítica” (BREVIGLIERI, 2021, p. 401), incluindo em suas programações espaços para a discussão dos problemas enfrentados pelos empreendedores culturais locais e a proposição de possíveis soluções. Por outro lado, esse exercício crítico é concebido do interior do sistema e não em ruptura com ele, assim como o observado pelo autor, promovendo uma forma de civilidade liberal e a legitimação das práticas de gestão a partir de uma suposta participação popular.

É interessante observar como, desde o Dia Mundial da Criatividade, a presença de produtores musicais locais é remarcada como parte da programação dessas diferentes atividades que compõem o circuito de promoção do empreendedorismo local em Vitória.

Destacamos neste artigo como esses atores reproduzem o discurso de responsabilização individual, característico de uma ordem neoliberal, ou do novo espírito do capitalismo, apontado por Boltanski e Chiapello (2009), orientando-se em conformidade com o contexto e buscando “os meios de reforçar suas capacidades de autodeterminação” (BREVIGLIERI, 2021, p. 395).

Os eventos observados ao longo do Formemus, decorridos apenas dois meses do Dia Mundial da Criatividade, também apontam para uma intensificação desse discurso nas falas dos artistas presentes.

Destacamos como, em todas as situações observadas, o *protagonismo* dos atores (categoria acionada por eles para se posicionar publicamente) é amparado pelo apoio de órgãos públicos e empresariais exclusivamente no que se refere ao apoio aos eventos de formação no interior desse circuito de promoção do empreendedorismo local. Esses órgãos estatais, agora apoiadores de iniciativas empreendedoristas, são aqueles mesmos anteriormente criticados por nossos interlocutores (em NÉSPOLI, 2016) como negligentes no processo de requalificação do bairro em que atuam, no que se refere às políticas culturais de valorização do Centro de Vitória.

Sob as noções de protagonismo e empoderamento, esses atores empreendedores culturais assumiram, ao longo do tempo, o papel de promotores de uma lógica de mercado marcada pela flexibilização das relações trabalhistas, a ausência de amparo estatal (seja no que se refere a uma atuação mais direta nos processos de requalificação do bairro e da cidade, seja em iniciativas especificamente voltadas para a produção cultural local) e a superacumulação de capital pelos grandes aglomerados empresariais. Se a sua crítica a essas instâncias governamentais colocava em questão, três ou quatro anos antes, o seu compromisso em assumir o seu papel social, agora esses

atores se unem ao Estado para promover o redirecionamento da responsabilidade pelo sucesso dessas iniciativas aos atores individuais – eles mesmos.

Ao mesmo tempo que estão em jogo ao longo de todo o nosso trabalho de observação práticas individuais de *engajamento em plano*, observamos a reconfiguração do ambiente de atuação em função da coordenação das ações entre os envolvidos. Cientes de que esse ambiente ajuda a reforçar esse engajamento, uma vez que o ordena, observamos como o engajamento desses atores em seus projetos individuais, em primeira instância, é reflexo da emergência e motor de consolidação de uma gramática liberal de interesses individuais (THÉVENOT, 2019).

Para o desenvolvimento deste artigo, faremos um recorte metodológico, partindo especificamente dos dados obtidos em uma pesquisa que toma a cena musical capixaba<sup>8</sup> independente como objeto (RODRIGUES, 2019). As estratégias que esses artistas acionam para lidar com o processo de gestão de suas carreiras bem como as articulações que realizam na busca pelo sucesso e o modo como se posicionam no contexto de produção cultural local são exemplares entre os possíveis para que pensemos os modos como esses atores se articulam, no interior dessa ordem de grandeza, para agir em comum e em favor das suas carreiras.

Inseridos nessa dinâmica de promoção de iniciativas *empreendedoras*, *criativas* e *inovadoras* na cidade, eles são alvo e motor de efetivação de atividades especificamente voltadas ao mercado musical local, bem como integram os demais contextos de promoção dessa lógica discursiva, como aqueles apontados anteriormente. Os dados aqui reunidos acionam falas públicas proferidas por esses artistas em eventos que compõem o que podemos identificar como um circuito de promoção do empreendedorismo local, sejam aqueles de caráter geral (como o Dia Mundial da Criatividade), sejam aqueles voltados especificamente para a discussão do mercado musical capixaba.

Nesse conjunto de dados, destacam-se os discursos atravessados pela ideia de protagonismo e empoderamento, sobretudo entre artistas mulheres, negros e/ou identificados como da periferia, bem como aqueles que acionam a identidade regional como elemento agregador, em função do estabelecimento de parcerias entre profissionais atuantes no mercado musical capixaba e com o seu público.

---

<sup>8</sup> Gentílico que se refere àquele que nasce no Estado do Espírito Santo, ao mesmo tempo categoria nativa que remete a uma identidade e cultura regionais.

Finalmente, observamos como tais posicionamentos, ao mesmo tempo que alicerçados por uma lógica de valorização da iniciativa (“persistência” e, literalmente, “criatividade”) individual, buscam se identificar com referenciais identitários capazes de potencializar a constituição de *comunidades em rede* como recurso à concretização desses projetos individuais (obtenção de sucesso na carreira) e coletivos (consolidação do mercado musical capixaba).

Por capixaba, categoria denominativa daquele que é natural da cidade de Vitória ou do Estado do Espírito Santo – ou que se apresenta como tal –, entende-se igualmente um determinado tipo de produto cultural. Esses atores estão inseridos em um contexto de valorização desse conteúdo, o que remete ao caráter autoral dos produtos apresentados, senão a consolidação de um mercado musical independente, capaz de superar as limitações contextuais de produção em que se encontra (fora dos principais polos do circuito nacional de produção musical e não vinculados às grandes gravadoras).

Nakano (2010) demonstra que, a partir da década de 50, a estrutura do mercado de produção musical se divide entre grandes empresas, *majors*, com grande poder econômico e que dominam a maior parte do mercado; e pequenas e médias empresas, ou *indies*, destacando ainda:

O acesso facilitado às tecnologias de produção permitiu o crescimento da cena independente, o surgimento da figura do artista-empresário, e mais ainda, permitiu que parte da produção musical fluísse de forma espontânea e descentralizada em nichos de mercado, criando públicos e artistas à margem do *mainstream* (NAKANO, 2010, p. 637).

No caso estudado, os nossos interlocutores acionam a categoria nativa *independente* para se referirem a uma forma de produção musical que, no limite, está desvinculada do grande mercado fonográfico, envolvendo recursos e suporte técnico pessoais ou colaborativos. Nesse sentido, o acesso às novas tecnologias digitais lhes permite produzir e divulgar seus trabalhos de forma autônoma. São, em muitos casos, “o músico que produziu seu CD num home studio”, destacado por Vicente (2006, p. 17).

Produzir música capixaba independente não significa, segundo o observado em suas falas, se opor ao mercado fonográfico *formal* ou a sua lógica de organização, mas estar em uma condição de vulnerabilidade porque carente do suporte técnico e financeiro que o caracteriza, condição dotada de limitações e desafios específicos. E é em função da superação dessas limitações que eles se articulam em defesa da *produção musical capixaba*.

Picchia (2013) irá sugerir, como categoria analítica, a sua classificação como artistas autônomos, dada a realização dos seus projetos exigir articulações com outros “independentes”. O termo autônomo, deste modo, é proposto pelo autor para expressar a situação dessa nova geração de músicos que produz num mundo onde as grandes indústrias convivem como esse universo formado por uma classe de músicos autônomos. Optaremos pelo uso da categoria nativa reconhecendo, em consonância com o autor, que “O que une essa massa de novos músicos é acima de tudo um acesso facilitado a um conjunto de mediadores que antes eram monopólio de grandes conglomerados” (PICCHIA, 2013, p. 178).

### **Protagonismo em rede: mapeando os dispositivos de agenciamento entre membros da *cena musical independente capixaba***

Considerando as transformações que ocorreram na indústria fonográfica mundial e, conseqüentemente, brasileira, Dias (2000) destaca aquelas relacionadas às fusões que ocorreram na indústria fonográfica entre as décadas de 70 e 90, levando, graças também ao processo de desenvolvimento tecnológico nesse período, a uma fragmentação da produção musical. Segundo a autora, essa fragmentação é consolidada nos anos 90, com a terceirização do trabalho e a desterritorialização da produção, fatores significativos na reorganização do desenvolvimento do capitalismo globalizado, referente à indústria fonográfica. A indústria fonográfica, que, até então, investia em *casts* estáveis, lucrando inclusive com a reedição de seus catálogos em CD durante os anos 90, não se organizou devidamente para acompanhar o processo de reestruturação de novas formas de consumir música.

A partir do início do século XXI, a *internet* lança novas possibilidades para se produzir, divulgar e consumir música. Lima (2013) destaca que essa desterritorialização atingiu as grandes gravadoras, dado que a popularização do formato em MP3 juntamente com o acesso em banda larga permitiu a troca de arquivos via *downloads* de forma gratuita. A essa crise se soma o desenvolvimento de um mercado alimentado pela pirataria, e a reação das grandes gravadoras, em relação às plataformas que permitiam troca de *downloads* gratuitos, foi atuar no campo jurídico<sup>9</sup> (MIDANI, 2008).

---

<sup>9</sup> A troca de *downloads* gratuitos foi considerada crime contra os direitos autorais das gravadoras e dos artistas e objeto de disputa pelo pagamento de direitos autorais, multas, entre outros.

Essas transformações provocaram o acirramento das assimetrias e conflitos de interesses envolvendo gravadoras, músicos, produtores e órgãos reguladores. Apesar das resistências, novos desafios, em detrimento de antigas fórmulas, estavam lançados pelas tecnologias, que fizeram com que o mercado fonográfico e seus agentes precisassem se adaptar para se manterem ativos. A superação da crise, inevitavelmente, exigia o entendimento da dinâmica do ciberespaço (outros ambientes de sociabilidade não presencial) e a utilização de novas estratégias de negócio que pudessem assimilá-lo. Segundo Castro (2004), uma das primeiras estratégias adotadas pelas *majors*/gravadoras, como resposta ao potencial do mercado mundial *on-line*, foi disponibilizar *downloads* de baixo custo através da regulamentação e distribuição via *internet*, garantindo o pagamento de *royalties* por cada faixa disponibilizada.

Em um mercado mundial globalizado, esses autores destacam que as relações estabelecidas entre gravadoras, produtores, artistas/músicos, associações de artistas/músicos, órgãos reguladores, plataformas de *downloads* gratuitos, plataformas de *streaming* e empresas de tecnologia passaram por diversas alterações. Relações marcadas pela assimetria, complexidade e conflito. Porém, essas foram racionalmente reinventadas pela lógica do capitalismo financeiro, entendido aqui como um capital especulativo e dirigido por grupos de acionistas, que, através de novos modelos de negócios, mantiveram a velha estrutura de acúmulo capitalista: uma lógica de poder agora dissimulada pelas ditas *opções de livre consumo* para o público consumidor e de *livre espaço de criação* para os artistas e músicos (RODRIGUES, 2019).

Na atualidade, a dinâmica de consumo musical está intimamente ligada às plataformas de *streaming*<sup>10</sup>, a *internet* tornando-se um espaço de divulgação e visibilidade para os músicos e suas produções bem como de promoção dos circuitos locais.

Por se tratar de um fenômeno social dinâmico e fluido, o atual cenário musical, autoral e *independente*, em Vitória, demonstrou apresentar uma lógica articulada entre o consumo de música virtual e as apresentações ao vivo. Ele se efetiva em um *circuito* (MAGNANI, 2010) que envolve casa de *shows*, *pubs*, pequenos festivais, *sites*, *blogs*, programa de rádio, eventos de formação musical e uma série de iniciativas e parcerias dos artistas para a captação de recursos e divulgação para fomentar a visibilidade dos trabalhos dos artistas locais, além

---

<sup>10</sup> "Receita com streaming de música supera vendas físicas pela primeira vez, diz indústria fonográfica", Estadão, 24-04-2018. Acesso em: 09 maio 2018.

das redes sociais e as plataformas de *streaming*<sup>11</sup>, como demonstra Rodrigues (2019).

A circulação por esses espaços de sociabilidade que compõem o circuito local de promoção da música capixaba independente para os músicos, os produtores, bem como para seus públicos, caracteriza, mesmo que em diferentes dimensões, a dinâmica de consumo da música autoral em Vitória. É através de uma dinâmica de exposição pública dos artistas, não apenas como parte da agenda desses eventos, mas também como seu público de frequentadores, que se constrói a sua relação com os consumidores dos seus produtos em potencial. Interagir intensamente com esse público-alvo é parte fundamental do processo de construção de suas carreiras.

Esses espaços de sociabilidade foram mapeados e observados ao longo do trabalho de campo de Rodrigues (2019). Ao mesmo tempo, atividades de outra ordem, como debates públicos em torno dos desafios da produção musical local, nos levaram ao circuito de promoção do empreendedorismo local como espaço de observação, dada a presença recorrente de atividades envolvendo artistas locais identificados como integrantes da dinâmica de *produção musical independente capixaba*<sup>12</sup>. Nessas ocasiões, especificamente, mas não exclusivamente, nos chamou atenção a aproximação dos posicionamentos dos profissionais do mercado da música presentes com relação àqueles dos empreendedores culturais atuantes no Centro da cidade, de um modo mais amplo<sup>13</sup>.

Se, por um lado, a ascensão de uma lógica discursiva marcada pelas novas modalidades de justificação do sistema capitalista fora especificamente acompanhada entre os segundos; por outro lado, ela estava igualmente presente nas falas dos primeiros, por mais que esses conjuntos de atores se diferenciem pelo seu perfil de atuação.

---

<sup>11</sup> Algumas dessas iniciativas relacionadas ao fomento e captação de recursos são viabilizadas através da participação do poder público local via editais promovidos pela Secretaria de Estado da Cultura (Secult/ES).

<sup>12</sup> Categoria nativa acima explicitada.

<sup>13</sup> Os dados aqui acionados foram coletados por pesquisadores do Núcleo 29: grupo capixaba de estudos da experiência humana em meio urbano, ao longo da realização das suas pesquisas individuais ou em empreitadas coletivas sob orientação da profa. Dra. Manuela Vieira Blanc. Debruçados sobre diferentes contextos de coleta de dados e com o uso dos métodos de observação participante e da realização de entrevistas semiestruturadas, e ao mesmo tempo articulados em questões transversais ao desenvolvimento desses diferentes trabalhos, os esforços coletivos dos pesquisadores do grupo nos permitiram cobrir diferentes eventos, movimentos e expressões que compõem o que aqui denominamos circuito de promoção do empreendedorismo capixaba, (caso de NÉSPOLI, 2016; MOREIRA, 2018; RODRIGUES, 2019).

O grupo de interlocutores entrevistado por Néspoli (2016) e categorizado então como empreendedores culturais se caracteriza por um conjunto de atores engajados em projetos que têm por pretensão promover a dinamização cultural do Centro da capital (sua revitalização, requalificação ou reavivamento, categorias acionadas em diferentes momentos por esse mesmo conjunto de pessoas), mas com perfis diferenciados de atuação. Eram, grosso modo, comerciantes que promoviam, direta ou indiretamente, eventos culturais que compunham uma agenda de ofertas desses serviços no bairro. Pessoas de algum modo envolvidas com a dinamização da região, algumas também atuantes como artistas (atrizes, estilistas, músicos, entre outros), bem como donos de estabelecimentos identificados como pontos de interesse nesse mapa, com certo grau de influência e visibilidade (como donos dos botecos onde acontecem rodas de samba *tradicionais* e frequentados por um público mais amplo também, porque frequentados por conhecidos sambistas locais, entre outros casos específicos). Algumas dessas personagens estabeleciam uma relação personalista com o seu público, outras, não. De um modo geral, não produziam o produto cultural que comercializavam (ou não exclusivamente): não foram selecionados por serem artistas, mas pela sua atuação na cena cultural do bairro.

Diferentemente, as personagens da cena musical capixaba independente, a cujas falas nos referiremos especificamente neste artigo, os artistas são eles próprios os produtos que promovem, não apenas dada a dinâmica que caracteriza o circuito musical local, mas também dada a sua atuação como músicos autorais. E essa diferença de posição irá incidir sobre seus posicionamentos críticos com relação ao seu contexto de atuação, bem como envolver estratégias específicas de agenciamento.

Ao mesmo tempo que buscam conformar comunidades em rede capazes de potencializar a promoção da sua produção, se confrontam nas disputas pela definição de sua identidade comercial. Deste modo, engajados a posicionamentos passíveis de serem enquadrados em uma lógica identitária fragmentada, articulam estruturas discursivas e narrativas ligadas a sistemas de representação e que colocam em questão relações de poder (SILVA, 2005).

Analisando o atual circuito local e independente de produção musical na cidade de Vitória/ES, é possível verificarmos assimetrias em seu processo de produção, denunciadas por grupos que se posicionam a partir de recortes de gênero, de raça e de posição social no interior desse campo. Nossos diferentes interlocutores acionam um ou vários desses dispositivos ao longo das suas falas, ao analisar sua própria trajetória ou o contexto de produção local. Outro

elemento que atravessa esses posicionamentos, de modo mais secundário nas falas dos artistas nos contextos observados, porém recorrente e relevante para pensar a *cena musical capixaba* de um modo mais amplo, é a identidade regional.

O Bate-papo realizado no dia 21 de abril de 2018 como parte da programação do Dia Mundial da Criatividade ocorreu no restaurante *Grappino*<sup>14</sup>, e tinha como proposta temática *Ascensão da mulher na cena musical capixaba como forma de expressão*. As cantoras Gabriela Brown (em carreira solo), Aressa Alves (da Banda Alquimistas), Victória Dessaune (do Fita Demo) e Morena (do grupo Solveris) compuseram a mesa, e as duas primeiras coordenaram a roda de conversa, envolvendo o público presente.

As palestrantes conduziram suas falas denunciando as desigualdades de gênero na produção musical local, a recorrência do assédio sexual envolvendo artistas e seus produtores, e destacando o *protagonismo* feminino na cena musical capixaba, entendido por elas como esforço de resistência (diante dos constrangimentos experimentados) e prova da sua centralidade para a dinamização do mercado local.

Gabriela Brown deu muita ênfase em sua fala quando se referiu à relação assimétrica entre músico e produtor em dois aspectos. O primeiro trata-se da interferência do produtor no processo de criação, durante o qual se coloca como patrono da obra, na medida em que se posiciona como mediador no processo de criação, divulgação (local de gravação, lugares para o artista se apresentar) e patrocínio (recursos) da carreira artística.

Willians (1992) destaca como, nas relações de produção e consumo inseridos na indústria cultural, toda obra de arte possui o seu patrono além do seu autor, o primeiro ocupando um lugar de extrema importância como patrocinador, produtor e divulgador da obra. Esse patrono geralmente é uma instituição legitimada dentro de determinado campo artístico e que detém o capital econômico e social, ocupando, portanto, uma posição de poder. A própria relação entre patronos e artistas, desse modo, gera tensões e assimetrias conforme a dinâmica de interesses a partir da qual o mercado estabelece como produto cultural. No caso observado, a artista (não contando com uma vinculação contratual propriamente dita) denuncia os efeitos dessa relação no seu processo produtivo e em sua trajetória de carreira, ainda em caráter *independente*. Não se trata de uma relação estável de cooperação, dotada de

---

<sup>14</sup> Bar localizado no Centro da cidade e cuja centralidade no circuito de promoção cultural local tornou seu dono um dos interlocutores de pesquisa de Néspoli (2016), então selecionado como empreendedor cultural atuante na região.



contrapartidas e benefícios agregados, mas, ainda assim, esta está marcada por aspectos semelhantes àqueles de um artista que o possui.

O segundo aspecto levantado pela artista como sintomático às relações de poder às quais as artistas mulheres estão sujeitas diz respeito ao recorrente assédio dos produtores. Ao se identificar como lésbica, Gabriela demonstrou extremo incômodo com o que expressa como *o simples fato de ter mais atenção* (em comparação com músicos homens) *e muita interferência por parte de produtores homens em seu trabalho*. Relatando situações de assédio e interferências em suas obras, a artista destacou que a posição de poder ocupada pelos homens no mercado musical é um empecilho para a liberdade artística das mulheres. Diante de tal incômodo, relata já ter recusado alguns trabalhos devido ao seu desconforto diante de comportamento abusivo ou assediador.

Já no contexto do evento Formemus, a primeira mesa temática, composta igualmente por mulheres, tratou de discutir a produção musical e o protagonismo da música na periferia. Sob a alcunha *protagonismo*, aqui analisada como categoria nativa, nossos interlocutores referem-se a iniciativas independentes dos músicos e produtores culturais, práticas de *resistência* (em seus termos) com relação ao mercado formal, dominado pelos grandes investidores do setor. Protagonizar, nesse sentido, ou resistir, é assumir para si a responsabilidade por produzir as condições do próprio sucesso, assim como o demonstrado acima.

Nakano (2006) demonstra que, apesar de, desde o seu advento, se colocar como espaço de resistência cultural e política à nova organização da indústria, a produção independente surge como uma estratégia possível para viabilizar o desenvolvimento da carreira do artista que, a princípio, não implica necessariamente um questionamento da indústria musical. Nesse sentido, podemos observar como a valorização dessas estratégias de produção, que remetem a um posicionamento crítico e politizado, nada mais é do que uma prática de justificação que visa efetivar uma condição contingencial. Ao contrário, Vicente (2006, p. 6) destaca como a cena independente assume “também o papel de prospectar novos nichos de mercado e formar artistas para as grandes gravadoras, respondendo com maior precisão à crescente segmentação do público”.

Em sua fala, no Dia Mundial da Criatividade, Morena destaca com orgulho que o seu primeiro *EP* custou R\$ 300,00 e foi produzido em seis horas no *Guanaani Hostel* (Centro de Vitória/ES). Ela mesma pintou as roupas que utilizou para a gravação do clipe, juntando recursos com amigos e familiares, considerando a sua atitude *empreendedora* como algo ousado, diante das

condições dadas no momento. Os dados de Picchia (2013) corroboram com esses indicativos na análise da produção fonográfica entre músicos autônomos em São Paulo. O autor conclui que “a produção fonográfica desses jovens artistas se caracteriza por um curto-circuito entre arte e técnica” (p. 174), ao mesmo tempo que as hierarquias verticais sendo suplantadas pelo cooperativismo horizontal.

Uma das principais estratégias actanciais identificadas em nosso espaço de observação é o posicionamento identitário. Entre nossos interlocutores, demarcar posições é traduzir afinidades, pertencimentos e interesses pessoais em interesses comuns, alimentando comunidades em rede através da atração de um público consumidor em potencial.

Debatendo a relação entre a produção e o mercado, as questões levantadas no Formemus giram em torno dos limites entre a construção da carreira, em termos de vendabilidade, e a sua gestão, no que se refere à imagem transmitida pelo artista. Mais uma vez, a crítica às condições de produção musical em Vitória e no Estado do Espírito Santo não se direcionam à dinâmica do próprio mercado, sendo pensadas como aspecto concernente ao artista, sua identidade e seu posicionamento. A sua subordinação a essa lógica é, finalmente, naturalizada.

O ser mulher, nas falas dessas artistas, é um elemento acionado na disputa por uma posição no interior da cena musical local, denunciando as assimetrias no interior desse contexto e destacando a condição de gênero como um dispositivo de poder que torna suas condições de trabalho ainda mais precárias. Ao mesmo tempo que relatam situações de assédio, disputam pela efetivação do seu protagonismo, seja na dinamização do mercado musical local, seja enquanto prática de *resistência* com relação às desigualdades de gênero experimentadas.

Aressa destaca em sua fala algumas situações nas quais homens mexem nos equipamentos sem a permissão da banda, bem como xingamentos em situação de conflito nas quais a opinião das mulheres é desqualificada, entre outras situações que classifica como *inconveniências* durante os *shows*.

As palestrantes em ambos os eventos entram em consonância quando a temática é a desigualdade de gênero no contexto capixaba de produção musical. Todas concordam entre si quanto à deslegitimação e objetificação por parte dos homens em situações cotidianas que dizem respeito ao exercício do seu trabalho. Gabriela destaca tais distinções no tratamento em relação à mulher dependendo do gênero musical, citando a diferença entre o *jazz* e o *soul*, por exemplo. Aressa relaciona a ascensão na cena musical capixaba como

emergência de práticas de resistência femininas, incidindo sobre o material artístico que atravessa o conteúdo das suas composições.

Nesse momento, uma mulher jovem e negra, presente na plateia, reforça o debate em torno do *lugar de fala*, ressaltando que enquanto mulher se sente mais segura quando frequenta um *show* (citando os da Gabriela como exemplo) em que a maioria do público é composta por mulheres e, principalmente, mulheres lésbicas.

Por um lado, essas falas acionam a composição de uma comunidade em rede que interpela as mulheres presentes a apoiar o trabalho das artistas mulheres locais, refletindo diretamente uma competência básica ao ator por projeto de Boltanski e Chiapello (2009). Ser mulher no mercado da música capixaba é articular um pertencimento que também potencializa conexões. Deste modo, denunciar a desigualdade de gênero que atravessa as relações no interior do mercado de música autoral local é também buscar articulações que contribuam para uma melhor inserção como artista local. O engajamento a um posicionamento demarcado em termos de gênero e, alguns casos, etnia, interpela o público potencial dessas artistas a fortalecê-las, pela valorização do seu trabalho, mas também em função do fortalecimento da comunidade imaginária da qual fazem parte ao partilhar dadas características e uma posição no mundo.

Por outro, essas artistas conferem destaque para as estratégias empreendidas em função da prospecção das suas carreiras e que dizem respeito às competências dos atores por projeto, também pensados pelos autores supracitados.

Arisa anuncia, ao final da sua fala, e com entusiasmo, que o baixista da banda da Pitty, artista de expressão nacional, estava produzindo um *EP*<sup>15</sup> com a banda que ela compõe, parceria prevista para acontecer no mês seguinte à sua fala. Ao se referir às suas estratégias de *marketing*, Morena categoriza a capitalização de recursos entre apoiadores como resistência, já que assim tem mais liberdade para produzir aquilo com o que se identifica.

A capacidade de se fazer por si mesmo, esperada desse *empreendedor de si* (FOUCALT, 2008), adaptado ao contexto neoliberal, envolve, em Boltanski e Chiapello (2009), a capacidade de dar conta das articulações necessárias para

---

<sup>15</sup> *Extended play (EP)* é uma gravação em disco de vinil ou *CD* que é longa demais para ser considerado um *single* e muito curta para ser classificada como álbum musical. Atualmente o *EP* ou *EPs* tem sido muito utilizado para lançamentos em plataformas de *streaming* como estratégia de divulgação, distribuição e monetização que pode ser considerada mais econômica em termos de investimento para o artista independente.

fazer acontecer seus projetos. Assim essas artistas constroem e consolidam a sua relação com seu público, colocando-se como representantes e porta-vozes de um discurso de valorização identitária, como podemos observar no trecho da música “Bonito é o quê?” de Gabriela *Brown*:

Me ensinaram que era feio ela e o corpo dela  
Feio ser a chave pra abrir a própria cela  
Feio ser pincel pintar a própria tela

Observa-se como a imposição de um padrão estético feminino é questionado, bem como defendido um agenciamento ativo e questionador do que podemos supor ser um posicionamento submisso e recatado, em seus termos. Protagonismo feminino aqui diz respeito à construção de uma autonomia, empoderamento refere-se ao reconhecimento do próprio valor. Em “Anti Maré”, essa condição feminina é novamente colocada quando, à frente ao verso “Difícil é existir em um planeta que nem esse nosso”, a compositora destaca: “Sou mulher, carrego a alma armada” (Gabriela *Brown*).

Desse modo e no contexto de produção musical em que se encontram, essas artistas deslocam sua crítica do mercado fonográfico ao seu espaço e cotidiano de atuação, adaptando-se à situação em favor da realização dos seus projetos.

Aressa explica que encontrou algumas dificuldades em captar recursos que vão desde o problema em conseguir equipamentos, uma vez que a maioria dos meios necessários para produção bem como todo o seu processo está majoritariamente sob posse de profissionais homens. Nesse ponto, ela destaca a importância da ascensão da mulher na atual cena musical num ambiente historicamente dominado por homens.

Resistir como mulher no cenário musical capixaba é protagonizar uma luta pessoal, empreender como atriz individual que busca em seus pares e público condições para fazer possível e o motor de realização dos seus projetos. Articular uma comunidade em rede composta por esse público de produtoras e consumidoras é a estratégia que defendem na consolidação de um espaço de atuação.

Entre as artistas negras, esse posicionamento se complexifica, articulando as questões de gênero às questões raciais, como na definição de um “afrofeminismo”, na letra de “Se liga, meu bem”, da banda Alquimistas, letra composta por Cibele Verrangia e Cinthia Caetano. A música se inicia com o trecho:

Ação de Dandaras, Jovelinas, Zacimbas, Marias Padilhas  
Empoderada na luta, na dor, no afeto e no papo reto  
Carrego na alma, as marcas da chibata  
E na dança, no canto, no som do tambor, sintetizo o meu manifesto ]  
De lutar, extravasar, transformar, amar, vibrar, AFRONTAR

Articulando personagens simbólicas de uma cultura feminina negra e de resistência, a música coloca em questão a imposição de um padrão estético feminino branco, convida para um posicionamento político engajado e para a composição de forças, como no trecho “E de mãos dadas, almas enlaçadas, revolucionar nossa área há tanto tempo subjugada” (Cibele Verrangia e Cinthia Caetano).

Aressa Alves, que faz parte da banda, composta somente por mulheres, fez questão de destacar em sua fala durante o bate-papo que a estética musical do grupo busca um posicionamento *afirmativo*, posicionado com relação às questões que envolvem a objetificação do corpo e dos afetos femininos.

Não apenas o ser mulher, mas o ser mulher negra, no contexto local, é o lugar de fala do qual partem essas artistas. O que observamos nesse cruzamento de fragmentos identitários é a composição de camadas de elementos em disputa, que igualmente servem ao posicionamento dessas artistas, incidindo sobre as assimetrias que denunciam no interior da cena musical capixaba, bem como sobre a construção das suas trajetórias profissionais. Esse empreendimento é politicamente engajado e assim se compõe em torno de um público dotado de problemas específicos.

A questão racial é um elemento que atravessa as composições de artistas negros capixabas de um modo amplo, bem como a que diz respeito às desigualdades sociais. Não apenas atravessa suas produções, como está presente em suas falas. Desse modo, esses diferentes atores disputam seu espaço no cenário local denunciando desigualdades de condições específicas, relacionadas aos seus engajamentos identitários.

Morena destacou, em sua fala do dia 21 de abril de 2018, a necessidade de segmentar um público através da proposta artística e fazer música de alguma *necessidade afirmativa*. Assim, ela não apenas argumentou sobre a necessidade de consolidação de um público local de jovens, como também destacou acerca da importância que as plataformas de *streaming* possuem na solidificação desse público, pois colaboram para dar visibilidade ao trabalho. Esse público, segundo sua fala, expressa a identificação não apenas com o produto, mas com a aquilo que ele representa. Não um produto genérico ou mesmo neutro, mas engajado às causas levantadas pelos seus produtores. Sendo parte de um grupo

de *rap* composto por outros três homens, Morena destacou as dificuldades especificamente vivenciadas por artistas que trabalham com um gênero musical majoritariamente masculino.

Ao mesmo tempo, a produção musical capixaba independente é marcada, em termos mais amplos e gerais, pela valorização da identidade regional como dispositivo que visa à articulação dos próprios artistas locais bem como dos seus públicos. Novamente, as desigualdades na condição de produção, experimentadas por esses artistas que não contam com a vinculação a uma grande gravadora, ou com uma prospecção de carreira mais ampla e estável, são enfrentadas com estratégias que partem da mobilização de esforços entre seus pares.

Na prática, não são as condições de mercado que são colocadas em questão, mas as identidades em disputa. Ao mesmo tempo que, individualmente, competem por espaço através de um discurso de valorização da sua capacidade individual de agir, sob a égide do *protagonismo* (seja ele feminino, negro, ou *periférico*), e que se confrontam mutuamente na busca pela consolidação das suas comunidades em rede, articuladas a identidades fragmentadas, defendem a composição de parcerias entre pares como ferramenta de consolidação do mercado musical local em função de sua prospecção à nível nacional.

Ao expressarem criticamente as suas diferenças, esses atores enquadram suas preocupações de acordo com qualificações rivais de bem comum (de objetivo a ser perseguido ou problema a ser combatido) (THÉVENOT, 2019). Ao mesmo tempo que essa gramática de engajamento exige a transformação das preocupações pessoais, que devem ser ampliadas para se qualificarem enquanto bem compartilhado, é limitada enquanto catalisadora de uma pluralidade de bens fundamentais (BREVIGLIERI, 2013), reduzindo a abrangência da crítica aos aspectos particulares das experiências compartilhadas.

O reconhecimento da precariedade das condições de produção que enfrentam fundamentam esse discurso de efetivação dos seus papéis no circuito musical capixaba. Essa crítica diz respeito, na prática, ao não reconhecimento do valor desse produto local, não ao modo como esses critérios de valor são estabelecidos. O caminho para esse reconhecimento, portanto, é o fortalecimento das suas bases de criação, em âmbito local, perpassando o engajamento individual dos artistas como empreendedores individualmente comprometidos com esse projeto coletivo, o que é a base da crítica aos artistas capixabas que conseguiram se consolidar no mercado nacional e que, nesse processo, se distanciam dos demais artistas locais.

Ainda no bate-papo ocorrido no Dia Mundial da Criatividade, Humberto, integrante e baixista do grupo “Severino” e do “Assédio coletivo”, discorre sobre a *desunião* no meio musical local. Cita exemplos de gente que conseguiu se destacar no meio artístico e depois *não levou em consideração a situação local*. Ele citou exemplos de festivais dos quais participou ao longo de sua carreira, em que aconteceram situações de ser ignorado por músicos locais que já tinham um público fora do Estado.

A fala de Humberto destacou de forma saudosista, otimista e regionalista a cena do congopop, liderada pelos grupos Casaca e Manimal, no final dos anos 1990 e começo dos anos 2000 (BRAVIN, 2008), quando o cenário musical local “quase chegou lá”. Ele realçou a cena musical natalense (O festival do sol, por exemplo) como uma boa referência de união entre os músicos, criticando a cena do *rock* por ser sectária e enfatizando a importância da difusão no circuito para além de uma dimensão local.

Na mesma ocasião, Gabriela enfatizou a importância da colaboração entre músicos na sua carreira, através de indicações.

Essas conexões temporárias, ou parcerias profissionais, mencionadas por nossos interlocutores não apresentam vínculo de estabilidade, são dadas em função dos projetos em andamento e enquanto estes se desenvolvem. Essas parcerias constituem-se como um amontoado de conexões ativas capazes de potencializar objetos e sujeitos, mas que, por serem temporárias e mesmo frágeis, demonstram sua vulnerabilidade. Analisando a cena musical independente em Vitória/ES através desses relatos, observamos que, sob a lógica do empreendedorismo, tais atores sociais estabelecem relações entre si cuja ideia de valor agregado ao produto (neste caso a música como produto cultural) é fundamentada pela exigência de ampliação de redes e conexões estabelecidas. Se a identidade regional não é capaz de dar conta desse empreendimento, fortalecendo os artistas locais como parte de uma mesma comunidade em rede e contribuindo para a sua prospecção, as identidades fragmentadas servem como recurso à consolidação de públicos restritos a nichos de mercado locais. Desse modo, empreender é fazer acontecer pelo próprio esforço, protagonizar é resistir no interior de um sistema desigual, carente de recursos e limitado em seu potencial de abrangência de mercado.

## Considerações finais

Empreendedorismo, criatividade e inovação são noções especialmente destacadas e debatidas ao longo dos últimos anos entre os empreendedores culturais da cidade de Vitória/ES. Observamos ao longo dos últimos anos a consolidação de um circuito de promoção do empreendedorismo local, estimulando em seus participantes o engajamento em um papel de *empreendedor de si* (FOUCAULT, 2008), característico ao posicionamento do *ator por projetos* (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009).

Para Boltanski e Chiapello (2009), diferentemente do segundo espírito do capitalismo, período durante o qual as empresas ainda disponibilizavam um plano de carreira, bem como aos profissionais era exigida alta especialização em determinado setor de atividade, o novo espírito do capitalismo coloca a própria ideia de trabalho em questão, exigindo do trabalhador a competência de autogerir a sua atividade e adaptar-se às diferentes demandas do mercado. A possibilidade de construção de uma carreira, colocada em risco dada a flexibilização das relações de trabalho no interior de um capitalismo neoliberal, é substituída pela defesa de uma maior autonomia para o profissional, agora carente de garantias trabalhistas, microempreendedor individual.

Dada a reconfiguração da indústria cultural a partir do desenvolvimento das novas tecnologias e plataformas de consumo musical, essas transformações incidem sobre as assimetrias de condição de produção. Na atualidade, essas relações de poder se assentam ainda em condições de produção flexibilizadas e em uma condição de ainda maior vulnerabilidade para os artistas (WILLIAMS, 1992).

Esse processo de fragilização das condições de trabalho é sustentado por um discurso que toma a autonomização do trabalhador como um fenômeno positivo, um novo espírito de engajamento ao sistema capitalista, igualmente marcado pela negação das suas contradições. Ao mesmo tempo que ele não tem garantias ou estabilidade, deve estar aberto a se engajar não em um trabalho, mas em projetos, a constituição de redes de relações profissionais (ou *network*) sendo basilar ao sucesso, dado permitir o estabelecimento de parcerias e melhores condições de inserção no mercado (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009).

Entre os músicos atuantes na cena capixaba independente, esse discurso perpassa a valorização da capacidade de cooperação, resistência (ou protagonismo) e empreendedorismo, bem como a valorização dessa suposta maior autonomia para produzir e se relacionar com o público consumidor,



dadas pelas plataformas digitais (em conformidade com o apontado por VICENTE, 2006).

Diante da tal perspectiva, ou da ausência de alguma, cada projeto proporciona a ideia de que os trabalhadores (agora empreendedores) terão a oportunidade de conhecer novas pessoas, adquirir novas competências inovadoras, podendo passar de um negócio/contrato para outro, conforme o seu desempenho (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009).

Assim, entre nossos interlocutores, a ausência de estabilidade contratual, ao invés de alvo de crítica, é positivada como ampliação da autonomia autoral, e as assimetrias percebidas são relacionadas às condições particulares de inserção no mercado (gênero, etnia ou nicho de atuação) e não à conformação da própria indústria cultural. Ao mesmo tempo, “as novas tecnologias fornecem condições para um novo tipo de produção fonográfica e um novo tipo de divulgação que produzem um novo tipo de artista” (PICCHIA, 2013, p. 173), atuando como aliados que amplificam e espalham a agência desses sujeitos musicais e seus produtos.

Este artigo se propôs a analisar, a partir de um recorte, alguns dos dados obtidos ao longo de um trabalho de campo que vem sendo realizado no âmbito do Grupo de Pesquisa Cidades, Espaços Públicos e Periferias e que subsidiaram o desenvolvimento da dissertação de mestrado “*Segue o som! Uma etnografia da música autoral em Vitória/ES*”,<sup>16</sup>. Analisando a cena musical capixaba, os modos como os artistas atuantes na cidade de Vitória, Estado do Espírito Santo, se articulam entre si, bem como *aquilo que dizem sobre o que fazem* (GEERTZ, 2008) no que se refere à gestão das suas carreiras, optamos por selecionar as falas públicas de alguns desses artistas durante eventos realizados no interior de uma agenda de atividades que aqui denominamos circuito de promoção do empreendedorismo local.

Contextualmente, a ascensão que atribui aos atores individuais a responsabilidade pelo seu sucesso ou fracasso, no campo da produção musical local, foi uma tendência observada nos mais diferentes contextos de observação e relatos analisados. Enquanto, em termos gerais, os artistas capixabas cujo posicionamento fora analisado acionam a identidade e pertencimento regionais como elemento articulador de comunidades em rede, buscando motivar parcerias entre seus pares, bem como atrair o seu público consumidor direto, as mulheres acionam seu lugar de fala, marcado pela desigualdade de gênero

---

<sup>16</sup> Orientada ao longo dos seus primeiros 20 meses por Manuela Vieira Blanc e finalizada sob a orientação do professor Pablo Ornelas Rosa no Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política, Universidade Vila Velha, ES.

exemplificada em situações de trabalho, como elemento definidor da posição que ocupam no campo da produção musical local. E assim, sucessivamente, entre artistas negros (mulheres e homens) e periféricos (sejam moradores de bairros pobres e estigmatizados e/ou produtores de nichos de mercado assim percebidos por eles mesmos, sobretudo, no que se refere aos ritmos nos quais atuam).

Analisando o discurso desses artistas, observa-se que a valorização de um engajamento individual no projeto de construção das suas carreiras bem como a exaltação de suas identidades fragmentadas como lógica justificatória às parcerias estabelecidas (no âmbito da produção bem como do consumo) se insere em um processo de mercantilização do autêntico, um fenômeno contemporâneo apontado por Boltanski e Chiapello (2009) como característico ao que definem como novo espírito do capitalismo.

Para os autores, a mercantilização do autêntico supõe que a singularidade dos bens comerciais, ou seja, a experiência gerada por meio de trocas simbólicas, serve como referência ao “valor de uso” agregado ao bem comercial. Segundo os autores, a mercantilização do autêntico ligada ao regime do capital e, conseqüentemente, da circulação comercial, opera o material e imaterial (real ou virtual) enquanto objeto de desejo, potencialmente como fontes de lucro. Tais processos destacados pelos autores como a “transformação do não capital em capital” servem como fio condutor para uma série de operações de produção (neste caso, através da música), conforme destacam os autores na relação entre produto, *empreendedorismo de si* e *empresário de si*

Desenvolvida inicialmente no campo (economicamente marginal durante muito tempo) das empresas culturais - edição, produção de discos, orquestras, galerias de arte - nas quais o desempenho econômico se baseia fundamentalmente na capacidade do empreendedor de pressentir, na relação pessoal, as possibilidades de um criador e de se antecipar aos gostos e desejos de um público, essa lógica ganhou dimensões consideráveis, durante os últimos trinta anos, com a importância crescente dos investimentos culturais e tecnológicos e com o desenvolvimento dos serviços, especialmente do turismo, da hotelaria, dos restaurantes, da moda, do *prêt-à-porter*, da decoração de interiores e do design. É a lógica dos “*managers*”, cujas competências são, simultaneamente, competências de artista, organizador e homem de negócios (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009, p. 446).

Deste modo, articulando elementos das suas identidades fragmentadas (SILVA, 2005), esses atores acionam modalidades de agir em conjunto em

conformidade com suas estratégias de sobrevivência na cena musical independente capixaba, o que aponta para o seu potencial de agir conforme a situação, negociando estratégias criativas favoráveis à sua prospecção na cena local.

## Referências

- BOLTANSKI, Luc; CHIAPPELLO, Ève.  
(2009). *O novo espírito do capitalismo*. São Paulo/SP, Ed. Martins Fontes.
- BRAVIN, Adriana.  
(2008). *Congopop: Mídia, música e identidade capixaba*. Vitória/ES, Ed. do Autor.
- BREVIGLIERI, Marc.  
(2013). *Une brèche critique dans la ville garantie? Espaces intercalaires et architectures d'usage*. In: LANZA, E. Cogato; PATTARONI, L.; PIRAUD, M.; TIRONE, B. *De la différence urbaine*. Le quartier des Grottes / Genève.. G. Genève: Mettis Presses.
- DIAS, Marcia Tosta.  
(2000). *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo.
- FOUCAULT, Michel.  
(2008). *Nascimento da biopolítica*. São Paulo: Ed. Martins Fontes.
- GEERTZ, Clifford.  
(2008). *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC.
- HOBBSBAMM, Eric.  
(1990). *História social do jazz*. Rio de Janeiro/RJ, Ed. Paz e Terra.
- IFES.  
(2013). Ministério da Educação. *Shell Brasil oferece Programa de Empreendedorismo*. Disponível em: <https://ifes.edu.br/noticias/14143-shell-brasil-oferece-programa-de-empreendedorismo>, Acesso em: julho de 2017.
- LIMA, Tatiana Rodrigues.  
(2013). *O balanço do bit: mediação da música na era digital*. Tese de Doutorado (Comunicação e Cultura Contemporâneas). Universidade Federal da Bahia.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor.  
(2010). Os circuitos dos jovens urbanos. *Sociologia: Revista do Departamento de Sociologia da FLUP*, vol. XX, p. 13-38.
- MIDANI, André.  
(2008). *Música, ídolos e poder: do vinil ao download*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- RAMOS, Liliâne Moreira.  
(2008). *O consumo político e a crítica no discurso de um grupo de empreendedores sustentáveis da Grande Vitória/ES*. Dissertação (Mestrado em Sociologia Política) – Universidade Vila Velha, Vila Velha.
- NAKANO, Davi.  
(2010). A produção independente e a desverticalização da cadeia produtiva da música. *Revista Gestão e Produção*, São Carlos.
- NÉSPOLI, A. A.  
(2016). *Qual é o rock hoje?: empreendedorismo cultural no centro de Vitória-ES*. 138. Orientadora: Manuela Vieira Blanc. Dissertação (Mestrado em Sociologia Política) – Universidade Vila Velha, Vila Velha. Disponível em: <https://repositorio.uvv.br/bitstream/123456789/167/1/DISSERTA%c3%87%c3%830%20FINAL20DE%20AMANDA%20ALVARENGA%20NESPOLI.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2018.

PICCHIA, Paulo Menotti del.  
(2013). *Por que eles ainda gravam?* Discos e artistas em ação. Dissertação (Antropologia Social). Universidade de São Paulo.

PRESTIFLIPPO, Agustín Lucas; WEGELIN, Lucía.  
(2016). El neoliberalismo como trama ideológica en la Argentina reciente. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, vol. 21, n. 74, julio-septiembre.

RODRIGUES, Fabio.  
(2019). *Segue o som!* Uma etnografia do circuito da música autoral de Vitória/ES. Dissertação (Mestrado em Sociologia Política) – Universidade Vila Velha. Vila Velha – ES, p. 155.

SILVA, Tomaz Tadeu da.  
(2005). A produção social da identidade e da diferença. *Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Editora Vozes.

THÉVENOT, Laurent.  
(2019). How does politics take closeness into account? *International Journal of Politics, Culture, and Society*.

VICENTE, Eduardo.  
(2006). A vez dos independentes(?): um olhar sobre a produção musical independente do país. *COMPOS: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*.

WERNECK, Alexandre.  
(2012). *A desculpa: A circunstância e a moral das relações sociais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

WILLIAMS, Raymond.  
(1992). *Cultura*. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra.

### **Quanto às contribuições individuais de cada um dos autores,**

os dados acionados neste trabalho foram coletados no âmbito do Projeto de Pesquisa Cep 29: núcleo capixaba de estudos da experiência humana em meio urbano, coordenado por BLANC contando com a colaboração dos estudantes de mestrado e graduação que compõem a sua equipe de pesquisadores, entre eles, Fabio Rodrigues. Paralelamente, ambos os autores realizaram coletas de dados para seus planos individuais de pesquisa, aqui articulados na elaboração da análise proposta. Igualmente, ambos os autores foram responsáveis pela elaboração deste texto, inicialmente com a articulação do debate desenvolvido por Fabio Rodrigues em sua dissertação de mestrado (orientada ao longo dos primeiros 20 meses por BLANC).

**Recebido em**  
maio de 2020

**Aprovado em**  
junho de 2021

# A Representatividade Feminina e o Exercício da Docência no Ensino Superior

Elda Alvarenga <sup>1</sup>

Erineusa Maria da Silva <sup>2</sup>

Ileana Wenzel <sup>3</sup>

## Resumo

Este artigo tem como objeto de estudo a representatividade das mulheres no processo do trabalho docente no ensino superior. Visa a investigar como as mulheres são contempladas em relação à representatividade feminina em seu exercício docente na Universidade Federal do Espírito Santo. Apoiou-se em pesquisas sobre gênero em articulação com estudos do trabalho docente. Valeu-se de uma pesquisa de campo exploratória que buscou, sob o paradigma indiciário, levantar informações da representatividade feminina na instituição pesquisada. Conclui que, apesar de as mudanças e os deslocamentos serem bastante lentos, nas três categorias analisadas, foi possível perceber avanços importantes na direção da equidade de gênero.

## Palavras-chave

Representatividade feminina. Docência. Ensino superior.

## Abstract

This article aims to study the representativeness of women in the process of teaching work in higher education. It aims to investigate how women are contemplated in relation to female representation in their teaching exercise at the Federal University of Espírito Santo. It is based on research on gender in conjunction with studies of teaching work. We used an exploratory field research that sought, under the scientific paradigm, to raise information about female representation in the institution surveyed. It concludes that, although the changes and displacements are quite slow, in the three categories analyzed, it was possible to notice important advances in the direction of gender equity.

## Keywords

Female representation. Teaching. Higher Education.

---

<sup>1</sup> Doutora em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo. *E-mail*: eldaalvarenga@uol.com.br.

<sup>2</sup> Doutora em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo. *E-mail*: erineusams@yahoo.com.br.

<sup>3</sup> Doutora em Ciências do Movimento Humano pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. *E-mail*: ilewenzel@gmail.com.

## 1. Mulheres no ensino superior

Este artigo é fruto de um estudo que vimos desenvolvendo desde o ano de 2018, por ocasião da realização da 1ª Conferência de Ações Afirmativas da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Na época da realização desse evento, foi-nos encomendado um texto-base no qual dedicássemos nosso olhar à condição das mulheres (professoras, estudantes e funcionárias) na Ufes com o objetivo de, a partir daí, pensarmos coletivamente, durante a conferência, propostas de políticas afirmativas de gênero para esse grupo. Assim, realizamos um levantamento de dados em algumas Pró-Reitorias<sup>4</sup> da Ufes, no site da Ufes, no site da Associação dos docentes da Ufes – Seção Sindical do Andes/ES (Adufes) e informações publicadas na revista da Ufes e da Adufes.

Com base nesse estudo inicial, sentimos necessidade de nos debruçarmos mais detidamente sobre a temática e analisar como se dá a representatividade das mulheres na Ufes<sup>5</sup> no exercício da docência. Nesse sentido, algumas questões movimentaram esta investigação: quantas mulheres ocupam o magistério superior na universidade? Em que cursos? Em que proporção, em relação aos homens, as mulheres desenvolvem funções de chefia de departamentos, coordenações de colegiados, direção de centros e coordenação de grupos de pesquisa? Interessa-nos, assim, relacionar a condição docente com as relações sociais de gênero e refletir sobre a representatividade feminina<sup>6</sup> na universidade e sobre o reconhecimento do trabalho docente feminino no ambiente acadêmico.

Com esse objetivo, retomamos os dados já produzidos e avançamos na produção de outros, de forma a apresentar uma “fotografia” das relações

---

<sup>4</sup> A recolha de dados foi realizada nas seguintes Pró-Reitorias da Ufes: de Administração, de Graduação, de Pós-Graduação e a Pró-Reitoria de Assuntos Estudantis e Cidadania (Proaeaci).

<sup>5</sup> Neste texto, por questões de recorte, falaremos das professoras sem tratar de forma detida sobre as estudantes e as funcionárias. Por falta de dados nas fontes obtidas na universidade, vamos focar as mulheres sem considerar suas orientações ou identidade de gênero. No entanto, sabemos, por fontes “informais”, que não temos professoras trans na universidade, apenas algumas poucas funcionárias assim se apresentam. Essa questão fica como agenda de pesquisa até para pensar esse recorte incluindo as alunas também.

<sup>6</sup> A noção de representatividade feminina é aqui compreendida, nos termos de Bobbio, Matteucci e Pasquino (1998), como a **expressão dos interesses de um grupo** (político-partidário, de movimento social, de classes etc.) **na figura do/a representante que, ao falar, representa um coletivo** porque o faz com compromisso às demandas daqueles/as que representa. Mas, fundamentalmente, a representatividade, nesse processo, é também **parte da formação subjetiva e identitária do que se torna/é a pessoa que faz parte desse grupo**.

sociais de gênero a partir da análise da presença das mulheres e sua representatividade na Ufes, em termos quantitativos.

Nesse movimento, consideramos alguns elementos do método indiciário de pesquisa por enfatizar as particularidades dos processos analisados a partir de indícios e “pistas” deixados no tempo. O método entende a realidade como “[...] fundamentalmente descontínua e heterogênea” (GINZBURG, 2007, p. 269). Nessa perspectiva, no trabalho com as fontes, ganham relevância desde o documento mais improvável até aquele que se configura como “excepcional normal”. Em última análise, partimos do pressuposto de que, por mais anômalo que seja, qualquer documento pode ser lido no conjunto de uma série. Mais do que isso, “[...] pode servir, se analisado adequadamente, a lançar luz sobre uma série documental mais ampla” (GINZBURG, 2007, p. 263).

Do ponto de vista teórico-metodológico, apoiamos-nos nos estudos de gênero numa perspectiva consubstancial. Entendemos que gênero deve ser compreendido como um significado social e político, historicamente atribuído aos sexos (SCOTT, 1995). Esses significados são capazes de evidenciar as dissimetrias e hierarquias que se expressam nas relações e práticas sociais. Compreendemos que as relações de gênero estão presentes em todas as práticas sociais dos humanos compondo com as relações de classe e as relações étnico-raciais uma alquimia estruturante da sociedade, o que nos leva a considerar que as análises sociológicas, em especial no campo educacional feminizado, não podem prescindir de uma análise de gênero. Desta forma, gênero coloca-se como uma categoria importante de análise das relações e práticas sociais exercitadas no campo educacional.

Nesse sentido, é fundamental tratar a questão de gênero como imbricada consubstancialmente<sup>7</sup> à categoria classe social e étnico-racial, ou seja, compreender a existência de uma unidade indissociável (HIRATA, 2014) entre gênero, raça/etnia e classe. Essa compreensão, segundo Hirata (2014, p. 61), complexifica “[...] a noção mesma de ‘conhecimento situado’<sup>8</sup> [...], pois apresenta a possibilidade de existência de dissimetrias no que tange à posição

---

<sup>7</sup> Hirata (2014) faz uma importante distinção entre os conceitos de consubstancialidade e interseccionalidade. A autora afirma que a noção de interseccionalidade (CRENSHAW, 2002) visa, de forma mais enfática, à intersecção entre sexo e raça, deixando mais invisibilizada a classe social; enquanto a noção de consubstancialidade (KERGOAT, 2010) visa a uma imbricação entre sexo, classe e raça/etnia, o que fatalmente traz implicações tanto teóricas como políticas com significativas diferenças.

<sup>8</sup> A noção de “conhecimento situado” ou “parcial” denuncia que as definições vigentes (de neutralidade, objetividade, racionalidade e universalidade da ciência) frequentemente incorporam uma visão de mundo masculina, ocidental, da classe dominante e branca (HIRATA, 2014).

de poder nessas relações, por exemplo, nas relações de classe e gênero ou nas relações de raça e de gênero”. Nesse sentido, as relações de gênero no magistério implicam especificidades quanto ao exercício docente que merecem ser analisadas considerando essa consubstancialidade.

Importante destacar que, quando falamos no trabalho docente, estamos nos referindo às complexidades que envolvem o trabalho docente e não apenas ao trabalho pedagógico. O trabalho pedagógico, especialmente o aspecto didático a ele inerente, apesar de ser uma parte bastante significativa do processo, não deve ser compreendido como sinônimo de trabalho docente, que deve ser tomado como aquele que envolve “[...] formas mais amplas de organização e gestão do trabalho coletivo” (HYPOLITO, 2010, p. 1). Assim, compreendemos que, além do ensino, outras atividades desenvolvidas por professores e professoras no ensino superior (gestão, pesquisa, extensão, por exemplo), estão afetos à universidade e compõem o cenário do exercício docente.

Como amplamente sabido, o trabalho docente se constitui como majoritariamente feminino – feminilizado (YANNOULAS, 2013b). Ademais, Yannoulas (2013a) acompanhada de diversas outras autoras (MARCONDES, 2013; CARRILHO, 2013; OLIVEIRA, 2013; LOMBARDI, 2013), em estudo publicado em 2013, já afirmavam ser cada vez mais evidente o fenômeno da feminização das ocupações e das profissões. Yannoulas (2013b) aponta uma distinção fundamental entre a feminilização e a feminização. A feminização inclui, mas expande a feminilização, pois, além de descrever a entrada das mulheres nos mercados de trabalho, também intenta explicar as motivações e efeitos dessas inserções, trazendo à tona seu caráter ambíguo e contraditório. Portanto, ademais de ser uma distinção de ordem metodológica, também é, fundamentalmente, de ordem política.

Apesar de perceberem a feminilização das profissões, o que representa os avanços alcançados pelas mulheres, essas autoras chamavam a atenção para a persistente desigualdade de gênero que se mantinha por percursos sexuais associados não raramente à naturalização das habilidades ou capacidades femininas.

Confirmando essa persistência, um estudo recente do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (2018), intitulado mulheres no mercado de trabalho, demonstra que as desigualdades entre homens e mulheres no mercado de trabalho, ainda que com deslocamentos, mantêm-se por ramos de atividades. Da mesma forma, em uma matéria publicada pela revista *Mátria da Confederação Nacional dos/as trabalhadores/as da Educação (CNTE)*, intitulada *Elas sabem mais, mas ainda ganham menos* (MÁTRIA, 2015), afirma-



se que, apesar de as mulheres, no geral, terem maior escolaridade, experiência e demonstrarem maior produtividade que os homens, elas ainda recebem os menores salários. A matéria cita o Relatório sobre Salário Global da Organização Internacional do Trabalho (OIT), o qual aponta que “[...] homens recebem mais do que as mulheres em todos os 38 países analisados, mostrando que a distância de gêneros, quando se trata de proventos, prevalece no mundo inteiro” (MÁTRIA, 2015, p. 35).

Essas desigualdades podem ser percebidas nas dissimetrias e nas hierarquias expressas, não somente na diferença salarial entre homens e mulheres que exercem as mesmas atividades laborais. Podem também ser notadas na ainda reduzida representatividade político-partidária das mulheres na sociedade, apesar da existência de leis de cotas,<sup>9</sup> nos cargos de liderança nos serviços públicos e privados, nos sindicatos, nas escolas, nos partidos políticos e nas dificuldades de mulheres participarem de territórios laborais ocupados historicamente por homens dentre outras (YANNOULAS, 2013a).

Outro indicativo da persistência da desigualdade assinalada pelo sexo,<sup>10</sup> e que se revela uma das marcas mais perversas das sociedades que se nutrem de uma cultura patriarcal, são as diversas violências (sexuais, físicas, psicológicas, patrimoniais ou morais) que são empreendidas contra as mulheres cotidianamente.<sup>11</sup>

Com foco na análise da reinserção das mulheres nos mercados de trabalho no Brasil recente, Gomes (2012) ressalta que, se, por um lado, é evidente o crescimento do número de mulheres que ocupam espaços nos mercados de trabalho nas últimas décadas em comparação com os homens; por outro, o aumento da ocupação das mulheres vem acompanhado da elevação da

---

<sup>9</sup> A Lei nº 12.034/09 tornou obrigatório o preenchimento do percentual mínimo de 30% para candidaturas femininas, o que contribuiu para um aumento expressivo do número de candidatas mulheres em relação aos anos anteriores. No entanto, o número de mulheres eleitas não aumentou na mesma proporção. Além disso, a Lei nº 13.165/15, acompanhada da Emenda Constitucional nº 97/17, buscou maximizar a eficácia da política de cotas, vinculando as candidaturas de mulheres ao investimento partidário nas eleições.

<sup>10</sup> Os dados obtidos na Ufes ainda são apresentados como marcadores de sexo. Nossa perspectiva baseia-se na categoria gênero, pois optamos por tensionar o sentido tradicional que o sexo carrega.

<sup>11</sup> A Lei nº 11.340/06, que cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do § 8º do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres e da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher, dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher, altera o Código de Processo Penal, o Código Penal e a Lei de Execução Penal e dá outras providências.

precariedade nas relações de trabalho. Para o autor, os dados oficiais revelam uma importante contradição, qual seja:

[...] as mulheres constituem a maioria da população ocupada com faixa de remuneração de até 1 Salário Mínimo. Mas, à medida que se elevam os patamares salariais, a população masculina vai ganhando maior colocação, até se tornar expressivamente majoritária (pouco acima de 80%) nas faixas de maior remuneração [...]. (GOMES, 2012, p. 143).

O processo de inserção das mulheres no magistério, como profissão no Brasil, tem íntima relação com esses dados, tendo em vista estar alinhado aos pressupostos de gênero da sociedade brasileira, nitidamente vinculado a uma cultura patriarcal e sexista. Como nos lembra Ribeiro (2011), a tradição ibérica transportada de Portugal para a Colônia preconizava que as mulheres não necessitavam ler e escrever, por isso a educação a elas ofertada limitava-se aos trabalhos domésticos, pois essa tradição “[...] considerava a mulher um ser inferior. O sexo feminino fazia parte do *imbecilitus sexus*, ou sexo imbecil” (RIBEIRO, 2011, p.79).

Alvarenga (2018) questiona os processos que possibilitaram a inclusão das mulheres na profissão e considera que essa inserção se vincula, de modo indissociável, à expansão da instrução básica para ambos os sexos, na medida em que, para atender aos padrões sociais do início do século XIX, as mulheres foram chamadas para exercer a docência para as meninas, ao mesmo tempo que, devido à carência geral de professores normalistas, a sua presença se fez necessária também em classes mistas. Dessa maneira, a ampliação do acesso das meninas à escolarização abriu a porta para a presença crescente das mulheres no magistério, impulsionando a atuação feminina no Curso Normal, o principal instrumento de formação e habilitação para os professores e as professoras no final do século XIX e início do XX.

Nessa linha de raciocínio, Alvarenga (2018) aponta que a inserção das mulheres no magistério se deu inicialmente na instrução primária, posteriormente no ensino secundário e, somente muitos anos depois, no ensino superior. Para a autora, apesar de a Igreja Católica ter se posicionado inicialmente contra a educação escolar das meninas, houve todo um movimento dessa instituição para influenciar os processos educativos destinados às meninas da instrução primária e às normalistas. Durães (2002) destaca a influência da Igreja Católica na associação, muito presente na virada do Oitocentos para o Novecentos, entre a função docente e a abnegação, missão

e vocação. Vale lembrar, nesse contexto, o que nos indica Nascimento (2011, p. 99):

[...] a despeito do caráter eminentemente conservador da Igreja Católica, em relação às mulheres, certamente, suas ações contribuíram para o alargamento do campo de atividade delas. Algumas mulheres souberam usufruir dessa influência e continuaram vivendo, correspondendo ou não aos padrões preconizados para o seu sexo.

A luta das mulheres por esse direito durou mais, já que o acesso à formação superior era privilégio masculino.<sup>12</sup> Somente em 1879, o Governo Imperial brasileiro formalizou o direito de as mulheres estudarem nesse nível de ensino, o que, obviamente, não foi suficiente para garantir o acesso das mulheres aos cursos superiores. Se, de um lado, a possibilidade de ingresso em cursos de formação superior abria novas alternativas para a colocação de mulheres no mundo do trabalho, por outro, também impulsionava as críticas de setores mais conservadores da sociedade (CUNHA; SILVA, 2010). Nessa conjuntura, observamos que, mesmo as mulheres mais ricas tinham dificuldade de operacionalizar o direito à educação superior, uma vez que, para o ingresso nos cursos, necessitavam de autorização familiar. Exigia-se que apresentassem inúmeros documentos, além de atestado de boa conduta (ALVARENGA, 2018). Assim, afirma Hahner (1981, p. 73):

Muitos membros masculinos da elite esperavam que as mulheres da classe inferior entrassem para a força de trabalho, mas não suas próprias parentes [...]. Para as mulheres da classe inferior, esse “trabalho honesto” seria executado em “casas de família”, isto é, nas casas dos brasileiros mais ricos. As mulheres da classe superior deveriam permanecer em suas próprias casas, supervisionando o trabalho das mulheres mais pobres, e não tentar entrar nas profissões seguidas pelos homens de sua própria classe.

Dessa forma, não é de se estranhar que a primeira graduação feminina em instituição brasileira tenha ocorrido 79 anos após a fundação da primeira instituição de ensino superior no Brasil. De família abastada, branca, Maria Rita Lobato graduou-se na Faculdade de Medicina da Bahia em 1887 (ROSEMBERG, 2013).<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> No Espírito Santo, somente em 1929/1930 é que ocorreu a abertura do primeiro curso superior.

<sup>13</sup> A primeira mulher negra a graduar-se, Maria Rita de Andrade, em 1926, isto é, 29 anos depois da primeira mulher branca (ROSEMBERG, 2013), também ilustra as interseções de classe e

Hahner (1981) identifica um duplo obstáculo ao acesso à formação superior para as mulheres brasileiras nos anos finais do século XIX: a pressão e desaprovação social e a dificuldade financeira para arcarem com os custos da educação secundária. Esse contexto retardou por anos o acesso das professoras ao ensino superior. Araújo (2016) considera que o ingresso das mulheres na docência no ensino superior ocorreu por volta da década de 1970 e foi se intensificando e consolidando especialmente na segunda metade da década de 1980. Nesse período, ocorreu um considerável aumento de professoras mulheres em algumas universidades do país. Para a autora, as mudanças sociais e políticas desse período contribuíram para a ampliação dos

[...] horizontes femininos, propiciando a expansão da sua escolaridade e ingresso na universidade, viabilizando o acesso a novas oportunidades. Além disso, pressões de movimentos feministas e o crescimento da indústria no país corroboraram para impulsionar as mulheres pela busca por seu espaço no mercado de trabalho (ARAÚJO, 2016, p. 1).

Essas informações nos permitem inferir que a tardia inserção das mulheres como alunas em cursos superiores e a sua inserção mais efetiva em cursos associados ao cuidado, a assistência e à educação, sejam algumas das razões para que a docência feminina nas universidades brasileiras ainda seja inferior à docência masculina, em especial se observadas as áreas de Exatas. Essa “visita” à trajetória do acesso das mulheres à profissão docente ajuda-nos a compreender o fato de a universidade, como instituição parte da sociedade, também ser impactada por essas desiguais formas de sociabilidade entre homens e mulheres. A universidade, como instituição formadora de excelência, não pode se furtar de colocar essa questão em evidência e buscar formas de, cotidianamente, reduzir as desigualdades sociais de gênero, especialmente quando essas se tornam uma questão social (NETTO, 2012).

Por outro lado, quando analisamos as metas de ação afirmativa da ONU e da Unesco, vemos que o Brasil é um país considerado pioneiro dentre os que conseguiram alcançar uma maior aproximação à igualdade de acesso ao mais alto nível de educação formal das mulheres. Os dados estão disponíveis na base de Currículos Lattes (Capes/CNPQ), ilustrados na Tabela 1 a seguir:

---

raça/etnia presentes nas relações de gênero.

**Tabela 1 – Mestres/as e doutores/as, por sexo, no Brasil.**

Referência	Doutorado		Mestrado	
	Pesquisa e ensino		Pesquisa e ensino	
	Nº	%	Nº	%
<b>Feminino</b>	63.853	47,50%	44.337	53,21%
<b>Masculino</b>	70.567	52,50%	38.984	46,79%
<b>Total</b>	134.420	100,00%	83.321	100,00%

Fonte: Extração de dados da base de Currículos Lattes (Capes/CNPQ) em 30-11-2016.

Observa-se que a diferença de titulação de doutores/as por sexo é de 5% a mais para os homens. Em relação aos mestres, as mulheres são maioria entre os docentes. Por outro lado, também fica evidente que a diferença entre homens e mulheres está menor em relação aos anos anteriores.

Em relação à produção do conhecimento e à representatividade de mulheres docentes, um dado importante a se destacar é a influência do crescimento das discussões de gênero nas universidades, fomentadas em grande medida pelos grupos de estudos e pesquisas em gênero e sexualidade. Em sua tese de doutorado, Unbehaum (2014) aponta um crescimento no número de grupos de pesquisas na área da educação, registrados no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq, a partir de 1992, quando esse Diretório foi criado. Em 1993, o CNPq contava com 201 grupos de pesquisa e, em 2010, já eram 2.236 grupos. Esse movimento acadêmico-científico, além de demonstrar um aumento de grupos na área da educação, expressa também o crescimento dos grupos que pesquisam gênero, que apresentam picos de crescimento entre os anos de 2008 e 2012. Unbehaum (2014) citou em sua tese a existência de 221 grupos que pesquisam gênero.

Esse crescimento na institucionalização dos grupos, que ocorreu não apenas no campo da educação, influencia e é influenciado pelas políticas afirmativas adotadas pelo Governo Federal, principalmente entre os anos de 2003 e 2016, o que demonstra a consolidação do campo de estudos de gênero (SILVA, 2021). Assim, os debates nas universidades acabam perpassando a formação docente para além da inicial, como as formações ofertadas pelos municípios e estados por ocorrência de discussão dos currículos, congressos, seminários, palestras etc. A práxis pedagógica, nesse sentido, também é afetada, ainda que movida por um processo reflexivo lento e complexo.

A Ufes, conforme pesquisa parametrizada no CnPQ (2020), tem 24 grupos que estudam a temática gênero, ainda que de forma transversal, distribuídos

em três grandes áreas: 13 cadastrados nos eixos das Ciências Humanas, 7 na área da Linguística, Letras e Artes e 4 em Ciências Sociais e Aplicadas.

Os dados apresentados demonstram um avanço na participação das mulheres no ensino e pesquisa em nível nacional, mas também demonstram a persistência de algumas desigualdades por percursos sexuais associados à naturalização das habilidades ou capacidades femininas muito associadas ao cuidado, à assistência e a educação. A seguir, buscamos compreender como esses avanços, deslocamentos e persistências em relação às desigualdades de gênero perpassam os espaços de representatividade na Ufes.

## **2. Gênero e trabalho docente no ensino superior: avanços, rupturas e continuidades e a experiência na UFES**

Os estudos realizados por Camacho (1997, p. 94), na década de 1990, já demonstravam que, embora a carreira do magistério fosse “[...] considerada uma atividade tipicamente feminina, nas Instituições Federais de Ensino Superior (IFES) brasileiras, 65% dos docentes [eram] homens e 35% mulheres”. Na Ufes, lócus de estudo de Camacho, o corpo docente era, na ocasião da pesquisa, composto por 685 (68%) homens e 325 (32%) mulheres.

Ao relacionarmos a participação das mulheres (como docentes) no ensino superior e nos demais níveis de ensino,<sup>14</sup> verificamos que, quanto mais “elevado” é o nível de ensino, menos mulheres ocupam a condição de docentes. O autor atribui essa inversão “[...] ao fato de que o salário e as condições de trabalho nas universidades públicas [são] significativamente melhores do que a situação verificada no primeiro e no segundo grau” (CAMACHO, 1997, p. 97).

Camacho (1997) é contundente ao afirmar que a “majoritariedade” dos homens, em relação às mulheres nas universidades, pode ser considerada como mais um aspecto da discriminação e subordinação das mulheres. No entanto, conforme Saffioti e Vargas (1994, p. 57), “[...] ter participação majoritária feminina no corpo docente não significa, porém, escapar às discriminações sexistas do mercado de trabalho”. Desde a década de 1990, as autoras demonstram que a discriminação sexista se apresenta no magistério por meio de dois indicadores principais: a distribuição diferenciada dos/as docentes pelas etapas e pelas modalidades de ensino e a distribuição dos salários. O

---

<sup>14</sup> Séries iniciais do ensino fundamental (95,8%), séries finais do ensino fundamental (83,7%) e ensino médio (74,1%) de mulheres atuando como docentes (CAMACHO, 1997).

modo como essa distribuição se configura nos cotidianos escolares fortalece a tese de que, mesmo em um universo composto por maioria feminina, cabem aos homens os postos mais elevados de liderança, repercutindo, assim, tanto em prestígio social quanto em melhores salários.

Outro destaque de Camacho (1997) referente à questão de gênero nas universidades brasileiras é a sub-representação a que as mulheres estão sujeitas nessas instituições, uma vez que ainda ocupam um número consideravelmente menor que o dos homens nos altos órgãos de direção. Focalizando essa análise na Ufes, Camacho (1997) aponta, ainda, que, das 18 Vice-Reitorias, apenas uma (5,55%) era dirigida por pessoa do sexo feminino. Em relação à direção de centros, cinco (17,24%) de 29 eram ocupadas por mulheres e, nas chefias de departamento, 21 (47,72%) mulheres e 23 (52,27%) homens.

Essa realidade, desde a pesquisa realizada por Camacho (1997), sofreu alguns deslocamentos interessantes do ponto de vista quantitativo, se analisada na atualidade, ou seja, junho de 2020. Vale destacar que esse deslocamento se dá também sobre as condições gerais da universidade: aumento no número de cursos ofertados na graduação e pós-graduação, gerando aumento nos números gerais da comunidade acadêmica da Ufes: docentes, funcionários/as ou estudantes.

Do ponto de vista administrativo, houve uma reestruturação, havendo uma concentração dos órgãos da Ufes, em um nível estratégico,<sup>15</sup> como as denominadas à época de Vice-Reitorias, que passaram a ser chamadas de Pró-Reitorias. Atualmente, são apenas sete.<sup>16</sup> Os Centros de Ensino são apenas 10<sup>17</sup> na atualidade, além de uma Superintendência de Ensino a Distância.

---

<sup>15</sup> Conforme o Plano de Desenvolvimento Institucional (2015- 2019), “No Nível Estratégico encontram-se, [...] os Conselhos Superiores (responsáveis pela deliberação das questões precípua da Ufes); a Reitoria; as Pró-Reitorias; os Centros e as Secretarias (responsáveis por criar um planejamento do que será feito ao longo das gestões futuras); e os Órgãos Suplementares (responsáveis por dar a complementaridade necessária para o bom andamento das ações). No Nível Tático encontram-se os Departamentos Administrativos e os Acadêmicos. Sua tarefa é desenvolver um pensamento de como as estratégias já formadas pelas instâncias superiores serão aplicadas. Já o Nível Operacional, o último nível de planejamento, será responsável pelo desdobramento das ações do Nível Tático, em tarefas, ou seja, pela execução propriamente dita. Fazem parte desse nível de planejamento as Divisões, Seções e Coordenadorias” Disponível em: [http://proplan.ufes.br/sites/proplan.ufes.br/files/field/anexo/pdi\\_-\\_2015-2019\\_1.88mb\\_.pdf](http://proplan.ufes.br/sites/proplan.ufes.br/files/field/anexo/pdi_-_2015-2019_1.88mb_.pdf). Acesso em: 26 jun. de 2020

<sup>16</sup> Pró-Reitoria de Planejamento e Desenvolvimento, Pró-Reitoria de Graduação, Pró-Reitoria de Extensão, Pró-Reitoria de Administração, Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-graduação, Pró-Reitoria de Gestão de Pessoas, Pró-Reitoria de Assuntos Estudantis e Cidadania.

<sup>17</sup> Centro de Ciências Jurídicas e Econômicas, Centro de Educação, Centro de Educação Física e Desportos, Centro Tecnológico, Centro de Artes, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Centro de Ciências Agrárias, Centro Universitário Norte do Espírito Santo, Centro de Ciências Exatas,

No que diz respeito às Pró-Reitorias, observamos que, das sete existentes, três (42,85%) são dirigidas por mulheres e quatro (57,15%) por homens. Das 11 direções de centros de ensino, apenas quatro (36,36%) são ocupadas por mulheres: o Centro de Ciências Agrárias e Engenharias (CCAIE) e o Centro de Ciências Exatas, Naturais e da Saúde (CCENS), ambos pertencentes ao *campus* de Alegre no sul do estado; o Centro de Ciências da Saúde (CCS) e o Centro de Artes (CAR), localizados no *campus* de Goiabeiras em Vitória.

Vale lembrar que a Superintendência de Ensino a Distância também é coordenada por uma professora. O Centro de Educação era, até meados de 2020, dirigido por uma mulher que deixou o cargo para assumir a Pró-Reitoria de Graduação (Prograd), ambos os espaços têm uma cultura de serem chefiados por mulheres na Ufes. De qualquer forma, merece destaque o fato de que, atualmente, as direções dos centros CCAIE, CCENS e CCS (*Campus Alegre*) sejam ocupados por mulheres, uma vez que, historicamente, são campos de conhecimento majoritariamente liderados por homens. Essas “anomalias”<sup>18</sup> nos indicam, entre outros elementos, que as mudanças são possíveis, ainda que lentas.

Valendo-nos do Censo da Educação Superior 2018 (INSTITUTO NACIONAL DE ESTUDOS E PESQUISAS EDUCACIONAIS ANÍSIO TEIXEIRA, 2019), observamos que, no país, dos 397.893<sup>19</sup> docentes de instituições desse nível de ensino, 213.814 (53,74 %) são homens e 184.079 (46,26%) são mulheres. Os dados desse Censo demonstram também que, nos últimos anos, houve uma considerável redução na diferença do quantitativo de homens e mulheres na docência nesse nível, o que indica, também, a característica mutável e socialmente constituída do fenômeno analisado.

Nesse sentido, podemos inferir que, felizmente, tanto a luta das mulheres por melhores condições de salário e valorização profissional como o esforço delas para ampliar as possibilidades de formação acadêmica nas últimas décadas começam a aparecer nas estatísticas educacionais, embora haja diferenças de ocupação feminina mesmo em áreas específicas do conhecimento: as mulheres estão mais presentes na Engenharia Química do que na Engenharias Elétrica e Mecânica. Freitas (2013) indica um crescimento

---

Centro de Ciências da Saúde.

<sup>18</sup> Termo utilizado na teorização de Ginzburg (2010). Para o autor, a anomalia, o excepcional, de certa forma nos indica o que é considerado “normal”. Ela nos provoca o estranhamento que, tomado como ferramenta metodológica, nos ajuda a compreender a realidade muitas vezes escamoteada, pela suporta normalidade.

<sup>19</sup> Contabilizados os/as docentes em exercício e os/as afastados/as.



da presença das mulheres na pesquisa e pós-graduação, no entanto as dissimetrias ainda são visíveis em todas as áreas, mesmo as feminizadas, como o campo da educação.

Utilizando novamente os dados do Lattes, é possível observar na Tabela 2 que as mulheres se concentram mais nas áreas de saúde, ciências humanas e ciências sociais aplicadas. Juntas correspondem a 43,64%. Destaque para o fato de 16,7% estarem na área de ciências biológicas.

**Tabela 2 – Distribuição de doutores/as, por sexo, nas grandes áreas segundo dados da Capes/CNPQ**

Referências	Feminino		Masculino	
	Nº	%	Nº	%
Ciências Agrárias	3.988	8,55%	4.036	8,61%
Ciências Biológicas	7.542	16,17%	4.700	10,03%
Ciências da Saúde	8.303	17,80%	6.308	13,46%
Ciências Exatas e da Terra	4.210	9,03%	7.735	16,50%
Ciências Humanas	7.976	17,10%	5.711	12,18%
Ciências Sociais Aplicadas	4.078	8,74%	5.539	11,81%
Engenharias	2.010	4,31%	5.287	11,28%
Linguística, Letras e Artes	3.051	6,54%	1.716	3,66%
Não informado	5.422	11,63%	5.793	12,36%
Outra	58	0,12%	57	0,12%
<b>Total</b>	<b>46.638</b>	<b>100,00%</b>	<b>46.882</b>	<b>100,00%</b>

**Fonte: Extração de dados da base de Currículos Lattes em 30-11-2016.**

Na Ufes, uma expressão das dissimetrias de gênero presente na pós-graduação é o fato de que, dos 64 programas de pós-graduação da universidade, apenas 25 (39%) cursos são coordenados por mulheres. É fato que temos avançado e provocado deslocamentos nas formas de ocupação, mas é fato também que muito há ainda a superar.

Certamente muitas outras dissimetrias estão presentes nesse campo, e, às vezes, assumem um grau de sutileza tão forte que se naturalizam até mesmo aos olhos das pessoas mais atentas. Exemplo disso é que parece muito natural que mulheres cientistas e pesquisadoras que são mães de filhos/as pequenos reduzam sua produção ou até deixem de comparecer a eventos científicos por não terem equipamentos sociais e coletivos que acolham a sua condição (STANISCUASKI, 2020).

Focalizando esses dados no Espírito Santo, observamos que, dos 7.138 professores/as em nível superior, 56,06% são homens e 43,94% são mulheres seguindo a mesma tendência geral brasileira de ampliação do percentual de mulheres atuantes nessa etapa da educação. Dados da Pró-Reitoria de Gestão de Pessoas (Progep), de junho de 2020, mostram a distribuição de docentes da Ufes por sexo, formação e vínculo aos centros de ensino, conforme ilustra a Tabela 3:

**Tabela 3 - Distribuição de docentes da Ufes por sexo e por formação, conforme vínculo aos centros de ensino**

Centro	Sexo	Ens. Sup.		Especialização		Mestrado		Doutorado		Total	
		N	%	N	%	N	%	N	%	N	%
CAR	Feminino	4	50,00%	1	100,00%	10	38,46%	46	44,66%	61	44,20%
	Masculino	4	50,00%	0	0,00%	16	61,54%	57	55,34%	77	55,80%
	Total	8	100,00%	1	100,00%	26	100,00%	103	100,00%	138	100,00%
CCAE	Feminino	1	33,33%	0	0,00%	1	33,33%	47	40,52%	49	40,16%
	Masculino	2	66,67%	0	0,00%	2	66,67%	69	59,48%	73	59,84%
	Total	3	100,00%	0	0,00%	3	100,00%	116	100,00%	122	100,00%
CCE	Feminino	0	0,00%	0	0,00%	1	20,00%	26	21,49%	27	21,43%
	Masculino	0	0,00%	0	0,00%	4	80,00%	95	78,51%	99	78,57%
	Total	0	0,00%	0	0,00%	5	100,00%	121	100,00%	126	100,00%
CCENS	Feminino	1	50,00%	0	0,00%	11	44,00%	48	48,98%	60	48,00%
	Masculino	1	50,00%	0	0,00%	14	56,00%	50	51,02%	65	52,00%
	Total	2	100,00%	0	0,00%	25	100,00%	98	100,00%	125	100,00%
CCHN	Feminino	2	50,00%	1	25,00%	6	35,29%	108	49,54%	117	48,15%
	Masculino	2	50,00%	3	75,00%	11	64,71%	110	50,46%	126	51,85%
	Total	4	100,00%	4	100,00%	17	100,00%	218	100,00%	243	100,00%
CCJE	Feminino	3	42,86%	4	57,14%	13	44,83%	80	47,62%	100	47,39%
	Masculino	4	57,14%	3	42,86%	16	55,17%	88	52,38%	111	52,61%
	Total	7	100,00%	7	100,00%	29	100,00%	168	100,00%	211	100,00%
CCS	Feminino	10	83,33%	4	36,36%	22	55,00%	180	64,06%	216	62,79%
	Masculino	2	16,67%	7	63,64%	18	45,00%	101	35,94%	128	37,21%
	Total	12	100,00%	11	100,00%	40	100,00%	281	100,00%	344	100,00%
CE	Feminino	2	66,67%	0	0,00%	2	40,00%	57	64,04%	61	62,89%
	Masculino	1	33,33%	0	0,00%	3	60,00%	32	35,96%	36	37,11%
	Total	3	100,00%	0	0,00%	5	100,00%	89	100,00%	97	100,00%
CEFD	Feminino	2	66,67%	0	0,00%	3	37,50%	18	41,86%	23	42,59%
	Masculino	1	33,33%	0	0,00%	5	62,50%	25	58,14%	31	57,41%
	Total	3	100,00%	0	0,00%	8	100,00%	43	100,00%	54	100,00%
CEUNES	Feminino	4	66,67%	0	0,00%	7	36,84%	75	41,21%	86	41,55%
	Masculino	2	33,33%	0	0,00%	12	63,16%	107	58,79%	121	58,45%
	Total	6	100,00%	0	0,00%	19	100,00%	182	100,00%	207	100,00%
CT	Feminino	1	33,33%	0	0,00%	2	14,29%	45	29,80%	48	28,24%
	Masculino	2	66,67%	2	100,00%	12	85,71%	106	70,20%	122	71,76%
	Total	3	100,00%	2	100,00%	14	100,00%	151	100,00%	170	100,00%
<b>Total</b>	Feminino	30	58,82%	10	38,46%	78	40,84%	730	46,50%	848	46,14%
	Masculino	21	41,18%	16	61,54%	113	59,16%	840	53,50%	990	53,86%
	Total	51	100,00%	26	100,00%	191	100,00%	1570	100,00%	1838	100,00%

**Fonte: Dados obtidos junto à Progep, referentes ao ano de 2020.**

Como esperado, os dados evidenciam a permanência das desigualdades de gênero por territórios, no qual os cursos culturalmente associados à educação, assistência e saúde recebem mais mulheres como docentes; e os cursos vinculados à tecnologia e às ciências exatas são compostos majoritariamente por homens. Esses dados refletem, em grande medida, o cultural e histórico papel social atribuído a homens e a mulheres em nossa sociedade. Observamos que desde crianças as meninas são influenciadas, implícita e explicitamente, a se familiarizarem com as atividades socialmente atribuídas às mulheres na vida adulta, como o cuidado e a realização das atividades domésticas. Da mesma forma, os meninos são incentivados a agirem de acordo com o que socialmente se espera de um homem adulto. Nesse sentido, deve-se questionar em que medida os processos de socialização das crianças e jovens interferem na escolha da profissão e, obviamente, no curso superior a cursar.

Deve-se considerar os desafios cotidianos vividos pelas professoras que exercem docência em cursos ocupados majoritariamente por homens. Um desses desafios é o assédio sofrido pelas professoras, em especial o moral e o sexual. Sobre isso vale lembrar que, impulsionado pelo crescimento de denúncias de assédio moral e sexual, universidades federais, estaduais e municipais, institutos federais e Cefet, o Sindicato Nacional dos Docentes das Instituições de Ensino Superior (ANDES-SN), definiu o dia 17 de outubro como um dia nacional de luta da categoria. De acordo com o sindicato, “[...] a data foi incluída no calendário do Sindicato Nacional, em 2018, durante o 37º Congresso da entidade. Naquele ano, em decisão congressual, foi reforçada a necessidade da implementação de comissões e ouvidorias nas universidades para apuração dos casos [...]”. Heloani (2004<sup>20</sup>, apud ANDES, 2017) afirma que o ambiente em que o assédio mais tem crescido no Brasil é o acadêmico, provavelmente pela intensificação nos últimos anos do que a autora chama de hipercompetição. Esse fenômeno acirra disputas por melhores postos acadêmicos. A autora salienta ainda que a inserção de grupos minoritários, que historicamente ficavam às margens da academia, potencializou a hipercompetição. Nesse sentido, o assédio se constitui como uma ferramenta de disputa.

O território feminilizado e feminizado se evidencia nos dados do Centro de Educação (CE) com 62,89% de mulheres e 37,11% de homens, e do Centro de Ciências da Saúde (CCS) com 62,79% de mulheres e 37,21% de homens – de

---

<sup>20</sup> Para saber mais, consulte: HELOANI, R. Assédio moral: um ensaio sobre a expropriação da dignidade do trabalho. ERA-eletrônica, v. 3, n. 1, Art. 10, jan./jun.2004. Disponível em [www.rae.com.br/eletrônica/index.cfm](http://www.rae.com.br/eletrônica/index.cfm).

áreas que lidam com o cuidado – em relação aos dados do Centro Tecnológico (CT) com 28,24% de mulheres e 71,76% de homens, e do Centro de Ciências Exatas (CCE) com 21,43% de mulheres e 78,57% de homens. Notamos também que, à exceção do CE e do CCS, em todos os demais centros os homens são mais qualificados em doutorado do que as mulheres.

Nessa lógica de problematizar a guetização, é preciso pensar as ocupações de cargos de chefia por um recorte de gênero, perguntando: quais cargos são historicamente ocupados por homens e por mulheres? Quem assume historicamente as Pró-Reitorias de Graduação (Prograd), de Extensão (Proex), de Pós-Graduação (PRPPG) e de Planejamento (Proplan)? Quem tem ocupado historicamente a Reitoria? Em verdade, esta última é bastante evidente, pois nunca tivemos uma mulher reitora na Ufes. Em que pese a eleição de uma mulher (Profa. Dra. Ethel Maciel) para a Reitoria no ano de 2020, essa foi impedida de ser empossada pela política ideologicamente orientada no governo de Jair Messias Bolsonaro (2019).

Não é apenas no âmbito doméstico que as mulheres são expostas à situação de desigualdade e de violência. Elas podem ser atingidas em diferentes espaços, e a universidade tem se mostrado um local no qual persistem as desigualdades que se expressam por meio da violência institucional, do assédio moral e, inclusive, sexual. De forma similar, também as mulheres lésbicas e bissexuais sofrem diversos tipos de violência em função de sua orientação sexual e identidade de gênero no ambiente da universidade. No caso das transexuais, que se tornam alvos de preconceitos e agressões múltiplas, normalmente isso tem levado ao abandono dos estudos e até de cargos.

Nesse sentido, a Ufes criou, em 2016, um canal na Ouvidoria que recebe denúncia de mulheres sobre as mais diversas situações de violências, como assédios ou agressões. Desde a sua criação, professoras, servidoras e alunas denunciam casos de assédio sexual, que ora estão afetos à relação alunas-alunos, mas não raro ocorre de professores para alunas ou de alunos para professoras. No entanto, ainda há muita preocupação, principalmente das acadêmicas, com a retaliação por parte de professores, como relatado recentemente em reunião ocorrida na Ouvidoria, Reitoria e Comissão de Direitos Humanos (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO, 2018).

Mas, também podemos observar, no movimento constante das correlações de forças na sociedade e na universidade, como instituição parte desta sociedade, que a Ufes tem atualmente 1.838 docentes na função de magistério

do ensino superior. Desse total, 46,14% são mulheres<sup>21</sup> e 53,86% são homens. Ao comparamos esses dados aos apresentados por Camacho em 1997, quando 68% dos docentes eram homens e 32% eram mulheres, notamos um considerável crescimento da participação das mulheres no corpo docente da Ufes, o que, mais numa vez, coaduna com as informações extraídas do Censo da Educação Superior 2018. Essa descontinuidade numérica, certamente também representa um avanço dos debates relacionados ao gênero que vivenciamos no Brasil, nas últimas décadas.

Mas, independentemente da quantidade de mulheres, devemos refletir sobre a qualidade da participação e permanência no espaço universitário. Maffia (2002) já destacava que o grande problema não era a quantidade de participação *a priori* de mulheres e homens, mas outros argumentos que sustentam e atravessam o acesso, a permanência e a ocupação dos cargos de liderança e de gestão no âmbito acadêmico.

Diante dos dados expostos, vale questionar: se os processos de seleção (de cargos temporários e efetivos) de professores/as é aberto e formalmente não limita as inscrições quanto ao sexo, que fatores ainda impulsionam esses dados? Inferimos que a constituição patriarcal e sexista da sociedade brasileira, que, historicamente, delimita papéis socialmente aceitos para homens e mulheres, ainda tem forte influência sobre a escolha de que curso superior cursar e, conseqüentemente, sobre o exercício profissional.

A questão da política de acesso aos espaços de poder e aos territórios que culturalmente foram negados às mulheres faz parte histórica da agenda das suas lutas. A dificuldade de acesso das pessoas aos bens culturais da humanidade, inclusive à universidade, será tanto maior quanto maior forem essas desigualdades sociais e vice-versa. Nesse sentido, o acesso das mulheres à universidade precisa ser concebido em relação direta com as desigualdades sociais de classe, gênero ou raça/etnia. Se a dificuldade de inserção social se expressa na universidade, é porque as desigualdades se apresentam de forma ampla na sociedade, mas também porque há uma permanência na dificuldade de acesso a esse território.

As universidades federais, nos últimos anos, passaram a adotar o sistema de cotas sociais e raciais para acesso dos/as estudantes aos cursos de graduação e também estimulam as cotas para pessoas pretas nos cursos de pós-graduação. Em certa medida, buscam equilibrar as dinâmicas sociais causadoras dessas

---

<sup>21</sup> Adotamos apenas a indicação de sexo biológico, pois é a que os dados obtidos informaram somente os/as docentes. Fato que identificamos como um limite no processo de armazenamento de informações relacionadas com o sexo, por parte da universidade.

dificuldades de acesso.<sup>22</sup> É preciso aqui considerar a necessidade de se articular as dimensões de classe social e de raça/etnia com as análises de gênero, uma vez que raça e etnia se constituem como marcadores determinantes para se pensar as políticas para a Ufes. Há uma alquimia de fenômenos que constituem as desigualdades. Nesse sentido, quando se cria uma política para um fenômeno, acaba-se tangenciando outros. Assim, as cotas sociais e raciais foram uma importante política de acesso também para as mulheres.

No entanto, quando se pensa em nível de acesso de docentes à universidade, não temos políticas específicas de gênero. Há a política de etnia/raça para concursos públicos (Lei Nº. 12.990/2014), mas essa não tem recorte de gênero. Além disso, há a dificuldade que perpassa a implementação da lei em si, tendo em vista que os concursos nas universidades públicas são realizados de forma “fragmentada” em editais demandados pelos departamentos dos centros de ensino, geralmente com apenas uma vaga, o que impossibilita a aplicação das cotas. A mudança nesse processo implicaria que se fizessem concursos unificando todas as vagas existentes na universidade e a Reitoria promovesse um concurso amplo.

O aprofundamento da implantação de cotas sociais e étnico-raciais para pretos, pardos e indígenas (PPI) em programas de pós-graduação é uma medida que acreditamos, em longo prazo, beneficiará o acesso das mulheres negras aos concursos nas universidades públicas, como a Ufes. As cotas em programas de pós-graduação já são uma realidade nos cursos de Artes, Ciências Sociais, Comunicação e Psicologia da Ufes que aprovaram a reserva de vagas para negros/as, pardos/as e indígenas, a partir dos editais para as turmas de 2017. Entretanto, é preciso entender que as desigualdades de gênero, quando “combinadas” com outras desigualdades, resultam em formas múltiplas de violação de direitos das mulheres.

É importante destacar que os estudos sobre esse tema se dedicam a compreender a permanência de estudantes na educação, e não a dos/as professores/as. Mas, se considerarmos que a formação em curso superior é pressuposto para a atuação docente nesse nível de ensino, quanto mais mulheres tiverem acesso à formação superior e de pós-graduação, maior será a possibilidade de ocupação delas como docentes das IES. Dessa forma, a garantia de acesso e ocupação das mulheres no magistério superior está

---

<sup>22</sup> A Portaria nº 545, de 16 de junho de 2020, revoga a Portaria Normativa MEC nº 13, de 11 de maio de 2016.

intimamente relacionada com o acesso e a permanência das estudantes de graduação e pós-graduação.

Outra constatação das desiguais relações de gênero na Ufes refere-se à reduzida participação das mulheres em cargos de liderança. Notamos que, “[...] embora haja equilíbrio quantitativo entre os sexos, há poucas mulheres nos Conselhos da Ufes” (ADUFES, 2018, p. 5). A composição do Conselho Universitário é expressão das desigualdades quanto ao exercício da docência na Ufes (27,5% da ocupação feminina e 72,5% masculina) e no Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão (Cepe) – composto por 38,5% de mulheres e por 61,5% de homens (ADUFES, 2018). No Conselho de Curadores (CCur), a diferença na distribuição por sexo é menor: 41,7% de mulheres<sup>23</sup> e 58,1% de homens. O mesmo ocorre nos cargos de chefia: “[...] no geral, os cargos de gestão da Ufes (chefias de departamentos, colegiados e pró-reitorias) são ocupados por 142 mulheres, enquanto os homens ocupam 205 dos cargos. Desta forma, elas representam 40,9%” (ADUFES, 2018, p. 5).

Os dados apresentados indicam que, apesar das conquistas visíveis das mulheres no ensino superior, conquistas estas que se manifestam na Ufes, ainda é preciso uma longa caminhada em busca da equidade entre homens e mulheres nesse tão importante espaço e tempo de formação, principalmente porque, como nos lembra Le Feuvre (2008, apud YANNOULAS, 2013b), apesar dos avanços das mulheres nas últimas duas décadas, a maior inserção das mulheres em territórios culturalmente masculinos se dá de forma ambígua e contraditória: “[...] O ingresso em territórios masculinos está caracterizado pelo alinhamento das mulheres à norma masculina” (p. 40).

Não menos importante é destacar os números ínfimos de professoras negras e a inexistência de professoras trans mulheres na Ufes. Em relação às mulheres negras, Silva (2013, p. 55) ressalta: “[...] a mulher negra carrega uma história de exploração no mundo do trabalho decorrente da escravidão que até nos dias atuais geram reflexos em suas carreiras profissionais”.

Entendemos com Silva (2021) que é fundamental fortalecer a defesa pela igualdade substantiva. Isto porque a igualdade substantiva se move além da igualdade de oportunidades, exigindo mudança transformadora. Assim, busca a igualdade perante a lei, a de direito, a de fato, a de oportunidades também, mas fundamentalmente a de condições, a de trato e a de resultados. A igualdade de oportunidades seria aquela que posiciona todos os membros de uma sociedade nas mesmas condições de partida e lhes oferece iguais

---

<sup>23</sup> Inclusive é presidido por uma mulher, Sônia Maria Costa Barreto, representante da comunidade.

possibilidades para participar e atuar em diversos âmbitos da sociedade. Já a igualdade de trato consistiria na igualdade de tratamento de todas as pessoas, independentemente de sexo, raça, idade, religião etc.; e a igualdade de resultados seria aquela que garantiria a todas as pessoas a igualdade quanto ao ponto de chegada em seus objetivos e áreas em que se inserem, bem como a obtenção dos mesmos benefícios das ações porventura implementadas (REEVES; BADEN, 2000).

### **3. Considerações finais**

Neste texto, procuramos diversos elementos que possibilitam a reflexão sobre a representatividade das mulheres na Ufes. Realizamos um recorte panorâmico das relações sociais de gênero com foco nas mulheres tanto em aspectos quantitativos quanto qualitativos, para evidenciar e destacar o cenário das dissimetrias de gênero ainda presentes.

Optamos pelo método indiciário de pesquisa porque nos permite mapear as especificidades dos processos históricos complexos e heterogêneos que circunscrevem a atuação da mulher na nossa sociedade e nos possibilita um olhar sobre um contexto particular: a Ufes. Com essa finalidade, utilizamos dados de diversas instâncias da universidade, desde Pró-Reitorias até o Sindicato da Categoria dos/as Professores/as, para trazer à tona aspectos a serem considerados para refletirmos sobre as complexidades que perpassam o acesso, a permanência, a participação na pós-graduação e produção do conhecimento, bem como a possibilidade de ocupar os espaços de representação da instituição.

O estudo realizado demonstra que o processo de inserção das mulheres no magistério se deu alinhado aos pressupostos de gênero da sociedade brasileira, nitidamente patriarcal e sexista. Apesar dos avanços, as mulheres atravessam uma desigualdade tanto no espaço social quanto no espaço acadêmico-científico. Isso pode ser percebido quando abordamos o histórico da participação das mulheres no ensino e, posteriormente, a inserção delas no ensino superior, observando os diferentes marcadores de classe social, formação etc. que configuraram processos educativos diferentes para as meninas/mulheres.

Notamos um aumento na participação das mulheres, embora ainda permaneça uma sub-representação, pois elas ocupam um número consideravelmente menor do que os homens nos altos órgãos de direção, em cargos de liderança, em Pró-Reitorias, nas coordenações de centros de ensino,



Conselhos da universidade e de cursos de pós-graduação. Ademais, percebemos que, apesar desse aumento na participação, ainda existe uma distribuição desigual segundo as áreas de formação e/ou centros de ensino, reproduzindo estereótipos tradicionais de gênero, ou seja, as mulheres permanecem majoritariamente em cursos tradicionalmente feminizados. Os dados problematizados nos indicam que existem conquistas no ensino superior, rupturas importantes, mas ainda temos um longo caminho em busca da igualdade substantiva de gênero na docência do ensino superior. Essa tarefa torna-se ainda mais árdua quando consideramos os marcadores de raça/etnia.

Os debates de gênero continuam em crescimento e alguns deslocamentos têm sido evidentes em termos de acesso, de permanência, de produção acadêmica e participação nas instâncias de representação. Mas, ao falarmos das políticas de acesso aos espaços de poder na universidade, encontramos ainda uma dificuldade de inserção social, pois entendemos que as desigualdades se apresentam de forma ampla, mas também porque existe uma permanência nas dificuldades de acesso por parte das mulheres, já que não existe nenhuma política específica voltada às docentes nessa direção. No entanto, operamos na lógica de que, havendo mais acesso das mulheres ao ensino superior, maiores serão as possibilidades da presença delas nas instituições de ensino como docentes assim como a promoção de políticas específicas que fomentem a permanência e qualidade do trabalho das mulheres nas instituições de ensino. Assim, entendemos que devemos continuar a fomentar e promover ações que permitam dissipar essas desigualdades, sobretudo para pensarmos as ações empreendidas em nível institucional sobre as questões de raça/etnia e de gênero.

## Referências

ANDES. Sindicato Nacional dos Docentes das Instituições de Ensino Superior.

(2020a). *Cartilha: contra todas as formas de assédio, em defesa dos direitos das mulheres, das/os indígenas, das/os negras/os e dos LGBT*. Disponível em: <https://issuu.com/andesn/docs/imp-doc-346583622>. Acesso em: 05 nov. 2021.

(2020b). *17 de outubro: Dia Nacional contra o Assédio Sexual e Moral nas Ifes, Iees e Imes*. Disponível em: <https://www.andes.org.br/conteudos/noticia/17-de-outubro-dia-nacional-contra-o->

[assedio-sexual-e-moral-nas-ifes-iees-e-imes1/page:10/sort:Conteudo.created/directio:desc](#). Acesso em: 05 nov. 2021.

ALVARENGA, Elda.

(2018). *A inserção das mulheres no magistério capixaba: desdobramentos possíveis no trabalho docente no Estado do Espírito Santo (1845-1920)*. Tese de doutorado em Educação apresentada na Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória.

- ARAÚJO, Sabrina Sales.  
(2016). A presença de docentes femininas no Ensino Superior no Brasil de 1990 a 2005. *XIII Encontro Regional de História: História e democracia: possibilidades do saber histórico*. Coxim/MS.
- ARAÚJO, Samara Carla Lopes Guerra;  
YANNOULAS, Sílvia Cristina.  
(2020). Trabalho docente, feminização e pandemia. *Revista Retratos da Escola*, Brasília, v. 14, n. 30, p. 754-771, set./dez. 2020.
- BARDIN, Laurence.  
(2008). *Análise de conteúdo*. Lisboa, Edições 70.
- BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola;  
PASQUINO, Jeanfranco.  
(1998). *Dicionário de política*. Brasília, Editora Universidade de Brasília.
- BRASIL. PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA/  
SECRETARIA ESPECIAL DE POLÍTICAS PARA A MULHER.  
(2015). *Plano Nacional de Política para as mulheres*. Brasília.
- CADERNO DE NOTÍCIAS. Jornal da ADFES - Associação dos Docentes da Universidade Federal do Espírito Santo.  
(2018). Seção Sindical do Andes. Sindicato Nacional. Vitória, n. 92 p. 1-8, jan./fev./mar.
- CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL.  
(2015). *Nota da CNBB sobre a inclusão da ideologia de gênero nos Planos de Educação*. Disponível em:  
<http://www.cnbb.org.br/imprensa-1/noticias/16732-cnbb-divulga-nota-sobre-a-inclusao-da-ideologia-de-genero-nos-planos-de-educacao>. Acesso em: 10 jul. 2015.
- CAMACHO, Thimoteo Mello.  
(1997). *Mulher, trabalho e poder: o machismo nas relações de gênero na UFES*. Vitória: EDUFES.
- CARRILHO, Anabelle.  
(2013). A feminização na produção científica recente: um conceito difuso de compreensão necessária. In: Sílvia Cristina Yannoulas (Org.). *Trabalhadoras: análise da feminização das profissões e ocupações*. Brasília, Abaré, p. 281-298.
- CRENSHAW, Kimberlé W.  
(2002). Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Estudos Feministas*, 10 (1), p. 171-188.
- CUNHA, Washington D. dos Santos; SILVA, Rosemaria J. Vieira.  
(2010). A educação feminina do século XIX: entre a escola e a literatura. *Gênero*, Niterói, v. 11, n. 1, p. 97-106, 2. sem.
- DURÃES, Sarah J. Alves.  
(2002). *Escolarização das diferenças: qualificação do trabalho docente e gênero em Minas Gerais (1860-1906)*. Tese de Doutorado em Educação apresentado na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- FREITAS, Katia Siqueira de.  
(2009). Alguns estudos sobre evasão e persistência de estudantes. *Eccos – Rev. Cient.*, São Paulo, v. 11, n.1, p. 247-264, jan./jun.
- FREITAS, Bárbara Bezerra.  
(2013). *Diferenças de gênero em pesquisa e pós-graduação em engenharia no Brasil*. Dissertação de Mestrado apresentada no Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Sucknow da Fonseca.
- GINZBURG, Carlo.  
(2007). *O fio e os rastros: verdadeiro, falso e fictício*. Tradução de Rosa Freire d’Aguilar e Eduardo Brandão. São Paulo: Editora Companhia das Letras.
- GINZBURG, Carlo.  
(2010). Sou obcecado pela prova. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2010, 28 de novembro de 2010. Entrevista concedida a Bernardo Carvalho.
- GOMES, Helder.  
(2012). Mulheres nos Mercados de Trabalho no Brasil recente. In: Elda Alvarenga; Erineusa. Maria da Silva; Penha Mara Fernandes (Org.). *Estratégias metodológicas para a formação em*

- gênero*: possibilidades teóricas-práticas. Vitória, Coopemult Consultoria, p. 133-153.
- HAHNER, June E. (1981). *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937*. São Paulo: Brasiliense.
- HIRATA, Helena. (2014). Gênero, classe e raça: Interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. *Revista Tempo Social*, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 61-73.
- HYPOLITO, Álvaro Moreira. (2010). Processo de trabalho docente. In: Dalila Andrade Oliveira; Adriana Cancela Duarte; Lívia Fraga Vieira (org.). *Dicionário: trabalho, profissão e condição docente*. Belo Horizonte UFMG/Faculdade de Educação. 1 CD-ROM.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTUDOS E PESQUISAS EDUCACIONAIS ANÍSIO TEIXEIRA. (2019). Sinopse estatística da educação superior 2018. Brasília. Disponível em: <http://portal.inep.gov.br/web/guest/sinopse-s-estatisticas-da-educacao-superior>. Acesso em: 28 jun. 2020.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. (2018). Pesquisa nacional por amostra de domicílios contínua: divulgação especial - mulheres no mercado de trabalho. Disponível em: [https://ftp.ibge.gov.br/Trabalho\\_e\\_Rendimento/Pesquisa\\_Nacional\\_por\\_Amostra\\_de\\_Domicilios\\_continua/Estudos\\_especiais/Mulheres\\_no\\_Mercado\\_de\\_Trabalho\\_2018.pdf](https://ftp.ibge.gov.br/Trabalho_e_Rendimento/Pesquisa_Nacional_por_Amostra_de_Domicilios_continua/Estudos_especiais/Mulheres_no_Mercado_de_Trabalho_2018.pdf). Acesso em: 05 nov. 2021.
- KERGOAT, Danièle. (2010). Dinâmica e consubstancialidade das relações sociais. *Novos Estudos*. Cebrap, 86, p. 93-103.
- LOMBARDI, Maria Rosa. (2013). Formação e docência em engenharia, na ótica do gênero: um balanço de estudos recentes e dos sentidos da feminização. In: Sílvia Cristina Yannoulas (Org.). *Trabalhadoras: análise da feminização das profissões e ocupações*. Brasília, Abaré, p. 111-136.
- MARCONDES, Mariana Mazzini. (2013). O cuidado na perspectiva da divisão sexual do trabalho: contribuições para os estudos sobre a feminização do mundo do trabalho. In: Sílvia Cristina Yannoulas (Org.). *Trabalhadoras: análise da feminização das profissões e ocupações*. Brasília, Abaré, p. 251-280.
- MAFFIA, Diana. (2002). Crítica feminista à ciência. In: Costa, A. A. A.; Sardenberg, C. M. B. (Org.). *Feminismo, Ciência e Tecnologia*. Salvador: REDOR/NEIM-FFCH/UFBA. *Coleção Bahianas*, n. 8, p. 25-38.
- MÁTRIA. (2015). Publicação da Confederação Nacional dos Trabalhadores em Educação-CNTE. Brasília, v. 1, n. 13, p. 2-63, mar.
- NASCIMENTO, Cecília Vieira. (2011). *Caminhos da docência: trajetórias de mulheres professoras em Sabará – Minas Gerais (1830-1880)*. Tese de Doutorado em Educação apresentado à Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- NETTO, José Paulo. (2012). A questão social na América Latina. In: Maria Lucia Teixeira Garcia; Eugenia Célia Raizer (Org.). *A questão social e as políticas sociais no contexto latino-americana*. Vitória, Edufes.
- OLIVEIRA, Talita Santos de. (2013). A inserção das mulheres na construção: um retrato midiático sobre a expressão e reprodução da feminilidade no setor. In: Sílvia Cristina Yannoulas (Org.). *Trabalhadoras: análise da feminização das profissões e ocupações*. Brasília, Abaré, p. 137- 158.
- REEVES, Hazel; BADEN, Sally. (2000). *Gender and development: concepts and definitions*. Brighton, Institute of Development Studies.
- RIBEIRO, Arilda I. M. (2011). Mulheres educadas na colônia. In: Eliane Marta Teixeira Lopes; Luciano Mendes de Faria Filho; Cynthia Greive Veiga (Org.). *500 anos de*

- educação no Brasil*. Belo Horizonte, Autêntica, p. 79-94.
- ROSEMBERG, Fúlvia.  
(2013). Mulheres educadas e a educação das mulheres. In: Carla B. Pinsky; Joana M. Pedro. *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo, Contexto, p. 333-359.
- SAFFIOT, Heleieth I. B; VARGAS, Monica Muñoz.  
(1994). *Mulher brasileira é assim*. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos.
- SCOTT, Joan Wallach.  
(1995). Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99.
- SILVA, Erineusa Maria da; FERREIRA, Eliza Bartolozzi.  
(2019). Os movimentos das professoras da educação básica na constituição das políticas de gênero na escola. *Educação e Pesquisa*, 45, e200235. Epub 16 de setembro.
- SILVA, Erineusa Maria da.  
(2021). *O movimento pedagógico de gênero nas escolas: o que e como fazem as professoras?* Curitiba, Appris.
- SILVA, Maria de Lourdes.  
(2013). *Enfrentamento ao racismo e discriminação na educação superior: experiências de mulheres negras na construção da carreira docente*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos – SP. Disponível em:  
<https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/2314/5412.pdf?sequence=1>. Acesso em: 22 jul. 2020.
- STANISCUASKI, F. et. al.  
(2020). Impacto do COVID-19 em mães acadêmicas. *Ciência*. 15 de maio. v. 368, edição 6492, p. 724.
- YANNOULAS, Sílvia Cristina.  
(2013a). Apresentação. In: Sílvia Cristina Yannoulas (Org.). *Trabalhadoras: análise da feminização das profissões e ocupações*. Brasília, Abaré, p. 21-29.
- YANNOULAS, Sílvia Cristina.  
(2013b). Sobre o que nós, mulheres, fazemos. In: Sílvia Cristina Yannoulas (Org.). *Trabalhadoras: análise da feminização das profissões e ocupações*. Brasília, Abaré, p. 31-65.
- UNBEHAUM, Sandra.  
(2014). *As questões de gênero na formação inicial de docentes: tensões no campo da educação*. Tese de Doutorado em Educação apresentado na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO.  
(2018). *Relatório final da 1ª Conferência de Ações Afirmativas/UFES*. Políticas afirmativas e saberes das diferenças: Avaliação da Trajetória de uma Década e Construção de uma Agenda Propositiva. Vitória, UFES.

**Recebido em**  
novembro de 2020

**Aprovado em**  
novembro de 2021

# Percepções sobre o aborto legal entre partidários da extrema direita: o caso da criança capixaba de 10 anos

Paulo Henrique Dantas<sup>1</sup>

Priscilla Dibai<sup>2</sup>

## Resumo

Analizamos valores e crenças exteriorizados por partidários da extrema direita brasileira, autodeclarados apoiadores do presidente Jair Bolsonaro, em relação ao aborto legal de uma criança capixaba de 10 anos, estuprada por familiar, ocorrido em agosto de 2020. A coleta de dados ocorreu entre 13 e 21/08/20, em uma comunidade virtual pró-presidente, resultando em um corpus de 295 mensagens de texto e 42 imagens. A pesquisa buscou responder como os partidários valoraram o caso, quais sentidos agregaram ao aborto, quais atores/instituições foram mencionados ou cobrados e quais soluções foram propostas ou referendadas. Como resultado, identificamos posições predominantemente contrárias ao aborto legal – não entendido como direito, mas como crime –, bem como construções estereotipadas das mulheres, famílias, profissionais de saúde e políticas relacionadas à temática abortiva. O desejo por leis mais rígidas, a fé cristã e o sentimento antiesquerda apareceram fortemente vinculados ao tema, com relevante influência na modalização da opinião antiaborto.

## Palavras-chave

Aborto legal. Extrema direita. Bolsonarismo. Redes sociais.

## Abstract

We've analyzed values and beliefs expressed by supporters of the Brazilian far right, self-declared supporters of President Jair Bolsonaro, in relation to the legal abortion of a 10-year-old child from Espírito Santo, raped by a family member, which occurred in August 2020. Data collection took place between the 13th and 21st of August 2020, in a online pro-president community, resulting in a corpus of 295 text messages and 42 images. The research sought to answer how supporters valorized the case, which meanings they added to abortion, which actors/institutions were mentioned or demanded and which solutions were proposed or endorsed. As a result, we've identified positions predominantly against legal abortion – not understood as a right, but as a

---

<sup>1</sup> Doutorando em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). *E-mail:* paulohenrique.ba@gmail.com.

<sup>2</sup> Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (POSCOM-UFBA). *E-mail:* pdibai@gmail.com.

crime – as well as stereotyped constructions of women, families, health professionals and policies related to abortion issues. The desire for stricter laws, Christian faith and anti-left sentiment appeared strongly linked to the theme, with a relevant influence in the modalization of anti-abortion opinion.

## Keywords

Legal abortion. Far-right. Bolsonarism. Social media.

## Introdução

Sendo o aborto legal um tema controverso na sociedade brasileira e considerando que uma direita mais radical governa o país, analisamos como partidários do presidente da República, Jair Bolsonaro, os quais consideramos pertencentes ao espectro político da extrema direita, repercutiram o caso da menina capixaba de 10 anos, grávida por estupro, que teve o direito de abortar autorizado pela Justiça. O objetivo do artigo foi identificar os sentidos construídos, argumentos mobilizados e soluções apontadas em torno do tema.

O episódio da menina grávida ganhou repercussão nacional e reacendeu, ainda que momentaneamente, a discussão sobre o aborto no Brasil. Com 10 anos, ela descobriu a gravidez em uma unidade pública de saúde de São Mateus (ES), com 20 semanas de gestação (quase cinco meses). Após o diagnóstico, a garota revelou que era estuprada desde os seis anos pelo tio (marido da tia consanguínea). Uma semana depois (14/08/20), a Justiça do Espírito Santo autorizou a interrupção da gestação.

No Brasil, a prática abortiva é tipificada legal quando a gravidez resulta de abuso sexual ou coloca em risco a saúde da mulher (artigo 128 da Lei 2.848, de dezembro de 1940). Em 2012, por decisão do Supremo Tribunal Federal (STF), acresceu-se a essa lista a possibilidade de interromper a gravidez em situações em que o feto é anencéfalo, ou seja, não possui cérebro.

A criança capixaba realizou o aborto legal em Recife (PE), no dia 17/08, após o hospital de referência do Espírito Santo alegar incapacidade técnica para o procedimento. Grupos religiosos ou antiaborto protestaram contra a suspensão da gestação e até tentaram invadir a maternidade pernambucana, depois que a apoiadora de Bolsonaro, Sara Giromini (Sara Winter)<sup>3</sup>, publicou na internet o

---

<sup>3</sup> Sara Giromini se declara ex-feminista. Apoiadora de Jair Bolsonaro, foi líder do grupo paramilitar “300 do Brasil”, bem como servidora do Ministério da Mulher, Família e Direitos Humanos.

nome completo da vítima e o hospital de atendimento<sup>4</sup>. A conduta de Sara violou tanto o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) quanto é passível de crime no Código Penal Brasileiro. Associações feministas também estiveram no local para pressionar pelo cumprimento da lei e pelo direito da menina de abortar.

A ministra da Mulher, Família e Direitos Humanos, Damares Alves, evangélica, foi denunciada pela mídia por usar a estrutura do ministério para impedir a realização do procedimento (VILA-NOVA, 2020). Personalidades e comunicadores que apoiam o presidente também se manifestaram contrários. O pastor evangélico Silas Malafaia chamou o juiz que autorizou o aborto de “desgraçado assassino” e que ele merecia “estar na cadeia”. O blogueiro Bernardo Kuster<sup>5</sup>, que aderiu à retórica “pelas 2 vidas”, iniciada por Giromini, afirmou no *Twitter* que a esquerda fazia de tudo para “matar a criancinha no ventre materno” e acusou o médico do hospital pernambucano de “forçar o aborto”.

No mesmo dia em que a menina realizou o procedimento, o filho do presidente e deputado federal Eduardo Bolsonaro apresentou projeto de lei para castração química de estupradores, tal qual fez seu pai, em 2013, em proposta arquivada, à época. Dias antes (10/8/20, no *Twitter*), ele compartilhou e comentou a notícia falsa (do site bolsonarista Brasil sem Medo) de que a França autorizara aborto até o nono mês de gestação, escrevendo: “Deus tenha piedade do povo francês e dos bebês que, inocentes, serão assassinados sem culpa...”.

Sobre o caso da menina grávida, jornais internacionais destacaram “extremismo” e “fundamentalismo religioso” incensados pelo governo Bolsonaro<sup>6</sup>. O ministro do STF, Luís Roberto Barroso, também alertou sobre o “fanatismo religioso” em torno da ocorrência. Outros ministros da Corte defenderam, na imprensa, a legalidade da interrupção, bem como fez a OAB (Ordem dos Advogados do Brasil).

Embora o presidente Jair Bolsonaro não tenha se pronunciado especificamente sobre o caso, declarou este ano, em duas ocasiões diferentes,

---

Chegou a ser presa, em 2020, no inquérito federal contra atos antidemocráticos.

<sup>4</sup> Em função disso, o *Youtube* cancelou a conta de Giromini. A Justiça do Espírito Santo também determinou que outras mídias sociais excluíssem suas publicações.

<sup>5</sup> Kuster é alvo do Supremo Tribunal Federal no inquérito das *Fake News*, bem como por incitar atos contra a democracia.

<sup>6</sup> Ver em: <<https://www.dw.com/pt-br/imprensa-europeia-repercute-pol%C3%AAmica-sobre-aborto-no-brasil/a-54608585>>. Acesso em: 15 out. 2020.

que, enquanto fosse presidente, não haveria aborto<sup>7</sup>. Também propôs, junto com Donald Trump, firmar uma aliança internacional em “defesa da família” e contra políticas abortivas (CHADE, 2020). Dez dias depois de a menina abortar, em 27/08/20, Bolsonaro autorizou a Portaria 2.282, que propunha novas regras para dificultar o aborto em vítimas de estupro<sup>8</sup>. A medida foi rechaçada por médicos, juristas e pelo então presidente da Câmara, Rodrigo Maia, que considerou a medida “ilegal” e “inconstitucional”.

Para fins de contextualização, o Ministério da Saúde contabilizou 1.636 abortos legais no Brasil, em 2017. Nos seis anos anteriores, 4.262 adolescentes de 10 a 19 anos mantiveram a gravidez em decorrência de estupros, pois não foram atendidas pelo sistema de saúde. Dessas, 1.875 tinham entre 10 e 14 anos de idade. Em aproximadamente sete de cada dez casos, o estuprador era da família (SOARES; NOVAIS, 2019). Em relação ao aborto não legal, estima-se que três em cada dez mulheres abortam no Brasil, segundo a Organização Mundial de Saúde (OMS). Pelos dados do Ministério da Saúde, a taxa seria de 3,7 interrupções para cada 100 mulheres de 15 a 49 anos. Já pela pesquisa de Diniz, Medeiros e Madeiro (2017), aos 40 anos, quase 1 em cada 5 brasileiras já fez um aborto.

## 1. Procedimentos metodológicos

Os dados analisados foram extraídos de uma comunidade virtual de partidários do presidente da República, hospedada na plataforma *Telegram*<sup>9</sup>, entre os dias 13 e 22 de agosto de 2020. No momento da coleta, o grupo, que é aberto, possuía 37 mil inscritos. Os conteúdos foram exportados via *Telegram Desktop*. A exportação é permitida a qualquer integrante e feita de forma

---

<sup>7</sup> Comentário foi feito à imprensa pelo menos duas vezes este ano, em abril e junho de 2020. Ver em:

<[https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/politica/2020/04/23/interna\\_politica,847443/enquanto-eu-for-presidente-nao-havera-diz-bolsonaro-sobre-aborto.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/politica/2020/04/23/interna_politica,847443/enquanto-eu-for-presidente-nao-havera-diz-bolsonaro-sobre-aborto.shtml)>. Acesso em: 15 out. 2020. e/ou <<https://www1.folha.uol.com.br/equilibrioesaude/2020/06/apos-pessao-de-bolsonaro-ministerio-da-saude-retira-do-ar-nota-tecnica-que-cita-acesso-a-aborto-legal.shtml>>. Acesso em: 15 out. 2020.

<sup>8</sup> A modificação obrigava profissionais de saúde a notificarem autoridades policiais antes da realização do aborto, mesmo com risco de morte à mãe. Em setembro, a portaria retornou ao molde anterior.

<sup>9</sup> O aplicativo, que concorre com o *WhatsApp*, permite a criação de grupos com até 200.000 membros. O administrador pode fixar mensagem aos usuários e gerenciar *bots* para variadas funções.



automática pelo próprio aplicativo, que gera pastas específicas com arquivos em HTML (mensagens de texto) e JPG (imagens).

Ainda que seja crescente o interesse pelo estudo de mídias digitais e plataformas de conversação on-line, diante da necessidade de aprofundamento em torno do debate das relações sociais digitalizadas, os desafios ainda são grandes. O sofisticado sistema de criptografia de ponta a ponta dos aplicativos e a recusa de parte significativa da direita radical brasileira em participar de pesquisas acadêmicas são alguns deles. Sendo assim, a estratégia têm sido ingressar nesses grupos de forma anônima e não participante.

Por questões éticas, a pesquisa não expõe nem menciona, direta ou indiretamente, nomes, arrobas, *nicknames* ou números telefônicos, apagados assim que os dados são compilados. Da mesma forma, não reproduzimos mensagens de texto, trabalhando-as de forma indireta. É importante pontuar que os administradores da comunidade virtual deletam a conversação quase que diariamente, de modo que tais arquivos não ficam disponíveis nem mesmo aos próprios membros, exceto àqueles que, porventura, tivessem o rigor de exportar a conversação cotidianamente.

Como se trata de um grupo de conversação instantânea on-line em que os participantes conversam sobre quaisquer assuntos, em tempo real, por meio de diferentes recursos, optamos por filtrar o conteúdo e trabalhar apenas com mensagens de texto e imagens que fazem referência direta à temática, de modo que áudios, *links*, vídeos e *stickers* foram descartados, enquanto fotos, *cards*, *prints* de tela, montagens foram admitidos. Esclarecemos que a interação segue o ritmo dado pelos próprios integrantes, sem qualquer mediação, estímulo ou interferência por parte dos pesquisadores, de modo que o ambiente da pesquisa não é controlado. Assim, a conversa ocorre em um ambiente fragmentado, informal, criativo, multifacetado por temas variados, com presença de apelidos, gírias, erros de grafia e concordância, falas incompletas e uma série de outras marcas arbitrárias que, embora dificultem a sistematização, são dribláveis e não comprometem os resultados.

Para formar o *corpus*, lemos a conversação no período, bem como utilizamos o recurso da busca por palavras-chave para um melhor monitoramento. Os radicais utilizados foram: *abort*; *estupr*; *menina*; *criança*; *gravid*, *pedofil* e *sara*<sup>10</sup>, de modo que todas as mensagens que continham pelo menos um dos termos foram pré-selecionadas e posteriormente avaliadas, para identificar se, de fato, tinham conformidade com o caso de interesse. Mensagens não relacionadas

---

<sup>10</sup> Faz referência a Sara Giromini.

foram descartadas. Sobre as imagens, visualizamos todo o arquivo e selecionamos as condizentes com a temática. Ao final, fechamos o banco de dados com 295 mensagens de texto e 42 imagens (diferentes, sem repetição).

Para a análise, lemos cuidadosamente o material e, na sequência, codificamos o texto (classificação das passagens em categorias teórico-empíricas), em um *Computer assisted data analysis software* (CAQDAS<sup>11</sup>). Essa etapa permite, ao final, sistematizar e comparar achados (BAUER, 2015). Depois, com as fotos, avaliamos o teor/tom, interessados nos sentidos, personagens abordados e inimigos apontados. Trabalhamos o conteúdo a partir de quatro perguntas centrais: 1) Considerando as mensagens que valoraram o aborto, quais argumentos foram atribuídos em sua defesa ou repúdio? 2) Considerando as mensagens que não valoraram o aborto, que sentidos trouxeram ao caso? 3) Personalidades, instituições ou grupos foram atacados a partir do caso? Quais? 4) Quais soluções foram apresentadas para o aborto a partir do caso?

Primeiramente, mapeamos as postagens pró e contra o aborto (classificadas em cinco níveis – de abertamente favorável até abertamente contra, passando por favorável com ressalva, contrário com ressalva e não opina); depois levantamos fontes de ataques, responsabilizações e soluções, formando uma lista de códigos: 1) Ataque à esquerda; 2) Ataque à mídia; 3) Ataque a Sara Winter; 4) Responsabilização da família e/ou conhecidos; 5) Responsabilização do estuprador; 6) Leis mais rígidas; 7) Apelos religiosos. Também criamos uma categoria “Outros” para os discursos fragmentados ou não relevantes, por exemplo, lamentações sem valoração do aborto, perguntas, referência ao contexto internacional, *links* de matérias etc.

## 2. Discussão com a literatura

Embora a defesa dos valores tradicionais e as disputas em torno do gênero não sejam novos no Brasil (PIERUCCI, 1987; SOLANO, 2018; SOLANO, 2019a; ALMEIDA, 2019a, 2019b; BIROLI; CAMINOTTI, 2020), é razoável admitir que a ascensão de Jair Bolsonaro enquanto liderança da extrema direita deu novo fôlego a essas pautas (MARANHÃO; COELHO; DIAS, 2018), aglutinando ou fortalecendo os setores mais reacionários e ultraconservadores (ALMEIDA, 2019a, 2019b). Como pontua Alonso (2019), a ascensão de Bolsonaro dialogou diretamente com os grupos mais aflitos diante da modificação dos costumes,

---

<sup>11</sup> O CAQDAS Atlas.TI versão 7.5.18 foi utilizado no processo de codificação.

que queriam a todo custo restaurar a hierarquia de gênero, a predominância do casamento heterossexual, a orientação religiosa da conduta e a educação estruturada na autoridade.

Ao longo da carreira política, Bolsonaro foi contrário a uma série de mudanças ocorridas em relação às minorias, sexualidade, gênero e reprodução implementadas pelos governos petistas (DIBAI, 2018; ALMEIDA, 2019b). Desde 2011, com o episódio forjado do “kit gay”, vem se apresentando como defensor da família exclusivamente heterossexual e acusando a esquerda de ameaçar os valores tradicionais (MARANHÃO; COELHO; DIAS, 2018; DIBAI, 2018). Como parte desse pânico sociomoral, explora a ideia de que há uma ideologia (“ideologia de gênero”) perversa e pervertida que erotiza, viola e desumaniza crianças, que coloca em risco o casamento, a ordem natural e os valores nacionais (BIROLI; CAMINOTTI, 2020), além de simular riscos correlacionados: “abortismo”<sup>12</sup>, adoção por casais gays, conversão automática de meninos em meninas (e vice-versa) pela escola, educação comunista etc.

Pesquisas anteriores notaram a preocupação de adeptos do bolsonarismo com a “desordem” de costumes e ameaças à ordem familiar (SOLANO, 2018; KALIL et al., 2018). Grande parte desse incômodo provinha de questões como direitos dos homossexuais, legalização do aborto e das drogas, além de medo do desregramento sexual (KALIL et al., 2018; SOLANO, 2018). Messenberg (2019) identificou a defesa da família tradicional e o desejo de resgate da fé cristã como “ideias-chave” do conservadorismo moral que reacendeu no Brasil, em meados dos anos 2010. Entre os elementos invocados, ela apontou aversão ao casamento gay, ao aborto, à ideologia de gênero nas escolas, ao comunismo, à expansão do feminismo e à concordância com a “cura gay”.

A ideia de família tradicional (reconhecida como um núcleo composto, obrigatoriamente, por homem, mulher e filhos) tem funcionado como o “signo mais englobante do campo moral em questões relativas ao corpo, ao comportamento e aos vínculos primários” (ALMEIDA, 2019a, p. 208), figurando como importante capital simbólico nas disputas políticas. Na eleição de 2018, a campanha de Jair Bolsonaro deixou claro que as minorias (gays, feministas, “abortistas” etc.) deviam se adaptar à maioria ou, então, deixar o país (ALMEIDA, 2019b). Ainda durante o pleito, circularam memes de fetos abortados, que impingiam às feministas e esquerda o estereótipo de defensores do extermínio em massa de bebês.

---

<sup>12</sup> Termo usado pelos ultraconservadores para sugerir a ideia de “política de morte em massa de fetos”.

Embora a construção da diferença em relação ao adversário seja tolerada na competição política e a “política como guerra” não seja uma novidade no Brasil (ALONSO, 2019), o bolsonarismo eleva a polarização ao máximo, adotando e insuflando recursos ofensivos e segregativos. Suas práticas e discursos tendem a dividir a sociedade em dois polos imisturáveis de bem e mal, com aversão ao contraditório e propagação de ódio à divergência (ABRANCHES, 2019).

No final dos anos 1980, ao trabalhar com ultradireitistas, Pierucci (1987) identificou um forte discurso de crise moral, construído a partir da percepção de que os valores estavam se degenerando, com o afrouxamento do estilo de vida. À época, esse argumento era usado contra migrantes nordestinos, mulheres “liberadas”, homossexuais, jovens, usuários de drogas, bandidos etc. A fobia ao aborto também apareceu, muito ligada aos católicos, que eram maioria religiosa no contexto da pesquisa.

Outros trabalhos já analisaram abortos legais envolvendo crianças (vítimas de estupro), como a menina de nove anos, de Lagoinha (PE), que enfrentou uma série de resistências, inclusive de setores religiosos e ultraconservadores, além da ineficiência do próprio Estado na efetivação da política pública, para a obtenção do direito de interrupção da gravidez (BATISTA; SANDERBERG, 2011; LIMA; NJAINE; VERDI, 2014).

No Brasil, existe uma forte articulação antiaborto, mesmo nos casos em que há previsão legal. Os segmentos religiosos conservadores atuam como um dos principais freios na luta das mulheres pelos seus direitos sexuais e reprodutivos. A literatura tem registrado um histórico de ativismo e *lobby* político muito forte por parte desse setor – inicialmente da Igreja Católica (BATISTA; SANDENBERG, 2011; LIMA; NJAINE; VERDI, 2014; VAGGIONE, 2017; CARRANZA; ROSADO-NUNES, 2020) e mais recentemente também dos evangélicos (ALMEIDA, 2019a; 2019b).

De acordo com Almeida, as estratégias de ação dos neopentecostais, variante religiosa que cresceu vertiginosamente nos últimos anos, variam entre resistir às mudanças (rejeição a qualquer outro tipo de família que não seja a heterossexual), provocar mudanças regressivas (criminalizar o aborto em qualquer situação, retroagindo a legislação dos anos 1940 que tipificou exceções) e aderir a certos valores mais atuais (a ética empreendedora e o aumento da violência do Estado).

Porém, os religiosos não operam sozinhos. Os gestores brasileiros, ao longo da história, têm mostrado falta de coragem e ousadia no enfrentamento da pauta, o que vulnerabiliza o ideal de Estado laico (quando o Estado admite imparcialidade em relação às questões religiosas), bem como enfraquece as

conquistas já obtidas em relação ao tema (BATISTA; SANDENBERG, 2011). Assim, o Estado também comete um tipo de violência contra essas mulheres, que ocorre exatamente a partir de “vazios no/do sistema”, ou seja, dificuldades ou negligências relacionadas ao acesso ao sistema de saúde ou legal, escassez de recursos, precarização do atendimento e/ou restrições ao direito à informação sobre a política pública do aborto (LIMA; NJAINE; VERDI, 2014).

### 3. DADOS

#### 3.1 Apresentação da comunidade: inegável organicidade

A comunidade analisada tem se firmado como um importante espaço de interação, mobilização e informação para milhares de pessoas que se autointitulam ou se reconhecem direitistas partidários do presidente da República. Por ali, circula de tudo: comentários sobre política, notícias, informes do governo, correntes de oração, defesa da hidroxicloroquina, convocação para protestos de rua, campanhas de *deslike*, articulação em torno de *hashtags* ou enquetes e muita promoção da imagem de Bolsonaro, acompanhada de constantes ataques a figuras percebidas como inimigas: esquerda, Rede Globo, Rodrigo Maia, João Dória, China, STF, Felipe Neto, entre muitos outros.

Uma enxurrada de imagens constrói Bolsonaro ora como herói – a lutar contra a corrupção, contra a esquerda, pela limpeza do país – ora como mito – a ofender desafetos, atacar as instituições ou fazer “arminha” com a mão, frequentemente caricaturado com sorriso largo, a pisar em algum inimigo. Também aparece sob as mãos ou o manto de Deus, como seu “protegido” ou “ungido”, o Messias salvador.

*Links* da imprensa que apoia o presidente são postados diariamente, oferecendo aos integrantes a interpretação bolsonarista da realidade, às vezes contada de forma esdrúxula: “Datafolha fica ‘de joelhos’ para a performance de Bolsonaro”<sup>13</sup> ou “Bolsonaro diz: “Na política, sou imbroxável”<sup>14</sup>. Noutras vezes, farsesca ou delirante: “Olavo de Carvalho desafia Barroso para um

---

<sup>13</sup> Postada em Jornal da Cidade Online. Ver em: <<https://www.jornaldacidadeonline.com.br/noticias/22391/datafolha-fica-de-joelhos-para-a-performance-de-bolsonaro>>. Acesso em: 15. out. 2020.

<sup>14</sup> Matéria veiculada no site News Atual. Ver em: <<https://www.newsatual.com/bolsonaro-diz-na-politica-sou-imbroxavel/>>. Acesso em: 15. out. 2020.

debate! E agora Barroso? Vai arregar?”<sup>15</sup>; e até enganosa: “Jornalista da Globo explica alta de Bolsonaro: ‘É o pobre, estúpido’”<sup>16</sup> ou “Lula está com coronavírus confirmado pelo hospital Adventista”<sup>17</sup>.

Enquanto a mídia bolsonarista espalha suas visões de mundo – nem sempre factuais ou tolerantes –, a imprensa *mainstream* sofre boicote. Da CNN a Crusoé, da Globo ao UOL, exceto SBT e Record, os veículos de comunicação são costumeiramente chamados de “esquerdistas”, “mentirosos” ou “lixo” e proibidos de circularem no espaço (norma pré-fixada na descrição do grupo).

Também são postados com frequência *tuites*, vídeos e/ou comentários de blogueiros, deputados e personalidades pró-Bolsonaro. O signo povo é bastante explorado, como se essa entidade sem corpo incorporasse por completo o chefe do Executivo: “O povo elegeu Bolsonaro” ou “O povo vai às ruas em defesa do presidente” (DIBAI, 2020). Essa estratégia retórica forja a impressão de que o apoio ao líder é maior do que realmente é. Esse fenômeno é chamado pela literatura de “falso consenso” e comum em grupos on-line de partidários altamente engajados com um líder/causa (WOJCIESZAK, 2009, 2011).

Ao observar a conversação, identificamos alguns aspectos que merecem nota. Embora haja perfis falsos, robôs e ações orquestradas, há também organicidade no grupo, com pessoas reais fazendo perguntas, pedindo orações, desejando “bom dia” ou “boa noite”, citando suas cidades e estados. Mesmo sendo impossível mensurar a quantidade de pessoas reais, é tolo imaginar que ao lado de Bolsonaro só existem robôs, máquinas, artificialismo e reprodução das mesmas ideias.

Na interação, existe monitoramento, coordenação e vigilância sobre conteúdos e práticas – os administradores orquestram mudanças no clima de opinião, fazem banimentos, exclusão de mensagens, dão advertências –, mas há também espaço para determinadas divergências. A tolerância com a multiplicidade opinativa varia caso a caso, a depender do tema e do quão “maligno” é julgado o inimigo em questão. Defesas da esquerda, de Lula, do

---

<sup>15</sup> Postada em Jornal da Cidade Online. Ver: <<https://www.jornaldacidadeonline.com.br/noticias/22372/olavo-de-carvalho-desafia-barroso-para-um-debate-e-agora-barroso-vai-arregar>>. Acesso em: 15. out. 2020.

<sup>16</sup> Essa matéria, publicada no Jornal da Cidade Online, foi considerada falsa pela agência Lupa, em 17/08/20. Ver em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/lupa/2020/08/17/verificamos-globonews-nordestinos-pobres/>>. Acesso em: 15. out. 2020.

<sup>17</sup> Print de notícia postado do site Portal24hs.com e desmentido pela agência de checagem Aos Fatos. Ver: <<https://www.aosfatos.org/noticias/lula-nao-foi-diagnosticado-com-covid-19-nem-fez-teste-no-hospital-adventista/>>. Acesso em: 15. out. 2020.

comunismo, da Globo costumam não ser toleradas, tampouco críticas severas a Bolsonaro. Mas diferenças em relação a membros do governo, atuação dos militares e alguns políticos do campo da direita, bem como valores morais ou opiniões sobre a economia tendem a circular sem grande interferência dos administradores, que estão frequentemente presentes na conversação, inclusive se revezam para que o ambiente tenha sempre a presença e o controle de um deles.

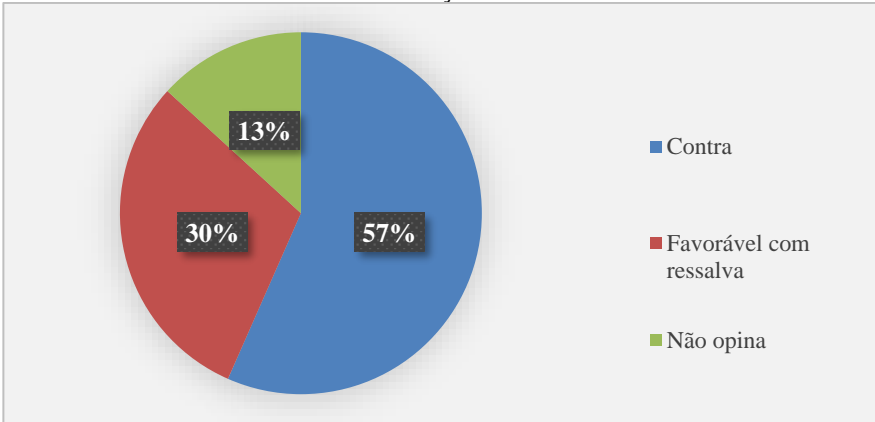
### **3.2 Entrando no tema: posições antiaborto são predominantes**

Em relação ao caso estudado – da menina de 10 anos que abortou depois de ser estuprada por familiar – notamos que as mulheres se expressaram mais e se mostraram mais incomodadas com o tema. Do total de mensagens, 60,7% foram postadas por elas. Por vezes, aquelas que opinaram se colocaram na condição de mãe, avó e até “esposa de um ginecologista” ou “grávida de quatro meses”. Os homens, em sua maioria, preferiram focar no estupro – no crime, na pedofilia – e não na interrupção da gravidez. A maior parte das postagens expressou algum tipo de sentimento: de um lado, tristeza ou piedade em relação à vítima; do outro, revolta e vontade de vingança contra o agressor.

#### **3.2.1 Posições contra o aborto**

Como era esperado, as posições contrárias à cessação da gravidez foram bem mais numerosas do que as favoráveis, mesmo nas situações previstas em lei. É como se a maioria do grupo compreendesse o procedimento como inadmissível, uma vez que o rejeitou independentemente da circunstância, agravante, violência e de estar previsto na legislação. É importante destacar que na interface da conversação a força do posicionamento antiaborto foi, além de maior, mais contundente, com o emissor se portando de forma mais ativa e recorrente, inserindo mais conteúdo e buscando mais *links* de matérias para reforçar sua posição (normalmente mídias bolsonaristas).

**Gráfico 1 - Posições sobre o aborto**



**Fonte: Elaborado pelos autores, a partir dos dados.**

Os detratores mais radicais da política abortiva compartilharam o vídeo de Sara Giromini, no qual ela divulgava a identidade da criança e o endereço do hospital onde ela seria atendida em Recife (PE). Essa parcela do grupo também publicou mensagem chamando a menina pelo nome, convocando os pernambucanos a se juntarem a uma deputada estadual evangélica e apoiadora do presidente, que organizava protesto em frente à maternidade.

O aborto foi construído como crime “bárbaro”, prática “diabólica” ou “assassinato de uma vida indefesa”. Os discursos colocavam o nascituro como um ser humano pleno e inocente, que merecia nascer a qualquer custo, independentemente dos riscos para a mãe, do contexto que gerou a gravidez e da realidade socioeconômica que envolvia a família. O aborto – mesmo sendo previsto como um direito pela legislação brasileira – ganhou *status* de delito na comunidade, sendo considerado cruel e temerário, inserido na mesma esfera de aversão e ojeriza que o estupro e a pedofilia.

O tuíte do blogueiro Bernardo Kuster<sup>18</sup>, que circulou no grupo, ilustra bem as estratégias dessa direita em mitificar o feto – saudável, inocente, quase seis meses –, dissociá-lo das violências que o circundam, a preencher sua vida de plenitudes imaginadas, e destituir a política do aborto como crueldade e transgressão, tanto do Estado quanto dos profissionais médicos, família ou quaisquer envolvidos.

---

<sup>18</sup> Reproduzimos o tuíte de Kuster por se tratar de uma mensagem pública de uma figura pública, um formador de opinião da direita, que se autointula blogueiro, e postada em sua página do Twitter.



## Imagem 1 – Posições antiaborto



Brasil contra a cultura de morte!



Fonte: Grupo pesquisado.

A tentativa de criminalizar o aborto legal tem se firmado como uma estratégia duradoura e recorrente dos setores conservadores, que visam apagá-lo enquanto direito e subverter políticas do Estado a crenças religiosas, o que fragiliza o princípio da laicidade. Como afirma, Lima, Njaine e Verdi, a prática abortiva não deve ser uma questão de delito, mas de direito. “Não de código de crimes, mas de código de direitos.” (2014, p. 59).

Os radicais de direita contrários ao procedimento utilizaram ainda os termos “abortista” ou “abortismo” para liberar preconceitos e sentimentos negativos. Polissêmicas, as expressões às vezes foram usadas para destituir a esquerda; noutras, para atacar defensores de criminosos, estupradores e pedófilos; e, muitas vezes, para se referir a ambos: “a *esquerdalha* amiga de pedófilos”. Na visão do grupo, abortista não é apenas a mulher/criança que decide fazer, mas quem realiza (médicos), autoriza (juízes) ou apoia o aborto.

O termo abortismo também serviu ao propósito de polarização social. Assim, o lado do bem, o “nós”, ao contrário do lado mau, dos “abortistas”, seria “pró-vida”, contra a “cultura da morte”<sup>19</sup>, pela defesa do feto indefeso. O grupo entende “cultura da morte” como uma “ideologia perversa que despreza

<sup>19</sup> Termo aparece, inclusive, na Encíclica *Humanae Vitae* do papa João Paulo II, que funciona como um documento norteador da Igreja Católica, vinculando a defesa do aborto a uma mentalidade mortífera, considerada desvio de personalidade humana.

crianças e o dom da vida”. Essa noção, tal qual ideologia de gênero, funciona como um tipo de “política do mal”, em que eles lançam tudo aquilo que repudiam em relação aos direitos sexuais e reprodutivos, desde o uso de contraceptivos até a eutanásia, por exemplo (VAGGIONE, 2017).

Nesse sentido, construíram teorias conspiratórias a respeito da existência de uma indústria pró-aborto, supostamente sustentada por inimigos da direita. A mídia, o feminismo, a esquerda e o globalismo foram apontados como os grandes financiadores desse conglomerado mundial que exterminaria bebês. Donald Trump (ex-presidente dos Estados Unidos e tido como aliado de Bolsonaro) apareceu como uma espécie de “paladino da moralidade”, que enfrentava a “maléfica” rede.

A indústria abortista surge como uma *fake news* de caráter conspiratório, em que os desafetos da extrema direita aparecem unidos e mobilizados para eliminar vidas inocentes. Dessa forma, existe uma ideia de que o inimigo é capilarizado e possui grandes reservas financeiras para investir no propósito da liberação do aborto em nível global, de forma massiva e indiscriminada, por pura crueldade.

### **3.2.2 Posições favoráveis ao aborto**

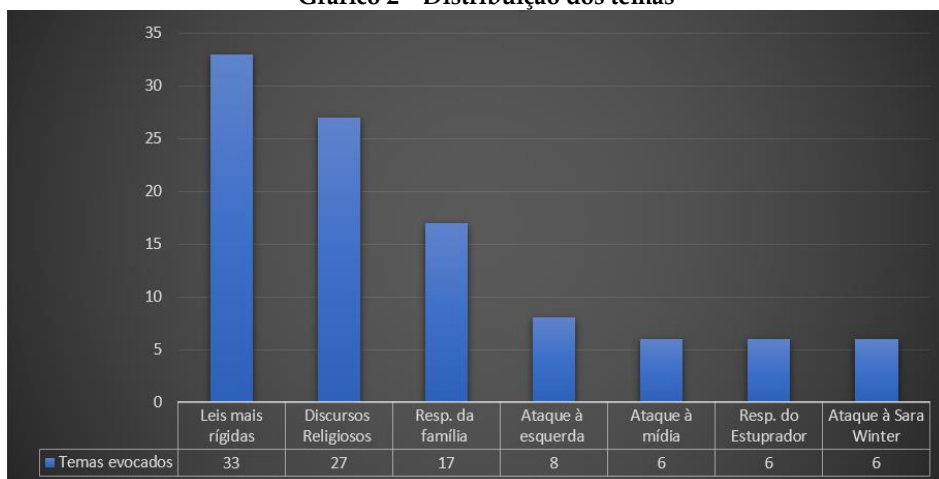
As mensagens favoráveis apresentaram uma particularidade. Todas vieram acompanhadas da ressalva de que o aborto só deveria acontecer na condição exclusiva, pontual e limitada de gravidez por estupro e em crianças, como era o caso da menina capixaba. Não houve nenhuma mensagem nem imagem defendendo a descontinuação gravídica como direito ampliado das mulheres, no que se refere à sua autonomia de decisão e/ou a liberdade sobre o seu corpo.

Esse público utilizou argumentos médicos ou jurídicos como justificativas à sua opinião (“mãe corre risco de morte”, “menina é uma criança, não pode ser mãe” ou “pouca idade para parir, pouca idade para criar um filho”), afirmando principalmente que a criança tinha sofrido traumas sérios, enfrentava uma situação médico-psicológica difícil ou era vítima de violência abominável. A idade também apareceu como um moderador importante nesse caso, sendo destacada por diferentes emissores e mensagens.

## 4. Ataques, responsabilizações e soluções propostas

Os temas do aborto e da pedofilia se imbricaram desde o início da conversação, ocorrendo intensos e paralelos. Enquanto o aborto era ancorado em questões religiosas, a pedofilia culminou em um forte apelo por leis mais rígidas. A reafirmação dos mandamentos divinos se entrecruzou com discursos de ódio à esquerda e à mídia. A vontade de revanche contra bandidos se misturou a rachas no próprio grupo, com a extrema direita acusando a própria militante, Sara Winter, de extremismo.

Gráfico 2 – Distribuição dos temas



Fonte: Elaborado pelos autores, a partir dos dados.

### 4.1 Leis mais rígidas

A temática mais mencionada em desdobramento ao caso foi a defesa de leis mais rígidas e severas, com pedidos explícitos de mudança no Código Penal Brasileiro, considerado permissivo e “favorável ao bandido”. Trata-se de apelos por penas mais duras e longas para indivíduos que praticam pedofilia ou estupro. Entre as modificações mais defendidas, foram citadas a prisão perpétua e a castração química.

A mudança nas leis foi vista como uma solução que só seria alcançada através de governos de direita, sobretudo o do presidente Jair Bolsonaro, pela atribuída postura anticrime. Dessa maneira, apoiar e votar no atual chefe do Executivo apareceu como a última tentativa de implementar penas mais

severas no Brasil e corrigir o problema do afrouxamento legal-penal que tanto vulnerabiliza o cidadão de bem. O atual código penal foi percebido como “invertido” ou “uma inversão feita pela esquerda”, em que se favorecem os malfeitores sociais em detrimento às vítimas. Os esquerdistas foram construídos como apoiadores de bandidos, libertinos, desordeiros etc.

A noção de justiça construída na comunidade bolsonarista é fortemente associada ao “fazer sofrer” aplicado aos que violam a lei penal (criminosos) ou a moral cristã (mulheres que abortam ou familiares/profissionais que apoiam/realizam abortos). Esse anseio punitivista se ancora tanto na crença de que os delinquentes são naturalmente maus – ou que o crime é sempre uma escolha – quanto na visão de que os criminosos são irrecuperáveis e, por isso, devem “pagar caro” por seus crimes.

Notamos que tais partidários possuem entendimentos controversos sobre direitos à vida e à liberdade, à medida que atribuem plena garantia ao feto – que não poderia ser morto, porque já se configuraria como um ser humano constituído –, mas, por outro lado, mostram efetivo incômodo com garantias mínimas a criminosos, bem como com as mulheres que abortam, cuja liberdade e autonomia sobre seus corpos sequer entram nos debates que travam. Assim, a extrema direita representada no artigo tende a entender como portador de direito apenas aqueles que convergem com sua crença, ou seja, o modelo imaginado do “cidadão de bem”, enquanto aos *outgroups* não manifestam preocupações éticas ou legais, tendo dificuldade em reconhecê-los como portadores de garantias ou autonomias.

O discurso por um sistema judicial mais rigoroso, que prenda mais pessoas e por mais tempo, tem se firmado duradouro e recorrente entre os apoiadores da extrema direita no Brasil, desde a redemocratização. Nas eleições de 1985 e 1986, Pierucci (1987) identificou a presença dessa narrativa entre partidários desse segmento ideológico. Mais recentemente, Solano (2018) mapeou o punitivismo como um dos elementos de identificação entre apoiadores e o candidato Jair Bolsonaro. Dibai (2018) apontou ainda a presença de uma forte crítica às leis brasileiras nas falas públicas de Bolsonaro, em seus 30 anos como deputado federal. Entre os temas mais abordados por ele, estiveram: redução da maioria penal, defesa da castração química para estupradores, pena de morte e prisão perpétua, visão distorcida e limitada dos direitos humanos – no sentido de “mordomia para presos” –, além de trabalho forçado para presidiários (DIBAI, 2018).

## 4.2 Apelos religiosos e visões sobre a família

Identificamos que grande parte dos comentários que sustentam valorações sobre o aborto se orienta na visão de mundo judaico-cristã, sendo a narrativa bíblica e a noção de família exclusivamente heterossexual e temente a Deus instrumentos de ancoragem à modulação das posições contrárias ao aborto. Pelos dados, notamos forte presença de posicionamentos de matrizes evangélica e católica, ao mesmo tempo que não encontramos mensagens autodeclaradas nem símbolos manifestados das religiões espírita, candomblecista e umbandista. Ficou claro que os católicos e os evangélicos apresentaram, na conversação analisada, tendência a opiniões convergentes.

Pela descrença na “lei dos homens” – branda e injusta –, nas instituições – contaminadas pela corrupção – e no próprio Estado democrático de direito – promotor da desordem –, os membros apelam à religião cristã como a única força capaz de dar um “reset” na sociedade e estancar males, sofrimentos e abortos. Os usuários de perfil religioso tenderam ainda a demarcar sua posição com base na polarização “forças de Deus” versus “forças malignas” (diabo, demônio, Lúcifer), simplificada na díade “cristãos” versus “abortistas”.

As faces do Deus cristão são modalizadas de forma seletiva. Se, por um lado, é extremamente misericordioso e capaz de preservar intactas a vida da menina e a do bebê; por outro, é irado e punitivo com “abortistas”, estupradores e pessoas/instituições julgadas “omissas” à “Lei de Deus” (inclusive o Judiciário e/ou a medicina, quando se colocam ativos em circunstâncias relacionadas ao aborto).

Em uma imagem em circulação no grupo, o feto chegou a ser comparado a Jesus Cristo, sendo ambos marcados pelos estereótipos de “inocente, sem culpa e condenado à morte”. As ideias de “pureza absoluta” e “morte injusta” se misturaram para construir apelos sentimentais negativos, como se a prática abortiva fosse, ao mesmo tempo, barbárie e injustiça.

Em outra montagem, o aborto, o ateísmo, as drogas, a homossexualidade, a pornografia e o feminismo aparecem como ideias deturpadas que destruirão a família e, por consequência, a civilização ocidental. Seguindo essa interpretação, cujo tom de alarmismo e ameaça é marcante, a família seria a unidade civilizatória mínima, cujo desmantelamento implicaria o fim da própria sociedade. Essa visão conspiratória, excludente, divinizada e machista de organização familiar reforça o *status quo* e sua estrutura de preconceitos e desigualdades, buscando conter avanços societários em relação às identidades não hegemônicas.

## Imagem 2 - Construções sobre o aborto a partir do cristianismo e “família”



Fonte: Dados da pesquisa.

Assim, notamos, no grupo, a presença de uma luta simbólica que tenta passionalizar a causa e mobilizar os adeptos contra o aborto, a ideologia de gênero e o progressismo, a partir de ameaças, conspirações, estereótipos negativos e polarização severa. Nesse sentido, o simbolismo dos mandamentos e textos bíblicos é explorado ao máximo, reforçando os dogmas do cristianismo como a base central e universal da sociedade, a verdade secular, estabelecida e inquestionável.

Na comunidade, circula fortemente a ideia de que a ordem da realidade deve estar submetida à “vontade de Deus”<sup>20</sup>, ou seja, a normas cristãs, impostas como único caminho para salvar o mundo do mal, do caos, do demônio, dos ímpios. Dessa forma, a batalha em relação ao aborto e questões relacionadas à sexualidade e reprodução se dá, em grande medida, por artifícios simbólicos e não argumentos objetivos, legais ou de base científica. Essa tentativa dos movimentos religiosos cristãos de impor seus valores e crenças como universais, ao passo que mina as lutas pela autonomia das

<sup>20</sup> Vale destacar que os comentários de cunho religioso extraídos do grupo são opiniões breves, sem grande embasamento teológico, teórico ou mesmo citações retiradas da Bíblia.

mulheres ou *gays*, fragiliza o ideal de laicidade do Estado e compromete a efetivação tanto da lei quanto das políticas públicas já existentes nessas áreas (BATISTA; SANDENBERG, 2011).

No caso dos apoiadores de Bolsonaro, há ainda, para além da luta política, práticas de segregação que sugerem a presença de um fundamentalismo autoritário, cuja governança dos corpos e das vidas é tecida a partir do ódio aos diferentes e às minorias, no que PY (2020) chama de “cristofascismo”. Visitas para intimidar a família da menina (quando ainda estava no Espírito Santo), utilização da máquina estatal para evitar o procedimento, divulgação dos seus dados em rede social à revelia da lei e/ou protestos em frente à maternidade, chamando os médicos de “assassinos”, são expressões dessa visão religiosa radical, cuja vigilância se impõe à compaixão, o expurgo ao ímpio se sobressai à tolerância e o “atirar pedras nos pecadores” legitima a violência como enredo divino.

De forma geral, os radicais de direita analisados mostraram incômodo com o que reconhecem como “famílias desestruturadas” e incluem a da menina capixaba nesse estereótipo. Por vezes, manifestaram: “cadê a mãe dessa menina?”, “cadê os responsáveis?”, “ninguém viu nada?”, “qual a estrutura dessa família?”, “a criança não tinha ninguém, só os avós?” etc.

No grupo, circulou a ideia de que quanto mais cristã e tradicional a família (com presença de pai e mãe casados, temente a Deus e seus princípios), menor a chance de haver prática de aborto, de modo que grupamentos familiares destoantes desse modelo seriam mais suscetíveis a abortar. Também o cuidado dos pais é percebido como um mecanismo decisivo de prevenção às violências contra a criança, de modo que genitores vigilantes e rigorosos na criação dos filhos seriam capazes de evitar o estupro e a pedofilia.

Porém, pesquisas e informações oficiais não dão sustentação a essa crença. Segundo dados do Ministério da Saúde, de 2017, a maioria das mulheres que interrompe a gravidez está em uma união estável e é católica. Além disso, quanto maior a renda e a escolaridade, maiores as chances de a primeira gravidez ser interrompida (SOARES; NOVAIS, 2019). Também as pesquisas de Diniz e Medeiros (2010) e Diniz, Medeiros e Madeiro (2017) enfraquecem esse tipo de visão, mostrando que mulheres de todas as religiões realizam abortos, em especial as de tradição cristã (católicas e evangélicas/protestantes). Além disso, apontam que o aborto no Brasil ocorre de forma abrangente, em todas as regiões do país, em todos os níveis educacionais, estados civis, classes sociais, grupos raciais e em mulheres empregadas e desempregadas (DINIZ, MEDEIROS; MADEIRO, 2017).

Os usuários também apontaram instituições midiáticas como corresponsáveis pela desorganização da família heterossexual-cristã. Emissoras como Globo, CNN e Band foram responsabilizadas como produtoras de conteúdos de cunho antifamiliar, que engloba desde a erotização das crianças até a massificação de estilos de vida ultrajantes. A solução encontrada no grupo é radicalizada: “destruir” a mídia tradicional.

### 4.3 Contra Sara Winter

A repercussão em torno das atitudes de Sara Giromini, em relação ao caso da menina de 10 anos, foi um dos assuntos que rendeu engajamento. Na noite do dia 18/08, ela passou a ser o foco da conversação, após um dos membros especular que, pela postura radical adotada, ela seria presa novamente. Antes disso, no dia 17/08, já havia sido mencionada e criticada em função de ter divulgado publicamente os dados da criança, expondo uma “inocente”.

As ocorrências mostraram discordância em relação ao comportamento da militante e antipatia/desaprovação a sua pessoa. Ficou clara a tentativa de os partidários de se dissociarem dela – “não somos como ela”, “ela não tem nada de uma pessoa de direita” –, associando Giromini à imaturidade, ao descrédito e ao radicalismo, afirmando que ela tinha “alma de esquerdista” (em alusão a seu passado como suposta feminista), que só fazia besteira e desmoralizava o campo da direita.

Os usuários colocaram em dúvida, inclusive, se ela seria, de fato, diretista, alegando que a ativista agia por interesses pessoais, “gostava muito de aparecer” (chamar a atenção), era exagerada, imprudente e colocava em risco o apoio das pessoas ao presidente Bolsonaro, ao agir de forma intempestiva e turbulenta. Um integrante culpou Sara por radicalizar o debate e transformar o tema do aborto em “briga”, permitindo que a esquerda os acusasse de extremistas e radicais.

Giromini foi construída negativamente, chamada de “suicida” ou de quem só “toma decisões erradas”, à medida que viveria a se autoprejudicar e sabotar. Nesse sentido, foi considerada alguém que “se entrega de bandeja à esquerda”, “dá munção ao STF” ou “não pensa no filho antes de agir”. A ação de divulgar os dados da criança foi construída como uma “maldade que foi longe demais”, uma “ação de *marketing* pessoal”, um gesto que causou um enorme desgaste para o presidente. Adjetivos como “desumana”, “maldosa”, “agitadora” e “hipócrita” também foram associadas à ativista.



A negatização de Sara Winter, nesse caso, se mostrou um registro interessante, porque até o indiciamento pelo STF, em junho de 2020, quando foi presa, ela gozava de boa fama no grupo, sempre vinculada a Dameres Alves e/ou à luta em favor do presidente – como a líder da milícia “300 do Brasil”. É importante pontuar, porém, que não houve imagens/montagens de desqualificação da militante, de modo que sua desconstrução ocorreu exclusivamente via mensagens de texto.

## 5. Pedofilia e desinformação intencional

O caso analisado resgata um discurso caro à extrema direita: a pedofilia. A temática foi explorada nos textos e nas imagens, tida como um mal, um crime imperdoável, um ato repulsivo. Sendo assim, a violência (agressão ou tiro) foi admitida como vingança/punição aos pedófilos. A ideia de justiça com as próprias mãos apareceu como possibilidade anunciada. Usando conjugação em primeira pessoa, muitos relataram o que fariam com o pedófilo ou estuprador caso a filha ou família fosse a vítima: “cortaria”, “arrancaria”, “mutilaria”, “deixaria vivo para sofrer”.

Imagem 3 – Imagens que sugerem violência no enfrentamento da pedofilia



Fonte: grupo on-line pesquisado

A esquerda foi associada à pedofilia, de modo que partidos e militantes desse espectro foram construídos como defensores da violência. Outras personalidades também foram falsamente colocadas na condição de apoiadores. Isso aconteceu com Felipe Neto (youtuber), Celso de Mello (ministro do Supremo Tribunal Federal), Drauzio Varella<sup>21</sup> (médico e

<sup>21</sup> Drauzio Varella é citado na temática da pedofilia, em razão de matéria feita ao programa Fantástico sobre transexuais presos (03/20). Na ocasião, ele entrevistou e abraçou uma presa, que depois se soube ter sido condenada por estupro e assassinato de uma criança. Drauzio afirmou não

apresentador de TV) e até Joe Biden (opositor de Donald Trump na eleição dos Estados Unidos).

O youtuber Felipe Neto, em especial, com maior número de posts contrários, foi chamado de pedófilo, hipócrita e “péssima influência para as crianças”. Neto tem figurado como inimigo do bolsonarismo desde que passou a criticar Jair Bolsonaro em suas redes sociais e na imprensa, inclusive em entrevista ao The New York Times, em 22/07/20.

#### Imagem 4 – Imagens que associam adversários à pedofilia



Fonte: Grupo on-line pesquisado.

Além de acusações incomprovadas a inimigos, também circulou no grupo a informação falsa de que a França teria liberado o aborto até o nono mês de gestação<sup>22</sup> e a de que as feministas haviam sequestrado a criança para levá-la a abortar. Outra desinformação proveio de tuíte de Sara Giromini de que o

---

saber dessa informação no momento da entrevista. Os bolsonaristas exploraram o caso, atacando Drauzio por “humanizar pedófilo”.

<sup>22</sup> Informação considerada falsa pelas agências de checagem: Lupa e Estadão Verifica. Ver mais em: <<https://politica.estadao.com.br/blogs/estadao-verifica/assembleia-nacional-francesa-nao-liberou-aborto-voluntario-ate-o-nono-mes-de-gestacao/>>. Acesso em: 10. out. 2020. e <<https://piaui.folha.uol.com.br/lupa/2020/08/12/verificamos-assembleia-nacional-da-franca-aborto-9-meses/>>. Acesso em: 10. out. 2020.

aborto em decorrência de estupro só poderia ser realizado até a 20ª semana de gravidez. No entanto, pela legislação brasileira, não há limite de tempo ou idade da mulher para a realização do procedimento.

## 6. Conclusão

Nos últimos anos, com a (re)ascensão de uma direita mais radical no Brasil, pautas pela defesa intransigente da família heterossexual-cristã, do aborto e controle dos corpos femininos, além de penas mais severas para pedófilos e estupradores, ganharam relevância e centralidade no debate público. A vitória presidencial de Jair Bolsonaro e do movimento conhecido como bolsonarismo tem atuado para transformar essas bandeiras em políticas de Estado.

Os dados analisados revelaram que parte expressiva dos apoiadores do presidente se declarou contrária ao aborto legal, independentemente do motivo ou circunstância. Ainda que alguns usuários tenham se colocado favoráveis à interrupção da gravidez, fizeram questão de pontuar a excepcionalidade da ocorrência como motivador da opinião.

A pesquisa também identificou um movimento de desaprovação e uma tentativa de descarte político da ex-aliada Sara Giromini, que foi considerada prejudicial ao bolsonarismo, percebida como “muito radical”, “muito imatura” ou “alma de esquerdista”. Em resposta à pedofilia, a comunidade virtual clamou por penas mais duras (castração química e sentenças mais longas), com forte discurso revanchista contra bandidos.

A visão dos participantes seria de que existe uma falência da família, do Estatuto da Criança do Adolescente (ECA) e do Conselho Tutelar, fatores que favoreceriam à criminalidade e impunidade contra crianças e adolescentes. Desta forma, foi construído um “punitivismo jurídico” (AVRITZER, 2020), uma ideia de que seria necessário substituir as leis vigentes por uma concepção moral-conservadora judicialmente sancionada, que passaria pelo empoderamento da família tradicional e do reconhecimento dos pais como a principal e legítima autoridade sobre os filhos.

O sentido de “justiça realmente justa” foi construído sob o prisma da aplicação de dor e sofrimento àqueles que cometem o crime de pedofilia e estupro. Existe dentro da comunidade virtual uma visão dicotômica e moralizante de que o criminoso representa não só o mal, mas o mal protegido pelo Estado (SOLANO, 2019b). Ademais, mostra a força de um movimento sinalizado por Garnier (2016) de substituição do Estado social pelo Estado penal, com menos benefícios sociais, menos seguridade para o trabalhador,

menos políticas de reparação sócio-históricas, e, por outro lado, leis mais rígidas, prisões mais seguras, penas mais duras, formas de ordem e controle social mais abrangentes e autoritárias, com absoluta autonomia às forças de segurança.

No geral, a ofensiva antiaborto produziu uma série de rechaços: 1) sobre a criança, que teve os dados divulgados; 2) seus familiares, principalmente os avós, atacados por deixarem ou autorizarem a criança a abortar; e 3) médicos e juizes, que, como parte do Estado, legitimaram e viabilizaram o processo de interrupção da gravidez. Esquerda, movimentos feministas e a mídia também foram modalizados como inimigos a serem combatidos.

O apelo à manutenção do projeto de extrema direita dentro do grupo é visto como a única e última tentativa de aniquilação dos adversários impuros e de construção de uma nova sociedade. De modo geral, existe um anseio de que o inimigo seja punido pela “vontade de Deus” e/ou aniquilado pela máquina do Estado penal direitista.

Tanto a repulsa pelo aborto quanto a exigência de leis mais severas passaram pela invocação da religião. É notório um pensamento fortemente cristão em defesa de uma sociabilidade impositiva. A pedofilia também é um subtema convocado e canaliza discursos de ressentimento, ira e descrença na sociedade, com menções até a justiça com as próprias mãos.

Casos de violência sexual que culminam em gravidez envolvendo crianças não são raros no Brasil. Em 2009, uma menina de nove anos, de Lagoinha (PE), vítima de estupro por parte de familiar, também ganhou o direito a abortar e, tal qual o episódio que analisamos, enfrentou dificuldades para a efetivação desse direito. Tanto profissionais de saúde quanto a Arquidiocese de Pernambuco, entre outros, se posicionaram contrários ao aborto legal, ainda que, naquela ocasião, autoridades federais (presidente da República e ministro da Saúde) tenham marcado posição pública em separar as questões religiosas das ações/políticas do Estado (BATISTA; SANDERBERG, 2011), diferentemente do contexto revelado no nosso caso.

Existe um histórico de luta pelos direitos sexuais e reprodutivos das mulheres, com uma série de avanços e retrocessos, que, no entanto, não trataremos neste artigo. É importante pontuar, no entanto, que, para os movimentos feministas, o aborto não é apenas uma questão de saúde pública, mas integra um conjunto variado de lutas pela ampliação dos direitos das mulheres – incluindo autonomia de decisão e liberdade sobre o corpo.

Apesar das dificuldades da pesquisa de tentar extrair valores e crenças de uma conversação on-line fragmentada e multitemática – sem informações

sociodemográficas dos opinantes e sem qualquer controle do ambiente pesquisado –, acreditamos que este trabalho oferece contribuições interessantes sobre a visão de mundo da extrema direita brasileira, na atualidade. Além disso, utiliza como fonte de dados a plataforma Telegram, ainda pouco explorada.

## Referências

- ABRANCHES, Sérgio.  
(2019). Polarização radicalizada e ruptura eleitoral. In: Vários Autores (orgs). *Democracia em risco: 22 ensaios sobre o Brasil hoje* (Edição Kindle). São Paulo: Companhia das Letras, p. 6 – 21.
- ALMEIDA, Ronaldo.  
(2019a). Bolsonaro presidente: Conservadorismo, evangelismo e a crise brasileira. *Novos estudos Cebrap*. São Paulo, v. 38, n. 1, p. 185-213.
- ALMEIDA, Ronaldo.  
(2019b). Deus acima de todos. In Vários Autores. *Democracia em risco: 22 ensaios sobre o Brasil hoje* (Edição Kindle). São Paulo: Companhia das Letras, p. 22-33.
- ALONSO, Angela.  
(2019). A comunidade moral bolsonarista. In: Vários Autores (orgs), *Democracia em risco: 22 ensaios sobre o Brasil hoje* (Edição Kindle). São Paulo, Companhia das Letras, p. 35-45.
- AVRITZER, Leonardo.  
(2020). *Política e antipolítica*. A crise do governo Bolsonaro (Edição Kindle). São Paulo: Todavia.
- BATISTA, Carla Gisele; SARDENBERG, Cecília M. B.  
(2011). Movimentos feministas, aborto e laicidade o caso de Alagoinha como exemplar. In: BONNETI, Alinne; LIMA E SOUZA, Ângela Maria Freire de (org.), *Gênero, mulheres e feminismos*. Salvador: EDUFBA: NEIM. p.243-260.
- BAUER, Martin.  
(2015). Análise de conteúdo clássica: uma revisão. In: BAUER, Martin; GASKELL, George (org.), *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis: Editora Vozes, p. 189-217.
- BIROLI, Flávia; CAMINOTTI, Mariana.  
(2020). The Conservative Backlash against Gender in Latin America. *Politics & Gender*, v.16, n. 1, p. 1–38.
- CARRANZA, Brenda Maribel; ROSADO-NUNES, Maria José Fontelas.  
(2020). Fim de uma ordem: natureza, lei divina, feminismo. *Horizonte: Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião (Online)*, v. 1, p. 936-964.
- CHADE, Jamil.  
(2020). *Brasil e EUA articulam aliança mundial antiaborto*. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/colunas/jamil-chade/2020/09/02/brasil-e-eua-querem-liderar-alianca-mundial-antiaborto.htm>. Acesso em: 15 set. 2020.
- DIBAI, Priscilla.  
(2018). *A direita radical no Brasil pós-redemocratização: o caso de Jair Bolsonaro*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia.
- DIBAI, Priscilla.  
(2020). Bolsonaroismo on-line: “Com ou sem democracia, salvemos o capitão!”. *Revista Tensões Mundiais*, v. 16, n. 30, p. 177-211.
- DINIZ, Debora; MEDEIROS, Marcelo.  
(2010). Aborto no Brasil: uma pesquisa domiciliar com técnica de urna. *Ciência & Saúde Coletiva*, v. 15, p. 959 – 966.

- DINIZ, Debora; MEDEIROS, Marcelo; MADEIRO, Alberto.  
(2017). Pesquisa nacional de aborto 2016. *Ciência & Saúde Coletiva*, v. 22, p. 653-660.
- GARNIER, Jean-Pierre.  
(2016) "A sociedade do risco": um medo que tranquiliza? In COLOMBO, Eduardo; CREAGH, Ronald; CASTELLANOS, Heloisa; GARNIER, Jean-Pierre (Org.). *Políticas do medo*. São Paulo, Editora Intermezzo, p. 11-38.
- KALIL, Isabela; KALIL, Álex; PALUDETTI, Felipe; MELO, Gabriela; PINHEIRO, Wesley; AZARIAS, Wiverson.  
(2018). *Quem são e no que acreditam os eleitores de Jair Bolsonaro*. Disponível em: <https://www.fespsp.org.br/upload/usersfiles/2018/Relat%C3%B3rio%20para%20Site%20FESPSP.pdf>. Acesso em: 15 out. 2020.
- LIMA, Rita de Cássia Gabrielli Souza; NJAINE, Kathie; VERDI, Marta.  
(2014). O aborto no Brasil em debate: Polêmicas e contradições envolvendo violência sexual na infância. *Saúde & Transformação Social/Health & Social Change*, v.5, n.3, p.54.-62.
- MARANHÃO, Eduardo M. de A.; COELHO, Fernanda M. F.; DIAS, Tainah B.  
(2018). Fake news acima de tudo, fake news acima de todos": Bolsonaro e o "kit gay", "ideologia de gênero" e fim da "família tradicional. *Revista Eletrônica Correlatio*, v. 17, n. 2, p. 65-90.
- MESSENBERG, Débora.  
(2019). A cosmvisão da "nova direita brasileira". In: PINHEIRO-MACHADO, Rosana; FREIXO DE ALMEIDA (Org.); *Brasil em Transe: Bolsonaro, Nova Direita e Desdemocratização* (Edição Kindle). Rio de Janeiro: Oficina Raquel, p. 311-673.
- PIERUCCI, Antônio Flávio.  
(1987). As bases da nova direita. *Revista Novos Estudos Cebrap*, v. 19, p. 26-45.
- PY, Fábio.  
(2020). *Cristofascismo, uma teologia do poder autoritário: a união entre o bolsonarismo e o maquinário político sócio-religioso*. [Entrevista concedida a Patrícia Fachin e João Vitor Santos]. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/600150-cristofascismo-a-uniao-entre-o-bolsonarismo-e-o-maquinario-politico-socio-religioso-entrevista-especial-com-fabio-py>. Acesso em: 27 jul. 2020.
- SOARES, Gabriela; NOVAIS, Maria Clara.  
(2020). *Quem são elas: o perfil das mulheres que abortam no Brasil*. Disponível em: <https://diplomatiq.org.br/quem-sao-elas-o-perfil-das-mulheres-que-abortam-nobrasil/>. Acesso em: 20 set. 2020.
- SOLANO, Esther.  
(2018). Crise da democracia e extremismo de direita. *Friedrich-Ebert-Stiftung*, n. 42, p. 3-27.
- SOLANO, Esther.  
(2019a). La Bolsonarización de Brasil. *Documentos de Trabajo* (IELAT, Instituto Universitario de Investigación en Estudios Latinoamericanos). n. 121, p.1-42.
- SOLANO, Esther.  
(2019b). Quem é o inimigo? Retóricas de inimizado nas redes sociais no período de 2014-2017. In: MACHADO, Rosana Pinheiro; FEIXO, Adriano de. *Brasil em transe: Bolsonaro, Nova Direita e Desdemocratização* (Edição Kindle). Rio de Janeiro, Oficina Raquel, p.83-98.
- VAGGIONE, Juan Marco.  
(2017). La Iglesia Católica frente a la política sexual: la configuración de una ciudadanía religiosa. *Cad. Págu*, p.1-35.

VILA-NOVA, Carolina.

(2020). *Ministra Damares Alves agiu para impedir aborto em criança de 10 anos*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/09/ministra-damares-alves-agiu-para-impedir-aborto-de-crianca-de-10-anos.shtml>. Acesso em: 27 ago. 2020.

WOJCIESZAK, Magdalena.

(2009). What underlies the false consensus effect? How personal opinion and disagreement affect perception of public opinion. *International Journal of Public Opinion Research*, v. 21, n. 1, p. 25 – 46.

WOJCIESZAK, Magdalena.

(2011). Computer-Mediated False Consensus: Radical Online Groups, Social Networks and News Media. *Mass Communication and Society*, v. 14, n. 4, p. 527 – 546.

**Recebido em**

outubro de 2020

**Aprovado em**

novembro de 2021

## Dossiê

# Raza, cuerpo y performance en América Latina, reproducciones y subversiones estético-políticas de la cultura

Lucrecia Raquel Greco<sup>1</sup>

Manuela Rodriguez<sup>2</sup>

### Introducción

Desde hace más de diez años, las autoras de esta introducción venimos trabajando sobre prácticas afroamericanas en el contexto del Cono Sur, desde perspectivas que articulan la antropología del cuerpo y los estudios de performances y performatividad<sup>3</sup>. El eje sobre el cual han girado nuestras investigaciones refieren al título de este Dossier: raza, cuerpo y performance en contextos nacionales específicos. Animadas por esta problemática, en 2020 convocamos a un Simposio temático en el marco del VI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Antropología, organizado por la Universidad de la República, Uruguay. Los trabajos aquí presentados son reelaboraciones de algunas de las ponencias allí convocadas y de diálogos previos y posteriores entre los autores. Nuestro interés ha sido abrir la pregunta por los procesos de racialización en nuestros contextos nacionales como procesos de violencia, pero también de resistencia. En América Latina las marcaciones raciales derivan originalmente de sistemas de clasificación coloniales que se afianzan y reorganizan en la modernidad tardía a partir de la constitución de los Estados-Nación, produciendo lo que Restrepo (2011)<sup>4</sup> ha denominado como “regímenes de corporalidad situados” en los cuales se encumbran hasta hoy determinados rasgos corporales para significar y constituir diferencias y jerarquías. Así, la

<sup>1</sup> Professora visitante. PPGA UFBA, Brasil. *E-mail*: lucregre@yahoo.com.ar.

<sup>2</sup> Investigadora Asistente, Docente titular, ISHIR-UNR-CONICET, Argentina. *E-mail*: manuela.guez@gmail.com.

<sup>3</sup> Ambas pertenecemos desde su fundación al Equipo de Antropología del cuerpo y la performance de la Universidad de Buenos Aires, dirigido por la Dra. Silvia Citro.

<sup>4</sup> Restrepo, Eduardo (2011) *Intervenciones en teoría cultural*. Departamento de Estudios Culturales. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Javeriana, Bogotá.



racialización posee implicaciones en las posiciones y experiencias privilegiadas o subalternizadas, de manera siempre intersubjetiva.

Entendemos que en los procesos de racialización se da tanto la reproducción de posiciones de poder como subversiones de estereotipos y diferencias racializadas, así como comprendemos también que en las prácticas antirracistas se crea la posibilidad de modos de existencia contrahegemónicos. Nuestro interés en este dossier es enfocar en la dimensión performática, es decir, expresiva y estética, mediante la cual diversos colectivos actualizan, recrean o subvierten identificaciones étnico-raciales, en intersección con problemáticas de sexo-género, clase, nación, entre otros ejes. Proponemos pensar modos en que marcadores raciales y étnicos son apropiados, reinventados o rechazados en performances y manifestaciones estético-políticas en distintos contextos. Nos interesan estas manifestaciones pues consideramos que son espacios performativos, con propiedades gnoseológicas, que estimulan el saber y el descubrimiento, la creatividad y la generación de experiencias de memoria e imaginación (Boal, 1990)<sup>5</sup> y que por ende son espacios donde se construyen mundos posibles y reales.

Las reflexiones que aquí presentamos provienen de experiencias al interior de espacios religiosos, festivos o de movimientos políticos y/o artísticos, entre otros, que tienen la particularidad de inscribirse en los debates de orden racial y étnico; atendiendo a aquellas inscripciones corporizadas de la diferencia, en donde los procesos de racialización han jugado un papel central. También contamos con análisis de concepciones y experiencias de persona-mundo que, en estos procesos históricos de racialización y otras opresiones, fueron negadas y silenciadas y que actualmente conforman el bagaje epistemológico y cultural de muchos grupos que reivindican una diferencia vinculada a la especificidad étnico-racial. Consideramos que esta riqueza de experiencias y contextos, amplía la mirada, pues permite comprender la relacionalidad en juego en los procesos de racialización, en especial en prácticas que circulan entre personas autorreconocidas como “indígenas”, “negras” o “blancas”, poniendo incluso en entredicho muchas veces estas adscripciones, ya sea porque se afianzan discursivamente o porque entran en tensión o discusión. Se atiende así especialmente a la eficacia performativa de estas prácticas en las reacomodaciones subjetivas, abriendo espacios para la transformación.

Las formas de gestión del cuerpo y del movimiento aquí analizadas son performativas y también es performativa la posición desde la que hablamos.

---

<sup>5</sup> Boal, Augusto. (1990). *Méthode Boal de théâtre et de Thérapie: L'arc en ciel du désir*. Paris: Ramsay.

Los artículos provienen de investigaciones situadas en América Latina, y la mayor parte de los autores participan en las prácticas que analizan. La mayoría de las autoras somos mujeres, consideradas blancas en los contextos que vivimos, contextos en los cuales las carreras académicas se han estructurado históricamente, aunque con resistencias e importantes avances y luchas en periodos recientes, desde el racismo, el colonialismo epistémico y la desigualdad socioeconómica estructural que permite o deniega el acceso a las universidades desde ejes interseccionales desiguales. Los campos etnográficos en los cuales trabajamos también refieren a posiciones raciales, geopolíticamente situadas, en los cuales las diversas formulaciones de la negritud y/o de la indianidad se tensan con las identidades nacionales generando formaciones de alteridad diferenciadas (Segato, 2002)<sup>6</sup> que deben ser tenidas en cuenta en la propia investigación. En este marco, es posible atender a la manera en que las prácticas aquí presentadas permiten registrar y analizar la conformación situada e intersubjetiva de las posiciones identitarias étnico-raciales en cada contexto, interviniendo, en algunos casos incluso, el propio lugar de enunciación de quien investiga.

En los trabajos de Julia Broguet y Cecilia Tamplenizza podemos reconocer esa tensión entre prácticas negras y performers socialmente blancos y cómo se juegan allí tensiones de orden étnico-racial y nacional. Broguet, argentina, doctora en Antropología y practicante de diversas manifestaciones afroamericanas, en su artículo: **“Salir del `closet de la blanquitud`. Experiencias racializadas de practicantes de candombe afrouruguayo del Litoral argentino”**, examina la expansión de una práctica cultural considerada "negra", como el candombe afrouruguayo, en diferentes ciudades del "Litoral" argentino, atendiendo al creciente cuestionamiento de la construcción de blanquitud que esta práctica produjo en los nuevos cultores. Retomando las lecturas racializadas del espacio nacional y urbano producidas por estos practicantes, analiza cómo se producen procesos de identificación y desidentificación, en particular a partir de una nueva percepción de sus propios rasgos corporales lo que los lleva a cuestionar la “filiación” con el candombe y les posibilita reivindicar un legado nacional/familiar “mestizo/afro/afromestizo”, que aparece mayormente asociado al “interior” del país. De esta manera, realizan cuestionamientos a la narrativa de una

---

<sup>6</sup> Segato, Rita (2007 [1999]). “Identidades políticas/Alteridades históricas: una crítica a las certezas del pluralismo global”. En: *La nación y sus Otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Buenos Aires: Prometeo Libros, pp: 37-70

Argentina blanca, reivindicando mestizajes históricos negados e invisibilizados por esta narrativa.

Por su parte, el trabajo **“Capoeira angola em corpos estrangeiros: reestruturação de conhecimentos e de relações através da performance ritual”**, de Cecilia Tamplenizza, italiana, capoeirista y doctora en Antropología, también navega geografías diaspóricas, en este caso de la práctica de la capoeira angola en Italia. La autora presenta reflexiones fruto de entrevistas con capoeiristas angoleiros oriundos de diversas regiones de Italia entre quienes se incluye. La práctica de capoeira angola en Italia alejada del contexto de lucha y resistencia de los y las descendientes africanos/as en Brasil y distanciada de significantes raciales entre italianes adultos, no deja de ser una performance ritual que impacta profundamente en los colectivos de practicantes como filosofía de vida. Así, la capoeira se constituye como un sistema de comunicación, un espacio de construcción colectiva, reeducación emotiva, en la resignificación e incorporación de la música, la danza y el ritual, generando un cuestionamiento constante que invita a salir de la zona de confort. Pese a enfocarse en los capoeiristas italianos la autora también apunta a los efectos que esta comunicación con otros practicantes tuvo en las formas de enseñar, aprender e investigar la capoeira angola para los propios angoleiros. En un contexto transatlántico y entre personas socialmente blancas, el principal significante de la práctica es la liberación y las cuestiones específicamente raciales, centrales para la capoeira angola, pierden su papel protagónico. Sin embargo, es precisamente en la fuerza de esta resistencia histórica ancestral que configura a la práctica donde el sentido de liberación podría estar siendo producido y performado.

Referido a otro contexto práctico, como es el espacio religioso, el trabajo de Fábio Alex Ferreira da Silva, brasileño, practicante de candomblé y doctorando en Antropología, denominado: **“A cosmopolítica afroindígena da performance no culto aos caboclos”**, nos presenta la cosmopolítica de la presencia liminar de los Caboclos, entidades espirituales con características indígenas y regionales, en el candomblé. Los caboclos son parte activa de la reconstrucción de la indianidad en el nordeste brasileño, una región donde los pueblos indígenas fueron considerados “indígenas mezclados” (indios misturados) y que en la actualidad se encuentran reivindicando sus derechos étnicos. Según el autor, estas entidades parecen en el candomblé de manera análoga a como lo hacen los indígenas del nordeste en el marco del proceso político de recuperación de derechos históricos y territoriales. La presencia de los caboclos crea y actualiza el encuentro/confluencia afroindígena

apaciguando posibles conflictividades, estableciendo para les practicantes un acceso a los dominios indígenas logrando así relacionarse con una cultura viva. Es en la práctica religiosa misma donde se dan encuentros no sólo entre personas, sino entre entidades y mundos cosmológicos diversos, pues el fenómeno de incorporación es leído como un acto cosmopolítico donde los caboclos transmiten conocimiento social y memoria a través de un complejo de gestos y modos de ser. De esta manera, se legitima, performa y reafirma una identidad indígena en consonancia con los procesos que realizan los pueblos indígenas del nordeste, transformando la noción de “indio misturado” en “indio performado”.

Otro trabajo que aborda la cuestión indígena, en el marco de un contexto nacional diferente, es **“Prácticas estéticas antirracistas en México desde una perspectiva crítica de género: la obra de Petrona de la Cruz”**, de Amarilis Pérez Vera, cubana, especializada en crítica teatral y doctora en estudios latinoamericanos. Allí, la autora articula el tema del racismo y el arte, poniendo en cuestión la ideología del mestizaje desde una perspectiva interseccional a partir del análisis de la performance escénica *Dulces y amargos sueños* de Petrona de la Cruz Cruz. Su pregunta gira en torno al conocimiento que podrían estar produciendo las prácticas estéticas sobre las formas en que se expresa, se vive y se confronta el racismo en México. En este artículo, afirmará que los propios cuerpos racializados negativamente, constituidos en actores de la representación y en sujetos políticos mediante las prácticas estéticas performativas, (re)producen un conocimiento encarnado y una praxis teórico-metodológica para enfrentar la violencia racial y de género. Según sus análisis, Petrona, actriz, escritora y directora de teatro de origen tzotzil, mediante el arte, logró crear no sólo un producto estético, sino también, formas de vivir alternativas, transformándose a sí misma y a otras mujeres en un proceso que considera creativo pero sobre todo pedagógico. Fue el trabajo con el cuerpo lo que logró desenterrar heridas profundas, surcadas por violencias raciales, sexuales, de género y clase social. En este sentido, el quehacer escénico de Petrona se convierte también en pedagógico porque parte de observarse a sí misma para recrear y proponer otras formas de vivir, autoafirmarse y combatir la desigualdad y la violencia.

Finalmente, los últimos dos artículos se caracterizan por ampliar el análisis hacia casos de diferentes regiones. El trabajo de Viviana Parody, argentina, profesora de música y doctoranda en Antropología, denominado: **“Cuerpo, racialización y performance en tiempos de multiculturalismo: sujeciones, agencias y subversiones en tres casos de patrimonialización**

**afrolatinoamericanos/caribeños**", enfoca en las políticas multiculturales de corte global, que afianzan las construcciones de otredad previas y situadas en las que afrocolombianos/as, afrocubanos/as y afrouuguayos/as se constituyen como sujetos. Analizando el proceso de patrimonialización de San Basilio de Palenque, en Colombia, de la rumba cubana y del candombe afrouuguayo, la autora entrelaza sujeciones, agencias y subversiones que se producen como consecuencia de estas políticas de Estado. Los procesos de postulación llevan a que los Estados nacionales y los grupos "portadores" se comprometan en la puesta en valor de tradiciones, reconfigurando estos bienes culturales, anclados profundamente en corporalidades racializadas, en una tensión que va desde la legitimación de sectores poblacionales históricamente subalternizados, subvirtiendo estigmas y estereotipos, hasta su reconfiguración en novedosas formas de otredad. En los intersticios dados entre la dimensión comunal favorecida por estos procesos de reconocimiento y redistribución entre grupos afrodescendientes es que se puede conseguir, en algunos casos, subvertir el orden dado, aún en los códigos de una política global neoliberal. Otras veces, estas performances no logran cuestionar los regímenes hegemónicos, sino que, muy por el contrario, en ese doble juego ambiguo, pueden colaborar con los mismos.

Por último, incluimos la traducción realizada por Ricardo Amigo Dürre, chileno, doctor en Ciencias Sociales y practicante de danzas de matriz africana, del texto: **"Danzas de la diáspora: intérpretes valientes"** de la antropóloga y bailarina afroestadounidense Yvonne Daniel. Ivonne es profesora emérita de danza y de estudios afroamericanos y a lo largo de su extensa carrera no solo ha llevado a cabo investigaciones en Haití, Cuba, Brasil y distintas zonas del Caribe, sino también ha bailado junto a compañías como el Conjunto Folklórico Nacional de Cuba. Este capítulo forma parte de un libro -dedicado a Katherine Dunham, una de las más importantes precursoras del estudio y la difusión de las danzas de la diáspora- en el que la autora explora la diversidad y complejidad socio-histórica y cultural de estas danzas. Propone allí una síntesis respecto a las danzas populares, carnavalescas, rituales y de combate, entre otras, basada en décadas de investigación y en un profundo conocimiento de las estéticas danzarias de raíz africana. Mediante un recorrido por las trayectorias de maestros y danzantes que han contribuido a mantener y difundir estas danzas en el Caribe y en algunas partes de América del Sur y Norteamérica, logra puntualizar las principales características estéticas, así como los sentidos sociocomunitarios a ellas asociados. El valor del texto está en el ejercicio de síntesis que permite ver, al mismo tiempo, las raíces africanas de

las danzas, las transformaciones a partir de una estética del movimiento común, y los diálogos afrodiaspóricos en torno a ellos. Para este análisis se detiene no sólo en el ámbito profesional ligado al arte, sino también en la praxis sociocomunitaria en espacios informales o en proyectos sociales que involucran estas performances. De esta manera, y focalizando su atención en los siglos XX y XXI, destaca cómo la herencia africana, siempre dinámica y en conversación con otras tradiciones, también enfrenta los obstáculos del patriarcado, el sexismo y el racismo presentes en la historia de su diáspora.

El conjunto de trabajos aquí presentados retoma las teorías de performance para abordar las prácticas desde una dimensión transformativa, productiva de subjetividades y mundos y no solamente desde una perspectiva representacional o reproductivista de las lógicas hegemónicas de oterización y racialización. Al situar contextos distintos, nos permiten pensar lo nacional atravesado por diferenciaciones racializadas situadas que constituyen lo que es “negro”, “indio” o “blanco” de manera relacional y no esencial, impregnado de mudanzas y cuestionamientos de manera constante. Lo racial puede también así constituirse en lugar de confrontación a las lógicas hegemónicas, productor de mundos alternativos, con imaginarios, estéticas y performatividades novedosas y muchas veces disruptivas de los habitus más sedimentados. En este sentido, estos trabajos amplían la dimensión política que pueden tener estas prácticas, en tanto son capaces, en algunas situaciones, de producir públicamente un discurso y un hacer que alimenta nuevas versiones de la historia, así como nociones de persona y mundo alternativas. Esperamos con este Dossier poner a circular estas perspectivas y propuestas, alentando a seguir la indagación de las prácticas como espacios de saber/hacer en las cuales pueden disputarse y cuestionarse adscripciones étnico-raciales en articulación con muchas otras diferenciaciones sociales que tanto delimitan como estimulan sujetos, mundos e historias.

# “Salir del closet de la blanquitud”: experiencias racializadas de practicantes de candombe afrouruguayo en el Litoral argentino

Julia Broguet<sup>1</sup>

## Resumen

El presente trabajo se inscribe en una investigación doctoral más amplia que examinó cómo la expansión de una manifestación cultural considerada "negra" –el candombe afrouruguayo– en tres ciudades del Litoral argentino –Paraná, Santa Fe y Rosario– comprendió un creciente cuestionamiento de la construcción de blanquitud del contexto social y cultural al cual arribó. En esta ocasión nos proponemos exponer los replanteos identitarios que generó el encuentro con el candombe afrouruguayo entre sus practicantes locales, en particular cómo este proceso de construcción social de la blanquitud se inscribió en su cotidiano, describir las dificultades para adecuarse a tal ideal y el desafío y la transformación que representó la incorporación del candombe en sus vidas. A tal fin señalamos el papel de nociones como “comunidad” y “filiación” en los interrogantes formulados por las agrupaciones locales y los sentidos étnico-raciales/espaciales específicos que adquieren en el contexto estudiado. De este modo describimos sus cuestionamientos a la persistente marginación de las procedencias mestizas/afromestizas/negras de sus memorias familiares pero también de la historia en común con la que se identifican al reconocerse “argentinos/as”.

## Palabras claves

Candombe afrouruguayo. Litoral argentino. Blanquitud.

## Introducción

El presente trabajo se inscribe en una investigación doctoral más amplia en la que examiné cómo la expansión de una manifestación cultural considerada "negra" –el candombe afrouruguayo– en tres ciudades argentinas –Paraná, Santa Fe y Rosario– comprendió un creciente cuestionamiento de la construcción de blanquitud del contexto social y cultural al cual arribó

---

<sup>1</sup> Doutora em Antropologia na Universidad de Buenos Aires (UBA). *E-mail:* juliabroguet@gmail.com.

(BROGUET, 2020)<sup>2</sup>. En esta ocasión me propongo exponer los replanteos identitarios que generó el encuentro con el candombe afrouruuguayo entre sus practicantes locales, en particular cómo experimentan los procesos de racialización involucrados en la narrativa nacional argentina.

Aunque en Argentina el sentido común dice que “no hay negros” y, en consecuencia, “no hay racismo”, el funcionamiento local de formas de categorización racial se asocia a sentidos desvalorizados, negativos, estereotipantes y/o exotizantes de la negritud que, como iremos viendo a lo largo del trabajo, no afectan sólo a la población afrodescendiente<sup>3</sup>. El hecho de que las categorías de negritud circulantes en nuestro contexto sean poco cuestionadas y el problema del racismo prácticamente no se nombre, no le resta existencia. En tal sentido, la raza es un elemento “ocluido” en la comprensión de la desigualdad social argentina (FRIGERIO, 2006). Asimismo, hay quienes subrayan que la definición del ser nacional se concibió desde una europeitud/blanquitud genérica (BRIONES, 2008, p. 21), que obstaculizó el reconocimiento de los procesos de etnización/racialización en los que se vio envuelto. En términos generales, al referirnos a los replanteos en las identificaciones étnico-raciales de las y los practicantes locales aludimos a los modos en que, a partir de la práctica del candombe afrouruuguayo, revisan y cuestionan el europeísmo –y el blanqueamiento asociado a esta amplia procedencia étnica– como tropo definitorio y excluyente de lo argentino.

El candombe es una manifestación que surge durante el período colonial en el Río de la Plata como una mixtura de elementos culturales de grupos étnicos africanos trasladados forzosamente a América mediante el tráfico esclavista. Designa un espacio sociocultural y una práctica comunitaria (UNESCO, 2009) en la que se entran dimensiones estético-expresivas (música, danza, cantos) así como identitarias, históricas, políticas y económicas. Pese a que el término es homólogo de uno y otro lado del Plata, faltan estudios que permitan identificar singularidades en los desarrollos específicos que esta manifestación

---

<sup>2</sup> El uso que hacemos del entrecomillado es para señalar términos y/o expresiones del propio campo. Cuando los registros excedan palabras o expresiones breves, citaremos la referencia completa (persona, fecha y lugar). Los nombres que empleamos para nombrar a nuestras/os interlocutoras/es son ficticios.

<sup>3</sup> En el año 2010 se incorporó por primera vez una pregunta sobre afrodescendencia en el Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas. Según este censo 149.493 personas se reconocen como “afrodescendientes” en Argentina, lo cual representa un 0,4% de la población total. Por cuestiones de espacio no es posible detallar las dificultades en la implementación y la diferencia de resultados respecto a las estimaciones que hacían las organizaciones afrodescendientes locales. Actualmente se discute la instrumentación de una pregunta sobre afrodescendencia en el próximo censo, que estaba planificado para el año 2020 pero se aplazó por la pandemia COVID-19.



tuvo a partir de la consolidación de los procesos nacionales hacia fines del siglo XIX. No obstante, diferentes investigaciones coinciden que hacia fines de este periodo, se produce un repliegue del candombe en Buenos Aires hacia espacios privados por los cuales transitaban casi exclusivamente familias afroargentinas (FRIGERIO, 2000); mientras que en Montevideo, para el mismo período, esta práctica gana crecientemente el espacio público y se expande entre sectores sociales no-negros hasta convertirse en un “ritmo nacional” (ANDREWS, 2007)<sup>4</sup>. Es decir que si bien ambas naciones se constituyeron en torno a una ideología de blanqueamiento social, en Argentina su penetración y eficacia fue mayor que en Uruguay, debido al fuerte impulso integrador y homogeneizador que sostenía el Estado argentino (GELER, 2011).

Cabe aclarar que “afrouuguayo” no es una denominación del propio campo. Con este término me interesa subrayar por un lado, la dimensión nacional (ya que no abordo procesos vinculados al candombe en Uruguay sino a los derivados de su arribo a localidades argentinas) y; por otro, la dimensión étnico-racial vinculada al prefijo “afro”. Esto último no excluye otras procedencias étnico-raciales que hicieron al candombe tal como lo conocemos hoy. Tampoco significa que “ser afrouuguayo/a” equivalga a “hacer candombe”. Pero sí que en el proceso de expansión de esta manifestación hacia ciudades argentinas la procedencia étnico-racial fue más enfatizada que la nacional. Si bien este énfasis moviliza estereotipos y prejuicios raciales entre practicantes locales acerca de cómo son o qué hacen “los/las afrouuguayos/as”, mi interés es entender el lugar que ocupó el candombe en sus procesos identitarios y cómo colaboró a problematizar los usos asiduamente acusatorios, desvalorizantes o insultantes (no así ni necesariamente algunos sentidos exotizantes)<sup>5</sup> del término “negro” en Argentina, cuyo epítome es la expresión de uso corriente “negro de mierda”.

En este contexto nacional el término negro no refiere sólo a una afrodescendencia; también puede aludir a argentinas/os de piel oscura con diversos orígenes étnico-raciales y provenientes de sectores populares (FRIGERIO, 2006, GELER, 2016)<sup>6</sup>. Es así que según la circunstancia se usa para nombrar a descendientes de africanas/os como a argentinas/os “no lo

---

<sup>4</sup> Tomamos como referencia a las capitales nacionales de Argentina y Uruguay dado que allí existe mayor caudal de investigaciones sobre el tema.

<sup>5</sup> Vuelvo sobre estos sentido exotizantes de la negritud en los próximos apartados.

<sup>6</sup> También es frecuente el uso afectuoso del término, entre familiares o amistades entre quienes media un vínculo de confianza. Y no siempre ni necesariamente este apelativo refiere al aspecto físico de la persona hacia quien va dirigido.

suficientemente blancas/os”, estigmatizados por su color de piel, determinados rasgos faciales y, sobre todo, por cómo tales elementos se articulan a clasificaciones sociales (FRIGERIO, 2006). En este caso, “negro” es un término más cercano a “mestizo” y señala una “mezcla” donde prevalece lo afrodescendiente y lo indígena por sobre lo europeo (BROGUET, 2020)<sup>7</sup>. Al realizar una manifestación afroamericana, mis interlocutoras/es incluyen la afrodescendencia como parte de esa “mezcla” étnico-racial constitutiva de la argentinidad. Algo menos frecuente en otros espacios sociales, pues la idea de “desaparición” de esta población se impuso con efectividad (ANDREWS, 1989). Asimismo, la polisemia del término “negro” les permite jugar con estos diversos sentidos: superponerlos, diferenciarlos o permitirse ambigüedades según las circunstancias (BROGUET, 2021).

La estructura de este escrito es la siguiente. Primero, expongo algunas interpelaciones de conocimiento que fueron parte del proceso investigativo y fueron orientando algunas decisiones teórico-metodológicas. Luego, caracterizo las dinámicas de mestizaje y blanqueamiento (BRIONES, 2005) en las que se desenvuelven los replanteos identitarios entre practicantes y señalo el papel de las segmentaciones espaciales del territorio nacional en tales procesos. Continúo puntualizando el lugar de nociones como “comunidad” y “filiación” en la reproducción social del candombe afrouruguayo en Montevideo y cómo se trasladan a las agrupaciones locales en forma de interrogantes que incluyen aspectos de las corporalidades de sus integrantes (color de piel, tipo de pelo, rasgos faciales). Finalmente, profundizo en el relato familiar de una practicante para describir cómo a partir de su inmersión en esta manifestación problematiza episodios de su infancia y juventud en las que se entranan dimensiones étnico-raciales, sociales y sexo-genéricas. En las conclusiones observo cómo en el proceso de incorporación del candombe los sujetos junto a quienes trabajamos buscan hacer “propia” una presencia étnica y racial mestiza/afromestiza/negra que, hasta no hace mucho tiempo, fue persistentemente marginada de su relato familiar pero también, y más ampliamente, de la historia en común con la que se identifican al reconocerse “argentinos/as”.

---

<sup>7</sup> Briones (2005, p.69) observa que en Argentina, a diferencia de otras naciones latinoamericanas, el término mestizo/a fue construido como “categoría subvaluada, como marca estigmatizante” lejana al “tipo nacional”, más cercano al componente indígena y/o afrodescendiente que al europeo.

## Interpelaciones de conocimiento: señalamientos teórico-metodológicos

“Salir del closet de la blanquitud” es la expresión que retomo en el título y que recupera una conversación con un interlocutor rosarino que tradujo así su experiencia de acercamiento al candombe. En ese momento me pareció provocativa porque trazaba un paralelo entre el proceso de autopercepción de identidades de género u orientaciones sexuales disidentes que interpelan a la heteronorma y el hecho de que, a partir de su inmersión en una práctica racializada, situaba a la blanquitud como ideal normativo que reguló la construcción de una identidad nacional argentina. Una blanquitud que además se vio reforzada por el europeísmo como un modo de representación dominante de esa argentinidad (LINS RIBEIRO, 2002). Durante nuestra charla también agregó que “cuando se acercó al candombe, se dio cuenta de que no era blanco”, refiriéndose a que ni su apariencia corporal ni sus comportamientos sociales respondían adecuadamente al ideal de blanquitud europea que permeó diferentes dimensiones del cotidiano nacional y que el candombe fue una experiencia práctica que colaboró con este descubrimiento pues le permitió revisar episodios personales en los que pudo ir reconociendo cómo primó ese ideal sobre prácticas, formas de expresarse y de hacer vinculadas a las categorías de negritud circulantes en Argentina. A partir de este y otros emergentes del propio campo el esfuerzo analítico se orientó a comprender cómo se inscribió este proceso de construcción social de la blanquitud en el cotidiano de las y los practicantes de candombe y a describir las dificultades para adecuarse a tal ideal, tanto como el desafío y la transformación que representó la incorporación del candombe en sus vidas en la medida en que permitió articular experiencias racializadas previas<sup>8</sup>. La tarea investigativa se volcó, por un lado, a interrogar a ese sector mayoritario de la sociedad nacional que logra/puede incluirse en la argentinidad/blanquitud y que de esa manera se instala como el “punto de referencia para hablar del otro” (MORENO FIGUEROA, 2010, p.67). Por otro, y más específicamente, a cómo el acercamiento a manifestaciones culturales categorizadas “negras” generó replanteos en los procesos identitarios de sus practicantes. De este modo busqué comprender cómo entre practicantes argentinas/os, la blanquitud y la

---

<sup>8</sup> Tal interrogante había comenzado a despuntar en etnografías previas (BROGUET, 2012).

europicidad suelen aparecer como ideales “desfasados” de su experiencia cotidiana (BROGUET, 2020).

A tal fin, el referente empírico de esta investigación estuvo compuesto por integrantes de agrupaciones de candombe afrouruguayo nacidos entre mediados de 1970 y 1980, quienes iniciaron su práctica en cada ciudad<sup>9</sup>. Aunque pertenecen a sectores medios, esta amplia descripción de su pertenencia social presenta matices ligados a sus diferentes experiencias habitacionales<sup>10</sup>. Además, al menos en los inicios de la pesquisa, tales practicantes no reivindicaban ninguna identidad étnico-racial específica. Hago este señalamiento porque en la zona en la que investigamos hay practicantes vinculados al candombe que se reivindican políticamente “afrodescendientes”. Aunque esos procesos reivindicativos sirvieron de contrapunto, no fueron el foco de la presente indagación.

El trabajo de campo abarcó el periodo 2002-2017 e incluyó tres ciudades: Paraná, Santa Fe y Rosario. Paraná es la capital de la provincia de Entre Ríos (que limita con Uruguay). Santa Fe y Rosario son ciudades de la provincia de Santa Fe, cuya capital es la ciudad homónima (ver mapa).

---

<sup>9</sup> Este dato etario es significativo porque buena parte de las y los practicantes con quienes trabajamos se aproximaron al candombe afrouruguayo entre fines de los años 90 y comienzos del 2000, durante un periodo dinámico en lo que refiere al activismo negro en Uruguay con la emergencia de la Organización Mundo Afro (OMA) como actor político. El contacto con estas formas de reivindicación de la negritud racial asociadas al candombe afrouruguayo resultó significativo por el contraste con la realidad argentina y el valor mayormente negativo vinculado a la negritud (BROGUET, 2020 y 2021).

<sup>10</sup> Ver Broguet (2021).

## Mapa político de las provincias de Santa Fe y Entre Ríos.



Fuente: Mapoteca.

El inicio del trabajo de campo se vincula con el propio acercamiento al campo en el año 2000 como practicante, y se extiende hasta el año 2017<sup>11</sup>. En lo que refiere al tratamiento de las entrevistas, dialogan diferentes voces registradas en Paraná, Santa Fe y Rosario. Para exponer con mayor detalle los replanteos identitarios y las categorías étnico-raciales que movilizan, alterno esta dinámica con la estrategia de profundizar en relatos de practicantes que presentan un particular “carácter reflexivo y analítico-interpretativo” (MATO, 2002, p.30). Entiendo que tal carácter se nutre por un lado, de sus trayectorias universitarias en ciencias sociales –en general interrumpidas pero significativas– y, por otro, de su contacto con organizaciones nacionales y extranjeras (artísticas, político-culturales, sociales) que sumaron nuevas

---

<sup>11</sup> Contamos con registros de observación que incluyen participaciones en eventos relacionados con el candombe, registros sobre el propio proceso de acercamiento al candombe y participaciones en proyectos de investigación, extensión universitaria y comunicación de la ciencia. Produjimos entrevistas, mayormente realizadas en el marco de la investigación doctoral y empleamos documentos de cada agrupación, materiales multimediales de redes sociales, extractos de testimonios y entrevistas en sitios webs y medios de comunicación –gráficos, televisivos y digitales– realizadas a practicantes de las tres ciudades. Finalmente, recurrimos a materiales surgidos de investigaciones previas sobre otras prácticas culturales afroamericanas en la zona.

inquietudes y preocupaciones (político-culturales, sociales, identitarias) a la realización del *candombe*.

### ***“Miremos al interior. Nuestra Argentina es mayormente morocha”:* continuidades y superposiciones entre la interioridad provinciana y familiar**

Las discusiones que retomamos sobre la categoría de raza en América Latina provienen mayormente de los estudios afrodescendientes (LAMBORGHINI, GELER Y GUZMAN, 2017) y rastrean cómo las identidades nacionales involucran identificaciones étnico-raciales que se materializan en corporalidades situadas, cambiantes y en desarrollo (WADE, 2013), así como en espacialidades constitutivas de esas corporalidades (RAHIER, 1999)<sup>12</sup>. Nuestro interés es identificar cómo tales dimensiones se ponen en juego en el acercamiento de practicantes locales a una manifestación cultural afroamericana donde se movilizan categorías étnico-raciales, de clase, región, sexo-genéricas que se desenvuelven entre diferentes escenarios nacionales (Uruguay y Argentina).

En contraste con otras naciones latinoamericanas, en Argentina, hay autoras/es que aluden a una “ceguera respecto de los procesos de mestizaje” (FRIGERIO, 2010) o a una “imposibilidad mestiza” (CORTI, 2010; GELER, 2016) a fin de señalar que no prima un modelo nacional que convierta “a la hibridación en capital simbólico del ‘ser nacional’” (BRIONES, 2005, p.68). Por el contrario, advierten que se glorifica una “narrativa dominante de blanquitud” (FRIGERIO, 2010) que al recurrir a la imagen de un “crisol de razas”, excluye a “indios y negros” y aspira a la mezcla de “razas” blancas de inmigrantes europeos (CORTI, 2010, p.5) restringiendo el acceso a la ciudadanía “al abandono de cualquier tipo de reivindicación étnico-racial por fuera de la etnicidad ‘nacional’” (LAMBORGHINI, GELER y GUZMÁN, 2017, p.70).

Sin negar el carácter “homogeneizador” y los procesos de blanqueamiento que involucran las políticas de mestizaje defendidas por las elites latinoamericanas de países como México, Colombia o Brasil entre finales de siglo XIX y comienzos del XX, perspectivas más recientes vienen resaltando la

---

<sup>12</sup> También retomamos investigaciones que abordan la dimensión racial en migraciones y pueblos originarios de Argentina (BRIONES, 2005, 2008; CAGGIANO, 2007).

necesidad de avanzar sobre comprensiones que consideren al mestizaje como una ideología y una práctica “que involucran ideas de raza y mezcla racial” (WADE, 2013, p.44) que comprendieron “procesos de racialización” y no exclusivamente de “homogeneización” (CUNIN, 2010, p.9). Desde este punto de vista y sin rechazar la presencia de una eficaz narrativa argentina de blanquitud, analizaré cómo las identificaciones étnico-raciales de las y los practicantes se replantean en términos de una dinámica de mestizaje y blanqueamiento (BRIONES, 2005). En principio, porque permite exponer que, pese a la “ceguera” o “imposibilidad” de reconocer los procesos de mestizaje/racialización en nuestro contexto, estos fueron parte efectiva de la formación de un sujeto nacional. No sólo en lo referido al debate nacional del cambio de siglo (XIX-XX) sobre el “mestizaje como una realidad inevitable” (NARI, 1999, p.351); sino también en cómo incidieron los procesos históricos de intercambio cultural y sexual entre poblaciones en la definición de una argentinidad “vergonzante” (BRIONES, 2008, p.28) vinculada al origen indígena y afrodescendiente.

En esta línea, durante la investigación observé que a partir de su inmersión en el *candombe* las y los practicantes revisitaban las propias genealogías familiares para señalar la “negritud” de figuras que consideraban “silenciadas”. En diálogo con el rastreo de bibliografía específica, advertí que tales usos de la negritud en el espacio familiar eran más cercanos a la idea de una “mezcla”. Este y otros términos similares (“mistura”, “cruza”) aparecieron con frecuencia entre mis interlocutores para indicar los intercambios culturales/sexuales entre poblaciones de con diferentes procedencias étnicas. Así, al señalar esta “mezcla” enfatizaban (y no blanqueaban) la heterogénea composición étnico-racial de la nación argentina. Por lo cual aquí ahondaré en los usos locales de la negritud como el resultante de “una mezcla” de lo europeo con componentes no-blancos (indígena, afrodescendiente y/o mestizo).

Además, dinamizar un juego entre ambos términos (mestizaje y blanqueamiento) permite indagar en los modos desiguales en que esta ideología racial incidió a lo largo del territorio sobre el cual Argentina se constituyó como nación. Investigadoras/es locales advierten que la narrativa de blanquitud gestada en Buenos Aires, se extiende al resto del país y funciona como referencia de la nación en su conjunto (BRIONES, 2005; FRIGERIO, 2006). Pero como veremos, tal dinámica no transforma la fisura capital porteña/interior provinciano que es constitutiva de este espacio nacional,

según la cual la presencia mestiza de provincias argentinas hace peligrar la blanquitud capitalina.

Los replanteos entre practicantes se vieron favorecidos por el contexto de las celebraciones del Bicentenario del 2010, incluidas en un proyecto político nacional más amplio que “reivindicaba –de formas desiguales y diversas– una patria más inclusiva y ‘mestiza’” (LAMBORGHINI, GELER y GUZMÁN, 2017). En este escenario propicio para la inclusión de colectivos por largo tiempo expulsados de la consideración de la argentinidad, sitúo la convocatoria de Horacio, un practicante santafesino, a “*mirar al interior*”. Tal llamado resultó sugerente para comprender el interés de varias/os interlocutores por inscribir espacialmente la composición étnico-racial del país. Sus lecturas racializadas del espacio nacional develan cuanto las categorizaciones étnico-raciales se entraman con segmentaciones y jerarquizaciones del espacio comprendido, en este caso, por la nación (BRIONES, 2008). Según la comprensión de Horacio, es en el “interior” (tal como suele denominarse al conjunto de las provincias argentinas) donde se encuentra la “Argentina morocha”<sup>13</sup> que fuerza a examinar la imagen de una “Argentina blanca” de la cual Buenos Aires es su mejor exponente:

Chaco, provincia criolla como Santa Fe, como Corrientes, Misiones, Formosa. A veces cuando se piensa en la Argentina, se piensa mucho en la Argentina blanca. Pero siempre digo, miremos el interior, porque creo que nuestra Argentina es mayormente morocha (Horacio, practicante, Santa Fe, 2017. Subrayado propio).

Horacio exhorta a “mirar” lo que fue poco (o nada) mirado en el marco de un ordenamiento espacial y racial con una cabeza muy visible representada por Buenos Aires y un cuerpo “grande y débil”, interior y oculto, que subsume al resto de las provincias (BRIONES, 2008). Lo que, a grandes rasgos, confronta esta fragmentación espacial entre capital porteña/interior provinciano son “dos Argentinas”<sup>14</sup>. La co-existencia de dos configuraciones nacionales al interior de un mismo territorio encuentra su correlato en las corporalidades racializadas que habitan una y otra: las “blancas” y las “morochas”. Así, el

---

<sup>13</sup> En el anteúltimo apartado caracterizamos los sentidos locales de esta categoría racializada.

<sup>14</sup> Entendemos que esta segmentación espacial/étnico-racial es muy amplia y que pueden considerarse otros niveles contextuales (regional y urbano/barrial) en los que ésta se reproduce. Por cuestiones de espacio aquí no podremos desarrollar distintos niveles que abordamos en trabajos previos (BROGUET, 2020, 2021).



extremo desvalorizado de la oposición planteada a nivel nacional (el “interior provinciano”) se distancia del ideal normativo de blanquitud.

Siguiendo la metáfora espacial capital porteña/interior provinciano, los replanteos identitarios de las y los practicantes se trasladan al *interior* del espacio doméstico. De esta manera, se superponen a una serie de fragmentaciones, oposiciones y convergencias entre el afuera y el adentro, lo público y lo privado, la nación y la familia. No casualmente el silenciamiento de una parte de las genealogías familiares se vincula sobre todo a parientes que arriban como migrantes internos (o “cabecitas negras”<sup>15</sup>) a las ciudades cabeceras donde hoy habitan las y los practicantes; desde un “interior más interior” asociado a zonas del país que de acuerdo a esta segmentación espacial/racial son consideradas algunas de las más “oscuras” (BROGUET, 2020).

## **Entre experiencias e inquietudes: comunidad y filiación en el candombe afrouruguayo**

Como adelanté, un punto recurrente en las conversaciones con practicantes es el referido a su “filiación” con una manifestación cultural aparentemente “ajena” en términos nacionales, étnicos y raciales, es decir, como “argentinas/os”, “descendientes de europeas/os” y, como corolario de esta procedencia étnica, “blancas/os”.

En su trabajo sobre las “llamadas”<sup>16</sup> en Montevideo, Ferreira (1999 a y b) advierte la articulación entre nociones de “filiación” y “comunidad” en el candombe afrouruguayo y la centralidad de términos como familia, comunidad, ancestralidad, antepasados y parentesco en su historia y realización, donde se entran con dimensiones étnico-raciales y habitacionales, asociadas al “barrio”. En zonas de Montevideo con fuerte presencia afrouruguayaya, “colgarse el tambor y formar” o “salir con los tambores” supone un saber hacer y una pertenencia grupal y sobre todo que “*en tanto se toca, ‘se es negro’ y se es ‘del barrio’*” (FERREIRA, 1999b, p.9. Subrayado propio)<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> “Cabecita negra” es un término surgido en los años 40 que designaba al “inmigrante criollo y mestizo que migraba desde el interior de la Nación para poblar el conurbano de “la” ciudad capital, y en su confrontación chocaba con el racismo porteño” (FERNÁNDEZ BRAVO, 2014, p.16).

<sup>16</sup> El “desfile de llamadas” es una celebración anual que se realiza en Montevideo durante el periodo de carnaval.

<sup>17</sup> En este escrito nos detenemos fundamentalmente en el toque de tambores porque es el que ha

A partir de los trabajos de este autor, Frigerio y Lamborghini (2011, p.111) observan que el toque de tambores también permite “crear comunidad” entre “porteños blancos de clase media” que desarrollan nuevas narrativas de pertenencia a fin de justificar la presencia del candombe afrouruguayo “más allá de del contingente inmigratorio uruguayo” presente en la ciudad. Aquí pretendo señalar que, entre practicantes del Litoral argentino la experiencia práctica de “comunidad” provoca una inquietud por la “filiación” que incluye un cuestionamiento sobre los propios “orígenes” étnico-raciales.

En escritos propios (BROGUET, PICECH y RODRÍGUEZ, 2014) indicamos que “hacer candombe” construye performativamente una comunidad de sentido entre practicantes locales que objeta el “modo de vida occidentalizado” y el “individualismo” que se le asocia. Así lo relataba una interlocutora:

El candombe generó una comunidad de gente que nos reunimos a vivir otras cosas de las que vivimos todos los días, buscamos un significado, que no es solamente la música: es encontrarse con el otro, compartir algo creativo y medio catártico (...) sacar algo que estás viviendo en tu vida también (Gilda, practicante, Paraná, 12/11).

Martín, practicante rosarino, sugiere que la experiencia de “comunidad” en el candombe resulta de una acción concreta como es el valor de “agregación” vinculado al toque de tambores<sup>18</sup>.

---

logrado un desarrollo más sostenido y específico en el ámbito en las ciudades en las cuales trabajamos.

<sup>18</sup> Se trata de tres tambores (chico, piano y repique) que componen la formación básica para ejecutar el candombe afrouruguayo.

## Carnavales en ciudad de Santa Fe.



**Fuente:** <https://elbirri.com/registro-colectivo-carnabarrial/>

Es decir, la disposición a incorporar nuevos tambores a un conjunto que de esta manera aumenta su energía sonora. Lo cual produce una intensa “experiencia de conjunto”, de “unidad que avanza con el sonido de los tambores” (Martín, practicante, Rosario, 03/15). Así indica que:

Hay momentos en el candombe donde uno siente ese efecto de comunidad (...) hay conversaciones que no están armadas desde la palabra, sino en la música, en los sonidos que hace cada tambor y eso genera una percepción en uno que es muy fuerte y enlaza todo el conjunto de tocadores (Martín, practicante, Rosario, 03/15).

Sin perder de vista las diferencias socio-históricas que caracterizan la “comunidad” de candomberas/os afromontevideanas/os de las que reúnen a practicantes argentinas/os, me interesa destacar el papel que tal noción juega en los procesos locales en torno al candombe, pues es a partir de esta experiencia práctica de “comunidad” que se instala la pregunta por la “filiación” en las agrupaciones. En un texto grupal una agrupación rosarina se interrogaba:

Como candomberos, pero no-negros nos vemos llevados a pensar *cuál es la filiación que podemos establecer con esta tradición* em tanto que esa ligazón histórica para nosotros es apenas reciente y no implica el sedimento que sí se articula en aquellos que tocan “de familia” y pueden rememorar muchos años de historia en torno al candombe (Texto de la agrupación “Candombe Hormiga”, Rosario, 11/12. Subrayado propio).

Uno de sus integrantes, indica que preguntarse por “lo que sucede acá” –en referencia a Argentina– viene de una “exigencia ética” que resume así: “si estas reivindicando una práctica cultural afrouruguaya, tenés que poner el ojo también en lo afro de acá” (Martín, practicante, Rosario, 03/15). “Lo afro de acá” rápidamente recae en la pregunta por su propia genealogía familiar. De este modo, la conversación lo lleva a una interpelación personal en torno a su “filiación”, trazando un paralelo entre el sentido que le otorga un conocido referente del candombe en Uruguay y el que él mismo construye en relación con la suya:

Perico Goularte<sup>19</sup> dice que en una llamada cada tocador tiene su antecesor, a su ancestro, cruzado de brazos, mirándolo. A uno no le pasa eso, evidentemente, porque mis antecesores me dirían (Imitando la voz de una persona de origen judío que habla español): “¿qué hacés querido? Cociná *gefilte fish*!”<sup>20</sup> (Nos reímos). Igual uno siente, hay una noción de filiación que uno entiende. Entiende el recorrido histórico que pasó la comunidad afrouruguaya para llegar a consolidar esa expresión (Martín, practicante, Rosario, 03/15).

En ocasión de un taller de candombe afrouruguayo realizado en la Escuela de Música de la Universidad Nacional del Litoral en agosto de 2015, reapareció la inquietud de este practicante por la filiación, la pregunta por el hecho de ser considerados “blancos” y realizar una práctica “negra” y nuevos paralelos con su ascendencia judía. Su primera inquietud la expresa al decir que ya que “el candombe es de los negros”<sup>21</sup>, la cuestión que se le presenta a una comparsa (...) es: *¿cómo establecer una filiación con una tradición que no nos pertenece?*” (Registro escrito del taller, Rosario, 08/15. Subrayado propio). Por su parte a Ana, una practicante santafesina, el acercamiento al “candombe afrouruguayo” le

---

<sup>19</sup> Reconocido candombero afrouruguayo que integra el Grupo Asesor del Candombe (GAC).

<sup>20</sup> Se refiere a una comida de tradición judía

<sup>21</sup> La frase “el candombe es de los negros” que cita este practicante pertenece a una popular y antigua canción uruguaya del compositor Jacinto Piedrahita llamada “Candela”, grabada por Alberto Castillo en 1959.

permitió ir “descubriendo qué significa ser negro” y, sobre todo, cuestionar “la creencia generalizada de que los argentinos somos descendientes de europeos” (Ana, practicante, Santa Fe, 08/17). Recuerda que en un texto de difusión la presidenta de la Casa de la Cultura Indoafroamericana de Santa Fe –una organización afroargentina existente en el país desde 1988 y que actualmente preside Lucía Molina–, “escribió que tenemos muchas abuelas: abuelas blancas y europeas, pero también abuelas indígenas y abuelas negras”. De este modo, indica que como sujetos nacionales estamos constituidos por una “mezcla” con estas abuelas históricamente menos “reconocidas”, no solo en términos étnicos y raciales, sino por el hecho de ser mujeres. Como empezamos a observar, los procesos de racialización se materializan en corporalidades históricamente situadas y confieren un carácter vívido a las narrativas nacionales, donde se entrelazan “cultura y naturaleza, comportamiento y cuerpo, apariencia física y lo hereditario, color y sangre” (WADE, 2014, p.55).

## **El lugar de la apariencia corporal en la pregunta por la filiación**

La inquietud por la filiación con el candombe envolvió la propia corporalidad de las y los practicantes. Muchas/os subrayan que la “mezcla” puede (o no) “ser visible” en la apariencia corporal. Cuando “no se ve”, la propia “blanquitud/europeidad” expresa cierta incongruencia con la “negritud” del candombe. Por el contrario, cuando lo racial se materializa en determinados rasgos corporales y la “mezcla” se torna visible, las y los practicantes se filian al candombe exponiendo situaciones de racismo y discriminación vividas por ellos mismos y/o familiares y constatan la circulación cotidiana de categorías raciales y modos de vivir la negritud que son propios a nuestro contexto nacional. De esta manera, la inquietud por la filiación con el candombe afrouruuguayo interroga el pasado familiar, la propia procedencia étnica y los imaginarios racializados, todo lo cual despierta dudas y/o sospechas sobre “quien se mezcló con quien” en las propias genealogías.

Estas situaciones permiten considerar que “no todo se piensa en términos de cultura cuando estamos en el campo de la diferencia” (WADE, 2014, p.51) y Argentina no es una excepción en el marco latinoamericano. Asimismo de ellas se desprende la discusión sobre la definición de los “cuerpos legítimos” (CAGGIANO, 2007) como uno de los recursos de constitución de lo nacional, lo que en este caso se expresa en el lugar que tiene la visibilidad/invisibilidad de ciertos rasgos corporales entre practicantes. A continuación, etnografía distintas respuestas a la inquietud por la filiación con el candombe y cómo

interrogan el imaginario de un país libre de mestizaje y racismo (FRIGERIO, 2006).

### ***“Pero vos no sos negra”: interpelaciones étnico-raciales***

Cuando no hay un rasgo corporal racializado/racializable, algunas/os practicantes movilizan otras explicaciones mediante las cuales identificarse con la negritud del candombe. Camila, una practicante de Paraná, describe un episodio vivido en el transporte público, mientras se trasladaba con tambores de candombe. Reproduce el inicio de una conversación con una pasajera, quien al verla con estos instrumentos la interpeló:

“Mujer: Pero vos no sos negra...

Practicante: No se... (Se ríe). Y no... (Agrega como describiendo algo evidente, pues su piel es muy clara) Tengo un apellido alemán. Pero en realidad mis ancestros entraron por Brasil” (Camila, practicante, Paraná, 10/12).

A partir de esta interpelación Camila reflexiona sobre su “búsqueda” por conocer “nuestras raíces”. Según su lectura “vivimos en una historia que nos contaron, que sólo fue la europea” lo que provocó el desconocimiento de los “años que tuvimos de esclavitud negra” y el “acallamiento de los pueblos originarios”. Para ella la “llegada del candombe” fue un disparador para cuestionar estas versiones de nuestra historia y preguntarse por su historia familiar. Así conversó con una abuela paterna que le transmitió que su tatarabuelo “se casó con una brasilera” y migró “desde Brasil”. Esta historia abrió preguntas y sospechas que enumera de este modo: “¿porque me muevo así?, ¿porque me gusta bailar?, ¿porque me atrae tanto esta música?”. De esta manera, Camila sugiere que su atracción por los tambores se deriva del emparejamiento sexual de su tatarabuelo con “una brasilera” –que supone “negra”– y apela a una genética que sin ser “visible”, la habría aproximado al candombe (Camila, practicante, Paraná, 10/12). Como ya sugerimos, las representaciones exotizantes de la negritud afrodescendiente están presentes entre practicantes locales y suelen ser las menos problematizadas. En investigaciones previas registramos modos de representar a las manifestaciones afroamericanas que las concebían como algo “totalmente diferente” a lo actual, a lo que se vive en el cotidiano, lo cual en general asociaban a lo “pre-moderno”, al “origen”, a lo “verdadero”, lo “puro”, lo “incontaminado”, a aquello que abriría vías de escape para encontrar otras

formas de vida, de vínculos y de sociabilidad en el contexto local (BROGUET, CORVALÁN y RODRÍGUEZ, 2021). En este sentido, Frigerio (2005, p.99) indica que esta atracción por la diferencia “comparte con la estigmatización y el racismo el hecho de estar basado en un estereotipo que caricaturiza, homogeneiza y confirma una distancia con el individuo exotizado”. Además de la tropicalidad que se asocia a Brasil (LINS RIBEIRO) uno de los componentes más frecuentemente asignados a este país en la Argentina es la negritud (FRIGERIO, 2005). Lo que en un contexto nacional considerado “blanco” hace que “los trazos culturales y fenotípicos negros brasileros constituy[an] un Otro lo suficientemente lejano como para generar atracción” (FRIGERIO, 2005, p. 115), todo lo cual emerge en el relato de Camila sobre su antepasada y la relación de necesidad que plantea entre su origen étnico-racial y la cercanía con determinadas prácticas culturales como el tambor y el baile.

Dante, integrante de otra agrupación paranaense, subraya que pese al origen español de su apellido, necesita identificarse con “algo más propio, no tan ajeno” y afirma tener “mucho más de los pueblos originarios, de los pueblos afro, que de los pueblos europeos” (Dante, practicante, Paraná, 10/14). Luego sugiere que esta procedencia étnica debería corresponderse con su apariencia física. Sin embargo, acentúa que “no tiene el color”. Al reconocer esta condición como un faltante, no apela a la visibilidad de este rasgo corporal para explicar su filiación con el candombe. Pero tampoco recurre –como sí lo hizo Camila– a la invisibilidad de la “sangre”. Sino que señala que su identificación con la negritud es “política”, pues se trata de “elegir cómo vivir” y a “quien recordar”. Por eso revela que su acercamiento al “tema afro” le llega “investigando el problema de la propiedad de la tierra en Entre Ríos”. Así relaciona su identificación con “los negros” a vivencias familiares propias, asociadas a episodios de “expulsión” e “invisibilización” de las poblaciones rurales pobres de Entre Ríos. Así admite que, aunque el “no vivió en el campo”, si lo hicieron las generaciones que lo preceden, por lo cual “viene de una familia de campesinos expulsados”. Por todo esto, el “elige” identificarse con procedencias étnicas prácticamente “censuradas” por el relato nacional argentino<sup>22</sup>. En el próximo apartado ahondamos en los relatos de practicantes entre quienes la pregunta por la filiación con el candombe se articula a

---

<sup>22</sup> En su relato este practicante señaló repetidas veces que creció en una localidad entrerriana con presencia afrodescendiente producto de procesos migratorios originados por la huida de personas esclavizadas desde los estados brasileros de Rio Grande do Sul y Santa Catarina durante el siglo XIX (RICHARD Y LLALLAMI, 2017).

señalamientos de rasgos corporales racializados, sobre todo el color “oscuro” de la piel.

### ***“Y descubrí esa cosa del color”: señalamientos de la “oscuridad” en la piel***

Aquí introducimos los señalamientos que realizan algunas/os practicantes en torno a la “oscuridad” de su piel, para en el próximo apartado profundizar este aspecto a partir de un relato en particular. Quienes mediante su acercamiento a una manifestación racializada señalan el estigma hacia el color “oscuro” de la piel en el contexto argentino, exteriorizan sus vivencias de discriminación en diferentes ámbitos –como la escuela o el espacio doméstico– y cuestionan situaciones durante años naturalizadas, que responden a un racismo de costumbre, no explicitado, irreflexivo y culturalmente establecido (SEGATO, 2006).

Algunas de las situaciones intrafamiliares refieren a distinciones por color de piel que los llevó a descubrir tempranamente “esa cosa del color” (Fernanda, practicante, Ibarlucea, 10/13). Es decir que el “color” no fue un rasgo con el cual se identificaron por iniciativa propia. Sino que por lo general fueron otros quienes se lo señalaron y no siempre de manera “cariñosa”. Así, una practicante rosarina describía situaciones vividas en el espacio doméstico que buscaban atenuar la carga despectiva asociada a una mayor oscuridad en la piel: “ah... [Imitando la aclaración de otra persona] pero vos no sos negrita, vos sos... (Se ríe) trigueña<sup>23</sup>” (Marisa, practicante, Rosario, 04/16). Otras aludieron a situaciones similares, en las cuales algún rasgo físico más asociado a un fenotipo “blanco”, mitigaba la oscuridad de la piel –observaciones como “es oscurita, pero al menos tiene ojos verdes” (Registro de observación, Rosario, 2017)–. O bien, indicaban que el color de piel era señalado en un tono acusatorio –“que oscurita que es, ese color es de la mamá” (Registro de observación, Rosario, 2017)–, por algún familiar de la línea paterna (o viceversa) que de ese modo expurgaba la negritud de su propia genealogía. En síntesis, estos comentarios son parte de tramas cotidianas permeadas por una percepción que hace del color de piel “oscuro” una marca generalmente negativa que es necesario matizar (“trigueña” y no “negrita”), compensar con otro rasgo favorable (“oscurita” pero de “ojos verdes”) o expulsar del propio linaje (el color se hereda por una línea de parientes que no es la propia).

---

<sup>23</sup> Trigueña, es decir, del color del trigo. Se trata de una categoría del siglo XIX que permitió a algunas personas eludir el preconceito de raza y el estigma asociado al color oscuro de la piel (ANDREWS, 1989).



Además, observamos que la apariencia física puede incidir en los modos en que cada practicante elabora su vínculo con el candombe. En una conversación, Marisa relató que junto a su hermana pertenecen a una agrupación rosarina y aunque ambas reconocen su afrodescendencia, Marisa no tiene rasgos corporales que la evidencien, como sí le sucede a su hermana quien tiene piel oscura, labios gruesos y cabello ensortijado. Así describe que al estar haciendo candombe afrouruuguayo en una agrupación rosarina, hay quienes creen que no es argentina<sup>24</sup>. Marisa observa que a su hermana “la debe haber marcado esto de ser negra”, en alusión a la visibilidad de una marca corporal asociada a la afrodescendencia. Así, cuenta que su hermana:

*Dice que se dio cuenta que era negra cuando una vez uno en la primaria le dijo “Ey, pero vos sos negra” (...) Es parecida a mi mamá por los rulos, mi vieja tiene rulos, pero se los plancha, así está todo el día planchándose los rulos, siempre la ves lacia, lacia (risas). Ves fotos de hermanos de mi abuelo que tienen rasgos muy afro. Pero siempre como que mi hermana era más negrita que nosotros por así decir (Marisa, practicante, Rosario, 04/16. Subrayado propio).*

En este apartado adelantamos relatos de practicantes que señalan la “oscuridad” de la piel como un rasgo observado por personas externas en general de manera negativa. Al señalarlo/señalarse rebasan el ámbito de la experiencia personal para incluirse en un discurso de lo público. Este interés por hacer del prejuicio racial y las prácticas discriminatorias un tema para interrogarse y discutir junto a otras/os, no sólo objeta la versión de que en Argentina “no hay negros” ni “racismo”, sino que resulta significativo si tenemos en cuenta cómo se “ocluye” esta dimensión a través de otros lenguajes que nombran la desigualdad, como el de clase social (FRIGERIO, 2006).

## **La abuela “del interior”: dimensiones de clase, étnico-raciales y de género en los relatos familiares**

En este último apartado ahondamos en el relato Fernanda, practicante de Paraná, a fin de exponer con más detalle los replanteos identitarios entre practicantes locales. En el relato de Fernanda –y en otros similares– el uso del

---

<sup>24</sup> Diferentes investigaciones han registrado cómo aquellas/os “afrodescendientes argentinos que, según las pautas locales, serían de ‘raza negra’” son cotidianamente tratados como extranjeros (GELER, 2016, p. 74).

término “negro/a” es ambivalente. Siguiendo a Bhabha (2002) en su observación sobre la “ambivalencia” del estereotipo colonial, entendemos que tal característica es la que permite que diferentes practicantes reúnan en una misma denominación experiencias que pueden aludir a un padecimiento, pero también a un orgullo referido a la negritud y transformar lo que inicialmente aparecía como un agravio, en un elemento de identificación. En sus relatos advertimos que por su carga histórica y moral, el término “negro/a” parece ser el más efectivo para interrogar la blanquitud y el europeísmo argentino.

Fernanda, a quien su entorno conoce como “La Negra”, es de la ciudad de Paraná, hoy tiene alrededor de 40 años y trabaja como docente de danza. Al recordar sus comienzos menciona que “cuando apareció el candombe afroargentino [en Paraná] estaba toda esa cosa de la negritud” (Fernanda, practicante, Ibarlucea, 10/13). Según su relato, la inquietud por la filiación con el candombe se instaló hacia inicios del 2000 cuando circularon rumores en torno a la presencia “oculta” de población africana y afrodescendiente en la ciudad. De estas inquietudes surgió la idea de organizar un “Contrafestejo”<sup>25</sup>, una celebración callejera que desde el año 2002 se hace en el mes de octubre en la ciudad y recupera la memoria del antiguo barrio “del Tambor”<sup>26</sup>. Durante la semana del Contrafestejo se hacen actividades en torno a temáticas históricas, reivindicaciones étnicas, ambientales, de género que ayudaron al fortalecimiento de una “conciencia crítica” (MATO, 2002, p.28) entre sus participantes. Quienes integran la agrupación local, tempranamente comenzaron a interesarse por los vínculos que esa historia podía tener con sus propias trayectorias personales/familiares:

El Contrafestejo, el museo, la charla de los túneles<sup>27</sup>, todas esas cosas, nos fueron generando [imitando a una tercera persona]: “ustedes pregunten, porque vemos muchos rasgos mezclados si nos miramos entre nosotros. Ustedes

---

<sup>25</sup> La iniciativa de los “contrafestejos” fue impulsada por organizaciones de pueblos indígenas y, en menor medida, del movimiento negro en 1992, a lo largo de toda América en ocasión de los 500 años de la denominada “Conquista o Descubrimiento de América”.

<sup>26</sup> Desde comienzos del siglo XIX el barrio “del Tambor” era una zona de la ciudad poblada por africanos y afrodescendientes y, al menos hasta comienzos del siglo XX, seguía siendo reconocido por la presencia de “negros” (BROGUET, 2020).

<sup>27</sup> Esta practicante se refiere al trabajo de investigación del Museo de Ciencias Naturales y Antropológicas “Prof. Antonio Serrano” y a los rumores que circularon en ese periodo sobre la presencia de restos óseos asociados a población africana/afrodescendiente en “túneles de Paraná”. Estas versiones pretendían explicar la “desaparición” física de esta población en la ciudad colocando como escenario una red de túneles adjudicados a los jesuitas y que finalmente se identificaron como parte de una red de desagües hechos en la segunda mitad del siglo XIX.

*pregunten en sus familias de donde vienen las raíces* (Fernanda, practicante, Ibarlucea, 10/13. Subrayado propio).

Fernanda explica que en su hogar “jamás nadie la identificó como ‘negra’”. Incluso agrega que “a su papá que es medio morochito como ella, nunca le dijeron ‘negro’”. Así subraya que en ese ámbito “nunca se identificó por su color, y menos como un insulto”. Es durante su escolaridad primaria en Paraná donde inscribe “su primer encuentro con el color”, tras situaciones en las que sus pares comienzan a designarla por su tono de piel y “recibe insultos” y tiene “peleas” por tal motivo. Asistió a una reconocida escuela pública de Paraná a la cual, según describe, asistía “gente de clase alta” y “bastante careta”. “Careta” es un término coloquial que en nuestro país designa a alguien o a algo que aparenta ser algo que no es y, sobre todo, se emplea para referirse a personas que fingen una condición social que no tiene base material real. Tras hacer esta caracterización, Fernanda aclara que su familia “nunca fue de la clase alta” y manifiesta su resistencia a “caretear” una posición social que pudiera aparentar un estatus socio-económico diferente al que tenían. Durante su etapa escolar Fernanda se ubica como una persona que “tenía problemas”, “bastante tímida” y “*looser*”<sup>28</sup>. De ese modo, describe situaciones vividas durante la infancia que la hicieron “sufrir bastante”. Así evoca el tono bromista de sus compañeras/os al momento de designarla con apodos peyorativos como “Chupetín de bleque” o “negra torta negra”<sup>29</sup> y relata que “volvía a su casa llorando” para contarle a su mamá que en la escuela “le habían dicho negra”:

Yo lloraba, porque era re maricona, y mi vieja me acuerdo que me decía: “Vos, cuando te digan eso, decíles: “Negra y a mucha honra”. Que yo repitiera eso. Yo ni idea de lo que quería decir la palabra honra, pero lo repetía (Se ríe) (Fernanda, practicante, Ibarlucea, 10/13).

A comienzos del 2000, Fernanda rememora que junto a sus compañeras/os de candombe se instala una conciencia muy fuerte respecto al “gran genocidio” y “matanza” de pueblos indígenas y afrodescendientes en el continente y reconoce que el tema generó inquietudes de distinto orden. Así, recuerda los

---

<sup>28</sup> En inglés, perdedora.

<sup>29</sup> El bleque es una sustancia negra no comestible similar al alquitrán y un “chupetín” es una golosina esférica sostenida por un palito –en portugués sería equivalente al *pirulito*–. La “torta negra” es un producto panificado, de forma circular, que lleva azúcar negro como cobertura. En ambos casos son expresiones que establecen una similitud entre el rostro oscuro de una persona y la forma y color de los elementos escogidos: el chupetín y la torta.

interrogantes compartidos con sus pares en torno la huella de estos acontecimientos en las memorias familiares y recupera las preguntas que se hacían: “¿no vamos a hacer nada al respecto? ¿Esto nunca se va a hablar?” evocando cómo en esos años se mencionaba mucho el término “visibilizar”: “visibilizar la historia, visibilicemos, hablemos y recuperémoslo en la memoria”.

Esta situación la llevó, como a otras/os compañeras/os, a indagar en su historia familiar. Como dijimos, Fernanda reconoce que su papá es “morochón”, y que ella físicamente “es como él”, e indica que su abuela paterna era “un poco más morocha” y “con unos rasgos más mestizos” pero que, en síntesis, “era muy parecida a ella”, a quien en más de una oportunidad sus compañeras/os de candombe le adjudicaron una afrodescendencia. Como esta abuela paterna “murió cuando ella era chica”, se acerca a su abuela materna con quien mantiene la primera conversación sobre el tema. Por su abuela supo que parte de su familia migró desde la provincia de Corrientes<sup>30</sup> “en la frontera con Brasil” y que su tatarabuela “era aborígen y tenía el pelo negro hasta por acá (señalando con su mano)”<sup>31</sup>. Adjudica la escasa información sobre su antepasada al secretismo y silencio que rodeaba su figura y reproduce un diálogo en el cual subraya cómo su abuela le señaló repetidas veces que “de eso no se hablaba” en su familia:

Abuela: Era secreto, en mi familia de eso no se hablaba.

Fernanda: ¿Pero vos no sabes de que tribu era ella?

Abuela: No. Porque de eso no se hablaba.

Fernanda: Bueno, ¿pero más o menos vos no averiguaste de donde ella venía? ¿De qué zona?

Abuela: (Interrumpiendo) Yo lo único que sé, es que venía de la Cuchilla de Montiel, y no me preguntes más (Fernanda, practicante, Ibarlucea, 10/13).

Al volver a estos relatos familiares Fernanda advierte que como argentinos experimentamos “discontinuidades” con relación a generaciones previas y observa que “no partimos de nuestros abuelos, y nuestros abuelos de sus

---

<sup>30</sup> Corrientes es una provincia del noreste argentino.

<sup>31</sup> Fernanda menciona que su abuela sostiene un “mito” referido a que esta antepasada “era hija de un cacique”. Ella señala cierto mecanismo de compensación en este “mito”, según el cual el desprestigio representado por el origen indígena se subsanaría con una mayor “jerarquía” social. Según lo interpreta Fernanda, en el contexto en el cual creció su abuela –entre las décadas del 30 y del 40– resultaba crucial construir y preservar el estatus social. Por eso indica, irónicamente, que “tal vez la abuela era aborígen, pero era hija de un cacique”.

abuelos”, sino que “hay una ruptura” en el medio. Así expone el retaceo de memorias vinculadas con procedencias étnico-raciales estigmatizadas y señala la posición de desventaja respecto a memorias de los orígenes familiares europeos idealmente más próximos a la composición de una Argentina “blanca” y que, en su caso, se vinculan al origen vasco derivado de su apellido paterno, el único conocido antes de escuchar los relatos referidos a la ascendencia indígena por línea materna y paterna.

Para describir cómo fue nombrada por otras personas y cómo ella misma se identifica, durante nuestra conversación Fernanda recurrió a tres términos referidos a un corrimiento de la blanquitud: “morocha”, “morena” y “negra”. En nuestro contexto nacional el primero funciona como una categoría racial/social, que excede lo concerniente a una afrodescendencia, pudiendo designar a cualquier argentino/a no lo suficientemente blanco e incluso emplearse con relativa independencia del fenotipo de una persona. En el caso de “morocha/o”, se trata de un término local con varios usos en Argentina y a diferencia de negra/o no suele aludir a una condición social. Es corriente que se emplee para hablar de una persona de pelo negro y tez oscura. Aunque a veces puede referir a otros rasgos de la apariencia corporal, como el color de pelo, sin que vaya acompañado por una piel amarronada. Ocasionalmente, también puede emplearse para designar a una persona afrodescendiente en su presencia, buscando reducir la carga peyorativa asociada al término negro/a. En el caso de las mujeres, el término “morocha” puede adquirir una mayor connotación sexual respecto a los varones, pues aparece asociado a un cuerpo “con curvas” (caderas grandes y pechos abultados) y a ciertas características de personalidad (fortaleza o seguridad), en consonancia con estudios que analizan la sexualización de la raza en otros contextos latinoamericanos (WADE, URREA GIRALDO y VIVEROS VIGOYA, 2008). De allí que, como expresamos algunos párrafos más arriba, Fernanda apela al diminutivo lo cual atenúa la carga sexuada asociada al término, y no se designa “morocha” sino “morochita”. Finalmente, “morena” no es un término muy frecuente en nuestro país. Aquí aparece como un mote que en algunas oportunidades le otorgaron sus pares por la cercanía con el candombe afrouruuguayo, contexto en el cual está denominación es más frecuente y suele aludir a la ascendencia africana de una persona. En este caso, a Fernanda el término “morochita” le permite indicar rasgos corporales racializados –sin por eso hacer referencias a una pertenencia étnica–. Mientras que el término “morena” le resulta algo ajeno, pues es contundente al enfatizar su “plena conciencia” de que en Argentina “somos una mezcla” y “no venimos solo de la comunidad africana”.

Para ir cerrando este relato, Fernanda actualmente se nombra a sí misma y acepta ser nombrada como “La Negra”. Si bien en su infancia tal denominación resultó estigmatizante, hoy le permite recuperar los componentes omitidos de esa “mezcla” que conformó su historia familiar. El término “negra” admite invertir el uso acusatorio que de él hicieron sus pares en el ámbito escolar al señalarle negativamente su color de piel tanto como recurrir a los usos reivindicatorios de la negritud surgidos en el contexto argentino de las últimas décadas (LAMBORGHINI y GELER, 2017)<sup>32</sup>. Finalmente, la ambigüedad del término “negra” habilita a que Fernanda pueda subrayar la presencia indígena como un componente ineludible de esa “negritud argentina” y, al mismo tiempo, no descarte del todo la posibilidad de una ascendencia africana por parte de esa abuela paterna “morocha” con la que más se identifica físicamente.

## Palabras de cierre

Para acercarnos a los replanteos identitarios que generó el encuentro con el candombe afroargentino entre practicantes argentinas/os comencé describiendo cómo éstos se desenvuelven en dinámicas de mestizaje y blanqueamiento que se distribuyen a lo largo de un territorio nacional segmentado étnico-racialmente (BRIONES, 2005). A partir de allí puntualizamos cómo hacer candombe involucra experiencias corporales y afectivas asociadas a lo comunitario y produce inquietudes en torno a la “filiación”, detallando de este modo procesos locales derivados de su práctica. En este punto, observamos que la blanquitud imaginada para Argentina, reguló las apariencias corporales y las maneras de percibir/valorarlas (CAGGIANO, 2007) detallando el papel que tiene la visibilidad/invisibilidad de ciertos rasgos corporales (color de piel, tipo de pelo, rasgos faciales) en la inquietud por la “filiación” con el candombe. A fin de profundizar en las dimensiones étnico-raciales involucradas en los replanteos identitarios analizados, ahondé en el relato familiar de una practicante. Allí describí cómo estos replanteos involucraron una nueva mirada de las propias corporalidades y busqué exponer cómo la ideología racial implícita en la narrativa nacional se vive como una experiencia encarnada.

---

<sup>32</sup> Diferentes investigaciones locales registran la circulación de formas reivindicativas de la negritud –en un sentido amplio, que no se refiere solo a la afrodescendencia– (LAMBORGHINI y GELER, 2017).

El interés con este recorrido fue interrogar a un sector mayoritario de la sociedad nacional que logra/puede incluirse en la blanquitud/argentinidad. Las agrupaciones de candombe con las que trabajé fueron espacios que alojaron las retrospectivas familiares emprendidas por algunas/os de sus integrantes. De este modo, el contacto con una práctica racializada colaboró con el reconocimiento de procesos distintivos del contexto nacional, permitiéndoles interrogar la narrativa de blanqueamiento como condición excluyente para pertenecer a la nación/familia argentina y exponer los conflictos irresueltos que tal construcción aloja.

Los usos de la negritud entre practicantes más que a una reivindicación exclusiva de la afrodescendencia aluden a aquellos cuerpos que en Argentina son racializados como “negros”, particularmente por su color de piel oscuro. De allí que destacan la “mezcla” del componente europeo, indígena y afrodescendiente como el objeto privilegiado del prejuicio racial en el contexto nacional. Sin escapar a una lógica racializada pero contrariamente a la aspiración homogeneizante que subyace al mestizaje como ideología nacional (VIVEROS VIGOYA, 2000), mediante estas imágenes asociadas a la “mezcla/mistura/cruza” las y los practicantes recalcan la heterogeneidad constitutiva de la sociedad local.

Así, los interrogantes que plantea el candombe afrouruuguayo a sus practicantes locales friccionan el sentido común de la normalidad argentina a nivel de las tramas familiares<sup>33</sup>. El encuentro con el candombe re-situó a las y los practicantes como sujetos de una historia que ya no es “la de otros” sino la “propia” y los convocó a indagar en relatos que, en favor de ajustarse a la representación de una argentinidad compuesta exclusivamente por colectividades migrantes europeas, fueron hasta no hace mucho tiempo (y en muchos casos siguen siendo) persistentemente marginados de sus memorias familiares pero también, y en general, de la historia en común con la que se identifican al reconocerse “argentinos/as”.

---

<sup>33</sup> Utilizamos la expresión “normalidad argentina” en el sentido de elegir arbitrariamente una identidad específica como el parámetro con relación al cual las otras identidades solo pueden ser evaluadas de forma negativa (HALL, 2003).

## Bibliografía

- ANDREWS, George  
(1989 [1980]). *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- (2007) Recordando África al inventar Uruguay: Sociedades de negros en el Carnaval de Montevideo, 1865-1930. *Revista de Estudios Sociales*, 26, pp. 86-104.
- BRIONES, Claudia  
(2005). Mestizaje y blanqueamiento como coordenadas de aboriginalidad y nación en Argentina, *Runa XXIII*, pp. 61-88.
- (2008). (comp.) *Cartografías Argentinas*. Buenos Aires: Antropofagia
- BROGUET, Julia  
(2012). -*Saberes incorporados- Apropiedades y resignificaciones de las danzas religiosas de orixás en un ámbito artístico*. Tesis de licenciatura presentada en la UNR, Rosario.
- (2018). Candombe afrouruguayo, color de piel y blanquitud en el Litoral argentino. En *Revista Claroscuro*, Año 17, Vol. 17, pp. 1-27.
- (2020). *“Salir de la blanquitud”: candombe afrouruguayo y categorías étnico-raciales en Paraná, Santa Fe y Rosario (fines del siglo XX-2015)*. Tesis de doctorado presentada en la UBA, Buenos Aires, Argentina.
- (2021). El “Centro” y los “barrios” Candombe afrouruguayo, límites sociales y étnico-raciales en el espacio urbano de Paraná y Santa Fe (Argentina). En *Cuadernos de Antropología Social/54*, pp. 115-132.
- BROGUET, Julia, CORVALÁN, Ma. Laura y RODRÍGUEZ, Manuela  
(2021). Prácticas artísticas de matriz africana en Rosario: performatividades ‘negras’ en contextos ‘blancos’. en: Catelli, L., Lepe-Carrión, P. y Rodríguez M. (Comp) *Condición (pos)colonial y racialización*. Mendoza, Argentina: Editorial Qellqasqa, pp. 159-199.
- BROGUET, Julia, RODRÍGUEZ, Manuela y PICECH, Ma. Cecilia  
(2014) “Argentina tiene un gran problema de identidad...”: Resignificando lo propio y lo ajeno del candombe en el Litoral argentino”. En Cristina Di Bennardis (comp.) *Experiencias de la diversidad*, Rosario: UNR Editora, pp 350 364.
- CAGGIANO, Sergio  
(2015). Imaginarios racializados y clasificación social: retos para el análisis cultural (y pistas para evitar una deriva decolonial esencialista). *Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe*. Vol. 12, No. 2, pp.159-190.
- CORTI, Berenice  
(2010). Discursos de raza y nación en y sobre Sarmiento. La (im)posibilidad mestiza de la “blanquedad” porteña. En *Actas de las I Jornadas de Estudios Afrolatinoamericanos del GEALA*.
- CUNIN, Elisabeth  
(2010). (dir.) *Mestizaje, diferencia y nación: Lo “negro” en América Central y el Caribe*. México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos
- FERNANDEZ BRAVO, Nicolás  
(2014). El regreso del cabecita negra. Ruralidad, desplazamiento y reemergencia identitaria entre los santiagueños “afro”. *Actas del XI Congreso Argentino de Antropología Social, Rosario*.
- FERREIRA, Luis  
(1999a). ‘Negros-Viejos’ y ‘Guerreros Africanos’ en ‘los tambores’ afro-uruguayos: un caso de liminaridad entre performance musical y religión. En *Actas IX Jornadas sobre alternativas religiosas na America Latina*.
- (1999b). *Las llamadas de tambores. Comunidad e identidad de los afro-montevideanos*. Tesis de maestría presentada en la UNB, Brasilia.



- FRIGERIO, Alejandro  
(2000). *Cultura negra en el cono sur. Representaciones en conflicto*. Ed. de la U.C.A., Bs. As.
- (2005). Migrantes exóticos: Los brasileros en Buenos Aires. *Runa*, núm. XXV, 2005, pp. 97-121
- (2006). "Negros" y "blancos" en Buenos Aires: repensando nuestras categorías raciales. *Temas de Patrimonio Cultural* 16, pp. 77-98.
- FRIGERIO, Alejandro y LAMBORGHINI, Eva  
(2012). Encontrarse, compartir, resistir: Una "nueva construcción" del candombe (afro)uruguayo en Buenos Aires. *Anuario de Antropología Social y Cultural en Uruguay*, Vol. 10, pp.95-113.
- GELER, Lea  
(2011) ¿Quién no ha sido negro en su vida? Performances de negritud en el carnaval porteño de fin de siglo (xix-xx). En: Pilar García Jordán *El Estado en Aca. Latina: recursos e imaginarios* (pp. 183-211). Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- (2016). Categorías raciales en Buenos Aires. Negritud, blanquitud, afrodescendencia y mestizaje en la blanca ciudad capital. *Runa* vol.37 n°1, pp 71-87.
- HALL, Stuart  
(2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- LAMBORGHINI, Eva y GELER, Lea  
(2016). Introducción al debate: Imágenes racializadas: políticas de representación y economía visual en torno a lo "negro" en Argentina, siglos XX y XXI. *Revista Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*. Vol. 6, n° 2.
- LAMBORGHINI, Eva, GELER, Lea y GUZMAN, Florencia  
(2017). Los estudios afrodescendientes en argentina: nuevas perspectivas y desafíos en un país «sin razas». En *Tabula Rasa*. No.27, pp. 67-101.
- LINS RIBEIRO, Gustavo  
(2002). Tropicalismo e Europeísmo. Modos de representar o Brasil e a Argentina. En Alejandro Frigerio y Gustavo Lins Ribeiro (comps) *Argentinos e brasileiros. Encontros, imagens e estereótipos*, Petrópolis, Vozes, pp.237-264.
- MATO, Daniel  
(2002). Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder. En: *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas: CLACSO/CEAP/FACES/UCV.
- MORENO FIGUEROA, Mónica  
(2010). Mestizaje, cotidianeidad y las prácticas contemporáneas del racismo en México. En Elizabeth Cunin (dir.) *Mestizaje, diferencia y nación: Lo "negro" en América Central y el Caribe*. México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos
- NARI, Marcela  
(1999). La eugenesia en Argentina, 1890-1940. *Quiju*, vol. 12, n° 3, pp. 343-369.
- RAHIER, Jean  
(1999). 'Mami, ¿qué será lo que quiere el negro?': representaciones racistas en la revista *Vistazo*, 1957-199". En Emma Cervone y Fredy Rivera *Ecuador racista*, Quito: Flacso Ecuador, pp. 73-110.
- RICHARD, Alejandro y LALLAMI, Cristian  
(2017). Afrodescendientes en Entre Ríos. Oralidad y arqueología histórica en torno al caso de Ingeniero Sajaroff, dpto. Villaguay *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano* 26 (1), pp. 21-41.
- SEGATO, Rita  
(2006). Racismo, discriminación y acciones afirmativas: herramientas conceptuales. *Série antropología* 404, s/p.
- UNESCO  
(2009). El candombe y su espacio sociocultural: una práctica comunitaria, expediente n°00182. Disponible en: <https://ich.unesco.org/es/RL/el-candombe-y-su-espacio-sociocultural-una-practica-comunitaria-00182>

VIVEROS VIGOYA, Mara  
(2020). Dionisios negros Estereotipos sexuales y orden racial en Colombia. En Luis García Núñez, Mario Figueroa Muñoz y Pío San Miguel (eds.) *¿Mestizo yo?* Bogotá: CES-UNAL, pp. 95-130.

WADE, Peter  
(2014). Raza, ciencia, sociedad. *Interdisciplina* 2, n°4, pp. 35-62.

(2013) Racismo, democracia racial, mestizaje y relaciones de sexo/género. En *Tabula Rasa*, N°18, pp. 43-72.

WADE, Peter, URREA GIRALDO, Fernando y VIVEROS VIGOYA, Mara (eds)  
(2008). *Raza, etnicidad y sexualidades. Ciudadanía y multiculturalismo en América Latina* Bogotá: UNAL.

**Recebido em**  
julho de 2021

**Aprovado em**  
novembro de 2021

# Prácticas estéticas antirracistas en México desde una perspectiva crítica de género: la obra de Petrona de la Cruz

Amarilis Pérez Vera <sup>1</sup>

## Resumen

Este artículo es sobre prácticas estéticas performativas antirracistas en México, una línea de investigación que desarrollé en la tesis de doctorado, la cual además contempló tales prácticas en la comunidad chicana de California, Estados Unidos. En esta oportunidad, se reflexionará sobre cómo las prácticas estéticas performativas desarrollan un conocimiento encarnado y una praxis teórico-metodológica para confrontar la violencia de género en relación con las especificidades de los racismos en México, restaurándose así la agencia de las personas o grupos de personas afectadas. Con este propósito analizaremos la performance escénica: Dulces y Amargos Sueños de Petrona de la Cruz Cruz. Así se formularán cuestionamientos a la ideología del mestizaje y al lugar que tal ideología configura, específicamente, para las mujeres indígenas en la nación mexicana. De la Cruz Cruz negocia entre la identidad nacional mestiza y la propia, posicionándose desde una crítica con perspectiva de género a la experiencia personal como mujer indígena. El estudio de esta performance escénica permitirá hacer disímiles consideraciones sobre cómo se entretujan la violencia de género y el racismo en México; y también conocer los diversos modos en que los propios cuerpos racializados negativamente se constituyen en actores de la representación y en sujetos políticos interviniendo sobre la historia, la realidad social y la propia realidad estética y poética mediante la reconfiguración tanto de los cuerpos representados como de los temas, las lenguas, los materiales, los ritmos, los colores, las perspectivas ideológicas y teóricas. Para llevar a cabo esta investigación se hizo trabajo de archivo y de campo. Las principales fuentes fueron las reflexiones académicas, especialmente de corte histórico, sobre racismo, mestizaje y arte en México; así como la experiencia directa de múltiples visualizaciones de la performance y la revisión documental del mismo.

## Palabras clave

Arte. Antirracismo. México.

---

<sup>1</sup> Doutora em Estudos Latinoamericanos na Universidad Nacional Autónoma de México. *E-mail*: teresaoccidental@gmail.com.

## Resumo

Este artigo trata das práticas estéticas performativas anti-racistas no México, linha de pesquisa que desenvolvi em minha tese de doutorado, que também contemplou práticas semelhantes na comunidade chicana da Califórnia, Estados Unidos. Nesta ocasião, refletirá sobre como as práticas estéticas performáticas desenvolvem um conhecimento corporificado e uma práxis teórico-metodológica para enfrentar a violência de gênero em relação às especificidades do racismo no México, restaurando assim a agência das mulheres como indivíduos e como membros de coletivos e comunidades. Para tanto, analisaremos a performance: *Dulces y Amargos Sueños* de Petrona de la Cruz Cruz. Assim, vai-se questionar à ideologia da miscigenação e ao lugar que tal ideologia configura para as mulheres indígenas na nação mexicana. De la Cruz Cruz negocia entre a identidade nacional mestiça e a sua própria, posicionando-se desde uma crítica com perspectiva de gênero até a experiência pessoal como mulher indígena. O estudo desta performance nos permite fazer considerações diferentes sobre como a violência de gênero e o racismo estão entrelaçados no México; e também conhecer as diversas formas pelas quais os próprios corpos negativamente racializados se tornam atores de representação e sujeitos políticos, intervindo na história, na realidade social e na própria realidade estética e poética através da reconfiguração tanto dos corpos representados como dos temas, linguagens, materiais, ritmos, cores, perspectivas ideológicas e teóricas. O trabalho de arquivo e de campo foi realizado para levar a cabo esta investigação. As principais fontes foram reflexões acadêmicas, especialmente de caráter histórico, sobre racismo, miscigenação e arte no México; bem como a experiência direta da performance e a revisão documental da mesma.

## Palavras-chave

Arte. Antirracismo. México.

## Abstract

This paper is about anti-racist performative aesthetic practices in Mexico, a line of research that I developed in my doctoral dissertation, which also was about such practices in the Chicano community of California, United States. For now, we will be thinking on how performative aesthetic practices (re)produce a theoretical-methodological praxis based on an embodied knowledge that confronts the gender violence related to the specificities of racism in Mexico. In the process, the agency of individuals or groups of people, who suffer because of racism, is restored. For this purpose, we will analyze the performance: *Dulces y Amargos Sueños* by Petrona de la Cruz Cruz. This analysis allows us to formulate questions about the ideology of miscegenation and concerning indigenous women in the Mexican nation. De la Cruz Cruz negotiates between the mestizo national identity and her own identities, positioning herself from her personal experiences as indigenous woman. In the end, one can be aware of how gender violence and racism are intertwined in Mexico.

The artist intervenes in the social, aesthetic, and poetic reality itself, introducing new forms of self-representation through her interests, language, materials, rhythms, colors, ideological and theoretical perspectives. I used two research strategies: archival and fieldwork. Data have been collected from academic papers about racism, miscegenation, and art; as well as from the live experience of performance and its documentary review.

## Keywords

Art. Anti-racism. Mexico.

## Introducción

En los últimos 20 años ha aumentado considerablemente el número de investigaciones sobre racismo en México. En su mayoría, tales estudios provienen de estos campos disciplinares: la antropología, la historia, la sociología y, más recientemente, los estudios interculturales. Éstos se han enfocado, principalmente, en las poblaciones indígenas, afroamericanas, migrantes y su acceso a los derechos humanos y civiles, entre ellos, la salud, la educación y la justicia. Pero sobre todo, se ha instrumentado una crítica a la ideología étnico-racial dominante del Estado nación mexicano: el mestizaje. Sin embargo, por una parte, son pocos y aislados los estudios dedicados a arte y racismo y/o antirracismo; y, por otra, varias investigadoras (GALL, MORENO 2016, RUIZ 2001) han señalado la necesidad de estudiar la problemática del racismo desde un enfoque interseccional. Por tanto, en este artículo se abordará el tema del racismo y el arte en México poniendo en cuestión la ideología del mestizaje desde una perspectiva crítica de género de la performance escénica *Dulces y Amargos Sueños* de Petrona de la Cruz Cruz. La pregunta que guiará esta reflexión es ¿qué conocimiento podrían estar produciendo las prácticas estéticas sobre las formas en que se expresa, se vive y se confronta el racismo en México? Para darle respuesta, se introducirá el estado de la cuestión del racismo en México y se recurrirá al aparato teórico y metodológico de los Estudios de Performance para articular el análisis y la reflexión. Este artículo afirmará que los propios cuerpos racializados negativamente, constituidos en actores de la representación y en sujetos políticos mediante las prácticas estéticas performativas, (re)producen un conocimiento encarnado y una praxis teórico-metodológica para enfrentar la violencia de género en relación con las especificidades del racismo en México.

## Racismo, mestizaje y género en México

El enriquecimiento en el número y la diversidad de los estudios sobre racismo en México se debe, fundamentalmente, a la denuncia que el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) hizo contra el Estado-nación mexicano, llamándolo racista durante el alzamiento armado en 1994; y a la participación de México en la Conferencia Mundial contra el Racismo, la Discriminación Racial, la Xenofobia y las Formas Conexas de Intolerancia, a raíz de cuyas declaraciones y acuerdos se promulgó la Ley Federal para Prevenir la Discriminación y se creó el Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (CONAPRED) en 2003. Posteriormente se puede percibir un incremento continuo en el conocimiento y reconocimiento público sobre cómo, desde diversos ámbitos de la sociedad civil, se denuncia y combate el racismo en México. Específicamente desde la academia, investigadores e investigadoras (CASTELLANOS, 2000a, 2000b; GALL, 2001, 2004; LÓPEZ BELTRÁN, 2001, 2014; WADE, 2005; OEHMICHEN, 2006; SEGATO, 2010; RIVERA CUSICANQUI, 2010, 2015; GÓMEZ IZQUIERDO Y SÁNCHEZ DÍAZ DE RIVERA, 2012; VELÁZQUEZ, 2016; MORENO, 2016) han señalado que mediante el proyecto civilizatorio e ideológico del mestizaje se ha configurado un racismo antiindio y antiafrodescendiente velado precisamente por el argumento de que no puede ser racista un país que exalta la mezcla de “sangres y culturas”. Tales discursos han operado ocultando la existencia del racismo como principio estructurante de la vida social e institucional en México. Un país donde, según una encuesta realizada en 2010, aproximadamente el 64.6 % de la población se considera morena y el 40% está total o parcialmente de acuerdo con que se les trata de forma desigual por su tono de piel (CONSEJO NACIONAL PARA PREVENIR LA DISCRIMINACIÓN, 2011).

Se entiende que la ideología mestizante ha promovido la asimilación y el blanqueamiento de la población en términos bioculturales, ha fomentado el desprecio y la autodenigración de la mayoría de la población; ha restringido a determinados grupos humanos el acceso a los bienes materiales y simbólicos de la nación, y también ha desarticulado, por años, la movilización política, social y académica en torno al problema del racismo.

Si bien el racismo en México es anticonstitucional y, por otra parte, la ideología mestizante no dicta explícitamente el segregacionismo ni el genocidio, las formas conocidas más extremas del racismo; la realidad es que, en un contexto de violencia e impunidad exacerbadas, el racismo opera

agravando la situación de vulnerabilidad de diversos grupos humanos, especialmente indígenas, afrodescendientes y migrantes en tránsito.

Gómez Izquierdo y Sánchez Díaz de Rivera (2012) plantean que la mestizofilia –el amor por la idea de que nuestro país es mestizo (BASAVE, 2002)– es una corriente del pensamiento de las élites intelectuales, políticas, científicas y de los grupos dominantes mexicanos liberales del siglo XIX, que se formuló como vía de homogeneización cultural, racial, lingüística, de patrones de producción y consumo de la población mexicana, cuya “diversidad racial y étnica” constituía, para los principales ideólogos de estas élites, una amenaza para el progreso y la modernización de la nación independiente.

Gall (2013) profundiza en esta cuestión y afirma que los líderes independistas dieron los primeros pasos en el proyecto mestizófilo al momento de concebir la nueva nación. Imaginaron que era posible abolir las castas heredadas del periodo colonial y borrar las diferencias raciales que, sin embargo, sobreviven hasta el presente. Uno de los principales promotores de este proyecto, apunta Gall (2013), fue el liberal José María Luis Mora (1794-1850), quien consideraba que la “amenaza roja” debía “disolverse” mediante el mestizaje; no hizo ninguna mención a la población afrodescendiente; y manifestó explícitamente la importancia de la inmigración europea para “blanquear la raza” e “impulsar el desarrollo industrial del país” (GALL, 2013, p. 4).

Hoy se reconoce al filósofo mexicano José Vasconcelos, Secretario de Instrucción Pública de México (1920-1924) y Rector de la Universidad Nacional (1920), como el principal ideólogo de la “raza cósmica” en México, concebida por él como una fusión idealizada y contradictoria entre todas las razas, de la que debía surgir una “quinta raza” cuyo “papel cósmico” sería importante. Sin embargo, plantea Gall (2013) fue el antropólogo Manuel Gamio quien, sin polemizar con esta creación vasconceliana, desarrolló el proyecto mestizante del Estado mexicano posrevolucionario, al afirmar que la real esperanza de desarrollo para pueblos indígenas en este país era mestizarse, a pesar de que reconocía en ellos el verdadero origen de la nación mexicana (BONFIL, 1987, p. 24 en GALL, 2013, p. 289). Así se instrumentó amalgamar al cuerpo de nación mestiza la diversidad de los pueblos indígenas.

Por una parte, las políticas indigenistas mestizantes –puestas en marcha como estrategias de integración económica, política y social mediante la acción del Instituto Nacional Indigenista (INI) (1948-2003)– significaron la intención de mejorar el acceso a la educación, la salud y la vivienda para las personas mexicanas que se integraran al modelo racial y étnico del mestizaje; pero, por

otra parte, significaron la desaparición progresiva de las culturas y lenguas indígenas y la represión contra quienes se oponían a este ideal e insistieron en mantener su identidad diferenciada, como los pueblos yaqui, maya, otomí y cora.

Igualmente, el mestizaje mexicano negó la existencia de afrodescendientes; quienes, se calcula, eran el tercer grupo poblacional más importante del país en 1810 (AGUIRRE BELTRÁN, 1989). A principios del siglo XX, se les consideró inasimilables por ser “racialmente inferiores”, “incompetentes ocupacionalmente”, “incapaces de convertirse en verdaderos ciudadanos” y “peligrosos para la población indígena nacional” (SAADE, 2010, pp. 137-238 en GALL, 2013, p. 294). Y a lo largo de este mismo siglo se consolidó la minimización y la ignorancia sobre sus aportes económicos y culturales. No fue sino hasta 2015 que el Estado mexicano reconoció a esta población mediante la inclusión de la categoría afrodescendiente en la pregunta de autoidentificación en la Encuesta Intercensal realizada por el INEGI; y en 2019 la reconoció constitucionalmente mediante la adición del apartado C al artículo dos de la Carta Magna. Apartado en el que se declara que los pueblos y comunidades afroamericanas son parte de la nación pluricultural mexicana y, por tanto, tienen derecho a la libre determinación, autonomía, desarrollo e inclusión social. Lamentablemente, en la práctica, estos derechos no se ejercen; aunque en las elecciones del 6 de junio de 2021 por primera vez los afroamericanos y las afroamericanas ocuparon un lugar en la Cámara de Diputados por acción afirmativa, medida implementada por el Instituto Nacional Electoral (INE) con el objetivo de reconocer la participación política de grupos históricamente discriminados y vulnerados, entre ellos, los indígenas, las mujeres y las personas con discapacidad y de la comunidad LGTBTTIQ+ (INE, 2021).

Efectivamente, mediante la ideología y el proyecto político-cultural del mestizaje se ha definido la identidad nacional mexicana y el lugar que en ella ocupan los cuerpos mestizos, blancos, indígenas, afrodescendientes, extranjeros y morenos; pero también se trazó cuál sería el desempeño de las mujeres en esta intrincada definición étnico-racial y cultural del ser mexicano.

Siguiendo a Apen Ruiz (2001) podemos afirmar que en el imaginario nacional posrevolucionario la mujer mexicana ha sido representada mediante los símbolos de la Malinche y la Virgen de Guadalupe, quienes encarnan respectivamente la mujer/madre indígena ultrajada y traidora, y la mujer/madre morena virgen, amorosa y protectora de los indios. Se han construido ideales sobre género, raza, cultura y nación empleando estas figuras femeninas.



Plantea Ruiz (2001) que en México las mujeres han sido sistemáticamente infantilizadas. Por tanto, se les ha excluido del ámbito educacional y profesional. En el imaginario colectivo hay una preferencia hacia aquellas que sean puras, generosas e incapacitadas para ejercer la política. La autora cita a Manuel Gamio diciendo: “nuestras mujeres indígenas no saben leer ni escribir pero conservan más intensa y fielmente que los hombres una gran herencia de hábitos, tendencias y educación” (RUIZ, 2001, p. 152). Efectivamente, la mestiza – o en otras palabras, la “indígena moderna” – representa la salvaguarda y el agente transmisor de las tradiciones, la cultura auténtica y originaria, porque ella, a diferencia de la mujer blanca, no ~~era~~ es feminista ni ~~había~~ abandonado aún su naturaleza: cuidar a su esposo y a sus hijos.

Este imaginario sobre la mujer se materializa en la realidad social. En México, la desocupación laboral de las mujeres indígenas y rurales, así como las tasas de analfabetismo son cuatro veces mayor que la de los hombres; y son ellas quienes dedican 44 horas a la semana al trabajo doméstico mientras ellos solo una cuarta parte de este tiempo, quienes por el contrario, emplean tres veces más tiempo en la participación de actividades públicas (ORTEGA PONCE, 2012). Asimismo, esta visión sobre la mujer indígena se reproduce en la realidad estética y discursiva de la nación. Es apabullante en los medios audiovisuales de difusión o artísticos, la imagen de la mujer indígena como empleada doméstica. Pareciera que ninguna otra cosa aconteciera en la vida de estas mujeres. Durante el 17 Festival Internacional de Cine de Morelia, las cineastas purépecha Magda Cacari, tzotziles María Sojob y Dolores Sántis Gómez, y mixtecas Ángeles Cruz y Yolanda Cruz expresaron que no se sienten representadas en los papeles predominantemente destinados a las actrices indígenas en América Latina, ya no sólo en México. Un hecho que ellas consideran abiertamente racista, y un motivo por el cual han decidido dirigir y escribir sus propias historias (CHARBELL, 2019).

Estas mujeres cineastas están produciendo su obra en un contexto marcado por la conciencia política en torno de esta realidad. En los últimos 30 años, acontecimientos que han cimbrado la vida nacional, como los feminicidios en Ciudad Juárez (1993), la existencia del EZLN, la llamada “guerra contra el narcotráfico” (2006-2012) y la nueva ola del Feminismo en América Latina, han redundado en una capacidad organizativa por parte de las mujeres que luchan por que no se les mate ni a ellas ni a sus seres queridos, que se organizan y buscan por todo el país a las más de 140 mil personas desaparecidas,<sup>2</sup> y

---

<sup>2</sup> Según datos de la Secretaría de Gobernación, desde los años sesenta del siglo XX hasta 2019, en México han desaparecido 147 033 personas, de las cuales han sido localizadas 85 396. El 97.43% de

defienden el derecho a la tierra, la educación, la salud y la reproducción elegida, entre muchas otras demandas para que se les reconozca plenamente como ciudadanas.

Por tanto, es posible y necesario elaborar una crítica a la ideología del mestizaje desde una perspectiva de género. Este artículo está centrado en este aspecto que se desarrollará mediante el análisis de la performance escénica *Dulces y Amargos Sueños* de Petrona de la Cruz Cruz.

El principal enfoque metodológico empleado está ligado a los Estudios de Performance, un campo interdisciplinario estrecha y principalmente vinculado a los estudios teatrales, lingüísticos y antropológicos, dedicado a analizar una diversidad de eventos culturales (performances) en la medida en que éstos, por mediación de los cuerpos, (re)actualizan –conservando o modificando– la realidad social y simbólica. A pesar de los orígenes literarios y lingüísticos de la categoría performance, los Estudios de Performance vienen a ser una respuesta a la tradición logocéntrica de la reproducción del conocimiento, haciendo énfasis en la experiencia viva, los cuerpos, los espacios de (re)presentación y los procesos de creación en un sentido amplio. Para este artículo, posicionarse desde este campo disciplinar facilitó la elaboración de preguntas específicas sobre la racialización de los cuerpos así como sobre la agencia y los actores que intervienen en la realidad social.

Para esta investigación se recurrió a variados métodos cualitativos de recolección de datos, en correspondencia con la pregunta de investigación y los objetivos planteados en la introducción, pero también determinados por dificultades afrontadas en el proceso: primero, la performance es efímera y aunque se repite, nunca es idéntica a sí misma; segundo, en México, como ya se mencionó, escasea la literatura respecto del tema racismo y arte, y se elude el uso de la palabra clave racismo y/o antirracismo para catalogar y archivar documentos que registran las prácticas estéticas performativas. Para sortear esta última dificultad, se realizó un movimiento del archivo –evidencias en forma de objetos resistentes hasta cierto punto al deterioro material– (TAYLOR, 2003) al repertorio, memoria encarnada en actos “efímeros” (TAYLOR, 2003). Este último revelaba todo aquello que mediante la opresión, la violencia y el terror –tecnologías éstas del poder-saber hegemónico– se elimina de los archivos de la nación: textos, documentos, edificios, incluso huesos, entre otros materiales (TAYLOR, 2003, p. 19).

---

estas personas desapareció a partir de 2006, cuando el expresidente Felipe Calderón inició a la llamada “guerra contra el narcotráfico” (SECRETARÍA DE GOBERNACIÓN, 2020, p. 18-20).

Por tanto, se asistió a la presentación de la performance *Dulces y Amargos Sueños* y, además, se consultaron materiales que han documentado presentaciones de la misma en diferentes espacios, como fotografías, programas de mano, artículos en la prensa o académicos y, además, se sostuvo un diálogo con la creadora. Esta diversidad de recursos permitió considerar la realidad viva, la mediación discursiva así como el escenario político y social en el que se ha presentado la performance. Por tanto, esta investigación se nutrió de los datos recabados durante la revisión documental y la experiencia viva y directa de la performance. La recolección de datos estuvo dirigida por la intención de hacer énfasis en las nociones de espacio, materiales, manierismos, cuerpo, racismo, mestizaje y género; y, también, en las percepciones, los sentimientos y las emociones. Este trabajo se enriqueció con el trabajo de campo que se hizo en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, en 2018 y 2019.

## **Violencia de género y racismo en *Dulces y Amargos Sueños* de Petrona de la Cruz Cruz**

Petrona de la Cruz Cruz nació en Zinacantán, Chiapas, el 23 de septiembre de 1965. La vida de la actriz, escritora y directora de teatro de origen tzotzil estuvo marcada en su niñez y juventud por episodios de discriminación, humillación y violencia psicológica, económica, racial y de género. Sin embargo, mediante la creación artística y literaria, el teatro y la pedagogía, Petrona transfiguró esta experiencia. Para quienes la veían en escena en la comunidad, Petrona era una prostituta, una loca o una exhibicionista, pero ella había encontrado lo que llamaba un camino para sanar (VIVANCO, 2014). Esta experiencia es la que Petrona transmitió a mujeres mayas de diversos orígenes étnicos en la asociación civil Fortaleza de la Mujer Maya (FOMMA) en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, asociación que fundó junto a su compañera maya de origen tzeltal, Isabel Juárez Espinoza, con quien hizo una obra itinerante en 1993 para recaudar fondos.

El FOMMA ha sido un espacio de sanación por más de dos décadas (VIVANCO, 2014). Allí las mujeres mayas, jóvenes, adultas, niños y niñas han adquirido herramientas profesionales, legales y psicológicas para hacer frente a la violencia y discriminación. Especialmente para ellas, el FOMMA también es un lugar para pensar y expresar conflictos personales y de la comunidad que no pueden ser manifestados ni en el espacio doméstico/privado/íntimo ni en el público, incluyendo el teatro mismo, todos espacios dominados por los

hombres, principalmente. Además de tratar la violencia de género, otras problemáticas que atiende el FOMMA son la migración, el desplazamiento forzado, la alfabetización, la educación en tzeltal y tzotzil, la salud mental y físico y los derechos sexuales. Asimismo, en el FOMMA se creó el primer Centro Hemisférico en América Latina en colaboración con el Instituto Hemisférico de Performance y Política para promover las performances artísticas producidas por indígenas de diversos orígenes étnicos en esta región.

Con el tiempo, el trabajo de Petrona y sus compañeras ha sido reconocido dentro y fuera de la comunidad. En 1992, De la Cruz Cruz recibió el Premio Rosario Castellanos en Literatura, en 2002 fue becaria del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y en 2019 el Congreso del Estado de Chiapas le otorgó la Medalla Rosario Castellanos por su creación literaria y teatral en favor de los derechos de los pueblos indígenas, las mujeres y los niños y las niñas. El FOMMA recibió en 1999 el premio nacional otorgado por el Instituto Mexicano de Investigación de Familia y Población (IMIFAP). Actualmente, De la Cruz Cruz se mantiene activa en su quehacer artístico y pedagógico de manera individual desempeñándose como educadora y teatrista en su región natal, México y el mundo.

Petrona comenzó a hacer teatro casualmente al colaborar en 1990 con la Fundación Mexicana para la Planificación Familiar (Mexfam) en *El Burro y la Mariposa* y *Cuando Menos Burros, Más Elotes*; dos obras que fueron representadas en varias comunidades indígenas de la región como parte de un programa de educación sexual. Lo que parecía para Petrona una locura y se hacía por necesidad económica se volvió su profesión. En este periodo, Petrona se formalizó como miembro de Sna Jtz'ibajom, Cultura de los Indios Mayas, A.C. (en tzotzil, La Casa del Escritor), trabajando con Francisco Álvarez y Ralph Lee; y posteriormente ella se formó también en teatro de títeres, expresión corporal, radioproducción cultural y literatura dramática.

En 1995, Petrona publicó el libro para niños *Yo Soy Tzotzil* (México, DF.: Libros del Rincón, SEP). Su obra "Una Mujer Desesperada" fue traducida al inglés y publicada en la antología *Holy Terrors: Latin American Women Perform* (Duke University Press, 2003) y "Madre Olvidada" se encuentra en *La Risa Olvidada de la Madre. Diez Años de la Fortaleza de la Mujer Maya* (Ediciones La Burbuja, 2005). Otras de sus obras son: *Infierno y Esperanza*, *Desprecio Paternal*, *La Monja Bruja*, *Soledad y Esperanza*, y *La Tragedia de Juanita*; las cuales están dedicadas a todas las mujeres, quienes dan vida y, sin embargo, se les quita la vida; y a todas las mujeres que por ser indígenas se les tilda de ignorantes, en palabras de Petrona (ARISTEGUI, 2019).

En su mayoría, estas obras representan, en un ambiente doméstico y rural de los Altos de Chiapas, cómo las mujeres de las comunidades indígenas, en detrimento de su bienestar económico y profesional, son condenadas a las labores domésticas en sus comunidades o en casa de “mestizas” en las principales ciudades San Cristóbal y Tuxtla; así como sujetas al sufrimiento provocado, desde la niñez, por una diversidad de abusos físicos, económicos y psicológicos a manos de los hombres que las rodean, no importa si son hijos ya adultos, hermanos, padres, tíos o vecinos dentro y fuera del hogar. Las historias de vida representadas mediante estas obras están basadas en hechos autobiográficos, las memorias y las huellas emocionales y de lucha de Petrona y sus compañeras en el FOMMA.

Para De la Cruz Cruz (2011), performance es el quehacer que ella emprende desde su propio cuerpo y cosmovisión para trabajar un problema. Esto es diferente al teatro porque este último se basa en un documento escrito previamente. En la performance, nos dice Petrona, a diferencia del teatro, una “desentierra” una historia del pasado y para representarla puede encarnar a un hombre que dirá lo que “el macho” no puede decir en la vida real: hablar y poner nombre a toda la violencia machista que ejerce.

De la Cruz Cruz (2011) explica cómo, para representar una experiencia que no conoce, debe transformarse a sí misma, su cuerpo, su pensamiento y su cosmovisión. Para crear tales representaciones, Reflejo de la Diosa Luna, grupo de teatro del FOMMA compuesto sólo por mujeres, recurre a las máscaras como entrenamiento y como tradición. Sin embargo, en este sentido, nos comenta De la Cruz Cruz (2011), el cambio está en la vida misma, en la transformación de todas ellas como mujeres mayas al hacer arte.

Mediante el trabajo actoral, dramático y pedagógico Petrona y sus compañeras del FOMMA, provenientes de diversas comunidades mayas, cuestionan el desempeño de ellas como mujeres en la cotidianidad y la historia de la comunidad más allá del esquema de dominación-obediencia. Para De la Cruz Cruz (2011), mediante el arte, las mujeres no sólo crean un producto estético como una obra teatral, un mural, una pintura, sino que elaboran otras formas de vivir diferentes y, por tanto, se transforman a sí mismas paso a paso.

Como se mencionó anteriormente, una de las dificultades más grandes enfrentadas durante esta investigación fue el modo en que se resguarda la información en los catálogos de las bibliotecas mexicanas. Aunque Petrona de la Cruz Cruz ha sido galardonada y reconocida por su quehacer literario, teatral y pedagógico en México, son pocos los artículos académicos que se han escrito sobre su prolífica producción.

A esta escasez de información, hay que agregar que si bien Petrona ha escrito varios artículos, en su mayoría permanecen inéditos, lo que entorpece el acceso al pensamiento crítico de la autora. Estos textos son: “El Teatro y los Problemas de las Mujeres de Los Altos de Chiapas”; “Importancia de la Educación para la Mujer Indígena”; y “Carencias Culturales y Educativas en Chiapas”. Además, si bien el tema que fundamentalmente atraviesa la obra de Petrona es el género, tanto su labor, su creación como sus discursos orales y escritos, señalan la importancia, el valor y el derecho a la vida de los diversos grupos étnicos. Sin embargo, su obra no es abiertamente reconocida como antirracista.

No obstante, existe una decena de textos que se refieren específicamente a la obra de Petrona de la Cruz Cruz y a su localización en un contexto de literatura y teatro maya contemporáneo. A continuación se hará referencia a los aspectos destacados de estos documentos en aquellos elementos de interés para este artículo.

En general, los estudios han señalado principalmente la perspectiva de género que sostienen Petrona y sus compañeras del FOMMA como mujeres indígenas pertenecientes a diversos grupos étnicos mayas de Chiapas. Los investigadores y las investigadoras hacen especial énfasis en el poder transformador que para estas mujeres tiene el teatro y la performance tanto en el ámbito individual, íntimo como en el comunitario. Esta transformación surge del trabajo con la memoria y el cuerpo de cada una de ellas en los entrenamientos actorales durante la creación colectiva. Mediante el trabajo con el cuerpo se recrea la confianza y se accede a la memoria y a una corporalidad que difiere de la performatividad del género y la etnia que se les asigna a las mujeres indígenas por los “usos y costumbres” y por el imaginario nacional que, mediante la ideología del mestizaje, ha promovido la negación de las identidades indígenas contemporáneas en las agendas políticas, los planes de desarrollo y los programas educativos.

Algunas de estas heridas han sido tan profundamente enterradas por ellas que es necesario mucho trabajo con el cuerpo para sacarlas hasta la superficie otra vez y entonces sanarlas mediante la creación teatral. En este sentido, el quehacer escénico de Petrona y las otras compañeras del FOMMA es pedagógico porque parte de observarse a sí mismas para recrear otro ser posible (DIFARNECIO, 2013, p. 97).

Si bien los investigadores y las investigadoras han insinuado, aunque no profundizado, el potencial político y crítico de las representaciones identitarias realizadas por estas mujeres en escena al señalar cómo son atravesadas por

cuestiones de género, sexualidad y raza; los estudios sostienen una visión reducida a cómo los “usos y costumbres” afectan la vida de estas mujeres sin tomar, en amplia consideración, por ejemplo, el impacto del racismo estructural y el neoliberalismo sobre las comunidades indígenas y, específicamente, contra las mujeres indígenas. Las heridas infringidas contra estas mujeres son también producto de las condiciones específicas en que viven muchas comunidades indígenas de la región: crímenes de lesa humanidad, pobreza y alcoholismo, por ejemplo. Asimismo la crítica ha señalado que:

La pertinencia de la propuesta teatral de FOMMA no ha sido lo suficientemente explorada para comprender cómo un teatro hecho por mujeres indígenas de Chiapas aporta a la transformación social y de qué manera la crítica reflexiva creada por medio del cuerpo y la memoria se constituye en una herramienta de denuncia y autodeterminación. (DIFARNECIO, 2013, p. 101)

La labor de estas mujeres por lograr una transformación personal pero también social porque las atraviesa a ellas, sus familias y sus comunidades, se localiza en un contexto mayor de lucha de los pueblos indígenas por obtener derechos y autonomía. En este caso particular, es inevitable la referencia a la lucha encabezada por las mujeres zapatistas, quienes también han denunciado las injusticias cometidas contra ellas en el interior de sus comunidades pero igualmente en el contexto nacional como mujeres y como mujeres pertenecientes a comunidades indígenas. Tanto las mujeres del FOMMA como las zapatistas han señalado en múltiples ocasiones el desprecio que se les tiene y con que se les trata fuera de sus comunidades por cómo visten, hablan, piensan y el color de su piel; pero también dentro de sus comunidades cómo se les niega el derecho a la educación, cómo se les obliga a casarse y, en definitiva, cómo se las mutila del derecho a la autodeterminación sobre sus propias vidas:

[...] los indígenas estamos viviendo apartados, separados de los demás mexicanos [...] Quiero explicarles la situación de la mujer indígena que vivimos en nuestras comunidades [...] hemos venido sufriendo el dolor, el olvido, el desprecio, la marginación y la opresión. [...] no contamos con los servicios de agua potable, luz eléctrica, escuela, vivienda digna, carreteras, clínicas, menos hospitales [...] no nos cuidan bien. [...] piensan que [...] no valemos, no sabemos pensar, ni trabajar, como vivir nuestra vida. [...] no podemos decir nada porque nos dicen que no tenemos derecho de defendernos. [...] nos burlan los ladinos y los ricos por nuestra forma de vestir, de hablar, nuestra lengua, nuestra forma de rezar y de curar y por nuestro color, que somos el color de la tierra que trabajamos.

[...] Nos dicen que somos cochinas, que no nos bañamos por ser indígena. [...] No les cuento todo esto para que nos tengan lástima o nos vengan a salvar de esos abusos. Nosotras hemos luchado por cambiar eso y lo seguiremos haciendo. Pero necesitamos que se reconozca nuestra lucha en las leyes [...] Nosotras además de mujeres somos indígenas y así no estamos reconocidas. Nosotras sabemos cuáles son buenos y cuáles son malos los usos y costumbres. (RAMONA, 2001)

En la literatura especializada se ha señalado que a los hombres, pero principalmente a las mujeres indígenas, les ha sido negado hacerse presentes en cuerpo y voz para ocupar un lugar distinto al de la humillación y el desprecio en la comunidad y en la nación mexicana para la cual esos vestidos, esas lenguas y el color de la piel son apreciados sólo cuanto más lejos nos parezcan en el tiempo allá en el origen, en los bordes de la modernidad, de la identidad nacional, la identidad mestiza (UNDERINER, 2010). Justamente esta es la labor que se le reconoce a Petrona y a sus compañeras del FOMMA, el haber dado cuerpo y voz a sus experiencias, sus reflexiones y sus posicionamientos desde el escenario teatral enfrentando la desaprobación de sus propias comunidades y colegas teatristas, quienes consideraban amenazante la ventilación de estos acontecimientos en la esfera pública (UNDERINER, 2010).

El 12 de enero de 2019 se asistió a la presentación de *Dulces y Amargos Sueños*, un unipersonal escrito, actuado y dirigido por Petrona de la Cruz Cruz en la Galería Muy, centro especializado en arte maya contemporáneo y dirigido por John Burstein W. en San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Aunque se tuvo la oportunidad de ver personalmente esta representación, también se consultó frecuentemente la grabación de otra función de la misma obra disponible en YouTube. La experiencia en vivo permitió conocer sobre el lugar de representación y la audiencia específica de esta función, que difiere de la que podemos ver mediante la grabación. El video, en cambio, facilita la recuperación de detalles de la obra que se pudieron haber olvidado al no documentarlos mediante fotografías y notas. De esta manera se ha tomado en cuenta dos funciones de una misma obra que tuvieron lugar en días y espacios disímiles.

La función que vemos en el video, a diferencia de la que se presenció personalmente, tuvo lugar en un teatro tradicional, con iluminación y sonido. Petrona, frente al distanciamiento propiciado por un espacio como éste, sintió la necesidad de interactuar con el público. Ella comenzó esta función



caminando desde la platea hasta el escenario y en otro momento preguntó directamente a la audiencia: “¿ustedes saben lo que es el metate?”.<sup>3</sup>

Por el contrario, la función de *Dulces y Amargos Sueños*, a la que se asistió, se presentó en un salón para exposiciones de la Galería Muy. Es decir, no tuvo lugar en un escenario teatral tradicional como el que se mencionó anteriormente. No había telón, ni tramoya de luces, ni escenario elevado por encima del nivel del auditorio de butacas convencionales. El espacio de representación estaba delimitado por una pared de fondo, pasto en el suelo y veladoras, así como por los objetos escenográficos necesarios para recrear un espacio doméstico y sacro al mismo tiempo así como para apoyar la acción escénica: un anaquel, dos sillas y otros objetos de uso cotidiano como un mandil, un rebozo, una bolsa, un sombrero y flores.

El público fue acomodado en sillas frente a este espacio escénico, mediando sólo, si acaso, un par de metros entre Petrona y la audiencia conformada por una decena de personas. Esta cercanía durante la representación quizá facilitó el diálogo directo con la creadora al concluir la obra, cuando hubo una ronda de preguntas. En ese momento se comprobó que todo el montaje era autobiográfico y autorreferencial, si bien no es realista sino que el guion dramático responde a las formas de la memoria como la narración y la elipsis temporal. Nos dice Petrona durante la puesta en escena: “recuerdo cómo mi mamá”, “recuerdo cómo mi abuelita”, “recuerdo cuando iba a la fiesta”, “recuerdo que me gustaba”.

Petrona nos cuenta cómo se arreglaba para ir a la fiesta, cómo pintaba su cara con papel crepé, también quiénes, de dónde venían y cómo llegaban a la fiesta, algunos en camiones y otros en burros, los que traían fruta: cañas, limas, chicozapotes, guineos morados. La fiesta duraba 3 días en los que cocinaban mucha carne, un alimento que escasea en la comunidad y que se reserva para compartir en momentos de celebración. Petrona, entre chistes y palabras serias, nos relata que a los 9 años se sentía una mujer porque lavaba, planchaba, cocinaba, cuidaba a su mamá, despertaba a las tres de la mañana y hacía las tortillas a las once de la noche cuando regresaba de la fiesta. También nos dice que le gustaba hablar con sus muertos y complacerlos con veladoras para que la visitaran.

Entre estos dulces recuerdos, Petrona nos narra cómo fue secuestrada, violada y embarazada en su juventud por un hombre que su padre conocía; también cómo se ocupó de la educación de su hijo y sus hermanos y hermanas

---

<sup>3</sup> Nombre de origen náhuatl que designa las piedras de molienda.

menores cuando murió su madre y cómo su padre ni siquiera les daba de comer, además de que la expulsó a ella de la casa cuando él contrajo matrimonio con su segunda esposa. Petrona recuerda que el mismo árbol de peras que guardaba los ombligos de ella y sus hermanos y hermanas, era el mismo que había sido testigo de las violaciones que uno de sus hermanos cometía contra ella.

Aunque *Dulces y Amargos Sueños* nos muestra más directamente los abusos físicos, psicológicos y económicos cometidos contra algunas mujeres mayas en sus propios hogares y comunidades a mano de los hombres que las rodean; también podemos recopilar algunos datos sobre los maltratos contra ellas en otros contextos por el sólo hecho de ser eso “mujeres” e “indígenas”; por ejemplo, en el ámbito escolar cuando el maestro las humillaba y las castigaba física y psicológicamente poniéndoles corcholatas en las rodillas o negándoles el tiempo de recreo a ella y a sus compañeras; o en el contexto laboral cuando otras mujeres coletas<sup>4</sup> o con una posición económica superior le negaron el pago por su labor a sabiendas de que Petrona no podría acudir a ninguna instancia institucional para reclamar justicia.

Sin embargo, la propia presencia de Petrona en escena, su vestuario, lenguaje y sus dichos —que también nos hacen reír— nos narran mucho más que la brutalidad de estos acontecimientos. Petrona apoya estas narraciones con acciones escénicas y objetos escenográficos. Ella recrea su andar descalzo, de pies rotos, sangrantes y adoloridos por las heladas y mimetiza cómo le curaban las heridas con agua de maravilla, una planta; o cómo elaboraba las tortillas o cómo su madre la enseñaba a moler en el metate. También, aunque la obra es en español, Petrona encarna con su voz la de su “abuelita”, una mujer “con los ovarios bien puestos, con un carácter que nadie le aguantaba”, y nos habla en tzotzil, su lengua materna, la lengua que hablan la mayoría de las personas adultas mayores de la comunidad, quienes muchas veces no son hablantes de español y, por esto, se les obstaculiza el acceso a la salud, a la educación y a la justicia, por ejemplo.

Así, mediante narraciones y acciones, podemos percibir la cotidianidad en la comunidad. La ambientación del espacio doméstico de la infancia y juventud de Petrona está enfatizada con los tejidos mayas de la región que observamos en su blusa, rebozo y una bolsa. A diferencia de otras mujeres indígenas, Petrona viste un pantalón color marrón. Quizá el uso del pantalón se deba a la

---

<sup>4</sup> Así se llaman a sí mismos los habitantes de San Cristóbal para distinguirse de los diversos pueblos originarios de la región y resaltar su identificación con una ascendencia española.

necesidad de emplear una prenda más cómoda para realizar las diferentes acciones escénicas, aunque ciertamente es un signo que enuncia diferencia con respecto a una norma, un uso, una costumbre y también un estereotipo: la mujer indígena viste siempre falda.

Lo que la obra no narra es el rechazo, el desprecio y la humillación por parte de los familiares, colegas teatristas y compañeros de clase que Petrona también enfrentó. Unos la tildaban de loca y prostituta; los otros, de indígena ignorante analfabeta. Al concluir la presentación de *Dulces y Amargos Sueños* en la Galería Muy, quienes estábamos presentes tuvimos la oportunidad de escuchar, en voz de Petrona, cómo la desaprobaban en su propia casa y en su comunidad al comenzar a hacer teatro.

Petrona, quien durante su trabajo con Sna Jtz'ibajom, había representado mujeres tratadas como objetos –diríase como medios de (re)producción agrícola, alimentaria y de cuidados– en las que veía reflejadas su propia vida y la de su madre; decidió escribir su primera obra *Una Mujer Desesperada*. Sin embargo, sus compañeros de Sna Jtz'ibajom se negaron a llevar esta obra a escena porque ventilaba problemas internos de la comunidad que, según ellos, traicionaban el pacto que como indígenas tenían unos con otros. Es entonces cuando Petrona e Isabel salen del grupo y deciden trabajar juntas, con otras mujeres. Hasta la actualidad, ellas han escrito, dirigido y actuado sus propias obras y han encarnado los roles masculinos. A través de las voces de estas mujeres, los hombres de sus comunidades dicen los abusos y daños que han cometido contra ellas.

El objetivo de estas obras fue acceder a una vida digna mediante un trabajo digno, desenterrar los abusos y sacar a la superficie las heridas para sanarlas, pero el alcance fue mucho mayor, la práctica estética performativa de Petrona la ha cambiado a ella y a otras mujeres en un constante quehacer, rehacer, crear, recrear y transformarse a sí mismas en sus hogares, en la comunidad y en el contexto nacional mexicano.

Aunque la historia de *Dulces y Amargos Sueños* es cruel, no es lastimera, ni busca recrear a una mujer sufriendo. Es notable que Petrona representa estas memorias una vez que ha sanado mediante el propio proceso de escritura y montaje de la obra, así como mediante la realización profesional. Aunque, como se mencionó arriba, muchas personas de la comunidad la llamaron prostituta y loca por atreverse a escribir y actuar, más tarde se le dio un reconocimiento por ser la primera mujer indígena actriz y dramaturga.

Lamentablemente, otro aspecto de la relación entre racismo y arte en México ha sido la imposibilidad para los indígenas y especialmente para las mujeres

indígenas de acceder masivamente a la educación básica, a la educación media superior —Petrona concluyó la primaria a los 17 años—, a la formación artística profesional así como a un público más amplio. Como se ha dicho en más de una ocasión en este documento, con contadas excepciones, son más conocidas a nivel nacional e internacional las obras que representan a los y las indígenas en roles estereotipados como los borrachos y las sirvientas, que las propias producciones artísticas de los y las indígenas. El quehacer artístico de las personas indígenas se difunde principalmente a través del turismo, el folklor, el comercio y la moda nacional. *Dulces y Amargos Sueños* es una obra autobiográfica escrita, actuada y dirigida por una mujer tzotzil, quien nos narra en primera persona sus memorias. La perspectiva que tenemos sobre los hechos es la de la propia Petrona, quien mediante este proceso creativo ha curado las heridas de tales acontecimientos y roto con el silencio que se le ha impuesto como mujer indígena dentro y fuera de su comunidad.

En *Dulces y Amargos Sueños*, hay un reconocimiento a la labor de las mujeres indígenas no sólo en sus comunidades sino también en casa de otras mujeres con mejor posición económica para quienes realizan labores domésticas y de cuidados. Sin embargo, mediante la perspectiva de Petrona se enfatiza el valor de esta labor. Es decir, la labor misma no denigra a la mujer indígena por hacerla, no es ella inferior por su trabajo; sino que quien la contrata así la considera de antemano y por ello falta en sus derechos: dar un trato y pago justos.

*Dulces y Amargos Sueños* nos permite entender la violencia de género desde la perspectiva de una mujer tzotzil y ponerla así en relación con otras formas de la violencia agudizadas por prácticas racistas y clasistas que Petrona reporta a través de su experiencia principalmente fuera de su comunidad: la escuela y las casas donde trabajó como empleada doméstica. Además, Petrona registra esta experiencia en términos de desprecio y humillación, principalmente.

Entonces, por una parte, la práctica estética performativa de Petrona nos pone en contacto con la reflexión en primera persona de una mujer indígena sobre su lugar dentro y fuera de la comunidad; además, esta práctica se presenta como un medio o facilitador para sanar en términos emocionales heridas profundas, pero también para reubicarse como mujer tzotzil tanto en su hogar, como en su comunidad como en el contexto nacional. Cuando Petrona nos cuenta estas crueldades, lo hace desde la mujer nueva que es: profesionista, que exige respeto, justicia y dignidad en el trato hacia ella, educadora, pensadora y creadora. Podemos constatar esta transformación al ver a la propia Petrona escribiendo, dirigiendo y actuando su propia obra. Por

tanto, *Dulces y Amargos Sueños* no es sólo una narración de acontecimientos del pasado, sino que podemos ver en el hecho mismo de la representación teatral en un espacio artístico, cómo Petrona se ha reinventado a sí misma, su dolor y su quehacer actual, abriendo con mucha tenacidad un espacio para ella como mujer tzotzil en su hogar, en su comunidad pero también en el panorama teatral y artístico mexicano.

Así Petrona muestra cómo, con gran esfuerzo y a veces poniendo en riesgo la vida misma, logra romper con esta estructura que la condena a ese lugar de objeto y medio de (re)producción. Sin embargo, esto no quiere decir, como señala Petrona en *Dulces y Amargos Sueños*, que todas las mujeres indígenas tengan la posibilidad real de salir de la situación de pobreza y violencia en la que viven. Entonces la práctica de Petrona trasciende el espacio escénico hacia el pedagógico al crear junto a Isabel el FOMMA, un espacio para verdaderamente facilitar una mejor vida para ellas y otras mujeres mayas en la casa, en la comunidad y en México. En este sentido, podríamos afirmar que tanto la performance como la praxis artística, pedagógica y política de Petrona de la Cruz Cruz produce realidad, una realidad que trasciende el ámbito de la ficción y del arte teatral.

## Conclusión

A lo largo de este documento se ha podido apreciar que el modo en que el racismo se materializa en la realidad social es variable y en relación con otras formas de opresión, violencia y discriminación. Específicamente en México, la ideología racial operativa lo ha sido el mestizaje biocultural. En este país, el derecho ciudadano pasa a través del ideal de un ser mestizo que, en un proceso de asimilación, inevitablemente deberá tender al blanqueamiento raciológico-cultural. El racismo atraviesa la vida política, pública, pero también cotidiana de individuos y colectividades. Para que el racismo se ejerza, la sociedad es clasificada y dividida en razas humanas. Estas razas se inscriben en nuestros cuerpos y nuestras experiencias mediante múltiples marcadores y prácticas culturales en el sentido más amplio. La forma en que se reproduce la vida en la actualidad es especista y racista.

Por otra parte, la lucha antirracista siempre ha sido urgente y se realiza desde diversos ámbitos y mediante incontables vías. En este artículo se ha mostrado cómo las prácticas estéticas antirracistas producen un conocimiento sobre cómo se vive y se reproduce el racismo en la vida cotidiana e institucional; pero también cómo se puede accionar para crear otras

configuraciones de la realidad, negándose a nutrir los estereotipos de raza, género y clase, convirtiendo experiencias de opresión en experiencias de liberación al cuestionar insistentemente: ¿qué cuerpo?, ¿de quién es el cuerpo?, ¿cómo se construye el cuerpo?

En este sentido, el campo metodológico que ofrecen los Estudios de Performance procuró las herramientas necesarias para analizar la performance escénica *Dulces y* como una expresión artística pero también como una praxis performativa, que es importante estudiar porque los propios regímenes de racismo y opresión eliminan, ocultan y silencian los actores y los actos que se alzan en su contra. Por lo mismo, no es en los archivos de las instituciones al servicio del poder-saber hegemónico que vamos a encontrar, en su mayoría, estos actos de rebelión, insubordinación y autodefensa.

En este artículo en particular se vio cómo se entrelazan en la vida cotidiana la opresión de género y raza; y además cómo el Estado nación mexicano provee los recursos simbólicos y materiales para que se ejerza el racismo en relación con una diversidad de opresiones y violencias. En muchos casos en México, la experiencia frente al racismo se expresa en términos de humillación, desprecio y pérdida de la dignidad, todo lo que conduce a un sentimiento donde se niega al propio ser, a sí mismo. Esta negación ya está explícitamente en la ideología del mestizaje, aun cuando este país se ha declarado una nación pluriétnica y multicultural desde 1992. Cada vez más los investigadores y las investigadoras, los artistas y las artistas, los activistas y las activistas eligen poner fin al ideal del ser mexicano mestizo porque niega la existencia de hombres y mujeres indígenas, personas afromexicanas y muchas otras que habitan México o transitan por su territorio.

En este estudio, se vislumbraron otros aspectos que sin duda pueden ser profundizados, por ejemplo, el acceso al pensamiento crítico de las mujeres indígenas que se produce no sólo desde los repertorios, y también la revalorización del pensamiento y las praxis antirracista que se produce desde nuestras experiencias locales.

## Referencias

- AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo.  
(1989). *La Población Negra de México 1519–1810*. Universidad Veracruzana.
- ARISTEGUI NOTICIAS.  
(7 de agosto de 2019). Galardonan a Petrona de la Cruz con la Medalla Rosario Castellanos: “Las Plumas de la Serpiente” [Video]. YouTube. Disponible en <https://aristeguinoticias.com/0708/multimedia/galardonan-a-petrona-de-la-cruz-con-la-medalla-rosario-castellanos-las-plumas-de-la-serpiente-video/>. Consultado el 1 de enero de 2019.
- DE LA CRUZ, Petrona.  
(30 de junio de 1993). Una Mujer Desesperada [Video]. Hemispheric Institute Digital Video Library. Disponible en <http://hidvl.nyu.edu/video/000509489.html>. Consultado el 1 de septiembre de 2017.
- DE LA CRUZ, Petrona.  
(7 de julio de 2003). La Bruja Monja [Video]. Hemispheric Institute Digital Video Library. Disponible en <http://hidvl.nyu.edu/video/003793950.html>. Consultado el 1 de septiembre de 2017.
- DE LA CRUZ, Petrona.  
(14 de marzo de 2005). Soledad y Esperanza [Video]. Hemispheric Institute Digital Video Library. Disponible en <http://hidvl.nyu.edu/video/000557665.html>. Consultado el 1 de septiembre de 2017.
- DE LA CRUZ, Petrona. y TAYLOR, Diana.  
(29 de mayo de 2011). Interview with Petrona de la Cruz Cruz [Video]. Hemispheric Institute Digital Video Library. Disponible en <http://hidvl.nyu.edu/video/003756353.html>. Consultado el 1 de septiembre de 2017.
- DE LA CRUZ, Petrona. [DARINKA RAMIREZ].  
(13 de agosto de 2017). Dulces y amargos sueños [Video]. YouTube. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=R7lxYAJB VLY>. Consultado el 1 de septiembre de 2017.
- BASAVE BENÍTEZ, Agustín.  
(2002). *México Mestizo. Análisis del nacionalismo mexicano en torno a la mestizofilia de Andrés Molina Enríquez*. Fondo de Cultura Económica.
- CASTELLANOS, Alicia.  
(2000a). Antropología y racismo en México. *Desacatos*, n. 4, p. 53–79. <https://doi.org/10.29340/4.1234>
- CASTELLANOS, Alicia.  
(2000b). Racismo, Multiethnicidad y Democracia en América Latina. Nueva Antropología. *Revista de Ciencias Sociales*, v. XVII, n. 58, p. 9–25. Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15905802>. Consultado el 1 de septiembre de 2016.
- CHARBELL, Lucio.  
(22 de octubre de 2019). Los Papeles de Incultas y Sirvientas no nos Representan: Mujeres Cineastas Indígenas en el FICM 2019. *Revolución 3.0*. Disponible en <https://revolucion.news/los-papeles-incultas-sirvientas-no-nos-representan-mujeres-cineastas-indigenas-ficm-2019/?fbclid=IwAR2KdKbxw9EIdrCOSzDZUcVg or3qbQSQvaBRBFVyscsMkJuVJY3yZQDAPDI>. Consultado el 25 de octubre de 2019.
- CONSEJO NACIONAL PARA PREVENIR LA DISCRIMINACIÓN.  
(2011, julio). Encuesta Nacional sobre Discriminación en México. ENADIS 2010. Resultados Generales. Disponible en <http://www.conapred.org.mx/userfiles/files/Enadis-2010-RG-Accss-002.pdf>. Consultado el 15 de agosto de 2016.
- DIFARNECIO, Doris.  
(2013). Teatro Popular Criado pelas Mulheres da Fortaleza da Mulher Maya (FOMMA) nos Altos de Chiapas, México. *ASPAS*, v. 3, n. 1, p. 96-104. 10.11606/issn.2238-3999.v3i1p96-104
- GALL, Olivia.  
(2016). Interseccionalidad e interdisciplina para entender y combatir el racismo.

- INTERDisciplina*, v. 2, n. 4, p. 9-34.  
<http://dx.doi.org/10.22201/ceiich.24485705e.2014.4>
- GALL, Olivia.  
 (2013). Mexican Long-Living Mestizophilia versus a Democracy Open to Diversity. *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, v. 8, n. 3, p. 280-303.  
<https://doi.org/10.1080/17442222.2013.797212>
- GALL, Olivia.  
 (2004). Identidad, Exclusión y Racismo: Reflexiones Teóricas y sobre México. *Revista Mexicana de Sociología*, v. 66, n. 2, p. 221-259. Disponible en  
[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-25032004000200001](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25032004000200001). Consultado el 15 de agosto de 2016.
- GALL, Olivia.  
 (2001). Estado Federal y Grupos de Poder Regionales frente al Indigenismo, el Mestizaje y el Discurso Multiculturalista: Pasado y Presente del Racismo en México. *Debate Feminista*, v. 24, p. 88-115.  
<https://doi.org/10.1080/17442222.2013.797212>
- GÓMEZ IZQUIERDO, Jorge, y SÁNCHEZ DÍAZ DE RIVERA, María Eugenia.  
 (2012). *La ideología mestizante, el guadalupanismo y sus repercusiones sociales: una revisión crítica de la "identidad nacional"*. (2a ed.). Universidad Iberoamericana Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vélaz Pliego".
- INE.  
 (2021, 16 enero). Establece INE acciones afirmativas para la participación de grupos vulnerables en elecciones 2021. Central Electoral. Disponible en  
<https://centralectorale.ine.mx/2021/01/15/establece-ine-acciones-afirmativas-para-la-participacion-de-grupos-vulnerables-en-elecciones-2021/>. Consultado el 31 de enero de 2021.
- LÓPEZ BELTRÁN, Carlos.  
 (2014). La matriz de lo hereditario. Raza, genética e identidad mestiza. *INTERDisciplina*, v. 2, n. 4, p. 63-73.  
<https://doi.org/10.22201/ceiich.24485705e.2014.4.47206>
- LÓPEZ BELTRÁN, Carlos.  
 (2001). Para una crítica de la noción de raza. *Ciencias*, n. 60, p. 98-106. Disponible en  
<https://www.revistacienciasunam.com/es/95-revistas/revista-ciencias-60/808-para-una-critica-de-la-nocion-de-raza.html>. Consultado el 1 de septiembre de 2016.
- LOZANO, Rafael.  
 (27 de agosto de 2019). Lukas Avendaño: Un caso exitoso del fracaso. Disponible en  
<https://www.quepasaoaxaca.com/es/lukas-avendano-un-caso-exitoso-del-fracaso/>. Consultado el 1 de diciembre de 2019.
- MORENO FIGUEROA, Mónica.  
 (2016). El archivo del estudio del racismo en México. *Desacatos*, n. 51, p. 92-107. Disponible en  
<http://www.scielo.org.mx/pdf/desacatos/n51/2448-5144-desacatos-51-00092.pdf>. Consultado el 1 de diciembre de 2016.
- OEHMICHEN BAZÁN, Cristina.  
 (2006). Aspects de la Violence dans les Relations Interethniques et le Racisme à Mexico.
- ORTEGA PONCE, Liudmila.  
 (diciembre de 2012). Las Relaciones de Género entre la Población Rural del Ecuador, Guatemala y México. Comisión Económica para América Latina. Disponible en  
[https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/5848/1/S1200873\\_es.pdf](https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/5848/1/S1200873_es.pdf). Consultado el 1 de febrero de 2019.
- RAMONA, Comandanta.  
 (2001). Discurso de la Comandanta Esther en la Tribuna del Congreso de la Unión. Presentado en el Congreso de la Unión, México. Enlace Zapatista. Disponible en  
<https://enlacezapatista.ezln.org.mx/2001/03/28/discurso-de-la-comandanta-esther-en-la-tribuna-del-congreso-de-la-union/>. Consultado el 31 de agosto de 2016.



RIVERA CUSICANQUI, Silvia.

(2015). *Sociología de la imagen: miradas Ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia.

(2010). *Ch'ixinakax-Utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón. Disponible en <https://issuu.com/educacionintercultural/docs/chixinakax-utxiwa>. Consultado el 1 de diciembre de 2018.

RUIZ, Apen.

(2001). La india bonita: nación, raza y género en el México revolucionario. *Debate Feminista*, v. 24, p. 142–162. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/42625405>. Consultado el 1 de febrero de 2019.

SECRETARÍA DE GOBERNACIÓN.

(2020, enero). Informe sobre fosas clandestinas y registro nacional de personas desaparecidas o no localizadas. Disponible en [https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment\\_data/file/535387/CNB\\_6\\_enero\\_2020\\_conferencia\\_prensa.pdf.pdf](https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment_data/file/535387/CNB_6_enero_2020_conferencia_prensa.pdf.pdf). Consultado el 1 de marzo de 2020.

SEGATO, Rita.

(2010). Los cauces profundos de la raza latinoamericana: una relectura del mestizaje. *Crítica y Emancipación*, p. 11-44. Disponible en <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ojs/index.php/critica/article/view/166>. Consultado el 1 de febrero de 2019.

TAYLOR, Diana.

(2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press.

UNDERINER, Tamara.

(2010). The Demons Nun: FOMMA and the Embodied Politics of Gendered Visibility in Mayan Mexico. *Theatre Research International*, v. 35, n. 2, p. 178–182. <https://doi.org/10.1017/S030788331000009X>

VELÁZQUEZ GUTIÉRREZ, María Elisa.

(2016). Balances y retos de los estudios antropológicos sobre poblaciones afrodescendientes en México. *Anales de Antropología*, v. 50, n. 2, p. 177–187. <https://doi.org/10.1016/j.anthro.2016.05.007>

VIVANCO, Adriana.

(18 de noviembre de 2014). Dramaturga y activista chiapaneca “Gracias al teatro ahora soy otra”: Petrona de la Cruz. Disponible en <https://www.uv.mx/universo/reportaje/gracias-al-teatro-ahora-soy-otra-petrona-de-la-cruz/>. Consultado el 1 de enero de 2019.

WADE, Peter.

(2005). Rethinking Mestizaje: Ideology and Lived Experience. *Journal of Latin American Studies*, v. 37, n. 2, p. 239–257. <https://doi.org/10.1017/s0022216x05008990>

**Recebido em**

julho de 2021

**Aprovado em**

outubro de 2021

# Capoeira angola em corpos estrangeiros: reestruturação de conhecimentos e de relações através da performance ritual

Cecilia Tamplenizza<sup>1</sup>

## Resumo

Para a tese de doutorado realizei um estudo etnográfico interpretativo e reflexivo, baseado em minha experiência de aprendizado da capoeira angola no Grupo de Capoeira Angola Pelourinho - Gcap, situado em Salvador Bahia, e nas relações que teci com o grupo. Nessa pesquisa, sugeri que a capoeira angola, para esse grupo, é um complexo ambiente de comunicação e criação ritual. Sua performance é fundamentada em um repertório aberto de poesias cantadas e desenhadas com o corpo. Um jogo corporal, musical e de relações entre os capoeiristas do grupo. Uma poética em resistência que difunde práticas baseadas em uma tradição ou ancestralidade afro-descendente, com uma forte conotação política no Brasil. A partir dessas premissas, nesse artigo, proponho uma reflexão sobre como alguns de nós italianos estamos reinterpretando a capoeira em um contexto externo aos processos de luta e resistência dos descendentes dos africanos no Brasil. Para isso, além de minha pesquisa de campo autoetnográfica, me valho-me de entrevistas e discussões travadas com outros capoeiristas italianos, provenientes de diversas cidades, do norte ao sul da Itália, que praticam capoeira há mais de 15 anos e que participam de grupos de capoeira angola ligados à linhagem de mestre Pastinha. Chegando na Itália por caminhos independentes, a capoeira angola se tornou uma prática que diz promover a libertação. Uma forma de transmissão de meios alternativos de se relacionar, criar, se organizar.

## Palavras-chave

Capoeira angola. Performance. Ritual. Corpo. Interculturalidade.

## Abstract

For my doctoral thesis, I conducted an interpretive and reflective ethnographic study, based on my experience of learning capoeira angola in the Grupo de Capoeira Angola Pelourinho - Gcap, located in Salvador Bahia, and on the relationships I had with the group. In this research, I suggested that capoeira angola, as I practice in this group, is a complex environment of communication and ritual creation. Her performance is based on an open repertoire of poetry sung and drawn with the body. A game of body, music and relationships between the capoeiristas. A poetics in resistance that spreads practices based on an Afro-descendant tradition or ancestry, with a strong political

---

<sup>1</sup> Doutora em Antropologia Cultural e Social da Universidade Statale Bicocca de Milão. *E-mail:* ceciliatamplenizza@gmail.com.

connotation in Brazil. Based on these premises, in this article, I propose a reflection on how some of us, Italians, are reinterpreting capoeira in an external context to the processes of struggle and resistance of African descendants in Brazil. For this, in addition to my autoethnographic field research, I use interviews and discussions with other Italian capoeiristas, from different cities, from the north to the south of Italy, who practice capoeira for over 15 years and who participate in groups of Capoeira Angola linked to mestre Pastinha's lineage. Arriving in Italy by independent paths, capoeira angola became a liberation practice. A way of transmitting alternative means of relating, creating, organizing.

## Keywords

Capoeira angola. Performance. Ritual. Body. Interculturality.

## Introdução

Para a tese de doutorado realizei um estudo etnográfico interpretativo e reflexivo, baseado em minha experiência de aprendizado da capoeira angola no Grupo de Capoeira Angola Pelourinho - Gcap, situado em Salvador Bahia, e nas relações que teci com o grupo<sup>2</sup>. O Gcap é um grupo de capoeira angola fundado em 1980 por Pedro Moraes Trindade, mestre do grupo, que desde menino frequentou o Centro Esportivo de Capoeira Angola Pelourinho de mestre Vicente Pastinha, que na época era já idoso. Moraes aprendeu com os mestres João Pequeno e João Grande e, fora do Centro, com vários outros mestres hoje menos conhecidos, como Tonho de Hilda, do bairro da Massaranduba<sup>3</sup>.

O Gcap foi fundado para dar continuidade, fora de Salvador, à prática da capoeira angola que Moraes conhecia, diferente de outros estilos que havia encontrado em sua ida à Rio de Janeiro como membro dos Fuzileiros Navais. O grupo propunha uma visão política da capoeira, engajada com as questões raciais, sociais e culturais no Brasil. Preocupação que já estava organicamente

---

<sup>2</sup> Cabe lembrar que de um ponto de vista interpretativo, o “campo” não é concebido apenas como uma realidade física representável que, portanto, é autônoma à pesquisa e ao pesquisador, mas é entendido como uma construção fictícia, uma narrativa, que existe exclusivamente porque é contextual ao trabalho do pesquisador. A definição do campo deve ser empreendida como uma atividade complexa que serve de suporte para a compreensão e a reformulação dos dados recolhidos, privilegiando a dimensão subjetiva - não determinista e representável - do comportamento humano.

<sup>3</sup> Para aprofundar a história do Gcap e do mestre Moraes ver TAMPLENIZZA (2017).

presente nas gerações anteriores de angoleiros e que, com o passar do tempo e com a participação de alguns membros do grupo em cursos universitários, tomou um caráter mais formal<sup>4</sup>. Desde sua fundação no Rio de Janeiro, até a volta para Salvador, poucos anos depois, e com a expansão em outros estados e países, o Gcap tem apresentado e pesquisado a capoeira angola como uma arte afro-brasileira em resistência. A capoeira angola, para esse grupo, é um complexo ambiente de comunicação e criação ritual. Sua performance é fundamentada em um repertório aberto de poesias cantadas e desenhadas com o corpo. Um jogo corporal, musical e de relações entre os capoeiristas do grupo. Uma poética em resistência que difunde práticas baseadas em uma tradição ou ancestralidade afro-descendente, com uma forte conotação política no Brasil.

Ao refletir sobre as culturas como ambientes de relação, confrontação e diálogo, me dedico a uma pesquisa etnográfica multi-situada, que se desenvolve entre o norte da Itália, meu país de origem, e Salvador, Bahia, onde pesquisa capoeira há dez anos. Trato de fluxos, de encontros reais e virtuais, de narrativas e suas reinterpretações. Conheci a capoeira na Itália e ali comecei sua prática, depois de mais ou menos 5 anos comecei minhas pesquisas em Salvador que culminaram com a participação no Gcap, escolhido por sua influência política no mundo da capoeira. Além de realizar trabalho de campo, me tornei aluna e membro do Gcap, participando e contribuindo ativamente à organização do grupo e às reflexões ali produzidas. Nesse encontro, desde o começo, me apresentei como pesquisadora e procurei sempre que possível compartilhar, com o mestre e os outros membros, as minhas perguntas de pesquisa, valorizando um conhecimento polifônico e relacional. De volta para Itália, compartilhei com os capoeiristas italianos minhas experiências e debati com alguns deles aspectos centrais das relações tecidas através da capoeira, que apresento sumariamente neste artigo.

Do ponto de vista metodológico considero a participação como uma estratégia de pesquisa que favorece o encontro. Evidenciando que, como lembra o antropólogo Roberto Cardoso de Oliveira (1998, p. 26), o homem não pensa sozinho, em um monólogo solitário, mas o faz socialmente, no interior de uma [ou mais de uma] “comunidade de comunicação” e “de argumentação”. A pesquisa participativa favorece esse encontro de comunidades. Com esse intuito, ao longo do artigo, uso a primeira pessoa plural evidenciando meu envolvimento ativo com as questões apresentadas e a existência de tratos comuns entre os capoeiristas italianos com os quais tenho

---

<sup>4</sup> Sobre esse tema ver Tamplenizza (2017).

interagido. Resulta uma escrita talvez um pouco geral na qual não se percebem as especificidades de cada um, centrada naquilo que os entrevistados dizem fazer mais que naquilo que fazem. Essa decisão foi tomada com o intuito de realçar pontos em comum entre os capoeiristas e reservar outro lugar para aprofundar o tema a partir de outras perspectivas.

Com base nessas premissas, proponho uma reflexão sobre como alguns de nós italianos estamos reinterpretando a capoeira em um contexto externo, mas envolvido, aos processos de luta e resistência dos descendentes dos africanos no Brasil. Em um contexto sócio-cultural diferente, as artimanhas escondidas no ritual da capoeira estão sendo coligadas à nossa realidade social e são apreendidas como ensinamentos para, por exemplo, enfrentar outras injustiças sociais e dificuldades relacionais.

É importante ainda sublinhar que a chegada da capoeira na Itália aconteceu de forma não linear, muitas vezes desligada dos conflitos e relações da capoeira no Brasil. Essa desconexão pode ter sido causa de certo etnocentrismo implícito dos italianos nas relações com os capoeiristas brasileiros, iniciando novos conflitos. Para entender isso, é suficiente pensar que a própria distinção entre capoeira angola, regional e contemporânea (e outras...) só começou a fazer sentido muito recentemente na Itália e ainda está mais atrelada à questões estéticas ou de mercado. No entanto, no Brasil a diferença de cunho político é mais presente, a situação se tornou cada vez mais complexa, com divisões e distanciamentos entre as mesmas modalidades de capoeira, ou parceria e uniões entre modalidades diferentes.

## 1. A chegada da capoeira na Itália

A capoeira se apresentou oficialmente ao público italiano nos anos de 1980, em grandes *shows* teatrais como o “Oba Oba” em que os capoeiristas eram descritos como “dançarinos ritmadores”. Nas primeiras edições desses espetáculos, as bailarinas de samba tomavam a frente da cena. A partir de 1995, o destaque especial foi dedicado aos capoeiristas, descritos por suas qualidades atléticas e corpos sensualizados: “Uma atração ao mesmo tempo exótica - a arte marcial que descende da cultura negra dos escravos de Angola (CRIPPA, 21 dic. 1995, p. 51) - erótica - em cena as nádegas nervosas dos meninos, os incríveis acrobatas da capoeira - e atlética - com piruetas sem parar. Um espetáculo “que promove o estereótipo, todo o ritmo e sexo do Brasil...” (PORRO, 30 dic. 1995, p. 39, *trad.minha*).

Esses espetáculos eram chamados de “folclóricos”, mas se distanciavam da capoeira pesquisada pelos estudos do folclore, por pesquisadores como Arthur Ramos (1936, 1956), Edison Carneiro (1991, 1974, 1977), Luis da Câmara Cascudo (1967) entre outros que tratavam dessa arte ‘folclórica’ como sinônimo de ‘cultura popular’. Esses *shows* eram o resultado da transformação e junção de diversos elementos da cultura popular brasileira, com outras formas de espetáculo, em uma proposta que satisfazia o gosto internacional. Um formato pensado para um público global e economicamente interessante. A associação do termo ‘folclórico’ a esses tipo de companhias levou alguns mestres das culturas populares que até então tinham aceito esse termo para se auto definir, a adotá-lo como termo depreciativo, símbolo de uma forma de capoeira esvaziada de suas componentes políticas e de organização periférica, sócio-cultural.

A partir dos anos de 1990, além desses grandes espetáculos, as artes marciais, os festivais de música e os espetáculos de dança foram os canais de acessos da capoeira na Itália, ainda sem estar propriamente ligada ao ritual da *roda*, o ritual em círculo onde acontece a capoeira, mas recontextualizada como uma linguagem corporal-artística que podia ser fundida com outras técnicas e linguagens, a exemplo da *brake dance* e da *contact improvisation*, e também com outras modalidades de luta. Os primeiros capoeiristas italianos começaram treinando uma capoeira chamada “contemporânea” que, com a pretensão de se manter fora do debate e da prática político-ideológica ligada a divisão angola/regional, propunha a capoeira como sendo uma só. Essa capoeira era ensinada pela maioria em ginásios e clubes esportivos, como uma atividade física para manutenção da forma e como atividade para que os italianos pudessem se distrair após o trabalho.

No início, praticamos um tipo de capoeira que era muito mista. Uma capoeira, que provavelmente para se enraizar em nosso território, na Itália, infelizmente, ainda precisava se espetacularizar em alguns aspectos e, por isso, foi uma capoeira mista. Fazíamos movimentos diferentes, adotávamos as cordas, em seguida, o nosso professor eliminou as cordas e esta confusão levou-nos um pouco de perplexidade (FABRIZIO, 2015, *trad.minha*).

Essa confusão caracterizou a experiência dos primeiros capoeiristas italianos. Os festivais de música foram outro contexto em que a capoeira se difundiu oficialmente, ligada a grupos de *folk*, *world music* ou música étnica. Assim como o termo “folclore”, também a definição desses estilos musicais è

complexa, ao me referir a eles entendo, aquele segmento musical e discográfico que inclui registro da música tradicional, fusões desse repertório com outros gêneros ocidentais como o pop, o rock, a música clássica e eletrônica. Bem como misturas de ritmos, música e instrumentos de diversas partes do mundo<sup>5</sup>.

Nesses Festivais na Itália são realizados os primeiros cursos e demonstrações que começam a mostrar, de uma maneira ainda bastante ingênua e comercial, características ligadas a uma dimensão sócio-política e ritual da capoeira.

“Centenas de jovens, apaixonado e curioso, puderam falar diretamente com os músicos e participar a cursos de Capoeira dança brasileira, **que era na verdade** um tipo de arte marcial praticada por negros escravos, mascarada de dança, porque a eles era estritamente proibidos de vir a golpes: de modo que, quando os gendarmes os surpreendiam lutando, os escravos começavam a dançar” (COLOSSEO, 26 out 1996, *trad.minha, negrito meu*).

O discurso do corpo, *negro*, forte e sensualizado è substituído pela imagem do escravo que luta capoeira para se libertar do seu dono: “dança acrobática [...] Imita o movimento de escravos, que para se libertar das cadeias, usavam uma faca chamada precisamente capoeira, segurada entre os dedos dos pés” (MARTORANA, 9 jul.1994, p. 51, *trad. minha*).

A capoeira angola, modalidade que pesquisei, chegou na Itália no final dos anos de 1990 para se contrapor a uma visão comercial da capoeira dos espetáculos. Chegou na Itália por caminhos independentes e se tornou uma porta de acesso para que os italianos, em geral pouco informados sobre o período da escravidão atlântica, pudessem saber mais sobre a história do Brasil e sobre formas de se relacionar, criar, se organizar, através de uma linguagem diversamente eficaz da comunicação falada. Além de uma prática física, se propõe como uma filosofia de vida.

É importante destacar que na mesma época, a capoeira contemporânea revestiu um papel predominante para a difusão do ritual de capoeira, de argumentos históricos atrelados à sua prática e inclusive na difusão da existência de diferentes modalidades de capoeira, valorizando os conhecimentos dos mestres angoleiros no Brasil. Certos grupos de capoeira regional e contemporânea também se propõem como filosofias de vida,

---

<sup>5</sup> Para aprofundar esse assunto, no Brasil Pinto (2008, p. 11) aponta para a relação entre *world music* e música popular.

promovendo diversas relações e conhecimentos. Não trato desse tema nesse artigo, pois não tem sido parte do meu objeto de estudo, mas existem outras pesquisas que se dedicaram especificamente a esses outros estilos.

## 2. Um novo contexto, uma filosofia de vida

Em conversas com alguns capoeiristas italianos que praticam capoeira há mais de 15 anos perguntei e discuti sobre seus interesses e relações com a capoeira angola, procurando entender o que os apaixonou a ponto de dedicarem suas vidas a esse conhecimento. Defini o grupo de entrevistados a partir de sua insistência na prática com a capoeira angola e em seu interesse por vertentes ligadas à capoeira angola vinda de Salvador, Bahia. Em específico, pessoas que participaram às duas edições do evento do *Gruppo di Capoeira Angola Cremona*<sup>6</sup> nos anos de 2015 e 2016, nas quais foi convidado o mestre baiano Pedro Moraes Trindade, fundador e *leader* do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho - GCAP. Essa escolha é motivada pelo meu interesse em tratar da reelaboração dos mesmos ensinamentos em contextos culturais diferentes.

Trata-se de cinco mulheres e seis homens, pessoas que como eu fazem e pesquisam capoeira há mais de quinze anos. Algumas delas conheceram o Brasil e outras não. Todas vivem na Itália e provém de diversas regiões do país. Pertencem a diversos grupos de capoeira. Elas têm hoje entre os 38 e os 51 anos de idade. A grande maioria possui estudos superiores completos, em diversas áreas. Todas elas têm em comum a paixão, até então inesgotável, apesar das dificuldades impostas pelo distanciamento social devido à pandemia por Covid-19, pela capoeira angola.

A chegada da capoeira na Itália está em parte atrelada ao mundo da contracultura, dos espaços culturais ocupados, lugares onde os brasileiros e o interesse pelas suas culturas encontraram mais espaço e aceitação. Num

---

<sup>6</sup>Cremona, a cidade que hospedou esses eventos, é situada no norte da Itália, na província de Lombardia, e possui 71.901 habitantes, dos quais 10.365 são estrangeiros regularmente residentes, 2.557 originários da África e 57 do Brasil. Cremona é uma cidade com uma forte influência cultural oriental e africana e é, ao mesmo tempo, famosa por sua arquitetura medieval, românica, continuamente adaptada com elementos góticos, renascentistas e barrocos. Cremona é também famosa por ser a cidade natal do compositor Claudio Monteverdi e do *luthier* Antonio Stradivari. Em 2012, dois anos antes do reconhecimento da capoeira, a Unesco incluiu o artesanato tradicional do violino de Cremona entre os patrimônios orais e imateriais da humanidade. Dados demográficos de 2015, disponíveis em <http://demostat.provincia.cremona.it/demo/demohome.php> e <http://www.tuttitalia.it/lombardia/26-cremona/statistiche/cittadini-stranieri-2016>, consultado em 20 jan. 2017.



primeiro momento, o discurso sobre a capoeira como luta de libertação dos escravizados no Brasil despertou o interesse das pessoas que frequentavam esses ambientes. Porém, na maioria das vezes, segundo eles, a prática proposta não acompanhava o discurso verbal. Não havia uma identificação com a história política da capoeira. As informações que se tinham sobre tal temática eram poucas. Antes da internet ser difundida massivamente era muito difícil encontrar textos que falassem da cultura popular brasileira, dos personagens históricos e míticos que povoam as ladainhas e cantigas da capoeira, por exemplo.

Atraídos pelo novo discurso, diversos alunos de capoeira contemporânea procuraram a capoeira angola mas sentiram dificuldade por não encontrar um mestre ou professor capaz de lhes orientar. Por conta da necessidade de sobrevivência, alguns brasileiros começaram a ensinar capoeira na Itália, sem competências para isso, se aproveitando da curiosidade e da boa vontade dos jovens italianos. Segundo Alessandro, ao conhecer os primeiros angoleiros, a enganação se tornou evidente. “Depois, quando vimos os primeiros angoleiros, vimos que “Ah! Agora está claro!”, nos contaram uma grande mentira e começamos a entender. Iniciamos a trabalhar a capoeira angola na forma que é hoje, com os mesmos princípios” (ALESSANDRO, 2015, *trad.minha*). Esse “começar a entender” é um momento muito significativo para a capoeira angola na Itália que, a meu ver, mais que falar da veracidade dos capoeiristas, mostra que a prática da capoeira iniciava a fazer sentido para os italianos, que passaram a construir uma identificação própria com ela, por vias de uma reinterpretação.

Com a chegada dos primeiros capoeiristas angoleiros, os italianos começaram entender que no Brasil existiam diversos estilos de capoeira, seja por um uso diferenciado da movimentação, mas especialmente por formas de organização e identidades políticas específicas. As possibilidades comerciais e a demanda crescente da capoeira angola na Itália, o interesse por esse trabalho interdisciplinar, capaz de atrair um público interessado na diversidade cultural, levaram, não somente os alunos italianos, mas também alguns capoeiristas brasileiros já mestres ou professores de capoeira contemporânea, a mudar de estilo e começar um percurso de pesquisa da capoeira angola. Aos poucos, muitos começaram a incluir em seu discurso a componente cultural e histórica da capoeira, atraindo um público mais vasto que aquele somente interessado na prática de ginástica.

Distante do contexto de luta dos afrodescendentes no Brasil e do ativismo do movimento negro, a imagem do capoeirista, negro, rebelde, estratega que

luta, não só fisicamente, mas intelectualmente na tentativa de desconstruir e transformar o imaginário e a realidade deixada pelo sistema escravocrata da colonização, é tomada como símbolo de libertação de outras formas de opressão. Nesse momento da chegada da capoeira na Itália, cria-se um distanciamento, pouco claro, entre a imagem da capoeira como “luta de libertação” dos escravos e a atualidade dos capoeiristas no Brasil, seu engajamento político com a luta contra a desigualdade racial.

Desligada do contexto sócio-político brasileiro, das questões ligadas à cultura afrobrasileira, a prática cotidiana de uma capoeira angola, novamente misturada, resultado dos ensinamentos e técnicas, não somente de um mestre, mas de um conjunto de pessoas diferentes, começou a fazer sentido. Os envolvidos nesse processo foram jovens interessados com a diversidade cultural, com interesses de pesquisa mais filosóficos e comunitários. A curiosidade, a vontade de participar algo diferente do estabelecido pelas mídias de massa e pelos circuitos comerciais, o desejo de se confrontar com outras culturas, a necessidade de se envolver em uma atividade que permitisse uma descoberta de si, através de uma prática ritual, são fatores que levaram todos os capoeiristas italianos com que conversei a se envolver com a capoeira. A capoeira se difunde como “arte de libertação”.

### **3. Um sistema de comunicação entre línguas e culturas diferentes**

O aprendizado de capoeira angola na Itália, mesmo que realizado com professores diferentes com estilos e interpretações peculiares da capoeira, tem proporcionado aos praticantes italianos algumas experiências e sensações de aprendizado comuns. Todos os entrevistados e inclusive eu passamos por caminhos parecidos. Primeiro o espanto, ou *shock*, uma sensação muito forte a nível emotivo e uma forte vontade de participar do ritual da capoeira. Porém, apesar da curiosidade e da vontade de aprender, o primeiro período de vivência com um grupo foi caracterizado pela falta de compromisso e por uma observação pouco atenta, superficial. Esse período de superficialidade foi tanto maior quanto menor a capacidade dos professores de ensinar e transmitir características interdisciplinares da capoeira angola.

A incompreensão linguística foi um dos primeiros entraves que precisamos<sup>7</sup> resolver. No início do aprendizado, aprendemos as músicas sem entender o

---

<sup>7</sup> Adoto aqui a primeira pessoa plural, pois faço referências não somente aos capoeiristas italianos com os quais conversei, mas também a mim pela participação como aprendiz de capoeira e italiana.

significado literário de corridos e ladainhas. Muitas vezes, sem saber a quem perguntar ou envergonhados por um ambiente novo, repetimos sons parecidos com as palavras, com a ideia de no mínimo estar contribuindo com a energia do canto. Assim, como quando éramos meninos e cantávamos músicas em uma língua inventada, simulando o inglês, por exemplo, emocionados pelo ritmo e pelo contexto social e midiático, não importava o significado das músicas que nos gostavam. Essa ingenuidade, talvez, tenha nos levado a nos emocionar por letras que com o passar dos anos descobrimos poucos interessantes ou até mesmo contrárias às nossas expectativas. No aprendizado da capoeira, Fabrizio lembrou essa situação de superficialidade:

Eu não falava uma palavra de português, me ajudou muito, entre outras coisas, a sorte de ter uma língua mãe próxima. Isso também foi uma questão de maturidade, talvez no início não aprofundava, repetia o que sentia, o italianizava, "quem sabe, será isso...", então eu percebi o quanto lendo as palavras muda o significado e também é mais fácil aprender, porque muitas palavras são semelhantes ao Italiano. E assim que eu desenvolvi um pouco de português, o entendo, tento me expressar (FABRIZIO, 2015, *trad.minha*).

Aprender com a capoeira nos ensinou que para criar uma relação com outra cultura é necessário ir além da curiosidade, estudar e sair de uma zona de conforto que começa a incomodar, confundindo-se com desrespeito. Nesse processo, ficar presa à emoção, ao sentimento que nos faz sentir alegres e acreditar em um bem-estar envolvente. Não racionalizar e deixar de se perguntar mais sobre o que está sendo feito e transmitido, equivale a ficar preso a um preconceito, acreditando que o outro não tem nada a ensinar para além do superficial, da dança, da luta, do ritmo e dos instrumentos, diferentes, exóticos... A prática cotidiana e ritual da capoeira, nos faz compreender que, na maioria das vezes, quando nos confrontamos com outra cultura não é dela que queremos saber, mas do nosso estar bem, de comprazer nossa curiosidade, nossos interesses. Assim, sugere a fala de Marco L., o ritual da capoeira, baseado na repetição é um elemento fundamental para o diálogo intercultural: "as músicas, os corridos, serviram como viático para ... eu acho, que mesmo quando você não é, você se torna curioso, porque de tanto ouvir falar de certas coisas em algum momento você vai se questionar e se você é apaixonado por aquilo que faz é um processo bastante espontâneo" (MARCO L., 2016).

Todos nós fomos à procura de respostas para nossas perguntas, a fim de que não nos sentíssemos ignorantes. Neste percurso, descobrimos que era mais fácil

ler o português escrito do que entendê-lo oralmente. Transcrevemos as músicas para, posteriormente, compreendê-las na vivência do ritual. Aprendemos a comunicar com pessoas de outros países através do português, ou uma sua versão simplificada, que se tornou uma nova “língua franca”, não feita somente de palavras, mas também de movimentos, ritmos e situações.

Além de aprender a língua portuguesa, a capoeira nos levou a querer conhecer o Brasil. Mestre Baixinho (2015), um dos primeiros professores de capoeira na Itália, depois de ter observado seus alunos, percebeu que o interesse deles não era mais de frequentar o Brasil como turista, mas de entender a cultura e o meio social em que a capoeira tem sido cultivada, assim como conhecer os brasileiros e seus costumes. Ao morar no Brasil, com a missão de conhecer a capoeira, o estrangeiro começa a entender melhor a língua portuguesa e a compreender a capoeira como uma linguagem atrelada ao cotidiano do país. Conhecer o cotidiano dos brasileiros, sua cultura e comportamentos são experiências ricas para a capoeira, que proporcionam uma dimensão mais ampla dos seus significados, assim como a consciência do que lugar ocupa o estrangeiro na relação intercultural.

Além de criar relações e abrir possibilidades para conhecer outros países e favorecer o diálogo intercultural, o aprendizado da capoeira ofereceu aos italianos a possibilidade de criar uma nova relação com a música. Na Itália, o aprendizado musical é ligado aos cursos de música ou à educação musical durante o ensino fundamental, deixado ao acaso ou à sorte de se ter um bom professor. Mesmo assim, é um aprendizado desligado da vida cotidiana. A música é entendida principalmente como algo que se toca, se ouve ou se dança, executada ao vivo ou reproduzida por algum aparelho sonoro. Rituais cotidianos, em que o canto ou a música orientam o movimento do resto do corpo, não são muito difusos. Isso hoje só ocorre em rituais religiosos e em brincadeiras de crianças<sup>8</sup>.

Os capoeiristas italianos tivemos que aprender a relação de troca, que existe na capoeira, entre a parte musical e a parte física. Lembra Marco L. em sua conversa comigo: “É uma coisa muito peculiar, não é por nada óbvia” (MARCO L., 2016, *trad.minha*). Tivemos que descobrir e entender que a capoeira não é somente uma arte marcial, mas uma disciplina que compreende diversos aspectos, entre os quais a prática musical, que é fortemente interligada à parte física dos movimentos. “Não só porque se faz capoeira ao ritmo de música, mas

---

<sup>8</sup> Na Itália, a associação entre música e cotidiano é ensinada em pequenas comunidades tradicionais, que procuram manter rituais e danças como parte da vida comunitária, sendo realidades pouco conhecidas nas grandes cidades.

porque é parte da experiência do capoeirista, seja quando toca, claro, seja quando joga. Com isso, quero dizer que quando você se movimenta, o faz em base a um ritmo” (MARCO L., 2016, *trad.minha*). A capoeira nos ensinou que nossos corpos não simplesmente se movimentam mas o fazem seguindo ritmos: “pode ser devagar, ou rápido, se você tem pressa, corre, se não caminha, você está sempre se movendo em base a um ritmo. Mas, você não sabe porque o faz. Na capoeira esta coisa é explícita” (MARCO L., 2016, *trad.minha*). Além disso, diz Marco, tem a questão dos textos das cantigas, que transmitem diversas mensagens, tornando manifesta também a relação do ouvido com o movimento. No início do aprendizado, conta Marco:

Obviamente no início a presença da música, por quanto agradável, divertida e interessante permaneceu um pouco...como se fosse algo ao lado da prática da capoeira, porque para mim, que tinha me aproximado pela questão da luta, dizia..., “ah que bom tem música também”, mas era como se fosse uma coisa ao lado, paralela. Depois, praticando, entendi que as duas coisas eram a mesma coisa. Então a partir de aí minha atitude com a música de capoeira mudou (MARCO L., 2016, *trad.minha*).

Da mesma maneira, Tiziana relata ter começado atraída pela parte física da capoeira, sua componente esportiva, no entanto, foi se dando conta das possibilidades musicais da capoeira e, diz ela: “na verdade eu me apaixonei realmente quando percebi que também poderia aprender a tocar e cantar, e havia todo um conjunto de coisas” (TIZIANA, 2016, *trad.minha*). Emanuela Tamburri lembra que uma das coisas que mais a impressionou foi a música e o fato de poder aprender a tocar. Sua experiência com a arte musical não tinha sido das mais fáceis, ela conta ter sofrido um pequeno trauma. “Lembro-me que eu passei dias com o solfejo e o odiava totalmente, por isso, senti um repúdio pela música. Em vez disso, vi que poderia fazer música de uma forma diferente e, por isso, gostei. Uma maneira um pouco mais básica, mais intuitiva, então, esta coisa me impressionou muito (EMANUELA, 2015, *trad.minha*).

Segundo diversos relatos, na Itália como em outros países europeus, os adultos, mas também algumas crianças, sentem dificuldade emocional em cantar ou tocar por medo de errar, por conta da ideia difusa que para cantar é necessário se alcançar algum padrão estético de beleza, de afinação padronizada. O medo de errar é mais forte que a vontade de brincar: “Muitos com a parte musical quase se aterrorizam, porque são tímidos, devem derrubar a timidez”, relata Tiziana (2016, *trad.minha*). Como aponta Blacking (1986, p. 67) devemos nos concentrar na experiência musical da capoeira como capaz de

envolver as pessoas numa dimensão comunitária, parte de uma humanidade harmoniosamente organizada, e, então, expressão de um percurso de aprendizado.

O interesse pela diversidade cultural, especialmente por musicalidades diferentes das propostas pelos meios de massa e por um aprendizado corporal que envolve a música, foram aspetos de grande atrativo para o público da capoeira na Itália.

Aqui havia um interesse de curiosidade e passeando e frequentando a vários ambientes se entrava em contato com a musicalidades diferentes que não era a música pop, a música punk, não era o rap, não era a música clássica, mas eram outras tradições. Então, esse aspecto foi muito forte, porque atuava também como uma clara distinção entre a prática física, a capoeira, e todas as outras práticas físicas que um podia fazer nas academias de ginástica, as artes marciais chinesas, japonesas...este elemento de música (MARCO L., 2016, *trad. minha*).

Para finalizar, o contato com a capoeira mostrou aos italianos que o Brasil é muito mais complexo, respeito ao Brasil do carnaval, da alegria, da diversão que é mais facilmente divulgado aos italianos. A capoeira se desenvolveu como um canal de educação e de circulação de ideias e histórias independentes. Proporcionou uma relação direta com o povo brasileiro estimulando um confronto e um diálogo intercultural atual, que encheu lacunas educativas que não puderam ser aprofundadas nas instituições escolares.

#### **4. O ritual da roda, o corpo em movimento na dimensão circular**

A capoeira angola pensada como uma performance ritual de grupo ofereceu aos italianos um aprendizado sobre eles mesmos e sobre formas de se organizar alternativas. Segundo o relato de todos os capoeiristas italianos com os quais me confrontei, essa prática, graças à dimensão repetitiva do ritual e ao olhar coletivo na roda, ofereceu novos instrumentos de análise das relações e de um mesmo. Segundo Marco V. (2015, *trad. minha*) a capoeira angola [...] me oferece uma direção / caminho para a vida de todos os dias". A curiosidade, a vontade de participar a algo diferente do estabelecido pelas mídias de massa e pelos circuitos comerciais, o desejo de se confrontar com outras culturas e a necessidade de se envolver em uma atividade que permitisse uma descoberta de si, através de uma prática ritual, são fatores que levaram todos os capoeiristas italianos com que conversei a se envolver com a capoeira.

Antes de eu começar capoeira jogava futebol, que é uma grande paixão minha, quando posso ainda jogo, mas eu nunca pensei que poderia encontrar uma atividade que me envolvesse por tão longo período de tempo. Pensei que eu começaria fazendo um ano, 6 meses... Então eu conheci capoeira ... sua integralidade, o disse o mestre [Moraes]... que envolve o corpo, mente e alma. Provavelmente, outras disciplinas também ... Mas eu ... essa realmente completude e esta profundidade em conhecer a história, do passado, o que está por trás disso, como evoluiu... Mesmo um pouco o mistério da como evoluiu, o fato de que muitas coisas ainda não são claras, as muitas mudanças que ocorreram nos séculos. Então, o que eu realmente acho, é que é uma coisa que pode ser para a vida, porque envolve a alma. Este envolvimento que a mesma música tem um papel muito forte nesse sentido, eu acho que isso é o que realmente me fez apaixonar por capoeira esta completude, essa profundidade e este envolvimento que tenho notado ao longo dos anos um envolvimento, felizmente eu digo, porque a vida também é feita destas coisas, não só de alegria e felicidade, mas que a capoeira te *cobra* mesmo nos momentos de ... te leva para cima e leva-o para baixo, são momentos de ..., digamos acompanha a tua vida. Te acompanha e ajuda... (FABRIZIO, 2015, *trad.minha*).

Mesmo sendo uma prática culturalmente distante do universo italiano, a capoeira, traduzida com as problemáticas sociais e emocionais nacionais, auxiliou os capoeiristas com os quais conversei nos momentos de fragilidade emotiva, orientando-os para a vida em sociedade. A história de Alessandro é estreitamente ligada com esse percurso de formação.

Primeiro a minha situação pessoal era que eu estava ocupando centros sociais, organizava manifestações, acabei em uma situação de processos, etc.... Em que mesmo a minha família não me apoiava. Isolado e...de uma maneira violenta, no final as ocupações os despejos são uma forma violenta de ser, não há outra maneira, a polícia é violenta, se entra naquela espiral...e a capoeira me deu uma espécie de calma. Reconheço, após o tempo de trabalho, que a capoeira me tirou de lá e me colocou de volta em jogo em outro lugar. Eu não sei se é ela quem escolhe, dizem que é assim, mas eu acho que é uma questão de trocas, quanto mais você acredita nela, mais ela vai te dar, porque, obviamente, você é o cara que a leva aí, você não é um turista em capoeira, você é aquele que sofre, porque a verdade é que a capoeira traz tanta alegria no momento, mas o resto do tempo não é uma coisa feliz. Você sempre quer que seja melhor, que o aluno tenha entendido. Você mesmo queria seria melhor. Você gostaria

de tantas coisas, por isso, não as tem nunca e provoca uma sensação de tristeza, de sofrimento entre aspas (ALESSANDRO, 2015, *trad.minha*).

Os depoimentos de Francesca e de Emanuela também reforçam essa componente emotiva, de conhecimento de si, no aprendizado da capoeira.

Em primeiro lugar a gerir as minhas emoções, conhecer-me melhor, saber me relacionar com os outros e a mostrar as garras quando necessário, a ser mais desperta na vida para algumas coisas. Para fazer algo que me faz sentir bem, eu sinto que se eu fizer isso bem feito também ajuda nisso. Para continuar a tradição, no sentido de assegurar que a tradição esteja também na Itália, e de uma maneira boa e limpa. Então, com o meu compromisso sinto que a capoeira me dá algo, mas na minha pequena maneira eu posso dar algo de volta à capoeira (FRANCESCA, 2015, *trad.minha*).

A segunda razão pela qual eu permaneci, talvez porque entrava num humor negativo e em um momento mudava tudo. Assim, nos últimos anos, tenho tido um trabalho de introspecção...ou seja difícil trabalhar, por dizer, a raiva, o controle emocional, o nervosismo e para mim, foi um lugar onde pude fazer isso (EMANUELA, 2015, *trad.minha*).

O interesse por novas perspectivas de aprendizado foi outro elemento fundamental. Mariagrazia acostumada com esportes competitivos, se interessou pela capoeira, porque lhe ofereceu uma maneira diferente de entender o diálogo corporal marcial, não baseado no ganhar e perder, mas no jogo e na música: “Esse período da minha vida era só capoeira, e claro, trabalho. Me tomou pelo completo, por muitos pontos de vista.” (MARIAGRAZIA, 2016, *trad.minha*). Outro aspecto destacado foi a possibilidade de aprender a usar o corpo de uma maneira diferente do cotidiano: “trivialmente, de cabeça para baixo. Eu acho que há um benefício para o corpo, o humor, para usar o corpo, vê-lo em uma situação diferente” (MARCO R., 2016, *trad.minha*). A pesquisa do universo corporal, através de uma prática interdisciplinar, envolveu os italianos na a possibilidade de aprender aspectos culturais, musicais, antropológicos, aprender a língua portuguesa, além de desenvolver a criatividade e a movimentação física. Desenvolvendo, através da capoeira, um “intercâmbio físico, mas também cultural e humano “(MARCO M., 2015, *trad.minha*).

Outra componente muito importante para o desenvolvimento da capoeira na Itália é sem dúvida a da sociabilidade. Os grupos de capoeira são lugares de



socialização, cujos membros desenvolvem grandes amizades pelas fortes emoções que compartilham durante aulas e rodas. “Somos um grupo de pessoas unidas pela mesma paixão, a gente sai junto, nós enfrentamos, brigamos, jogamos, assim como uma família e, por isso, eu acho também bom isso do capoeira, esta comunidade de pessoas que estão bem integradas” (TIZIANA, 2016, *trad.minha*). Aprender capoeira angola tem proporcionado a essas pessoas estar bem com elas mesmas e com os outros; esse tem sido um elemento fundamental para o desenvolvimento da capoeira na Itália.

As dificuldades as crises são parte desse percurso de aprendizado. Quase todos os capoeiristas com os quais conversei que pesquisam capoeira há mais de quinze anos, procuraram substituir a capoeira com outras atividades, mas sentindo-se quase que amarrados com ela, se viram constantemente obrigados a pesquisar mais, seguir adiante. Fabrizio ressaltou essa profunda relação entre o estado de crise e a criatividade, uma necessidade de renovação que permite dar continuidade a esse constante aprendizado. Mariagrazia também ressaltou esse aspecto da crise e, em sua fala, faz transparecer a importância da capoeira para uma geração que procurou entregar-se a ela.

É como um fio, como um cordão umbilical que nunca você vai querer quebrar. Durante muitos anos o meu interesse nunca caiu, teve momentos de baixa ... como dizer ... você perde um pouco a paixão por alguns momentos, mas depois volta, então, de repente volta, você não pode ficar sem, é quase viciante, como uma droga. Um pouco porque fazer capoeira é uma maneira de canalizar a tua energia e acho que é muito confortável [...] Tem pessoas que como eu fazem capoeira há muitos anos, as encontro nas oficinas, somos sempre nós, depois de tantos anos, com algumas rugas a mais, e não desistimos (MARIAGRAZIA, 2016, *trad.minha*).

No relato que segue, Marco L., falando sobre o que o levou a se envolver com a capoeira durante muitos anos, lembra que seus interesses mudaram conforme seu desenvolvimento. Ao chegar à Itália, a capoeira começou a ocupar o corpo dos italianos, se adaptar a seus interesses e gostos, ampliando seu leque de possibilidades, mostrando outros caminhos de vida, ampliando sua criatividade. Participando dos momentos de união e crescimento, de crise e decepção, aos poucos, essas pessoas têm construído ou traduzido uma capoeira angola que se tornou parte do seu cotidiano. “Uma parte de minha vida e, então, é uma coisa a qual eu não tenho intenção alguma de renunciar

[...] um exercício contínuo de conhecimento de mim e dos outros” (MARCO L., 2016, *trad.minha*).

## Considerações finais

A capoeira tem se instalado como sistema de comunicação entre línguas e culturas diferentes, pertencentes a dois países distantes. Em um primeiro momento, essas pessoas não tiveram a possibilidade de se conhecer cada um em seu contexto. Os primeiros capoeiristas brasileiros que chegaram na Itália não falavam italiano. Assim como os primeiros italianos que se interessaram pela capoeira na Itália não falavam português. A dinâmica ritual e corporal tem sido um ponto de comunicação e contato importante.

A capoeira angola tem sido para os italianos um canal de transmissão de conhecimentos alternativos aos *main stream*, eventualmente se se opondo a eles. Em um contexto distante daquele brasileiro, os italianos têm se apropriado dessa arte não apenas para conhecer outra cultura, mas colocaram em prática os ensinamentos apreendidos a partir d e sua releitura. As questões raciais, centrais para o discurso e a prática política da capoeira angola, por seu conteúdo etno-semântico e político-ideológico (Munanga, 2003), embora continuem a ser presentes, inevitavelmente, se tornaram secundárias. A capoeira angola como prática de libertação tomou a centralidade do discurso.

Nesse processo, em busca de novos encontros que oferecessem saídas para opressões que caracterizam a sociedade italiana, o etnocentrismo implícito nos italianos, viu-se em alguns casos reforçado. No entanto, hoje a capoeira angola interessa um público italiano cada vez mais restrito, um nicho dos que a conheceram no final dos anos noventa e primeira década de 2000 continuam apaixonados por ela, mas não envolve da mesma maneira os jovens de hoje. O entusiasmo desses italianos, assim como de outros estrangeiros, contribuiu para a renovação do interesse dos brasileiros para a capoeira, que tomada uma relevância internacional, se tornou fonte de interesse das novas gerações no Brasil, onde continua a ser massivamente praticada e pesquisada. O que me interessa sublinhar especialmente nesse artigo são algumas relações entre culturas, sempre criativas, feitas de encontros e desencontros, subversões e reproduções.

A capoeira angola, na Itália, tem um desenvolvimento muito recente; ela está sendo praticada desde um máximo duas décadas e com frequência é orientada por pessoas que não têm experiência para isso. Fato que reflete em dificuldades técnicas musicais e corporais, bem como em incompreensões na

organização e no gerenciamento do ritual. Em suprimento a essas carências, que não são prerrogativas dos grupos estrangeiros mas podem ser observadas também, no Brasil, em grupos que não recebem a orientação adequada, a capoeira angola está se desenvolvendo com características próprias que se aproximam mais do cotidiano e da experiência de vida dos italianos. No entanto, a relação foi criada e se continuar a ser desenvolvida com paixão e dedicação vai continuar mudando, mostrando que os aspectos subjetivos da capoeira são indetermináveis e contraditórios.

## Referências

- BLACKING John.  
(1986). *Come è musicale l'uomo?* Milano: Unicopoli.
- COLOSSEO.  
(1996). Colosso Rock, c'è anche Gabriel. *La Repubblica*, 26 out. 1996.
- CARNEIRO Edison de Souza.  
(1991). *Negros Bantos: Notas de etnografia religiosa e de folclore*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- (1977). *Capoeira – Cadernos de Folclore*. 2ª edição.
- (1971). *Folgedos tradicionais*. Rio de Janeiro: Conquista.
- CASCUDO Luis da Câmara.  
(1967). *Folclore do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura.
- CRIPPA Valeria.  
(1995). *Suoni e colori esotici sul palcoscenico del Lirico dopo Natale. "Oba Oba" ed è festa: arriva lo spettacolo con le belle ragazze brasiliane*. Corriere della Sera, Milano, 21 dic. 1995, p. 51.
- MARTORANA Marina.  
(1994). *Da San Siro a Novegro, una festa tira l'altra. L'estate diventa più esotica con ritmi e ricette tropicali*. Corriere della Sera, Milano, 9 jul.1994, p. 51.
- PORRO Maurizio.  
(1984). Un tuffo folck nel Brasile e ricco di samba. *Corriere della Sera*: Milano, 13 dic. 1984, p. 23.
- (1993). Magica samba, che fai ancora sognare il cummenda. *Corriere della Sera*: Milano, 23 dic. 1993, p. 31.
- (1995). *Oba Oba, il Brasile Sognato*. Corriere della Sera, Milano, 30 dic. 1995, p. 39.
- QUERINO Manuel Raimundo.  
(1955). *A Bahia de outrora*. S/ed. Salvador.
- RAMOS Arthur.  
(1935). *O Folk-Lore Negro do Brasil*, p. 129. Rio.  
(1956). *O negro na civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Editora CEB.
- Entrevistas:**  
Entrevistadora: Cecilia Tamplenizza
- ALESSANDRO, M., (8 agosto 2015), Cremona, Italia.
- ALESSANDRO, M., (maggio 2021), online.
- ALICE B., e EMANUELA T., (2 agosto 2015), Cremona, Italia.
- ALICE B., (maggio 2021), online.
- EMANUELA T., (maggio 2021), online.
- FABRIZIO, P., (2 agosto 2015), Cremona, Italia.

FABRIZIO, Z., (8 maggio 2016), Cremona, Italia.

FABRIZIO, Z., (maggio 2021), online.

FRANCESCA, S., (2 agosto 2015), Cremona, Italia.

FRANCESCA, S., (maggio 2021), online.

MARCO, L., (15 gennaio 2015), Milano, Italia.

MARCO, L., (maggio 2021), Milano, Italia.

MARCO, M., (1 agosto 2015), Cremona, Italia.

MARCO, M., (maggio 2021), online.

MARCO, R., (8 maggio 2016), Cremona, Italia.

MARCO, R., (maggio 2021), online.

MARCO, V., (1 agosto 2015), Cremona, Italia.

MARCO, V., (maggio 2021), online.

MARIAGRAZIA, S., (7 maggio 2016), Cremona, Italia.

MARIAGRAZIA, S., (maggio 2021), online.

TIZIANA, B., (24 maggio 2016), Cremona, Italia.

TIZIANA, B., (maggio 2021), online.

**Recebido em**

julho de 2021

**Aprovado em**

dezembro de 2021

# Uma cosmopolítica afroindígena da performance no culto aos Caboclos<sup>1</sup>

Fábio Alex Ferreira da Silva <sup>2</sup>

## Resumo

Caboclos, entidades espirituais com características indígenas e regionais, inserem-se no Candomblé em uma perspectiva liminar. Suas presenças evocam formas de comportamento sociorrituais nas fronteiras de tradições reterritorializadas. Por um lado, o termo foi utilizado para denominar um resultado da mistura entre indígenas e brancos, operando uma diluição da identidade e apagamento étnico através da mestiçagem. Por outro, as expressões de espiritualidades indígenas nas religiões afro-brasileiras foram pensadas sob a formulação teórica do sincretismo. No entanto, articulando uma contramestiçagem, as ações das entidades operam um engajamento na transformação do significado da categoria Caboclo, antes utilizada para denominá-las em campos teóricos da mistura. Ao abordá-los na perspectiva dos estudos da performance, com ênfase no “aqui e agora”, enfatizamos as possibilidades de uma composição que estabelece relações entre suas ações e poderes a um conjunto de articulações de um imaginário social. A performance possibilita um devir da experiência, um material em movimento. No culto aos caboclos, agenciam-se poderes a partir da função integradora do ritual, estabelecendo um acesso a domínios e ancestralidades indígenas. Mais do que representações, nos terreiros são mobilizados modos de relação com uma possibilidade de cultura indígena viva na ação das entidades. Suas manifestações são o encontro entre mundos – um encontro “afroindígena” – experiências narradas e atualizadas nas práticas rituais. Contrabalanceando formulações teóricas dos campos de estudos da performance e estudos das religiões afro-brasileiras, buscamos analisar o repertório utilizado na restauração de comportamentos dos caboclos, considerando sua manifestação como um ato cosmopolítico. A manifestação das entidades, afirmando uma identidade indígena, apresenta homologias com processos de etnogênese de povos indígenas do Nordeste. Partindo da premissa de que na performance o “como se” não se diferencia do “é”, utilizamos a categoria “performados” para designar e propor uma possível leitura da apresentação dos Caboclos nos candomblés.

---

<sup>1</sup> Uma versão preliminar deste artigo foi apresentada no VI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Antropología (ALA), em 2020, e posteriormente discutida com colegas no Grupo de Estudos em Oralidade e Performance (Gesto), vinculado à UFSC. Agradeço os comentários e observações realizadas por colegas nessas ocasiões.

<sup>2</sup> Doutorando em Antropologia Social na Universidade Federal de Santa Catarina. *E-mail*: xfabioalex@gmail.com.

## Palavras-chave

Culto aos caboclos. Performance afroindígena. Cosmopolítica.

## Abstract

Caboclos, spiritual entities with indigenous and regional characteristics, are part of Candomblé in a liminal perspective. Their presence evokes forms of socio-ritual behavior on the borders of reterritorialized traditions. On the one hand, the term was used to describe a result of the cross between indigenous and white people, operating a dilution of ethnic identity and erasure through miscegenation. On the other hand, the expressions of indigenous spiritualities in Afro-Brazilian religions were conceived under the theoretical formulation of syncretism. However, articulating a counter-mestizaje, the entities' actions operate an engagement in the transformation of the meaning of the Caboclo category, previously used to name them in this cross' theoretical fields. By addressing them from the perspective of performance studies, with an emphasis on the "here and now", we emphasize the possibilities of a composition that establishes relationships between their actions and powers to a set of articulations of a social imaginary. Performance makes possible a becoming of experience, a material in motion. In the cult of the Caboclos, powers are managed based on the integrative function of the ritual, establishing access to indigenous domains and ancestry. More than representations, in the terreiros, ways of relating to a possibility of living indigenous culture in the action of the entities are mobilized. Its manifestations is the meeting between worlds - an "Afro-Indigenous" meeting - experiences narrated and updated in ritual practices. Counterbalancing theoretical formulations from the fields of performance studies and studies of Afro-Brazilian religions, we seek to analyze the repertoire used in the restoration of Caboclos' behavior, considering its manifestation as a cosmopolitical act. The manifestation of the entities, asserting an indigenous identity, shows homologies with processes of ethnogenesis of indigenous peoples from the Northeast of Brazil. Starting from the premise that in performance the "as if" is not different from the "is", we use the category "performed" to designate and propose a possible reading of the Caboclos performance in candomblés.

## Keywords

Caboclo cult. Afro-Indigenous performance. Cosmopolitics.

## Os Caboclos nos candomblés: processo de identificação indígena

El cosmos, tal como figura en el término cosmopolítica, designa lo desconocido de estos mundos múltiples, divergentes; las articulaciones de las que podrían llegar a ser capaces, contra la tentación de una paz que se quisiera final, ecuménica, en el sentido en que una trascendencia tendría el poder de exigirle a lo que diverge que se reconozca como una expresión meramente particular de lo que constituye el punto de convergencia de todos. (STENGERS, 2014, p. 21).

O termo “caboclos”, no universo das religiões afro-brasileiras, abarca um conjunto de entidades espirituais com características indígenas e regionais. Essas entidades são compreendidas geralmente enquanto expressão da religiosidade indígena com as diversas modalidades de cultos afro-brasileiros. A composição de práticas religiosas que abarcam notadamente uma heterogeneidade ritual, como no caso apresentado, é geralmente abordada a partir da formulação teórica do sincretismo – apontando para uma homogeneização da diversidade da prática religiosa numa síntese ritual. No entanto, nosso objetivo será utilizar pressupostos da teoria da contramestiçagem (FLAKSMAN, 2017; GOLDMAN, 2015, 2017) para compreender os seus modos de ajuntamento, orientando-se pela concepção de que a interação entre distintas práticas religiosas não “supõe que o destino inelutável de qualquer agenciamento entre diferenças seja a homogeneidade, quer essa se manifeste por depuração e purificação, quer por mistura e fusão” (GOLDMAN, 2017, p.15), elaborando assim uma proposta de compreensão que não se reduza de antemão a identidade a um modelo homogeneizante como resultado de uma mistura.

Embora “caboclo” refira-se semanticamente à mistura entre o índio e o branco colonizador, e nesse sentido torne-se uma categoria que articula concepções teóricas do campo da “mestiçagem” e do “sincretismo”, no contexto do candomblé o termo adquire outro valor, sendo utilizado para designar uma entidade espiritual propriamente indígena<sup>3</sup>.

Ainda que “caboclo” e “índio” sejam termos que expressam classificações identitárias diferenciadas, e algumas vezes opostas, sendo em alguns casos “o

---

<sup>3</sup> Mesmo os boiadeiros e capangueiros, que são reconhecidos como “caboclos de couro”, diferenciando-os dos “caboclos de pena”, são também expressões de entidades indígenas, ainda que com características diferenciadas. O fato explica-se pela ampla utilização de mão de obra indígena no processo de interiorização da colonização através da criação de gado, eram eles a força de trabalho empregada como vaqueiros.

termo ‘caboclo’ utilizado para designar ‘não índio’ ou ‘índio misturado’” (ALARCON, 2013, p.27), as suas utilizações variam segundo compreensões cosmopolíticas da mestiçagem e servem para que os grupos sociais abarcados por sua denominação se definam, ou sejam definidos, como mais ou menos indígenas diante de determinadas situações de conflito. Como observa Lima (1999):

*Caboclo e índio* são termos equivalentes no sentido de que ambos são essencialmente rótulos de identificação que podem ou não ser usados para a autoidentificação. Embora uma identidade índia correntemente tenha significação política, até recentemente o termo (que se origina, como se sabe, de um erro histórico) foi apenas uma categoria genérica de identificação utilizada pelos brancos e não tinha relação com as identidades dos povos indígenas aos quais se referia. A analogia entre os conceitos de *índio* e *caboclo* é útil, pois a validade do termo *índio* há muito se estabeleceu e assim ajuda a compreender como um rótulo de identificação, semelhante ao de caboclo, ganhou significado concreto e foi aceito por quem o recebeu (LIMA, 1999, p.12, grifos originais, citado por ROCHA, 2017).

Goldman (2017) aponta como a formulação teórica da mestiçagem esteve associada a um projeto integracionista, que visava abarcar o contingente populacional resultante da mistura racial na formação da sociedade brasileira, diluindo as diferenças em torno de uma ideia de construção da nação.

Nesse contexto, sincretismo e mestiçagem foram pensados ora como obstáculos a serem superados para a constituição de uma identidade nacional fundamental para essa construção, ora como traços singulares que, ao contrário, possibilitariam a elaboração de uma identidade nacional ao mesmo tempo original e semelhante a de países mais tradicionais [...] (GOLDMAN, 2017, p.13).

Assim, as narrativas coloniais estabeleceram o lugar da diferença em torno do projeto de homogeneização de uma sociedade branca. No entanto, os diversos grupos sociais “assujeitados” conformaram distintos modos de articulação das suas identidades, negando muitas vezes a sua incorporação à unidade dominante enquanto expressão de uma “outridade” (KILOMBA, 2019, p.37). Nesse sentido, buscamos compreender como, a partir da performance realizada no culto aos caboclos, se ativa uma “cosmopolítica” específica, uma criação de mundos expressa num modo particular de articular as diferenças



que “não pressupõe a *homogeneização* como horizonte da interação entre as diferenças” (GOLDMAN, 2017, p.16).

O que pretendemos ressaltar vai ao sentido de se lançar um olhar sobre os modos de ajuntamento de práticas afros e indígenas na configuração do *repertório* (TAYLOR, 2006) acionado no culto aos caboclos, buscando determinar a qualidade específica desta forma de “criar mundos” – baseada notadamente na capacidade de estabelecer “confluências” (SANTOS, 2015, p.89) na performance ritual – através do conceito de “relação afroindígena”, uma proposta de compreensão das articulações de agenciamentos que:

[...] combinaram, por um lado, dimensões de diferentes pensamentos de origem africana com aspectos dos imaginários religiosos cristãos e do pensamento ameríndio e, por outro, formas de organização social tornadas inviáveis pela escravização com todas aquelas que puderam ser utilizadas, dando origem a novas formas cognitivas, perceptivas, afetivas e organizacionais. (GOLDMAN, 2014).

Quando atentamos a partir de índices da memória e atuação corporal aos modos de agenciamento da presença indígena no candomblé, expressa em diversos conhecimentos e práticas no culto aos caboclos, constatamos a utilização de um *repertório* configurado em elementos culturais indígenas, ainda que generalizante, no sentido em que são atribuídos a um “indígena” primordial. A partir da concepção de Diana Taylor (2006), compreendemos o termo *repertório* como um sistema de transmissão de conhecimento que se refere a encenações de memória corporal, performances, gestos, oralidade, movimentos, danças, músicas, cantos – conhecimentos pensados como efêmeros e não reprodutíveis, mas que podem ser concebidos como profundamente históricos:

Então, se nós pensarmos sobre o passado não apenas como cronológico e como algo que já foi, mas como algo vertical, uma forma diferente de armazenamento do que ainda está aqui, então performance é profundamente histórica. É iterativa, funções qualitativas recorrentes através das repetições, mas também quebrando com elas<sup>4</sup>. (TAYLOR, 2006, p.83 – tradução nossa).

---

<sup>4</sup> Do original - “So if we think about the past not only as chronological and as what is gone, but as also vertical, as a different form of storage of what's already here, then performance is deeply historical. Its iterative, recurrent quality functions through repeats, yet breaks out of them” (TAYLOR, 2006, p.3).

Nesse sentido, uma reflexão sobre a composição desse repertório – uma modalidade de historicidade que localiza no presente os materiais necessários à compreensão de formas sociais de conhecimento transmitidas no tempo, bem como os modos pelos quais elas são ativadas na prática – se mostra viável para a compreensão da ação cosmopolítica da performance no processo de atualização de entidades espirituais. Em outras palavras, possibilita acessar a mobilização de uma matriz cultural indígena e nos permite pensar sobre o que acontece no seu encontro com princípios *afro* e que relaciona pessoas, entidades espirituais, lugares etc.

O encontro e as alianças contingenciais entre populações da diáspora africana e indígenas são o ponto de inflexão que marca a inserção dos caboclos nos candomblés. Essas são as “matrizes culturais” (LIGIÉRO, 2011) que constituem as características dessas entidades em uma relação de mediação entre agências de elementos afro e indígenas. Em algumas narrativas entre pessoas do candomblé de Santo Amaro, por exemplo, foram os caboclos que ensinaram aos orixás a ecologia das florestas sul-americanas, suas folhas, possibilitando a sua utilização nos rituais (SILVA, 2018). Encontramos na fala de muitos um encontro, não apenas entre pessoas, mas entre entidades, mundos cosmológicos, ocorrido no processo de reterritorialização dos africanos no Brasil, como aponta Mãe Julinha<sup>5</sup>: “*Eles foram atacados, nas matas se esconderam e lá se encontraram com Ossain deram as mãos de amigos*”. Os caboclos são cultuados como os donos da terra, ancestrais aos quais se deve reverências, pois estavam aqui antes da chegada dos povos africanos trazidos como escravizados. Ponto de significação do culto aos caboclos, o encontro entre afros e indígenas é uma experiência narrada e atualizada na prática ritual, um evento histórico que pode ser pensado como performance.

Na perspectiva apresentada por Marilyn Strathern (2014), ao tomarmos um evento como performance, podemos compreendê-lo nos termos do que está registrado nas ações de quem o testemunha. Assim, interpretar o encontro como performance, evento reatualizado na prática ritual, significa enfatizar uma das dimensões de relações estabelecidas entre as agências de povos afro e indígenas. É compreendê-lo enquanto um modelo que confere significado à existência, uma história verdadeira e “sagrada” que relata como uma realidade passou a existir.

---

<sup>5</sup> Documentário. 15 anos de Senzala. São Paulo: Proext. NUAAB/USP. (2015).

[...] Uma sucessão de deslocamentos, sendo cada uma delas uma substituição do que aconteceu anteriormente, e assim, em certo sentido, contém tanto o que veio antes quanto seus efeitos sobre a testemunha. Nesse sentido, cada imagem é uma nova imagem. Como consequência, o tempo não é uma linha que divide os acontecimentos; ele reside na capacidade de uma imagem evocar o passado e o futuro simultaneamente. (STRATHERN, 2014, p.215).

Nesse sentido, ao refletir sobre esse encontro e seus modos de interação, devemos nos preocupar menos com a origem da inserção dos caboclos nos candomblés e mais em investigar como os conteúdos de suas ações são significados na prática, pois “em processos históricos específicos, a tradição é tomada como estímulo para a inovação e antigas significações são atribuídas a elementos novos” (PARÉS, 2007). Ao restaurar os comportamentos, a comunidade religiosa do candomblé (humanos e entidades) elabora modos de relacionamento e ajuntamentos com uma cultura indígena vivificada na ação dos espíritos caboclos, mobilizando idiosincrasias na formulação de uma caracterização específica, guardada na memória dos terreiros e na memória dos espíritos e reativada através da performance ritual, e que apresentam a identidade indígena desfazendo-se das classificações de miscigenação.

Os caboclos que se manifestam nos terreiros de candomblé não são apenas símbolos que representam a experiência do contato entre afros e indígenas; eles agenciam essa interação, que há “500 anos” não deixa de estabelecer-se e atualizam as forças motrizes que movimentam e redefinem as suas características nos rituais do candomblé. Seguindo a afirmação expressa pelos adeptos do candomblé, mas também pela própria entidade em sua apresentação: o caboclo é um índio!

## **Performance ritual**

Embora o ritual de culto aos caboclos suscite aspectos propriamente performáticos, expressos em danças, cantigas, toques, gestualidades etc., pretendo aqui conceber a *performance* como uma perspectiva epistemológica específica, sublinhando a possibilidade de analisar eventos *enquanto/como* performance (STRATHERN, 2014; TAYLOR, 2013). Assim, justapondo os conceitos de incorporação e incorporação, novos sentidos podem ser explorados na compreensão da seleção dos materiais utilizados na restauração dos comportamentos dos caboclos.

Como na performance, no transe e na incorporação, o “eu” é formado por múltiplos “eus”, são também múltiplas as agências na formulação das características, visíveis ou não, esperadas culturalmente, especificadas e que contribuem significativamente para identificar as entidades, que “podem criar múltiplas versões de si mesmas, então torna-se menos importante localizar a versão original do que analisar suas sequências” (BLANES; ESPIRITO-SANTO, 2014). Como as “práticas encorporadas<sup>6</sup>” (TAYLOR, 2006) tornam o passado válido como recurso político no presente ativando simultaneamente múltiplos processos, elas podem ser sobre algo que nos ajude a entender o passado, reativando ideias e cenários e representando-os no presente através de mecanismos físicos de encenação que podem manter vivas infraestruturas organizacionais. No caso, realizam uma dinâmica própria da relação afroindígena, cuja mistura não dissolve as características de cada elemento e que se constitui em uma prática, um saber fazer, uma episteme. “Pessoas, ancestrais e deuses participam simultaneamente “tendo sido”, “sendo” e “vindo a ser” [...] as tiras de comportamento são reencenadas muitas vezes, transmitidas através de gerações com pequenas variações acidentais<sup>7</sup> (SCHECHNER, 1985, p.36 - tradução nossa).

O sentido temporal no qual os materiais são selecionados e utilizados não é apenas “do passado para o presente”, mas opera de maneira reflexiva. Mais do que “reencenar” um passado ao mobilizar materiais significativos através de comportamentos restaurados, as performances também criam esse passado. Elas permitem a possibilidade de “ser algo que não foi”, atuam hoje “como se” ontem fosse assim, e nesse sentido reciclam a experiência humana. Assim, as performances têm também a capacidade de “mudar o passado”, recriá-lo, ou pelo menos conferir-lhe novos significados ou expressões ao representá-lo no presente, e talvez nisso residam as margens para transformações dos rituais em termos considerados pela oposição tradição versus mudanças. Os rituais são variações, no entanto, como propõe Goldman (2014, p.6), “[...] não se trata de encarar as variações nem como variedades irreduzíveis umas às outras, nem como emanações de um universal qualquer conectando entidades homogêneas: as conexões se dão entre heterogêneos enquanto heterogêneos”.

Diana Espírito-Santo (2014) aponta que os espíritos devem trabalhar dentro das fronteiras conceituais de um inconsciente individual e coletivo:

---

<sup>6</sup> Embodied practices

<sup>7</sup> People, ancestors and gods participated in simultaneously having been, being, and becoming. This strips of behavior were replayed many times. [...] transmitted across many generations with few accidental variations.

[...] de modo a estruturar a ontologia dos espíritos neste universo, é igualmente necessário decifrar uma conceitualização local da consciência humana e sua capacidade de, literalmente, engendrar-los. Ou seja, as realidades dos espíritos não são autônomas, mas estão atadas às mentes daqueles que os veem. (ESPÍRITO-SANTO, 2014, p.71).

Os rituais são elaborados em uma relação em que, por um lado, certas disposições orientam os meios de realização das atividades religiosas em um contexto específico, por outro, os agenciamentos das entidades conferem vitalidade ao conjunto de práticas realizadas com o objetivo de ativar sua manifestação. Se a incorporação é uma das maneiras de o caboclo aparecer, há ainda um outro conjunto de práticas encorporadas mobilizadas para torná-lo reconhecido como índio. Os elementos acionados no repertório ritual são transmitidos de modo seletivo e ininterrupto, transformando determinadas características em elementos significativos da identidade. Os espíritos são como lembramos e como eles se lembram também, mas os “modos de ser” da vida social dos caboclos na prática do ritual podem ser compostos por sequências de comportamentos que podem ser rearranjadas ou reconstruídas, pois são independentes dos sistemas causais que os trouxeram à existência.

José Sérgio de Oliveira (2001) apresenta em sua dissertação de mestrado uma formulação sobre a construção do que chamou de “corpo-caboclo”, que nos permite “compreender quais os elementos que possibilitam o “eu” – aquele que pratica o culto –, fazer uso específico do seu corpo para configurar-se no “outro” – o caboclo”. Para o autor, os traços distintivos que integram o comportamento dos caboclos, agindo em conformidade aos códigos rituais, são resultantes de diversos processos individuais e coletivos, sendo necessário considerar imagens, representações e “símbolos oriundos da vivência pessoal e religiosa que integram a memória dos praticantes do culto” (idem, p.61), com especial atenção aos sonhos que podem revelar as características da entidade, prever acontecimentos, orientar sobre fundamentos, revelar a corporeidade da entidade e até mesmo desencadear a incorporação:

Portanto, da mesma forma que os sonhos representam o acesso ao conhecimento posto em prática, também funcionarão como estímulos à construção da corporeidade dos caboclos, pois seus conteúdos podem revelar formas de agir de determinada entidade, sua vestimenta, formas de uso da fala, seu temperamento, forças da natureza às quais está ligado, entre outros elementos que formam o corpo-caboclo. (OLIVEIRA, 2001, p.69).

O caboclo é um construtor de redes, capaz de “fazer acontecimentos” (STENGERS, 2017). Assim, atribuo à performance o potencial de criar um mundo no qual se realiza um “processo de reconstrução da indianidade”, a afirmação de uma (id)entidade espiritual e também cosmopolítica, no sentido em que se refere a uma nova ontologia, um cosmo, que difere do reconhecimento da política do que seria um “índio”.

## **Cosmopolítica da Performance**

Para ser reconhecido como índio, os caboclos mobilizam um propósito de recuperação da indianidade acionando rupturas das unidades fundantes da identidade no mundo ocidental. Parafraseando criativamente a reflexão de Carvalho (2011) sobre o processo de reconstrução da indianidade concernente ao Nordeste, nos terreiros, os caboclos mobilizam a categoria de índios misturados a índios performados, possuidores de uma performance que se pode considerar índio. No caso especificado, esse trajeto também se associa a uma recuperação de direitos históricos ou retomadas de territórios, como em relação aos processos dos índios regimados, no entanto, a ação cosmopolítica analisada se relaciona à mobilização identitária apoiando-se em um conjunto de preceitos afro-religiosos.

Se entre os índios regimados “o primeiro passo para assegurar o reconhecimento é recorrer a uma liderança tradicional” (CARVALHO, 2011, p.4) e não raro essa liderança seja mitificada, nos terreiros são os próprios caboclos, encantados, que se manifestam realizando ações, principalmente através das cantigas, orientando para o “reconhecimento da aldeia”.

Em trabalhos anteriores (SILVA, 2018), apresentei etnobiografias que demonstravam como os caboclos podem ser fundamentais nas trajetórias religiosas de adeptos no processo de consolidação de seus terreiros. E como os caboclos atualizam a descendência através de linhagens que relacionam parentescos, por exemplo, caboclos que já se manifestaram anteriormente em algum parente e que agora se manifestam através de outro médium, rodante, da mesma família.

A descoberta da aldeia através do “encantado ancestral”, o caboclo da família, irradia as formas de aliança do grupo e possibilita a associação de diversos caboclos numa mesma aldeia. Como expressam algumas cantigas, uma das formas da “ciência dos caboclos”: “Eu disse camarada que eu vinha, na sua aldeia, camarada, um dia!” “Lá na aldeia, lá na aldeia, lá na aldeia,

caboclo, lá na aldeia!". São composições, cujos autores, os caboclos, os donos das cantigas, transmitem uma mensagem afirmando a sua nação, cujo termo é aqui pensado diferindo da sua utilização para designar nações de candomblé. Os caboclos dão o nome. Muitas vezes ajoelhados frente aos atabaques, durante a "salva", a primeira cantiga. O caboclo nos candomblés definem-se, ao apresentarem seus nomes, numa dimensão coletiva da sua individualidade. Existem muitos Sete Flechas, Sultão das Matas, Laje Grande e/ou outros caboclos, mas cada um é único, na relação com o seu rodante, e também no seu processo de "individuação biográfica" (CARDOSO, 2012).

Nesse processo de identificação, estabelecem-se alianças indígenas. Caboclos podem trazer suas cantigas para outros caboclos. Um caboclo boiadeiro afirmou que a sua salva havia sido dada pelo Sultão das matas de outra mãe de santo. O caboclo de uma mãe de santo pode muitas vezes trazer a salva dos caboclos dos filhos de santo dessa família na primeira vez que se manifestam e se apresentam publicamente. São modos de aliança indígena que possibilitam o acesso ao mundo dos encantados e a manifestação através da ciência dos caboclos. Embora haja um tempo ritual codificado para a apresentação do caboclo, em alguns casos eles "podem passar" antes desse tempo, através do caminho aberto por outros caboclos.

O processo de identificação indígena exacerba algumas características. Os elementos acionados no repertório ritual são transmitidos de modo seletivo e ininterrupto, transformando determinados atos e personagens em símbolos significativos da identidade. No entanto, é neste ponto, naquilo que Carvalho classificou como a radicalização da identidade étnica, que a homologia que traçamos entre os modos de reconhecimento mais se afastam, na relação com os seus contextos específicos. No processo de radicalização da identidade étnica entre os indígenas do Nordeste, entre os Kiriri, especificamente, há uma "atribuição de conotação negativa às práticas de caráter doméstico de incorporação xamanística, eventualmente associada a aspectos de tradição africana" (CARVALHO, 2011, p.13), buscando demonstrar costumes próprios de índios. Por outro lado, como aponta Flores (2017, p.48), nos terreiros, "a religião de matriz africana é componente crucial para a elaboração indígena".

## Conclusões

Os "modos de ser" da vida social dos caboclos na prática do ritual são compostos por sequências de comportamentos que podem ser rearranjadas ou

reconstruídas, pois são independentes dos sistemas causais que os trouxeram a existência, o que Schechner (1985) chamou de *comportamentos restaurados*:

“comportamento restaurado”<sup>8</sup> é simbólico e reflexivo: não é vazio, mas um comportamento carregado de significados de transmissão multivocais. Estes termos difíceis expressam um simples princípio: O “self” pode agir em/ como outro; O “self” individual ou transindividual é um papel ou um conjunto de papéis. (SCHECHNER, 1985, p.36)<sup>9</sup>.

Ao ativar determinados saberes, o caboclo define sua identidade indígena e transmite conhecimento social e memória através de um complexo de gestos e *modos de ser* operados na relação entre pessoas e espíritos e que podem ser sobre algo que nos ajude a entender a identidade indígena através de “um repertório de conhecimento incorporado, uma aprendizagem no e através do corpo, [...] como um meio de criar, preservar e transmitir conhecimento; o que constitui a performance” (SCHECHNER, 2013, p.28).

Os rituais são elaborados nesta relação: por um lado, certas disposições orientam os meios de realização das atividades religiosas em um contexto específico conformando uma identidade indígena, por outro, as proposições das entidades conferem vitalidade ao conjunto de práticas realizadas com o objetivo de ativar sua manifestação. Assim, os caboclos são compreendidos, em uma determinada perspectiva, como entidades espirituais sociais.

Assim, analisando alguns momentos rituais do culto aos caboclos nos terreiros, em uma chave homóloga à transformação dos “índios misturados” em “regimados” (CARVALHO, 2011), no processo de reconhecimento da identidade indígena, sendo as etapas desse processo 1) recorrer a uma liderança tradicional, 2) a “descoberta da aldeia”, 3) apoio “político” externo e interno, e 4) a radicalização da identidade étnica, então através da performance, os caboclos operam um engajamento na transformação do significado de uma categoria antes utilizada para designar o resultado da “mestiçagem”, ou seja, de “índio misturado” para uma nova identificação através da performance, ou seja, um “índio performado”.

---

<sup>8</sup> Em inglês “restored behaviour”. Optamos pela tradução *restaurado*, no entanto, alguns autores, como Diana Taylor (2013, 2013b), utilizam a tradução *reiterado*. Concordamos que ambos os sentidos estão presentes no conceito: tanto o de algo repetido constantemente (*reiterado*), quanto de algo que é renovado através da ação (*restaurado*).

<sup>9</sup> Restored behavior is symbolic and reflexive: not empty but loaded behavior multivocally broadcasting significances. These difficult terms express a single principle: The self can act in/as another; the social or transindividual self is a role or set of roles.



## Referências

- ALARCON, Daniela Fernandes.  
(2013). *O retorno da terra: As retomadas na aldeia Tupinambá da Serra do Padeiro, sul da Bahia*. Dissertação de mestrado. Instituto de Ciências Sociais, UNB.
- BLANES, Rui; ESPÍRITO SANTO, Diana (eds).  
(2014). *The social life of spirits*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- BLASER, Mario.  
(2018). *Uma outra cosmopolítica é possível? R@U*, vol.10, n. 2, p. 14-42. jul./dez.
- CARDOSO, Vânia Zikan.  
(2012). Marias: a individuação biográfica e o poder das estórias. In: GONÇALVES, M. A. (Org.); MARQUES, R. (Org.); CARDOSO, Vânia Zikan. (Org.). *Etnobiografia: Subjetivação e etnografia*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- CARVALHO, Maria Rosário de.  
(2011). De índios “misturados” a índios “regimados”. In: CARVALHO, Maria Rosário de. et al. (org.). *Negros no mundo dos índios: Imagens, reflexos, alteridades*. Natal, Editora da UFRN, p. 337-358.
- ESPÍRITO SANTO, Diana.  
(2014). Plasticidade e personalidade no espiritismo crioulo cubano. In: *Mana. Estudos de Antropologia Social*, vol. 20, n. 1, p. 63-93.
- FLAKSMAN, Clara.  
(2017). Enredo de santo e sincretismos no candomblé de Salvador, Bahia. *Revista de @ntropologia da UFSCar*, São Carlos, v.9, n.2, p.153-170.
- FLORES, Luisa. Dias.  
(2017). A guerra comancheira: contribuições a uma antropologia afroindígena. *Revista de @ntropologia da UFSCar*, São Carlos, v.9, n.2, p.43-63.
- GOLDMAN, Mácio.  
(2017). Contradiscursos Afroindígenas sobre Mistura, Sincretismo e Mestiçagem Estudos Etnográficos. *Revista de @ntropologia da UFSCar*, São Carlos, v.9, n.2, p.11-28.
- (2016). Cosmopolíticas, etno-ontologías y otras epistemologías. *Cuadernos de Antropología Social*. v.44.
- (2015). “Quinhentos anos de Contato”: Por uma Teoria Etnográfica da (Contra)Mestiçagem. *Mana*, vol. 21, n. 3, p. 641-659.
- (2014). A relação afroindígena. *Cadernos de campo*, n. 23. São Paulo. p. 213-222.
- KILOMBA, Grada.  
(2019). *Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano*. Tadução: Jess Oliviera.. Rio de Janeiro: Cogobó.
- LIGIÉRO, Zeca.  
(2011). O conceito de ‘motrizes culturais’ aplicado às práticas performativas de origens africanas na diáspora americana. *Revista Pós Ciências Sociais*. v. 8 n. 16.
- LIMA, Deborah de Magalhães.  
(1999). A Construção Histórica do Termo Caboclo: sobre estruturas e representações sociais no meio rural amazônico. In: *Novo Cadernos MAEA*, vol 2, n.2, p. 05-32.
- OLIVEIRA, José Sérgio de.  
(2001). *Xetro, Marrombaxetro, Caboclo! A Construção do Corpo caboclo nos Candomblés da Cidade de Cachoeira – Ba*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA .
- PARÉS, Nicolau.  
(2007). A formação do Candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia, 2.ed.rev., Campinas, SP, Editora da Unicamp.
- ROCHA, Cinthia Creatini da.  
(2017). Mistura, alteridade e identidade: reflexões sobre o campo relacional entre os Tupinambá de Olivença. ANPOCS, ST 01 - Antropologias Afroindígenas: Contradiscursos e Contramestiçagens.

- SANTOS, Antônio Bispo dos (Nêgo Bispo).  
(2015). *Colonização, Quilombos – modos e significações*. Brasília: INCT.
- SCHECHNER, Richard.  
(2013). “Pontos de contato” revisitados. In: *Revista de Antropologia da USP, Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo*. vol. 56, n. 2, jul-dez, São Paulo, SP.
- (1985). *Between theater and anthropology*. Philadelphia: The University of Philadelphia Press.
- SILVA, Fábio Alex Ferreira da.  
(2018). “Eu vou ali e volto já, daqui a pouco tô no mesmo lugar”: performances e agências sociorrituais no culto aos caboclos em Santo Amaro-BA. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.
- STENGERS, Isabelle.  
(2014). La propuesta cosmopolítica. *Revista Pléyade* 14. p. 17-41. julio-diciembre.
- STRATHERN, Marylin.  
(2014). Artefatos da história: os eventos e a interpretação de imagens. In: STRATHERN, Marylin. *O efeito etnográfico e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify.
- TAYLOR, Diana.  
(2013). *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- (2006). Performance and/as History. *The Drama Review*. vol. 50, n.1.

**Recebido em**

julho de 2021

**Aprovado em**

dezembro de 2021

# Cuerpo, racialización y performance en tiempos de multiculturalismo: sujeciones, agencias y subversiones en tres casos de patrimonialización afrolatinoamericanos

Viviana Parody<sup>1</sup>

## Resumen

En las últimas décadas, en consonancia con el auge multicultural, los organismos internacionales comenzaron a tomar partido en defensa de la “diversidad” y de aquellas expresiones que de ella se derivan alcanzando el estatus de “patrimonio intangible” (UNESCO, 2003, 2005). En no pocas oportunidades, sin embargo, estas legitimaciones son adquiridas mediante arduos procesos de postulación en los que los Estados nacionales y los grupos “portadores” se ven involucrados en “inventarios” y “puestas en valor”. Estos bienes culturales resultantes, cuyo clivaje es corporal, tanto pueden facilitar a sectores poblacionales históricamente subalternizados la subversión de estigmas como su reconfiguración en novedosas formas de otrerización -tales como exotismo, espectacularización, folklorización-. Entendiendo a estas convenciones y sus puestas en práctica como un tipo particular de política cultural de corte global que tiene su emergencia en el marco del multiculturalismo, en este artículo propongo dirimir -de manera comparativa y multisituada- las sujeciones, agencias y subversiones dadas en tres procesos de patrimonialización afrolatinoamericanos/caribeños (Colombia, Cuba, y Uruguay). De manera específica, analizo las articulaciones que entre *raza*, *cuerpo* y *performance* se suscitan en estos procesos mediante los cuales determinados sectores poblacionales signados por la “raza” devienen protagonistas y a la vez garantes de la “salvaguardia” de las expresiones performáticas patrimonializadas. En el transcurso, privilegio examinar la medida en que estas nuevas políticas de corte global (y sus traducciones locales), o bien fortalecen o bien ponen en cuestión “regímenes de corporalidad situados” (Restrepo, 2010). Una antropología *dey desde* los cuerpos asiste la metodología, en no pocos períodos circunscrita a la *participación radical* (Jackson, 1996 y Blacking, 1995 en Ferreira, 1999), donde la corporalidad del investigador se constituye en la materialidad especular sobre la cual los actores sociales también proyectan marcaciones e identificaciones contrastativas que, en no pocas oportunidades, aún responden a regímenes de colonialidad.

## Palabras clave

Cuerpo. Racialización. Patrimonialización.

---

<sup>1</sup> Doutoranda IDAES/UNSAM. Becaria doctoral CONICET-UBA, Argentina. E-mail: viviparody@yahoo.com.ar.

## Abstract

In recent decades, in line with the multicultural boom, international organizations began to take sides in defense of "diversity" and those expressions that derive from it, reaching the status of "intangible heritage" (UNESCO, 2003, 2005). On many occasions, however, these legitimations are acquired through arduous application processes in which nation states and "carrier" groups are involved in "inventories" and "enhancements." These resulting cultural assets, whose cleavage is bodily, can both facilitate the subversion of stigmas to historically subalternized population sectors and their reconfiguration into novel forms of otherization -such as exoticism, spectacularization, folklorization-. Understanding these conventions and their implementation as a particular type of cultural policy of a global nature that has its emergence within the framework of multiculturalism, in this article I propose to resolve - in a comparative and multisituation way - the constraints, agencies and subversions given in three Afro-Latin American / Caribbean patrimonialization processes (Colombia, Cuba, and Uruguay). In a specific way, I analyze the articulations that between race, body and performance arise in these processes through which certain population sectors marked by "race" become protagonists and at the same time guarantors of the "safeguard" of patrimonialized performative expressions. In the course of this, it is my privilege to examine the extent to which these new global policies (and their local translations) either strengthen or call into question "situated corporeal regimes" (RESTREPO, 2010). An anthropology of and from bodies assists the methodology, in not a few periods circumscribed to radical participation (JACKSON, 1996 and BLACKING, 1995 in FERREIRA, 1999), where the corporality of the researcher is constituted in the specular materiality on which the actors Social organizations also project contrasting markings and identifications that, on many occasions, still respond to regimes of coloniality.

## Keywords

Body. Racialization. Patrimonialization.

## Resumo

Nas últimas décadas, em consonância com o boom multicultural, os organismos internacionais passaram a tomar partido na defesa da "diversidade" e das expressões que dela decorrem, atingindo o estatuto de "patrimônio imaterial" (UNESCO, 2003, 2005). Em muitas ocasiões, entretanto, essas legitimações são adquiridas por meio de árduos processos de aplicação, nos quais os Estados-nação e grupos de "transportadores" estão envolvidos em "inventários" e "aprimoramentos". Esses bens culturais resultantes, cuja clivagem é corporal, podem tanto facilitar a subversão de estigmas a setores historicamente subalternizados da população quanto sua reconfiguração em novas formas de terceirização - como exotismo, espetacularização, folclorização -. Compreendendo essas convenções e sua implementação como um tipo particular

de política cultural de carácter global que tem sua emergência no âmbito do multiculturalismo, neste artigo me proponho a resolver - de forma comparativa e multisituacional - as subversões, agências e sujesões dadas em três processos de patrimonialização afro-latino-americana / caribenha (Colômbia, Cuba e Uruguai). De forma específica, analiso as articulações entre raça, corpo e performance surgidas nesse processo, por meio das quais determinados setores da população marcados por "raça" tornam-se protagonistas e ao mesmo tempo fiadores da "salvaguarda" das expressões performáticas patrimonializadas. No decorrer disso, tenho o privilégio de examinar em que medida essas novas políticas globais (e suas traduções locais) fortalecem ou questionam "regimes corporais situados" (RESTREPO, 2010). Uma antropologia dos e dos corpos auxilia a metodologia, em não poucos períodos circunscritos à participação radical (JACKSON, 1996 e BLACKING, 1995 em FERREIRA, 1999), onde a corporalidade do pesquisador se constitui na materialidade especular sobre a qual os atores. As organizações sociais também projetam marcações e identificações contrastantes que, em muitas ocasiões, ainda respondem a regimes de colonialidade.

## Palavras-chave

Corpo. Racialização. Patrimonialização.

## Introducción

Durante los últimos cien años, las américas y el caribe hispano se vieron interpelados por un sinfín de trabajos que abrigaron referir a sentidos racializados de existencia. En principio inspirados en el *Harlem Renaissance*<sup>2</sup> o en el movimiento de la *negritude*<sup>3</sup>, escritores y activistas de nuestras latitudes fueron sumando sus propias narrativas (negristas o africanistas) nacionalmente situadas (GUILLÉN, 1931; CARPENTIER, 1933; ORTIZ, 1921,1924; ZAPATA OLIVELLA, 1963, 1983; PEREDA VALDÉS, 1937, 1965; CARÁMBULA, 1966; ORTIZ ODERIGO; 1969, 1968). Asimismo, en el ámbito académico, tras la iniciativa de Melville Herskovits<sup>4</sup> (1928, 1941, 1966 [1945]) y la impronta de

---

<sup>2</sup> Me refiero al movimiento artístico y contracultural "del renacer del arte negro" dado en Harlem (Nueva York) hacia la década de 1920.

<sup>3</sup> Con el término *negritud* hago referencia al movimiento desarrollado entre aproximadamente 1930 y 1960 desde las universidades del primer mundo por estudiantes negros pertenecientes a la élite de las colonias francesas (como el martiniqués Aimé Césaire y el senegalés Léopold Senghor, entre otros).

<sup>4</sup> En 1941 y 1942 el antropólogo cultural norteamericano trabajó en Brasil. Estos desempeños bien pueden dar cuenta de la difusión de sus trabajos, de cuyos alcances se tomarán diversos

Roger Bastide<sup>5</sup> (1935, 1947, 1958), diversos científicos latinoamericanos fueron articulando su labor consiguiendo en algunos casos horadar el imaginario nacional europeizado con nuevos o antiguos discursos de los que se derivaron algunos efectos de verdad respecto del ser negros/as (FRIEDEMANN, 1979, 1983, 1984; AROCHA, 1999; FRIEDEMANN Y AROCHA, 1982; ZAPATA OLIVELLA, 1967, 1977; ORTIZ, 1985 [1951], 2015; CARVALHO NETO, 1955, 1971; AYESTARÁN, 1953, 1967; entre otros).

Continuamente reactualizados, y a la vez siempre cargados de sentidos diaspóricos, estos discursos supieron tanto reflejar el caudal simbólico-expresivo de las distintas experiencias y ontologías afrolatinoamericanas, como a la vez colaborar en su (re)configuración afectando trayectorias afrodescendientes/negras situadas y concretas (PARODY, 2017 b)<sup>6</sup>-. Por su parte, las *performances* afrolatinoamericanas dieron encarnadura a estos procesos para los cuales la modernidad funcionó como condición de posibilidad. En afinidad con la dialéctica de oposición binaria que la modernidad/colonialidad dejó habilitada (civilización/barbarie), dichas *performances* asumieron la contra-imagen especular del sí mismo europeo con el que los Estados nacionales latinoamericanos y caribeños se establecieron.

Cuando en la actualidad diversos organismos multilaterales ocupan su destino en la realización de un *archivo* de “danzas, músicas y cantos afrodescendientes”, no hacen más que invitar a los países miembros al (feliz u obligado) registro audiovisual de dicho capital performático al que suponen como claramente ubicable, nacionalmente inscripto (como “afrocolombiano”, “afrocubano” o “afrouuguayo”) e históricamente sedimentado (aun cuando se trate de procesos de retradicionalización contemporáneos). Se fijan así, en nombre del reconocimiento, pedagogías de la diferencia previamente culturalizada (RESTREPO, 2004), a la vez que *repertorios* de memoria (TAYLOR, 2015) que conservan en su núcleo la doble posibilidad de reproducir/subvertir el régimen de modernidad/colonialidad que los vio nacer.

---

antropólogos colombianos de la talla de Jaime Arocha y Nina Friedemann.

<sup>5</sup> Entre 1938 y 1951 coincidió en desempeñarse como sociólogo en la Universidad de San Pablo, para volver a radicarse en Francia en 1958 y dedicarse a la etnología religiosa. De sus trabajos en relación a la población afrobrasileña se hereda el concepto de aculturación.

<sup>6</sup> He dado cuenta de este proceso para el caso uruguayo, es decir de cuánto las obras literarias de los folkloristas o científicos retroalimentan las *performances* de la cultura popular negra décadas después de ser publicadas. Aquí el fetichismo radica en que, entre los grupos performáticos correspondientes con una cultura popular negra, los elementos reapropiados de estas fuentes (y resignificados) se internalizan para ser definidos como “tradicionales” (cultivados desde tiempos inmemoriales, y/o directamente ancestrales). Esto no invalida éstos ni otros procesos.

Teniendo en cuenta los debates ya dados en el campo de la antropología y los estudios culturales (RESTREPO, 2012; STUART HALL, 2010), en el presente artículo busco profundizar respecto de los procesos de marcación y desmarcación que los grupos llevan adelante *en y a partir* de estas prácticas corporalizadas en tanto en las mismas resultan asumidas identificaciones étnico-raciales y sexo-genéricas, e inscripciones de nacionalidad y subalternidad. Por medio de la presentación de tres casos nacionales correspondientes con expresiones afrolatinoamericanas patrimonializadas, adelanto algunas elaboraciones de la investigación doctoral en curso para poder dirimir las sujeciones, agencias y subversiones que los colectivos afrodescendientes ejercen *desde la corporalidad* (RODRÍGUEZ, 2010) y/o *en el cuerpo como lugar* (HANNERZ, 1998 en PARODY, 2016). En tanto la metodología de abordaje reviste las características de *participación radical* (JACKSON, 1996 Y BLACKING, 1995 EN FERREIRA, 1999) e investigación en/desde los cuerpos<sup>7</sup> (CITRO *et al*, 2020), el imaginario racializado (CAGGIANO, 2015)<sup>8</sup> que se desprende de los procesos que he descripto resulta proyectado en las interacciones sociales dadas a lo largo del proyecto de investigación. Esto se observa sobre todo así, principalmente, durante los períodos de coresidencia (llevados adelante entre grupos afrodescendientes de Cuba, Colombia y Uruguay), aunque también durante la pandemia bajo las características de la *netnografía* (o etnografía digital y de los medios digitales de los grupos). Es en el marco de estas interacciones etnográficas que puedo definirme como mujer socialmente blanca, condición racializada a la que mucho aporta la labor de investigadora o “académica”, lo que en cada contexto nacional también varía en modalidad de percepción y relevancia. Con la idea de racialización me estaré refiriendo “a ese proceso de marcación-constitución de diferencias” que es traducido en jerarquías sociales a partir de diacríticos biologizados y que con frecuencia derivan en la gubernamentalización de la existencia (ARIAS Y RESTREPO, 2010, p. 58).

En tanto las definiciones de raza/racialización resultan siempre dialógicas y situadas (DE LA CADENA, 2008 en CAGGIANO, 2015), la comprensión de

---

<sup>7</sup> Como afirman las autoras, estas metodologías posibilitan formas de comunicación no verbal y de “reflexividad corporizada” que favorecen la ubicación de violencias silenciadas e invisibilizadas así como las agenticidades que pueden vehiculizar su transformación.

<sup>8</sup> Reconociendo los aportes de la perspectiva decolonial a esta problemática, Caggiano (2015) advierte sobre los riesgos de lo que presenta como una “deriva decolonial esencialista”, que se origina en encontrar el sustrato de la raza no ya en la biología o en la cultura, sino en una comprensión esencializada de la historia.

sus formas concretas siempre requiere profundizar las particularidades dadas en los diferentes contextos, y los casos en estudio nos permiten en este trabajo dar cuenta de cómo estas heterogeneidades son vividas y aprendidas performáticamente. Parto para ello de un concepto amplio de *performance* que no solo remite a la práctica de músicas y danzas sino a todo hecho social que pueda ser analizado como tal (SCHECHNER, 2000). Para Víctor Turner (2002), son válidos dos tipos de *performances*: las de tipo social o *performance social*, y aquellas que abarcan el campo de lo estético y las “puestas en escena” y que denomina como *performances culturales*. Varios casos a los que haré mención confluyen en ambas categorizaciones. Finalmente, en tanto los estudios de *performances* se distinguen de la teoría de la performatividad (BUTLER, 2005, 2007), me serviré también de esta última perspectiva para entender como el género, la raza, la clase social y la religiosidad se articulan en cada caso nacional produciendo maneras corporeizadas, permitidas o esperables de ser afrocaribinos, afrocolombianos/palenqueros, o afrocaribinos.

## **“Un rincón de África en Colombia” como modelo de “economía naranja”**

San Basilio de Palenque es un poblado rural que ha sido fundado por esclavizados cimarrones que huyeron de Cartagena a fines del siglo XVII, por lo que suele ser definido como “el primer pueblo libre de América”<sup>9</sup>. Ubicado a los pies de los Montes de María (Departamento de Bolívar), a unas tres horas de Cartagena de Indias (Colombia), San Basilio resulta un caso emblemático del “patrimonio intangible” pues las y los palenqueros mantienen una lengua *creole* (la “lengua palenquera”), cantos y ritos funerarios denominados como *lumbalú*, y un sistema de organización social basado en grupos de edad o *kuagros*, razón por la que también le vale ser nombrado como “el último rincón de África en Colombia”. Organismos internacionales como la UNESCO, el Banco Mundial o la ONU, entre otros, saben tener presencia en este sitio privilegiado que ha oficiado de laboratorio patrimonial por tratarse de uno de los primeros “espacios culturales” con este tipo de reconocimiento en América Latina y el Caribe.

---

<sup>9</sup> Gracias a los atributos otorgados por la Ley 70 de 1993 (aquella que en Colombia instrumenta el artículo de la Constitución Nacional de 1991 referido a las “comunidades negras”) cuenta con un Consejo Comunitario renovable cada dos años y titulación colectiva de las tierras.



Según la UNESCO, el “Espacio Cultural de Palenque de San Basilio” se encuentra “amenazado no sólo por los cambios económicos que afectan a los modos de producción locales, sino también por el conflicto armado dado entre los paramilitares colombianos y grupos guerrilleros locales”<sup>10</sup>. El organismo multilateral, también ubica en la discriminación racial -que las y los palenqueros sufren fuera de su poblado- el origen del rechazo que los propios palenqueros y palenqueras han tenido respecto de “sus valores culturales”, lo que habría generado no solo la necesidad de la patrimonialización sino, muy previo a la misma (1986), la modalidad de Educación Intercultural Bilingüe (y agraria) para su (única) escuela<sup>11</sup>. La reversibilidad del estigma que históricamente acaecía sobre la lengua palenquera es producto de estas agencias que la propia comunidad palenquera pudo estimar llevar adelante en diálogo (o no) con los organismos nacionales e internacionales, aunque siempre en alianza con determinados sectores académicos<sup>12</sup>.

Estos procesos de índole patrimonial, contrastan muchas veces con las dificultades diarias de las familias palenqueras, cuyas resoluciones se derivan en las mujeres. Siendo San Basilio de Palenque un poblado rural cuya economía de base agraria se encuentra absolutamente vital, a la vez que en transición hacia las economías sociales de tipo urbanas, la división sexual del trabajo se sigue presentando con todos estos disímiles ribetes. Siendo escasos los puestos de trabajo para los crecientes palenqueros/as profesionalizados, los desempeños mayoritarios se definen entre lo agrario (con prevalencia masculina) y lo urbano (con prevalencia de mujeres y de jóvenes). Convocadas al circuito turístico cartagenero (CUNIN, 2006), las mujeres palenqueras ofrecen sus productos con sus trajes típicos en continuidad con la metáfora colonial. Como analizan Valle y Martínez (2018), cuando los diacríticos culturales se escriben sobre el cuerpo de las mujeres estos pueden terminar oficiando de meros soportes. Sobre los mismos, la indumentaria se despliega como *máscara*, pues el cuerpo es dispuesto como territorio de la imagen

---

<sup>10</sup> Esto ha sido así hasta bien entrados los años 2000, y la patrimonialización en gran medida estuvo motivada en esta situación (colocar una mirada internacional en el poblado para impedir mayores masacres).

<sup>11</sup> Este ha sido un proceso sobre todo impulsado por Dorina Hernández, palenquera doctoranda en Ciencias de la Educación (Universidad de Cartagena), participe del PCN / Proceso de Comunidades Negras (Regional Palenque “KU SUTO” Caribe, 1992-2009) y del Movimiento Nacional Cimarrón (1987-1991).

<sup>12</sup> Es en primer lugar la etnolingüística la que ha tenido mayor presencia, tras la obra *Lengua y Sociedad en el Palenque de San Basilio* de Nina Friedemann (1983).

(MATOSO, 2001). Esta *performance*<sup>13</sup> mediante la cual las vendedoras de dulces oriundas de San Basilio de Palenque *actúan* a la mujer palenquera, permiten que en un espacio de interacciones sociales signadas por el consumo (tal como es el turismo) el valor de uso se extienda desde el producto hacia su emblema fetichizado<sup>14</sup>, situación en la cual la etnicidad opera como valor de cambio (COMAROFF & COMAROFF, 2011).

Como pobladoras rurales, son muchas veces estas mismas mujeres las que llevan adelante reclamos en pos de la subsistencia o la pavimentación del poblado, siendo éstas necesidades que en todos los casos se ubican “por fuera de la cultura”, y suelen ser respondidas mayormente por fundaciones y corporaciones -y en menor o nula medida por el Estado-. El mismo circuito turístico que las acoge, desde la patrimonialización se ha extendido en sentido inverso -esto es, desde Cartagena hacia San Basilio de Palenque- dando lugar a la proliferación de propuestas de etnoturismo. Estas posibilitan que, en pleno COVID 19, mujeres palenqueras expertas en productos culinarios tradicionales didacten sus recetas mediante *workshops* organizados por ONGs transnacionales<sup>15</sup>. En estas clases o *workshops*, que dan cuenta de los niveles de formalización de las prácticas económicas de las mujeres palenqueras -y no solamente de la injerencia de las ONGs-, estas mujeres convierten su cocina rural en una escena *in situ* y facilitan su corporalidad mediada por la indumentaria para una situación especular<sup>16</sup> o de alteridad radical. El uso común alusivo de los colores de la bandera colombiana proyectados en sus vestuarios también metaforiza la situación contemporánea de integración (social y económica) que las mujeres palenqueras registran en relación con la sociedad nacional colombiana.

Entre 2008, en que se formaliza la inscripción de San Basilio como “espacio cultural”, y la actualidad, puede constatarse también la inauguración de la *Casa de la Cultura* palenquera, y el traslado de los talleres de danzas para niñas y

---

<sup>13</sup> Schechner (2000) nos mencionaba que todo hecho social puede ser analizado como *performances*. A la vez, para Víctor Turner (2002) son válidos dos tipos de *performances* que él mismo define como *performance social*, y aquello que define como *performance cultural* (el campo de lo estético y las “puestas en escena”).

<sup>14</sup> El producto puede tener una doble fuente de valor agregado al ser artesanal pero, a la vez, “étnico”.

<sup>15</sup> En el ejemplo dado ha intervenido la fundación ACUA (*Activos Culturales Afro*). Ver las características y estándares éticos de la Fundación ACUA en: <https://programaacua.org/>

<sup>16</sup> Vuelvo a referir al acto de identificación/distinción que se produce cuando el sí mismo de quien consume (generalmente sectores de clase media blancos aunque no únicamente) es percibido como contrapuesto o distante de la alteridad que el *performer* hace manifiesta.

niños desde las casas de los propios pobladores y familias “portadoras” hacia este predio cultural sustentado por la propia UNESCO. Esto es así en desmérito de la asistencia diaria y masiva de las y los niños palenqueros a los juegos de la plaza central que fueron destituidos para la edificación de un escenario y un playón que se utilizan *privilegiadamente* los primeros días de octubre para el *Festival de Tambores y Expresiones Culturales de Palenque*. Según el propio consejo comunitario<sup>17</sup> y algunos etnoeducadores con desempeño en el poblado, el festival cobró características espectacularizantes desde la patrimonialización, muy a pesar de haber sido iniciado por un maestro de escuela hace más de treinta años con otro tipo de características que también colocaban a los niños en lugar de privilegio. Desde sus inicios, el festival se realiza para las conmemoraciones del 12 de octubre, fecha que para entonces (previo al multiculturalismo colombiano) celebraba “la raza hispánica”. Sobre dicha efeméride eurocentrada, y como acción etnoeducativa, el festival de entonces introducía a las y los niños en el aprendizaje formal de sus danzas (como el *mapalé*), otorgando reconocimiento a las mismas y a los grupos participantes. La vasta trayectoria de décadas de realización de este festival nos muestra la medida en la que una misma propuesta puede, según contexto, tanto favorecer los procesos de agencia como recrudecer las sujeciones.

A pesar de las lógicas más folklorizadas o espectacularizadas que a veces se imprimen en el *Festival de Tambores y Expresiones Culturales de San Basilio de Palenque*, durante el mismo también tienen lugar instancias de debate regional e internacional. Organizadas en la *Casa de la Cultura palenquera*, a donde espontáneamente se dan cita diferentes referentes académicos y políticos -como Agustín Lao Montes o Sheyla Walker, entre otros<sup>18</sup>-, estas mesas de debate transcurren en paralelo con las dinámicas de música y danza (locales y foráneas) alojadas en el nuevo escenario del playón de la plaza. En esta dinámica es clara aquella lógica descripta por Cunha (2001) cuando refiere a trayectorias o bien culturalistas o bien politizadas de los grupos afrodescendientes pues en estas dinámicas parecieran manifestarse dos *circuitos* bien diferenciados: el que podemos denominar como más

---

<sup>17</sup> En 2010, el director del *Programa Afrodescendientes* del Ministerio de Cultura argentino, Javier Ortuño, entró en diálogo con el Consejo Comunitario de San Basilio de Palenque, y hacia entonces este organismo comunitario mantenía cierta diferencia de perspectiva con la corporación que dirigía el festival. Pude constatar esto en San Basilio en 2011, lo que no significa que estas diferencias se mantengan en todo momento y lugar entre todos los consejos comunitarios en ejercicio y las diferentes directivas que haya tenido el festival.

<sup>18</sup> He compartido dicho espacio en 2016 durante el trabajo de campo.

correspondiente con una “cultura popular negra”<sup>19</sup> que de manera recreativa asiste al festival, y el que podemos ubicar en los debates que se realizan en el marco de la *Casa de la Cultura*. La feria artesanal de productos aledaña al escenario (que es ubicado en la plaza) se constituye, en este sentido, en un ámbito de transición en el que tanto se pueden adquirir productos como reivindicar estéticas. Es el turista extranjero el que articula estos tres ámbitos con su recorrido, ligando con sus cuerpos en circulación la distancia material y simbólica existente entre estas actividades o circuitos, aun cuando no alcanzan una lectura comprensiva en ninguno de ellos dada la falta de códigos socioculturales compartidos. Con la adquisición de trenzados o productos, sin embargo, los turistas pueden salvar estas distancias y “llevarse” al palenque *inscripto en el cuerpo*.

La plaza de San Basilio que aloja al festival y que cumple con las características de ser la plaza de un poblado semi-rural frente a la cual se ubica su pequeño centro de salud y la iglesia, en el año 2001 ha sido testigo del asesinato de tres jóvenes palenqueros masacrados “por sospecha de guerrilla”. Entre las gigantografías del playón que hoy denotan la “cultura palenquera” no existe ninguna señalización que mantenga la memoria de estos hechos vinculados al conflicto armado, que son los que originalmente dieron motivo a agentes académicos y comunitarios para pensar en la postulación de San Basilio de Palenque a la *Lista Representativa del Patrimonio Intangible*. Tras la nueva infraestructura, la plaza del pueblo de San Basilio dio lugar a la acogida de Iván Duque Márquez, presidente de Colombia, quien en 2019 afirmó al visitar las diferentes instituciones del poblado:

“Yo quiero que San Basilio de Palenque sea un área de desarrollo naranja, como lo llamamos en el Plan de Desarrollo. Un área de desarrollo cultural, que todos los colombianos en el Bicentenario conozcamos la historia de esta comunidad para sentirnos más orgullosos de ser colombianos. Ese es el orgullo que ustedes representan para mí” (Iván Duque Márquez, 11 de Abril de 2019, San Basilio de Palenque)<sup>20</sup>.

Las retóricas del reconocimiento se articulan, de esta manera, a las lógicas de un tipo de “desarrollo” para el que “la cultura” representa la posibilidad de

---

<sup>19</sup> Sigo a Stuart Hall en el uso de éstos términos.

<sup>20</sup> En 2021 se cumplen los 200 años de la creación de La Gran Colombia, república creada diez años después de la independencia en base a la articulación de los territorios de Colombia, Panamá, Venezuela y Ecuador.

ingreso económico frente a un sistema redistributivo racista. En 2015 San Basilio cumplió con el “Plan de Salvaguardia” iniciado en 2005. Durante este período, el “etnoturismo” se alistó entre las principales posibilidades de sustentabilidad económica más comunes del poblado, las corporaciones (asociaciones con personería jurídica) se triplicaron, y todo cuanto se hubo registrado ha sido producido “de Palenque para el mundo” -y en menor medida para responder a las necesidades de la propia comunidad-. Como contraparte, el Consejo Comunitario y las agrupaciones juveniles, llevaron adelante tareas de saneamiento -aún en pleno COVID 19-, e incluso protestas frente a la prohibición de circulación y venta ambulante, o la falta de cumplimiento del presidente Iván Duque respecto de un Plan Integral de “desarrollo” para San Basilio de Palenque que incluiría la construcción de instituciones deportivo-recreativas aún sin concreción.

Contra toda retórica tradicionalista, aunque de la mano de esencialismos y agencias, en San Basilio conviven prácticas de *rap* y *reggaetón* junto al *bullerengue* y el *mapalé*, el *lumbalú* o el *son de negro* y asimismo la *champeta*, músicas todas equitativamente atravesadas por el desarrollo de una industria cultural de mediana escala que duplica la posibilidad de visibilización de las y los palenqueros en los términos descriptos (vitrina para el mundo). *Palenque Records*, un sello discográfico independiente con sede en Colombia y Francia, fue creado en 1997 por Lucas Silva y está dedicado a la producción de films y discos sobre la música tradicional afrocolombiana. Grandes tocadores y cantadoras de San Basilio de Palenque fueron grabados *in situ* por *Palenque Records* para fonogramas y audiovisuales que han estado principalmente dirigidos “a los propios”<sup>21</sup>, posibilitando -paradójicamente- a las y los palenqueros de una generación “tradicional” recuperar la *liminalidad* que la espectacularización y el turismo “étnico” habían trocado en valor de cambio. Según Richard Schechner (1985), la transición en el ritual es alcanzada tras los momentos de caldeamiento o preparación, asistencia al mundo *liminal* o performático, y retorno a la cotidianidad. En los materiales audiovisuales (o emisiones radiales), según condiciones de producción, pueden verse estas mismas características que gracias al efecto de “vitrina” han tendido a dejarse de lado en las prácticas corporalizadas que son regladas por el espectáculo.

---

<sup>21</sup> Su primer documental “Los Reyes Criollos de la Champeta” (La Huit Production, Paris 1998), dio a conocer la champeta criolla al mundo. En homenaje a Paulino Salgado “Batata”, y otros músicos célebres de San Basilio de Palenque, en el año 2000 Lucas Silva realiza “Los Hijos de Benkos” (Les Films du Village-Rfo-Mezzo), y durante el rodaje trabaja y graba junto a todos los grupos musicales de Palenque, entre ellos *Las Alegres Ambulancias* y el *Sexteto Tabalá*.

Sobre todo se trata, en este tipo de producciones audiovisuales que tienden al recuento comunitario e intergeneracional en un marco de no espectacularidad, de un proceso acontecido *por* y *para* los partícipes, lo que se vuelve absolutamente lejano a las lógicas binarias de “hacedores” vs “público espectador” que son propias de la espectacularización. Medios y mediaciones tampoco se presentan entonces en correspondencia con modernidad o tradición.

Dentro de tales lógicas y con las mediaciones que hoy incorporan las nuevas tecnologías -es decir, sin la necesidad de recurrir a un sello fonográfico- el grupo *Kombilesa Mi*<sup>22</sup> creó un nuevo género musical al que denominan como RFP (*rap* folclórico palenquero) mediante el cual narran en lengua palenquera la historia cultural del poblado, “representan sus vivencias cotidianas”, “fortalecen las tradiciones musicales de San Basilio y la lengua palenquera”, a la vez que “fortalecen y le dan mucho más cuerpo al tema del rap en San Basilio”<sup>23</sup>. Las *performances* sonoras, danzarias y audiovisuales de *Kombilesa Mi*, operan a la manera de *actos de habla* o enunciados realizativos o performativos (AUSTIN, 1956, 1962; Searle, 1990 [1969]): al paso del grupo de *rap* folclórico por el pueblo, los niños responden con vocablos “en lengua”, reduciendo las distancias entre “lo que la gente dice y lo que la gente” pues, en este tipo de prácticas de reivindicación, las palabras *hacen* cuando crean realidades (PEIRANO, 2001). Inserto en las redes sociales y el consumo cultural que es propio de la industria, el grupo también aspira a “llevar a San Basilio de Palenque a un Grammy Latino” y convertirse de esta manera en un nuevo orgullo palenquero, quizás tanto como lo fue *Kid Pambelé*, el campeón mundial de boxeo Antonio Cervantes Reyes (1972), quien no solo “trajo la luz eléctrica a su pueblo” sino que “le enseñó a ganar a Colombia” frente al mundo. ¿Será que, mediante un Grammy, *Kombilesa Mi* pueda hacer extensiva la red de internet para San Basilio de Palenque, prácticamente incomunicado en pleno COVID 19?

---

<sup>22</sup> En lengua palenquera significa “mis amigos”, y remite al *kuagro* de edad.

<sup>23</sup> Julio Andris Padilla, director del grupo en 2016, para el diario *El Espectador*, Colombia.

## De capitalismo, comunismo y después (de la revolución cubana)

Frente a este caso emblemático (afro)colombiano, podemos ubicar en segundo lugar el caso cubano. A diferencia de como ocurre en el multiculturalismo colombiano con la prominencia de los “grupos étnicos” como garantes de “diversidad” (AROCHA, 2004; AGUDELO, 2005, 2019; BOCAREJO Y RESTREPO, 2011; CHÁVEZ, 2011), en Cuba aún prevalece la tensión entre resaltar *vs* desacreditar la “afrocubanía” reivindicada por Alejo Carpentier. La noción de “transculturación”, en cambio, impulsada por Fernando Ortiz en *Contrapunto del tabaco y del azúcar*, es abrigada por organismos estatales y por el común de la población cubana como metáfora del mestizaje. Dado el contexto socialista donde “todos son iguales ante la ley”, se sostendría que en Cuba no existen diferencias signadas por la “raza” (VOLPATO PERBELLINI, 2008; MORALES DOMÍNGUEZ, 2002). Sin embargo, esta posición no ha derivado en la erradicación del racismo estructural que también alcanza a la isla (CASTRO, 1959, 2001; MANZANARES BLANCO, 2020). Cuba tiene, además, una institución referencial para las “Américas negras” como es *Casa de África* de La Habana, y una serie incipiente de proyectos de base étnico-racial llevados adelante por la propia población cubana -ávida de promover recursos, pero también de reformular su realidad-. Diversos desafíos se vienen enunciando en esta clave más recientemente (CAMPOALEGRE SEPTIEN, 2019 a, 2019 b), a la vez que referentes de la academia cubana se insertaron en un área de estudios “afrolatinoamericanos” correspondiente primeramente con la Universidad de Harvard (DE LA FUENTE & ANDREWS, 2018), y más recientemente en un área de estudios afrodescendientes que se corresponde con el Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales CLACSO (CAMPOALEGRE SEPTIEN, 2019 a, 2019 b).

Es en este contexto de transición de un socialismo ortodoxo hacia una mayor apertura (de capitales) que la *rumba* es inscrita en la *Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial* de la UNESCO, días posteriores al fallecimiento de Fidel Castro acontecido en noviembre de 2016. En un proceso clave de la historia de Cuba como es la reforma constitucional, un plan de incipiente “apertura al mundo” que implica tanto la “lucha contra el bloqueo” norteamericano (aún vigente) como la paulatina dolarización de su sistema monetario, la doble exposición de *la rumba* para un circuito turístico hotelero de alta gama y un circuito “etnoturístico” más comunal, muestra también las vicisitudes del “patrimonio inmaterial”. Este marco de aperturas, que también incluye el incremento en el ingreso de los capitales extranjeros y el paulatino

proceso de gentrificación urbana (dado tras la puesta en valor del casco histórico de La Habana Vieja), presenta lógicas racializadas disímiles a las colombianas, y tendencias institucionales en oposición en relación con la “cubanía” o la “afrocubanía” que *Casa de las Américas* (entre otras instituciones) en diversas oportunidades ha dado en dirimir (ALÉN, 2016)<sup>24</sup>. En el marco de estas lógicas sobre las que se debate la racialización en Cuba, y no a contrapelo de ello, es que más recientemente han comenzado a introducirse retóricas multiculturales o multiculturalistas (CAMPOALEGRE SEPTIEN, 2019 b).

En relación con la patrimonialización en cuestión en este caso nacional, en su estrategia enunciativa la UNESCO (es decir, Cuba en su postulación) define a la *rumba* “cubana” como la “mezcla festiva de baile y música, y todas las prácticas culturales inherentes”, aunque hace clara mención a “la música y los movimientos de la *rumba* de Cuba [como] esencialmente vinculados a la cultura africana, pero también [a] elementos característicos de la cultura antillana y el flamenco español” (UNESCO, 2016)<sup>25</sup>. En sus documentos de postulación, se apela a la “integración cultural” tricontinental, se define a la *rumba* como “la forma más auténtica de consolidación de la nación cubana”, y se apela a “la internacionalización de su lenguaje”<sup>26</sup>.

El evento que permite la difusión de la expresión por toda la isla -el Festival *Timbalaye* o *Ruta de la Rumba*- es preexistente a esta inscripción, y se encuentra coordinado por los mismos artistas cubanos que llevaron adelante la postulación de esta expresión performática frente a UNESCO, con el apoyo del Estado cubano<sup>27</sup>, aunque residiendo en el extranjero. Mayoritariamente, la *Ruta de la Rumba*, cumple con todas las características que emanan del turismo cultural: es un tipo de oferta turística que convoca tanto a académicos como amantes de la cultura, a embajadores e interesados en general, y que a la vez deviene en emprendimiento para estos artistas que operan triangularmente entre Cuba, México e Italia como opción estratégica frente a la imposibilidad

---

<sup>24</sup> La conferencia de cierre de Olavo Alén argumentó la inconveniencia de la utilización del prefijo “afro” en relación con la procedencia de las músicas cubanas como el *son*.

<sup>25</sup> Cuba tiene en total cuatro elementos inscritos en la lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO: la tumba francesa, la *rumba*, el punto cubano y la parranda de San Pedro.

<sup>26</sup> Ulises Mora Valiña, reconocido cultor de esta expresión, preside el consentimiento comunitario que es acompañado de un total de 270 firmas.

<sup>27</sup> Usualmente el proceso es inverso: las autoridades estatales dirigen la postulación y convocan a los referentes comunitarios para el consentimiento y la posterior instrumentalización. En todos los casos o modelos de gestión, es el Estado el que recibe los fondos económicos para garantizar la “salvaguardia” de la expresión en cuestión.



de constituir personerías jurídicas en Cuba. El estatuto económico cubano en este caso inhibe a los ciudadanos del gerenciamiento directo de capitales extranjeros o globales vía ONGs, con lo cual el rol del Estado en materia de economía política en Cuba presenta una caracterización única. Todo nos llevaría a pensar que entonces, bajo este tipo de regímenes proteccionistas y estatistas, las lógicas del capital no tendrían ingreso. Sin embargo, de la mano del turismo -y, llamativamente, de manera similar a como ocurre en Cartagena-, en los últimos años en Cuba se han desarrollado prácticas -de alta, media o baja intensidad- que en su configuración viabilizan procesos de subjetivación similares a los dados bajo la proliferación del “desarrollo” en clave de “economía naranja”<sup>28</sup>. Utilizo las categorías de alta, media o baja intensidad para poder referir a aquellos micro proyectos de base comunitaria que tienden a dar respuesta a la subsistencia familiar, diferenciándolos de economías de tipo industrializadas como las grandes cadenas hoteleras y/o las empresas transnacionales de turismo.

A pesar de su articulación a un circuito menor del turismo cultural internacional, la *Ruta de la Rumba* garantiza desde hace más de una década la movilidad imprescindible para el encuentro de referentes afrocubanos mayores reconocidos en esta práctica a lo largo de toda la isla. Las *performances* se realizan con la presencia de un turismo (europeo) de baja intensidad, y una amplísima participación comunitaria que incluye el despliegue de la liturgia ritualístico-religiosa correspondiente con la *Regla de Ocha e Ifá* que para el turista permanece velada tras los cantos y danzas de *rumba* que son dedicados a los *orishas*. En su mayoría, los partícipes de la *performance* sonoro-danzaria-cantada son afrodescendientes socialmente negros que saben reservar el secreto del *yambú*<sup>29</sup> para los rumberos más mayores. Es en los cuerpos (y sus inscripciones étnico-raciales, de género y edad), que los *orishas* (o deidades de la *Regla de Ocha*) pueden ser performáticamente sugeridos durante las largas sesiones públicas (y turísticas) de *rumba* que, cautelosamente, acontecen escindidas de las prácticas concretas de la religión de origen *yoruba*. Entre los sitios y prácticas de *rumba* inventariadas para el expediente presentado frente a UNESCO, sin embargo, en un cincuenta por ciento las casas de *rumba* declaradas se corresponden con templos o cabildos religiosos que para las fechas “de santo” realizan toques de *rumba*. Los instrumentos musicales

---

<sup>28</sup> Esta tendencia busca posicionar a “la cultura” como principal fuente de ingresos para artistas, gestores, y también grupos étnicos.

<sup>29</sup> Es un estilo de *rumba* más lenta, de movimientos más cadenciosos, cuyos bailarines destacados suelen ser usualmente mayores.

inventariados se corresponden asimismo con la *rumba* y sus variantes según poblado, quedando por fuera los toques de *cajón*<sup>30</sup> (utilizados para el culto a los antepasados *congos*<sup>31</sup>) y los tambores de religión *yoruba* o tambores *batá*. Según los artistas (y referentes religiosos) que llevaron adelante la postulación, la *Regla de Ocha* o *Santería* no alcanza los requisitos para su patrimonialización dado que los estándares religiosos no coinciden con los valores promovidos por la UNESCO en su adhesión a la *Declaración Universal de los Derechos del Animal*<sup>32</sup>. A partir de la misma, se deduce que los seres humanos sacrifican animales o interrumpen su vida solo cuando media una necesidad (como la alimentaria, razón por la cual, a pesar de esta declaratoria, el consumo de carne se extiende a lo largo del mundo). Desde una lectura secular, la necesidad alimentaria no se correspondería ni con los *orishas* ni con los antepasados<sup>33</sup>. Por esta razón, en 2006 fue inscripto por Nigeria el *Oráculo de Ifá* y no la totalidad de las prácticas religiosas que en Cuba se asocian al mismo -lo que es disímil entre África y América-. Concretamente, bajo los estándares de la patrimonialización, las prácticas de *rumba* son secularizadas.

Para el caso cubano, según versan los trabajos de Johnson y Palmié (2018), la percepción de la religión de origen africano en Cuba como “superstición” o “idolatría” tiene ya sus antecedentes en la definición que las autoridades eclesiásticas y seculares coloniales realizaban sobre las prácticas religiosas que tenían los esclavos y libertos africanos. Así “aparecen en el registro colonial incluso antes de que se instalara la institución formal de la Santa Inquisición en México en 1571 y, más tarde, en Lima y Cartagena de Indias” (JOHNSON Y PALMIÉ, 2018 p.514). Los autores explican las limitaciones y las posibilidades que tuvieron las religiones de origen africano para desarrollarse en Cuba en tanto “surgidas después de la abolición de la esclavitud y durante el siglo XX por efecto de las leyes, las ciencias sociales y el Estado nación”. Y argumentan que “ni el calificativo “afro” como tampoco el concepto de “religión” deben tomarse al pie de la letra cuando se consideran tradiciones que ubican sus fuentes de legitimidad, autenticidad y eficacia ritual en nociones de origen

---

<sup>30</sup> Tambores cónicos de madera que asemejan a las tumbadoras a la vez que simulan el material del cajón del muerto.

<sup>31</sup> Son prácticas vinculadas a los antepasados y los muertos que en cada contexto nacional regional adquieren características y sincretismos disímiles.

<sup>32</sup> La Declaración Universal de los Derechos del Animal (1978) cuenta con el aval de ONU y UNESCO.

<sup>33</sup> La *Regla de Ocha e Ifá* incluye el sacrificio de pequeños animales, eventualmente, en sus prácticas religiosas.

africano". La cultura popular, sin embargo, siempre saltea estas diligencias a base de sincretismos, intersticios y estéticas híbridas.

Muy a pesar de la escasa extensión que tienen en Cuba las redes sociales habilitadas a partir de las nuevas tecnologías, entre las nuevas generaciones juveniles el uso es extendido. Entre jóvenes cubanos, las músicas producidas en contextos tradicionales de folklor -y entre ellas, las que conforman un repertorio religioso- se presentan en continuidad con los géneros musicales centroamericanos, con la *salsa*, con el *rap* e incluso también con el *reggaetón*. El uso medido de dispositivos celulares limita pero no inhibe a los jóvenes cubanos del uso y el acceso a los medios y las mediaciones que las nuevas tecnologías y artefactos posibilitan, facilitando no solo el consumo sino la producción cultural. Este es el caso de *El Huérfano*, músico "rapero" socialmente blanco de origen cubano que reside en España (Islas Canarias) y se autopercibe como "afrocubano" en base a su inscripción religiosa y no a su fenotipo racial. Sus *video clips* encierran tanto estéticas alusivas al complejo religioso conocido como *Regla de Ocha e Ifá*, como sentidos de ser (afro)cubano para quienes están en la experiencia religiosa dentro o fuera de la isla:

Yo soy afrocubano,  
mi cuna religiosa siempre ha sido Cuba,  
donde el amarillo y verde representa a Orula,  
eso es lo que vivo yo.  
Por eso soy afrocubano,  
la vocación perfecta de nuestra cultura,  
desde la esclavitud hasta la última luna,  
yo te llevo en el corazón.

Por todos los que transportaron su ashé,  
por todos los esclavos que sincretizaron su fé,  
que adaptaron sus creencias enfrentando adversidades  
ahora somos lo que somos por mucho que pase.

Le doy gracias a Shangó por sentenciar mi guerra,  
a Ogum, mi padre, gracias por nunca dejar que pierda,  
mis caminos abiertos si así lo decide Eleggua  
por muchos que quieran interponerme piedras.

Cuando la tormenta acaba está la calma, me dijo Iansá,  
"aquellos que jueguen contigo visitan mi casa".  
Convierte lo dulce en más dulce aún,  
librándome me da aguas mansas, de eso ya se encarga Oshun.

Dame solo papinú eso me dijo yemya [Yemanjá],  
donde tu me necesites estaré dispuesta,  
para cada situación tú tendrás mi influencia  
recuerda que el mundo tiene más agua que tierra.

...  
...

Para los afrocubanos más involucrados con su entorno, la patrimonialización de la *rumba* constituye un proceso de agencia que pudo alcanzar resultados aún bajo la estricta sujeción al régimen político y secular de la isla. En tanto las gestiones para la patrimonialización y el principal impulso para la misma estuvo dado por artistas afrocubanos con residencia europea, en la postulación misma se produce una inversión o subversión de las normas en relación con los procedimientos estatales y gubernamentales que son usuales e intrínsecos al Patrimonio Intangible internacionalmente regido (UNESCO, 2003). En las y los *performers* y en los sentidos de afrocubanía que se atribuyen, se subvierten las lógicas usuales de la “raza” en tanto la etnicidad es garantida por la inscripción religiosa.

## **“(Re)imaginando a África” en clave no binaria desde el carnaval uruguayo**

El caso uruguayo nos permite contrastar estos dos procesos de patrimonialización caribeños con los dados en el Cono Sur, para volver a revisar la versatilidad de las *performances* afrolatinaamericanas en su ingreso a los mandatos del “desarrollo” y a los desafíos del reconocimiento establecidos en la normatización del patrimonio inmaterial. Son privilegiadamente los desfiles de tambores de *candombe* los que han caracterizado la historia performática de este colectivo poblacional afrouruguayo en las calles de la ciudad capital de Montevideo. El caso nos presenta otra tensión ya que la “lucha” política y la reproducción de “la cultura ancestral” no necesariamente siempre se ven dissociadas de la reproducción de los estereotipos raciales y de género, lo que en el *candombe* ocurre mediante la sujeción de los cuerpos y las *performances* al reglamento del *Desfile de Llamadas* y/o al reglamento del carnaval.

La declaratoria del *candombe* como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad (2009) ha sido producto del arduo proceso de politización que, desde los

últimos años que caracterizaron a la dictadura, han llevado adelante sobre todo activistas afrouruguayas y afrouruguayos en búsqueda de la legitimación de su acervo y del reconocimiento social y sociodemográfico que revela en los afrodescendientes a una parte insoslayable de la nación uruguaya (ANDREWS, 2011; FERREIRA, 1999, 2003). Los criterios de estandarización cultural, sin embargo, han tenido lugar desde mediados del siglo XX con la inserción de la categoría de *Sociedades de Negros y Lubolos* al carnaval. El carnaval uruguayo, aunque en mucho menor medida que el carnaval brasileño (o que el Carnaval de Río de Janeiro desde hace décadas desarrollado como industria), moviliza economías dolarizadas y reglamentos estéticos que en algunas circunstancias parecieran atentar contra la “conciencia negra” de los propios afrouruguayos de sectores más populares y periféricos (PARODY, 2017 b). Es en este espacio donde, contra la impronta crítica que presentan las murgas montevidéanas en el *Teatro de Verano*, las *performances* afrouruguayas parecieran ceñirse a guiones estereotipados que privilegiadamente los remiten a la relatoría esclavista de sello negrista (PARODY, 2017 b).

Cuerpos racializados y sexo-generizados tienen un lugar central en las “Sociedades de Negros y Lubolos” que protagonizan el *Desfile de Llamadas*. El carnaval es, sin embargo, el producto agentivo por excelencia del colectivo afrouruguayo que, a mediados del siglo XX y en pos de una justicia distributiva, pudo alcanzar su inclusión creando la categoría de *Sociedades de Negros y Lubolos* para competir por premios monetarios y asimismo insertar “dueños” directores de comparsas en la DAECPU (Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay). Es decir que, el mismo dispositivo masivo que facilita la irrupción legitimada de la cultura negra en el espacio público, es el que puede tender a mantener también los estereotipos étnico-raciales a la orden del día, incluso con representaciones propuestas por los propios colectivos performáticos donde el África es asociada a una imaginería selváticas y animalizada (ANDREWS, 2011). En este mismo dispositivo masivo, organizaciones de activistas despliegan consignas con las que favorecer la sensibilización de la sociedad uruguaya en torno de -por ejemplo- la no discriminación y/o el *Decenio de las y los Afrodescendientes* (ONU, 2014-2024). Desmarcándose de la dicotomía que observara Cunha (2001) para el caso brasileño, el movimiento político afrouruguayo articula la variable cultural como herramienta para la “lucha” y reivindicación o acceso a derechos (FERREIRA, 2003; PARODY, 2016).

¿Con qué elementos entonces es que el carnaval, más allá de las implicancias de su movilización de economías, consigue fijar identidades racializadas y generizadas que en las performances son asumidas en el cuerpo?

Más allá de la “tradicción” que es memoria corporal activa de las agrupaciones, existe un *Reglamento del Desfile de Llamadas* que la intendencia de Montevideo emite anualmente. En el mismo se fijan las pautas para el correcto discurrir (organizativo y estético) del evento. Tal como recogen los libros de los folkloristas y cientistas (CARÁMBULA, 1966; ORTIZ ODERIGO, ANDREWS, 2011), y desde hace décadas puede observarse en los *Desfiles de Llamadas* y otros eventos a cargo de las comparsas y/o artistas afrouuguayos y afrouuguayas, la *mama vieja* y el *gramillero*, el *escobero*, *bailarín* y *bailarina* (entre ellos destaques y vedette), constituyen los “personajes” constitutivos de las comparsas. Sus orígenes suelen resultar controvertidos (ANDREWS, 2011; AYESTARÁN, 1963), pero es claro que sus *performances* responden a aquellos procesos caracterizados por lo que Glissant (2019) denominó como *poética de la relación* (en este caso, entre elementos africanos e hispanoamericanos del Montevideo colonial y tardo colonial, nunca fijados sino en un *estar-siendo*).

Durante los últimos años, las controversias se han presentado sobre todo en relación al desempeño del bailarín masculino o varón, precisamente por los debates a los que nuestras sociedades asisten en materia de género y diversidad sexual<sup>34</sup> (ÁLVAREZ NAZARENO, 2019). Estas problemáticas también se habían presentado anteriormente en la desaprobación social de la dedicación de las mujeres a la ejecución del tambor -quienes se sobrentendía debían mantenerse abocadas al baile- lo que en la actualidad es más aceptado en comparsas íntegramente formadas por mujeres como ejecutoras de tambor.

Estas correspondencias sexo-genéricas entre tambor y masculinidad por un lado (FERREIRA, 1999), y danza y femineidad por otro (RODRÍGUEZ, 2010), resultan constitutivas en la “tradicción” afrouuguayana pero no imposibles de ser revisadas (ÁLVAREZ NAZARENO, 2019). Lo que aquí deseo aportar al respecto, entonces, remite menos al desarrollo de las *performances* en sí mismas y más a su contexto de producción/regulación mediante reglamentos. Según el reglamento para la participación de una comparsa en el *Desfile de Llamadas* de 2020 organizado por la intendencia de Montevideo, al momento de inscribir a los componentes, se deberá cumplir -sin excepciones- con los requisitos de presentar como mínimo cuarenta tamborileros (con un máximo permitido de

---

<sup>34</sup> Durante muchos años, participando como bailarina o tamborilera, o acompañando grupos a diferentes *Desfiles de Llamadas* en la capital o el interior del Uruguay, he vivenciado apreciaciones entre los miembros de los jurados referidas a la condición de sexo-género del bailarín.

setenta), una *vedette*, un bailarín, un portaestandarte, cuatro portabanderas (más las alegorías como medialuna y estrellas), un escobero, dos gramilleros, dos mamás viejas, y un cuerpo de baile de quince integrantes. El total de la comparsa se elevaba así a un mínimo de setenta componentes y un máximo de ciento cincuenta componentes totales. Bajo ningún concepto, “por el buen resultado del espectáculo”, se habilita la participación de comparsas que no cumplen con estos requisitos establecidos y por ello se hace dejar constancia de los mismos en el momento de la inscripción en el que el director debe adjuntar las fichas declaratorias con cédula de identidad de todas y todos los integrantes. Si una comparsa no cumple con los requisitos establecidos puede tanto quedar descalificada como tener adjudicados “puntos a descuento” que interferirán en el premio económico (individual y colectivo) que puede recibir la agrupación según desempeño. Por el artículo 11 de dicho reglamento, el jurado otorga puntuación por “rubro ...siempre considerando *la esencia* de la expresión cultural del *candombe*”, siendo los mismos: setenta puntos cada jurado por el desempeño del grupo de tambores (trescientos cincuenta puntos máximos); veinte puntos cada jurado por el cuerpo de baile (en el que “los movimientos coreográficos que puedan presentarse serán considerados en la medida en que respeten esa esencia”), veinte puntos por cada jurado como máximo por los desplazamientos, quince puntos por cada jurado para los “personajes típicos” (sobre los que se evalúa la danza e interpretación del escobero, mamá vieja y gramillero) lo que implica un total nominal del rubro de doscientos setenta y cinco puntos -de lo que se deduce que una comparsa puede quedar descalificada o debe volver a concursar al año siguiente para poder participar *por mal desempeño en este rubro*-. Los personajes típicos tienen además diez puntos posibles de ser otorgados por cada jurado, en lo que califica el vestuario y la caracterización según “la fidelidad a la esencia de los personajes y el arte en su presentación estética”. De esta forma, la mejor cuerda de tambores, el mejor cuerpo de baile, el mejor cuadro de personajes típicos, el mejor cuadro de alegorías o trofeos, y la mejor *vedette* y el mejor bailarín (quienes, como la mamá vieja y el gramillero, bailan juntos), reciben un premio en dinero cuyo promedio oscila entre los U\$S 1000 para personas individuales, siendo de resaltar que cualquier mal desempeño de cada integrante puede afectar al premio monetario general de la comparsa en su conjunto.

La patrimonialización del *candombe* se llevó adelante precisamente, entre otros motivos, para contrarrestar los efectos de la espectacularización de esta expresión. Aun así, deja al colectivo afrouruuguayo frente al desafío de “mantener la tradición” y a la vez horadarla en función de los principios de

inclusión que las heterogeneidades del sexo-género (y no solo las interseccionalidades del género y la raza) requieren en estos nuevos tiempos que nos asisten.

## Conclusiones

En el presente trabajo, producto de un primer avance de investigación doctoral en inicio, pude dar cuenta de cómo aún bajo regímenes de gobierno disímiles, *cuero-raza* y *performances* se articulan de similares maneras para responder a políticas culturales de corte global que afianzan las construcciones de otredad previas y situadas en las que afrocolombianos/as, afrocubanos/as y afrouuguayos/as se constituyen como sujetos. En una apuesta por la justicia redistributiva, la legitimación y el reconocimiento, los grupos comunitarios prestan su consentimiento a los Estados (y/o viceversa, tal como el caso cubano nos muestra) para pasar luego a instrumentar junto al mismo una serie de medidas que garanticen la proliferación de *repertorios* y la ampliación de *archivos* (Taylor, 2015) -es decir, en términos de la convención, proceden a “salvaguardar” las *performances* en cuestión-.

Algunos de los mecanismos que se activan bajo los estándares del patrimonio, parecieran atentar contra la dimensión comunal-performática que estas expresiones como la *rumba*, el *candombe*, o el *bullerengue* y el *lumbalú* aún detentan para quienes configuran su lazo social con el mundo en la *performance*. Para todas/os quienes habitan sus sentidos de negritud/negridad/afrodescendencia en diáspora, la *performance* posibilita sentidos corporizados de ser-en-el-mundo. Es en los intersticios dados entre esta dimensión comunal y los puentes tendidos tanto en función del reconocimiento como de la redistribución que los grupos afrodescendientes consiguen subvertir el orden dado, aún “en la casa del amo” pero con gestos propios. Sin embargo, tal como nos demuestran algunos regímenes de carnaval o las nuevas estrategias de la economía global, estas *performances* no siempre ni bajo cualquier condición consiguen cuestionar los regímenes hegemónicos sino que, muchas veces en el juego de la ambigüedad, pueden colaborar con los mismos. De manera específica, sectores poblacionales signados por la “raza” parecen cobrar visibilidad para la agenda estatal teniendo a “la cultura” como garantía. En tanto, en el terreno de los sentidos corporeizados de enunciabilidad y/o en los regímenes de corporalidad situados (RESTREPO, 2012), se dirimen sus estatus de humanidad (y ciudadanía) posible.



Me pregunto entonces, frente a las patrimonializaciones ¿cuáles son las subversiones, agencias y sujeciones que acontecen en este tipo de procesos donde espacios del ritual quedan en una nueva vitrina internacional? ¿Cómo se articula ‘el patrimonio’ a los diferentes regímenes de la diferencia en el marco de los contextos políticos dados por los disímiles multiculturalismos locales, qué tipo de economías inyecta y cómo esto es traducido en nuevas encarnaduras? Y, finalmente, ¿cuáles son las condiciones que posibilitan a los grupos desmarcarse de los mandatos para inaugurar nuevas formas corporeizadas de acción? Cuba en particular, se dirime entre desmarcarse de la cuestión racial/racializada, subsumirse a versiones ya conocidas de multiculturalismo, o fundar procesos capaces de articular los derechos de los grupos históricamente negados y con acceso desigual (tal como afrodescendientes, y LGTBIQ). El caso colombiano pudo mostrarnos como *cuero* y *habla* se imbrican en la construcción de una etnicidad políticamente correcta, en tanto en búsqueda de una justicia redistributiva se desdibujan los límites entre el empoderamiento y la agencia de las mujeres y su reducción a fetiches en el circuito turístico. En tanto Cuba y Colombia aspiran en algunas de sus versiones patrimonialistas al turismo de base cultural, ambas pueden tener en la etnicidad el fetiche garantido, como ambas pueden cuestionar el lugar de lo redistributivo tras sus versiones nacionales (neoliberal y socialista) de multiculturalismo. Con tales antecedentes derivados del carnaval, en Uruguay los desafíos redistributivos ceden lugar al cuestionamiento de los valores sexo-genéricos implícitos en las performances legitimadas por la patrimonialización. Este avance acontece gracias a que la equidad y la lucha por los derechos ha sido asumida por el activismo afrouuguayo alcanzando instancias de avance estadístico y jurídico, proyectando horizontes de mayor justicia para los afrouuguayos. Las marcaciones y sujeciones, como agencias y subversiones, en todos los casos atraviesan todos los planos manifiestos del discurso (lingüístico, jurídico, y performático-corporeizado).

Cual “matriz de razón práctica” (FOUCAULT, 1988), en las *performances* afrolatinoamericanas y caribeñas patrimonializadas se asumen formas autorizadas de ser negros/as donde la *sujeción* a la norma se nos presenta como “biológicamente dada” frente a una agencia política transformadora que, además de resignificaciones y procesos agentivos, muchas veces requiere de *subversiones* de género, de clase, y de inscripción racial, nacional o religiosa. Siguiendo estas nociones en Butler (2007), nos es factible estimar que la repetición (o mimesis) sobre la que se asienta todo proceso de *performatividad* nunca es “repetición de lo mismo” sino desplazamiento: en su juego de

estabilidad/inestabilidad, las *performances* afrolatinoamericanas siempre dejan abierta la posibilidad para las transformaciones, nuevas *poiesis*, fugas e intersticios. En tales procesos de largo aliento, “no es extraño, incluso, encontrarse con abiertos reduccionismos biodiversialistas y culturalistas esgrimidos a nombre de sectores subalterizados y su bienestar” (RESTREPO, 2003, p. 197). A la vez, puede darse con posibilidades agentivas y subversivas acaecidas en medio de estos procesos performáticos signados por la corporalidad (QUINTERO RIVERA, 2009). En todo caso, en este artículo me he inclinado por la ambigüedad que revisten estos procesos que de antemano tanto pueden garantizar reproducciones como desmarcaciones según el poder logre (o no) esconder sus mecanismos (FOUCAULT, 2006) y los actores sociales consigan (o no) organizar “la cultura” en favor de los avances políticos. En medio de estos factores, la *economía* se presenta como una variable que urge analizar.

## Bibliografía citada

- AGUDELO, Carlos  
(2005). *Retos del multiculturalismo en Colombia. Política y poblaciones negras*. Medellín, Ed. IEPRI-IRD-ICANH-La Carreta.
- (2019) Paradojas de la inclusión de los afrodescendientes y el giro multicultural en América Latina. *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, vol. 16, núm. 2, [s/d.]
- ALÉN, Olavo  
(2016) Haciendo son en otro jazz. Conferencia de cierre del *XII Congreso de la IASPM-AL*, Casa de las Américas, La Habana, viernes 11 de Marzo
- ÁLVAREZ NAZARENO, Carlos  
(2019) Cultura afrouruguaya: el candombe y la comparsa como espacios de Resistencia”. En Campoalegre Septien, Rosa y Ocoró Loango, Anny; *Afrodescendencias y Contrahegemonías. Desafiando al decenio*. Buenos Aires, CLACSO, 359-374.
- ANDREWS, George R.  
(2011) Negros en la nación blanca: historia de los afrouruguayos, 1830-2010. Montevideo, Linardi y Risso.
- ARIAS, Julio & RESTREPO, Eduardo.  
(2010). Historizando raza: propuestas conceptuales y metodológicas. *Crítica y Emancipación*, (3), 45-64.
- AROCHA, Jaime  
(1999) *Obligados de Ananse: hilos ancestrales y modernos en el Pacífico colombiano*. Santa Fe de Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- (2004) (comp.) *Utopía para los excluidos. El multiculturalismo en África y América Latina*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia-Centro de Estudios Sociales.
- AUSTIN, John.  
(1956) Emisiones realizativas. En: Valdés; *La búsqueda del significado*. Madrid, Tecnos, pág. 419-430.  
(1962) *Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós, Barcelona.
- AYESTARÁN, Lauro  
(1953). *La música en el Uruguay*. Montevideo, SODRE.  
(1967). *El folklore musical uruguayo*. Montevideo, Arca.

- BIANCIOTTI, María Celeste & ORTECHO, Mariana (2013) La noción de performance y su potencialidad epistemológica en el hacer científico social contemporáneo. *Tabula Rasa*, núm. 19, julio-diciembre, pág. 119-137.
- BLACKING, John. (1995) *Music, Culture and Experience*. Chicago and London, The University of Chicago Press.
- BOCAREJO, Diana & RESTREPO, Eduardo (2011) Introducción. Hacia una crítica del multiculturalismo en Colombia. *Revista Colombiana de Antropología*, Volumen 47 (2), julio-diciembre, pág. 7-13.
- BUTLER, Judith (2005) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Paidós.
- (2007) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós.
- CAGGIANO, Sergio (2015) Imaginarios racializados y clasificación social: retos para el análisis cultural (y pistas para evitar una deriva decolonial esencialista). *Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe*, Vol. 12, No. 2 Julio-Diciembre, pág. 121-152.
- CAMPOALEGRE SEPTIEN, Rosa (2019) Cuba y los desafíos de la lucha contra el racismo: Hacia futuros compartidos. *Cuban Studies*, Nro 48, pág. 71-89.
- CARPENTIER, Alejo (1933) *¡Écue-Yamba-O!* Madrid, Editorial España.
- CARÁMBULA, Rubén (1966) *El Candombe. Danza ritual pantomímica del folklore Afro-Rioplatense*. BsAs, Ricordi Americana S.A.
- CARVALHO NETO, Paulo de (1955). *La obra afro-uruguaya de Ildefonso Pereda Valdés: ensayo de crítica de antropología cultural*. Montevideo, Centro de Estudios Folklóricos del Uruguay.
- (1971) *Estudios afros. Brasil, Paraguay, Uruguay, Ecuador*. Caracas, Instituto de Antropología e Historia.
- CASTRO, Fidel (1959). *Quizás el más difícil de todos los problemas: la discriminación racial*. Disponible en: [http://www.granma.cu/granmad/secciones/fidel\\_en\\_1959/art-048.html](http://www.granma.cu/granmad/secciones/fidel_en_1959/art-048.html) . Recuperado el 9 Mayo de 2021.
- (2001). Discurso en la Sesión Plenaria de la Conferencia Mundial contra el Racismo, la Discriminación Racial, la Xenofobia y las Formas Conexas de Intolerancia, Durban, Sudáfrica. Disponible en: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/2001/esp/f010901e.html> . Recuperado el 9 Mayo de 2021.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago & GROSFUGUEL, Ramón (eds.) (2007). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá, Iesco-Pensar-Siglo del Hombre Editores.
- CITRO, Silvia; PODHAJECER, Adil; ROA, Luz & RODRÍGUEZ, Manuela (2020) Investigar desde la performance: Un abordaje comparativo del teatro etnográfico y las intervenciones performáticas participativas. *Antropología Experimental*, (20), 13-24.
- CLACSO (2019). *Más allá del decenio internacional de los pueblos afrodescendientes*. Disponible en: <https://www.clacso.org/mas-alla-del-decenio-internacional-de-los-pueblos-afrodescendientes/> . Recuperado el 7 de Mayo de 2020.
- COMAROFF, John & COMAROFF, Jean (2011) *Etnicidad S.A*. Buenos Aires, Ediciones Katz.
- CUBA VEGA, Lidia (2019). Políticas para la equidad racial. Retos en el contexto cubano actual. *Estudios del Desarrollo Social*, vol.7, n.2, s/p.

- CUNIN, Elizabeth  
(2006). Escapate a un mundo...fuera de este mundo: turismo, globalización y alteridad. Los cruceros por el Caribe en Cartagena de Indias (Colombia). *Boletín de Antropología*, año/vol. 20, número 037, pág. 131-151.
- DE LA FUENTE, Alejandro & ANDREWS, George  
(2018) *Estudios afrolatinoamericanos : una introducción*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, CLACSO ; Massachusetts, Afro Latin American Researcher Institute, Harvard University.
- ESCOBAR, Arturo  
(1994) El desarrollo sostenible. Realidad y mitos. *Esteros*. (3-4), pág. 15-21.  
(2003). Mundos y conocimientos de otro modo: el programa de investigación de modernidad/colonialidad Latinoamericano. *Tabula Rasa*, (1), pág. 51-86.
- FOUCAULT, Michel  
(2006) *Historia de la sexualidad: La voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- FRIEDEMANN, Nina  
(1979) *Ma Ngombe: guerreros y ganaderos en Palenque*. Colombia, Editorial Carlos Valencia.
- FRIEDEMANN, Nina & PATIÑO, Carlos  
(1983) *Lengua y Sociedad en el Palenque de San Basilio*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- FRIEDEMANN, Nina S. de y AROCHA, Jaime  
(1982) *Herederos del Jaguar y la Anaconda*. Bogotá, Carlos Valencia Editores.
- GLISSANT, Edouard  
(2019) *Poética de la relación*. Quilmes, Ediciones UNQ.
- GUILLÉN, Nicolás  
(1931) *Sóngoro Cosongo*. La Habana, Editorial Páginas.
- HALL, Stuart  
(2010) El espectáculo del 'Otro'. En: Stuart Hall, *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. pp. 419-446. Popayán-Lima-Quito: Envió Editores-IEP- Instituto Pensar-Universidad Andina Simón Bolívar.
- HANNERZ, Ulf  
(1998) *Conexiones transnacionales. Cultura, gente, lugares*. Valencia, Editorial Frónesis.
- HERSKOVITS, Melville  
(1928) *The American Negro*. Nueva York, AA Knopf.  
(1930) *La antropometría del negro americano*. Nueva York, Columbia University Press.  
(1941) *The Myth of the Negro*. Nueva York, Harpers.
- JACKSON, Michael  
(1996) *Things as They are ('Introduction')*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- MANZANARES BLANCO, Noel  
(2020) Racismo en Cuba: crítica a sus críticos. *Revista Internacional de Pensamiento Político - I Época - Vol. 15*, pág. 371-386
- MORALES DOMÍNGUEZ, Esteban  
(2002) Un modelo para el análisis de la problemática racial cubana contemporánea. *CATAURO. Revista cubana de antropología*, Año 4, Nro 6.
- ORTIZ, Fernando  
(1921) *Los cabildos afrocubanos*. La Habana, Imprenta La Universal.  
(1924) *Glosario de afronegrismos*. La Habana, Imprenta El Siglo XX.  
(1940) *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*  
(1985 [1951]) *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.  
(2015) *Epifanía de la mulatez. Historia y poesía*. La Habana, Fundación Fernando Ortiz.
- ORTIZ ODERIGO, Néstor  
(1968) *África en el Río de la Plata*. Buenos Aires, s/d.  
(1969) *Calunga! Croquis del candombe*. Buenos Aires, Eudeba.

- PARODY, Viviana  
(2017 a) 'Danzando en el umbral': del sujeto intersticial y su (im)posibilidad en un campo racializado de estudios 'afrodescendientes' en Argentina. *Intersticios de la política y la cultura. Intervenciones latinoamericanas*, Año 6, Vol. 12, pág. 119-145.
- (2017 b) Balances y perspectivas de los estudios afrodescendientes en el Uruguay. *Tabula Rasa*, Nro.27, pág.103-128.
- PEIRANO, Mariza (org.).  
(2001). *O dito e o feito: Ensaios de Antropologia dos Rituais*. Rio de Janeiro, Realume Dumarã.
- VOLPATO PERBELLINI, Tristano  
(2008). Cuba multicultural: una reconstrucción del concepto de multiculturalismo para el análisis de la sociedad cubana. Tesis de Maestría en Ciencias Sociales presentada a la FLACSO - Sede Académica de México. México.
- PEREDA VALDÉS, Ildefonso  
(1937) *El negro rioplatense y otros ensayos*. Montevideo, Claudio García y Cia. Editores
- (1965) *El negro en el Uruguay: pasado y presente*. Montevideo, Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay.
- QUINTERO RIVERA, Ángel  
(2009) *Cuerpo y cultura: las músicas "mulatas" y la subversión del baile*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- RESTREPO, Eduardo  
(2003). Entre arácnidas deidades y leones africanos. Contribución al debate de un enfoque afroamericanista en Colombia. *Tabula Rasa*, Vol.1, pág. 87-123.
- (2004). Políticas de la teoría y dilemas de los estudios de las colombianas negras. Popayán, Editorial Universidad del Cauca.
- (2010). Cuerpos racializados. *Revista Javeriana*, 146 (770), pág. 16-23.
- RODRÍGUEZ, Manuela  
(2010) "Representando a mi raza". Los cuerpos femeninos afrodescendientes en el candombe. En: Citro, Silvia (Coord.); *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los Cuerpos*. Buenos Aires, Biblio.
- SCHECHNER, Richard.  
(1985) *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia, University of Pennsylvania.
- (2000) *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires, Libros del Rojas-UBA.
- SEARLE, Jhon.  
(1990). *Actos de habla: ensayo de filosofía del lenguaje*. Madrid, Cátedra.
- TURNER, Víctor.  
(2002). La antropología del performance. En: Geist (comp.); *Antropología del ritual*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Pág. 103-144.
- VALLE, Mónica & MARTÍNEZ, Julia  
(2018) Cuando las culturas se escriben sobre el cuerpo de las mujeres.: aspectos antropológicos y feministas sobre la vestimenta religiosa. En: Fernando, Del Barrio Natalia, Hellman Jacqueline, and Regueiro Raquel ; *Antropología Cultural Del Vestido: Perspectivas Sobre El Burkini*, Madrid: Dykinson.
- ZAPATA OLIVELLA, Manuel  
(1963) *Chambacú, corral de negros*. La Habana, Casa de las Américas.
- (1967) Aportes materiales y sicoafectivos del negro en el folklore colombiano. *Boletín Cultural*. Año 10, Nro 6.
- (1977) *Identidad del negro en América Latina*. Cali, Seminario Cultural El Pueblo.
- (1983) *Changó el gran putas*. Bogotá, Editorial Oveja Negra.

**Recebido em**  
julho de 2021

**Aprovado em**  
dezembro de 2021

# Danzas de la diáspora: intérpretes valientes<sup>1</sup>

Yvonne Daniel\*

## Definiendo la danza, la diáspora africana y el Caribe

En todo el mundo humano, la danza es una forma de comunicación corporal poderosa, no verbal, expresiva. Casi en cualquier lugar, la danza proporciona relajación festiva y conecta el movimiento y el hacer música a cosas y eventos más allá de la entretención, la recreación o la creatividad. Aunque la danza provenga del ámbito estético de la vida social, contiene fuertes vínculos con los ámbitos políticos, religiosos e incluso económicos. Por ejemplo, la danza puede articular dimensiones políticas en los giros y quiebres virtuosos de los/as jóvenes, a medida que se apropian de espacios urbanos luego de haber sido expulsados/as de otros lugares; puede articular la resistencia al interior de rituales religiosos históricamente oprimidos y marginalizados; y puede articular dimensiones económicas en el núcleo de contextos turísticos, donde ganancias financieras considerables son calculadas al interior de despliegues estéticos. La danza es juego, pero no simplemente juego. A lo ancho del continente africano y en la mayoría de los sectores de su diáspora, la danza es aquel modo de comunicación que frecuentemente resulta central para la vida social.<sup>2</sup>

Danzantes talentosos/as interpretan y provocan respuestas kinéticas en otros/as. La participación en un evento de danza aumenta a medida que especialistas experimentados/as recurren a la relación entre el sonido musical y el movimiento corporal y se comunican con otros/as intérpretes y observadores/as a través de distintos canales sensoriales. A medida que el baile y la música se intensifican, también lo hace un sentido de solidaridad de

---

<sup>1</sup> Tradução do texto "Diaspora Dance: Courageous Performers", originalmente publicado como um dos capítulos do livro *Caribbean and Atlantic Diaspora Dance: Igniting Citizenship*. University of Illinois Press, 2011.

<sup>2</sup> Los/as lectores/as debiesen tener en cuenta que, aunque este texto se limite a la diáspora africana en las Américas o a la "diáspora atlántica", la diáspora africana se extendió por el norte a Europa, por el este a Rusia y a través de Asia, así como por el oeste hacia las Américas. Véase Harris, 1971; DeBrunner, 1979; Lewis, 1990; Thornton, 1998; Gomez, 2006; véase también ASWAD (Asociación para el Estudio de la Diáspora Africana Mundial, por sus siglas en inglés): [www.aswadiaspora.org](http://www.aswadiaspora.org). De aquí en adelante, el término "diáspora" supondrá la diáspora africana atlántica.

\* Professora emérita de Dança e Estudos Afroamericanos do Smith College.

grupo. Se trata de una condición temporal que se repite regularmente para generar una cohesión prolongada y para beneficiar a todo el grupo danzante.

Para las comunidades diaspóricas, tales como aquellas que se ubican en la esfera cultural circum-caribeña, el cuerpo danzante es casi inseparable de la música, y la danza y la música en conjunto son una apreciada forma de performance estética que tiene la capacidad de simbolizar toda la gama de la expresión humana. Sus efectos posteriores dejan una sensación de centramiento individual, de completud y calma, de conexión grupal y bienestar. En la medida que la danza proporciona satisfacción física, psicológica y estética, también libera estrés y provee de energía, espíritu y excitación. Para muchos/as afrodescendientes, se trata de una poderosa forma de comunicación y de un significativo recurso emocional.

Por supuesto, la performance danzaria africana no solo fascina a las personas africanas y de la diáspora. Muchos/as espectadores/as de danzas africanas y caribeñas trascienden desde la vida social ordinaria hacia el ámbito extraordinario de experiencias inusuales, frecuentemente extáticas. Por ejemplo, el público de una performance de danza africana, diaspórica o caribeña frecuentemente es transformado por la danza que presencia en participantes que aplauden, gritan o se mueven rítmicamente. Como potenciales espectadores/as, son cautivados/as por el exquisito movimiento corporal y los exuberantes ritmos de la danza de raíz africana. Son estéticamente estimulados/as y emocionalmente involucrados/as a medida que los/as intérpretes seducen su atención y estimulan un interés aún mayor. Consecuentemente, los/as así llamados/as espectadores se transforman en participantes a medida que transitan el camino de la transformación estética. El potencial trascendente al interior de la danza diaspórica es importante, y se hará más evidente en nuestras observaciones de tipos específicos de danza.

## Cuadro 1 – Tipología de danzas caribeñas/diaspóricas

1. **Danzas sociales y populares**
  - A. Danzas derivadas de la contradanza.
  - B. Danzas de tambor de raíz africana.
  - C. Danzas de desfile.
  - D. Danzas nacionales.
  - E. Bailes populares y de moda.
2. **Danzas sagradas**
  - A. Herencia danzaria nativa americana.
  - B. Herencias danzarias europeas.
  - C. Herencias danzarias africanas.
  - D. Herencias danzarias asiáticas.
3. **Danzas de lucha/de combate**
  - A. Danzas sin armas.
  - B. Danzas con armas.
4. **Interpretaciones de concierto y teatrales**

(Todos los tipos y formas del vocabulario danzario de la región.)
5. **Interpretaciones turísticas**

(Todos los tipos y formas del vocabulario danzario de la región.)

Definir tipos de danza es algo difícil, pues los géneros cambian a lo largo del tiempo.<sup>3</sup> Por ejemplo, el *vals* fue un baile popular en la Europa decimonónica y aún es “popular” como una especialidad de salón de baile en el siglo XXI; no obstante, es poco popular en salas de baile, cabarets y clubes nocturnos. En consecuencia, a lo largo de este volumen las danzas sociales se discuten como formas que tienen la intención de reunir a las personas para la sociabilidad y la danza. Usualmente, la danza social enfatiza el baile en pareja, pero también puede incluir desfiles y formas grupales, las que a veces se elevan en el nivel de habilidad hasta llegar a la performance profesional, de exhibición o dramática, tales como el *tango*, la *rumba* o las danzas del *Vodou*.

La danza popular es la danza prevalente de un grupo social dado en un periodo particular. Tanto la danza social como la danza popular están

---

<sup>3</sup> Tal y como también ocurre en cualquier otra región, las danzas representativas y contrastantes se nutren de un vocabulario danzario que es originario de los pueblos que llegan a residir allí. De esta forma, el Cuadro 1 indica solo una forma de organizar la cultura dancística caribeña. Se desarrolla con mayor profundidad en cuadros posteriores, pero este cuadro en particular sirve como una estructura representativa de la vasta variedad de danzas que puede existir en cualquier sociedad. Pueden existir otras danzas diaspóricas más allá de las mencionadas, pero no anticipo contrastes con la apreciación de los principales tipos que se incluyen aquí.



contenidas por un marco temporal; no obstante, las danzas populares de la diáspora tienen una mayor dependencia de las preferencias de los/as jóvenes y, más que la danza social, se oponen a la danza “alta”, “fina” o “clásica”, junto a sus respectivas audiencias privilegiadas. La danza popular puede involucrar a las comunidades locales y extenderse a través de las fronteras para convertirse en fenómenos internacionales, tal como lo han hecho la *salsa* y el *merengue*. Las danzas populares que aparecen por un periodo de tiempo relativamente corto (desde un mes hasta quizás diez años) se discuten aquí como danzas *de moda*, por ejemplo, la *macarena*. Las demás definiciones de danzas en el cuadro básico dado acá son más fáciles y ampliamente aceptadas.

### **La temprana colisión de culturas y los/as nativos/as americanos/as**

En las islas caribeñas, esclavizados/as africanos/as reemplazaron a los pueblos nativos de la región. Africanos/as esclavizados/as y (posteriormente) liberados/as interpretaron, en sus barracones en las plantaciones o en secreto, lo que recordaban de las tradiciones africanas de movimiento, pero también aprendieron e interpretaron en público las danzas de las naciones europeas que llegaron a dominar los grupos de islas. Entre los siglos XVI y XVIII, las formas de movimiento africanas y europeas se mezclaron en los repertorios danzarios del Nuevo Mundo, pero, en el siglo XIX, creaciones danzarias distintivas y nuevos estilos llegaron a identificar a grupos lingüísticos particulares en las islas. Sin perjuicio de las diferencias entre las islas y los territorios continentales relacionados, la improvisación creativa y las texturas polirrítmicas se convirtieron en características de la performance danzaria. Las comprensiones africanas de la danza y la música sobrevivieron los esfuerzos por destruir o marginalizar las “cosas africanas” dentro de la hegemonía europea.

En el siglo XX, sobre todo, la danza caribeña proporcionó divisas y ganancias económicas, además del placer estético, la recreación o la trascendencia espiritual. El turismo se había transformado en la fuerza económica más importante en el Caribe, pues se trataba de la única actividad que le otorgaba a las islas alguna ventaja en el competitivo comercio internacional, y junto con el turismo vino la comercialización de la danza. En algunas ocasiones, las naciones caribeñas pudieron presentar representaciones intrigantes de la diversidad de la cultura regional, al mismo tiempo que incrementaban las muy necesarias ganancias extraídas de las industrias relacionadas con el turismo. Más aún, sin embargo, los/as intérpretes caribeños/as estuvieron sujetos/as a un mayor contacto con industrias

relacionadas al mercado negro, con la prostitución y el crimen y fueron amenazados/as por una mayor exposición al VIH y al SIDA. Adicionalmente, las poblaciones insulares siempre han tenido que soportar riesgos sanitarios regionales y presiones ecológicas que, intermitentemente, han desafiado la sobrevivencia cultural: huracanes, terremotos, inundaciones, sequías, infecciones parasitarias tropicales, etc.

### **Cuadro 2 - Herencias coloniales americanas y danza africana**

Nativos/as americanos/as libres y esclavizados/as
Colonos/as europeos/as gobernantes o con contratos de servidumbre
Africanos/as esclavizados/as y libres
– Tradición dancística amalgamada de África Occidental
– Tradición dancística amalgamada de África Central
Criollos/as libres (descendientes de europeos/as)
Criollos/as esclavizados/as y libres (descendientes de africanos/as)
Asiáticos/as con contratos de servidumbre o libres

Gracias a los/as valientes bailarines/as y músicos/as que han desafiado las presiones culturales que, de lo contrario, hubiesen borrado los legados africanos, varios tipos de estilos de movimiento africanos hoy hacen eco a través de la diáspora. También, gracias a persistentes artistas afrodescendientes, las prácticas danzarias de raíz africana han sido introducidas a los mundos dancísticos convencionales europeos, asiáticos y americanos. El conocimiento sobre las danzas de raíz africana o diaspóricas se ha extendido mediante presentaciones de escenario, grabaciones en DVD y CD, programas de radio y televisión, el acceso a internet, así como el crecimiento de las comunidades rituales afroamericanas, y las danzas de raíz africana se continúan desarrollando. Las islas caribeñas, particularmente, han albergado prácticas danzarias fascinantes debido a su ubicación estratégica entre Europa, África y las Américas.

## **Intérpretes decisivos**

### **Intérpretes caribeños**

A pesar de los serios retos de la colonización y la esclavitud, la marginalización poscolonial, y el turismo contemporáneo de sol, arena y sexo, los/as intérpretes

caribeños/as han logrado mantener herencias africanas y europeas, además de la creatividad criolla. En Haití, varios/as artistas distinguidos/as defendieron las danzas de la diáspora africana aun cuando la mayoría de las representaciones culturales solo reflejaban modelos europeos. Jean Léon Destiné llegó a la fama a mediados de la década de 1940 como el primer bailarín profesional de Haití y como fundador del Teatro Nacional de Folklore (1949). Sus representaciones de personajes populares haitianos y saltos sobre tambores de dos metros de altura son legendarios. Aunque fue formado como periodista y cantante, ha disfrutado una vida de interpretaciones de danza estelares y de aclamada enseñanza durante su residencia en Nueva York.

Lavinia Williams Yarborough, una bailarina profesional proveniente de los EE.UU., viajó a Haití a tomar el lugar de Destiné luego de su partida. Como una reconocida bailarina e integrante principal de la compañía de Katherine Dunham, el trabajo de Yarborough fue formar a los/as bailarines del Teatro Nacional en ballet y en la técnica Dunham. Originalmente, debía quedarse por seis meses, pero su positiva influencia en la sociedad haitiana, especialmente al guiar a jóvenes estudiantes femeninas hacia vidas productivas, motivaron al gobierno a solicitarle que se quedara. Durante los próximos cuarenta años, estudió todas las formas de danza haitiana y compartió su dominio de los repertorios danzarios haitiano, europeo y estadounidense con estudiantes locales e internacionales.

Otro gran bailarín haitiano, Louinés Louinis, fue reclutado por Jean Léon Destiné para la compañía nacional haitiana debido a sus naturales talentos danzarios. Louinis bailó profesionalmente con Lavinia Yarborough y alcanzó reconocimiento nacional antes de dejar Haití para bailar, coreografiar y enseñar. Continúa formando estudiantes en la distintiva claridad y fenomenal fuerza de las danzas folklóricas haitianas en Miami y Nueva York.

La bailarina y coreógrafa haitiana Odette Wilner mantuvo una muy respetada compañía de danzas haitianas durante varias décadas, y presentó una variedad de géneros haitianos en hoteles locales desde la década de 1970 en adelante. Por otra parte, la bailarina y profesora Viviane Gautier formó a haitianos/as de clase media, no solo en las técnicas del ballet y la danza moderna, sino también en las danzas folklóricas haitianas.

Sin embargo, la promotora más reconocida de las danzas haitianas fue Katherine Dunham, una afroamericana que hizo uso de lo que aprendió en su investigación antropológica en Haití, incluyendo la comunidad Vodou de fines de la década de 1930, para desarrollar una técnica de danza. La técnica Dunham

fue usada para ejecutar sus coreografías originales en el escenario, así como para formar a personas no familiarizadas con las danzas de base africana.

Los/as bailarines/as nombrados/as presentaron la herencia danzaria de raíz africana tal y como evolucionó en Haití, la primera república “negra” o africana y libre de esclavos/as en las Américas. Estos/as bailarines/as desafiaron los estándares societales y sesgos culturales de sus tiempos para presentar, preservar y desarrollar el legado africano. Sus descendientes profesionales en Haití y a través de la diáspora son numerosos/as: Mona Estimé Amira, Blanche Brown, Joan Burroughs, Elizabeth Chin, Nadia Dieudonné, Colette Eloi, Peniel Guerrier, Julio Jean, Michelline Pierre, Judith Samuels, Serge St. Juste, y, literalmente, cientos más.

En otros lugares del Caribe de habla francesa o kreyol, los/as danzantes no han podido aferrarse a su herencia africana tan fácilmente como los/as haitianos/as. Por ejemplo, Martinica y Guadalupe aún permanecen en una relación colonial como departamentos del gobierno francés, y en consecuencia reciben un inconmensurable influjo cultural francés, el que históricamente ha minimizado los legados africanos por oposición a la historia y cultura francesa. Algunos/as martinicanos/as interpretan una *cuadrilla* histórica, conocida como *bele*, como símbolo de sus legados africanos y europeos, y algunos/as guadalupanos/as interpretan su tradicional danza con tambores, llamada *gwoka* o *lewoz*, para expresar una identidad afro-caribeña. Muchos/as caribeños/as de habla francesa buscan en los/as directores/as de las organizaciones de *bele* y *gwoka*, tales como La Soso en Martinica, un liderazgo tanto artístico como sociopolítico, un liderazgo que, según creen, conserva ciertos vínculos culturales africanos. Otros/as, tales como Josiane Antourel y Josy Michalon en Martinica y Léna Blou en Guadalupe, usan la herencia africana como material seminal para el desarrollo coreográfico, de espectáculos y de técnicas.

El estilo africano persiste en el Caribe español a través de las coreografías de reconocidos/as especialistas en danza cubanos/as, puertorriqueños/as y dominicanos/as. Ramiro Guerra fue el líder de un revolucionario movimiento dancístico en la década de 1950, el que inició el estudio del cuerpo cubano y resultó en la *danza cubana*, una técnica de danza moderna que añade las raíces africanas de la cultura cubana a las técnicas de Martha Graham y José Limón. Guerra continúa en la vanguardia de la danza cubana, con exploraciones

publicadas e interpretadas de la voluptuosidad, la sexualidad y el género a través de la danza.<sup>4</sup>

Dos estadounidenses influenciaron la danza cubana en el periodo temprano de Guerra: Elfrida Mahler y Lorna Bursdall<sup>5</sup>, quienes se habían especializado en las técnicas de Doris Humphrey, José Limón y Graham. Bursdall fue parte del grupo de Guerra que fue decisivo en el desarrollo de la *danza*, y muchos/as otros/as coreógrafos/as han seguido en la tradición coreográfica cubana, especialmente Eduardo Rivera, Teresa González, Manolo Micler, Juan de Dios, por nombrar algunos/as. Cada uno/o a su manera (a través de la danza folklórica, el ballet, la danza moderna o alguna combinación de las anteriores) ha sacado a la luz la distintiva cubanidad que reside en las formas danzarias cubanas.

Casi sin ayuda, la difunta Sylvia del Villard promovió el reconocimiento de la danza africana en Puerto Rico, cuando allí era más popular identificarse únicamente con la herencia española. Ella y dos familias conocidas por la danza *bomba*, las familias Ayala y Cepeda, han impulsado la herencia afropuertorriqueña como parte del repertorio danzario caribeño, así como dentro del discurso público. Más recientemente, la identidad transnacional puertorriqueña y las experiencias migratorias han traído a la palestra el papel crucial de los/as puertorriqueños/as en la formación de la *salsa*, un baile con raíces cubanas que se ha vuelto global como una “danza del mundo”.

En la República Dominicana, las inevitables fuerzas del cambio han ocasionado que la herencia africana emergiera después de siglos de severas perspectivas anti-africanas y anti-haitianas. Neyreda Rodríguez, tal como Sylvia del Villard en Puerto Rico, ha usado un modelo similar al de Dunham, el que valida la danza africana y diaspórica en entornos segregados o prejuiciosos. Estas bailarinas han desarrollado escuelas de danza, además de sus compañías, las que se dedican al desarrollo de los/as jóvenes afrodescendientes. Tal como otros/as jóvenes artistas de la danza del siglo XXI, la hija de Rodríguez, Senia, trabaja junto a comunidades empobrecidas en producciones artísticas colaborativas, las que proporcionan sentido y productividad para jóvenes dominicanos/as.

En el Caribe inglés/creole o en las Indias Occidentales, pocos/as bailarines/as caribeños/as han sido tan elocuentes respecto a las herencias

---

<sup>4</sup> Véase Guerra, 2010.

<sup>5</sup> Véase también Daniel, 2017. [Nota del traductor: Se trata de una referencia adicional sugerida por la autora para complementar el texto original.]

danzarias africanas y a las elaboraciones diaspóricas como el difunto Rex Nettleford, ex ministro de cultura y fundador del Teatro de Danza Nacional de Jamaica. La compañía de Nettleford continúa manteniendo la historia insular, además de presentar los temas de la “liberación negra” y la justicia social mediante coreografías escenificadas y programas de formación profesional en danza. Su compañía ha establecido alianzas a través del Caribe, las que han promovido un programa de educación en danza y fortalecido las imágenes positivas de la vida caribeña sobre el escenario. Por ejemplo, la compañía ha contratado varias veces a Eduardo Rivera, de Cuba, para montar su trabajo sobre los cuerpos de intérpretes jamaquinos/as y, antes de que falleciera, la compañía empleó rutinariamente a la norteamericana radicada en Haití Lavinia Yarborough para liderar talleres intensivos de danza.

En Trinidad y Tobago, Beryl McBurnie, J.D. Elder y Molly Abye han constituido la columna vertebral tanto de la interpretación profesional como de la investigación en danza para su nación compuesta por dos islas; no obstante, quizás Geoffrey Holder, nativo de Trinidad, y su esposa, Carmen de Lavallade, han causado un mayor impacto a nivel global como artistas de la danza caribeños/as. Holder llamó la atención de Broadway en “House of Flowers”, en 1963, con una distintiva voz de bajo, increíble técnica de danza y éxito como pintor y coleccionista de arte (lo que lo hizo conocido, en el mundo artístico de Nueva York, como un “hombre renacentista caribeño”). De Lavallade ha sido reconocida como primera bailarina, habiendo bailado con la Compañía de la Ópera Metropolitana de Nueva York, la compañía de John Butler, así como, durante varios años, en asociación con Alvin Ailey. Adicionalmente, bailó formas caribeñas en varias de las coreografías de su marido. Su danza exquisita e impresionante belleza han hecho que su nombre sea estelar sobre el escenario de la danza de concierto.

En Trinidad propiamente dicha, y trabajando, hasta mediados del siglo XX, en contra de una fuerte influencia británica que negaba las “cosas africanas”, el liderazgo artístico de Beryl McBurnie promovió la historia y cultura locales a través del “Teatro Caribe”. Ella y sus discípulos/as profesionales proporcionaron modelos de desarrollo para la difusión de la herencia de raíz africana. Suministraron legados sólidos, creativos para generaciones de coreógrafos/as y profesores/as, tales como Cyril St. Lewis, Astor Johnson, Robert Johnson, Wilfred Mark, Hazel Franco, Sonja Dumas, y otros/as.

En las islas holandesas, la danza y música de la diáspora aún prevalece, a pesar de los antagonismos coloniales y poscoloniales. En Curazao, por ejemplo, la lucha de los prejuicios protestantes antidanza, antitambores y anti-“negros”

ha reabierto el escrutinio público de la práctica de la danza *tambú* y de su religión relacionada. *Tambú* se ha transformado en una fuente de inspiración para poetas, tamboreros/as y contadores/as de historias curazoleños/as, así como para bailarines/as y expertos/as en artes marciales.

Entre las antiguas islas danesas — hoy las Islas Vírgenes de los EE.UU. —, las danzas de la diáspora dinamizan la performance cultural y la investigación histórica mediante danzas sociales de raíz africana. En efecto, la legendaria especialista de *bamboula* Ms. Clara protegía y revelaba la historia de la danza africana a través de un conjunto de oportunidades para practicar las danzas del tambor. Adicionalmente, los líderes de compañías de *cuadrilla* Bradley Christian, Carlos Woods y Edwin Davis se unieron a esos esfuerzos y preservaron los repertorios de *cuadrilla*, de forma que hoy ancianos/as y niños/as practican bailes en figuras de cuadrado, línea y círculo y mantienen estilos diferenciados que señalan la dedicación comunitaria y un orgullo individual centenario. Conservar lo que se sabe, recuerda o imagina respecto a las culturas africanas se ha transformado en una parte importante en el proceso de promoción de las culturas caribeñas y de otras culturas diaspóricas.

De esta forma, los/as intérpretes de danza connotados en las islas no siempre son profesionales dedicados/as a las presentaciones de concierto o de escenario, sino también especialistas identificados/as con varios géneros danzarios. Muchas islas promueven a los/as intérpretes locales en prácticas danzarias tradicionales y las escenifican regularmente para el entretenimiento comunitario, así como en tanto atracción turística.

## **Intérpretes del territorio continental circum-Caribe**

En los territorios continentales relacionados del Caribe, los/as promotores/as más destacados/as de la herencia danzaria africana provienen de Brasil: Marlene Silva en Río (coreógrafa de la película “Orfeo Negro”, de 1958); “King” Raimundo dos Santos y sus discípulos Augusto Omolú, Luiz Badaró y Rosangela Sylvestre en Bahía; junto a José Lorenzo y, más recientemente, Isaura Oliveira y Augusto Soledade como brasileños/as transnacionales en los EE.UU. El bailarín de danza moderna Clyde Morgan es un brasilianista estadounidense radicado en Nueva York; otra, Linda Yudin, lidera *Viver Brazil* junto a Luiz Badaró (previamente mencionado), la más solicitada compañía de danza brasileña en los EE.UU. Estos/as bailarines/as son responsables, de una forma única, de la promoción de formas danzarias brasileñas; usan técnicas afrobrasileñas y de la danza moderna para hacer espectáculos de danza

brasileña en escenarios de concierto, comunitarios y educacionales. La mayoría de los/as bailarines/as mencionados/as fueron formados/as en el ballet y/o en la danza moderna, pero abrazaron los estilos y vocabularios de movimiento afrobrasileños para presentar, a través de la interpretación dancística, una historia brasileña subrepresentada, así como una apasionante cultura del Nuevo Mundo.

Por otra parte, maestros de *capoeira* (por ejemplo, Mestre Jojo Grande, Mestre Jojo Pequeno, Mestre Cobrinha, Mestre Acordeon, Jelon Veira, y otros) han introducido a miles de estudiantes en el arte marcial/danza/juego afrobrasileño, con sus inherentes filosofías y valores culturales de raíz africana. A medida que reconocen, preservan y promueven la herencia de base africana, ellos han influenciado no solo las prácticas performáticas brasileñas y otras prácticas performáticas de la diáspora, sino también muchas escenas internacionales de la danza.

Muchas veces, en los grandes estados-nación de la región circum-Caribe y de Afro-Latinoamérica, la comunidad artística asume responsabilidades familiares y gubernamentales en aquellos casos en los que el gobierno y la iglesia oficial (generalmente, católica) no son capaces de satisfacer las necesidades de la comunidad. Muchos grupos de danza brasileños –por ejemplo, el grupo de danza moderna Grupo Corpo en Belo Horizonte y el Balé Folklórico en Bahía– se alinean con proyectos sociopolíticos. De forma similar, artistas de la danza en Colombia, Venezuela, Belize y Uruguay se especializan en y promueven la herencia afrolatina en producciones no artísticas específicas. Por ejemplo, el artista de la danza uruguayo Tomás Olivera Chirimini y otros/as trabajan simultáneamente en presentaciones de concierto y en proyectos de fortalecimiento comunitario. Algunos/as se dedican a construir casas para familias de bajos ingresos, a apoyar programas de tratamiento para las adicciones a las drogas o al alcohol y a educar a los/as pobres sobre el VIH y el SIDA y otros problemas de salud –principalmente, a través de proyectos de danza–; otros/as trabajan con niños/as en programas de nutrición y enriquecimiento educativo. De nuevo, la persistencia y valor de los/as artistas afrodescendientes han resultado en el reconocimiento de legados africanos de danza y en la promoción de estilos de raíz africana.

## **Intérpretes del continente africano en la diáspora**

Con la independencia de los estados-nación africanos después de 1957, muchos/as músicos/as, bailarines/as e investigadores/as africanos/as



cruzaron el océano Atlántico para enseñar y bailar en escuelas, estudios y teatros de la diáspora. Los/as bailarines/músicos africanos/as no tuvieron que luchar automáticamente por la preservación de sus herencias; fueron recibidos de manera respetuosa y se beneficiaron de un interés actual por las “cosas africanas”.<sup>6</sup> Por ejemplo, los hermanos Ladzepko de Ghana y Zak Diouf de Senegal influenciaron la performance danzaria en California a través de su presencia en tours, en la enseñanza y en redes de familia extendida que aún organizan campamentos de danza y música para la formación intensiva en danza africana.

De manera similar, Marie Basse-Wales, Ibrahim Camara, Hasan Kounta y el difunto griot Djimo Kouyate trajeron conocimientos de música y danza de las tradiciones del antiguo imperio de Mali (actuales Senegal y Mali) a las ciudades de Nueva York y Washington, D.C. Adicionalmente, Ladji Camara, Famadou Konate y Sekou Sylla se han concentrado en los legados guineanos en Nueva York y a través de la Nueva Inglaterra, y Sule Diop de Gambia influenció a Nueva York y, posteriormente, al área de Atlanta. El difunto Malonga Casquelourds, de la República del Congo, se estableció en California y fue honrado a lo ancho de los Estados Unidos como un director artístico e intérprete formidable, pero también como uno de los profesores de más alto rango y más influyentes que hayan impactado a la diáspora en los EE.UU. Por otra parte, el difunto maestro de música nigeriano Babatunde Olatunji fue una importante voz africana que educó a la comunidad diaspórica, así como al público internacional, sobre la música africana. Mediante su énfasis en el “ritmo mundial”, él y muchos/as músicos/as de la diáspora coadyuvaron a la mezcla de materiales musicales africanos modernos y tradicionales (junto a John Coltrane, Yusef Lateef, Chief Bey, Nana Yao Dinizulu y muchos/as otros/as). Según mi conocimiento, los/as maestros/as de danzas africanas no han permanecido en contacto con profesores/as de danza caribeños/as, más allá de ocasionales giras de presentaciones a las islas.

Hoy en día, los/as bailarines están revinculando conexiones históricas a través de las comunidades diaspóricas hacia el continente africano. Una generación única de coreógrafos/as africanos/as está yendo más allá de la idea de un “África tradicional”. Germaine Acogny Cree de Benin, Salia Sanou y Seydou Boro de Burkina Faso, Youssouf Kambassa de Guinea, Nii Yarty de Ghana y Nora Chipaumare de Zimbabwe, para nombrar solo a unos/as

---

<sup>6</sup> En esta sección en particular, me apoyo en la investigación de Nia Love; he revisado y aumentado nuestra empresa conjunta de documentación de la danza diaspórica y sus protagonistas.

pocos/as, son artistas francos/as, creativos/as, que han dado forma a atrevidas performances inter-diaspóricas y que han reflejado tanto las influencias estadounidenses como caribeñas sobre los/as artistas africanos/as. La interacción de materiales danzarios africanos y diaspóricos es el resultado de una preocupación más frecuente por los puntos en común y las diferencias que existen entre las culturas africanas y de la diáspora. Los contrastes y las fusiones están teniendo lugar sobre el escenario, a través de las ondas de radio y en línea —en todos los lugares del mundo en expansión de las naciones conectadas tecnológicamente—. Una amplia gama de estéticas de danza africanas y diaspóricas se ha estado propagando durante la primera década del siglo XXI.

A pesar de todos sus éxitos, la danza de raíz africana está amenazada por dos problemas: el alcance del interés en la ciencia, las telecomunicaciones y microtecnologías, las que están fascinando a las generaciones africanas más jóvenes, las que podrían no llevar adelante las tradiciones históricas, y un persistente sesgo en contra de las “cosas africanas”, incluso en el propio continente. Lo último es más grave, y es una consecuencia del colonialismo global europeo y de la colonialidad poscolonial, de los supuestos de inferioridad/superioridad que permean las interacciones culturales, así como de los rastros de la explotación colonial. La oposición hacia las culturas de raíz africana, así como su marginalización, permean las culturas dominantes, de forma que un potencial racista mundial, o una realidad desigual, ha requerido persistencia de parte de los/as artistas de la diáspora comprometidos/as. Los/as promotores/as de la danza de raíz africana en derecho propio han debido ser fuertes y resilientes.

## **Intérpretes de la diáspora en los EE.UU.**

De manera similar a lo largo del tiempo, los/as afrodescendientes en los Estados Unidos han percibido la danza africana y diaspórica ya sea como una reserva de orgullo cultural y legado histórico, ya sea como una fuente de vergüenza y borramiento. Elementos de la danza africana, tales como la forma de llamada y respuesta, la orientación corporal flexionada y lista, la interdependencia del movimiento y el hacer música, etc., han producido una gran cantidad de creatividad afroamericana, la que ha influenciado tanto a la América “negra” como a la América “blanca”.

Frecuentemente, el bailarín Assadata Dafora, proveniente originalmente de Sierra Leona, es citado como el primer bailarín/coreógrafo africano exitoso en

los escenarios de concierto estadounidenses. Sin embargo, después del tremendo éxito de *Dafora*, en 1934, los teatros segregados en los Estados Unidos no incluyeron la danza africana ni promovieron a los/as maestros/as de danza africanos/as. No hubo mejorías hasta llegada la década de 1960, y entonces únicamente debido a las políticas de integración impuestas en el espacio público, incluyendo a teatros y escuelas. La aplicación de las leyes de derechos civiles coincidió con una significativa inmigración desde las naciones africanas recientemente independizadas, particularmente de músicos/as y bailarines/as. Sin embargo, las expresiones del racismo han afectado y continúan afectando las oportunidades de presentación para los/as bailarines/as africanos/as y de la diáspora, pues los Estados Unidos nunca han renunciado por completo a sus puntos de vista puritanos respecto al cuerpo humano y al cuerpo danzante,<sup>7</sup> y no se han deshecho de sesgos latentes en contra de los estilos africanos de movimiento danzario.

Durante siglos, en lugares judeocristianos en todos los Estados Unidos, rígidas restricciones respecto al bailar y al hacer música han inhibido al cuerpo danzante, restringido los recuerdos de las danzas africanas y negado los estilos performáticos africanos. Sin perjuicio de las inmensas presiones culturales a lo largo del tiempo, algunos/as afroamericanos/as pudieron liberar sus cuerpos en la danza y la música para manifestar el espíritu —en plantaciones, en casas de alabanza rurales y, posteriormente, en iglesias urbanas ubicadas en locales comerciales—. Hacia el siglo XIX, los/as afroamericanos/as de los EE.UU. debieron proteger su repertorio danzario de los/as extremistas y críticos/as mediante espacios de presentación segregados, en hogares familiares, en presentaciones comunitarias y en teatros de vodevil y del “chitlin’ circuit”, abiertos únicamente a audiencias afroamericanas.<sup>8</sup>

Adicionalmente, los/as bailarines/as afroamericanos/as de los EE.UU. mantenían sus propios centros de formación en danza. La “performance negra” prevaleció en estudios de danza y centros comunitarios durante el siglo XX. De hecho, en 1998, Joan Myers Brown, de la compañía Philadanco, Jeraldine Blunden, de la Dayton Contemporary Dance Company (DCDC), Ann Williams, de la compañía Dallas Black Dance Theater, Cleo Parker Robinson, de Denver, así como Lula Washington, de Los Angeles, —todas bailarinas/directoras/profesoras afroamericanas— fueron celebradas a nivel nacional por formar y contribuir, en conjunto, más de mil artistas afroamericanos/as de la danza a compañías de danza nacionales e

---

<sup>7</sup> Esta historia es relatada lúcidamente en Foulkes, 2002, pp. 130-156.

<sup>8</sup> Un relato ejemplar se encuentra en Gottschild, 2000.

internacionales. Y hay muchas más, tales como Ruth Beckford y Deborah Vaughan en Oakland, California; Mary Lois Hudson Sweatt en Dallas; R'wanda Lewis en Los Angeles; y Elma Lewis y De Ama Battle en Boston, todas quienes mantuvieron la danza africana y de la diáspora en el primer plano de las actividades comunitarias por más de cinco décadas. Las compañías y escuelas de danza —y, por extensión, la danza en sí misma— sostuvieron a las comunidades afrodescendientes locales, manteniendo a los/as adultos/as con empleo honesto y regular, a los/as niños/as fuera de la calle y a los/as jóvenes fuera de la prisión.<sup>9</sup>

La mayoría de los/as profesores/as y artistas de la danza de mayor edad en la diáspora en los EE.UU. puede rastrear su herencia profesional hacia una de dos bailarinas/investigadoras/educadoras comunitarias afroamericanas. Katherine Dunham fue mencionada previamente en relación con su contribución a Haití, pero en los Estados Unidos fue una de las coreógrafas para el escenario y el cine más reconocidas de las décadas de 1930 y 1940. La otra coreógrafa, Pearl Primus, literalmente saltó sobre los escenarios estadounidenses como una solista brillante en la década de 1950. Tal como Dunham, Primus fomentó el aprendizaje sobre la herencia africana en un momento en el que las personas en los Estados Unidos estaban aún peor educadas respecto al continente africano de lo que están ahora. Tanto Dunham como Primus infundieron imágenes de un Estados Unidos segregado en la entonces nueva danza moderna. Pavimentaron el camino para miles de talentosos/as bailarines/as y coreógrafos/as afroamericanos/as, tales como Talley Beatty, Janet Collins, Chuck Davis, Bill T. Jones, Donald McKayle, Charles Moore, Eleo Palmare y cientos de otros/as.<sup>10</sup>

De forma autónoma, Joe Nash, un bailarín de Katherine Dunham que se transformó en historiador de la danza, le siguió la pista a los/as bailarines/as afroamericanos/as y a su efímero arte durante décadas. En un archivo personal, Nash hizo un inventario de performances de afroamericanos/as de inicios del siglo XX, en un tiempo cuando los/as críticos/as establecidos/as desatendían la performance afroamericana. La griot afroamericana Dianne McIntyre y Jeraldine Blunden, de la Dayton Contemporary Dance Company, trabajaron de forma similar, archivando e interpretando los repertorios de coreógrafos/as afroamericanos/as. Eventualmente, la División de Danza de la

---

<sup>9</sup> Véase Daniel, 1997.

<sup>10</sup> Compárense las historias biográficas de bailarines/as afroamericanos en los Estados Unidos entre Long, 1989, y Myers, 1993.

Biblioteca Pública de Nueva York catalogó las informativas colecciones históricas de Joe Nash y otros/as, cotejó los registros de intérpretes e interpretaciones e incluyó los logros documentados de bailarines/as y coreógrafos/as afrodescendientes en la mayor colección de danza y de materiales relacionados con la danza del mundo. Fue el coreógrafo Alvin Ailey, sin embargo, cuyos éxitos en la década de 1960 explotaron a nivel mundial e hicieron de la danza afroamericana el emblema dancístico de los Estados Unidos. A través de las exquisitas coreografías de Ailey y de su fenomenal compañía de bailarines/as, entusiastas de la danza en todo el mundo llegaron a creer que la mejor danza en los Estados Unidos se veía como aquella que interpretaba la compañía de Ailey, la que correspondía a la danza de la diáspora o a la danza moderna de concierto infundida con valores de movimiento y elecciones estilísticas africanos.

Desde la década de 1970, particularmente, la danza de la diáspora ha subido como cohete a través de todo el mundo mediante clubes de danza públicos, la televisión y más recientemente internet, frecuentemente combinando movimientos corporales y ritmos musicales de los Estados Unidos y el Caribe. La tecnología computarizada ha permitido a los/as jóvenes internacionales improvisar al son de canciones de rap y de palabras habladas, así como asumir gestos corporales diaspóricos en el *hip-hop* y otras culturas relacionadas con la danza. Estos elementos han llegado a definir una parte mayúscula de la cultura popular — desde la danza y la música hasta la moda y el lenguaje —. El *tap dance* en los Estados Unidos ha estado entrelazado con la danza moderna de concierto; el *break dance* ha compartido escenario con el ballet y fue un soporte de la televisión en el siglo XX tardío; materiales tradicionales caribeños y africanos están siendo fusionados con la danza de concierto europea, norteamericana y diaspórica; y un vocabulario diaspórico del movimiento domina la danza convencional en videos, películas y pistas de baile.

Tal penetración de la cultura es vista por muchos especialistas caribeños/as como la “transculturación” de las formas diaspóricas e impulsa los temas de la autenticidad, la apropiación y la globalización a surgir con fuerza como problemas provocadores.<sup>11</sup> De esta forma, bailarines/as y músicos/as, no solo de cada isla del Caribe, sino también de los territorios continentales a ambos

---

<sup>11</sup> El etnólogo Fernando Ortiz acuñó la “transculturación” como el proceso en el cual los valores y comportamientos europeos y africanos se interrelacionaron a lo largo del tiempo en Cuba (ver Ortiz, 1963). La investigación contemporánea sobre la danza ha tratado los entrelazamientos e interacciones de las culturas de distintas formas: véase, por ejemplo, Gonzalez, 1999; Scott, 2003; y Thomas, 2004.

lados del Atlántico, son responsables de la continuidad de la danza de base africana. Estos especialistas hacen despliegues virtuosos que estimulan las herencias africanas de danza. La persistencia de tales intérpretes valientes ha hecho posible la rica variedad de danzas que es posible encontrar en toda la diáspora (listadas en el Cuadro 1).

## Entendimientos primarios en la danza diaspórica

Más allá del movimiento propiamente tal, existen supuestos importantes que acompañan la performance danzaria. Por ejemplo, en las comunidades de raíz africana hay una confianza sustancial en aquello que ocurre al interior del cuerpo danzante a medida que interpreta una danza, y hay una respuesta manifiesta a los mensajes emotivos que el cuerpo transmite durante la performance. Adicionalmente, hay respeto por los/as músicos/as y su interdependencia con los/as bailarines/as; en consecuencia, la performance conjunta y en vivo es la regla, y se le da importancia tanto a los detalles musicales como danzarios. También existe un relativo acuerdo sobre cuál es “la forma firma”, sobre cómo se desarrolla apropiadamente la danza, y respecto a qué, por ejemplo, es considerado “sagrado” en la performance.

La danza en las culturas de la diáspora es kinestésica, pero también visual, auditiva, oral, física y cognitiva. El conocimiento de la danza y música de raíz africana ha sido almacenado en los antiguos archivos del cuerpo danzante, y solo recientemente en artículos, libros y materiales visuales. Los/as músicos/as y bailarines/as han sido los/as principales archiveros/as de la danza diaspórica y estos/as “bibliotecarios/as experienciales” (tal como he acuñado en otro texto) han salvaguardado tradiciones de sonido y movimiento a lo largo y ancho de la diáspora. Durante siglos, las comunidades de raíz africana se han apoyado en el “conocimiento corporal” dentro de “bibliotecas vivientes” para mantener valores y transmitir prácticas danzarias y musicales tradicionales. Los/as bailarines/as han podido “entrar” en las prácticas danzarias diaspóricas, o examinarlas corporalmente, y luego hacer coincidir, en repetidas performances, lo que han encontrado dentro del hacer de la música y en el bailar con espíritu. La danza y la música proporcionan un aprendizaje continuo y son un recurso para muchas formas de conocimiento. Por lo tanto, los/as bailarines/as y músicos/as han conservado, literalmente, un cuerpo de conocimiento de la diáspora africana.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Rogelio Martínez Furé (miembro fundador y etnólogo del Conjunto Folklórico Nacional de Cuba)

Varios/as investigadores/as han propuesto definiciones de la danza de raíz africana. El historiador del arte africano Robert Farris Thompson reconoció la influencia del movimiento danzario sobre la multitud de pueblos y la vasta geografía que estudió en relación con el arte visual en el continente en su libro *African Art in Motion*. La artista e investigadora de la danza Kariamtu Welsh-Asante añadió a esta definición, con un contenido similar pero un vocabulario distinto, en su texto “Commonalities in African Dance: A Foundation for African Dance”.<sup>13</sup> Posteriormente, la artista e historiadora de la danza Brenda Gottschild usó la clasificación de elementos danzarios propuesta por Thompson para hacer comparaciones al interior de las prácticas de espectáculo de los Estados Unidos en su libro *Digging the Africanist Presence in American Performance: Dance and Other Contexts*. Las perspectivas y términos de Thompson, Welsh-Asante y Gottschild son inmediatamente aplicables a lo largo de la diáspora.

A pesar de la extrema extensión de más de cincuenta países en el continente, de veintiocho islas caribeñas habitables, así como de una cantidad superior a la docena de países en la costa atlántica de América Latina, ciertas preferencias y tendencias de movimiento muy similares (las que reflejan áreas específicas de las que provino la mayoría de los/as esclavizados/as de la diáspora) se han fusionado en cualidades identificables en la performance diaspórica. Por ejemplo, con frecuencia los/as intérpretes diaspóricos/as se basan, principalmente, en una postura de rodillas blandas o flectadas, de espalda suave, levemente inclinada hacia adelante, en una articulación polirrítmica de las partes del cuerpo, así como en un enfoque controlado o *cool* dentro de un extenso rango de dinámicas. Destacan una forma de movimiento que tiene una íntima relación con la música, el arte visual, la historia y la cosmología. Una preponderancia de tales movimientos característicos estabiliza los patrones de baile y las formaciones musicales en el Caribe y en otros lugares de la diáspora — desde Canadá a Uruguay, Argentina y Chile, desde Barbados hasta Hawái —

La observación de prácticas danzarias a lo largo de la diáspora atlántica ha dado como resultado una similitud en las estructuras danzarias. Las

---

fue mi primer contacto con el término “biblioteca viviente” en Cuba, en 1986; no obstante, el historiador y diplomático maliense Amadou Hampâté Bâ es citado por el mismo concepto en un discurso pronunciado en París, en 1960 (véase Walker, 2001, pp. 36-37). Aquí, mi término “bibliotecarios/as experienciales” no está dirigido a los/as mayores, sino más bien a músicos/as y bailarines/as eruditos/as, los/as que discuto con mayor profundidad en Daniel, 2005, Capítulo 2. Véase también los reportes en prensa del Simposio sobre Conocimiento Corporizado de la Universidad de Harvard, marzo de 2011.

<sup>13</sup> Welsh-Asante, 1985.

preferencias similares se demuestran en: 1) formas grupales circulares que implican la alternancia de intérpretes solistas o parejas que bailan rítmicamente en el centro, con acompañamiento percusivo y vocal; 2) formas lineales con grupos establecidos, en los que grupos y/o grupos de parejas ejecutan ciertos patrones de baile al son de instrumentos percusivos, de cuerdas y de viento; 3) grupos de parejas en formaciones de pareja, principalmente cerradas (pero también alternando entre abiertas y cerradas), que incluyen disociaciones del torso y aislamiento de ciertas partes del cuerpo, las que bailan con una instrumentación de percusiones, cuerdas, vientos y bronces; y 4) bailes de pareja en posiciones cerradas, casi “pegados/as” uno/a a otro/a. Al resumir groseramente la historia de la danza a través de varios siglos, los datos muestran que, la mayoría de las veces, en las prácticas danzarias africanas y diaspóricas hombres y mujeres bailan por separado, y en aquellos casos donde el baile en pareja es la forma requerida, la mayoría de las veces las parejas afrodescendientes no bailan en una posición consistentemente cerrada. Más bien, bailan juntos/as, pero intermitentemente separados/as. “Acercarse, retroceder y volver a acercarse” es el patrón omnipresente de la danza social, que hace eco dentro de cada configuración, ya sea que se trate del baile en círculo, en cuadrado, en línea o en pareja. La danza en pareja “pegada” o “moliendo” ha aparecido como un patrón común alternativo desde el siglo XX.

En el continente y en la diáspora, la estructura danzaria está supeditada al ritmo o a un orden de ritmos repetidos con despliegue superrítmico – en otras palabras, a patrones establecidos con una improvisación superpuesta—. El ritmo no siempre se restringe a la música, y puede ser encontrado, adicionalmente, en múltiples partes del cuerpo que, cuando se las examina atentamente, producen distintas capas de polirritmias simultáneas. El aislamiento de partes del cuerpo en ritmos sincopados o acentuados se repite extensamente, haciendo de la repetición otra característica primordial.

En la performance de raíz africana, la repetición intensifica las declaraciones corporales. Las secuencias danzarias repetidas son contrastadas con movimientos improvisados, cadencias alternativas o secciones de desarrollo. Las secuencias repetidas son apreciadas por intérpretes y miembros de la comunidad, así como por personas no nativas intrigadas y conocedoras, debido a su solución cualitativa anticipada o por el cambio innovador que resulta de polirritmias cautivantes, increíbles, repetitivas.

Explicar los espectaculares movimientos –las disociaciones corporales polirrítmicas y acentuadas, el torso constantemente dividido, pulsando o girando, y, especialmente, los propósitos relacionados de comunicación no



verbal – siempre ha sido una tarea desafiante. Los valores africanos acerca del cuerpo en sí mismo, acerca de las conexiones inherentes entre el cuerpo danzante y ámbitos de interés muy diferentes, son distintos de otros valores corporales y definiciones de la danza, de forma tal que es necesario aclarar las preferencias culturales y tendencias básica. Por ejemplo, la oposición entre la performance danzaria secular y no secular no es tan absoluta como lo es en las culturas europea y norteamericana. En las tradiciones caribeñas y en otras tradiciones diaspóricas, la misma danza puede ser social en un evento y sagrada en otro; la categoría a la que pertenece cualquier grupo de pasos de danza permanece ambigua hasta que haya sido escudriñado y determinado el contexto.

Un aspecto que es de constante preocupación es la relación entre el movimiento danzario y las filosofías de base africana. Como parte de la totalidad de la vida social de raíz africana, la danza se puede relacionar con cualquier cosa y con todo, pero también mantiene una relación especial con las prácticas espirituales. Las culturas de la diáspora africana usan la danza y la música para orar; la danza se transforma en una conexión con “el/la Creador/a”, los/as ancestros/as o un panteón de entidades cósmicas.<sup>14</sup> De esta forma, es necesario examinar cuidadosamente todo el contexto de las danzas diaspóricas antes de suponer que una danza dada es sagrada, o bien secular.

Una parte considerable de la danza diaspórica involucra al cuerpo supra-humano, pues, históricamente, la danza y música africana surge de sistemas de creencias religiosas. El cuerpo supra-humano es un cuerpo humano que ha sido transformado por una incorporación espiritual. Un hecho o rasgo común a través de la diáspora es que gestos particulares, ritmos especiales y música vocal o percutiva alineen a la comunidad social con el mundo espiritual. A través de África continental y el Caribe, muchas religiones involucran a divinidades danzantes, devotos/as enmascarados/as o en trance que bailan como seres divinos. De forma similar, en la diáspora en los EE.UU., las versiones africanizadas de la práctica protestante involucran a devotos/as que rezan y reciben al Espíritu Santo mediante el balanceo, los cantos de llamada y respuesta y los “saltos de alegría” de la congregación. De hecho, una gran parte del baile en las culturas de la diáspora revela los legados de cientos de grupos étnicos africanos desarraigados que expresan la creencia en que el espíritu vive en el cuerpo. Los legados africanos suponen que el bailar y el hacer música alivian los sufrimientos inherentes a las realidades sociales; los rituales

---

<sup>14</sup> Véase Ephirim-Donkor, 1997; Fisher, 1998; MacGaffey, 1986.

danzarios africanos proporcionan energía, resistencia, perseverancia y agencia en el esplendor del movimiento corporal expresivo.

## Consecuencias de la performance diaspórica

Los/as intérpretes del Caribe y de otros lugares de la diáspora han seguido los caminos pioneros de los/as reconocidos/as líderes de la danza mencionados/as anteriormente y de otros/as más antiguos/as, quienes han interpretado, enseñado, y de esta forma revelado las consecuencias físicas, psicológicas, creativas y políticas de la danza africana y diaspórica. En primer lugar, bailar mantiene una buena salud física y balance psicológico – atributos importantes para quienes se encuentran en condiciones de servidumbre histórica o empobrecimiento económico—. Bailar también pone en marcha la vitalidad y expresa el bienestar – atributos importantes para el contento y la satisfacción humanas—. Tales consecuencias de la performance danzaria subrayan la centralidad de la danza en las comunidades africanas y de la diáspora, así como la atracción de tantos/as entusiastas a la danza de raíz africana.

No solo existen consecuencias de la performance danzaria para los/as bailarines/as, sino también para las prácticas danzarias. Por ejemplo, el *tap*, la *rumba*, el *reggae*, la *samba*, el *tango*, la *bomba*, el *zouk*, la *salsa* y el *hip-hop* han afectado al mundo, más allá de sus creadores/as e intérpretes internacionales afrodescendientes. La mayoría de las veces, las danzas africanas y de la diáspora han logrado aquello mediante una excitación fascinante y una respuesta participativa creativa. Las danzas africanas y de la diáspora también han sido centrales para muchas empresas creativas no africanas, produciendo fusiones de todo tipo.

La fusión no es una característica única de la diáspora africana o de las prácticas danzarias. La técnica y las coreografías de Katherine Dunham entre las décadas de 1930 y 1950 son fusiones – la mayoría de las veces, de danzas locales haitianas o caribeñas con la danza moderna de concierto de los EE.UU. —. También la compañía nacional de danzas de concierto de Cuba ha presentado fusiones en todo el mundo a través de la *danza cubana*, una danza moderna combinada con una estética danzaria afrocubana. Otra fusión danzaria ocurrió a nivel internacional en la década de 1970 cuando las contribuciones puertorriqueñas, tanto al baile del *son* cubano como a la música del *jazz* afrolatino en EE.UU., se convirtieron en y popularizaron la *salsa*. Para los/as artistas contemporáneos/as del siglo XXI, sin embargo, la fusión es

emblemática de problemas teóricos: la formación de la identidad, la autenticidad, la hibridez, la transculturación, la apropiación, el transnacionalismo y la globalización. Muchos/as jóvenes artistas de la danza diaspórica están presentando, en los Estados Unidos y en el exterior, trabajos de concierto que funden dos “bases de operaciones”. Estos examinan las identidades transnacionales de forma artística y, en el proceso, forjan nuevas fusiones danzarias.<sup>15</sup>

Algunos/as intérpretes de la diáspora, tal como los/as artistas continentales mencionados/as anteriormente, no están satisfechos/as con la mezcla multicultural de materiales danzarios africanos con otros norteamericanos o europeos convencionales. Ellos/as están involucrados/as en combinaciones y posibles fusiones intra-caribeñas e intra-diaspóricas. Los/as bailarines/as populares, especialmente, han experimentado con la mezcla del *soul* de los EE.UU. y el *calypso* de Trinidad, produciendo la música y danza *soca*; el *kadans* haitiano y el *calypso* trinitense se han transformado en el *cadence-lypso* en Dominica. Algunas de las fusiones más profundas que han aparecido en el escenario han provenido de la danza de concierto y la música del jazz; por ejemplo, el saxofonista Antoine Roney y la bailarina Nia Love han unido la música africana y de la diáspora en una proximidad refrescante, pero también danzas continentales y diaspóricas, teniendo como resultado formaciones danzarias creativas, híbridas.<sup>16</sup>

Más allá de las positivas consecuencias físicas, psicológicas y creativas, las performances diaspóricas muestran algunas realidades políticas desafortunadas. La diáspora aún está permeada por el patriarcado, por sesgos de género y por las políticas de la industria del arte. Redes locales de “viejos amigos” e incluso de “viejas amigas” aprovechan el poder y controlan las puertas para las presentaciones de las danzas de la diáspora. Solo recientemente, el feminismo, los estudios de género y queer han comenzado a sensibilizar respecto a estos sesgos en la comprensión del público y entre quienes financian las performances danzarias.<sup>17</sup> Frecuentemente, pareciera que las artistas femeninas de la danza, aunque más numerosas y tan prolíficas como los artistas masculinos de la danza, aún “pagan el precio” frente a una industria artística internacional dominada por hombres, en comparación con Ron K.

---

<sup>15</sup> Soledade, 2008; véase la fusión de danza, teatro y video performance de Gabri Christa en [www.danzaisa.org](http://www.danzaisa.org).

<sup>16</sup> Véase la reseña de la crítica de danza Jennifer Dunning sobre el trabajo de Nia Love en Dunning, 2001; véase también Love, 2003.

<sup>17</sup> Véase Lamut, 1991; Tomko, 1999; véase también Desmond, 2001.

Brown, Bill T. Jones, Ralph Lemon, Mark Morris, Doug Verone, por ejemplo.<sup>18</sup> Escribiendo en el diario británico *Guardian*, Judith Mackrell afirma: “Investigaciones recientes en los EE.UU. han mostrado que solo 10 de las 59 compañías de danza más importantes eran dirigidas por mujeres. En el año 2000, una lista de 18 becas otorgadas a coreógrafos modernos por el National Endowment of the Arts solo incluía a cinco mujeres. Peor aún, el monto de cada premio ascendió a \$10.000 para los hombres y solo a \$5.000 para las mujeres.”

Quizás porque, en general, hay menos hombres que mujeres en el ámbito de la danza, los coreógrafos masculinos son alentados y solicitados y reciben mayor apoyo. Por la razón que sea, muchas veces se les otorga desproporcionadamente el importante apoyo financiero que, por un lado, es el resultado del reconocimiento público de la excelencia artística pero que, por otro lado, es el fundamento sobre el cual se basan el desarrollo del reconocimiento público y de lo que se considera como excelencia. Independientemente, las mujeres coreógrafas, y especialmente las mujeres de la diáspora, necesitan más apoyo.

La mayoría de los/as intérpretes de danza diaspóricos/as luchan constantemente por dedicarse a la danza como un trabajo para toda la vida, y hay demasiados/as artistas de la danza cuyas trayectorias y desafíos han demostrado ser abrumadores.<sup>19</sup> En la ciudad de Nueva York, el corazón de la performance mundial, los espacios para la danza son caros y escasos, y los/as bailarines/as diaspóricos/as solo tienen pocos espacios para desarrollar técnicas, coreografías y habilidades, más allá de la Alvin Ailey School y de los espacios, similares a conservatorios, del Dance Theater of Harlem —el New Dance Group, el espacio de Djoniba, Boys’ Harbor y algunos otros estudios privados vienen a la mente—. Coreografías brillantes, tales como “Revelations”, de Alvin Ailey, “Lion King”, de Garth Fagan, “Praise House” o “Hair”, de Jawole Zolar, “Rent”, de Marlies Yearby, o incluso las estelares mezclas de danza, música y teatro en Les Ballets Africains de Guinea, Les Ballets Senegalais o el Folklórico Nacional de Cuba han recibido, todas, una aclamación tremenda; no obstante, se trata de excepciones fenomenales, de proyectos de danza africana y diaspórica con buen financiamiento y exitosos.

---

<sup>18</sup> Véase Mackrell, 2009; *Dance Magazine*, 1998.

<sup>19</sup> Este capítulo fue escrito en memoria de Emmika, una bailarina surinamesa que se suicidó, en parte, bajo las tensiones de las prácticas danzarias diaspóricas. Para historias quizás más alentadoras acerca de bailarines/as “negros/as”, ver los siguientes capítulos del libro, pero también Gottschild, 2003.

Sin perjuicio de los obstáculos que el patriarcado, el sexismo y el racismo introducen en la vida social de la diáspora, la herencia africana continua. Las comunidades afrodescendientes sobreviven y los/as intérpretes afrodescendientes prosperan. En la medida que los/as valientes y persistentes intérpretes de la diáspora mantienen a las comunidades bailando, soportan la marginalización y se sobreponen a borramientos debidos al racismo, a sesgos religiosos o al miedo al cuerpo en sí. Celebran en la danza y la música, tal y como lo hicieron durante siglos sus ancestros/as, a través de la geografía del mundo y de múltiples generaciones. Sus intensos esfuerzos fortalecen las prácticas danzarias a lo largo y ancho de la diáspora como una forma de comunicación corporal resiliente y alegre.

Este capítulo exploró los fundamentos de la danza diaspórica y sus relaciones con la danza y música africana, anticipando una comparación entre prácticas danzarias relacionadas, pero distintas, a través de la esfera cultural circum-caribeña. Las definiciones y análisis de ciertas formas de moverse y de las preferencias por ciertas formaciones danzarias fueron discutidas en el contexto de una breve introducción a algunos/as bailarines/as diaspóricos/as ejemplares. El próximo capítulo continúa construyendo una comprensión fundamental de la cultura danzaria de la diáspora, con un giro desde la perspectiva del/de la bailarín/a hacia la perspectiva de los estudios de la danza.<sup>20</sup>

Tradução de Ricardo Amigo Dürre\*\*

## Referencias

- DANCE MAGAZINE.  
(1998). 'Young Choreographers Defining Dance'  
Program by African American Male  
Choreographers. New York, Aaron Davis Hall, 2  
y 3 de octubre.
- DANIEL, Yvonne.  
(2017). Cuban Dance Networks and U.S. American  
Influence. En: Guston Sondin-Kung (Ed.); *Time*  
*Dead Time Alive*. Aarhus, Galleri Image, p. 50-  
61.
- DANIEL, Yvonne.  
(2005). *Dancing Wisdom: Embodied Knowledge  
in Haitian Vodou, Cuban Yoruba, and Bahian  
Candomblé*. Urbana, University of Illinois  
Press.

---

<sup>20</sup> En este y el próximo capítulo, me he basado fuertemente en dos entradas de enciclopedia publicadas previamente: *Encyclopaedia of Diasporas*, 347-355, y *Encyclopaedia of the African Diaspora*, 356-366. Escribí la última en coautoría con Nia Love, y estoy agradecida por su apoyo para presentar nuestro material dentro de este capítulo.

\*\* Ricardo Amigo Dürre é doutorando na Universidade do Chile.

- DANIEL, Yvonne.  
(1997). In the Company of African American Women Artists. In: *Dance Women: Living Legends*. New York, 651, An Arts Center, p. 6-9.
- DEBRUNNER, Hans Warner.  
(1979). *Presence and Prestige: Africans in Europe*. Basel, Basler Afrika Bibliographien.
- DESMOND, Jane (Ed.).  
(2001). *Dancing Desires: Choreographing Sexualities On and Off the Stage*. Madison, University of Wisconsin Press.
- DUNNING, Jennifer.  
(2001). Through Sidewalk Cracks, Hardy Cultural Flowers Leap toward the Sun. *New York Times*, 7 de junio.
- EPHIRIM-DONKOR, Anthony.  
(1997). *African Spirituality: On Becoming Ancestors*. Trenton, N.J., Africa World Press.
- FISHER, Robert B.  
(1998). *West African Religious Traditions: Focus on the Akan of Ghana*. Maryknoll, New York, Orbis.
- FOULKES, Julia.  
(2002). *Modern Bodies: Dance and American Modernism from Martha Graham to Alvin Ailey*. Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- GOMEZ, Michael (Ed.).  
(2006). *Diasporic Africa: A Reader*. New York, New York University Press.
- GONZALEZ, Anita.  
(1999). Caught between Expectations: Producing, Performing and Writing Black/Afro-Latin and American Aesthetics. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Spring, p. 149-156.
- GOTTSCHILD, Brenda Dixon.  
(1996). *Digging the Africanist Presence in American Performance: Dance and Other Contexts*. Westport, Conn., Greenwood.
- GOTTSCHILD, Brenda Dixon.  
(2000). *Waltzing in the Dark: African American Vaudeville and Race Politics in the Swing Era*. New York, St. Martin's.
- GOTTSCHILD, Brenda Dixon.  
(2003). *The Black Dancing Body: A Geography from Coon to Cool*. New York, Palgrave MacMillan.
- GUERRA, Ramiro.  
(2010). My Experience and Experiments in Caribbean Dance. En: Susanna Sloat (Ed.); *Making Caribbean Dance: Continuity and Creativity in Island Cultures*. Gainesville, University Press of Florida, p. 49-61.
- HARRIS, Joseph.  
(1971). *The African Presence in Asia: Consequences of the East African Slave Trade*. Evanston, Ill., Northwestern University Press.
- LAMUT, Phyllis.  
(1991). Through the Looking Glass: A Dancer and a Choreographer Writes, Dealing with Downtown. *New Dance Review*, January-March, p. 18-20.
- LEWIS, Bernard.  
(1990). *Race and Slavery in the Middle East*. New York, Oxford University Press.
- LONG, Richard A.  
(1989). *The Black Tradition in American Dance*. New York, Rizzoli.
- LOVE, Nia.  
(2003). Deconstructing Body Poses in the Diaspora. Ponencia sin publicar, presentada en la Conferencia de la Asociación para el Estudio de la Diáspora Africana Mundial, 3 de octubre.
- MACGAFFEY, Wyatt.  
(1986). *Religion and Society in Central Africa*. Chicago, University of Chicago Press.
- MACKRELL, Judith.  
(2009). Vanishing Pointe: Where Are All the Great Female Choreographers? *The Guardian*, 27 de octubre.
- MYERS, Gerald [et al.]  
(1993). *African American Genius in Modern Dance*. Durham, N.C., American Dance Festival.

- ORTIZ, Fernando.  
(1963). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana, Consejo Nacional de Cultura.
- SCOTT, Anna.  
(2003). What's It Worth to Ya? Adaptation and Anachronism: Remy Harris's Pure Movement and Shakespeare. *Discourses in Dance*, v. 3, p. 2-18.
- SOLEDADE, Augusto.  
(2008). Afro-Fusion Dance: A Perspective from the Diaspora. In: C. Boyce Davies (Ed.); *Encyclopedia of the African Diaspora*. New York, ABC/CLIO, v. 1, p. 68-70.
- THOMAS, Deborah.  
(2004). *Modern Blackness: Nationalism, Globalization, and the Politics of Culture in Jamaica*. Durham, N.C., Duke University Press.
- THOMPSON, Robert Farris.  
(1974). *African Art in Motion*. Berkeley, University of California Press.
- THORNTON, John K.  
(1998). *Africa and Africans in the Making of the Atlantic World, 1400-1800*. Cambridge, Cambridge University Press.
- TOMKO, Linda.  
(1999). *Dancing Class, Gender, Ethnicity, and Social Divides in American Dance, 1890-1920*. Bloomington, Indiana University Press.
- WALKER, Sheila (Ed.).  
(2001). *African Roots/American Cultures: Africa in the Creation of the Americas*. Lanham, Md., Rowman & Littlefield.
- WELSH-ASANTE, Kariamú.  
(1985). Commonalities in African Dance: An Aesthetic Foundation. In: Molefi Kete Asante & Kariamú Welsh-Asante (Eds.); *African Culture: Rhythms of Unity*. Wesport, Conn., Greenwood, p. 71-82.

**Recebido em**  
julho de 2021

**Aprovado em**  
dezembro de 2021