

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM MÚSICA

**OS CANTOS DAS *COPLERAS* EM *AMAICHA DEL VALLE*: PERFORMATIVIDADE
VOCO-SONORA, CORPOS EM DEVIR E SENTIDO DE LUGAR NO NOROESTE
ARGENTINO**

Ivan Fritzen Andrade

**Porto Alegre
Março de 2016**

Ivan Fritzen Andrade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música. Área de concentração: Musicologia/Etnomusicologia.

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Elizabeth Lucas

Porto Alegre
Março de 2016

CIP - Catalogação na Publicação

Fritzen Andrade, Ivan

Os cantos das copleras em Amaicha del Valle:
Performatividade voco-sonora, corpos em devir e
sentido de lugar no Noroeste Argentino / Ivan
Fritzen Andrade. -- 2016.

164 f.

Orientadora: Maria Elizabeth da Silva Lucas.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Etnomusicologia. 2. copleras. 3. mulheres
calchaquíes. 4. Amaicha del Valle. 5. Noroeste
Argentino. I. Elizabeth da Silva Lucas, Maria,
orient. II. Título.

IVAN FRITZEN ANDRADE

**OS CANTOS DAS *COPLERAS* EM *AMAICHA DEL VALLE*: PERFORMATIVIDADE
VOCO-SONORA, CORPOS EM DEVIR E SENTIDO DE LUGAR NO NOROESTE
ARGENTINO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre
em Música. Área de concentração:
Musicologia/Etnomusicologia.

Dissertação defendida e aprovada em: 3 de março de 2016.

Banca examinadora:

Prof^a Dr^a María Eugenia Domínguez (UFSC)

Prof^a Dr^a Marília Raquel Albornoz Stein (UFRGS)

Prof^a Dr^a Jusamara Vieira Souza (UFRGS)

Prof^a Dr^a Maria Elizabeth da Silva Lucas (UFRGS)
Orientadora

Às *copleras*, por abrirem seus corações,
conferindo à experiência de encontrá-las
um privilégio de valor humano inestimável.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Arlene Fritzen e Sérgio Pinheiro Andrade, pela vida, por todas as formas de suporte, e por inculcarem em mim os valores necessários para chegar até aqui.

À minha irmã, Íris Fritzen Andrade, pelo companheirismo na música, desde muito tempo...

À minha orientadora, Prof^ª Dr^ª Maria Elizabeth Lucas, quem, desde 2011, me proporciona ideias, leituras, sugestões e provocações construtivas, possibilitando todo o apoio necessário ao meu crescimento como etnomusicólogo.

Às Prof^{as} Dr^{as} María Eugenia Domínguez, Marília Stein, e Jusamara Souza que integraram a banca de defesa deste trabalho, por suas leituras acuradas e sugestões a esta dissertação.

Ao Prof. Dr. Reginaldo Gil Braga e à Prof^ª Dr^ª Luciana Del Ben, pelas discussões positivas no âmbito de suas classes durante o mestrado.

Ao Prof. Dr. Sergio Baptista da Silva, do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, da UFRGS, pela acolhida na classe de Sociedades Indígenas, oportunizando *insights* importantes a este trabalho, desde a etnologia indígena.

Aos colegas Luana Zambiazzi dos Santos e Rafael Velloso, que, desde a época de minha iniciação no campo da Etnomusicologia, me brindaram com seus ouvidos receptivos e reflexões construtivas, qualidades que, desde então, têm sido reafirmadas a cada novo encontro ou contato.

Aos colegas de mestrado, Rafael Branquinho Abdala, Pedro Acosta, Daniel Stringini, Juan Molano Zuluaga, Paloma Palau e Oscar Giovanni Martinez, pelo companheirismo e vibrações positivas que nos irmanam.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, pela concessão de recursos necessários à produção deste trabalho, na forma de bolsa de mestrado.

Ao PPGMus da UFRGS, pelo apoio financeiro à minha participação no XI Congreso Argentino de Antropología, em Rosario.

À Pró-Reitoria de Pós-Graduação da UFRGS, pelo apoio financeiro à minha participação na XI Reunião de Antropologia do Mercosul, em Montevideo, onde apresentei artigo com elaborações preliminares desta dissertação.

A Gledson Luis Sebastião e Nathália Rondina, pela hospitalidade brindada em Rosario, durante minha participação no XI Congreso Argentino de Antropologia Social.

A Vanda Grazziotin, João Campos Neto, Bruno Esperon, Felipe Dable e Rafael Giordano, pelas forças emanadas (materiais e imateriais), conferindo suporte imprescindível em um período de dificuldades.

À Sociedade Espírita Allan Kardec, de Porto Alegre, pela fraternidade desinteressada e irrestrita.

Aos *herman@s* argentinos Jonatan Cognetti, Marcia Luchetta, Marcos Ibarra, Federico Santilli, Cora Rojo, Facundo Fagiani, por suas amizades do outro lado da fronteira.

À Família Coria Muñoz, pela acolhida calorosa em *San Miguel de Tucumán*.

A Betty Leiderman e Rodolfo Buberian, pela hospitalidade e generosidade de seus corações.

À *comunera* Tonina Quirós, de maneira especial, por sua constante disposição em ajudar, de todos modos possíveis e necessários, ao longo da etnografia em *Amaicha*.

Aos *comuneros*, Sandra Martinez e René Acosta, Jorgelina Pastrana e família, Família Andrade, Família Mamondes.

Aos demais colaboradores em campo, Marisa Villagra, Rodolfo Cruz, Raúl Enrique Carrizo, Jovina Robles, Marta Arjona, Analia Odetto, Norma Fernández, Flora, que me auxiliaram de distintas maneiras no percurso etnográfico.

Ao *bagualero* de *Fuerte Quemado*, Eusebio Mamaní, por receber-me em sua casa e compartilhar seus saberes, na forma de palavras e cantos.

Às *copleras*, Paula Suárez, Máxima Sequeida, Catalina Cruz, Celia Segura de Andrade (*in memoriam*), Liberia Vargas, Lastenia Aguilar, Juana Cata, Felisa Arias de Balderrama, Serafina Guerra, Azucena Ávalos, Polita Condorí, Marina Aguilar, Andrea Mamondes, Rosa Soria de Caro, pela confiança e carinho, pela disposição e paciência em compartilhar cantos e histórias, essenciais à viabilidade deste trabalho.

Finalmente, à *Pachamama*, pela proteção contínua ao transitar por Seus Domínios.

*Ojalá podamos tener el coraje de estar solos,
y la valentía de arriesgarnos a estar juntos*

Eduardo Galeano

RESUMO

Este é um estudo etnomusicológico acerca da prática do canto de *coplas* com *caja*, por mulheres indígenas anciãs *amaicheñas-calchaquíes*, no Noroeste Argentino. Fundamentada em minha experiência etnográfica em *Amaicha del Valle*, Província de *Tucumán*, onde convivi com estas cantoras nativas, observando auditivamente e registrando suas práticas, esta dissertação articula-se em três eixos teóricos. O primeiro deles, refere-se à performatividade voco-sonora. Por meio de reflexões acerca dos sentidos construídos pelas *copleras* no que se refere às suas *tonadas*, ou estilos vocais, analiso como os mesmos operam de maneira performativa sobre as *personas copleras* e seus territórios comunitários e provinciais. O segundo eixo concentra-se no devir dos *corpos copleros*. Entendendo-os como feixes de relações entre alteridades humanas e extra-humanas, teço reflexões acerca de como os corpos destas mulheres, por suas epistemologias sonoras, transformam-se na arena da performance musical, em *corpos copleros*. Finalmente, o terceiro eixo aborda as elaborações de minhas interlocutoras no que tange ao sentido político de lugar, ou seja, a como as *copleras* entendem os territórios rurais, por elas habitados, enquanto *Valle Calchaquí*. Ao assumir uma posição alinhada às epistemologias *copleras* enquanto conjunto de saberes legítimos, busquei compor novas elaborações teóricas, contribuindo, desde a etnomusicologia, a escutas renovadas acerca dos cantos e *corpos copleros*, no campo problemático *amaicheño-calchaquí*.

Palavras-chave: Etnomusicologia; *copleras*; mulheres *calchaquíes*; *Amaicha del Valle*; Noroeste Argentino.

RESUMEN

Este es un estudio etnomusicológico acerca de la práctica del canto de *coplas* con *caja*, por mujeres indígenas ancianas *amaicheñas-calchaquíes*, en el Noroeste Argentino. Fundamentada en mi experiencia etnográfica en *Amaicha del Valle*, Provincia de *Tucumán*, donde conviví con estas cantoras nativas, observando auditivamente y registrando sus prácticas, esta disertación se articula en tres ejes teóricos. El primero se refiere a la performatividad voco-sonora. Por medio de reflexiones acerca de los sentidos construidos por las *copleras* en lo que se refiere a sus *tonadas* o estilos vocales, analizo cómo los mismos operan de manera performativa sobre las personas *copleras* y sus territorios comunitarios y provinciales. El segundo eje se concentra en el devenir de los *cuerpos copleros*. Entendiéndolos como conjuntos de relaciones entre alteridades humanas y extra-humanas, reflexiono acerca de cómo los cuerpos de estas mujeres, por sus epistemologías sonoras, se transforman en la arena de la performance musical, en *cuerpos copleros*. Finalmente, el tercer eje aborda las elaboraciones de mis interlocutoras en lo que respecta al sentido político de lugar, o sea, a cómo las *copleras* entienden los territorios rurales, por ellas habitados, en cuanto *Valle Calchaquí*. Al asumir una posición alineada a las epistemologías *copleras* en cuanto conjunto de saberes legítimos, busqué componer nuevas elaboraciones teóricas, contribuyendo, desde la etnomusicología, a audiciones renovadas acerca de los cantos y *cuerpos copleros*, en el campo problemático *amaicheño-calchaquí*.

Palabras-clave: Etnomusicología; *copleras*; mujeres *calchaquíes*; *Amaicha del Valle*; Noroeste Argentino.

ABSTRACT

This is an ethnomusicological study about the singing practice of *coplas* with *caja* by *amaicheñas-calchaquíes* indigenous elderly women in the Argentinian Northwest. Based upon my ethnographic experience in *Amaicha del Valle*, Province of *Tucumán*, where I had contact with these native singers, by observing aurally and recording their practices, this dissertation contemplates three theoretical axes. The first one refers to the vocal and sound performance. By means of reflections about the senses constructed by the *copleras* regarding their *tonadas* or vocal styles, I make an approach on how they operate in a performative way upon the *coplera persons* and their territories, namely their community and province. The second axis concentrates on the becoming of the *coplero bodies*. By understanding them as a set of relations between human and extra-human othernesses, I make considerations on how the bodies of these women, in view of their sound epistemologies, transform themselves into *coplero bodies* on the musical performance stage. Finally, the third axis approaches the elaborations of my interlocutors as to the political sense of place, i. e., as to how the *copleras* understand the rural territories where they dwell in the *Valle Calchaquí*. Upon assuming a position aligned with the *coplera* epistemologies by considering them a set of legitimate expertises, I tried to compose new theoretical elaborations and thus to contribute from the ethnomusicology perspective with renewed forms of listening to the songs and the *coplero bodies* in the *amaicheño-calchaquí* problematic field.

Key words: Ethnomusicology; *copleras*; *calchaquí* women; *Amaicha del Valle*; Argentinian Northwest.

LISTA DE REGISTROS EM ÁUDIO E VÍDEO

Todas as gravações aqui listadas foram realizadas por Ivan Fritzen Andrade.

Faixa 1 – Canto de Celia Segura de Andrade (p. 50).

Faixa 2 – Exemplo de *tonada amaicheña*, por Máxima Sequeira (p. 67).

Faixa 3 – Exemplo de *tonada catamarqueña*, por Máxima Sequeira (p. 68).

Faixa 4 – Exemplo de *tonada amaicheña*, por Liberia Vargas (p. 72).

Faixa 5 – Exemplo de *tonada catamarqueña*, por Liberia Vargas (p. 73).

Faixa 6 – Exemplo de canto *Diaguíta Calchaquí*, por Paula Suárez (p. 84).

Faixa 7 – Canto *coplero*, por Paula Suárez, com balidos caprinos (p. 104).

Faixa 8 – *Joy joy*, ou, “canto dos caminhos”, por Máxima Sequeira (p. 113).

Faixa 9 – *Vidala* ao *Cerro Muñoz*, por Máxima Sequeira (p. 130).

Vídeo 1 – Apresentação do “chapéu das promessas”, por Paula Suárez (p. 96).

Vídeo 2 – Apresentação da *caja* e dos “objetos” a ela anexos, por Paula Suárez (p. 97).

Vídeo 3 – *Coplas*, por Paula Suárez, com intervenção de balidos caprinos no início e no final da performance (p. 99).

LISTA DE FIGURAS

Todas as imagens aqui listadas foram registradas por Ivan Fritzen Andrade.

Figura 1 – Aviso em referência ao estatuto comunal do território amaicheño. Caminho a *Encalilla*. *Amaicha del Valle*. Fevereiro, 2015 (p. 39).

Figura 2 – Rua na área central de *Amaicha del Valle*. Janeiro, 2015 (p. 40).

Figura 3 – Felisa Arias de Balderrama – Festa Nacional à *Pachamama*. *Amaicha del Valle*. Fevereiro, 2015 (p. 44).

Figura 4 – As irmãs Juana Cata e Lastenia Aguilar, no bar *Joy Joy*. *Amaicha del Valle*. Julho, 2015 (p. 47).

Figura 5 – Paula Suárez rezando em frente a *apacheta*. Caminho à *Laguna Blanca*. *Catamarca*, 2015 (p. 57).

Figura 6 – Paula Suárez e quatro *apachetas*. Caminho à *Laguna Blanca*. *Catamarca*, 2015 (p. 57).

Figura 7 – Celia Segura de Andrade próxima a *apacheta*, no pátio dos fundos de sua casa. *Amaicha del Valle*. Janeiro, 2015 (p. 58).

Figura 8 – Serafina Guerra, no pátio de sua casa. *La Banda*, *Amaicha del Valle*. Julho, 2015 (p. 71).

Figura 9 – Liberia Vargas, no pátio de sua casa. *Los Zazos*, *Amaicha del Valle*. Julho, 2015 (p. 74).

Figura 10 – Paula Suárez, em sua casa. *La Aguadita*, *Amaicha del Valle*. Janeiro, 2015 (p. 79).

Figura 11 – Eusebio Mamaní e eu, após visita à sua casa. *Fuerte Quemado*, *Catamarca*. Julho, 2014 (p. 83).

Figura 12 – Máxima Sequeida escutando um registro que fiz de sua performance na Festa à *Pachamama*. Casa de Tonina Quirós. *Amaicha del Valle*. Fevereiro, 2015 (p. 87).

Figura 13 – *Copleras* Paula Suárez e Azucena Ávalos. Quinta-feira de comadres. Fevereiro, 2015 (p. 91).

Figura 14 – *Copleras* reunidas na praça de *Amaicha*. Quinta-feira de comadres. Fevereiro, 2015 (p. 91).

Figura 15 – “Chapéu das promessas”, de Paula Suárez. *La Aguadita*. Julho, de 2014 (p. 94).

Figura 16 – *Yellow Submarine* no chapéu de Paula Suárez. *La Aguadita*. Janeiro, 2015 (p. 94).

Figura 17 – Paula na lida com as cabras. *La Aguadita*. Janeiro, 2015 (p. 99).

Figura 18 – Felisa Arias de Balderrama. *Encalilla*, *Amaicha del Valle*. Julho, 2015 (p. 100).

Figura 19 – Casa de Felisa Arias de Balderrama. *Encalilla*, *Amaicha del Valle*. Julho, 2015 (p. 102).

Figura 20 – Paula Suárez. Praça de *Amaicha*. Festa Nacional à *Pachamama*. Fevereiro, 2012 (p. 106).

Figura 21 – Acesso à casa de Rosa de Caro. *Talapaso*, *Colalao del Valle*. Agosto, 2014 (p. 109).

Figura 22 – Rosa de Caro no pátio de sua casa. *Talapaso*, *Colalao del Valle*. Agosto, 2014 (p. 109).

Figura 23 – *Caja chirlera*, em mãos de Felisa Arias de Balderrama. Praça de *Amaicha*. Agosto,

2014 (p. 112).

Figura 24 – Máxima Sequeida, após entrevista, no pátio de sua casa. Em suas mãos tem a cópia de um artigo que apresentei dia antes, no Congresso de Antropología de Rosário, e uma bomba para mate, com seu nome gravado, que lhe dei de presente. *San José Norte, Catamarca*. Julho, 2014 (p. 115).

Figura 25 – *Caja chirlera* sendo *sahúmada*. Praça de *Amaicha del Valle*. Agosto, 2014 (p. 118).

Figura 26 – Árvore onde Catalina Cruz habitou um abrigo improvisado, até poder construir sua atual residência. *Amaicha del Valle*. Julho, 2015 (p. 137).

Figura 27 – Celia Segura de Andrade oficiando ritual à *Pachamama*. Festa Nacional à *Pachamama*. Praça de *Amaicha del Valle*. Fevereiro, 2012 (p. 155).

LISTA DE MAPAS

Mapa 1 – Província de *Tucumán* em perspectiva relacional aos países fronteiriços à Argentina.

Fonte: *Google Maps* (p. 36).

Mapa 2 – Rota terrestre entre *San Miguel de Tucumán* e *Amaicha del Valle*. Fonte: *Google Maps* (p. 36).

Mapa 3 – Localização das comunidades de *Amaicha del Valle*, *Laguna Blanca* e *Antofagasta de la Sierra*. Fonte: *Google Maps* (p. 96).

Mapa 4 – Mineradora *La Alumbreira*. Fonte: *Google Maps* (p. 145).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

CAPÍTULO 1: O CAMPO PROBLEMÁTICO AMAICHEÑO-CALCHAQUÍ

A comunidade indígena de <i>Amaicha del Valle</i>	35
<i>Cédula Real</i> e território comunal.....	35
A Festa Nacional à <i>Pachamama</i>	40
Dos entendimentos de si: índios, originários, <i>Diaguitas</i> ou descendentes de <i>Diaguitas</i> ?.....	44
<i>Pachamama, Yastay, Pullay, Ñusta</i> : a cosmologia enquanto dimensão das vivências locais.....	52

CAPÍTULO 2: OS CANTOS COPLEROS

Mudando de paradigma: do canto-objeto ao canto-experiência.....	62
O <i>tono coplero</i> como expressão estilística e performatividade voco-sonora.....	65
A <i>tonada coplera</i> como fator territorializante.....	79

CAPÍTULO 3: OS CORPOS COPLEROS EM DEVIR

Estranhando os corpos das <i>copleras</i>	90
Do que o <i>corpo coplero</i> é capaz?.....	93
O <i>corpo coplero</i> enquanto feixe de relações.....	93
O <i>corpo coplero</i> enquanto <i>locus</i> da epistemologia sonora.....	107
A <i>caja chirlera</i> e o nexa pessoa-mundo.....	118
Não um, mas muitos corpos. Não uma, mas muitas vozes.....	122

CAPÍTULO 4: SENTIDO POLÍTICO DE LUGAR AMAICHEÑO-CALCHAQUÍ

“ <i>Yo no me olvido de mis lugares</i> ”: As memórias dos <i>cerros</i> e campos.....	128
“ <i>...están envenenando el aire, están envenenando la tierra, están envenenando el agua...</i> ”: A <i>Pachamama</i> ameaçada.....	139

EPÍLOGO

Do retorno à terra.....	151
-------------------------	-----

REFERÊNCIAS

INTRODUÇÃO

Linha de partida

Ao olhar retrospectivamente, considero que a abertura de caminhos para chegar a este tema de pesquisa tenha começado já na minha infância, período no qual meus pais colocaram-me em contato com dois elementos fundamentais para a feitura desta dissertação: a língua espanhola e a música popular-folclórica latino-americana. Parte de minha alfabetização musical, em casa, deu-se pela escuta dos repertórios gravados por Atahualpa Yupanqui, Jorge Cafrune e Mercedes Sosa, que ouvia na companhia de meu pai. Interessante notar que as conversas que tínhamos, decorrentes dessas sessões de escuta musical, não se limitavam propriamente ao musical. Quer dizer, além de trocarmos reflexões sobre, por exemplo, as vozes dos cantores ou a forma de tocarem o violão, comumente abordávamos a dimensão social e política associada às histórias musicalmente narradas, bem como sobre as regiões e paisagens que estes cantores homenageavam com ar de nostalgia e patriotismo. Também no ambiente familiar, de maneira simultânea e crucial, aprendi a língua espanhola, formalmente, por meio de aulas regulares com minha mãe, professora de idiomas e tradutora. O aprendizado desta língua estrangeira deu-me capital para compreender com meus próprios ouvidos, o que as canções do repertório acima citado estavam comunicando e, em um futuro não imaginado, capital para comunicar-me em um contexto de experiência etnográfica, na Argentina.

Apesar de uma trajetória como violinista desde os seis anos de idade e, portanto, tendo tido um contato intenso e prolongado com a música erudita ocidental, estas músicas latino-americanas sempre ocuparam um lugar especial em meu arquivo mental, sendo, durante um período, responsáveis por construir meu imaginário sobre a América Latina. Nos anos de infância e adolescência, desenvolvi o interesse não apenas pelas diferentes tradições musicais do continente, mas também, de maneira mais ampla, por outras formas de expressões culturais latino-americanas. Considero tal processo formativo de valor inestimável, pois, acima de tudo, ensinou-me a valorizar a pluralidade cultural que me rodeia enquanto brasileiro e latino-americano, minimizando *até certo ponto* o distanciamento cultural em relação às nações de fala espanhola do continente americano.

Com esta inclinação a uma escuta mais ampla sobre música, tive a oportunidade de iniciar-me na Etnomusicologia em 2011, durante o último semestre do Bacharelado em Violino na UFRGS, quando, decidido que *meu Norte é o Sul*, abracei convicto o novo caminho que se abria com a possibilidade de cursar a disciplina “Seminários em Etnomusicologia I”. O requisito de elaborar um projeto de pesquisa etnomusicológica pôs-me a considerar sobre possíveis lugares e práticas musicais que pudessem configurar-se como um campo de estudo interessante. Ao consultar o

material pessoal de livros e gravações de que dispunha na época, chamaram-me a atenção o livro “Cantando las raíces” (2001), de Leda Valladares, e as gravações de campo da mesma autora (CDMPV 1127, 1997), realizadas na parte noroeste da Província de Tucumán, Argentina. Curioso por inúmeros aspectos que este material apresentava por meio de fotos, coplas transcritas, e comentários da autora a partir de sua experiência naquela região, ampliei a busca por informações, encontrando, posteriormente, as gravações etnográficas de *copleras*, disponíveis no CD publicado pela Unesco, “*Argentine: Musiques tritoniques du Nord-Ouest*” (1992).

A partir do contato com estas fontes, meu projeto inicial orientou-se pela problemática de mudanças organizativas nas performances das *copleras*, por suas inserções na Festa Nacional à Pachamama, enquanto espaço-tempo marcado pelas lógicas do espetáculo turístico. Portanto, elegendo os cantos das *copleras* no âmbito de *Amaicha del Valle*, enquanto tema de estudo etnomusicológico, no verão de 2012 iniciei minha primeira viagem ao Noroeste Argentino (NOA), realizando trabalho de campo exploratório na referida comunidade, em fevereiro, durante a *Fiesta Nacional a La Pachamama*. A partir desta experiência, elaborei a monografia intitulada, “Continuidades e mudanças culturais nas práticas musicais das *copleras amaicheñas* durante a Festa Nacional à *Pachamama*: estudo exploratório sobre o diálogo entre música tradicional e turismo”, um primeiro trabalho, sob orientação da Prof^a Dr^a Maria Elizabeth Lucas.

Dado o sucesso de meu *rito de passagem* em campo, sinalizado pela aceitação e confiança de meus interlocutores em geral e, em especial, das *copleras*, ao voltar para o Brasil coloquei como meta participar da seleção de mestrado em Etnomusicologia, tendo em mente seguir trabalhando com este tema de pesquisa, no intuito de retornar à campo, investindo em uma etnografia de maior fôlego, na busca de novas elaborações teóricas etnomusicológicas.

Durante o período que compreendeu meu retorno da primeira viagem (2012) até meu ingresso no mestrado (2014), assinalo como importante minha inserção no âmbito do Grupo de Estudos Musicais (GEM/UFRGS), oportunidade de interlocução que propiciou ricas reflexões para o aperfeiçoamento do meu trabalho. Inserção, esta, que, aprofundada nos dois anos que compreenderam o mestrado (2014-2015), teve impactos teórico-metodológicos significativos a construção desta dissertação.

Da inserção na comunidade

Minha aproximação às *copleras* que colaboraram à realização deste trabalho, deu-se gradativamente, entre a primeira e a terceira viagem de campo realizadas ao *Valle Calchaquí*. Em fevereiro de 2012, durante uma palestra da escritora Marisa Villagra, na Biblioteca Popular “Amado

Juárez”, em *Amaicha*, tive a oportunidade de ver e ouvir as primeiras *copleras* ao vivo, Paula Suárez e Felisa Arias de Balderrama, que, a convite da autora supracitada, participaram do evento, cantando e falando acerca de suas experiências de vida como mulheres cantoras *calchaquíes*. Além do contato com estas duas *copleras*, nesta ocasião conheci Tonina Quirós, uma *comunera*, professora de teatro, que se tornou minha principal colaboradora no estabelecimento de contatos com praticamente todas as *copleras* que vim a conhecer e, em cuja residência, me hospedei em duas oportunidades.

Ao retornar à comunidade, no inverno de 2014 – passados dois anos da minha primeira viagem – fui reestabelecendo os contatos previamente acionados e aprofundando os laços com minhas interlocutoras. Como estratégia a esta re-aproximação, distribuí fotos tiradas na primeira viagem, as quais, além de evocarem nosso primeiro encontro e fazê-las lembrar de mim, eram apreciadas como um sinal de reciprocidade entre nós, no sentido de uma retribuição pelo tempo e os saberes por elas compartilhados em encontros passados. Tal prática seguiu vigente em minhas visitas subsequentes, suscitando momentos de trocas importantes, como, por exemplo, quando mostrei à *coplera* Catalina Cruz, uma gravação em vídeo de sua performance na Festa à *Pachamama*, e, ao terminar de assisti-la, confessar-me, com entusiasmo, ter sido a primeira vez, em 76 anos, que teve a oportunidade de ver e ouvir-se em um audiovisual.

Ganhar a confiança de mulheres indígenas da faixa etária de minhas interlocutoras, sem dúvida, não foi algo simples considerando meu estatuto como homem branco, jovem e estrangeiro. Por um lado, percebo a confiança das *copleras* sobre minha pessoa, como indissociável do meu vínculo à universidade. Ao explicitar, repetidas vezes, minha posição como estudante-acadêmico, e sublinhar a inexistência de interesses com fins econômicos sobre os saberes registrados em nossos encontros, as *copleras* atestavam-me que, se meu objetivo era “o estudo” tinham, então, prazer em colaborar.

Por outro lado, a medida que meu leque de contatos se ampliou entre as *copleras*, fui também, sendo reconhecido como alguém sério naquilo que fazia, recebendo no âmbito local um reconhecimento acerca de minha pesquisa como diferenciada de outros trabalhos e projetos que, com fins imediatistas, enviam um coletor à comunidade por um ou dois dias, entrevistando simplesmente um par de *copleras*.

Ainda que durante a etnografia eu tenha, pela força do convívio, desenvolvido maior afinidade com algumas de minhas interlocutoras, nunca estabeleci privilégios de uma sobre a outra. Avançado meu trabalho de campo, vim a saber que meu investimento no convívio com cada uma delas havia tido repercussão positiva entre a rede de *copleras*, tendo, inclusive, reconhecimento público durante a Festa à *Pachamama*, em 2015, quando a *coplera* Lastenia Aguilar (do Conselho

de Anciãos da comunidade), manifestou seu agradecimento à minha pessoa, por ter vindo de outro país e visitado todas as *copleras* de *Amaicha*.

Da revisão bibliográfica acerca do “canto com caja”

Ao longo do processo reflexivo que, conforme sinalizei acima, iniciou-se em 2011, transitei por vários tipos de literatura. Se, por um lado, as interlocuções acadêmicas dos últimos dois anos foram determinantes na elaboração dos eixos teóricos e da abordagem metodológica que norteiam esta dissertação, estes devêm, necessariamente, como encadeamento daquela fase inicial, marcada por minha aproximação ao universo cultural do NOA, por meio da leitura de autores argentinos que realizaram pesquisas em tal contexto sociocultural, tendo, particularmente, o “canto com *caja*”, ou, “canto de *coplas*”, como seus objetos de investigação.

Não sendo meu objetivo, aqui, fazer uma revisão e crítica exaustiva de tais trabalhos, sejam eles folclóricos ou orientados por paradigmas mais recentes, assinalo, brevemente, as obras as quais tive acesso durante a fase de revisão bibliográfica, e que foram, portanto, responsáveis por minha introdução neste tema de pesquisa.

A literatura sobre o “canto com *caja*” e sua *performance* no NOA desfruta de variados trabalhos, abrangendo distintas épocas, localidades e abordagens. O material que revisei poderia ser disposto entre dois grupos: (1) textos folclóricos, cujos autores realizaram trabalho de campo na região, especialmente durante as décadas de 1940 a 1960 do último século e que, em termos de orientação ou abordagem, possuem características mais homogêneas. Representam um paradigma “recopilador”, que valorizava a coleta de canções por meio de letras e gravações de campo, descrição de instrumentos (organologia), transcrições musicais em notação ocidental e análise musicológica sobre escalas e padrões intervalares; (2) textos escritos a partir da década de 1990, marcadamente heterogêneos entre si, constando abordagens semióticas, sociológicas e linguísticas. Este grupo constitui-se de estudos qualitativos, muitos deles baseados em trabalho de campo, entretanto, sem se configurarem como trabalhos etnográficos em sentido estrito.

Do primeiro grupo, destaco a obra de Isabel Aretz (1909-2005), aluna proeminente de Carlos Vega e, depois de seu mestre, certamente o principal nome no campo dos estudos de folclore musical na Argentina. Em 1946, Aretz publicou um volume de mais de 700 páginas sobre a música de matriz popular na Província de Tucumán. Representativo do paradigma da época, *Música Tradicional Argentina – Tucumán* traz um amplo volume de análises a partir de letras de *coplas* e canções com suas respectivas melodias, utilizando-se das gravações de campo da própria autora, mas baseando-se, principalmente, em esquemas classificatórios de Vega. O trabalho apresenta,

ainda, fotos de seus informantes, bem como classificações e descrições dos instrumentos musicais utilizados, sob uma perspectiva organológica.

A segunda autora neste primeiro grupo é Leda Valladares (1919-2012). Escritora, poeta, compositora e cantora, creio que sua trajetória se destaca mais pelo corpo de gravações etnográficas produzidas, as quais compõem o “Mapa Musical Argentino”. A série de 17 discos, que contém as suas gravações de campo, representa um dos maiores trabalhos deste tipo sobre a Argentina disponível comercialmente, constituindo-se como registros de excelente qualidade. No que tange à sua produção bibliográfica (1970; 2000), esta não parece ter a mesma ambição científica que, por exemplo, Isabel Aretz, observando-se, em seus textos sobre música, a influência da literatura, outra de suas áreas de atuação. No entanto, é interessante observar como Leda Valladares assume um tom declaradamente crítico acerca de questões como a história do colonialismo na região do NOA (2000, p. 43), reconhecendo o protagonismo das mulheres na prática do canto com *caja*, um tipo de informação inexistente em trabalhos folclóricos anteriores. Não se alinhando ao paradigma evolucionista enquanto critério analítico, o trabalho de Leda Valladares diferencia-se, por exemplo, do difusionismo eurocêntrico de Juan Alfonso Carrizo (CHAMOSA, 2010a, p. 104), e do evolucionismo de Carlos Vega (BÉHAGUE, 1993, p. 482).

No segundo grupo de autores, começo pela antropóloga peruana, Patricia Mathews-Salazar, que, embora não seja uma especialista sobre a prática do canto com *caja*, foi por um de seus trabalhos (2006) que obtive as primeiras informações sobre a participação das *copleiras* na *Fiesta Nacional a la Pachamama*. Tendo como recorte analítico a referida festa, Salazar endereça este espaço como palco reivindicatório utilizado pelas *copleiras* enquanto representantes da cultura local, ao que a autora observa que, em anos recentes, estaria havendo uma revalorização da identidade indígena (ibid, p. 80).

Assumindo uma abordagem semiótica, e interessada na poesia oral, em um alinhamento com Zumthor, María Eduarda Mirande, empreende uma análise do canto de *coplas* em dois contextos festivos específicos, na Província de Jujuy, com o objetivo de entender os processos de construção identitária dos sujeitos, mediante tal prática (2005). Já em um segundo trabalho, a autora endereçou a prática de *contrapuntos*¹ no carnaval na *Quebrada de Humahuaca*, Província de *Jujuy*, analisando o caráter contradiscursivo de tais cantos, com foco particular nas coplas femininas (2010).

Tendo igualmente como recorte a Festa à *Pachamama* em *Amaicha*, a antropóloga Andrea Paola Campisi (2001) apresenta uma análise orientada pela Teoria de Sistemas Sociais Autopoéticos e Autoreferenciais, de Niklas Luhmann, em que examina a inserção da *copla* enquanto forma de

¹ Modelo de *performance* que consiste no desafio entre dois indivíduos, geralmente um homem e uma mulher, e tem como objetivo fragilizar a imagem do(a) oponente, até que este(a) não consiga mais responder, sendo, então, considerado(a) derrotado(a).

poesia *calchaquí* no referido evento festivo, o qual figura enquanto sistema com lógicas alheias à prática em questão, exercendo poder sobre a mesma e impondo, sobre ela, certas modificações.

No que se refere ao canto com *caja* no Carnaval da Quebrada de Humahuaca, constam, também, trabalhos da antropóloga argentina Yanina Mennelli (2007a; 2007b; 2009; 2010), que estudou tal prática, principalmente, na forma de *contrapunto*. Os estudos de Mennelli partem, basicamente, de três aspectos – *performance*, corpos e *coplas* (estas últimas enquanto objeto de representações linguísticas) –, a partir dos quais tece suas análises com respeito, principalmente, à questão de gênero. Ao endereçar o contrapunto de *coplas* enquanto prática corporal performática, Mennelli busca compreender como as identidades de gênero são construídas no contexto do carnaval. Entendendo por uma perspectiva Bakhtiniana, as *coplas* enquanto "enunciados", a autora dialoga com Foucault, Bourdieu e Butler, no que se refere à elaboração de diferenças sexuais, endereçando os sentidos sociais presentes nas *performances* em questão, pelas noções de "eficácia performativa", de Bourdieu, "performatividade de gênero", de Butler, e pela relação entre "sexualidade" e "poder", por Foucault.

Por fim, Marcelo Fortunato Zapana (2011) apresenta um estudo sobre o canto de *coplas* enquanto produção oral, endereçando como objeto de análise, mais especificamente, a modalidade de *contrapunto* entre homens e mulheres, realizando uma classificação das distintas formas desta prática. Com foco sobre o *contrapunto coplero* na *Quebrada* e na *Puna de Jujuy*, analisando suas características como gênero discursivo oral e social, apoiado principalmente em referências teóricas de Bakhtin e Zumthor, sobre oralidade, semiótica e linguística, o autor destaca aspectos referentes à prática do *contrapunto* como regulador social, suas dimensões ideológicas, bem como sua relação com representações sexuais, ligadas a identidades de gênero.

Etnografia músico-afectiva e dinâmica relacional

Durante os três anos e meio que se passaram entre minha primeira viagem à *Amaicha* e a escrita desta dissertação, realizei avanços expressivos na minha formação na Etnomusicologia, que se refletem na construção teórico-metodológica deste trabalho. Na monografia que escrevi a partir de minha primeira incursão etnográfica, em um alinhamento às referências acima apresentadas, havia concentrado-me em analisar as mudanças das *performances copleras* (do modelo de *ruedas copleras* para *cantos solistas*), pela transformação das mesmas em objetos turísticos, decorrente de uma espetacularização destas práticas no contexto da Festa Nacional à *Pachamama*. No entanto, posteriormente, por meio do diálogo com minha orientadora, com demais professores e colegas etnomusicólogos, fui alinhando-me a novas perspectivas teóricas, que, figurando enquanto

possibilitadoras de elaborações mais complexas, para além do problema com o qual me ocupara no primeiro trabalho, abriram caminho outras escutas sobre o material etnográfico *amaicheño-calchaquí*.

No âmbito do GEM, destaco, por exemplo, meu contato com o livro *Mixagens em Campo: etnomusicologia, performance e diversidade musical* (LUCAS, 2013), o qual apresenta a produção etnomusicológica e antropológica recente, deste coletivo interdisciplinar, consistindo em um exemplo concreto de sua linhagem acadêmica-investigativa, e, portanto, sendo um referente importante no processo de amadurecimento ao qual me refiro. Ainda no que tange à produção do GEM, sinalizo os trabalhos “Saberes Musicais Compartilhados” (LUCAS, 2008) e “Yvy Poty, Yva’á - Flores e Frutos da Terra” (STEIN; LUCAS; SILVA; BENITES, 2012), que, ao investirem em metodologias dialógicas e participativas, em comunidades quilombolas e guaraní, respectivamente, foram inspiradores no sentido da busca por relações mais simetrizadas no processo de pesquisa. Igualmente, destaco a tese de doutorado “Kyringüé mborái – os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbyá Guarani” (STEIN, 2009), representativa de uma linhagem de pesquisa que se propõe a pensar e interpretar as cosmo-sônicas indígenas, à qual, portanto, minha dissertação está circunscrita.

Com relação ao referencial de cunho antropológico com o qual dialogo neste trabalho, o mesmo advém de leituras realizadas no âmbito de seminários do mestrado, nos quais foram discutidas tendências e perspectivas recentes no que se refere à produção etnográfica em sentido amplo. Outrossim, assinalo, de modo especial, a oportunidade de cursar o seminário “Sociedades Indígenas”, sob orientação do Prof. Dr. Sergio Baptista da Silva (PPGAS/UFRGS), por meio do qual aprofundi as reflexões que tornaram possível a organização de um corpo teórico no qual referenciais etnomusicológicos, como Feld e Seeger – com os quais vinha dialogando anteriormente – às antropologias de Viveiros de Castro, Favret-Saada, Goldman, Strathern, a filosofia de Deleuze & Guattari.

Em um alinhamento entre questões que emergiram da interlocução com as *copleras*, e a construção teórica assinalada, vim a elaborar três problemas que nortearam a pesquisa, a saber: (1) como as emissões voco-sonoras de signos pragmáticos dos cantos das *copleras* operam de maneira performativa sobre a pessoa *coplera*, bem como sobre seus territórios comunitários; (2) como, por meio da performance voco-sonora se dá o devir do corpo *coplero*, quais as relações que acionam sua transformação e qual sua estrutura; (3) do que é formado o sentido de lugar de tais mulheres, enquanto *copleras calchaquíes*.

Como mostrarei a seguir, minha intenção, por meio desta abordagem teórico-metodológica, foi de priorizar a experiência etnográfica enquanto possibilidade de, pela interlocução direta com

tais mulheres, acessar suas linhas de escuta e perspectivas, de maneira a gerar novos desdobramentos teóricos no contexto de uma dissertação neste tema. Inspirado pela forma como estas cantoras nativas transformam-se em decorrência de seus percursos *amaicheños-calchaquíes*, busquei reunir estratégias que também acionassem transformações em mim enquanto pesquisador, durante meu percurso etnográfico *amaicheño-calchaquí* entre as *copleiras*, ou seja, durante nosso percurso compartilhado.

Orientado pelo método etnográfico nesta dissertação, adotei a proposta de uma etnografia musical, como “[...] abordagem privilegiada ao estudo da música” (SEEGER, 1992, p. 89)². Em alinhamento com os pressupostos sugeridos por Anthony Seeger, aciono uma abordagem que descreve a dimensão sonoro-musical das práticas *copleiras*, entretanto, indo além de uma simples escrita *dos sons*, ou seja, endereçando como, desde as epistemologias nativas, eles são elaborados e como tomam parte em dinâmicas relacionais no campo social. Esta abordagem, portanto, prioriza uma descrição e análise dos eventos, entendendo a produção sonoro-musical como processo.

A proposta do referido pesquisador contém princípios fundamentais à prática etnomusicológica contemporânea que, com relação ao tema que me ocupa, auxiliaram-me a avançar no entendimento de questões que, creio, todavia não haviam recebido atenção aprofundada dos investigadores. Em particular, gostaria de apontar meu alinhamento a uma descrição da música, que, orientada pelas *epistemologias copleiras*, possibilitaram ampliar a compreensão dos processos complexos nos quais suas vozes reverberam e dos quais decorrem.

Meu posicionamento, portanto, teve por objetivo ir além de uma escrita dos sons, por uma perspectiva euro-centrada que priorizaria a transcrição de cantos em notação ocidental, marcando, ao contrário, minha ênfase na escrita dos processos de produção sonoro-musical, alinhada a uma perspectiva *amaicheña-calchaquí* que poderia ser traduzida em termos de interação social sonoramente mediada (FELD, 1988; 1996; 2004) e experiência incorporada pela vivência dada localmente (FINNEGAN, 2003).

De acordo com as premissas que fundamentam esta abordagem mais abarcadora, uma análise etnomusicológica deve necessariamente “[...] incluir o que quer que seja importante saber para entender determinado povo e sua cultura [sendo sua análise fundada] na legitimação e integração dos dados musicais com relação [...] ao que as pessoas ou informantes de um lugar específico consideram elementos essenciais do significado musical” (CHERNOFF, 1989, p. 4). Ainda neste sentido, Gerard Béhague sugere que uma etnografia da *performance* musical deve permitir, também, a emergência de elementos não musicais implicados em tal *performance*, que exerçam influência sobre a dimensão musical da mesma. Em síntese, tais elaborações expressam

² [...] a privileged approach to the study of music.

que o isolamento dos conteúdos sonoros em relação ao *campo problemático* mais amplo onde estes estão implicados já não pode encontrar justificativa como abordagem de pesquisa etnomusicológica (BÉHAGUE, 1984, p. 7). Assim, por esta perspectiva relacional, considere útil pensar, também, nos *nexos* propostos por Nketia.

De acordo com John Miller Chernoff, ao comentar a obra do etnomusicólogo africano, o termo *nexo* indica,

(...) um meio de conexão ou simultaneidade entre domínios – que de outra forma seriam distintos institucionalmente (e analiticamente) – trazidos juntos para dentro da estrutura do evento musical. A palavra “nexo” refere-se literalmente à atração mútua entre partículas, no sentido de algo que reúne coisas. Seguindo o uso que Nketia faz do termo, considerando que a música frequentemente refere-se a muitas outras coisas além dela mesma, considerando a maneira como o estilo musical ou a comunicação podem influenciar ou mesmo dominar interações situacionais, considerando os modos particulares de participação e experiência que os cenários musicais instituem, e considerando por fim a sensibilidade estética e a consciência contextual exigida dos músicos em relação ao propósito e à sequência dos eventos de performance, os etnomusicólogos podem esperar que a atenção conferida aos dados musicais possa levar a novos vetores de análise cultural (ibid, p. 2).

Como espero mostrar nesta dissertação, uma compreensão mais ampla da prática do canto de *coplas* com *caja* exigiu levar em consideração tais conexões entre domínios, a atração entre partículas, gerando a reunião de coisas, que configuram as posições das *copleras* quanto à produção e aos propósitos de seus cantares. Ao alinhar minha escuta das práticas sonoro-musicais de minhas interlocutoras por esta perspectiva relacional, alinhei-me a prática etnográfica à proposta conceitual da *cosmo-sônica* (STEIN, 2009).

De acordo com a elaboração da etnomusicóloga Marília Stein, desde seu trabalho com os Mbyá Guaranís, no Rio Grande do Sul, a ideia de *cosmo-sônica* traz a “[...] imbricação entre música, sociocosmologia e o modo de ser Mbyá” (ibid, p. 114), relações que, no *campo problemático amaicheño-calchaquí*, poderiam ser pensadas entre os cantos *copleros*, o culto a entidades como a *Pachamama* e o *Yastay*, e o modo ser *Diaguíta-Calchaquí*. Ou seja, ao entender a centralidade do som no modo de ser indígena, destacando as relações sóciocosmológicas no âmbito de um mesmo *campo problemático*, a *cosmo-sônica* traz ao âmbito do evento musical, as auto-implicações de domínios que, desde o universo do pesquisador, seriam institucionalmente separados (CHERNOFF, 1989, p. 2).

Portanto, embora alinhado à perspectiva proposta por Seeger e Nketia, do *evento musical* como *locus* privilegiado para o trabalho analítico etnomusicológico, sugiro que, no universo *coplero*, o evento ou *performance* musical não pode ser pensado de maneira restrita àquilo que, no Ocidente, entendemos enquanto tal. Ao comentar a perspectiva do antropólogo Milton Singer, no que se refere à noção de *performance* cultural, Gerard Béhague destaca a importância em considerar

domínios de *performance* não apenas aqueles que, desde nossa moldura cultural Ocidental, reconhecemos como tal (SINGER, 1955 apud BÉHAGUE, 1984, p. 4).

A problemática acerca deste posicionamento alinha-se às elaborações críticas do etnomusicólogo argentino Miguel Angel García, o qual sugere que, enquanto conceito utilizado para delimitar um fenômeno, no qual o pesquisador identifica uma dimensão espaço-temporal e determinados componentes nela implicados, corre-se o perigo de cair no etnocentrismo, na medida em que, por uma falta de vigilância – ou, mesmo pela inabilidade de escuta (MENEZES BASTOS, 2012, p. 7) –, se produziria um alinhamento da ideia de *performance* desde a experiência do pesquisador, enquanto sujeito socializado no campo social onde tal conceito originou-se, resultando na afirmação de *sua* experiência cultural (GARCÍA, 2012, p. 132), por meio de sua *audição de mundo* (MENEZES BASTOS, 2012).

Atento a estes pressupostos, busquei, então, sensibilizar tal conceito, ao perceber, desde a experiência etnográfica, que no campo *amaicheño-calchaquí* haveria outras maneiras de conceber a dimensão espaço-temporal e os modos de ação (GARCÍA, 2012, p. 133), fazendo-me entender que as situações de evento musical ou *performance musical* poderiam ocorrer em, praticamente, qualquer lugar, de acordo com a relação ritual, ou devocional, que uma *coplera* construísse com o mesmo. Pois, se “[...] o papel de um performer individual é proeminente pelo fato de que ele traz padrões de performance em jogo, exibe controle técnico sobre códigos e registros da performance” (BÉHAGUE, 1984, p. 6)³, ele também o é em razão de que o performer “[...] possui a habilidade em reconhecer onde estas ocasiões surgem [podendo] capitalizar sobre elas e investi-las com seu próprio senso de energia” (ABRAHAMS, 1975 apud BÉHAGUE, 1984, p. 6)⁴.

Desta forma, as *performances* em festas comunitárias – configuradas como as situações mais familiares de evento musical – representam, na verdade, apenas um exemplo, dentro de uma experiência musical sóciocosmológica mais abarcadora, que compreende, também, *eventos musicais* em situações de trânsitos, realização de tarefas e rituais, pelas montanhas e campos que constituem as paisagens *amaicheñas-calchaquíes*. Portanto, entendi como fundamental o estabelecimento de um alinhamento aos saberes das *copleras*, como forma de compreender os “[...] modos de suas performances [e poder] interpretar alguns pontos essenciais do[s] significado[s] musica[is]” (CHERNOFF, 1989, p. 2) de suas experiências.

Minha percepção sobre o modo *sui generis* com o qual as *copleras* situam a música em suas trajetórias de vida, motivou-me a colocar a ênfase do trabalho de campo “[...] nas relações humanas

³ [...] the role of an individual performer is paramount because of the fact that he brings patterns of performance into play, exhibits technical control over registers and codes of the performance.

⁴ [...] has the ability to recognize where these occasions arise [...] capitalize upon them and invest them with his own sense of energy.

ao invés de na coleta de informação” (TITON, 2008 [1997], p. 30)⁵, assumindo as viagens etnográficas como experiências privilegiadas não apenas para o meu acesso à observação das *performances* ao vivo, mas aos relatos e saberes nativos, que foram revelando-se, acompanhados ora por risos, ora por lágrimas, durante inúmeras conversas entre mates e pão caseiro.

Finalmente, se a etnografia se me apresentou como uma atividade “[...] inerentemente valiosa e extraordinária, [...] com a capacidade de integrar pesquisador, pesquisa e vida” (BARZ; COOLEY, 2008 [1997], p. 4)⁶, é porque, por meio da *escuta observante etnomusicológica* dada no convívio com as *copleras*, pude, pouco a pouco, *afetar-me* por suas *intensidades* relacionadas à música e outras dimensões da vida *calchaquí* além desta, oportunizando o acesso a um todo complexo de saberes essenciais à compreensão de seus cantos-experiências.

Distâncias, alteridades e relações

No âmbito desta construção teórico-metodológica, destaco duas palavras como particularmente importantes: *distância* e *relação*. Entretanto, entendo a relevância destes termos em associação a definições particulares, bem como às *articulações* possíveis com um terceiro, a saber: *alteridades*. O distanciamento como requisito para a objetividade científica, associado a uma suposta posição neutral do investigador, foi uma noção imperativa no paradigma positivista. Mas, embora já feitas as devidas críticas (BARZ; COOLEY, 2008 [1997]) e em parte superado aquele modelo, a questão das *distâncias* segue como tópico a ser problematizado na prática científica atual.

De acordo com Bruno Latour, a distância, em pesquisa, deve servir à avaliação se ela permite que o fenômeno estudado coloque “[...] *suas próprias questões contra as intenções originais do investigador*” (2004, p. 219)⁷. Neste sentido, a abstenção de vieses seria contraprodutiva, devendo-se, ao contrário, colocá-los à prova no âmbito da investigação, provendo, desta maneira, oportunidades a que as contrapartes do pesquisador mostrem seu ímpeto.

Assim, se não podemos escapar das *distâncias* ou neutralizá-las e, já que elas existem, Latour sugere que as usemos criativamente. Esta proposta metodológica teve considerável pertinência no meu caso, em que há uma *distância* expressiva entre minhas interlocutoras, que se caracterizam como mulheres indígenas anciãs, na faixa etária dos 70 aos 90 anos, e eu, um homem jovem, acadêmico, estrangeiro, originário de um contexto urbano.

Se, em inúmeras circunstâncias, minha *intenção original* dizia respeito à música, as *copleras* não falharam em repetidas vezes, de forma recíproca, *mostrarem sua impetuosidade* divergindo

⁵ [...] on human relationships rather than on collecting information.

⁶ [...] inherently valuable and extraordinarily [...] with the capacity of integrating scholar, scholarship, and life [...].

⁷ [...] *its own questions against the original intentions of the investigator* [...].

rumo a questões outras. Desde o começo, busquei manter a postura de que os rumos inesperados nos relatos de minhas interlocutoras – e as implicações dos mesmos sobre a etnografia – deveriam ser respeitados e, eles próprios, cerne das problematizações.

Trabalhando com entrevistas semiestruturadas – gravadas ou não – e atento às reflexões de Bourdieu (2008) acerca de uma vigilância sobre a violência simbólica que pode ocasionar o uso desta técnica de pesquisa, bem como às demais questões éticas da prática investigativa etnomusicológica (SLOBIN, 1992), *ao deixar o fenômeno diferir*, fui dando-me conta que, ironicamente – e por contraditório que possa soar – o *afastar-se da música* gerava uma interessante *aproximação à música*.

Não devendo a *distância* ser pensada como um fim em si, ou apenas como separação física, geográfica, “cultural”, Latour sugere que a implicação da distância deve ser considerada no sentido dos “[...] conteúdos do mundo *antes e depois* da pergunta” (2004, p. 219)⁸, ou seja, em que medida após as indagações o material com que se trabalha difere daquele com que se iniciou a investigação. Ao fim, a relevância estaria não em eliminar as distâncias, mas justamente em criar *novas distâncias entre nossas posições teóricas consolidadas e novos posicionamentos teóricos*, elaborados por meio da experiência etnográfica.

Mas, pensando tais *distâncias* – que trazemos *in-corporadas* em nós – enquanto *alteridades maximamente diferenciadas*, outra palavra merece atenção: *relação*. O caráter fundamental deste termo refere-se ao fato de que a condição de *alteridade* não pode existir como entidade autônoma, desencadeando-se, justamente, em dinâmicas relacionais com *alteridades outras*. Pensando em *distâncias*, penso em *alteridades* e, pensando nestas, penso em *relações*. Se, no passado, um dos problemas centrais do campo científico foi o de lidar com o *distanciamento*, hoje temos o desafio, cada vez maior, de *relacionarnos com as alteridades, de forma a produzir contrastes teóricos interessantes que nos levem a ocupar posições epistemológicas não antes pensadas!*

Por meio das vivências no campo *amaicheña-calchaquí*, vim a entender que a experiência etnográfica seria, portanto, o lugar em que alteridades maximamente diferenciadas entram em dinâmica relacional. E, se, a partir daí, tive como desafio por um lado conseguir distanciar-me e, por outro, também, ser distanciado pelas *copleiras*, entre diferentes conteúdos e epistemologias, para tal fez-se importante outro dispositivo metodológico: *ser afetado*.

Ser afetado: as incidências do som através do etnomusicólogo

Tendo como premissa de que experimentar as *intensidades afectivas* na experiência com

⁸ [...] contents of the world *before and after* the inquiry.

minhas interlocutoras contribuiria a outra forma de vivência etnográfico-musicológica, aponto o dispositivo metodológico de *ser afetado* (FAVRET-SAADA, 2005) como uma das ferramentas possibilitadora de uma virada epistemológica no processo investigativo e seus resultados teóricos.

Em um cruzamento com reflexões decorrentes da leitura de trabalhos de Steven Feld (1988; 1996) e Marina Roseman (2000), no que tange às complexidades da dimensão sônica no âmbito de suas etnografias, entre grupos nativos, na região das florestas tropicais da Papua Nova Guiné e Malásia, respectivamente, e que, em alguma medida, necessariamente os involucraram enquanto pesquisadores, a opção por acionar esta estratégia metodológica partiu da seguinte elaboração: *ao ir ao encontro de repertórios musicais produzidos por anciãs indígenas em outro país, cujas sonoridades e formas estranhas consistem em um modo de comunicação no qual não tenho domínio, como seria possível compreender tais experiências sonoro-musicais e, de uma forma mais ampla, o campo problemático em que são projetadas, senão por elas deixando-me afetar?*

Note-se, entretanto, que alguns pressupostos devem ser observados. Como observa Favret-Saada, “aceitar ‘participar’ e ser afetado não tem nada a ver com uma operação de conhecimento por empatia” (ibid, p. 158) pois, “[...] o afecto não é um sentimento pessoal, tampouco uma característica, ele é a efetuação de uma potência de matilha, que subleva e faz vacilar o eu” (DELEUZE & GUATTARI, 1997 [1980], p. 21). Ainda que, no caso do etnomusicólogo, a *afecção* como dispositivo de pesquisa esteja necessariamente ligada a seus atos de escuta, por outro, ela deve ir além de acionar o ouvido musicalmente treinado em identificar ritmos, alturas ou dinâmicas.

Sugiro que, de modo semelhante ao *groove*, ou “som”, enquanto codificação de um sentido ordenado, mas não especificável de algo, o *afecto* seria sustentado de uma maneira distintiva, operando atrativamente rumo a circunscrição do ouvinte-etnomusicólogo em seu domínio. De modo análogo ao “estilo” enquanto dimensão da performance musical, o *afecto* seria algo real, em termos empíricos, mas, igualmente, geral, vago e físico, enraizando-se nas dimensões espaço-temporais da experiência etnográfica (FELD, 1988, p. 76).

Entretanto, não decorrendo do isolamento do mecanismo biológico-auditivo como fim em si mesmo, o *ser afetado*, não se reduziria a um problema sonoro *per se*. No caso do etnomusicólogo, a dimensão sônica seria o meio pelo qual a *potência de matilha faria vacilar seu “eu”*, produzindo sua desterritorialização “em campo”. Seguindo esta lógica, a questão interessante está, portanto, nas perspectivas, nos trânsitos, nas relações, intensidades e potências que, perpassando o corpo do pesquisador, serão as forças de seu *dever afectivo*. Cabe indagar, então: *Que possibilidades de mundos existem nestes sons?! Que mundos possíveis são agenciados por estes corpos copleros?! O quanto destes estranhos domínios o etnomusicólogo pode vir a conhecer, pela afectividade da escuta?!*

Sugiro que deixar-se afetar etnomusicologicamente teria como primeiro requisito ser aceito pelos interlocutores para tomar parte em outro nível de experiência humana, uma inserção do pesquisador na *acustemologia* (FELD, 1996), ou *cosmo-sônica* (STEIN, 2009), como *domínio sonoro de alteridades maximamente diferenciadas*, com as quais o etnomusicólogo busca “estar” em relação. Nesta dinâmica, o pesquisador seria tomado pelas intensidades *sensíveis*, sonoro e musicalmente mediadas, implicadas e específicas a tal experiência, as quais, sob muitos aspectos, não seriam *significáveis* de outra maneira, senão por elas sendo afetado. Iniciado este processo, e considerando o estatuto ontológico do etnomusicólogo, o ouvido – articulado (e nunca de maneira isolada) a outros dispositivos sensoriais – seria um meio privilegiado para o desencadeamento dessa *afecção musico-lógica*.

Parece claro que este não consiste em exercício fácil. Considerando diferenças como idioma, gênero, etnia e geração, que minhas interlocutoras e eu levamos *in-corporadas*, e as quais estiveram diretamente implicadas em nossa *relação de alteridade*, esta opção metodológica consistiu em descobrir os limites da minha capacidade em seguir o que minhas interlocutoras diziam, faziam e cantavam, até onde fui capaz de suportar as palavras nativas, as práticas e saberes daquelas com quem escolhi viver por um tempo e, por fim, até onde fui capaz de promover minha própria transformação a partir dessas experiências (GOLDMAN, 2006, p. 167-168).

Longe de ser um modelo pronto e acabado à disposição do etnógrafo, *ser afetado* é como a própria etnografia, uma metodologia da descoberta e, acrescentaria, de *devires*. Pois, considerando o potencial do som em atravessar os corpos e produzir o colapso de dicotomias (ROSEMAN, 2000, p. 52-53), a *afecção* do pesquisador também desencadearia uma transformação profunda na oposição eu/outros. Se, no *devenir*, se dá a extração de partículas que estabelecem relações de movimento e repouso, velocidade e lentidão entre si, na *afecção sonora* se daria a penetração e impressão de partículas que, alterando as relações mencionadas, desencadearia ajuda, inspiração, multiplicação, no etnomusicólogo, este já não sendo mais "aquele" de um estágio anterior ao processo (DELEUZE & GUATTARI, 1995 [1980], p. 11), tornando-se igualmente impossível seu retorno total ao lugar ocupado no estado pré-afectivo.

Fundamentalmente, creio que esta estratégia pressupôs o esforço de colocar à prova imagens, conceitos e categorias pré-construídas – associadas ou não à dimensão sonoro-musical – que se encontravam arquivadas no meu acervo mental. Quer dizer, previu a busca de que meus olhos e ouvidos, marcados por referenciais “culturais” ou, um horizonte epistemológico associado ao lugar de onde (de)venho, (ou)vissem perspectivas e mundos outros nos cantos das mulheres *copleiras amaicheñas-calchaquíes* com quem convivi.

O exercício de *ser afetado* visou estabelecer-me como sujeito em uma dinâmica relacional

com alteridades – que fosse a mais horizontal possível – de forma a que, parafraseando Viveiros de Castro, me permitisse acessar o *ponto de vista nativo* sobre o *ponto de escuta* (2002, p. 122), e, diria tão importante quanto, acessar, também, o *ponto de escuta nativo* sobre *meu ponto de vista* (expresso em minhas indagações, reações, movimentos), de maneira, então, a produzir as distâncias sugeridas por Latour (2004, p. 219).

Ao desativar, momentaneamente, determinadas imagens, noções sonoras e estruturas comunicativas – portanto, determinadas categorias pelas quais me oriento no mundo –, abriram-se possibilidades de, a partir de meu posicionamento na dinâmica etnográfica, desvelar as categorias que orientam o sistema de comunicação sonoro-musical daquelas *copleras* que, comigo, aceitaram interagir e, portanto, as próprias perspectivas que conformam seus mundos. Neste sentido, seguindo reflexão apresentada por Márcio Goldman, busquei permitir que os cantos e relatos de minhas interlocutoras desestabilizassem meu pensamento e meus sentimentos, de modo que incidissem naquelas formas dominantes de pensar – com as quais, em alguma medida, eu chegava ao "campo" –, permitindo, então, o estabelecimento de novas conexões – novos *nexos* (CHERNOFF, 1989) –, entre os domínios das forças minoritárias que em mim habitavam (GOLDMAN, 2008, p. 7).

Desta maneira, sugiro que descobrir a *capacidade de ser afetado* e realizar *novas conexões com as forças minoritárias*, que quiçá mantemos (ou que *outros nos mantém*) *silenciadas*, desencadeia um processo análogo ao movimento para fora de uma “caixa”, esta entendida como representando a *condição da colonialidade* – não somente sobre os outros, mas também a colonialidade sobre nós mesmos! – e no presente caso, igualmente “[...] os parâmetros e restrições de nosso macrocosmo vibracional de sons musicais” (TOY, 2010, p. 11)⁹. Creio que, fundamentalmente, *ser afetado* no círculo *coplero* permitiu sair de minha própria “caixa” e elaborar reflexões etnomusicológicas nas quais os saberes daquelas mulheres, com quem convivi, se fizessem canto! Quer dizer, foi necessário *sair da “caixa” para entrar na “caja”*! Tal movimento, sugiro, poderia ser pensado como uma indigenização da etnomusicologia.

Ao comentar a transformação indígena da antropologia, Viveiros de Castro explica entendê-la como:

(...) transformações da estrutura conceitual do discurso antropológico suscitadas por seu alinhamento em simetria com as pragmáticas reflexivas indígenas [...]. Nesta [...] configuração actancial, então, os estilos de pensamento dos coletivos “antropológicos” (aqueles povos estudados pela disciplina ocidental do *anthropos*) são o sujeito, e a disciplina antropológica é o objeto da transformação. Note-se que aqui já não se trata mais de “emancipar o nativo”, de direito ou de fato, mas de emancipar a antropologia de sua própria história. Vacina antropofágica: é o índio que virá [...] nos emancipar de nós mesmos. Antes de sairmos a emancipar os outros (de nós mesmos), emancipemo-nos nós

⁹ [...] the parameters and constraints of our vibrational macrocosms of musical sounds.

mesmos, com a indispensável ajuda dos outros (2012, p. 163).

Assim, deixo claro que se a experiência afectiva permitiu a emergência das epistemologias sonoras *copleras*, promovendo mudanças de perspectivas em um estudo acadêmico acerca dos *cantos copleros*, por meio desses pressupostos não foi minha intenção produzir uma “[...] etnografia salvacionista [...] com o propósito de restaurar uma cultura, conceitualizar uma sociedade” (STRATHERN, 2014, p. 262). Por outro lado, tampouco consistiu em superar a etnomusicologia enquanto discurso *sobre* músicas outras, acionando uma tentativa de ouvir, pensar ou cantar como o fazem minhas interlocutoras. Ao contrário, assumi que meu dever seria de pensar *com* minhas interlocutoras, alinhando-me aos seus cantos, pensamentos e teorias, e acolhendo integralmente a máxima diferenciação e singularidade dos mesmos, com o intuito de imaginar e tentar elaborar o comum a partir de nosso encontro (VIVEIROS DE CASTRO, 2012, p. 163-164).

Por meio destas considerações, a construção teórico-metodológica deste trabalho constituiu-se, distintivamente, pelo esforço em produzir tais alinhamentos com epistemologias *copleras* dotadas de suas próprias lógicas e complexidades. Neste processo, ao divergirem, legitimamente, de minhas epistemologias nativas, tais saberes oportunizaram transformações interessantes em meu pensamento (GOLDMAN, 2008, p. 9), sempre que me predispus a, por eles, *ser afetado* (FAVRETT-SAADA, 2005), ao transitar pelos domínios *acustemológicos* (FELD, 1996), ou *cosmo-sônicos* (STEIN, 2009) *amaicheños-calchaquíes*.

Da rede de copleras

As problematizações apresentadas neste trabalho organizam-se em torno de narrativas de nove *copleras*, com as quais mantive interlocução durante a experiência etnográfica. Com idades entre 74 e 90 anos, são elas: Paula Suárez (74), Catalina Cruz (76), Lastenia Aguilar (79), Máxima Sequeira (aprox. 80), Celia Segura de Andrade (82), Serafina Guerra (84), Liberia Vargas (84), Rosa Soria de Caro (85) e Felisa Arias de Balderrama (aprox. 90).

Dentre elas, duas *copleras*, Máxima e Rosa, não residem em *Amaicha*, tendo suas moradas em *San José Norte* (Província de *Catamarca*) e *Talapaso* (Província de *Tucumán*), respectivamente. Apesar desta particularidade, considerei importante incluí-las neste trabalho, por fazerem parte de uma rede de colaboradoras que emergiu *desde Amaicha*. Seus relatos foram extremamente importantes, por evidenciarem contrapontos e alinhamentos a muitas das problemáticas implicadas na referida comunidade. Conforme tais considerações, ainda destaco que, no capítulo 2, constam relatos de Eusebio Mamaní (79), um *bagualero*, residente em *Fuerte Quemado* (Província de

Catamarca), quem visitei em duas oportunidades, figurando como o único homem desta rede.

Da escrita, elementos constitutivos e estruturação deste trabalho

Esta dissertação estrutura-se por quatro capítulos, ao longo dos quais se entrecruzam relatos e elaborações epistemológicas *copleras*, com minhas reflexões e discussões teóricas. Historicamente, a cosmologia acadêmica tem exigido e reproduzido, majoritariamente, uma posicionalidade bastante específica quanto à figura do pesquisador como único autor e do interlocutor de pesquisa enquanto provedor de matéria prima (essencial ao trabalho do primeiro), problemática que tem sido objeto de discussão intensa, na busca de novos arranjos e configurações dialógicas de narrativas compartilhadas. Inspirado pelas reflexões e propostas teórico-metodológicas acima apresentadas, no âmbito da escrita deste trabalho, busquei situar as vozes *copleras* em um plano genuinamente relevante e destacado, considerando-as enquanto *agentes teóricas* (VIVEIROS DE CASTRO, 2004a), dotadas de epistemologias legítimas, as quais afectivamente inspiraram as reflexões materializadas em minha escrita. Sinalizando esta posição, o leitor observará – talvez com estranhamento – os nomes de minhas interlocutoras em caixa alta e entre parêntesis, sempre que apresentadas suas citações. Por meio deste ato declaradamente político, as *copleras* ocupam, portanto, lugar de relevância teórica como os demais autores da literatura etnomusicológica e antropológica, com os quais dialogo. Ainda no que tange às citações, todas as traduções dos textos referenciados nos idiomas originais – inglês e espanhol – foram por mim realizadas, seu conteúdo, portanto, sendo de minha responsabilidade.

Este trabalho é acompanhado por inúmeros registros em som e imagem, produzidos ao longo de minhas quatro viagens de trabalho de campo, que, totalizando um período de aproximadamente quatro meses e meio, foram realizadas em: Fevereiro, de 2012; Julho-Agosto, de 2014; Janeiro-Fevereiro, de 2015; Julho-Agosto, de 2015. Cada uma das fotos, gravações sonoras e vídeos aqui reunidos foram produzidos mediante a explicitação de que os usos dos mesmos seriam restritos à esfera de um trabalho acadêmico e, em hipótese alguma, seriam comercializados. Feitas estas considerações com todas minhas interlocutoras, recebi o consentimento das mesmas, para que tais materiais pudessem ser utilizados nesta dissertação.

Considero esta dimensão da etnografia importante, pois, dentro da proposta metodológica que construí, figura enquanto tentativa de produzir uma melhor aproximação do leitor ao universo *amaicheño-calchaquí*, e a quem são as *copleras*. Assim, espero que, pela oportunidade de ler seus relatos e, especialmente, escutar suas vozes, o leitor possa, de alguma maneira, por elas *ser afetado*. Tenho certeza que desfrutarão positivamente de tal experiência.

*

No capítulo 1, apresento uma introdução ao *campo problemático amaicheño-calchaquí*. O primeiro tópico destaca algumas dimensões históricas da Comunidade Indígena *de Amaicha del Valle*, particularmente no que se refere à conquista e utilização da *Cédula Real* enquanto instrumento jurídico que permitiu a garantia do direito sobre o território comunitário, em diferentes períodos da história, e à criação da *Fiesta Nacional a la Pachamama*, evento que, ao abrir a comunidade ao turismo internacional, impôs às práticas culturais locais novas lógicas, enquanto objetos econômicos, representando, assim, um divisor de águas no âmbito *amaicheño*. O segundo tópico introduz a discussão acerca das identidades indígenas, orientada por relatos das *copleras*, valorizando suas perspectivas, de modo a melhor compreender como elas se auto-definem enquanto mulheres indígenas, no referido *campo problemático*. O terceiro e último tópico apresenta a dimensão cosmológica que permeia as experiências das *copleras*. Por meio de relatos das mesmas, são introduzidas as diferentes entidades que habitam o *Valle Calchaquí*, suas capacidades agentivas e a necessidade de rituais ao entrar em relação com as mesmas.

O segundo capítulo traz a discussão acerca da performatividade voco-sonora *coplera*, ou de como, por meio da performance musical, as diferentes *tonadas* são inscritas na pessoa *coplera* e seu território músico-epistemológico. Por meio de distintas reflexões de minhas interlocutoras, através das quais busquei (re)compor a discussão que se deu no âmbito etnográfico, visitarei as várias perspectivas e contrapontos acerca das qualidades estilísticas dos *tonos* e *tonadas copleras*, bem como suas dimensões enquanto assinaturas sônicas ligadas a determinados territórios comunitários e provinciais.

No terceiro capítulo, apresento a discussão acerca do devir dos *corpos copleros*. Por meio da reflexão inicial sobre meu estranhamento etnográfico ante os corpos das *copleras* e a indagação sobre quais seriam as capacidades distintivas de tais corpos enquanto corpos cantores, problematizo a dimensão relacional dos mesmos e suas estruturas resultantes. Ao sugerir que as distintas relações e alianças por eles estabelecidas são desencadeadoras de devires corporais, teço, ainda, uma reflexão sobre o *corpo coplero* enquanto lugar da epistemologia sonora, ou seja, enquanto âmbito de cruzamentos, feitura e *devires* voco-sonoros.

Finalmente, no capítulo 4, apresento memórias e relatos das *copleras*, acerca de seus posicionamentos políticos e de resistência, sobre os lugares nos quais construíram suas trajetórias enquanto mulheres indígenas *calchaquíes*. Ao inscrevê-los na discussão sobre o sentido de lugar, organizei os materiais etnográficos em dois tópicos, endereçando, respectivamente: (1) suas

reflexões acerca dos *cerros*¹⁰ e campos, ou seja, dos espaços onde viveram suas juventudes; (2) as perspectivas acerca de transformações locais, pela consolidação de enclaves da economia global no âmbito dos territórios *calchaquíes*.

Assim, ao apresentar reflexões teóricas em alinhamento às epistemologias musicais *copleiras*, visto, com esta dissertação, contribuir à linhagem de estudos etnomusicológicos e antropológicos que, nos últimos anos, têm se dedicado a melhor compreender a multiplicidade de linhas de escuta entre coletivos indígenas sul-americanos (MENEZES BASTOS, 1999 [1978]; SEEGER, 2015 [1987]; MONTARDO, 2002; STEIN, 2009; GARCÍA, 2012; BRABEC DE MORI, 2013; MONTARDO; DOMÍNGUEZ, 2014; BRABEC DE MORI; LEWY; GARCÍA, 2015).

Espero que as reflexões aqui reunidas sirvam de inspiração aos colegas no campo acadêmico e, de maneira importante, como ferramenta de saber às novas gerações de estudantes indígenas no *campo problemático amaicheño-calchaquí*, interessados na cultura musical daquelas *copleiras* que vieram antes deles, e, ao colherem o som dos ventos, das cascatas e das cabras, semearam cantos na terra.

¹⁰ Montanhas.

CAPÍTULO 1

O CAMPO PROBLEMÁTICO AMAICHEÑO-CALCHAQUÍ

A ideia de trabalhar com o universo *amaicheño-calchaquí* enquanto *campo problemático*, fundamenta-se na noção de que “[...] tomar as ideias como conceitos é recusar sua explicação em termos da noção transcendente de contexto (ecológico, econômico, político, etc), em favor da noção imanente de problema, de campo problemático onde as ideias estão implicadas” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 123). Assim, neste capítulo discutirei alguns problemas implicados em discursos acerca da Comunidade Indígena de *Amaicha del Valle*, bem como nas narrativas que emergem desde a mesma, por seus habitantes, conhecidos por *comuneros*. A partir de relatos nativos, buscarei mostrar a complexidade presente na tentativa de definição *da* identidade local que, conforme demonstraram as *copleras* com quem mantive interlocução, fundamenta-se por uma multiplicidade de posições acerca do *ser indígena*.

Na segunda parte do capítulo, apresentarei as entidades que, de acordo com minhas interlocutoras, compõem o plano cosmológico *amaicheño-calchaquí*, atuando nos lugares e estabelecendo relações com os seres humanos. Centrais à sacralização dos territórios ocupados pelas *copleras*, estas perspectivas cosmológicas dimensionam distintivamente a maneira como estas mulheres se relacionam com as paisagens locais, acionando seus devires corporais (capítulo 3) e marcando a construção ontológica de seus sentidos políticos de lugar (capítulo 4).

A COMUNIDADE INDÍGENA DE AMAICHA DEL VALLE

Cédula Real e território comunal

Com uma altitude de aproximadamente 2.000 metros sobre o nível do mar, e com cerca de 3.284 habitantes¹¹, *Amaicha del Valle* localiza-se no *Valle Calchaquí*, um território com 25.000km² e 300km de longitude. Caracterizado por um clima semi-árido, com solo pedregoso e vegetação rasteira, na qual predominam cactus e alfarrobas, o referido vale encontra-se situado na região noroeste da Província de *Tucumán*, na micro-região do Noroeste Argentino¹² (NOA).

Como uma dentre as 18 comunidades indígenas oficialmente reconhecidas na província que possuem estatuto legal via cadastramento no Instituto Nacional de Assuntos Indígenas (INAI) e Registro Nacional de Comunidades Indígenas (RENACI) (RODRÍGUEZ; JOLY, 2013, p. 3-4),

¹¹ Dados segundo o censo de 2010 (GODFRID, 2015b, p. 117).

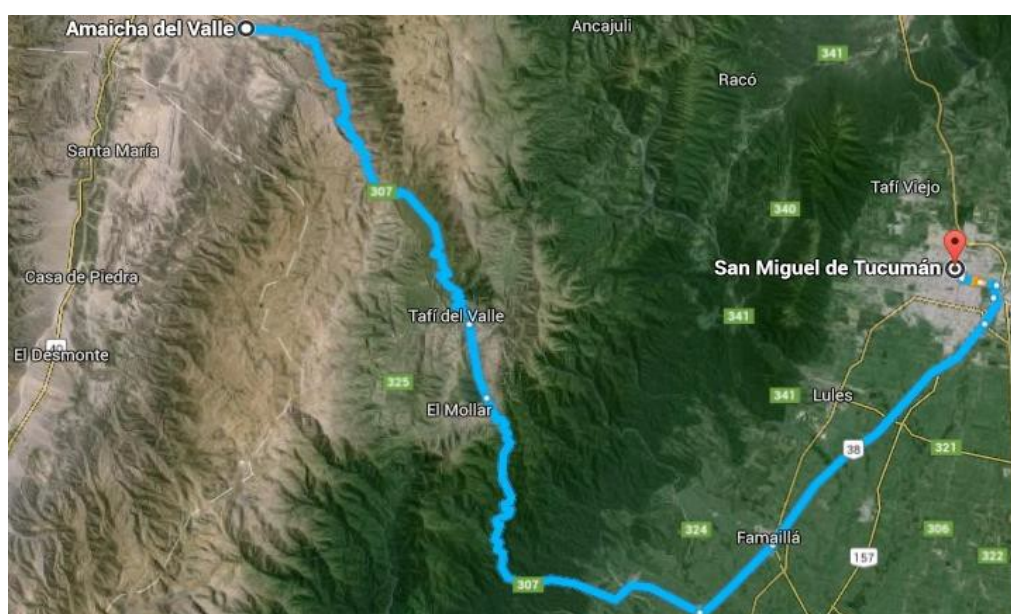
¹² O NOA compreende as províncias de *Tucumán*, *Jujuy*, *Salta*, *La Rioja*, *Catamarca* e *Santiago del Estero*.

Amaicha desfruta de características um tanto particulares se comparada às demais comunidades indígenas do país, possuindo duas autoridades políticas,

[p]or um lado, o Comissário Comunal da Comuna Rural, dependente da Municipalidade de *Tafi del Valle* [e,] por outro, o Presidente ou cacique da Comunidade Indígena de *Amaicha* [...], dependente do poder do Conselho de Anciãos e dos *comuneros* e *comuneras* residentes e não residentes (CRUZ, 2011, p. 6)¹³.



Mapa 1



Mapa 2

¹³ [p]or un lado, el Comisionado Comunal de la Comuna Rural dependiente de la Municipalidad de Tafi del Valle [...] por otro, el Presidente o cacique de la Comunidad Indígena de Amaicha [...] dependiente del poder del Consejo de Ancianos y de los comuneros y comuneras residentes y no residentes.

Amaicha del Valle legitima sua condição como *comuna*, invocando a *Cédula Real*, documento outorgado pela Coroa Espanhola em 1716, e protocolado em 1892 (ISLA, 2003, p. 38; STEIMAN, 2014, p. 3), atribuindo estatuto *comunal* e inalienável ao seu território. Note-se, entretanto, que em tal documento o reconhecimento do direito ao território, pelos indígenas, estende-se a uma parcela de terras consideravelmente mais ampla àquela que compreende o atual território de *Amaicha* (RACEDO, 1988, p. 195). Enquanto a *Cédula Real* daria reconhecimento a um território de 120.000 hectares, ante a ausência de escritura reconhecida pelas autoridades, bem como, pelas repetidas invasões por terratenentes ao longo de 279 anos, a escrituração obtida em 1995, no marco da nova Constituição Nacional, reconheceu apenas 52.000 hectares de terras comunitárias *amaicheñas*.

Importante no âmbito da "[...] política da memória" comunitária (ISLA, 2003, p. 37)¹⁴, a *Cédula Real* remete ao passado de resistência e negociação dos indígenas *Diaguitas*¹⁵ frente às tentativas de instituição do sistema de *encomiendas*¹⁶ pelos conquistadores espanhóis, período de mais de 130 anos em que a região do *Valle Calchaquí* foi palco de intensas batalhas (CRUZ, 1994). Após finalizada a última guerra *calchaquí*, mesmo tendo sido desterrados forçadamente às planícies *tucumanas*, os *amaichas* teriam logrado manter certa autonomia, podendo retornar constantemente ao território *vallisto*. Tal condição seria decorrente da colaboração prestada aos colonizadores no âmbito dos levantes indígenas, principal fator na concessão da *Cédula Real* em 1716 (RODRÍGUEZ, 2010).

Enquanto instrumento jurídico, tal documento foi acionado inúmeras vezes no âmbito de disputas territoriais como, por exemplo, o caso judicial levantado pelo representante dos *amaichas*, Lorenzo Olivares, quem, por volta do ano 1800, apresentou uma denúncia contra a família *salteña*¹⁷ Aramburu, na Corte Real em *Buenos Aires*, vencendo o júizo e garantindo o território comunitário ante a iminência de usurpação pela referida família (RODRÍGUEZ; JOLY, 2013, p. 6-7). Entretanto, a emergência do Estado Nacional não foi garantia de estabilidade no que tange ao território comunitário, havendo casos de disputas mais recentes na história republicana argentina (STEIMAN, 2014; CRUZ, 2011). Desta maneira, a *Cédula Real* segue sendo um referencial legal importante, pois, como afirmou a *copleira* Serafina Guerra, "[...] [i]sso não podem tirar nunca de nós. Somente que venham os terratenentes a querer meter bala" (2015)¹⁸.

O reconhecimento da pré-existência étnica *Diaguita* em relação ao território, com uma

¹⁴ [...] política de la memoria [...].

¹⁵ Exônimo *quechua* imposto pelos Incas e adotado pelos colonizadores espanhóis para denominar os grupos indígenas – de língua *kakan* (hoje extinta) – habitantes das atuais províncias de *Tucumán*, *Catamarca* e *Salta*.

¹⁶ Sistema imposto pela Coroa Espanhola com o objetivo de regular a exploração do trabalho indígena.

¹⁷ De ou referente à Província de *Salta*.

¹⁸ [...] [e]so no pueden sacar nunca de nosotros. Solamente que vengan los terratenientes a querer meter bala.

anterioridade de quase três séculos à Constituição Argentina de 1994 – a qual inclui esta pauta em seu artigo 75, inciso 17 – constitui-se como verdadeiro trunfo político *amaicheño*. Conforme explicou-me Beto Andrade, *comunero* filho de Celia Segura de Andrade¹⁹ (82 anos), esta marca distintiva faz de *Amaicha* uma referência internacional no que se refere a questões políticas e jurídicas concernentes aos povos originários. Segundo Andrade, por tal estatuto, *Amaicha* recebe, anualmente, inúmeras visitas de líderes e representantes de outras comunidades originárias, também participando ativamente em fóruns, congressos e discussões com o Estado Argentino, bem como com organismos a nível internacional, pela representação de seu cacique, o advogado Eduardo Nieva²⁰ (RODRÍGUEZ; JOLY, 2013).

Observe-se que estas relações e alianças no campo político são cruciais, pois, as variações existentes nos sentidos acerca do *indígena* e, neste caso específico, do *amaicheño*, se dão pela estruturação de distintas exigências políticas, afinal,

[p]olíticas do estado-nação criaram em todos os lugares as condições para as vidas indígenas. [...] A forma de indigenismo em um lugar particular não pode ser divorciada destas histórias de classificação e manejo nacional. [...] A despeito da importância de conexões globais, a nação continua sendo o lugar da negociação política na maioria dos lugares. Para fazer uma diferença política, os líderes indígenas devem endereçar o estado-nação. Eles devem usar molduras políticas e culturais que sejam compreensíveis dentro da nação (TSING, 2007, p. 39)²¹.

Desta maneira, sendo associada às habilidades de negociação do povo *Diaguita Calchaquí* com os colonizadores – e os neo-colonialistas –, a *Cédula Real* constitui-se como elemento distintivo na história oral comunitária, quase como um mito fundador, através do qual os *amaicheños* elaboram suas identidades, legitimando-se politicamente como habitantes e donos de um lugar específico, pois o estatuto *comunal* do território proíbe – pelo menos na teoria – a venda de terras a indivíduos que não tenham origem *amaicheña* comprovada.

A legitimidade enquanto *comuneros amaicheños* se dá pela comprovação de relação de parentesco pela árvore genealógica da comunidade, "[...] uma invenção coletiva" (ISLA, 2003, p. 37)²² datada de 1947 (ISLA, 2003, p. 38; STEIMAN, 2014, p. 8), na qual estão listados os nomes das famílias fundadoras (DE CAINZO; ROLDÁN; PAOLASO, 1972, p. 50-55) ou, conforme as

¹⁹ Dona Celia foi integrante do Conselho de Anciãos de *Amaicha*, como Conselheira Espiritual até o ano de 2015, quando de seu falecimento.

²⁰ Não me aprofundarei nestas questões que, pela complexidade que ensejam (DE LA CADENA, 2007), exigiriam uma nova investigação.

²¹ [n]ation-state policies have everywhere created the conditions for indigenous lives. [...] The form of indigeneity in a particular place cannot be divorced from these histories of national classification and management. [...] Despite the importance of global connections, the nation continues to be the locus of political negotiation in most places. To make political difference, indigenous leaders must address the nation-state. They must use cultural and political frames that are comprehensible within the nation.

²² [...] una invención colectiva.

palavras da *coplera* Catalina Cruz (76 anos), dos *amaicheños principais* (2015), que "[...] formaram parte do núcleo de povoadores que foram reconhecidos como tais a princípios do século XVIII" (ISLA, 2003, p. 37)²³.

No entanto, como ficará claro no próximo tópico – bem como nos capítulos 2 e 4 –, o estatuto *comunal* do território *amaicheño* não encerra uma população homogênea, havendo presença de *tucumanos* da capital *San Miguel*, bem como de cidadãos da Província de *Catamarca*, que para lá migraram, sinalizando que a noção de ser originário em relação a uma comunidade pode assumir modos variados. Neste sentido, as ideias de estar primeiro em um território, ou de ser autóctone a ele, podem ocultar histórias significativas quanto a movimentos populacionais, sendo que a ideia de soberania ou controle absoluto é geralmente passível de ser relativizada (CLIFFORD, 2007, p. 198-199).



Figura 1

²³ [...] formaron parte del núcleo de pobladores que fueron reconocidos como tales a principio del siglo XVIII.



Figura 2

A Festa Nacional à Pachamama

Outro marco importante da história *amaicheña* refere-se à criação da *Fiesta Nacional a La Pachamama*, em 1947. Embora possua acentuadas características regionais, sua conformação não ocorreu por um processo estritamente local, ou por meio das ações de atores limitados ao universo *calchaquí*. Como indica o estatuto *nacional* que hoje a nomeia, a Festa à *Pachamama* foi gestada no seio de um movimento cultural, com forte teor político, que envolveu amplamente o NOA: o Movimento Foclorístico Argentino, apoiado politicamente pelo governo Peronista, bem como por empresários da indústria açucareira na Província de *Tucumán*. Entretanto, as raízes da grandiosa festa *amaicheña* que hoje atrai milhares de turistas à comuna-rural indígena, encontram-se fixadas em um passado ainda anterior, relacionado às práticas culturais das populações *calchaquíes*.

Durante minha primeira viagem a *Amaicha*, em 2012, interessado em compreender o panorama histórico da comunidade, obtive alguns dados sobre o evento em questão por meio de um diálogo com o *comunero* René Acosta (60 anos, aprox.), radialista na comunidade:

(...) a festa da *Pachamama* é uma festa que talvez não se possa colocar uma data, porque era um costume, e os costumes, quando vêm ancestralmente, às vezes se perdem a data. [...] esta era a festa dos *amaicheños*, sendo realizada provavelmente há mais de 150 anos²⁴.

²⁴ [...] la fiesta de la Pachamama es una fiesta que quizás no se pueda poner una fecha, porque era una costumbre, e las costumbres cuando vienen ancestralmente a veces se pierden la fecha. [...] esta era la fiesta de los amaicheños, siendo realizada probablemente hace más de 150 años.

René seguiu explicando que, naquele então, a celebração ocorria em torno do ritual da *señalada*, ocasião em que os criadores de animais, a maioria dos quais habitavam os *cerros amaicheños*, reuniam suas manadas e desciam à praça de *Amaicha del Valle*, para realizar a marcação das mesmas.

(...) devido à grande quantidade de animais, tal encontro durava de dez a quinze dias. Durante esse período armava-se uma festa, na qual os donos de animais ofereciam carnes para os assados e os *amaicheños* ofereciam sua produção de vinho²⁵.

De acordo com o historiador Oscar Chamosa, as *señaladas* eram rituais de dimensão comunitária que, "[m]esmo que não pudessem garantir a reprodução dos animais, elas facilitavam a reprodução da cultura local" (CHAMOSA, 2010a, p. 56)²⁶. Tal aspecto foi também observado pelo folclorista argentino Félix Coluccio, quem escreveu que,

(...) a *señalada* [...] ocasiona uma festa que, para muitos, é a mais importante do ano. Reúne gente de *puestos* próximos e celebram o acontecimento com música e dança enquanto bebem *aloja*²⁷ e *coquean*²⁸ (1981, p. 605)²⁹.

Em tais eventos, as práticas musicais consistiam no canto de *coplas* em alusão ao trabalho realizado (ibid, p. 607), algo recordado por Celia Segura de Andrade, quem relatou que antes da nacionalização da festa, as *copleras* se "[...] manifestavam [...] nas *señaladas*" (2012)³⁰. Conforme registros historiográficos, durante a primeira metade do século XX, em determinadas áreas do vale "[...] as *señaladas* tomavam lugar nos dias precedendo o carnaval. Desta maneira, as *señaladas* e o carnaval juntavam-se como um único período estendido de festividade" (CHAMOSA, 2010a, p. 53)³¹. A este respeito, o *comunero* Acosta (2012) recorda que desta fusão entre o carnaval e a *señalada* teria surgido o *carnaval amaicheño*, relatando também que, a partir deste momento, grupos de música folclórica argentina teriam começado a tomar parte das festividades.

É possível que a transformação no cenário musical *amaicheño*, indicada por este relato, coincida com o período inicial do Movimento Folclorístico Argentino, quando a música folclórica

²⁵ [...] por la gran cantidad de animales, tal encuentro llevaba de diez a quince días. Durante esse período se armaba una fiesta, en la cual los dueños de los animales ofrecían carnes para los asados y los amaicheños ofrecían su producción de vino.

²⁶ [e]ven if they could not guarantee the reproduction of the livestock, they facilitated the reproduction of local culture.

²⁷ Bebida fermentada, de teor alcohólico, produzida com a semente de alfarroba.

²⁸ Ato de mascar a folha da coca.

²⁹ [...] la señalada [...] ocasiona una fiesta que para muchos, es la más importante del año. Reúne gente de los puestos cercanos y celebran el acontecimiento con música y baile mientras beben *aloja* y *coquean*.

³⁰ [...] manifestaban [...] en las señaladas.

³¹ [...] the señaladas took place during the days preceding the carnival. In this way, the señaladas and carnival joined as a single extended festive season.

imbuída de sentido nacionalista³² passou a ser amplamente difundida, compondo junto aos gêneros musicais indígenas (como o canto com *caja*), o repertório musical folclórico do NOA. Entretanto, o surgimento destes grupos musicais não se deu de forma tão espontânea como poderiam sugerir as palavras de René. Como apresentarei a seguir, as mudanças ocorridas na "geografia musical" argentina neste período foram impulsionadas por políticas culturais muito bem delineadas, com a ascensão de Perón ao poder em 1946. Mas, antes, outro aspecto a ser visitado para o entendimento deste processo histórico refere-se à situação socioeconômica de *Amaicha* no período anterior à nacionalização do referido evento.

De acordo com Acosta (2012), antes da festa dos *amaicheños* ser institucionalizada,

Amaicha era esquecida politicamente pelo Governo de Tucumán e por Buenos Aires. Não havia caminhos que a unissem com a capital de sua própria província. Desta forma, os habitantes não podiam tirar sua produção, vender seu gado, hortaliças, frutas. A única saída era Cafayate, a 70km, e de lá havia que andar mais 100km a um lugar chamado Alemania, aonde chegava o trem, e só então podiam comercializar sua produção. Buscando resolver essa situação, o cacique de *Amaicha* e pessoas conhecidas [mas que não eram da comunidade], professores [e] diretores [de escola], puseram-se de acordo com o Governo de Tucumán, e os colocaram no compromisso de trabalhar pelas necessidades da população local. A partir desse momento, como uma solução para impulsionar *Amaicha* economicamente, decidiram fazer a *Fiesta de la Pachamama*, tendo como padrinhos o governador de *Tucumán*, legisladores, ou senadores, sob a exigência de que fizessem algo a respeito dos caminhos de acesso e a educação nas escolas³³.

A historiografia, por sua vez, apresenta um diferente ângulo acerca do panorama político argentino na época, trazendo à luz informações que indicam a atuação de outros agentes, com alta responsabilidade no período em questão. Um ponto interessante refere-se ao fato de *Amaicha del Valle* não ter sido a única comunidade a ter uma festa oficializada pelo regime Peronista.

Segundo Chamosa:

A Peronização de celebrações públicas também se estendeu a festivais locais. Em Tucumán e outras províncias, as legislaturas declararam vários festivais, procissões, e feiras anuais que eram tradicionalmente celebradas em cidades rurais como sendo de 'interesse provincial'. O rótulo implicava que o governo provincial as apoiaria financeiramente e que o governador e outras autoridades provinciais participariam nas festividades. Um dos festivais locais que recebeu considerável atenção do governo provincial de Tucumán foi o carnaval Calchaquí, então renomeado Festival Provincial de la Pachamama. [...] Em

³² Refiro-me às formas musicais como *zambas*, *chacareras*, *gatos*, intensamente marcadas pela exaltação da argentividade.

³³ *Amaicha* era olvidada politicamente por el Gobierno de Tucumán y por Buenos Aires. No había caminos que la uniera con la capital de su propia provincia. De esta manera, los habitantes no podían sacar su producción, vender su ganado, verduras, frutas. La única salida era Cafayate, a 70km, y de ahí había que andar 100km más, a un lugar llamado Alemania, adonde llegaba el tren, e de ahí nomás podían hacer comercio de su producción. Buscando resolver esa situación, el cacique de *Amaicha* y personas conocidas, profesores, directores, se pusieron de acuerdo con el Gobierno de Tucumán, y los pusieron en un compromiso de trabajar por las necesidades de la población local. A partir de ese momento, como una solución para impulsar *Amaicha* economicamente, decidieron hacer la *Fiesta de la Pachamama*, teniendo como padrinos el gobernador de Tucumán, legisladores, o senadores, con la exigencia de que hicieran algo respecto de los caminos de acceso y la educación en las escuelas.

fevereiro de 1947, o governo de Tucumán e representantes de Catamarca, Salta e Santiago del Estero deslocaram-se em massa a *Amaicha* para celebrar o primeiro Festival da *Pachamama* (2010a, 173-174)³⁴.

Observa-se, portanto, que, além de uma conquista associada a negociação de lideranças *amaicheñas* – não necessariamente indígenas, muitas delas ligadas a uma elite branca (SOSA, 2015) –, a institucionalização da festa se situa no marco de uma agenda peronista deliberada, que buscou promover transformações importantes nas políticas da identidade cultural argentina, tendo as festas regionais e a música cumprido papel central neste processo.

Ao impulsionar os festivais locais, o Peronismo buscou consolidar sua legitimidade como um movimento popular federal, apropriando-se do capital simbólico gerado por rituais de construção de comunidades. Os organizadores modificaram os rituais para acomodar a presença e refletir transcendência nacional adquirida: o pacto com a *Pachamama* beneficiaria não apenas os vales, mas a nação como um todo, enquanto em troca a nação traria estradas e irrigação. Desta forma, o Peronismo ritualmente conectou o passado mítico da Argentina andina, personificado na *Pachamama*, com o futuro dourado, prometido pelo Presidente Perón (CHAMOSA, 2010b, 132)³⁵.

Se, por um lado, pode-se considerar que a festa operou esta conexão ritual entre a Argentina andina e o Estado-Nação em modernização, creio que não seria apropriado pensar na *Pachamama* de forma associada a um *passado mítico*. Observe-se que se esta aliança foi possível, tal se deve a vigência do culto à *Pachamama* naquele então, uma dimensão central e, portanto, tangível, da vida dos habitantes do *Valle Calchaquí*, tendo nas *copleras* figuras importantes para consumir esta relação, via festividade, com o Estado Argentino.

Na contemporaneidade *amaicheña*, um dos destaques do referido evento segue sendo justamente a presença de *copleras amaicheñas* (bem como algumas *copleras* de outras comunidades) que, no dia de abertura da festividade, pela responsabilidade em agenciar a relação com a deidade, oficiam o ritual à mesma, na praça central de *Amaicha*. Nas demais noites da festa, tais mulheres realizam performances musicais em um palco especialmente montado para o evento, onde ocorrem, também, *shows* de folclore argentino e de danças folclóricas argentinas e bolivianas.

³⁴ The Perozination of public celebrations also extended to local festivals. In Tucumán and in other provinces, the legislatures declared several festivals, processions, and annual fairs that were traditionally celebrated in rural towns as being of "provincial interest". The label implied that the provincial government would support them financially and that the governor and other provincial authorities would participate in the festivities. One of the local festivals that received considerable attention from the Tucumán provincial government was the Calchaquí carnival, then recast as the Festival Provincial de la Pachamama. [...] In February 1947, the government of Tucumán and representatives from Catamarca, Salta, and Santiago del Estero moved en masse to Amaicha to celebrate the first Pachamama Festival.

³⁵ By tapping into the local festivals, Peronism aimed to cement its legitimacy as a federal, popular government by appropriating the symbolical capital generated by community-building rituals. The organizers modified the rituals to accommodate the presence and reflect the interests of the Peronist authorities. Most importantly, the ritual acquired national transcendence: the pact with Pachamama would benefit not just the valleys but the nation as a whole, while in exchange the nation would bring roads and irrigation. In this way Peronism ritually linked the mythical past of the Argentine Andes, personified in the Pachamama, with the golden future promised by President Perón.

Observe-se que, pela importância que lhe é dada localmente, atualmente esta festa é o único evento que consegue promover a reunião pública do maior número de *copleras* em *Amaicha*. Pelas idades avançadas da maioria destas cantoras nativas, a festividade em questão figura como uma das poucas ocasiões em que, todavia, algumas das *copleras amaicheñas* cantam publicamente.



Figura 3

Dos entendimentos de si: índios, originários, Diaguitas ou descendentes de Diaguitas?

Uma de minhas preocupações em 2012, quando iniciei a pesquisa, era de como referir-me às *copleras*, que, afinal, são parte do coletivo de indivíduos comumente conhecidos por *índios*, ou *indígenas*. Embora estes sejam os termos mais comuns utilizados no Brasil, tanto pelo senso comum quanto pelos antropólogos especialistas na etnologia (justamente) *indígena*, inclinei-me a, inicialmente, tomar de empréstimo o termo *originário*, advindo da língua espanhola, o qual, sendo utilizado pelos movimentos sociais *indígenas*, comunica explicitamente a ideia de pré-existência étnica de tais grupos nos territórios latino-americanos, parecendo-me, portanto, seu uso mais adequado.

Naquele momento – como parece estar claro – sem, todavia, haver entrado em campo, a reflexão traduzia-se em termos de *como referir-me aos outros*, tendo, somente após o "choque" da primeira viagem a *Amaicha*, mudado a pergunta para: *como os outros se definem a si mesmos?* Afinal, assumir o direito em definir os sujeitos indígenas de forma inadvertida contrariaria o próprio

direito dos mesmos por sua autodeterminação (THORNBERRY, 2002 apud TSING, 2007, p. 38).

Ainda sobre esta questão, James Clifford sugere que:

Captar os processos ativos, inacabados, em funcionamento em vários lugares articulados de indigeneidade, ajuda a abrir, ou ao menos “flexibilizar” [...], entendimentos comuns de termos chave como *nativo*, *autóctono* e *soberano*. Os fechamentos de definição construída nestas palavras, as práticas culturais e políticas que autorizam, são tanto necessários como perigosos. As fortes reivindicações que expressam contribuem centralmente aos movimentos sociais indígenas. Eles também fecham possibilidades e são, na prática, suplementados e cruzados por experiências e táticas menos absolutas (2007, p. 198)³⁶.

Logo no primeiro trabalho de campo, ficou evidente o uso menos expressivo do termo *originário*, pelas *copleras*, predominando os termos *índios*, *Diaguitas* e *Calchaquíes*. Entretanto, nem sempre estes termos eram entendidos ou usados da mesma maneira por diferentes *copleras*, desconstruindo a ideia de formas de entendimento homogêneo amplamente compartilhadas. Como ficará claro, tratando-se destas cantoras *calchaquíes* o pertencimento étnico e suas formas de canto caminham juntos. Assim, para iniciar esta discussão, exponho algumas ideias apresentadas por Lastenia Aguilar (79 anos), durante visita a ela e sua irmã, Juana Cata (84 anos), no âmbito de minha última viagem a *Amaicha*.

As duas *copleras* preparavam suas *cajas*, ajustando as *chirleras*, marca distintiva do *tamborcito calchaquí*³⁷, em *Amaicha*, que consiste em um fio tradicionalmente feito de crina de cavalo, colocado na parte externa do couro do tambor. Na metade de tal fio, há um pedaço de madeira pequeno e fino, que, reagindo à vibração do couro, percute sobre o mesmo, produzindo um som semelhante a um “chiado” (mais detalhes acerca da *caja* serão apresentados no capítulo 3).

Em seguida, Lastenia pôs-se a folhear um caderno pequeno, no qual tinha *coplas* anotadas. Em certo momento, dentre as *coplas* que lhe despertavam a vontade de cantar, surgiu a seguinte:

*A los bajos los cortaron,
y a los tallos los quemaron.
Pero en el fondo de la tierra
las raíces quedaron.*

*Por eso está cantando,
esa coplerita Diaguita y Calchaquí.
Por eso está cantando,
esa coplerita Diaguita y Calchaquí*³⁸.

³⁶ To grasp the active, unfinished, processes at work in various articulated sites of indigeneity it helps to open up, or at least “loosen” [...], common understandings of key terms like *native*, *autochthonous*, and *sovereign*. The definitional closures built into these words, the cultural and political practices they authorize, are both necessary and dangerous. The strong claims they express contribute centrally to indigenous social movements. They also close down possibilities, and are, in practice, supplemented and cross-cut by less absolute experiences and tactics.

³⁷ Expressão poética usada por Atahualpa Yupanqui na canção *Luna Tucumana* (Lua de *Tucumán*), ao comparar a lua cheia à *caja* usada pelas *copleras*.

³⁸ Aos baixos os cortaram, e os talos os queimaram. Mas no fundo da terra as raízes ficaram. Por isso está cantando,

Logo após cantar estas *coplas*, Lastenia Aguilar olhou para mim e perguntou:

E você, entende porque isso? Sabe o que acontece? Quando vieram desde a Espanha, os espanhóis... todas as pessoas que tínhamos nossa cultura, nosso canto, queríamos ser como éramos! E eles disseram que não! Nós tínhamos que ser como eles dissessem! E por isso eles mataram a muitas pessoas. Por isso [a *copla*] diz: “*A los bajos los cortaron; Y a los tallos los quemaron; Pero en el fondo de la tierra las raíces quedaron*”, que somos nós! Que ficamos de raízes. Mas voltamos a nascer! E por isso estamos cantando... Mas agora, graças a Deus, já não estamos perseguidos por ninguém. Antes sim, antes éramos muito perseguidos. Fizeram muitíssima injustiça com nossos antepassados. Porque eles queriam que fizéssemos o que eles dissessem. Mas nossos antepassados queriam resistir, queriam ser como eram. Os espanhóis não queriam. [...] Por isso nos fizeram sofrer muitíssimo. E por isso ficou esse rancor em nós, que já somos velhos. Talvez nossos jovens não, porque eles não sabem do sentimento que nós temos. Por outro lado, nós conhecemos o sentimento e dizemos: “não!”. Agora temos que defender. Temos que ser nós e nada mais, não que nos venham a ensinar outras coisas [...] que nos venham a ordenar. Que nós deixemos de cantar, ou deixemos de falar das coisas que já estão passadas. [...] nós seguimos recordando as coisas passadas (AGUILAR, 2015)³⁹.

Não foram poucas as vezes que interlocutores não indígenas me disseram, em tom crítico à parcela da população de origem indígena, que estes últimos não se identificam realmente com suas origens, e que quando reivindicam tal identidade isto se dava por uma atitude oportunista, para receber subsídios do governo⁴⁰. Neste sentido, um dos casos mais citados refere-se à própria realização da Festa à *Pachamama*, ou seja, de que no âmbito de tal evento, apoiado financeiramente pelo Estado, bem como pela iniciativa privada, as performances identitárias reduzir-se-iam a espécies de ferramentas banalizadas, com o único fim de sacar usufruto dos recursos monetários à disposição. Se, por um lado, este tipo de comentários indica um pré-conceito dos não indígenas que, em seu convívio interétnico dentro da comunidade de *Amaicha*, pressupõem em que situações um indivíduo é ou deixa de ser indígena, por outra parte coloca em evidência que existem, de fato, elementos identitários indígenas, ou seja, *diferenças* socialmente performatizadas, que confrontam aos não-indígenas (e notadamente os perturbam) enquanto articulações de alteridades.

O relato da *coplera* Lastenia Aguilar deixa claro que auto-identificar-se *Diaguíta*, ou *Calchaquí*, fundamenta-se por uma consciência histórica que não perde de vista o passado colonial

essa coplerinha *Diaguíta* e *Calchaquí*. Por isso está cantando, essa coplerinha *Diaguíta* e *Calchaquí*.

³⁹ ¿Y usted, entiende por que es eso? ¿Sabe lo que pasa? Cuando han venido desde España, los españoles... toda le gente que teníamos nuestra cultura, nuestro canto, queríamos ser como éramos! Y ellos han dicho que no! Nosotros teníamos que ser como ellos digan! Y por eso a mucha gente los han matado. Por eso dice: “*A los bajos los cortaron; Y a los tallos los quemaron; Pero em el fondo de la tierra las raíces quedaron*”, que somos nosotros! Que hemos quedado de raíces. Pero hemos vuelto a nacer! Y por eso estamos cantando... Pero ahora, gracias a Diós ya no estamos perseguidos por nadie. Antes sí, antes eramos muy perseguidos. Han hecho muchísima injusticia con nuestros antepasados. Por que ellos querian que hagamos lo que ellos digan. Pero nuestros antepasados ellos querian resistirse, querian ser como eran. Los españoles no querían. [...]. Por eso nos han hecho sufrir muchísimo. Y eso se ha quedado ese rencor en nosotros que somos ya grandes. Quizá en nuestros jóvenes no, porque ellos no saben del sentimiento que tenemos nosotros. En cambio nosotros conocimos al sentimiento y decimos “no!”. Ahora tenemos que defender. Tenemos que ser nosotros nada más, no que nos vengan a enseñar otras cosas. [...] que nos vengan a ordenar. Que nosotros dejemos de cantar, o dejemos de hablar de cosas que ya están pasadas. [...] nosotros las seguimos recordando a las cosas pasadas.

⁴⁰ Estas perspectivas etnocêntricas foram também observadas pelo historiador Rodolfo Cruz (2011, p. 8).

de dominação espanhola. Ou seja, a denominação assumida para si é "[...] definida por um longo vínculo a um local e por histórias violentas de ocupação, expropriação e marginalização" (CLIFFORD, 2007, p. 198)⁴¹. Indica, ainda, o cantar enquanto parte desse "modo de ser" que não deve sucumbir às forças externas impositivas, como no passado o foram os colonizadores. Assim, para a *coplera Diaguita seguir sendo*, as coisas passadas devem *seguir sendo recordadas*.



Figura 4

Em outro relato, Catalina Cruz (2015) evocou sua memória familiar, em alinhamento à tensão interétnica herdada do período colonial, mostrando a condição da mulher indígena em um passado que, ao ser lembrado em suas palavras, não parece tão distante.

Sim, minha mãe contava que cuando chegaram os espanhóis, havia uma tia, irmã de minha avó, creio... chamava-se Paula Tolaba. Ela os havia encontrado lá [...] para o lado do rio, havia um beco, que vinha do rio. E lá creio que a tia os havia encontrado, lá eles a haviam esperado, porque sabiam que vinha. E eles a haviam esperado nesse beco, e não a deixaram passar, a interditaram, a enfrentaram com paus, e tudo. E que lhe diziam: 'que vais fazer, índia *motosa*⁴²?!'. Lhe diziam porque era mulata de cabelo. 'Índia *motosa*', lhe diziam, e a xingaram, e não a deixaram passar. [...] E voltaram para o rio⁴³.

Se a continuidade de um "modo de ser" *Diaguita-Calchaquí* tem pilares importantes na

⁴¹ [...] defined by long attachment to a locale and by violent histories of occupation, expropriation, and marginalization.

⁴² Crespo.

⁴³ Si, mi mamá contaba que cuando han llegado los españoles había una tía, hermana de mi abuelita creo que era... Llamaba Paula Tolaba. Ella los había encontrado allá. [...] pa'l lado del río, ahí había un callejón, que venía del río. Y ahí creo que la tía ella los había encontrado, ahí los había esperado, porque sabían que venía. Y los había esperado ahí en ese callejón, y no la han dejado pasar, que la han atrapado ahí, la han atajado con palo, y todo. Y que le decían: "¿!Qué vas a hacer, índia *motosa*?!". Que le decían porque ella era mulata, de pelo. "Índia *motosa*", que le decían, y la han retado, y no la han dejado pasar [...] Y se han vuelto al río.

memória e consciência acerca de eventos históricos, o território figura como sua base fundamental, onde *no fundo da terra ficaram as raízes*, possibilitadoras do renascimento e continuidade do sujeito *Diaguíta* (AGUILAR, 2015).

Alinhada ao sentido apresentado por Lastenia, Serafina Guerra (84 anos) aponta que a terra e a memória são ferramentas de defesa para as futuras gerações:

[...] nós somos descendentes dos *Calchaquíes*. Meus avós eram eles, os que se lembram como foi, quando foi a revolução essa, que entraram os espanhóis. Eles contavam a mim, por isso eu sei. E eu [passagem incompreensível] a meus filhos. Eu lhes digo: ‘você têm que saber de onde vieram e como. Porque no dia de amanhã terão que defender-se. Por lá vem outro e diz: essa terra é minha. E se vocês não sabem defender-se...’ (2015)⁴⁴.

Em um trecho da famosa *Cédula*, depois de apresentarem-se os limites do território em questão, lê-se:

Baixo cujos limites damos a posse real temporal e corporal ao indicado cacique, para ele e sua indiada, seus guerreiros e sucessores; e ordenamos ao grande Sanchez que está a sete léguas do Tucumán abaixo, deixe vir aos Índios que se lhe encomendaram pelo referido tempo de dez anos, para que instruídos voltassem todos a suas casas como donos legítimos daquelas terras para que as possuam eles e seus descendentes (Cédula Real, 1716)⁴⁵.

Já no artigo 75, inciso 17 da Constituição da Nação Argentina de 1994, lêem-se os seguintes princípios legais:

Reconhecer a preexistência étnica e cultural dos povos indígenas argentinos. Garantir o respeito a sua identidade e o direito a uma educação bilingue e intercultural; reconhecer a pessoa jurídica de suas comunidades, e a posse e propriedade comunitárias das terras que tradicionalmente ocupam [...] (2010, p. 134-135)⁴⁶.

O alinhamento dos relatos das *copleteras* aos excertos destes dois importantes documentos parece deixar claro o sentido estratégico que o auto-reconhecimento como indígenas exerce, no que se refere à garantia do território *comunal*, em sua complexa relação política com o Estado e, portanto, às próprias condições para a continuidade das práticas culturais de tais mulheres.

Conforme sugere Alejandro Isla:

⁴⁴ [...] nosotros somos descendientes de los Calchaquíes. Mi abuelito, eran ellos... Los que se acuerdan como ha sido, cuando ha sido la revolución esa que entraron los españoles. Ellos me contaban a mí. Por eso yo sé. Y yo les [...] a mis hijos. Yo les digo: “ustedes tienen que saber de ande han venido, y como! Porque el día de mañana se tienen que defender. Por ahí viene otro y dice, esta tierra es mía. Y si ustedes no saben defenderse...”

⁴⁵ Bajo cuyos límites damos la posesión real temporal y corporal al susodicho cacique para él su indiada, sus guerreros y sucesores; y ordenamos al gran Sanchez que está siete leguas del Tucumán abajo, deje venir a los Índios que se le encomendaran por el referido tiempo de diez años para que las posean ellos y sus descendientes.

⁴⁶ Reconocer la preexistencia étnica y cultural de los pueblos indígenas argentinos. Garantizar el respeto a su identidad y el derecho a una educación bilingüe e intercultural; reconocer la personería jurídica de sus comunidades, y la posesión y propiedad comunitarias de las tierras que tradicionalmente ocupan [...]

Essa memória coletiva ou social, construída e recriada como todas as memórias, enfatiza feitos isolados, do passado, outorgando-lhes o caráter de símbolos ou brasões históricos, nas práticas do presente amaicheño cotidiano. Ou seja, por um lado são invocados como uma forma política de identidade já que lhe dá raízes a um 'nós' que foi massacrado e em grande parte desterrado durante o século XVII. Mas, por outro, o conteúdo e a estrutura mítica dos relatos, que aludem a uma origem primigênia neste território, dá força e substância às práticas que se encaminharam ao longo dos séculos à recuperação do mesmo (2003, p. 38)⁴⁷.

Entretanto, neste auto-reconhecimento indígena, não se deve presumir uma falta de criticidade em relação à noção de *índio*. Lastenia Aguilar, por exemplo, critica o termo, arguindo que nessa região não havia *índios*. Segundo a *coplera*, havia, sim, *Diaguitas*, e os espanhóis, tendo pensado haver chegado nas Índias, atribuíram erroneamente a denominação *índios* aos antigos habitantes dessas terras (AGUILAR, 2015). Como sublinha Lastenia, e se evidencia no relato de Catalina sobre sua tia confrontada pelos espanhóis, o termo *índio* figura como uma categoria colonial imposta pelos conquistadores, com um sentido pejorativo (SARASOLA, 2010, p. 78-79).

Conforme o primeiro exemplo apresentado, da *copla* cantada por Lastenia, é comum que tais "entendimentos de si" sejam musicalmente mediados pelas performances *copleras*. Durante a Festa à *Pachamama* de 2015, por exemplo, Máxima Sequeida (80 anos, aprox.) cantou, dentre outras *coplas*, uma que dizia:

*Yo soy índio Calchaquí,
Yo soy índio Calchaquí;
Soy de allá, soy de aquí;
Por mis venas corre sangre;
Guaraní, Guaraní*⁴⁸.

Nestes versos, aparece um elemento novo, sugerindo que ser *índio Calchaquí* não estaria limitado ao (*d*)*aquí* e, tal indivíduo, sendo também *de lá*, possuiria sangue *Guaraní* correndo por suas veias. Este entendimento de um modo permeável de ser indígena, que contraria interpretações unívocas, as quais compreenderiam as identidades como homogêneas, monolíticas, fechadas em si, foi também apresentado pela Conselheira Espiritual de *Amaicha*, Celia Segura de Andrade, durante nosso primeiro encontro, em 2012.

Já conversávamos há cerca de 40 minutos, durante os quais, Celia me explicava sobre o

⁴⁷ Esta memoria colectiva o social, construida y recreada como todas las memorias, enfatiza hechos aislados del pasado, otorgándoles el carácter de símbolos o blasones históricos, en las prácticas del presente amaicheño cotidiano. O sea, por un lado son invocados como una forma política de identidad ya que le da raíces a un "nosotros" que fue masacrado y en gran parte desterrado durante el siglo XVIII. Pero por otro, el contenido y la estructura mítica de los relatos, que aluden a un origen primigenio en ese territorio, da fuerza y substancia a las prácticas que se encaminaron a lo largo de los siglos a la recuperación del mismo.

⁴⁸ Eu sou índio *Calchaquí*, eu sou índio *Calchaquí*; Sou de lá, sou daqui; Por minhas veias corre sangue; *Guaraní*, *Guaraní*.

modo de ser *amaicheño*, reiterando que, no presente momento, estaria ocorrendo a re-valorização da cultura nativa e de uma identidade indígena no *Valle Calchaquí*. Em determinado momento, como se o discurso falado não desse mais conta de comunicar aquilo que queria explicar-me, Celia começou a cantar⁴⁹:

*Aunque digan que muerta estoy,
de mis raíces volviendo estoy.
Aunque digan que muerta estoy,
de mis raíces volviendo estoy.*

*Porque me cuidan la Pachamama,
la Luna y el Sol.*

*Una Amaicha soy,
un Quilmes y un Tolombón también.*

*Lloran mis ojos por volverte a ver,
de nuevo florecer; a mi hermano Diaguita Calchaquí,
a mi hermano Diaguita Calchaquí.*

*El lucero alumbra mi caminar,
para que siga las huellas de mis antepasados,
para que siga las huellas de mis antepasados⁵⁰.*

Observa-se, portanto, a recorrência da ideia de um indivíduo indígena que renasce das raízes, contrariando a ideia de que tal sujeito já teria morrido. Assim como na *copla* de Sequeida, o entendimento de ser *Calchaquí* está associado a uma identidade heterogênea que compreende ser *Amaicha*, *Quilmes* e, também, *Tolombón*, ou seja, três dos inúmeros grupos que, historicamente, formaram aquilo que hoje é entendido como Nação *Diaguita*.

Como escreveu Clifford, este tipo de perspectiva cruzada no modo de ser indígena,

(...) sugere um certo dinamismo histórico aberto. As pessoas estão improvisando novas maneiras de ser nativo: articulações, performances e traduções de velhas e novas culturas e projetos (2007, p. 198)⁵¹.

Durante uma visita à sua residência em *San José Norte (Catamarca)*, Máxima Sequeida apresentou mais detalhes sobre a relação entre sangue, canto e identidade indígena, que, enquanto elementos constituintes de um "modo de ser" particular, conferem sentido ao *Valle Calchaquí*,

⁴⁹ Faixa 1 - <https://www.youtube.com/watch?v=-6T9yUSRZd4>

⁵⁰ Ainda que digam que estou morta, de minhas raízes estou voltando. Ainda que digam que estou morta, de minhas raízes estou voltando. Porque me cuidam a *Pachamama*, a Lua e o Sol. Uma *Amaicha* sou, um *Quilmes* e um *Tolombón*, também. Choram meus olhos para volver a ver-te, de novo florescer a meu irmão *Diaguita Calchaquí*, a meu irmão *Diaguita Calchaquí*. A estrela ilumina meu caminhar, para que siga as pegadas de meus antepassados, para que siga as pegadas de meus antepassados.

⁵¹ [...] suggests a certain open-ended historical dynamism. People are improvising new ways to be native: articulations, performances, and translations of old and new cultures and projects.

enquanto tal. Seu relato põe em evidência, também, as tensões que a mediação musical do modo de ser indígena, pode despertar em determinadas situações de interação social.

Aqui, se o veem cantar se riem. Se riem porque dizem que são coisas velhas, coisas de antes, e coisas dos *kollas*. Eu não sei como será isso... Eu penso... não sei, como será... que aqui não podia haver gente branca, como dizem. Porque aquí, como todos dizem, são *Valles Calchaquíes*, e os *Calchaquíes* são índios! [...] E os *kollas* dizem que são outros... que são outros, dizem alguns... mas eu digo que aí apenas está, aí apenas. Os índios com os *kollas*. E gente branca, de onde vai haver aqui? E aqui todos são gente fina [...] Talvez vinham alguns de outros lugares, de outras nações [...] isso pode ser. Mas o sangue daqui não podem dizer que são gente fina, porque todos são *kollas* aquí. Somos índios. Sangue de índio. Somos sangue de índio. [...] (2014)⁵².

Sequeida reitera, portanto, a questão colocada por Aguilar sobre a relação entre o canto e o "ser indígena", algo que, segundo ela, é alvo de riso no âmbito de *Catamarca* onde vive. Ao endereçar o canto, Máxima sublinha o território *amaicheño* como lugar de gente cantora, e aponta que, caso as coisas indígenas deixem de seguir sendo feitas, o *Valle Calchaquí* perderia o sentido de seu nome (esta problemática será aprofundada nos capítulos 2 e 4).

Com estes exemplos tive por objetivo apresentar como as *copleras* entendem a si próprias enquanto mulheres indígenas *Diaguitas Calchaquíes*. Se em um estágio preliminar tive a preocupação em encontrar um termo atribuível à identidade de tais mulheres, posteriormente tal ideia já não me pareceu útil para compreender quem, de fato, são elas. Uma abordagem etnográfica que buscasse compreender como as interlocutoras entendem a si mesmas, mostrou-se mais rica, evidenciando que as "identidades" não são etiquetas para explicar objetos inanimados, mas, ao contrário, termos que se complexificam na interação social cotidiana e nos cantares enquanto exercícios da alteridade.

Neste processo de devires identitários, as memórias resistentes ao tempo são, também, constitutivas da razão de ser indígena no presente, pois, como expressou-me Celia Segura de Andrade,

(...) sou parte dessa raça que dizem que já se foi... que já morreu... mas não é verdade. Não morreu! Segue existindo! Segue lutando! [...] estamos dizendo: 'nós somos os primeiros!'. Vamos estar, vamos seguir estando, porque vamos lutar, vamos fazer com que vejam que, sim, existimos! (2012)⁵³.

⁵² Aquí si lo ven cantar, se rien. Se rien porque dicen que son cosas viejas, cosas de antes, y cosas de los kollas. Yo no sé como será eso... Yo pienso... no sé, como será... que aquí no podía haber gente blanca, como dicen. Porque aquí, como todos dicen, son Valles Calchaquíes, y los Calchaquíes son índios! [...] Y los kollas dicen que son otros... que son otros, dice algunos... pero, yo digo que ahí nomás está, ahí nomás vá. Los indios con los kollas. Y gente blanca, ¿de donde va a haber aquí? Y aquí todos son gente fina [...] Quizá sabran venir algunos de otros lugares, de otras naciones [...] eso puede ser. Pero la sangre de aquí no pueden decir que son gente fina, porque todos son kollas aquí. Somos indios. Sangre de indio. Somos sangre de indio.

⁵³ [...] soy parte de esta raza que dicen que ya se há ido... que ya murió... pero no es verdad. No ha muerto! Sigue existiendo! Sigue luchando! [...] estamos diciendo: "nosotros somos los primeros!". Vamos a estar, vamos a seguir

Pachamama, Yastay, Pullay, Ñusta: a cosmologia enquanto dimensão das vivências locais

Era uma noite de julho de 2014, e estava na casa da *comunera* Tonina Quirós, minha principal colaboradora ao longo do trabalho etnográfico em *Amaicha*, em cuja residência me hospedei em duas oportunidades. A *coplera* Paula Suárez (74 anos), que, no fim da tarde, havia compartilhado um mate conosco, foi para o alpendre do pátio interno da casa, onde acomodou-se em uma cadeira e pôs-se a escutar o rádio. Fiquei sentado próximo a ela, fazendo companhia, enquanto acompanhava com atenção a um programa de notícias que, conforme me explicou, sempre escutava para manter-se informada. Quando o assunto lhe interessava, inclinava-se ligeiramente em direção ao aparelho, para escutar melhor. Dependendo de como as notícias lhe afetavam, movia a cabeça expressando consenso ou divergência. Eventualmente, Paula e eu trocávamos alguns rápidos comentários sobre o que íamos escutando desde o rádio.

Em determinado momento o radialista anunciou a morte do maior dirigente do futebol argentino. Paula balançou a cabeça negativamente e, quase balbuciando, disse: “pobre...”. Depois de transmitida esta notícia, lhe perguntei se havia acompanhado os jogos do Mundial. Respondeu que sim, pois o cacique de *Amaicha* mandou que instalassem um telão na praça, para que os *comuneros* vissem os jogos. Em seguida, disse que estava gostando de ver as partidas, mas, na final do campeonato, quando, após um lance em que deu-se o confronto corporal entre um jogador argentino e um jogador alemão, viu sangue escorrendo no rosto do segundo, soube logo que a Argentina perderia, porque esse sangue caiu na terra, *Pachamama*, e o que passou com os argentinos – a derrota – é como seu castigo.

A interpretação de Paula sobre a final da Copa do Mundo me deixou perplexo, afinal, desde o meu ponto de vista jamais imaginaria tal relação entre o sangue, a terra e a derrota de um time de futebol. Este episódio parece-me interessante para iniciar a exposição das divindades, ou entidades, que compõem a cosmologia *amaicheña-calchaquí*, ilustrando, justamente, como as *copleras* entendem a tais seres enquanto uma dimensão de suas (e nossas) realidades (pois, conforme o exemplo, o campo de agência destas entidades não estaria limitado ao universo local), sendo capazes de ações que podem desencadear efeitos diversos sobre o mundo humano. Ao marcar uma radical diferença ontológica entre nós, seu relato desafiou-me – como os demais exemplos que seguirão – a considerar tais perspectivas enquanto possibilidades reais para minhas interlocutoras, fazendo-me experimentar lugares de reflexão não antes visitados.

Creio que entender as relações em torno da *Pachamama* no *campo problemático amaicheño-calchaquí* é central à elaboração de uma compreensão mais ampla acerca do estatuto das *copleras*

enquanto cantadoras. Começarei apresentando informações sobre esta deidade, que, por sua vez, irá articulando-se a demais entidades existentes, marcando a relacionalidade entre as mesmas que, conforme me foi explicado, conformam a *família da Pachamama* (SUAREZ, 2015) (as relações sóciocosmológicas em torno a esta deidade tomarão particular intensidade no que tange à problemática dos devires dos *corpos copleros*, discutidos no capítulo 3).

Ocupando lugar central no espectro cosmológico andino, a *Pachamama*, ou Mãe Terra, é considerada o espírito protetor dos recursos naturais e dos seres que habitam o mundo. Suas representações mais comuns são a de uma mulher anciã com os braços e as mãos abertas em gesto de doação e generosidade, ou ainda, a de uma mulher grávida, enquanto expressão da fertilidade. Entretanto, as *copleras* mostraram-me que, em *Amaicha*, há uma terceira representação, a qual associa a *Pachamama*, também, ao canto.

De acordo com Liberia Vargas (84 anos), a *Pachamama* é,

[u]ma mulher do *cerro*, que cuida os *huanacos*⁵⁴ que vivem nas partes mais altas, mais frias. O *huanaco*, a lhama, a vicunha, bom, esses *cerros* mais altos. A nossa crença é de que aí anda essa mulher. [...] E a mulher essa que é *Pachamama*, é uma mulher com um chapéu desalinhado, com umas roupas assim meio gastas, umas saias grandes assim, que anda com [...] um pauzinho, fazendo fios de lã, e com uma *caja*, [...] uma coisinha redonda assim que a golpeiam para cantar. Bom, isso dizem que a *Pachamama* tem (2015)⁵⁵.

Antes de visitar as implicações de a *Pachamama* ser uma mulher pastora, que anda pelos *cerros* com uma *caja* – questão que irá desdobrando-se gradualmente ao longo deste trabalho – apresento demais entidades e tópicos concernentes ao plano cosmológico em questão. Durante esta mesma conversa com Liberia, após falar-me sobre a *Pachamama*, ela imediatamente encadeou seu relato à figura do *Yastay*, sinalizando uma relação importante deste com a primeira deidade.

[O *Yastay*] é um homem – não sei se será verdade que o viram, não sei quem viu isso, [...], que viram um homem de calças curtas, esfarrapado, com um chapéu gasto, assim, e que deu um grito ao alto, e os *huanacos* se uniram assim, se juntaram... (ibid)⁵⁶.

Coincidindo com esta breve descrição, Celia Segura, apresentou-me informações complementares, concernentes ao poder do *Yastay*, as quais creio que elucidam porque ao seu grito os animais da montanha reagem, unindo-se.

⁵⁴ Camélido nativo da América do Sul, que habita a região andina.

⁵⁵ Una mujer del cerro, que cuida los huanacos que viven en las partes más altas, más frias. El huanaco, la llama, la vicuña, bueno, esos cerros más altos. La creencia nuestra es que ahí anda esa mujer. [...] Y la mujer esa que es Pachamama, es una mujer con un sombrero haraposo, con unas ropas así medio rotas, unas polleras grandes así, que anda con [...] un palito, haciendo hilos de lana, y con una caja, [...] una cosa redonda así que la golpean para cantar. Bueno, eso dicen que tiene la Pachamama.

⁵⁶ [...] es un hombre, no sé si será verdad que han visto, no se quien ha visto eso, [...] que han visto un hombre de pantalones cortos, haraposo, con un sombrero roto, así, y que ha pegado un grito a lo alto, y los huanacos se han unido así, se han juntado...

Segundo as descrições que as pessoas de antes faziam, que era um homenzinho baixinho, com roupa de lã de ovelha, [...] com um chapéu grande, parecido ao que dizem que os duendes usam, mas não é o duende, é o *Yastay*. [...] E o *Yastay* é, digamos, o marido da *Pachamama*. E é o cuidador do gado geral, da natureza. Por isso que, quando se sai ao campo, à montanha, quando se vai à *apacheta*⁵⁷, porque para a montanha há, nas encruzilhadas dos caminhos, à beira dos caminhos [esse altar], onde se pede que a viagem vá bem, que lhe dê permissão, sobretudo se é que vais caçar, pedir permissão aí na *apacheta*. [...] E bom, o *Yastay* é o que cuida a tudo. Então, tens que respeitá-lo, pedir-lhe permissão, sobretudo para caçar [pedir permissão] a ele, a *Pachamama*, para caçar os animaizinhos. [Mas] não para caçar por ter vontade de provar pontaria, [e, sim] unicamente para subsistir, para comer. [...] porque mesmo que não acreditem, às vezes se formam tormentas repentinas que os desorientam, e é produto de que você está fazendo algo que não deve. E de alguma maneira a Mãe Terra o freia, porque se você se perde, ou se fica nublado como costuma acontecer no cerro, nublar-se, porque você está lá, mas com a névoa tão espessa, tão densa, que não vou ver a você que está lá. E vai perder-se, se não é bom conhecedor vai se perder, vai se desorientar, não vai saber onde está. E, muitas vezes, esse é o *Yastay*, a *Pachamama*, que lhe impedem de ir a fazer uma matança. Porque você tem que estar certo de que vai matá-lo, que não vai feri-lo e, por exemplo, que vai ficar ferido, que vai adoecer e vai morrer porque não o balearam, é muito importante. É o que cuida toda a vida silvestre que há nas montanhas, nos campos. E cuidar as plantas, por exemplo, há certas plantinhas que lhe dizem: “não vá arrancar, porque se vai formar uma tormenta e vai desorientar-se, vai molhar-se, ou capaz que fique aí, duro de frio”. [...] Mesmo que não acredites. Se você faz o que não deve. A natureza está para resguardar o que a montanha tem. [...] É assim na montanha. E o *Yastay* é o cuidador de tudo (SEGURA DE ANDRADE, 2015b)⁵⁸.

A condição de companheiro da *Pachamama* e de protetor da natureza com poder de ação frente aos caçadores foi confirmada, também, pela *coplera* Catalina Cruz (76 anos):

O *Yastay* é como se fosse o esposo da *Pachamama*. Ele é o dono do rancho. O rancho, quando se tem cabras, ovelhas, vacas, todas essas coisas. Os animais, melhor dito, e daí, no campo, eles também, a *Pachamama* e o *Yastay* são os donos, no campo, dos animais que habitam a montanha, seja o *huanaco*, a vaca, ou a lhama⁵⁹. O *huanaco* é o mais deles. O *huanaco* e a lhama, que são os animais que habitam. O *huanaco* porque ele habita sem dono, os donos são eles, a *Pachamama* e o *Yastay*. Por isso, quando saem a caçar, por aí

⁵⁷ Montículo de pedras que serve de altar à *Pachamama* e demais entidades cosmológicas *calchaquíes*.

⁵⁸ Según las descripciones que hacían la gente de antes que era un hombrechico petizón nomás, con ropa de lana de oveja, [...] con un sombrero grande parecido al que dice que usan los duendes, pero no es el duende, es el *Yastay*. [...] El *Yastay* es, digamos, el marido de la *Pachamama*. Y es el cuidador del ganado, general, de la naturaleza. Por eso, cuando uno sale al campo, a la montaña, cuando va a la *apacheta*, porque para la montaña hay, en los cruces de los caminos, a la orilla de los caminos, [...] donde uno le pide que le vaya bien en el viaje, que le dé permiso si es que va a cazar [...] Y bueno, el *Yastay* es el que cuida todo. Entonces, tiene que respetarlo, pedirle permiso, sobretodo, para cazar, a él, a la *Pachamama*, para cazar los animalitos. [...] no para cazar por tener ganas de probar puntería, únicamente para subsistir, para comer. [...] porque aún no lo crean, a veces se forman tormentas repentinas que los desorientan, y es producto de que usted está haciendo lo que no debe. Y de alguna manera la Madre Tierra lo frena, porque si se pierde o se nubla como suele hacerse en el cerro, nublar-se, porque usted está ahí, pero con la niebla es tan espesa, tan densa, que no lo voy a ver a usted que está ahí. Y se va a perder, si no es buen conocedor se va a perder, se va a desorientar, no va a saber donde está. Y muchas veces ese es el *Yastay*, la *Pachamama*, que le impide ir a hacer una matanza. Porque usted tiene que estar seguro de que lo va a matar, de que no lo va a herir, y por ejemplo, que va a quedar herido, que se va a enfermar y se va a morir porque lo han baleado, es muy importante. Es el que cuida toda la vida silvestre que hay en las montañas, en los campos. Y cuidar las plantas, por ejemplo, hay ciertas plantitas que le dicen a usted, “no vaya a arrancar, porque se va a formar una tormenta y va a desorientarse, se va a mojar, o capaz que se quede ahí, duro de frio”. [...] Aún que no lo crea. Si usted hace lo que no debe. Está la naturaleza para resguardar lo que tiene la montaña. [...] Así es en la montaña. Y el *Yastay* es el cuidador de todo.

⁵⁹ Camélido domesticável, nativo da América do Sul, que habita a região andina.

lhes vai bem, e por aí não. Por aí lhes sai algo que lhes assusta. Algo que lhes sai, vem um *huanaco* mas não é um *huanaco*. E por aí lhes assusta, quando saem a caçar, às vezes tem sorte porque parece como se lhes dera permissão. Porque tem que pedir permissão para caçar, quando vão a caçar um *huanaco* e levar-lhes algo. Levar-lhe álcool, coca, cigarros, essas coisas, e pôr-lhe por aí para que ele desfrute disso. E pedir-lhe permissão aí, deixando essa oferenda. Pedir-lhe permissão que o deixe caçar, que o deixe levar um *huanaco*, senão não vai deixar levar, tampouco. Algo lhe vai passar, algo não muito bom lhe vai passar ao caçador. Quando cace esses animais que não tem dono, são eles os donos (2015)⁶⁰.

Tais relatos explicativos sinalizam um conhecimento profundo sobre como os indivíduos devem proceder ao relacionarem-se com a natureza e, por consequência, as entidades que a habitam e regulam, no plano sóciocosmológico *amaicheño-calchaquí*. Pode-se interpretar que o grito do *Yastay*, comentado por Liberia, opere como sinal de alerta aos animais, para se agruparem ante a ameaça dos caçadores desobedientes à *Pachamama*. Em tal perspectiva, humanos, deidades e animais, estão em constante negociação sóciocosmológica, mediante rituais propiciatórios, que compreendem a entrega de oferendas nas *apachetas* construídas às margens dos caminhos (mais detalhes sobre a *apacheta* serão apresentados ainda neste capítulo). Pois, claramente, as *copleras* se posicionam atribuindo agência própria a tais seres que, *mesmo que não acreditemos* (SEGURA DE ANDRADE, 2015b), fazem despertar tormentas e nevoeiros como recursos protetores às plantas e animais das montanhas.

Paula Suárez, por exemplo, apresentou-me o relato de uma experiência vivida em um *cerro*, onde teria visto o *Yastay* e, conforme os marcos regulatórios *Pachamâmicos*, feito uma oferenda a ele:

(...) eu fui muito andante, muito caminhadora nos *cerros*. Resulta que para lá, para onde vivia a finada Gerónima Sequeida, irmã de Dona Máxima Sequeida, [...] agarrei uma ovelha ao partir para o *cerro*, para lá. E então, numa volta tínhamos umas lhamas ariscas! Eu tinha um cachorro que se chamava o Corvo, era preto [...]. E numa volta eu estava aí sentada [próxima a] um olho d'água, e estava aí fazendo *ulpada*⁶¹ – pois levávamos farinha cozida – e convidando à Mãe Terra, também. Vejo um coisinha que estava [por ali], um pessoinha [...], mas era como gente! E, então eu me assustei, e digo: “O que será...?”. E digo: “Me diziam que há *Pachamama*, que há tudo, que há *Yastay*”. E bom, eu tinha uma parte [da *ulpada*] que virei um pouco aí, lhe deixei para que [o *Yastay*] tome. Eu já me ía por uma costa abaixo. Me dou volta a olhá-lo e ele estava tomando aí onde eu lhe havia despejado. Por isso eu digo... às vezes as pessoas não creem... eu lhes conto e para eles

⁶⁰ El *Yastay* es como si fuese el esposo de la *Pachamama*. Y el es el dueño de la hacienda. La hacienda, cuando uno tiene carbas, ovejas, vacas, todas esas cosas. Los animales mejor dicho, y de ahí, em el campo, también ellos, La *Pachamama* y El *Yastay* son los dueños, en el campo, de los animales que habitan en la montaña, ya sea *Huanaco*, vaca, o la llama. El *huanaco* es el más de ellos. El *huanaco* y la Llama, que son los animales que habitan. El *huanaco*, porque el habita sin dueño, los dueños son ellos, la *Pachamama* y el *Yastay*. Por eso, cuando salen a cazar, por ahí les va bien, y por ahí no. Por ahí le sale algo que los asusta. Algo que les sale, ven un *huanaco* pero no es un *huanaco*. Y por ahí los asusta, cuando salen a cazar, a veces tienen suerte porque parece como si les diera permiso. Porque tienen que pedirle permiso para cazar, cuando van a cazar un *huanaco*, y llevarle algo. Llevarle alcohol, coca, cigarrillos, esas cosas, y ponerle por ahí para que el disfrute de eso. Y pedirle permiso ahí, dejándole esa ofrenda. Pedirle permiso, que lo deje cazar, que lo deje llevar un *huanaco*, sino no lo va a dejar llevar tampoco. Algo le va a pasar, algo no muy bueno le va a pasar al cazador. Cuando cace esos animales que no tienen dueño, son ellos los dueños.

⁶¹ Bebida espessa, típica da região, feita com farinha cozida.

parece mentira. E não é assim... eu sei muitas coisas, porque fui muito andante, muito viajante, eu gostava de andar. A verdade é que às vezes nos assombramos com as coisas que vemos, mas vemos coisas boas... (2015)⁶².

O relato experiencial de Paula corrobora, portanto, a descrição do *Yastay* enquanto um homem de estatura baixa, que anda pelas montanhas, e cuja relação para com os humanos é estabelecida por meio de oferendas realizadas nos "altares" conhecidos por *apachetas*. Como explicou Celia Segura, e conforme pude observar durante minhas viagens, nas beiras das estradas e caminhos da região do NOA há montículos de pedras sobrepostas, geralmente em formato cônico, nos quais realizam-se oferendas às referidas entidades. Dentre as várias oportunidades em que pude observar esta relação ritual entre a *coplera* e a *apacheta*, destaco aqui uma ocasião durante viagem à *Laguna Blanca* (Província de *Catamarca*), acompanhado por Tonina Quirós e pela *coplera* Paula Suárez.

Já em *Catamarca*, em uma parte do trajeto onde a paisagem se diferencia da região próxima a *Amaicha*, havendo grandes dunas de areia, avistamos um paradoro à beira da estrada. Decidimos parar alguns instantes para apreciar o lugar. Antes mesmo de estacionarmos, chamaram-me a atenção quatro *apachetas*, aos pés da grande duna, à nossa direita. Ao descer do carro, Paula, sem dizer nada, foi caminhando com entusiasmados passos acelerados, diretamente aos montículos de pedras e, tocando no topo de cada um deles, proferiu palavras em homenagem a *Pachamama* e a outras entidades. Após recorrê-los, parou em frente ao maior deles e fez uma oração, concluindo-a com o sinal da cruz.

Ao indagá-la sobre o significado de serem quatro *apachetas*, explicou que cada uma está associada a um ser da família da *Pachamama*:

As quatro *apachetas* são uma da Mãe Terra, uma da *Ñusta*, e as outras ao *Yastay* e ao *Pullay*. [Estes são] os significados que nós levamos em *Amaicha del Valle*. *Pullay* é o das plantas. *Yastay*, [d]o rancho. Mãe Terra é a senhora que vive sempre em todo o mundo daqui. A *Ñustita* é a terra virgem, por exemplo, onde ninguém usa para nada. São famílias da *Pachamama* (ibid)⁶³.

⁶² [...] yo he sido muy andadora, muy caminadora en los cerros. Resulta que para allá pa' donde sabría vivir la finadita Gerónima Sequeida, la hermana de doña Máxima Sequeida, [...] he agarrado una oveja al partir yo, pa'l cerro, para allá. Y entonces una vuelta teníamos unas llamas ariscas eran! Yo tenía un perro que se llamaba El Cuervo, era negro [...]. Y una vuelta yo estaba ahí sentada en un ojito de agua, y estaba ahí haciendo ulpada, llevabamos harina cosida, y invitandole para la Madre Tierra, también. Veo un cosito que estaba, un genticito [...], pero era como gente! Y entonces yo me hei asustado, y digo yo "¿que será?". Y digo yo "me sabían decir que hay Pachamama, que hay todo, [...] Y hay Yastay...". Y bueno yo habia una parte que le he hechado un poco ahí, le he dejado pa' que tome. Yo ya me iba nomás pa' una cuesta abajo. Me doy la vuelta a mirarlo y el estaba tomando ahi ande le había dejado hechado. Por eso digo yo... a veces la gente no cree... yo les cuento y a ellos les parece que es mentira. Y no es así... yo se muchas cosas, porque yo he sido muy andante, muy viajera, me gustaba andar. La verdad que uno a veces se asombra con las cosas que ve, pero ve cosas buenas.

⁶³ Las cuatro apachetas son una de la Madre Tierra, una de la *Ñusta*, y las otras al *Yastay* e al *Pullay*. [...] los significados que nosotros llevamos en *Amaicha del Valle*. *Pullay* es el de las plantas. *Yastay*, el rancho. Madre Tierra, es la señora que vive siempre en todo el mundo de aquí. La *Ñustita* es la tierra virgen, por ejemplo, donde nadie usa para



Figura 5



Figura 6

Durante uma visita a Celia Segura, esta explicou-me seu entendimento sobre a *apacheta*, tomando como exemplo aquela construída nos fundos de sua casa. Sua explanação começou pelas razões de ela estar situada sob os vinhedos centenários cultivados por sua família.

[a]qui ela vai estar melhor, porque está no meio das vinhas que [...] são parte de nós, os

nada. Son familias de la Pachamama.

vinhedos são parte da família, de nossa própria vida. Então ela está melhor aqui. Está rodeada de plantas, de vinhedos, de pêssegos, de ameixas, [...] ela é parte disto tudo (SEGURA DE ANDRADE, 2015a)⁶⁴.



Figura 7

Ainda de acordo com Celia, o ambiente em que se localiza o “altar”, por sua tranquilidade, é propício à meditação:

Se você quer vir meditar, conversar com ela, [aquí] ela está mais sozinha, [há] mais silêncio, mais intimidade. Porque a *apacheta* é como uma mãe, te escuta, tem seus ouvidos e seus sentimentos. Assim que se quiseres conversar com ela, aquí está rodeada de natureza. [...] Como lhe digo, se você vem [até ela] [...] às vezes com muita tristeza, com muitos problemas [...] [depois] te vais melhor. Porque ela te escuta sem interromper-te. [...] dirão: “Dona Celia, já lhe falha um pouco a cabeça”. Mas não é assim. A cabeça não me falha. Tens que sentir. Aprender a senti-la. A querê-la. A considerá-la como que é tua irmã, tua mãe. E, como você vê, aquí está cheio de frutas, e tudo o que nos dá a Mãe Terra, através do trabalho do homem. Mas do trabalho com amor. Porque às vezes trabalhas, mas se trabalhas sem amor, tampouco te dá. Amor com amor se paga. Assim o sinto. Assim nos ensinaram, que essa *apacheta* tem [...] um sentimento, uma alma, alguém que está te escutando. Alguém que te quer. Te clareia o pensamento. [...] para nós [...] isso é a *apacheta*. Nossa mãe, nossa irmã (ibid)⁶⁵.

⁶⁴ [a]quí va a estar mejor, porque esta [en] medio de las viñas que [...] es parte nuestra, los viñedos, son parte de la familia, de la vida misma de uno. Entonces ella está mejor aquí. Está rodeada de las plantas de viñedos, de duraznos, de ciruelos, [...] ella es parte de todo esto.

⁶⁵ Si usted quiere venir a meditar, a conversar con ella, [...] está más sola, [...] más silencio, más intimidad. Porque la *apacheta* es como una madre, te escucha, tiene sus oídos y sus sentimientos. Así que, si quieres conversarla, aquí está rodeada de la naturaleza. [...] Como le digo, si usted viene [...] a veces con mucha pena, con muchos problemas, [...], se va mejor. Porque le escucha sin interrumpirlo. [...] dirán, Doña Celia, bueno ya le falla un poco la cabeza. Pero no es así. No me falla la cabeza. Tienes que sentirlo. Aprender a sentirla. A quererla. A considerarla que como que es tu hermana, tu madre. Y como usted ve, aquí está lleno de frutas, y todo lo que nos da la Madre Tierra, a través del trabajo

É interessante observar como ela destaca o fato de a *apacheta ser alguém*, que, *tendo ouvidos e sentimentos, escuta aquele que a busca, sem interrompê-lo*, ou seja, uma materialidade, mas dotada de ânima – como nas cosmologias ameríndias. Tal dimensão de comunicação sonora com a *apacheta* não se limita à fala, estendendo-se, também, ao canto, algo que pude observar já em minha primeira viagem por *Amaicha*, ao visitar a *coplera* Paula Suárez.

Em fevereiro de 2012, depois de uma longa visita em que Paula compartilhou histórias e cantos, decidimos retornar todos para a casa de Tonina, onde Paula faria um assado de carne de cabra, que havia carneado poucos dias atrás. Eram cerca de 22 horas, e como em *La Aguadita*, onde Paula reside, não há luz elétrica, com uma lanterna, ela guiou o grupo formado por Tonina, um turista argentino (hóspede de Tonina), e eu, até a estrada pavimentada, onde já havia iluminação. Em determinado momento da caminhada noturna pela paisagem *amaicheña*, de vegetação espinhosa e solo pedregoso, Paula começou a cantar. Ficamos em silêncio escutando-a. O caráter de sua voz mostrava envolvimento naquilo que fazia. A intensidade era discreta, como se cantasse apenas para si, ou para *alguém* que estivesse muito *próximo*. A ouvi como se estivesse *contagiada, afetada* por algo, mas, na escuridão noturna daquela paisagem, todavia estranha, não entendia bem do que se tratava.

Escutá-la repentinamente foi uma surpresa para mim, pois sendo o último da ‘fila indiana’ encabeçada por Paula, não conseguia enxergar o que havia mais a frente, onde ela ia caminhando. Tampouco podia identificar auditivamente o conteúdo dos versos que cantava. Distinguia, pela melodia que, sim, eram *coplas*. Mas, afinal, estaria cantando por cantar? Ou, apenas para acompanhar os passos pelo caminho? Paramos por um instante, e minha dúvida logo teve resposta. Olhei para o chão e reconheci a *apacheta* pela qual havíamos passado, horas antes, no caminho à sua casa. Neste lugar, Paula parou de cantar, juntou algumas pedras do chão e as depositou sobre o montículo sagrado, explicando-nos, em seguida, que sempre que passamos por uma *apacheta* devemos acrescentar pedras a ela. Segundo a *coplera*, antes não havia nada ali. Entretanto, tendo aos poucos colocando pedra sobre pedra, hoje há uma *apacheta*. Depois de repetirmos o exemplo de Paula, seguimos caminhando. Agora, com a proteção da *Pachamama*.

Nesta seção, minha intenção foi apresentar as principais entidades atuantes no plano sóciocosmológico *amaicheño-calchaquí*. Ao contrariarem as frequentes perspectivas sobre a cosmologia enquanto crença ou folclore, creio que as narrativas das *copleras* deixam claro o entendimento cosmológico enquanto vivência cotidiana, ou seja, implicado em dinâmicas

del hombre. Pero del trabajo con amor. Porque a veces trabajas, pero si trabajas sin amor, tampoco te da. Amor, con amor se paga. Así lo siento. Así nos han enseñado a que esa apacheta tiene, [...] un sentimiento, un alma, alguien que te está escuchando. Alguien que te quiere. Te aclara el pensamiento. [...] para nosotros, [...] eso es la apacheta. Nuestra madre, nuestra hermana.

relacionais com alteridades, nas quais se requerem ações rituais, prevendo resultados específicos sobre o mundo.

Enquanto mulheres dos *cerros*, que, como a *Pachamama*, levam suas *cajas* para cantarem, as *copleras* habitam uma zona de proximidade com a referida deidade, na qual, por vezes, as fronteiras entre ambas posicionalidades são deslocadas (capítulo 3), privilegiando-as nas negociações com o plano extra-humano. No que tange a esta questão, as *copleras* destacaram a importância do som – seja pelo ato da fala, como pela ação especializada que compreende o cantar – enquanto mediador das comunicações sociocosmológicas, remetendo, portanto, a um plano *acustemológico* (FELD, 1996), ou *cosmo-sônico* (STEIN, 2009) *amaicheño-calchaquí*. As relações estabelecidas pelas *copleras* com esses *donos das paisagens* serão igualmente importantes aos sentidos políticos de lugar, por elas elaborados (a serem visitados no capítulo 4).

*Yo soy una mujer cantante,
sujetáme si podís*
Catalina Cruz

CAPÍTULO 2

OS CANTOS COPLEROS

Mudando de paradigma: do canto-objeto ao canto-experiência

Os meses que antecederam meu primeiro contato pessoal com as *copleras* e suas práticas vocais em fevereiro de 2012 foram marcados por minha “aproximação” aos seus cantos, através das gravações de campo de Leda Valladares – especialmente aquelas de Gerónima Sequeira – e de seu último livro publicado (2000). Neste trabalho, por meio de letras transcritas e reflexões suas, sem a apresentação de falas nativas, a autora *tucumana* apresenta a tais cantos como “tritônicos”, associando-os “[...] a um mundo secreto no reino das canções folclóricas [bem como, ao desprendimento de] uma experiência de raça e força de séculos” (ibid, p, 19)⁶⁶.

Ao ouvir as primeiras *copleras* ao vivo, cantando e contando-me acerca de suas práticas vocais, bem como sobre suas atividades cotidianas, de imediato ficou claro que elas não compartilhavam a terminologia acerca da tritonia musical, a qual, tendo sido acionada na primeira metade do século XX (ARETZ, 1946), consolidou-se como referência, sendo utilizada inclusive em trabalhos mais recentes (MIRANDE, 2010, p. 153). Conforme mostraram minhas interlocutoras, suas iniciações musicais derivavam, fundamentalmente, de experiências pessoais no âmbito familiar e/ou comunitário e, embora uma ou outra vez fizessem menções aos seus ancestrais, tais referências conformavam-se como um plano para reflexão histórica. A ideia do canto, como algo trazido no sangue através de uma experiência racial secular, não parecia exercer tal força determinista sobre as formas de cantar na contemporaneidade, desfazendo, portanto, as névoas do primitivismo e da “[...] pré-história do sentimento” (VALLADARES, 2000, p. 38)⁶⁷.

Se, por um lado, as experiências que as *copleras* iam me revelando apontavam em direção oposta à terminologia da tritonia musical – nativa dos conservatórios e faculdades de música euro-centradas dos centros urbanos –, estabelecendo, portanto, uma divergência em relação aos discursos folclorísticos, isto não significou a ausência de concepções acerca de seus cantares e de como *fazê-los*. Durante nossa aproximação etnográfica, frequentemente escutei, de minhas interlocutoras, expressões como *ir haciendo el tono* (ir fazendo o tom) e *darle ritmo* (dar-lhe ritmo), ao referirem-se a seus cantos. Tendo tido minha formação como violinista na tradição da música erudita europeia e sendo que os termos *tono* e *ritmo* não eram assumidos pelas *copleras* com o mesmo sentido que

⁶⁶ [...] a un mundo secreto em el reino de las canciones folklóricas [...] una experiencia de raza y una fuerza de siglos [...].

⁶⁷ [...] prehistoria del sentimiento.

na teoria musical ocidental, primeiramente senti uma impossibilidade de entender, com precisão, a que se referiam, vislumbrando, somente mais tarde, possibilidades de compreensão.

Por outro lado, convencido, por estas pistas iniciais, de que haveria perspectivas outras, que certamente seriam interessantes à pesquisa, assumi uma posição receptiva ante minhas colaboradoras, aguardando pacientemente que os diferentes relatos, que ia escutando, fossem coincidindo, divergindo, contrapondo-se, até que eu pudesse ensaiar – da forma mais alinhada possível às linhas de escuta locais – a elaboração de um quadro das dimensões mais relevantes de suas experiências sonoro-musicais.

Pela ênfase em um *fazer*, permeando as perspectivas apresentadas pelas *copleras*, assumi que estas sinalizavam um estatuto processual a seus cantos, devendo ser entendidos enquanto experiências e, assim, contemplados “[...] não como um misterioso estado interior ou impulso primevo impensado, mas como incorporado e vivido, entrelaçado com epistemologias culturalmente diversas” (FINNEGAN, 2004, p. 183)⁶⁸. Consequentemente, tal posicionamento implicou em revisar “[...] o tradicional modelo de ‘cultura’ como entidade externa homogênea e, ao contrário, enfatizar a diferenciação e a multiplicidade” (ibid, p. 189)⁶⁹, a ela intrínsecas. De minha primeira inserção em campo, sublinho duas questões importantes a partir das quais comecei a pensar acerca das vozes *copleras* e que, em grande parte, acompanharam os demais relatos e *performances* ao longo de nossas experiências no marco da etnografia.

O primeiro caso deu-se em uma conversa entre a *comunera* Tonina Quirós e eu, enquanto caminhávamos até a casa da *coplera* Paula Suárez (74 anos). Ao relatar-me sobre problemas referentes à participação das *copleras* na Festa Nacional a *Pachamama* – como, por exemplo, o atraso da organização (às vezes, de vários meses) em pagar os irrisórios cachês às participantes – Tonina disse-me que, na audiência da festa, há muitas pessoas que, alheias às práticas culturais regionais, desprezam as cantoras *vallistas*, chamando-as de “velhas uivadoras” - esta questão se fará presente novamente no capítulo 4.

Já o segundo exemplo refere-se a uma visita que fiz à *coplera* Azucena Ávalos (70 anos, aprox.). Tendo-me contado, com um misto de orgulho e nostalgia, acerca dos inúmeros *copleros*, que fizeram trajetória em sua família, em certo momento Azucena narrou a experiência de cantar *coplas* nos *cerros* onde viveu a juventude. Explicando-me que se punha a cantar sozinha em um lugar alto e silencioso, onde podia concentrar-se melhor, sua descrição valorizava a percepção auditiva do eco de sua voz e do som de sua *caja chirlera* retumbando em um *cerro* próximo,

⁶⁸ [...] not as mysterious inner state or unthinking primeval impulse but as embodied and lived, intertwined with culturally diverse epistemologies.

⁶⁹ [...] the traditional model of “culture” as homogeneous external entity, and instead stress differentiation and multiplicity.

fenômeno sonoro que, segundo ela, trazia beleza àquela experiência de cantar na montanha.

Aponto, nestes exemplos, duas questões inter-relacionadas, a saber: (1) a intensidade sonora da projeção vocal *coplera*; (2) as distintas formas de escuta sobre tal intensidade sonora, bem como os sentidos construídos, ou seja, performatizados por tal escuta (EIDSHEIM, 2008, p. 117-118). Acrescento, ainda, um terceiro exemplo que considero elucidativo sobre essas questões. Durante uma visita a Máxima Sequeira, esta, ao recordar a potência vocal de sua irmã – a *coplera* Gerónima Sequeira –, disse-me: “Ela era como uma sirene. Tinha essa voz como uma sirene” (SEQUEIDA, 2015)⁷⁰. A força da voz de Gerónima é lembrada por vários em *Amaicha*, como, por exemplo, Sandra Martinez, que, tendo-a conhecido, disse-me que sua voz parecia ter a força de chegar aos céus.

Voltando à questão da sirene, ao pensar em como a percebo auditivamente, de imediato me vem à mente três de seus aspectos sonoros característicos: (1) intensidade; (2) extensão temporal; (3) projeção espacial. Tais marcas dos sons de sirenes – tão habituais aos ouvidos dos que vivem nas grandes cidades – poderiam, também, ser pensadas no exemplo do uivo, ou seja, da metáfora imposta sobre os cantos *copleros* por alguns frequentadores do *carnaval amaicheño* – quiçá por aqueles homens citadinos que, segundo Valladares, escandalizar-se-iam pelas vozes *copleras* (ibid, p. 37).

Assim, sugiro que tais exemplos coincidem no que se refere a algumas das qualidades expressivas dos cantos *copleros*, quais sejam os três pontos mencionados, podendo, evidentemente, haver variabilidade de ênfase nestas dimensões segundo a *coplera* que estiver cantando e sua procedência comunitária, ou seja, territorial – conforme abordarei adiante. Estas três qualidades, manejadas pela *pessoa coplera* na articulação de uma projeção sonora capaz de atingir uma montanha próxima e retornar em forma de eco àquela que aí canta, bem como, no ato relacional da escuta (MIRANDE, 2005, p. 107), afetar a outrem que interpretará tal voz como *uivo* ou *sirene*, mostram a natureza fugidia da voz (TRAVASSOS, 2008), ficando clara a necessidade de considerar a projeção voco-sonora como algo que pertence não apenas a quem canta, “[...] mas também, crucialmente, às variadas audiências” (FINNEGAN, 2004, p. 184)⁷¹. Em suma, deve-se mudar o foco dos cantos, como objetos, para os cantos enquanto experiências compartilhadas.

Se, por um lado, os folcloristas do passado privilegiaram a análise dos cantos *copleros* como melodias transcritas, dissociados dos indivíduos que os produziam (ARETZ, 1946; 1952; 2003; VALLADARES, 1970; 2000; GARCÍA, 2012, p. 115; CHAMOSA, 2010a, p. 187) e, por outro, mais recentemente, autores argentinos priorizaram a análise da dimensão linguística na *performance*

⁷⁰ Ella era como una sirena. Tenía esa voz como una sirena.

⁷¹ [...] but also, crucially, to the variegated audiences.

do canto de *coplas* (MIRANDE, 2005; MENNELI, 2007; ZAPANA, 2011), neste capítulo alinhamento à tese de que o “texto” não representa “[...] a história completa” (FINNEGAN, 2004, p. 189)⁷² no que se refere às experiências musicais *copleras*.

A abordagem etnomusicológica que proponho concentrar-se-á nas emissões voco-sonoras de signos pragmáticos dos cantos que, associada à *coplera* enquanto categoria social (SEEGER, 2015 [1987]) e constituindo-se como expressão do sentido de estilo vocal local (FELD, 1988), põe em evidência a existência de uma *discursividade sonora* que opera de maneira performativa (BUTLER, 1990; 1993; 2007 [1990]). Observo que, embora o trabalho de Judith Butler concentre-se na força performativa da dimensão linguística dos discursos, considero que oferece ferramentas úteis para, no presente caso, pensar em termos etnomusicológicos acerca de uma discursividade sônica de signos pragmáticos dos cantos *copleros*, a qual também teria eficácia performativa. Finalmente, tal discursividade sonora teria, ainda, um efeito territorializante (DELEUZE & GUATTARI, 1997 [1980]), sendo formadora não somente das várias *pessoas copleras* e de seus domínios territoriais músico-epistemológicos, mas, também, dos territórios comunitários ocupados por tais mulheres na atualidade e/ou no passado.

Visitarei essas questões no âmbito de uma rede de relações composta por várias de minhas interlocutoras, todas residentes em *Amaicha del Valle* (a única exceção sendo Máxima Sequeida), entretanto, nem todas nativas de *Amaicha*. Os contrapontos no âmbito de tal rede potencializarão esta reflexão, mostrando que, sendo os agenciamentos voco-sonoros *copleros* compartilhados com diferentes audiências, estão necessariamente sujeitos a interpretações que, pela via da performatividade, provocarão efeitos por meio de suas relações com os códigos sonoros locais e/ou extra-locais, que orientam as práticas *copleras* e as escutas das mesmas (BUTLER, 2007 [1990] p. 31).

O tono coplero como expressão estilística e performatividade voco-sonora

Desde o início do trabalho de campo, instigaram-me as menções, por minhas interlocutoras, sobre o processo de ir fazendo o *tono* e dar *ritmo* a seus cantos. Note-se que tais comentários eram sempre pronunciados com um viés crítico e reflexivo e geralmente ocorriam em um sentido relacional, ou seja, a interlocutora, que comigo falava, comparava seu modo de cantar com os modos de cantar de *copleras outras*. Ainda que, em parte, representassem, notadamente, estratégias discursivas para se autolegitimarem enquanto boas cantoras frente a mim, o alinhamento e/ou contraposição entre estas diferentes perspectivas, para além de um simples “juízo de gosto”,

⁷² [...] the whole story.

punham em evidência as linhas de escuta locais, fazendo emergir questões importantes acerca da expressividade dos cantos e de suas tendências estéticas.

Máxima Sequeira (80 anos, aprox.), por exemplo, disse-me não poder cantar com as *copleras* de *Amaicha*, por ter um *tono* e elas, outro (2014). Já Lastenia Aguilar (79 anos) afirmou a existência de um *tono*, ou uma voz própria de *Amaicha*, que “[...] não é qualquer um que vai cantar” (2014)⁷³. Liberia Vargas (84 anos), ainda, sublinhou a especificidade do canto nativo de *Amaicha*, explicando que, noutros lugares, há muitos cantos distintos “[...] muitos *tonos* de outras formas” (2015)⁷⁴. Paula Suárez, a *coplera* *Diaguita Calchaquí*, nascida em *Laguna Blanca* (Catamarca) e residente em *Amaicha* já há vários anos, foi frequentemente citada, pelas demais *copleras*, como alguém que “[...] também canta, [...] mas [que] é diferente de nosso [canto], muito diferente de nosso [canto]” (AGUILAR, 2014)⁷⁵, sendo que, “[...] [p]or aí se você lhe pede que cante como se canta aqui, em *Amaicha*, sim lhe vai cantar um pouco. Mas ela canta mais o canto dela” (VARGAS, 2015)⁷⁶. Por fim, Catalina Cruz (76 anos) afirmou que “[...] cada *coplera* tem sua voz distinta. [...] sua maneira de cantar, tudo distinto. Por exemplo, a mim [...] nenhuma vai se igualar a cantar com a voz, nem com a maneira de cantar, o *tono*, [...] nenhuma se iguala” (2015)⁷⁷.

O primeiro ponto que gostaria de propor é que, ao evidenciarem o caráter local e/ou extra local dos seus cantos, bem como dos cantos de suas contrapartes, as *copleras* explicitam em suas afirmações que o uso das vozes se vincula à “[...] elaboração de identidades sociais, assim como [à] delimitação de categorias sociais, [à] recusa ou afirmação de pertencimento a um grupo” (TRAVASSOS, 2008, p. 26). Tais identidades, por sua vez, estão associadas a determinados territórios comunitários e/ou provinciais, bem como a epistemologias musicais específicas que os distinguem.

Observe-se que, encaradas seriamente no âmbito local, estas premissas podem, em certas circunstâncias, ser acionadas para reprovar sujeitos que tentem apresentar-se como *copleros*, sem, de fato, terem sancionado seu acesso a estes estilos discursivos que, estando restritos a esta categoria social (SEEGER, 2015 [1987], p. 166), operam também como forma de resistência identitária.

Não o recebem... não o recebem aqui... sim fizeram algumas vezes... pessoas daqui que viveram em Buenos Aires muitos anos e vieram... e praticaram... e se vestiram como

⁷³ [...] no es cualquiera que vá a cantar.

⁷⁴ [...] muchos tonos de otras formas.

⁷⁵ [...] también canta, [...] pero es distinto de lo nuestro, muy distinto de lo nuestro [...].

⁷⁶ [p]or ahí, si usted le pide que cante como se canta aquí en *Amaicha*, si le va a cantar un poco. Pero ella más canta el canto de ella.

⁷⁷ [...] cada coplera tiene su voz distinta. [...] su manera de cantar, todo distinto. Por ejemplo, a mi [...] ninguna me va a igualar a cantar con la voz ni con la manera de cantar, el tono, [...] ninguna no iguala.

copleras e foram cantar no palco... e as pessoas não quiseram que cantassem, faziam piada, riam. Disseram: 'como vão ser *copleros porteños*', que 'esses não são *copleros*', 'que é isso...'. E bom, lhes gritavam, assobiavam, faziam piada... depois não quiseram, já não quiseram mais voltar a ser *coplero[s]*. [...] Para isso tem que ser gente daqui (VARGAS, 2015)⁷⁸.

Pensando na dimensão performativa dos cantos *copleros*, o exemplo acima gera um contraste relevante em relação às *copleras* de trajetória consolidada, sendo interessante por destacar o princípio de que,

[n]enhum 'ato' à parte de uma prática regularizada e sancionada pode carregar o poder de produzir aquilo que declara. De fato, um ato performativo à parte de um grupo de convenções reiteradas e, portanto, sancionadas, pode aparecer apenas como um esforço vão em produzir efeitos que ele não pode possivelmente produzir (BUTLER, 1993, p. 107)⁷⁹.

Mas, retomando o consenso pelas *copleras* acerca da existência de diferenciações entre as formas de cantar, quais seriam as dimensões sonoras específicas que marcam tais diferenças? Quer dizer, na percepção *das próprias copleras*, quais seriam os aspectos sonoros por elas apontados como diferenciadores? Que peso têm as *coplas* (textos) e as emissões voco-sonoras dos signos pragmáticos na consolidação de tais diferenciações?

Vejamos o que podem elucidar alguns relatos mais detalhados, a começar por Máxima Sequeida (2014), de *San José Norte (Catamarca)*:

Eu não posso cantar com a gente de *Amaicha*, porque eu tenho um *tono* e eles têm outro. E não me seguem! Não me seguem, não... [...]. E bom, eu faço o que eu sei. Eu canto como sei. E não podem! Não podem! A senhora essa [...] ela não pode cantar comigo. Não pode agarrar o meu *tono*. Diz ela que quer agarrar o meu *tono*. Mas não pode. Nos colocamos a cantar as duas. E bom, aí, apenas, ela fica. [...] A diferença que eles têm, que cantam, como é... não lhe dão *ritmo*! Como digo, tem que dar *ritmo*. Tem que tirar as coisas para fora. E [a outra *coplera*] diz: 'não, não posso, porque não tenho *tono*'. Claro, não tem *tono*, não lhe saem as coisas forte! Que cante forte! Assim que ela diz: 'não, não posso porque não tenho *tono*'. E ela canta... não sei por que, canta as *coplitas*, as canta, as *tonadas*, as canta muito pertinho as palavras. E não! Tem que dar-lhe *ritmo*. Tem que dar-lhe *ritmo*. Por exemplo: Ela se põe a cantar [imita a *coplera* cantando uma de suas *coplas*]⁸⁰ e esse é o problema! Pertinho. Eu lhe digo: 'Você tem que dar *ritmo*! Nós cantamos um *tono largo*! [ri]⁸¹.

⁷⁸ No lo reciben... no lo reciben aquí... si han hecho algunas veces... bueno, digamos, personas de aquí que han vivido en Buenos Aires muchos años y han venido... y han practicado... y se han vestido como copleras y han ido a cantar en el escenario... y la gente no ha querido que canten, se han burlado, se han reído, han dicho: 'como van a ser copleros porteños', que 'eses no son copleros', 'que es eso...'. Y bueno, les gritaban, silvaban, se burlaban... después no han querido, ya no han querido más volver a ser coplero. [...] Para eso tiene que ser gente de aquí

⁷⁹ [n]o "act" apart from a regularized and sanctioned practice can wield the power to produce that which it declares. Indeed, a performative act apart from a reiterated and, hence, sanctioned set of conventions can appear only as a vain effort to produce effects that it cannot possibly produce.

⁸⁰ Faixa 2 - <https://www.youtube.com/watch?v=plthS-aFi8>

⁸¹ Yo no puedo cantar con la gente de *Amaicha*, porque yo tengo un *tono* y ellos tienen otro. ¡Y no me siguen! No me siguen a mí, no... [...] Y bueno, yo hago lo que yo sé. Y canto como yo sé. ¡Y no pueden! ¡No pueden! La señora esa [...] no puede cantar ella conmigo. No me puede agarrar el *tono* mío. Dice ella que ella quiere agarrar el *tono* mío. Pero no puede. Se ponemos a cantar las dos. Y bueno, ahí nomás se queda ella. [...] La diferencia que tienen ellos, que cantan, como es... ¡no le dan ritmo! Como digo, tiene que dar ritmo. Tiene que sacar las cosas afuera. Y [...] dice: "no,

Em seguida, exemplificando seu *tono*, Máxima cantou⁸²:

Foortuuuunaa-haaa veeeniii(do);
 [vocalização de signos pragmáticos];
Yoooo si la teeengo;
Yoo nooo la peerdiii;
*Yoo nooo la peerdiii*⁸³

Após cantar, continuou sua explanação acerca do exemplo musical apresentado:

Esse é o *tono* que eu tenho. Esse é o *tono* que tem que sair de dentro do peito. E se você canta daí [...] mais canta para dentro que para fora. Isso eu digo a ela. E não pode, não pode... E ela me diz: 'eu quero seguir o *tono* de você'. Não pode! Eu lhe ensino, lhe faço o princípio para que ela... Lá, apenas, canta! [ri]. Mas canta! Mas eles cantam o deles. E, assim, apenas, cantam quase todos lá em *Amaicha*. [...] Não tiram as coisas! Lá, apenas, lá apenas, lá apenas. [...] [a *copla*] não [se deve] cantá-la direto, tudo, não... tem que ir fazendo o *tono*, fazendo o *tono* (ibid)⁸⁴.

Nesta crítica comparativa entre o seu modo de cantar e o de sua *comadre amaicheña*⁸⁵ – cujo *tono* Máxima atribui como característico das demais *copleras* desta comunidade – o primeiro ponto sinalizado é uma diferença de *ritmo*. Em seguida, explica que possuir *tono* exige que se cante forte, projetando o som para fora do peito, concluindo finalmente que, ao passo que ela possui um *tono largo*, sua contraparte não consegue dar *ritmo*, por cantar as palavras muito *pertinho* umas das outras. Apesar de oferecer boas pistas verbalmente, sua análise comparativa fez mais sentido depois de espontaneamente cantar imitando a *coplera amaicheña* a quem estava referindo-se e, ao finalizar a demonstração, atendendo ao meu pedido, que mostrasse, empiricamente, a sua própria maneira de cantar.

Creio que os exemplos, contrapostos por Máxima, claramente retomam a questão da intensidade, extensão temporal e alcance da projeção vocal, como linhas centrais e interconectadas às problematizações acerca das vozes *copleras*. Como se pode ouvir – e, complementarmente,

yo no puedo, porque no tengo tono". Claro, no tiene tono, ¡no les salen las cosas fuerte[s]! Que cante fuerte. Así que ella dice: "no, yo no puedo porque no tengo tono". Y ella canta – no se porque, canta las coplitas las canta, las tonadas, las canta muy cerquita las palabras. ¡Y no! Tiene que darle ritmo. Tiene que darle ritmo. Por ejemplo: Ella se pone a cantar [...] ¡Y esa es la macana! Cerquita. Yo le digo: "¡Usted tiene que dar ritmo! ¡Nosotros cantamos un tono largo!"

⁸² Faixa 3 - <https://www.youtube.com/watch?v=0xmhYcnvvm0>

⁸³ Fortuna veio; Eu sim a tenho; Eu não a perdi; Eu não a perdi.

⁸⁴ Ese es el *tono* que tengo yo. Ese es el *tono* que tiene que salir de dentro del pecho. Y si usted canta de ahí [...] mas canta pa' dentro que pa' fuera. Eso le digo yo a ella. Y no puede, no puede... Y ella me dice: "yo quiero seguir el *tono* de usted". ¡No puede! Yo le enseño, le hago el principio para que ella... ¡Ahí nomás canta! ¡Pero canta! Pero ellos cantan lo de ellos. Y así nomás cantan casi todos ahí en *Amaicha*. [...] No las sacan a las cosas! Ahí nomás, ahí nomás, ahí nomás. [...] no [...] cantarla derecho, todo, no... tiene que ir haciendo el *tono*, haciendo el *tono*.

⁸⁵ Considerei necessário omitir o nome da *coplera* mencionada por Máxima, por entender que sua declaração representa uma opinião particular.

observar nos gráficos A e B⁸⁶ – o *tono largo* de Máxima apresenta uma sustentação mais prolongada da voz em praticamente cada sílaba articulada de sua *copla*, desenhando, no registro agudo, linhas semelhantes a platôs sonoros, efeito que exige a colocação de maior intensidade na projeção vocal. Pela necessidade de uma inspiração mais profunda a cada novo verso cantado, há, conseqüentemente, uma pausa maior entre as frases da *copla*, sua noção de presença ou, talvez melhor, de um bom *ritmo* estando relacionado a este maior espaçamento entre as articulações sonoras.

Por outro lado, no canto exemplificado como *tono amaicheño*, a articulação silábica dá-se de maneira bem mais próxima, não havendo uma sustentação sonora prolongada. Ao contrário do *tono largo*, em que Máxima sustenta as notas mais agudas na mesma altura até interrompê-las, o *tono corto* apresenta a tendência de, na terminação da sustentação das notas agudas, produzir um rápido movimento melódico descendente e a diminuição da intensidade sonora, até a articulação da sílaba seguinte, que, em geral, repetirá a mesma característica. Por ser um *tono corto*, o intervalo para a respiração resulta mais breve e o andamento mais movido.

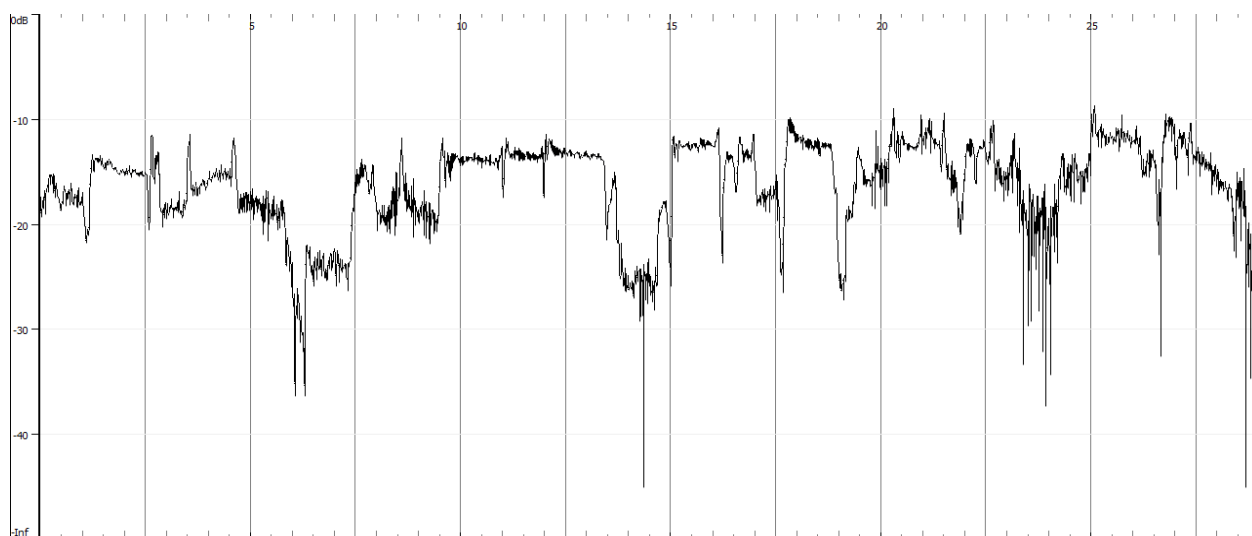


Gráfico A

⁸⁶ Os dois gráficos foram produzidos por meio do software livre "Sonic Visualizer" – <http://www.sonicvisualiser.org/>. Figurando como alternativa às transcrições em notação Ocidental, utilizei esta ferramenta com o intuito de destacar as linhas melódicas dos dois exemplos, potencializando as reflexões sobre os mesmos.

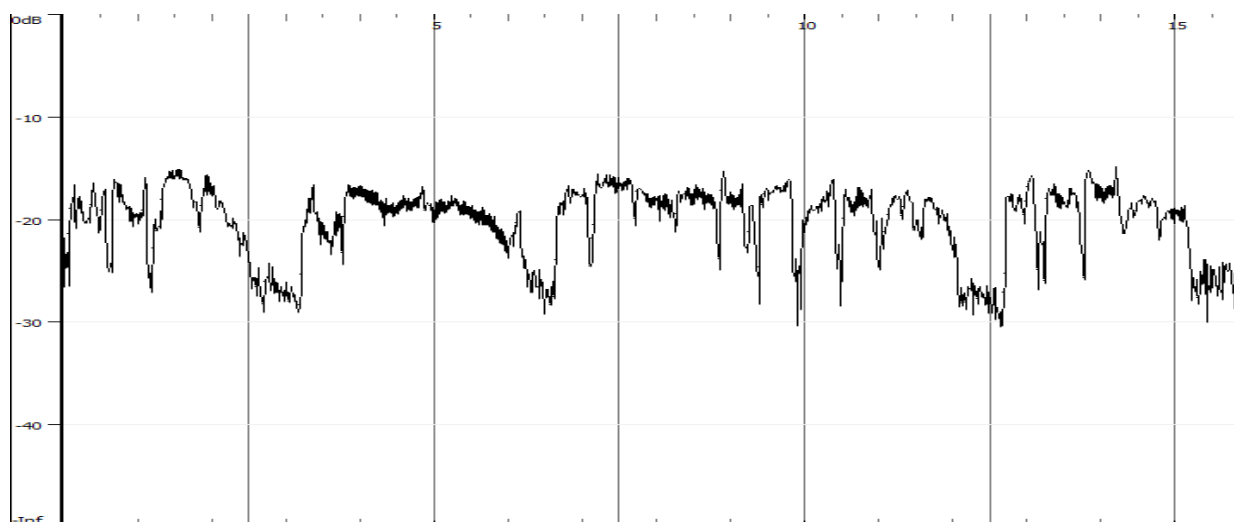


Gráfico B

Outro relato de interesse foi-me oferecido por Serafina Guerra (84 anos), no qual expressa algumas linhas de escuta sobre os cantos *copleros* de suas contrapartes:

(...) Paula canta muito assim... não canta a *copla*, não... e esta [outra *coplera*⁸⁷], também não... canta, mas não... também não tem voz... assim, apenas canta. Há que ter voz. Eu agora estou assim um pouco afônica, porque [...] ando assim, que me dói a garganta, que seja pelo calor ou pelo frio que vem, e assim. Mas senão eu... para a *Pachamama* tenho que tomar umas pastilhas, tudo isso, para ir... [...] não vou me apresentar assim, só assim! [...] as outras [*copleras*] cantam, mas não se escuta o que é que dizem [...] O *tono* muito lindo, aí está a *Sequeida*. Tem uma voz *forte* e fina. [Se] escuta muito lindo, mas não, você não escuta que é o que ela canta, que é o que ela diz. [...] A mim me agrada, assim... quando eu faço a *copla*, a digo clarinha (2014)⁸⁸.

Na última visita que realizei a Serafina, esta voltou a abordar os usos da voz:

(...) algumas não têm voz, [...] cantam assim meio... não vem! Há que ter voz para cantar porque senão vai trancando isso [...] a garganta e [...] sai mal a *copla*. [...] de *Los Zazos*⁸⁹ há uma que se chama *Liberia* [...] também canta... mas não canta muito forte, canta devagar. A que canta forte é a senhora de *Tafí [del Valle]*⁹⁰, Dona Chaile [...] canta lindo essa senhora... muito forte! Muito forte... tem uma voz muito linda! (2015)⁹¹.

⁸⁷ Decidi pela omissão do nome da *coplera* citada pelo mesmo motivo que o fiz no relato de *Sequeida*.

⁸⁸ Paula canta mucho así... no canta la *copla*, no... y esta [...] también, no... canta, pero no... no tiene voz tampoco, así nomás canta. Hay que tener voz. Yo ahora estoy así un poco afónica, porque [...] ando así que me duele la garganta, que sea por el calor o por el frío que viene, y así. Pero si no yo... para la *Pachamama* tengo que tomar unas pastillas todo eso para ir... [...] ¡no me voy a presentar así nomás! [...] las otras [...] cantan, pero no se escucha que es lo que dicen [...]. El tono muy lindo, ahí está la *Sequeida*. Tiene una voz fuerte, y delgada. [...] [e]scucha muy lindo, pero no, usted, no escucha que es lo que ella canta, que es lo que ella dice. [...] A mí sí me gusta, así... cuando yo hago la *copla*, se la digo clarita.

⁸⁹ Bairro *amaicheño*.

⁹⁰ Localidade a cerca de 50 km de *Amaicha*.

⁹¹ [...] algunas no tienen voz, [...] cantan medio así... ¡no viene! Hay que tener voz para cantar, porque sino vá trancando eso [...] la garganta y [...] sale mal la *copla* [...] de *Los Zazos* hay una que se llama *Liberia* [...] también canta... pero no canta muy fuerte, canta despacio. La que canta fuerte es la señora de *Tafí*, *Dona Chaile* [...] canta lindo essa senhora.... ¡muy fuerte! Muy fuerte.... ¡tiene una voz muy linda!



Figura 8

Se, por um lado, Guerra também valoriza a intensidade da voz como positiva, relacionando-a com a beleza estética do *tono coplero*, por outro, critica o fato de não poder distinguir as palavras cantadas por Sequeida, concluindo que a *copla* deve ser pronunciada de forma clara, para que a audiência a compreenda. Nas várias vezes em que escutei Máxima cantando ao vivo, também tive dificuldade de compreender partes das *coplas* por ela cantadas, pois, em alguns momentos, por não abrir a boca suficientemente e dada a maneira elástica com que prolonga suas vocalizações, a pronúncia das sílabas e palavras dissolve-se, literalmente, em uma projeção sonora indecifrável.

Do contraponto entre as perspectivas *catamarqueña* e *amaicheña*, de Sequeida e Guerra, conclui-se que, na relação com a audiência – por exemplo, da Festa à *Pachamama* –, enquanto a primeira prioriza a dimensão sonora, pela projeção de um *tono largo*, a segunda articula as sílabas de maneira próxima – um *tono corto* –, valorizando a clareza com que o material textual é comunicado. A eficácia discursiva de seus cantos dar-se-ia pelo acionar de meios distintos: a primeira pela potência sonora de seu *tono largo*, tirado de dentro do peito; e a segunda, pela inteligibilidade linguística de sua *copla*, que deve vir para fora, sem prender-se à garganta. Poder-se-ia inferir que, pelos comentários acerca da feitura de seus *tonos*, as *copleiras* evidenciam que, em sentido semelhante aos *Kaluli* etnografados por Feld, “[...] a percepção do estilo [vocal local] é empiricamente real, mas é, também, necessariamente geral, [em alguma medida] vaga e [fundamentalmente] física” (FELD, 1988, p. 76)⁹².

Avançando nesta discussão, creio que, pelos relatos acima, pode-se inferir que o termo *tono* carrega um sentido de organização da projeção voco-sonora *copleira* que, ao ser sustentada

⁹² [...] the perception of style is empirically real, [...] vague, [...] and physical [...].

distintiva, regular e atrativamente, buscará efetuar o envolvimento do ouvinte que, com ela, entrar em relação (ibid, p. 76). Neste sentido, as expressões referentes ao processo de ir fazendo o *tono* e dar *ritmo* aos cantos, poderiam ser pensadas como “[...] um reconhecimento do estilo em movimento” (ibid, p. 76)⁹³, ou seja, o *tono coplero*, enquanto afirmação deste estilo vocal *calchaquí*, “[...] uma glosa local para identidade social” (ibid, p. 76)⁹⁴ sonoramente articulada. E, enquanto marcas sônicas constitutivas da *persona coplera*, tais articulações sonoras assim tornar-se-ão pela performatividade voco-sonora, ou seja, pela “[...] repetição [...] que consegue seu efeito através de sua naturalização no contexto de um corpo entendido, até certo ponto, como uma duração temporal sustentada culturalmente” (BUTLER, 2007 [1990], p. 17)⁹⁵.

Aprofundando esta reflexão, apresento um relato de Liberia Vargas em que me contou como veio a ser *coplera* a partir de sua mudança de residência, de *Famatanca*⁹⁶ para *Amaicha del Valle*.

Eu sou Rosario Liberia Vargas. [...] Esse é meu nome. Depois sou nascida na Província de *Catamarca*, em *Famatanca*, Santa Maria. [...] Lá sou nascida. Mas depois de algum tempo, me casei e me vim a viver aqui em *Amaicha*. Já fazem muitos anos que estou aqui em *Amaicha*. [...] Porque já estou nos oitenta anos. [...] minha data de nascimento tenho o 2 de Outubro, [...] de 32. Já tenho 80 anos e fazem 55 anos [...] que me casei. [...] Me casei e vim para cá. [...] Farão como 30 anos que recém comencei de *coplera*. Comecei a cantar na *Pachamama*, porque gostava e bom, aí começava e me anotavam [na lista de *copleras* a se apresentarem], fui em reuniões, e seguí de *coplera* (2015)⁹⁷.

Continuando, de maneira muito rica, Liberia abordou sua capacidade de cantar na forma de distintos *tonos* ou *tonadas* – termos que ela utiliza como sinônimos – conforme a comunidade onde esteja fazendo sua *performance*: “O som da *caja* tem que ir ao som do canto. Por exemplo, o canto daqui, nativo de *Amaicha*... é um som, que há outros cantos que são de outros lugares... há muitos cantos, muitos *tonos* de outras formas”.

Em seguida, começou a cantar⁹⁸:

ra, nai, jai, ra, na, nai nai, joi joi, joi joi,
de Amaicha yo soy...

[falando]

⁹³ [...] a recognition of style in motion

⁹⁴ [...] a local gloss for social identity [...].

⁹⁵ [...] repetición [...] que consigue su efecto a través de su naturalización em el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente.

⁹⁶ Comunidade *catamarqueña*, a cerca de 33 km de *Amaicha*.

⁹⁷ Yo soy Rosario Liberia Vargas. [...] Ese es mi nombre. Después yo soy nascida ya en la Provincia de Catamarca, en Famatanca, Santa Maria [...] Ahí soy nascida yo. Pero después de algun tiempo, me casé y me vine a vivir aquí en Amaicha. Ya hacen muchos años que estoy aquí en Amaicha. [...] Porque yo ya estoy en los ochenta años. [...] mi fecha de nacimiento tengo en Octubre, [...] de 32. Ya tengo ochenta años y hacen 55 años, [...] que yo he casado. [...] Me he casado y he venido para acá. [...] Hará como treinta años que recién he empezado de coplera. He empezado a cantar en la Pachamama, porque me gustaba y bueno ahí empezada y me anotaban, he ido en reuniones, y he seguido de coplera.

⁹⁸ Faixa 4 - <https://www.youtube.com/watch?v=Q1lsChqVPTM>

esse é o *tono* daqui, de *Amaicha*...⁹⁹

[cantando novamente]

Na, nai, jai, ra, nai, na, nai,
¿y adonde estará...?
na, nai, jai, ra, na, naaa, na,
vive tan lejos, ¿si se acordará...?
¿si se acordará... ?

na, nai, jai, ra, lai, na, nai,
¿y adonde estará...?
rai, na, jai, ra, na, naaa, na,
vive tan lejos, ¿si se acordará?
¿si se acordará... ?

[acelera o toque da caixa]

joi joi joi, joi joi, joi joi joi,
de Amaicha yo soy...
na, na, jai, ra, na, naaa, na,
vive tan lejos, ¿si se acordará?
¿si se acordará...?¹⁰⁰

Após demonstrar o *tono* em questão, explicou-me que “[e]sse é o canto [...] daqui de *Amaicha*. O *tono*, que se canta, e o que se fala, e o que se diz. [...] depois tenho outro *tono*... que é a minha *tonada*... a minha *tonada* não é a *tonada amaicheña*”¹⁰¹.

Novamente voltou a cantar, fazendo-me ouvir o outro *tono*¹⁰²:

Jai, ra, nai, jaaai, ra, na, na,
ay vidiita, mi diii...
jai, ra, nai, jaaai, ra, na, naaa, na,
aaay dooonde, ni nooticia teengan de miii...¹⁰³.

Interrompeu o canto, explicando que, “[...] essa é minha *tonada*, minha... que tenho, e que tive... mas essa não é o *tono amaicheño*...”¹⁰⁴, e voltou a cantar mais uma vez:

Ra, nai, jaaai, ra, na, naaaa,
ay vidiita, mi diii...
jaai, ra, nai, jaaai, ra, na, naa, naa,
aaay, dooonde ni nooticia teengan de miii...

⁹⁹ [...] ese es el tono de aqui, de Amaicha.

¹⁰⁰ De Amaicha eu sou; e onde estará?; vive tão longe; se lembrará?

¹⁰¹ [...] después tengo otro tono... que es la tonada mía... la tonada mía no es la tonada amaicheña.

¹⁰² Faixa 5 - <https://www.youtube.com/watch?v=KoPyVwHcCd0>

¹⁰³ Ai, vidinha, [?]; Ai, onde, nem notícia tenham de mim.

¹⁰⁴ [...] esa es mi tonada, mia... que tengo y he tenido yo... pero esa no es el tono amaicheño.



Figura 9

Ao terminar a apresentação do *tono catamarqueño*, Liberia continuou sua explicação:

Esse é meu canto... eu sempre, [...] canto... onde estou, por exemplo, em *Tafí [del Valle]*, canto como em *Tafí*... tem suas *tonadas* de lá... é distinta a *tonada* de *Amaicha*. E se estou na *Pachamama*, bom, primeiro que canto, as coisas da *Pachamama*. E na terminação [...] canto minha *tonada*, porque já todo o mundo, toda gente me conhece. Dizem: 'está cantando fulana', porque já [...] conhecem pela *tonada*¹⁰⁵.

Primeiramente, sugiro que Vargas evidencia o *tono coplero* como produção calculada (ARIAS DE BALDERRAMA, 2015), um ato performativo que, como tal, associa-se à sua “[...] capacidade de ação (ou agência) [não se podendo] negar o poder como condição de sua própria possibilidade” (BUTLER, 2007 [1990], p. 29)¹⁰⁶. No que tange a esta capacidade de ação, ela destaca sua criatividade em cantar distintas *tonadas*, de acordo com as situações de interação com diferentes audiências nas festividades regionais e suas “[...] expectativas culturais [ou seja, no sentido de que suas experiências musicais] [...] são de fato entrelaçadas com conceitualizações e convenções que são compartilhadas (mais ou menos) com outros [...]” (FINNEGAN, 2004, p. 190)¹⁰⁷.

Em outras palavras, o leque de códigos, associados à pluralidade de cantos, é utilizado por Liberia para desenhar e modelar diferentes *tonadas* correspondentemente às diferentes ocasiões e

¹⁰⁵ Ese es mi canto... yo siempre, [...] canto... adonde estoy, por ejemplo, en Tafí, canto como en Tafí... tiene sus tonadas de allá... es distinta la tonada de *Amaicha*. Y si estoy en la *Pachamama*, bueno, primero que canto, las cosas de la *Pachamama*. Y a la terminación [...] canto mi tonada, porque ya todo el mundo, toda gente me conoce. Dicen: 'está cantando fulana', porque ya [...] conocen por la *tonada*.

¹⁰⁶ [...] capacidad de acción (o agencia), [...] negar el poder como condición de su propia posibilidad.

¹⁰⁷ [...] cultural expectations [...] are indeed interwoven with conceptualizations and conventions that are shared (more or less) with others.

territórios onde se dão suas *performances*. No presente caso, a *performance coplera* figura como a própria metáfora destes trânsitos intercomunitários protagonizados por Vargas. Disto, conclui-se que os processos de produção voco-sonora *coplera* podem assumir uma dimensão multisituada, sendo imprudente sua redução a “[...] restrições culturais unidimensionais” (FINNEGAN, 2004, p. 190)¹⁰⁸.

Com relação à emissão sonora de signos pragmáticos das duas *tonadas* apresentadas por Liberia, é interessante observar que o *tono amaicheño* corresponde à descrição oferecida por Máxima, de uma articulação silábica, que se dá de forma próxima, por um andamento mais movido, sem uma sustentação prolongada das notas, enquanto, por outro lado, sua *tonada catamarqueña* – como a de Sequeida – é marcada pela presença de notas cuja sustentação, ligeiramente mais demorada, produz o efeito de platôs sonoros. Conforme o início de seu relato, o som da *caja chirlera* acompanha o som do canto, ou seja, sublinha, ritmicamente, a articulação silábica da *copla*, com toques alternados dos *palillos*¹⁰⁹. Neste ponto, é interessante lembrar o comentário de Serafina Guerra que, ao mencionar Liberia, apresenta-a como alguém que canta devagar e não muito forte, ou seja, associa sua *pessoa coplera* à *tonada catamarqueña* e, por conseguinte, a uma identidade vocal extralocal, mesmo que ela também saiba e cante a *tonada* de *Amaicha* que, na percepção de Guerra é, por contraponto, rápida e forte.

Outro dado de interesse, no relato de Liberia, refere-se à menção de tornar-se *coplera* a partir de sua mudança para *Amaicha*, tendo se iniciado na Festa a *Pachamama*. Curioso pelo fato de minha interlocutora sublinhar que *sua tonada* não era a *amaicheña*, ou seja, seria anterior à sua mudança de comunidade, indaguei-lhe como a aprendeu:

Foi meu pai... eu sentia ele cantar essa *tonada*, e eu a tenho dele, a tenho como recordação. Como depois ele morreu, e depois que morreu eu fui *coplera*, assim que ficou para mim a *tonada* dele. Essa era a *tonada* de lá, *catamarqueña*, não é daqui (2015)¹¹⁰.

Esta questão da transmissão intergeracional do manejo de voz pela *escuta observante* foi, também, relatada por Serafina Guerra e Paula Suárez, respectivamente:

Eu devia ter 8, 10 anos, quando cantavam meu avozinho, meu tio - que era o pai da senhora do [bar] *Joy Joy* [...] se chamava Aniceto... Ele cantava [...] e eu levava meu banquinho e sentava em frente a eles a escutar como cantavam. E por aí algumas *coplas* dele ficaram [para mim]. Igual da minha mãe [...] algumas *coplas* ficaram para mim e eu não me

¹⁰⁸ [...] one-dimensional cultural constraints.

¹⁰⁹ Espécie de baquetas feitas de madeira, em cujas extremidades há novelos de lã - de fabricação artesanal – de maneira que, ao percutir o couro da *caja*, este não se rompa.

¹¹⁰ Ha sido mi papá... yo, a el lo sentia cantar esa tonada, y yo le tengo de el, la tengo yo de recuerdo. Como el después el ya murió, y después que el ha muerto he sido coplera yo, así que ha quedado para mi la tonada de el. Esa era la tonada de allá, catamarqueña, no es de aquí.

esqueço até agora, até agora! (2015)¹¹¹.

E assim cantavam nossos avozinhos índios, nossos avós, nossos bisavós [...]. Eu era pequena, e eles cantavam, fazendo *rondas*, eeeeh! Que lindo, que bonito que era realmente... havia *señaladas* de cabras, havia *señaladas* de ovelhas, havia *señaladas* de lhamas, *marcadas* de vacas. E nós éramos pequenos, realmente, nos reuníamos as crianças por aí a conversar, nós como pequenos ainda não sabíamos muito. Mas eu via assim, que cantavam brincando, brincando, brincando, brincando (2014)¹¹².

De modo crítico à noção dos cantos como algo que a pessoa traria consigo naturalmente (EIDSHEIM, 2008, p. 115-116), os relatos, acima, em um alinhamento à teoria da performatividade, sugerem que a *coplera* em si “[...] é um termo em processo, um devir, um construir que, adequadamente, não se pode dizer que origina ou que acaba” (BUTLER, 1990, p. 33)¹¹³. No caso de Serafina, por exemplo, se, por um lado, podemos inferir que o devir de sua *pessoa coplera* deu-se pela escuta dos mais velhos, sentada em seu banquinho, por outro, não há sinalização de um momento liminal ou rito de passagem, mas, sim, uma repetição do ato de escuta – e, claro, a partir de certo momento também da prática voco-sonora – que, ao longo da vida, desencadearia gradualmente uma transformação de sua pessoa, sem que se possa precisar um ponto de partida.

Considerando sua afirmação em ter começado a cantar em *Amaicha*, ao mesmo tempo em que atestou *sua tonada* como sendo *catamarqueña*, no relato de Liberia, o *ponto de origem* de sua *pessoa coplera* apresenta-se igualmente difuso. Em outras palavras, Liberia pode ter começado a cantar em *Amaicha*, entretanto o processo de *escuta observante*, fundamental ao devir de sua *pessoa coplera* e à feitura de seu *tono*, iniciou anteriormente. Pela escuta de seu pai cantando, aprendeu aquela que viria a ser *sua tonada*, mantendo-a – de modo semelhante aos cantores *Kisêdjê* amazônicos – repousando em seu pavilhão auditivo (SEEGER, 2015 [1987], p. 166) até que ocorresse seu desenlace *coplero* em *Amaicha*. Creio que estes exemplos tornam claro que, pela possibilidade de agenciar diferentes *tonos*, ou *tonadas*, a construção da *pessoa coplera* – como no processo de tornar-se mulher, apontado por Beauvoir – é “[...] uma prática discursiva contínua, [...] [e, portanto, está] aberta à intervenção e re-significação” (BUTLER, 1990, p. 33)¹¹⁴. Sugiro, ainda, que as *copleras* assinalam a expressão estilística da *tonada* como “[...] conhecimento cultural [...]

¹¹¹ Yo habrá sabido tener, ocho, diez años, cuando se cantaban mi abuelito, mi tío – que era el papá de la señora del *Joy Joy* [...] se llamaba Aniceto... El cantaba [...] y yo llevaba mi banquito y me sentaba contra de ellos a escuchar como cantaban. Y por ahí algunas coplas me quedó de el [...]. Igual de mi mamá [...] algunas coplas me quedaron y yo no me olvido hasta ahora, ¡hasta ahora!

¹¹² Y así cantaban nuestros abuelitos indios, nuestros abuelos, nuestros bisabuelos. [...] Yo era chica y ellos cantaban, haciendo rondas, ¡eeeh! Qué lindo, que hermoso que era, realmente... había señaladas de cabras, había señaladas de ovejas, había señaladas de llama, marcadas de vacas. Y nosotros éramos chicos, realmente, se juntábamos los chicos, por ahí a conversar, nosotros, como criaturas todavía no sabíamos mucho. Pero yo les veía así que cantaban brincando, brincando, brincando, brincando.

¹¹³ [...] is a term in process, a becoming, a constructing that cannot rightfully be said to originate or to end.

¹¹⁴ [...] an ongoing discursive practice, [...] is open to intervention and resignification.

[associado à] habilidade criativa em organizar e pensar sobre processos [...] históricos [...] de maneiras consistentes com as crenças socialmente estruturadas sobre o mundo” (FELD, 1990 [1982], p. 218)¹¹⁵ e a música. Liberia, em particular, demonstra que, por sua iniciação como *coplera* em *Amaicha*, e conseqüente aprendizado do modo local de cantar, os *tonos copleros* consistem, “[n]os próprios recursos humanos que são acionados para constituir a realidade da vida social no som” (FELD, 1988, p. 107), neste sentido, o *tono coplero* é uma consolidação dos percursos de tais mulheres, o estilo cristalizado mediante diferentes experiências participatórias no campo social *amaicheño-calchaquí* (ibid, p. 107).

Ao destacar que conta com trinta anos de atividade como *coplera*, Liberia aponta a feitura corporal e vocal mediante repetição de atos voco-sonoros que, ao serem agenciados por meio de um conjunto de princípios estilísticos – um marco regulatório, nos termos de Butler – “[...] se consolida[rão] no tempo, [produzindo] a aparência de substância, de um tipo natural de ser” (BUTLER, 1990, p. 33)¹¹⁶. Tal naturalidade pode ser pensada no exemplo dado por Liberia, de a audiência reconhecer uma determinada *tonada* como inerente à *coplera* em *performance*. Porém, estando claro o caráter construído desta “naturalidade”, conclui-se que a *pessoa coplera* “[...] não possui estatuto ontológico à parte dos vários atos [voco-sonoros] que constituem sua realidade” (ibid, p. 136)¹¹⁷.

Assim, por seu domínio e trânsito entre as *tonadas amaicheña* e *catamarqueña*, Liberia figura como um caso potente para pensar esta relação entre o estatuto da *pessoa coplera* e suas práticas vocais. Sublinho, entretanto, que a chave para compreender a ambivalência ontológica da *coplera* em questão encontra-se na dimensão dos signos pragmáticos de seus cantos. Ou seja, o ato de pronúncia da *copla*, na qual nomeia seu pertencimento (*de Amaicha yo soy...*), não teria, por si só, eficácia performativa. O poder performativo em fazê-la *coplera de Amaicha* ao cantar tal verso, sendo resultante da *tonada amaicheña* adequada que, vocalizada concomitantemente àquilo “[...] que se canta, e o que se fala, e o que se diz” (VARGAS, 2015)¹¹⁸, produziria o efeito esperado.

Por outro lado, o comentário de Serafina Guerra (neste capítulo, p. 70) sinaliza que a coexistência de uma *tonada* outra na mesma pessoa, a qual Liberia aciona como fechamento de suas *performances*, obtendo reconhecimento de sua identidade *catamarqueña* pela audiência, pode contaminar esse processo, ou seja, anular o efeito alcançado pelo ato voco-sonoro anterior. Ainda sobre esta problemática, pode-se pensar o caso de Paula Suárez. Se bem é certo que, pelos atos

¹¹⁵ [...] cultural knowledge [...] creativity ability to organize and think about [...] historical [...] processes in ways consistent with socially structured beliefs about the world.

¹¹⁶ [...] repeated stylization of the body [...] a set of repeated acts [...] within a [...] regulatory frame that congeal over time [...] the appearance of substance, of a natural sort of being.

¹¹⁷ [...] it has no ontological status apart from the various acts [...] which constitute its reality.

¹¹⁸ [...] que se canta, y lo que se habla, y lo que se dice.

reiterativos – em *performances*, entrevistas e na pequena faixa de lâ que leva em seu chapéu –, nos quais se autoafirma enquanto *coplera Diaguíta Calchaquí*, dá-se a constituição de sua pessoa – ou seja, os efeitos por ela nomeados (BUTLER, 1993, p. 2) –, sugiro que, entre as demais *copleras*, é o *tono* de Paula – o manejo que ela dá à sua voz enquanto ferramenta sonora – que exerce maior poder performativo sobre ela, no sentido de constituí-la enquanto *coplera* – ou seja, uma *voz* – que não é oriunda do território – epistemológico e comunitário – *amaicheño*.

Sendo “[o] poder do discurso em materializar seus efeitos [...] consoante com o poder do discurso em circunscrever o domínio da inteligibilidade [...] [e considerando] a historicidade do discurso e, em particular, a historicidade das normas [...] [como constitutivas do] poder do discurso em acionar aquilo que nomeia” (ibid, p. 187)¹¹⁹, pode-se considerar que, desde a escuta pelas *copleras amaicheñas*, a performatividade voco-sonora de Paula dá-se negativamente, no sentido de que seu *tono*, não correspondendo à historicidade das normas da *tonada* local, por isso, resulta forâneo. Tal ocorre justamente pelos discursos destas *copleras* outras, que, empoderadas por tais normas, assim o reconhecem e nomeiam.

Tendo apresentado esta discussão acerca do *tono coplero*, conceito que estaria associado a “[...] um sentido [...] de estilo como processo, uma percepção de um ciclo em movimento [ou, ainda, a revelação de] uma forma ou padrão organizativo [...]” (FELD, 1988, p. 74)¹²⁰, acionando identidades e pertencimentos, na próxima seção endereço como este “[...] agrupamento de elementos através do tempo [...] [são, não apenas] cristalizações de expectativas colaborativas no[s] tempo[s]” (ibid, p. 74)¹²¹ das experiências musicalmente vividas, mas, igualmente, cristalizações de territórios comunitários.

¹¹⁹ [t]he power of discourse to materialize its effects [...] consonant with the power of discourse to circumscribe the domain of intelligibility. [...] the historicity of discourse and, in particular, the historicity of norms [...] power of discourse to enact what it names.

¹²⁰ [...] an [...] sense of style as process, a perception of a cycle in motion, a form or organizing pattern [...]

¹²¹ [...] a recurrent clustering of elements through time [...] crystallizations of collaborative expectancies in time.



Figura 10

A tonada coplera como fator territorializante

Tendo sido constantes as menções por minhas interlocutoras acerca de *nexos* entre o *tono*, a *pessoa coplera* e a procedência comunitária ou territorial dos mesmos e, entendendo a força performativa das emissões voco-sonoras de signos pragmáticos dos cantos *copleros* não apenas sobre aquelas mulheres que os cantam, sugiro que tais exemplos nos convidam a pensar as *tonadas copleras* como fatores territorializantes. Tal ideia articula-se pelo sentido do devir-expressivo dos ritmos e melodias que conformam o *tono coplero*, ou seja, pela emergência de qualidades sonoras adequadas, conformadoras de estilos vocais, que constituem “[...] a realidade da vida social no som” (FELD, 1988, p. 107)¹²², e que, desta maneira, operam performativamente, como inscrições constitutivas de domínios territoriais regionais e comunitários (DELEUZE & GUATTARI, 1997 [1980], p. 123).

Se bem é evidente que, em suas totalidades, os cantos contrapostos soam diferenciados entre si – apontando a distintos pertencimentos comunitários e provinciais – mas sendo necessário delimitar no que consiste este fator territorializante, creio ser possível identificar, nas vocalizações que antecedem e/ou intercalam o canto dos versos da *copla*, os fragmentos voco-sonoros que encapsulam não somente as marcas distintivas das *copleras*, mas estas assinaturas territoriais.

Para tal, retomo, aqui, algumas observações por Isabel Aretz que trazem informações iniciais para pensar esta questão. Em seu livro sobre a Música Tradicional de *Tucumán*, seguindo uma

¹²² [...] the reality of social life in sound.

classificação de Carlos Vega, a autora aponta a *Vidala* como melodia tritônica, que carrega uma forma poética na qual *coplas* são alternadas com estribilhos (1946, p. 171). Continuando, Aretz reconhece a diversidade terminológica nativa para designar os cantos classificados – também por Vega – como *Baguala* e *Vidala*:

Estes cantos recebem os nomes mais diversos. Em toda a região dos Vales de Tafí, recolei o 'Joi-joi', aplicado a diferentes cantos tritônicos, o mesmo que 'Vidala' e 'Tono Arribeño'. Na região dos Vales de Yocavil, ademais de estes, se aplicava com preferência os de 'Vidalita' e 'Tonada', e 'Tonada de carnaval'; e também 'Copla e Tonada' para significar alternación de coplas e estribillos. Avanzando até o limite com Salta, encontré o nome de 'Baguala', que adotei, de acordo com Carlos Vega, porque é o único, entre os mais difundidos, que se aplica com exclusividade a este gênero de canções. Ao norte do departamento de Trancas lhes chamam 'Tono', 'Copla' e 'Vidalita', e ao sul 'Tonada' e 'Vidalita'. Nos alrededores de Raco, ademais, ovi 'Arribeña', para significar os cantos das gentes que vêm de *cima*, quer dizer, da montanha [...] (ibid, p. 171)¹²³.

De interesse para a presente discussão, destaco, neste excerto, a sua "recolha" do termo *Joi-joi*, vigente na área geográfica onde está *Amaicha del Valle*, algo que a autora reitera em trabalho posterior, ao escrever que, no *Valle de Tafí*, a *Baguala* recebe o nome de *Joi-joi* (1952, p. 115). Já durante minha primeira viagem à *Amaicha* e ao longo das demais visitas, pude verificar o arraigado uso desta nomenclatura, ao que minhas interlocutoras informaram com declarado orgulho – e marcando diferença em relação aos *cantos copleros* de outras províncias – que o *Joi-joi* consiste em algo particular desta região. “O *Joy-joy* é nossa maneira [de cantar]. [...]. Como aqui tem uma maneira de cantar, em *Salta* eles têm outra maneira de cantar. Catamarca, o mesmo, tem outra maneira de cantar” (CRUZ, 2015)¹²⁴. O termo é, portanto, uma categoria conscientemente utilizada como afirmação do estilo de canto local, de modo análogo ao *Dulugu Ganalan*, observado por Feld, entre os *Kaluli* (1988, p. 76).

O nosso canto é muito... como vou lhe dizer... não é qualquer um que vai cantar. [...] somente nós temos essa voz... essa advertência... [...] esse *tono*. [Para] fazer as *coplas*, as *tonadas*... Isso é aqui apenas, em nosso vale, em *Amaicha del Valle* (AGUILAR, 2014)¹²⁵.

¹²³ Estos cantos reciben los nombres más diversos. En toda la región de los Valles de Tafí recogí el de “Joi-joi”, aplicado a diferentes cantos tritónicos, lo mismo que “Vidala” y “Tono arribeño”. En la región de los Valles de Yocavil, además de éstos se aplicaba con preferencia los de “Vidalita”, “Tonada”, y “Tonada de carnaval”; y también “Copla y Tonada” para significar alternación de coplas y estribillos. Avanzando hacia el límite con Salta, encontré el nombre de “Baguala”, que adopté, de acuerdo con Carlos Vega, porque es el único, entre los más difundidos, que se aplica con exclusividad a este género de canciones. Al norte del departamento de Trancas les llaman “Tono”, “Copla” y “Vidalita”, y al sur “Tonada” y “Vidalita”. En los alrededores de Raco, además, oí el de “Arribeña”, para significar los cantos de las gentes que vienen de *arriba*, es decir, del cerro [...].

¹²⁴ El joi joi es la manera nuestra. [...] Como aquí tiene una manera de cantar, en Salta tienen otra manera de cantar. Catamarca lo mismo, tienen otra manera de cantar.

¹²⁵ El canto nuestro es muy... como le voy a decir... no es cualquiera que va a cantar. [...] solamente nosotros tenemos esa voz... esa advertencia... [...] ese tono. [...] hacer las coplas, las tonadas... Eso es aquí nomás, en nuestro valle, en *Amaicha del Valle*.

Em julho de 2014, tive a oportunidade de conhecer a Eusebio Mamani (79), um *bagualero* (cantor de *bagualas*) e artesão de *cajas chirleras*, residente em *Fuerte Quemado*¹²⁶ (*Catamarca*), amplamente reconhecido como mestre das práticas culturais tradicionais do *Valle Calchaquí*. Este primeiro contato, somado a uma segunda oportunidade em 2015, quando estive visitando-o novamente, possibilitou meu acesso a outras elaborações importantes acerca do *Joi-joi* como processo de produção vocal *coplera*.

De acordo com Eusebio, o *Joi-joi* refere-se a uma vocalização acionada em uma prática anteriormente coletiva em que se diz uma *copla* (quatro versos octossilábicos) e, em seguida, canta-se uma *tonada* (um terceto de forma livre) – sendo a *copla* e a *tonada* designadas, pelas *copleras amaicheñas*, como “longa” e “curta”, respectivamente.

(...) a *copla* se diz. Por que se diz? Para que a roda a saiba. Se diz primeiro para que todos saibam como é a *copla*. E nada de estar lá com que ele vai levar a voz. [...] exemplo, às vezes é uma *copla*, e às vezes uns têm memória e os outros não, e bom, o mesmo. Vai e rima tudo. Pode fazer a primeira, de onde vai sair, sai. Qualquer dos que estão cantando (MAMANÍ, 2015)¹²⁷.

Em um segundo momento, também de forma cantada, a *tonada* é intercalada aos versos da *copla*. Nesta forma, as *coplas* mudam e a *tonada* ou “estribilho” mantém-se, não tendo esta relação temática com as primeiras (ARETZ, 1952, p. 83-84).

Quatro versos, sim... Dois se dizem com um verso da *tonada*. E as outras duas com o final da *tonada*. Claro, a primeira, a *copla*, cantam as duas estrofas e vai a *tonada*, e aí vai a outra parte da *copla* e vai a *tonada*. A *tonada* termina [...] (MAMANÍ, 2015)¹²⁸.

Ao problematizar o termo *Joi-joi* na conversa com Mamani, explicou-me ele que, a partir de sua experiência, entende o *Joi-joi* como:

(...) uma introdução da *copla*. Que a gente que antes cantava as *coplas* [...] cantavam assim em grupo, porque era um costume [...]. E o *Joi-joi* era a introdução da *copla* e da *tonada*. Melhor dito, para mim [...], era a introdução para a *copla*, porque faziam o *Joi-joi*, e cantando o *Joi-joi*, cantavam a *tonada*. Então, para ver que *tono* eles vão pôr para a *copla*, para que concorde com a *tonada*. E ainda, que voz se vão a pôr cada um [...]. Então lá onde vinha o *Joi-joi* para introduzir a *copla*, e com a *tonada* se cantavam muitas *coplas*. E quando mudavam de *tonada* faziam o *Joi-joi* outra vez, a introdução, diria, para ver que

¹²⁶ Povoado localizado a cerca de 27km de *Amaicha del Valle*, conhecido como local de resistência indígena contra os espanhóis. Seu nome é alusivo ao incêndio de um forte militar, pelos nativos da região, em batalha contra os colonizadores.

¹²⁷ [...] la *copla* se la dice. ¿Porque se la dice? Para que se la sepa la rueda. Se dice primero pa´ que todos sepan la *copla* como es. Y nada de estar ahí con que el vá a llevar la voz. [...] ejemplo, a veces es una *copla* y a veces unos tienen memoria y los otros no, y bueno, lo mismo. Va y rima todo. Puede hacer la primera, de donde va a salir, sale. Cualquiera de los que están cantando.

¹²⁸ Cuatro versos, sí... Dos se dicen con un verso de la *tonada*. Y las otra dos con el final de la *tonada*. Claro, la primera, la *copla*, cantan las dos estrofas y va la *tonada*, y ahí va la otra parte de la *copla*, y va la *tonada*. La *tonada* termina [...].

tono iam pôr à copla (ibid)¹²⁹.

Seu relato detalhado acerca da função do *Joi-joi* na *performance* vocal coletiva é bastante elucidativo, conferindo maior sentido ao seguinte excerto:

Quando se juntam vários cantores, um propõe o texto do estribilho ou ‘tonada’ e, na copla, fazem uma espécie de tarareio sobre a sílaba *nai* ou *hai*, para ‘assentar a tonada’ (ARETZ, 2003, p. 168)¹³⁰.

Fechando esta rápida exposição acerca do *Joi-joi*, apresento um comentário de Eusebio acerca da possível origem e disseminação do termo enquanto designação da forma ou estilo de canto:

(...) eu havia lido um livro onde... essa licenciada que veio de *Tucumán*, da Universidade [...] a que, diria, pôs o nome ao *Joi-joi*, porque nesses anos, cantava e cantava e talvez não fez por perguntar, assim como tu estás perguntando “que”, “como”. Então ela tomou assim, simplesmente, o *Joi-joi*. E era a introdução da *copla* (MAMANÍ, 2014)¹³¹.

Primeiramente, registro minha surpresa ao fato de que, durante nosso encontro, Mamaní tenha evocado o trabalho de Aretz (1946), inclusive mostrando-me a cópia original que possui da obra. Sua reflexão crítica, não apenas com relação à terminologia, mas ao problema metodológico que estaria associado à origem e/ou consolidação do termo *Joi-joi*, reforça a necessidade da vigilância com respeito aos materiais folclóricos que endereçam os cantos em questão. Tal exemplo sinaliza, ainda, a necessária criticidade, pelo etnógrafo contemporâneo, ante determinados conceitos, que possam circular de forma naturalizada em campo, e a relevância de perspectivas nativas críticas sobre os trabalhos dos “licenciados” que por lá tenham passado, bem como para com nossos próprios trabalhos, em desenvolvimento ou já finalizados.

Entendida esta moldura empírica da vocalização do *Joi-joi* na prática do canto de *coplas* em rodas, continuo esta reflexão, fazendo uma síntese de alguns dos pontos acima, de maneira a focar na dimensão do *Joi-joi* como “estribilho” de signos pragmáticos. Note-se que a *tonada* é reconhecida como um terceto que se intercala aos versos das *coplas*, sendo que, enquanto estas

¹²⁹ [...] una introducción de la copla. Que la gente que antes cantaba las coplas [...] cantaban así en grupo, porque era una costumbre, [...]. Mejor dicho, para mí [...] era la introducción para la copla, porque le hacían el joi-joi, y cantando el joi-joi, cantaban la tonada. Entonces, a ver que tono le van a ponerle a la copla, para que concuerde con la tonada. Y de paso, que voz se van a poner cada uno [...]. Entonces ahí ande venía el joi-joi para introducir, la copla, y con la tonada se cantaba muchas coplas. Y cuando cambiaban de tonada hacían el joi-joi otra vez, la introducción, diría, para ver que tono iban a poner a la copla.

¹³⁰ Cuando se juntan varios cantores, uno propone el texto del estribillo o “tonada” y em la copla hacen una especie de tarareo sobre la sílaba *nai* o *hai*, para “asentar la tonada”.

¹³¹ [...] yo había leído un libro donde... esa licenciada que vino de Tucumán, de la Univesidad [...] la que le puso diría el nombre al joi-joi, porque en esos años, diría, cantaba y cantaba quizá ya no ha hecho por preguntar, así como está usted preguntando, “que”, “como”. Entonces ella ha tomado ahí nomás el joi-joi. Y era la introducción de la copla.

variam ao longo da *performance*, a *tonada* mantém-se, ou seja, opera como um tipo de refrão, ou *ritornelo*. No entanto, é interessante observar como, no relato de Mamaní, evidencia-se o *Joi-joi* enquanto vocalização ou tarareio introdutório à *copla*, para assentar a *tonada* como terceto (ou seja, como texto) (ARETZ, 2003, p. 168) mas, ainda – e este é ponto ao qual quero chamar a atenção –, *para estabelecer a voz que se vão a pôr cada um* (MAMANÍ, 2015), ou seja, pelo processo de manejo da voz, assentar a *tonada* enquanto estilo vocal e, portanto, sinônimo de *tono* (VARGAS, 2015; SEQUEIDA, 2014).

Sugiro que a linha melódica que caracteriza a vocalização introdutória e que, chamada *Joi-joi* pelas *copleras amaicheñas*, tornou-se inseparável da *comuna rural* de *Amaicha*, põe em destaque sua dimensão como uma montagem territorial, uma espécie de refrão *coplero amaicheño*, que, ao ser vocalizado carrega terra consigo, afirmando uma relação direta a uma comunidade ou território natal. Se as *copleras* cantam para delimitar seus territórios, o *Joi-joi* poderia ser entendido como uma fórmula melódica que busca reconhecimento, um tipo de ‘nomo’ musical indissociável de sua distribuição espacial (DELEUZE & GUATTARI, 1997 [1980], p. 118).



Figura 11

Com estas observações, não é minha intenção fazer uma redução simplista dos cantos *copleros*, mas sugerir que esta vocalização de signos pragmáticos anterior à apresentação do conteúdo linguístico dos mesmos, ao constituir-se como o momento em que as *copleras* estabelecem como vão colocar suas vozes (MAMANÍ, 2015), configura-se como a apresentação de seus *tonos*, suas *tonadas* ou, em outras palavras, suas assinaturas sônicas territoriais. Assim, quando

uma *coplera* reconhece que sua contraparte canta diferente, tal percepção estaria fundada não naquilo que ela “diz” ao cantar, mas nas qualidades expressivas explicitadas na vocalização inicial de sua *tonada*, posteriormente intercalada com os versos da *copla*, ao longo da *performance*.

Embora tenha concentrado esta exposição sobre o *Joi-joi* das *copleras amaicheñas*, a vocalização deste estribilho ou *ritornelo* não é exclusiva às mesmas. Paula Suárez (2014), por exemplo, ao explicar-me sobre o estilo voco-sonoro de seu canto *diaguita* como proveniente de *Laguna Blanca*, iniciou e concluiu sua demonstração com o tipo de vocalização a qual me refiro¹³²:

[falando]

[p]or lá onde eu vivia, por *Laguna Blanca* [...] por lá cantávamos assim, ‘*Diaguita*`:

[vocalização de signos pragmáticos]

[cantando]

Alfa verde y flor morada;
pobrecita mi tonada;
y ojos negros, verte quiero, verte quiero;
y hasta el martes quiero hablarte;
y haste el jueves si no llueve, si no llueve;
soy de Güemes, conoceme, conoceme

[conclui retomando a vocalização introdutória]¹³³.

Os casos de Paula e de Liberia, ao mostrarem a ambivalência das mesmas enquanto *copleras* com origens *catamarqueñas*, mas cujas *tonadas* extralocais, há anos, soam em *Amaicha*, são interessantes para pensar o desenho de territórios e paisagens comunitárias por suas montagens sonoras (DELEUZE & GUATTARI, 1997 [1980], p. 132), estando fora de suas comunidades de origem. Em outras palavras, se, por um lado, tais exemplos põem em evidência a relação do agenciamento voco-sonoro a um domínio territorial *catamarqueño*, podendo o *tono coplero* ser pensado enquanto um centro sonoro onde se concentra a intensidade expressiva de tal território, as *copleras* mostram que tal centro “[...] pode estar situado fora do território, no ponto de convergência de territórios muito diferentes ou muito afastados” (ibid, p. 136) como, por exemplo, é o caso de *Laguna Blanca* e *Amaicha*.

Na trajetória de Liberia, particularmente, pela coprodução e coexistência das *tonadas catamarqueña* e *amaicheña* em suas *performances*, tal exemplo mostraria a “[...] decodificação da inatidade e uma territorialização do aprendizado, um no outro, um com o outro” (ibid, p. 146),

¹³² Faixa 6 - <https://www.youtube.com/watch?v=UZvO58kjA7I>

¹³³ [p]or allá por donde vivía yo, por Laguna Blanca, [...] por ahí cantábamos así, Diaguita. Pasto verde e flor roxa; pobrezinha, minha *tonada*; e olhos negros, ver-te quero, ver-te quero; e até terça-feira quero falar-te; e até quinta-feira, se não chove, se não chove; sou de *Güemes*, conheça-me, conheça-me.

sendo que, sua *tonada catamarqueña*, enquanto expressão sonora de seu território natal, é articulada em intermontagens com *tonadas* outras, por toda a trajetória rumo a este centro, que Liberia projetou externamente à sua comunidade de origem.

Neste ponto, as *copleras* deixam evidente que se, por um lado, há uma “[...] correlação entre estilos vocais e categorias sociais” (TRAVASSOS, 2008, p. 26), por outro, existe uma forte correlação entre *tonadas* e territórios, ou seja, os *tonos copleros* constituindo-se como forças territorializantes e domínios territoriais. Uma conhecida gravação de Gerónima Sequeida, registrada por Leda Valladares, corrobora uma vez mais esta questão. No referido registro, a *coplera* inicia a *performance* cantando sua *tonada catamarqueña*, marcada por uma projeção de voz intensa, com sustentação prolongada das notas agudas, desenhando amplos platôs sônicos. Após desenvolver o canto por alguns instantes, em dado momento para e fala: “Isso era quando eu já estava em *Amaicha*... primeiro, no *cerro*, cantava de outra maneira” (1997)¹³⁴. Ao finalizar este comentário, começa a fazer o *Joi-joi*, ou *tonada amaicheña*, exemplificando sua mudança de território para *Amaicha*.

Estes casos, assim como os demais apresentados, evidenciam que as qualidades expressivas da *tonada* desenharam o território daquela *coplera* que a canta, a qual, carregando-as consigo e produzindo-as, territorializa tais qualidades voco-sonoras. Como assinaturas, tais qualidades são, portanto, as marcas sonoras constitutivas da morada, ou seja, da comunidade que a *coplera* vocaliza (DELEUZE & GUATTARI, 1997 [1980], p. 123). Serafina, ao relatar que *Amaicha* é “[...] o único povoado em que se [canta] a *copla*, digamos, isto que cantamos, esse *tono*” (GUERRA, 2015)¹³⁵, mostra-nos que “[o] território é de fato um ato, que afeta os meios e os ritmos, que os ‘territorializa’. O território [ou, pense-se, *Amaicha*, sendo, portanto] [...] o produto de uma territorialização dos meios e dos ritmos” (DELEUZE & GUATTARI, 1997 [1980], p. 120), ou seja, das *tonadas* agenciadas pelas *copleras*. No entanto, vale notar que a perspectiva da constituição territorial *amaicheña*, pelas *tonadas copleras*, não deve ser pensada por um viés homogeneizante. Os exemplos, aqui apresentados, mostram claramente que a comunidade de *Amaicha* é atravessada por *tonadas extralocais* que fazem de suas fronteiras membranas musicalmente permeáveis. Em outros termos, *Amaicha* poderia ser pensada enquanto um plano sônico marcado pela multiplicidade de vozes *copleras*, oriundas de diferentes territórios.

Retomando a crítica de Máxima Sequeida acerca de sua *comadre amaicheña*, de que não daria *ritmo* ao seu cantar, sugiro que tal comentário traz ao cerne da questão o problema do devir-expressivo de ritmos e melodias, ou seja, do surgimento de qualidades voco-sonoras adequadas, que

¹³⁴ Eso era cuando yo ya estaba en Amaicha... primero, en el cerro, cantaba de otra manera [...].

¹³⁵ [...] el único pueblo que se canta[...] la copla, digamos, eso que cantamos, ese tono.

façam das *tonadas copleras* marcas expressivas capazes de produzir territórios comunitários. Entretanto, vale notar que a afirmação de Sequeida, quanto à ausência de *tono* ou *ritmo* na(s) *coplera(s) amaicheña(s)*, não deve ser considerada de forma literal. Diria que, subjacente a esta crítica, encontra-se não a ausência de qualidades expressivas, mas a explicitação de divergência entre as mesmas. Ao tecer a observação de que em *Amaicha* quase todas cantam da forma por ela assinalada, Máxima evidenciaria justamente a percepção de que o *Joi-joi*, ou a *tonada* destas *copleras* outras, desenharam um território por sua expressividade diferenciante, lá se abrigando (DELEUZE & GUATTARI, 1997 [1980], p. 120-131).

Ao assinalar, de maneira enfática, a divergência entre seu *tono* e o *tono vizinho*, Máxima apontaria a incapacidade de suas contrapartes em visitar musicalmente territórios outros. Pois, a *coplera amaicheña*, ao dizer não ter *tono* e não poder segui-la, não evidenciaria inexpressividade, mas a impossibilidade de, por um agenciamento voco-sonoro distinto, realizar o cruzamento de fronteiras entre diferentes epistemologias musicais. Por outro lado, poderíamos questionar se esta “impossibilidade” de seguir Máxima foi, de fato, manifestada no sentido literal da palavra pela *coplera amaicheña*.

Considerando que as marcas qualitativas sonoro-musicais como fundamentais à feitura dos territórios e, considerando a consciência das *copleras* no que tange à força performativa de seus atos voco-sonoros, constitutivos de suas comunidades e, portanto, indissociáveis das mesmas, a afirmação de não poder seguir o *tono* de outrem poderia, também, expressar uma opção de defesa territorial. Afinal, quando Lastenia Aguilar afirma que só em *Amaicha del Valle* se possui “[...] essa advertência” (2014) para cantar, não encontramos subjacente a esta defesa, acerca do *tono* local, uma defesa em prol de um território comunitário e, por conseguinte, identitário?

Com o aqui exposto, fica claro que já não se pode considerar que nestes cantos “[...] não existem os problemas técnicos de como tirar a voz e manejá-la, de como respirar” (VALLADARES, 2000, p. 37)¹³⁶. As narrativas, acima, mostram que, pelo exercício da escuta observante, geralmente desde tenra idade, as *copleras* desenvolveram perspectivas próprias, que – de modo alinhado aos *Kisêdjê* xinguanos – apontam “[a] voz como [...] instrumento musical mais importante, e principal objeto de avaliação crítica” (SEEGER, 2015 [1987], p. 167), estando, portanto, atentas ao caráter apropriado à feitura de um bom *tono* vocal. Suas análises destacam, também, que a ausência de notação musical não corresponde à ausência de conceitualizações – sempre críticas – sobre música (FELD, 1990 [1982], p. 163).

¹³⁶ [...] no existen los problemas técnicos de cómo sacar la voz y manejarla, de cómo respirar.



Figura 12

As *copleras* mostram que, ao cantarem, trazem, com força e concomitância, uma terra natal, uma intensa forma de senti-la, às vezes estando esta morada a grandes distâncias, seja no tempo como no espaço. Se, desde a perspectiva concernente à performatividade (BUTLER, 1990; 2007 [1990]; 1993), as *copleras* evidenciaram, de maneira clara, o poder do agenciamento voco-sonoro na construção da pessoa e sua realidade social, destacaram, também, a força de suas conceitualizações musicais, sendo que delas aproximei-me no intuito de aprender um pouco acerca de suas práticas vocais.

Ao manter meus ouvidos receptivos ante as perspectivas que se me iam sendo apresentadas, as *copleras* mostraram-me que um alinhamento às suas *musicológicas* (MENEZES BASTOS, 1999 [1978]) poderia ser prolífico, mesmo que, em um primeiro momento, difícil de estabelecer. A dificuldade dos sempre desafiadores passos iniciais na senda etnográfica foi atenuando-se, à medida que logrei cruzar parcialmente – porque tal cruzamento não se dá por completo – as fronteiras de minhas próprias epistemologias, ou seja, de meu território, vislumbrando que, para além da linha do meu horizonte, há territórios outros. Territórios que assim podem ser reconhecidos pelas vozes e epistemologias que neles se abrigaram, constituindo-se como suas marcas distintivas.

Ao encarar seriamente as elaborações epistemológicas contidas nos relatos de minhas interlocutoras, pude adentrar no domínio experiencial associado à produção de seus cantos. Creio que os contrapontos entre as diferentes perspectivas apresentadas pelas *copleras*, acerca de suas trajetórias e práticas como cantoras, deram exemplos suficientemente eloquentes, no sentido da complexidade subjacente à feitura e articulação de suas *tonadas*. Se me posicionei de maneira

crítica ante a noção de tritonia atribuída aos referidos cantos, tal se deve à constatação etnográfica da necessidade de deslocar o foco daquela ideia dominante, de um *nexo* relacional entre três notas formadoras de uma tríade maior, para os *nexos* entre *tonadas*, pessoas e territórios. Creio que esta última montagem, mais abarcadora e profunda, apresentou uma dimensão tanto quanto mais rica acerca dos desdobramentos possíveis que (a)guardam (pel)as vozes *copleras*.

*Cuando se muera esta Aguilar,
no la entierren en el sagrado;
Entiérrenla en campo verde,
pa´ que le pise el ganado*
Lastenia Aguilar

CAPÍTULO 3

OS CORPOS COPLEROS EM DEVIR

Estranhando os corpos das copleras

Durante meu trabalho de campo exploratório em *Amaicha*, em fevereiro de 2012, tive a oportunidade privilegiada de acompanhar a realização da Festa Nacional à *Pachamama*, evento que conjuga a comemoração do carnaval *calchaquí* e o culto a *Pachamama*, sendo atualmente a única celebração em *Amaicha* capaz de mobilizar um grande número de *copleras*, afinal, para estas, muito mais que o carnaval, é a festa da Mãe Terra. Várias das *copleras* com quem tive interlocução, em vista de idade avançada e dificuldades para locomover-se, disseram-me abertamente que é o único evento que as faz sair de casa para cantar. Ainda que a referida festa seja criticada por muitos como um espaço que, manejado pelo Estado, encontra-se cada vez mais comprometido com a cultura enquanto potencial movimentador econômico no âmbito local – conforme atesta a presença de forte capital privado em sua realização –, o evento em questão ainda consiste em um espaço interessante para observar as *montagens* efetuadas pelas *copleras*, ao cantarem publicamente.

No primeiro dia da festa, conhecido como a “quinta-feira de comadres”, as mulheres da comunidade são as protagonistas, assumindo a liderança da cerimônia de abertura. Neste dia, a praça de *Amaicha del Valle* foi povoada por inúmeras *copleras*, que exibiam saias e camisas coloridas, ponchos, chapéus decorados com pompons coloridos confeccionados artesanalmente em lã ou com grandes ramos de vinhas, e *cajas chirleras*, muitas delas adornadas com animais de pelúcia ou, ainda, com pinturas de animais, montanhas e *cardones* (cactus) sobre os *parches* (couros) do instrumento. O evento começou pelo *topamiento*¹³⁷ de *comadres*, em que quatro grupos de mulheres, liderados por *copleras*, caminhavam, cada um carregando um arco feito de *caña*¹³⁸, com frutas e roscas doces penduradas (sinalizando a fartura de alimentos), desde uma das quatro esquinas da praça (sinalizando os pontos cardeais) até o centro da mesma, para o rompimento de tais arcos.

Mais tarde, pelas *performances* musicais, seus corpos, já visualmente diferenciados, diferenciavam-se ainda mais, por meio da articulação de seus cantos. Suas vozes, que por um lado são elogiadas enquanto expressão do estilo vocal local (FELD, 1988), marcado pela potência sonora das gargantas *copleras* e, por outro, são ouvidas como estranhos “uivos”, por aqueles com pouco ou nenhum apreço por essas músicas, as *copleras* capitalizavam a atenção dos presentes para si,

¹³⁷ Topamento ou encontro.

¹³⁸ Cana.

marcando a ocupação de um “[...] papel social” (SEEGER et alli, 1979) privilegiado no universo local: o de mulheres cantoras, capazes de se comunicarem com a *Pachamama*. Tal capacidade, reconhecida pela comunidade envolvente – e explorada estrategicamente pelo turismo promovido desde o Estado –, reconhece nas *copleteras* o poder de eficácia para a realização dos rituais à deidade, fazendo destas mulheres figuras esperadas em tais momentos celebratórios, por conferirem legitimidade aos mesmos.



Figura 13



Figura 14

Nesta primeira incursão etnográfica durante a Festa Nacional à *Pachamama*, a imagem das *copleras* – com a referida indumentária – lado a lado aos *gauchos*, por vezes vestidos com os mesmos tipos de chapéus e ponchos, pareceram-me, inicialmente, um curioso sincretismo entre as culturas *criolla* e indígena. Entretanto, a partir da segunda viagem de campo, esta possibilidade explicativa, um tanto folclorista, foi parecendo-me insuficiente para dar conta da autodeterminação que as *copleras* vinham demonstrando-me. Em outras palavras, o aparente hibridismo estético, fechado em si mesmo, foi complexificando-se a partir de uma “moldura” epistemológica revelada pelas *copleras* no que se refere às relações sóciocosmológicas em que estão inseridas e as transformações corporais decorrentes das mesmas (conforme capítulo 1), bem como suas performatividades voco-sonoras (conforme capítulo 2).

No devir do trabalho de campo, à medida que fui sendo *afetado*, aprofundando o entendimento sobre as relações entre as *copleras* e a *Pachamama*, vislumbrei, por exemplo, que um *sombrero gaucha* e um *sombrero coplero*, podem *ser* coisas bem diferentes, apesar de sua similitude em termos materiais ou estéticos. Quer dizer, seguindo a lógica de que, no *campo problemático amaicheño-calchaquí*, o estatuto de um objeto transforma-se de acordo com o corpo ao qual ele faz relação, no corpo de uma mulher *coplera*, um chapéu pode ser um santo e uma *caja chirlera*, o mundo, entendimentos bem distintos daqueles que, por exemplo, orientaram por duas décadas minha experiência como violinista, ou seja, de que um violino é ele mesmo, ou em termos organológicos, um instrumento cordofone.

Ao perceber a existência de epistemologias próprias aos corpos destas mulheres cantoras, mas que não ficavam restritas a aspectos visuais, sendo responsáveis por dimensionar suas *performances* voco-sonoras, vim a pensar na noção de *corpo coplero*, uma categoria estratégica à elaboração deste texto que, no entanto, devo salientar, aponta a uma prática. Em outras palavras, é necessário ter em mente que, no *campo problemático amaicheño-calchaquí*, o *corpo coplero* “[n]ão é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas” (DELEUZE & GUATTARI, 1996 [1980], p. 9). Portanto, neste texto, o *corpo coplero*, enquanto “noção”, serve como ferramenta para a “equivocação controlada” ou “tradução” (VIVEIROS DE CASTRO, 2004a) de um conjunto de práticas empíricas. Assim, considerando suas epistemologias incorporadas, o *corpo coplero* figura enquanto centro das reflexões deste capítulo, as quais procuram valorizar as capacidades corporais especiais a estas mulheres cantoras que, por meio de atos performativos voco-sonoros, desenlaçam corpos diferenciados no âmbito de suas *performances* musicais. Portanto, central à noção de *corpo coplero*, assinalo o pressuposto de que, sendo ele um corpo cantor, que devém enquanto *locus* de epistemologias sonoras, elaboradas no plano relacional-experiencial da acustemologia local (FELD, 1996), existe não apenas enquanto lugar da “[...]”

perspectiva diferenciante” (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 131) mas, fundamentalmente, da *sonoridade diferenciante*, elaborada por meio de uma *audição do mundo* (MENEZES BASTOS, 1999; 2012), *amaicheña-calchaquí*. Entretanto, deixo claro que esta mudança de paradigma não almeja a sobreposição do sonoro sobre o visual, tratando-se, ao contrário, de reconhecer a ambos enquanto pontos complementares (STEIN, 2009, p. 24). Dito isto, ouçamos o que nos tem a fazer ouvir, uma aproximação ao *corpo coplero* e suas *musicológicas* (MENEZES BASTOS, 1999 [1978]).

DO QUE O *CORPO COPLERO* É CAPAZ?

O corpo coplero enquanto feixe de relações

Dentre as várias *copleras* com quem tive oportunidade de conviver, Paula Suárez foi uma interlocutora central à elaboração de reflexões sobre a problemática do *corpo coplero*. Desde a primeira viagem a *Amaicha*, a construção de sua *pessoa coplera* foi algo que chamou minha atenção, tanto por sua dimensão visual como pela sonora. Conforme relatos apresentados no capítulo 2, creio ter ficado claro que, no desenrolar da etnografia, os comentários de alguns interlocutores, bem como das demais *copleras*, foram confirmando o estatuto de Paula como alguém muito particular dentro do universo *coplero*. Dando início a esta reflexão, destaco ter podido acompanhar controvérsias em torno ao chapéu usado por ela em suas *performances*: o “chapéu das promessas”.

De cor preta, redondo e de aba reta, o chapéu em questão é, à primeira vista, um objeto comum, que poderia pertencer a qualquer pessoa no *Valle Calchaquí*. Entretanto, uma série de pequenos “objetos”, a ele anexos, desafia o senso comum da observação imediatista. Adornado com plumas azuis e brancas, uma estreita faixa de artesanato em lã, onde se leem as palavras *Coplera Diaguita Calchaquí*, incluindo-se dezenas de pequenos pingentes – dentre eles, um *bottom* redondo, com a imagem do *Yellow Submarine*, dos *Beatles* – e uma grande estrela de cinco pontas, vermelha, de plástico, o chapéu de Paula é único e, por isso, divide opiniões: por um lado, exerce deleite estético a forasteiros como os turistas que o fotografam de forma incansável na tentativa de (a)pr(e)ender, em imagens, o exótico objeto; por outro, não é aceito de forma unânime pelas *copleras* em *Amaicha*, por sua condição maximamente diferenciada em relação aos demais chapéus *copleros*.

Conforme duas interlocutoras confidenciaram-me¹³⁹, houve momentos em que algumas

¹³⁹ Por questões éticas, decidi manter seus nomes em anonimato.

comadres contrárias ao seu chapéu (aparentemente por diferir esteticamente), manifestaram-se no intuito de proibi-lo nas *performances* da *Fiesta a La Pachamama*. Mas, como me foi dito, Paula desconsiderou as opositoras e, com a personalidade (em bom sentido) impetuosa que lhe é própria, seguiu usando seu *sombrero*, marca indiscutível de – mas não somente – sua identidade visual. Sabendo dessas posições contrárias em relação ao chapéu de Paula, busquei entender diretamente com a dona do mesmo qual a história e os significados envolvendo o objeto de tamanha controvérsia.



Figura 15



Figura 16

De acordo com Paula Suárez, o chapéu que carrega surgiu a partir de seu batismo como *coplera Diaguita Calchaquí*:

Primeiro me batizou aqui [em *Amaicha del Valle*], a finada Quica Ávalos, pobrezinha, alma bendita, estará escutando aí no meio dos altos céus. Me disse: ‘Você, Dona Paula, vai ser a *Diaguita Calchaquí* das montanhas. Porque você disse que viveu muito longe’. Que era de muito longe, realmente, eu era de *Laguna Blanca*, das estâncias de *Laguna Blanca*. Depois fomos à Festa da *Puna*¹⁴⁰, também me chamaram para *Antofagasta de la Sierra*. E bom, havia uma senhora, não me lembro como se chamava... *Copleras, copleros*, havia vários... E me disse: ‘Senhora, você, nós vamos a destinar... vamos batizá-la para que seja a *Diaguita Calchaquí*’. E bom... a mesma coisa que me diziam aqui, soou lá. E outra coisa me disse: ‘Você vai ser a médica dos enfermos’. Porque realmente era uma coisa que... era da *puna*, estavam todos enfermos. E eu agarrei, me deu a chaleirinha para que ponha a água, e me deu umas ervas medicinais para que eu fervesse na chaleira. E bom, isso eu ia dando aos que estavam deitados. Haviam se *apunao!* Melhor dito, andavam correndo cabras, correndo lhamas, correndo vicunhas, e as pessoas se hão *apunao*. E por isso se chamava a Festa da *Puna*. E então eu, a cada enfermo ia fazendo a benção, que Deus e a Virgem levante-os, que Deus e a Virgem, *Pachamama*, os faça aliviar com a Fiel Natureza Dela. Então eu ia dando um chazinho a cada um. E então todos já iam se levantando. E bom, depois todos já estavam junto de mim, agradecendo-me, que eu era a médica camponesa! E bom, assim se levantaram todos! (2015)¹⁴¹.

Tendo como marco a ação de batismo ritual oficiado pela *coplera amaicheña* Quica Ávalos, percebe-se, neste relato, o momento de desconstrução do corpo cotidiano (GRAVINA, 2013, p. 181-182) via construção de sua pessoa enquanto *coplera Diaguita Calchaquí*, associada à sua origem territorial em *Laguna Blanca*, Província de *Catamarca*. Entretanto, ao relatar o batismo que se deu posteriormente, na Festa da *Puna*, onde – note-se o poder do som/palavra enquanto produtor de efeitos através de territórios – soaram as coisas que haviam sido ditas em *Amaicha* pela *coplera* Quica, Paula destaca, via comunicação com divindades, seu poder curativo sobre aqueles que haviam se *apunado*, ou seja, sofrido do mal de altura e, assim, a aquisição de estatuto como médica camponesa.

¹⁴⁰ O termo “puna” refere-se a uma ecoregião de altas montanhas que, na Argentina, varia sua altitude entre 3200-4500 metros acima do nível do mar.

¹⁴¹ Primero me bautizó aquí la finada Quica Ávalos, pobrecita, alma bendita, estará escuchando en medio ahí de los altos cielos. Me dijo: “Usted, Doña Paula va a ser la Diaguita Calchaquí, de los cerros. Porque usted dice que ha vivido muy lejos”. Muy de lejos realmente, yo era de Laguna Blanca, de las estancias de Laguna Blanca. Y después fuimos a la Fiesta de la puna, también me hicieron llamar para Antofagasta de la Sierra. Y bueno, había una señora, no me acuerdo como se llamaba... Copleras y copleros había varios... Y me dice: “Señora, usted le vamos a destinar...[...] la vamos a bautizar que sea la Diaguita Calchaquí”. Y bueno, la misma cosa que me decían aquí, ha sonado allá. Y la otra cosa, me dice: “Usted va a ser la medica de los enfermos”. Porque realmente, era una cosa que... era de la puna, estaban todos enfermos. Y yo agarré, me dió la pabita para que ponga el agua, y me dió unos yuyos medicinales para yo haga hervir en la paba. Y bueno, eso iba dando yo a los que estaban tira’os. Se han apuna’o. Mejor dicho, andaban corriendo cabras, corriendo llamas, corriendo vicuñas, y se han apuna’o la gente. Y por eso se llamaba la Fiesta de la Puna. Entonces yo, a cada enfermo le iba haciendo la bendición, que Dios y la Virgen los levante, que Dios y la Virgen, Pachamama, los tenga que soliviar con Su Fiel Naturaleza de Ella. Entonces le iba dando a cada uno un tecito. Y entonces todos iban levantándose ya. Y bueno, ya todos después estaban junto de mi, dándome las gracias, ¡que yo era la medica campesina! ¡Y bueno, así se han levantado todos!



Mapa 3

Parece clara a relação entre a aquisição de poderes específicos a partir da *in-corporação* do “objeto”, algo que Paula detalhou em um segundo relato, no qual aprofunda a relação entre seu chapéu e a capacidade de operar mudanças positivas nas vidas das pessoas¹⁴²:

[R]ealmente o meu chapéu é uma coisa que tem, que são promessas. Realmente eu, com minha Mãe Terra, *Pachamama*, por aí estando doentes, por aí lhes acontece algo, e vem a dizer-me: “Ai Dona Paulinha, que posso fazer, Dona Paulinha? Você que já está passando a vida, está já uma mulher de idade, que já passa a vida, que já tem os seus conhecimentos de algo”. Eu lhes digo: “Não... sabe quê? Coloque uma promessa no meu chapéu! Meu chapéu é bendito!”. Meu chapéu, esse o abençoou para mim o padre [...] Antônio creio que se chamava. Era de São José. E bom, depois tenho o carinho de minha Mãe Terra, *Pachamama*, que ela nos abençoa todos os dias. Nosso *Tata Inti*¹⁴³, nossa Mãe Lua. Eu neles creio, mais que tudo. E isso são promessas, o que tem o meu chapéu. E quando me veem com meu chapeuzinho por aí: “Oh! A *coplerita Diaguita!* Venha, o levamos, vamos!”. O chapéu é o ditoso. O chapéu é como se fosse um santo, uma pessoa. Um Pai Deus, um *Tata Inti*. Esse é o meu chapéu, esse é abençoado (2014)¹⁴⁴.

Neste relato, destacam-se pontos importantes para a reflexão acerca do *corpo coplero*. Ao apresentar seu chapéu, Paula explicita, nas promessas depositadas, as ações e intenções de outrem

¹⁴² Vídeo 1 - <https://www.youtube.com/watch?v=x3tflZecssg>

¹⁴³ Nome *quechua* ao Deus Sol.

¹⁴⁴ [R]ealmente mi sombrero es una cosa que tiene, que son promesas. Realmente, yo, con mi Madre Tierra, Pachamama, por ahí están enfermos, por ahí le pasa algo y vienen a decirme: “Ay, Doña Paulita ¿que puedo hacer, Doña Paulita? Usted que ya está pasando la vida, está ya una mujer grande, que ya pasa la vida, que ya tiene sus conocimientos de algo”. Yo le digo: “No... ¿Sabe qué? Póngale una promesa en mi sombrero. Mi sombrero es bendito. Mi sombrero, ese se me lo ‘bendició’ el padre [...] Antonio creio que se llamaba. Era de San José. El me lo ‘bendició’ mi sombrero. Y bueno, después tengo el cariño de mi Madre Tierra, Pachamama, que ella nos bendice todos los días. Nuestro Tata Inti, nuestra Mama Luna. Yo en ellos creo, más que todo. Y eso son promesas, lo que tiene mi sombrero. Y cuando me ven con mi sombrero por ahí: “¡Oh! ¡La coplerita Diaguita! ¡Venga, lo llevamos, vamos!” El sombrero es el dichoso. El sombrero es como si fuera un santo, una persona. Un Tata Diós, un Tata Inti. Ese es mi sombrero, ese es bendito.

no devir de seu corpo (TOLA, 2007, p. 512), sendo este um exemplo potente, que mostra sua “[...] capacidade em desenhar relações” (STRATHERN, 1999, p. 40)¹⁴⁵, ou estabelecer alianças entre diferentes cosmologias – como a indígena e a cristã – representadas pela *Pachamama*, pelo padre e pelos depositários de oferendas, construindo para si “[...] um corpo mais potente” (DELEUZE & GUATTARI, *ibid*, p. 43), capaz de agenciar processos curativos nos demais.

Tendo se tornado bendito pela benção do padre e pelo carinho diário da *Pachamama*, o chapéu assume o estatuto de um santo e de uma pessoa e, ao ser visto por outros sujeitos, é – observe-se o artigo masculino em seu relato – convocado para acompanhá-los. Entretanto, o mesmo chapéu é parte inalienável do próprio *corpo coplero* de Paula, como, de maneira performativa (BUTLER, 2007 [1990], p. 17), *soaram* as oficiantes dos batismos e, portanto, como atesta o fato de que ao vê-lo, as pessoas veem *a coplerita Diaguita*. Poder-se-ia inferir que, neste caso, o chapéu corporalizado por Paula tornou-se “[...] a epistemologia que afectivamente reúne conhecimentos que são involucrados em sua textura e que fazem sua presença e asserção afectiva” (TOY, 2010, p. 173)¹⁴⁶. Aprofundando esta reflexão, convoco a descrição que Paula ofereceu-me a respeito de sua *caja chirlera*, artefato sonoro, que, sendo constitutivo do *corpo coplero*, convida-nos a considerá-lo nesta reflexão.

Em uma tarde, durante minha segunda viagem de campo, em julho de 2014, fui visitar Paula, tendo acordado dias antes, em um encontro casual na praça de *Amaicha*, que faríamos uma conversa gravada em vídeo. Ao chegar à sua residência em *La Aguadita*, seus cães logo anunciaram minha presença e, ao ouvi-los, Paula saiu da casa, penteando os cabelos úmidos. Vestindo uma camiseta vermelha da Comunidade Indígena de *Amaicha del Valle* e uma calça escura estampada com flores coloridas, ao cumprimentar-me disse que estava me esperando e pediu que fosse organizando os equipamentos, enquanto terminava de se preparar. Em alguns instantes, retornou ao pátio com a *caja chirlera* em mãos e o chapéu posto na cabeça.

Iniciada a gravação, depois de cantar uma sequência de várias *coplas*, relatou¹⁴⁷:

Minha Mãe Terra, *Pachamama*, me abençoou para isso, para cantar, para ter meus animaizinhos, para as *señaladas*. Essas flores que levo aqui são, significam *señaladas*. Essas flores que correm por aqui são, significam *señaladas*, marcações de terneiros, marcações de vacas. [...] Esses já são artesanatos e esses tecidos são artesanatos. Eu era uma grande artesã. [...] E isso também, esse sininho que leva, leva significado dos animaizinhos, que levam sua sineta. Também de nossa missa, que vamos à nossa igreja. Bom e esses são os significadinhos que a minha *caja* tem, não? E por aqui tenho um *charango* também, que se canta, que se dança. E por aqui tenho a corujinha, também. A aranha, que são coisas da Mãe Terra, *Pachamama*. E assim, todas as coisinhas que a minha

¹⁴⁵ [...] capacity to draw in relationships

¹⁴⁶ [...] the epistemology that affectively assembles knowings that are enmeshed in its texture and that makes an affective presence and assertion.

¹⁴⁷ Vídeo 2 - <https://www.youtube.com/watch?v=oHcTV1Us18o>

caja leva, realmente são da Mãe Terra, *Pachamama*. [...] também [ando] com meus animaizinhos por aí, que vai fazer... esses cabritos que tenho por aí para cuidar, para pastar. Esse se chama 'La Guagua'¹⁴⁸, 'La Guagua' se chama esse bode. 'Guagua, Guagua, Guagua' e já vem ele por aí, disparando (ibid)¹⁴⁹.

Primeiramente, gostaria de colocar, em detalhe, algo interessante na maneira como Paula se refere às flores das *señaladas* que *correm* por sua *caja*. Ao fazer sua descrição, em duas vezes, ela diz que as flores *são señaladas*, corrigindo-se, em seguida, para *significam señaladas*¹⁵⁰. Este problema, que se apresenta em seu relato, remete a dois caminhos possíveis: (1) Paula crê que o artefato é a própria coisa; (2) Paula crê que o artefato consiste apenas em uma representação da coisa. Se aceita a primeira hipótese, além das flores, os demais artefatos – a aranha, a sineta, a coruja – seriam os próprios sujeitos aos quais remetem. Pela segunda possibilidade, os artefatos estariam restritos ao significado ou representação dos seres apontados. Mas, como sair do impasse?

Segundo Viveiros de Castro,

[o]s artefatos possuem essa interessante ontologia ambígua. Eles são objetos que necessariamente apontam a um sujeito; como ações congeladas, eles são personificações materiais de intencionalidade não material. O que é natureza para nós, pode muito bem ser cultura para outra espécie (2004b, p. 471)¹⁵¹.

Observando-se, no relato acerca de seu chapéu, a atribuição do estatuto do objeto *como se fosse um santo, uma pessoa* (SUÁREZ, 2014) dotada de capacidades agentivas sobre os outros que pedem por sua companhia, acredito que, neste caso, ao corrigir-se, Paula poderia expressar um constrangimento epistemológico relacionado justamente à sua visão de mundo – não dicotômica – e a visão de mundo à qual minha presença em campo lhe remeteria – dicotômica. Sendo que, na totalidade de sua explicação, é assumida a centralidade de sua relação com a *Pachamama*, sugiro que, assim como no caso do chapéu, Paula aponta os “ornamentos” ou “adereços” que compõem seu corpo como partes de outros seres a ele anexos, cujas presenças são por ela convocadas (STRATHERN, 1999, p. 35). Seguindo esta lógica, é interessante observar, por exemplo, a sineta

¹⁴⁸ Bebê.

¹⁴⁹ [M]i Madre Tierra, Pachamama, me bendició para eso, para cantar, para tener mis animalitos, para las señaladas. Estas flores que llevo aquí, son, significan señaladas. Esas flores que corren por acá, son, significan señaladas, marcadas de terneros, marcadas de vacas. [...] Estos son ya artesanías, y estos tejidos son artesanías. Yo era una gran artesana [...]. Y esto también, esta campanita que lleva, lleva significado de los animalitos, que lleva su cencero. También de nuestra misa, que vamos a nuestra iglesia. Bueno y estos son todos los significaditos que tiene mi cajá, ¿no? Y por acá tengo un charango también, que se canta, que se baila. Y por acá tengo la lechucita también. La araña, que son cosas de la Madre Tierra, Pachamama. Y así todas mis cositas que lleva mi cajá. Que realmente son de la Madre Tierra, Pachamama. [...] también con mis animalitos, por ahí, que va a hacer... Esos chivitos que tengo por ahí, para cuidar, para pastear. Este se llama “La Guagua”, “La Guagua” se llama este chivo. “Guagua, Guagua, Guagua”, ya se viene por ahí, disparando.

¹⁵⁰ Agradeço ao colega Fernando Wielewicky por suas observações que me instigaram a avançar na problematização acerca da ambiguidade existente no relato de Paula.

¹⁵¹ [a]artifacts have this interestingly ambiguous ontology. They are objects that necessarily point to a subject; as congealed actions, they are material embodiments of nonmaterial intentionality. What is nature to us may well be culture to another species.

anexa à *caja chirlera* – portanto, anexa ao seu corpo – como a convocação da cabra, animal que faz parte das relações vivenciadas cotidianamente, em seu *puesto*¹⁵², em *La Aguadita*.

A este respeito, é interessante notar que, no início desta gravação¹⁵³, ao que Paula começou a cantar, o gravador registrou o balido de um bode que, acompanhado de uma cabra, imediatamente entraram no campo de visão da câmera filmadora, aproximando-se de seu *corpo coplero*. Enquanto Paula cantava, apareceram, ainda, dois filhotes, que, na companhia dos animais adultos, mantiveram-se nas proximidades da *coplera*, que seguia *hechando coplas*¹⁵⁴. Ao final de sua *performance*, Paula deu um grito *por alto*, ou seja, em “falsete”, acompanhado de toques acelerados na *caja chirlera*, e exclamando: *qué viva Amaicha del Valle!*

Em certo momento durante esse “gran finale” *coplero*, o bode, que havia permanecido em silêncio desde aquele balido inicial e ainda se mantinha próximo a Paula, deu um novo balido, a seguir voltando ao silêncio, como a *coplera*. Seria a interessante cena um mero acaso de sincronias voco-sonoras humanas e não-humanas? Ou uma indicação tangível da auto-implicação, da inter-agentividade sonora entre o corpo coplero e os corpos cabras, ou seja, da convocação de alteridades não-humanas à performance musical?



Figura 17

¹⁵² Rancho ou estância onde criam-se animais.

¹⁵³ Vídeo 3 - <https://www.youtube.com/watch?v=eNeSA96r3ig>

¹⁵⁴ Expressão muito usada pelas *copleras*, que poderia se traduzida como “lançando *coplas*”.

Finalmente, sugiro que sua mudança de termos ao referir-se às flores das *señaladas*, poderia ser interpretada como uma estratégia de defesa ante um possível etnocentrismo interpretativo de minha parte em relação a ela, mesmo que, desta forma, ela própria tenha sido etnocêntrica em relação a mim! –, afinal, estava atento em considerar a legitimidade de suas perspectivas. Paula estaria, portanto, buscando defender-se – mesmo em nível sutil – ante uma possível precarização de sua premissa epistemológica?

Creio ser útil aprofundar esta reflexão, apresentando outro relato em que, por meio de uma crítica sobre expressões vocais como o canto e o grito, Felisa de Balderrama (90 anos, aprox.) contrasta sua visão de mundo com aquela dos que vivem nas cidades:

Outros [talvez,] não sabem o que é o canto. Acreditam ser um protesto, e é um canto que cantamos para desafogarnos, pois estamos ahogados, estamos oprimidos, estamos com uma tristeza e cantamos para que saia todo esse mau humor que temos dentro, essa tristeza, esse rencor que vejo em outras pessoas. [...] Desahogar o corpo. Você dá um grito, e se desahoga. Porque às vezes está ahogado ahí. [...] Eu te dou um grito na cidade, vai estar louco. Eles irão levá-lo ao “loqueiro”, e quando vai sair? E aqui não, você dá um grito e se desahoga... Dá um grito e toma ar, toma oxigênio das árvores, toma a terra, o perfume da terra, porque somos terra, e terra nos vamos voltar [a ser] (2015)¹⁵⁵.



Figura 18

Primeiramente, sugiro que, ao mostrar a diferença de sentido do grito e do canto, entre o ambiente urbano e o ambiente rural *calchaquí*, Felisa corrobora a perspectiva de que,

¹⁵⁵ Otros [...] no saben que es el canto. Creen que es una protesta, y es un canto que nosotros cantamos para desahogarnos, que estamos ahogados, estamos desprimidos, estamos con una pena y cantamos para que salga todo ese mal humor que tenemos adentro, esa pena, ese rencor que veo en otras personas. [...] Desahogar el cuerpo. Usted pegue un grito, y se desahoga. Porque a veces que está ahogado ahí. Yo te pego un grito en la ciudad, va a estar loco. Van a llevar al loquero, ¿y cuando va a salir? Y aquí no, uno pega un grito y se desahoga. Pega un grito y le toma aire, toma oxígeno de los árboles, toma la tierra, el perfume de la tierra, porque tierra somos y tierra nos vamos a volver.

(...) a partir do momento em que um ser humano reconhece um som como sendo de música, ao invés de meramente barulho ou fala, seu valor é formado dentro de um processo social ativo entre sua realidade material e os ouvintes, com os quais o som interage, os quais interagem com ele (EIDSHEIM, 2008, p. 129-130)¹⁵⁶, [sendo] os significados e os sons da música [...] processos sociais inerentes e, portanto, instáveis e negociáveis (EIDSHEIM, *ibid*, p. 181)¹⁵⁷.

Está claro que o antagonismo interpretativo entre o cidadão e o *vallisto*¹⁵⁸ aponta a existência de epistemologias diferenciadas e conflitantes – que sugiro ter identificado na ambivalência terminológica de Paula – as quais podem, dependendo de quem as leia ou as ouça, implicar na desqualificação da subjetividade de outrem. A denúncia da incompreensão acerca do canto *coplero*, por Felisa, que, neste encontro, disse-me que: “[n]inguém vem aqui. As pessoas não se importam... Não sabem se estamos vivos ou mortos... [...] Quem nos aprecia? Ninguém! Se burlam... ‘essas velhas uivadoras’” (*ibid*)¹⁵⁹, surge como uma complexificação crítica da moldura da Festa Nacional à *Pachamama*, em cujo âmbito se alçam discursos oficiais de valorização das práticas *copleras*, lado a lado com tais comentários que animalizam as vozes e *corpos copleros*, rompendo, portanto, a aura de co-existência pacífica que, em alguma medida, a Festa busca sustentar.

Tendo em vista, ainda, o histórico de visitas de pesquisadores a *Amaicha*, desde pelo menos o século 19 (RODRÍGUEZ, 2008, p. 89-90), tais comentários põem-nos a refletir sobre que tipo de legado as variadas classes de “investigadores” estão deixando à comunidade *amaicheña* bem como à região do *Valle Calchaquí*. Para ilustrar melhor o problema, tomo, como exemplo, a passagem recente de um produtor de cinema que, durante os dois dias em que esteve na comunidade, gravou uma *coplera* para seu novo documentário e, conforme relatos, o fez sem ter-lhe pago 1 *peso*, apresentando a escusa de não ter recursos para tal e solicitando, ainda, que assinasse um documento cedendo os direitos de sua imagem gratuitamente. Hoje, o filme já pode ser assistido, em imagens de alta definição, em um importante canal institucional, no *YouTube*.

Após nossa conversa, Felisa abordou essa questão novamente. Primeiro perguntou se eu tenho família. Ao dizer-lhe que “sim... pai, mãe e irmã...”, indagou-me, em seguida, o que meus pais achavam do que estou fazendo (do trabalho em *Amaicha*). Expliquei-lhe que ambos admiram e apoiam meu projeto, e apreciam a música das *copleras*. Felisa expressou contentamento com o que

¹⁵⁶ [...] from the moment a human recognizes a sound to be that of music, rather than merely noise or speech, its value is formed within an active social process between its material reality and the listeners with whom it interacts, and who interact with it.

¹⁵⁷ the meanings and the sounds of music are inherent social processes, and therefore unstable and negotiable.

¹⁵⁸ Habitante do *Valle Calchaquí*.

¹⁵⁹ Nadie viene aqui. La gente no se importa... No saben si estamos vivos o muertos... [...] ¿Quien nos aprecia? ¡Nadie! Se burlan... “esas viejas aulladoras”.

lhe relatei e reiterou que muitos não gostam do que ela e as demais pessoas da região pensam, dizem e cantam. A imagem de minha interlocutora, sentada ao lado de sua humilde casa, perguntando-me tais questões com um misto de mágoa, tristeza e descrença, figurava como o extremo oposto da exuberância construída em torno das *copleiras* na Festa à *Pachamama*. Fechando esta rápida digressão, que visou apresentar o quadro mais amplo onde se situa o relato de Paula, sublinho, uma vez mais, a possibilidade desta última ter acionado uma estratégia defensiva durante nosso encontro.

Ao buscar um alinhamento às epistemologias *copleiras* e ao considerar que “[...] o principal efeito do ato não é a representação, mas a eficácia [sendo esta] a capacidade ou habilidade de trazer algo à tona” (STRATHERN, 1999, p. 41-42)¹⁶⁰, os exemplos de ambas interlocutoras demonstrariam a eficácia de seus atos: (1) Felisa apontando a eficácia do grito enquanto impulso sonoro-corporal para desafogar-se, tomando o oxigênio das árvores; (2) Paula, ao afirmar que as flores são as *señaladas* – e, por esta lógica, os demais “objetos”, sendo, também, *os próprios seres* –, sinalizando relações eficazmente estabelecidas com alteridades, via corporalização de “objetos”. Desta maneira, proponho a tese de que, por sua intencionalidade, Paula expressa a perspectiva dos “artefatos” enquanto *os próprios seres* aos quais remetem, ou seja, de que “eles estão lá por meio da ativação de sua relação com os mesmos” (STRATHERN, 1999, p. 38)¹⁶¹. Seu relato convida-nos a pensar tais exemplos no âmbito de uma ontologia do devir (DELEUZE & GUATTARI, 1997 [1980]).



Figura 19

¹⁶⁰ [...] the principal effect of the act is not representation but efficacy [...] the capacity or ability to bring something about.

¹⁶¹ [...] they are there through an activation of this relationship with them.

Ao considerar que os artefatos se evidenciam como estruturantes do *corpo coplero*, apontando *co-extensão* (TOLA, 2007) a corpos outros e, portanto, seu estatuto relacional a estes, sugiro que tal “condição” situa o *corpo coplero* não como limite em relação aos demais seres, podendo ser pensado de forma semelhante à noção de corpo entre os *Qom*, que, de acordo com a antropóloga argentina Florencia Tola,

(...) concebem a pessoa como extensa, na medida em que seu corpo não representa uma fronteira entre os seres existentes nem tampouco uma barreira que encerraria os elementos que a constituem. A pele é antes pensada como porosa, permeável e aberta, de modo que é difícil imaginar a existência de um interior e de um exterior corporal (ibid, p. 502).

Desta maneira, Paula, ao acionar, na *performance* musical, sua relação corporal com o “artefato” da *caja* e as alteridades que nela *são, devém corpo coplero*. Quer dizer, se, por exemplo, as flores das *señaladas* são como “[...] ações congeladas” (VIVEIROS DE CASTRO, 2004b, p. 471)¹⁶² em sua materialidade enquanto “objeto”, ao entrar em relação com o corpo da mulher *coplera*, o afectariam, colocando-o em movimento (LATOUR, 2004, p. 205) e, portanto, acionando seu devir enquanto *corpo coplero*. Neste caso, a estrutura de seu corpo, entendida como a composição de suas relações (DELEUZE, 1990 [1968], p. 217-218), compreenderia, dentre outros, cabra, aranha e coruja. Mas se, por sua vez, estes últimos são entendidos, por Paula, como coisas *da Pachamama*, seriam, portanto, extensivos também ao *corpo Pachamama*. Mas, levando esta reflexão mais além, ao considerar que a composição de relações gera a estrutura corporal, e observando a relação pelo outro lado, da *Pachamama para com a coplera*, o *corpo Pachamama* também seria atravessado por um *devir coplera*.

Outro exemplo interessante, que ajuda a fundamentar esta reflexão, deu-se em minha última visita a Paula, no inverno de 2015, quando ela vestia um poncho marrom claro, feito de lã de vicunha¹⁶³. Ao referir-se à peça de roupa falou: “Isto é de minha Mãe Terra ‘*Pachamama*’. Sua Fazenda Dela. E de Sua Fazenda Dela, esse é meu poncho” (SUÁREZ, 2015)¹⁶⁴. Neste breve relato, ao relacionar a lã do poncho aos animais dos quais a *Pachamama* é a dona e, através do poncho, sua relação extensiva a *Pachamama*, Paula sublinha, outra vez, a ambiguidade ontológica dos “objetos”, que, por ela corporalizados, apontam necessariamente aos sujeitos com quem compõe suas relações (VIVEIROS DE CASTRO, 2004b, p. 471), mas que também a faz um sujeito das relações *destes outros*.

Se, como sugere Strathern, “[as] plumas que vêm dos corpos de pássaros fazem um tipo de

¹⁶² [...] congealed actions [...].

¹⁶³ Camélido andino.

¹⁶⁴ Esto es de mi Madre Tierra, Pachamama, Su Hacienda de Ella, y de Su Hacienda de Ella ese es mi poncho.

corpo pássaro [...] para o homem” pois elas são o corpo (STRATHERN, *ibid*, p. 41)¹⁶⁵ – imagem presente igualmente no ritual *Kaluli* ao pássaro *Muni*, etnografado por Steven Feld 1990 [1982]; 1988) –, durante a performance musical, o *corpo coplero* de Paula também seria atravessado por um *devir cabra* (pela sineta em sua *caja*), um *devir pássaro* (pelas plumas em seu chapéu), um *devir santo* (pelo chapéu em sua totalidade), um *devir vicunha* (pelo seu poncho) e, assim, um *devir Pachamama*. No entanto, é necessário que não caiamos na falsa ideia de crer que a *coplera* transforma-se em um pássaro, pois “[o] que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna” (DELEUZE & GUATTARI, 1997 [1980], p. 18).

Ao acionar tais relações e fazer seu corpo entrar em composição com coisas e seres outros, as partículas emitidas por tal composição serão, por exemplo, *Pachamâmicas*, “[...] em função da relação de movimento e repouso [...] na qual elas entram” (*ibid*, p. 66). Portanto, embora as relações entre a *coplera* e as alteridades sejam importantes para o desenlace de um processo dinâmico, o *corpo coplero*, enquanto devir, não se define por tais relações ou pelos vários pontos que os compõe. Em realidade, o *corpo coplero* movimenta-se e repousa *entre* as relações que o acionam, pois,

[u]ma linha de devir [...] passa *entre* pontos [...]. Um devir não é um nem dois, nem relação de dois, fronteira ou linha de fuga, [...] perpendicular aos dois. Se o devir é um bloco [...], é porque ele constitui uma zona de vizinhança e indiscernibilidade, [uma terra-de-nenhum-homem], uma relação não localizável arrastando os dois pontos distantes ou contíguos, levando um para a vizinhança do outro [...] (*ibid*, p. 91).

Tendo como exemplo o já citado caso da relação entre Paula e o bode com quem compôs a *performance* musical que registrei na filmagem, poder-se-ia inferir que, em tal *performance*, ocorre algo além de uma mera ligação. Há uma conjugação, uma mistura, produtora de uma desterritorialização entre mulher e animal e, ao que a linha de devir passa entre eles, carrega-os a uma zona *Pachamâmica* compartilhada, na qual as posições supostamente fixas entre as entidades é suspensa. Desta maneira, ao ser acionado o devir pela autoimplicação sonora entre a voz *coplera*, a *caja chirlera* e o balido caprino, estas três emissões tornar-se-iam di-fusas, acionando um *balido coplero* tanto quanto uma voz *caprina*. Dar-se-iam, nesta arena “[...] modos de expansão, de propagação, de ocupação, de contágio, de povoamento” (*ibid*, p. 20), ou seja, uma simbiose que acionaria sonoridades de “[...] escalas e reinos inteiramente diferentes, sem qualquer filiação possível” (*ibid*, p. 19)¹⁶⁶.

¹⁶⁵ The feathers that come from the bodies of birds make up a kind of bird body [...] for the man.

¹⁶⁶ Outro exemplo ainda mais potente a este respeito, pode ser apreciado na faixa 7 - <https://www.youtube.com/watch?v=-9QPW9kJc5o> – das gravações que acompanham esta dissertação. De modo

Durante nosso último encontro, ao contar-me sobre uma turista estrangeira, que lhe comprou um CD com gravações das *copleras amaicheñas*, mas que não teve a oportunidade de ver as mesmas *copleras* ao vivo, Paula, sem esconder um tom crítico quanto à incompletude do registro sonoro para uma apreciação musical adequada, explicou não ser o mesmo ver uma *coplera* com toda a vestimenta e apenas escutá-la em um CD, pois, ao vê-la, o ouvinte entraria em relação com o carinho da pessoa (SUÁREZ, 2015). Mas, se como deixou claro ao apresentar seu chapéu, Paula recebe o carinho da *Pachamama* diariamente, não seria o seu carinho pessoal, o carinho da *Pachamama*, mediado por seu *corpo coplero*?

Reconhecendo a implicação de tais relações na *performance* musical, e sendo o valor da escuta sonoro-musical formado no âmbito da dinâmica ativa entre a “[...] realidade material [da sonoridade do corpo *coplero* e] os ouvintes com os quais o som interage, e os quais interagem com ele” (EIDSHEIM, 2008, p. 129-130)¹⁶⁷, ao experienciar a *performance coplera* ao vivo, o ouvinte assistiria, portanto, a “[...] um desenlace: os resultados ou efeito de relações mobilizadas” (STRATHERN, 1999, p. 41)¹⁶⁸. Desta maneira, os exemplos apresentados por Paula Suárez colocam em evidência a *performance* musical enquanto arena na qual, via processo sonoro-corporal, dão-se a exploração e o cruzamento intencional das fronteiras da humanidade (SEEGER; DE MORI, 2013, p. 280), ou seja, a produção musical *coplera* envolvendo,

(...) tanto humanos como não-humanos como atuantes operando juntos para formar uma complexidade que é a música, localizando a materialidade da música em artefatos, enquanto [...] a música em sua sonoridade vibracional pode também dar forma aos objetos materiais (TOY, 2010, p. 143)¹⁶⁹.

Apontando a seres não-humanos atuantes com Paula na *performance* musical (ibid, p. 8), os diversos artefatos, por ela corporalizados, são a evidência da ativação de relações (STRATHERN, 1999, p. 40) e mostram que “[a] *efetividade* das relações [...] depende da forma na qual certos objetos aparecem” (ibid, p. 16)¹⁷⁰. Enquanto *coplera*, Paula demonstra que, no âmbito de suas *performances* musicais, tais artefatos assumem “[...] parte fundamental da música [sendo] não [...] apenas o resultado da vida humana e seus vários processos sociais [...] mas, também, a força para estes processos [significando, portanto] que a música é manifestada pelo mundo material assim

semelhante, porém distinto ao exemplo apresentado na página 99, no presente caso, Paula canta sem o acompanhamento da *caja*, e é acompanhada por um filhote de cabra específico, que fica balindo intensamente (e unicamente) durante a *performance* vocal da *coplera*. É interessante observar que, em determinado momento, a intensidade da projeção sonora do balido inclusive aumenta, sinalizando a aproximação do animal ao *corpo coplero*.

¹⁶⁷ [...] material reality [...] the listeners with whom it interacts, and who interact with it.

¹⁶⁸ [...] an outcome: the results or effect of mobilizing relations

¹⁶⁹ [...] both humans and non-humans as actants operating together to form the complexity that is music locating the materiality of music in artifacts while [...] music in its vibrational sonority can also give shape to material objects.

¹⁷⁰ The effectiveness of relationships [...] depends on the form in which certain objects appear.

como a música ela própria é material como uma fisicalidade vibratória” (TOY, 2010, p. 169-170)¹⁷¹.

Se ao ver e ouvir Paula cantar podemos não saber *a priori*, “[...] aquela constelação invisível” (STRATHERN, 1999, p. 39)¹⁷², ou seja, o conjunto de pessoas e entidades que lhe deram suporte, por outro lado, é possível considerar que ela só pode ocupar seu lugar enquanto *coplera Diaguíta Calchaquí* “[...] pela virtude das relações que [ela] possui com estes outros, e que [ela] efetivamente ativou” (ibid, p. 40)¹⁷³. Assim, seu chapéu enquanto parte ou estrutura do *corpo coplero* “[...] é evidência viva deste suporte” (ibid, p. 40)¹⁷⁴.



Figura 20

Portanto, é compreensível seu ímpeto, ou autodeterminação, em seguir sendo acompanhada pelo (ou, “usando” o) chapéu em suas *performances* musicais, afinal é “[...] nas relações que [ela] coleta para si que sua individualidade reside” (ibid, p. 39)¹⁷⁵. Finalmente, se o chapéu, a *caja*, a sineta, a aranha e a coruja “[...] re-fazem um corpo que já está lá” (ibid, p. 12)¹⁷⁶, ou seja, um *corpo biológico*, ou *corpo mulher*; Paula parece saber claramente que *com* seu chapéu e os demais “artefatos”, ou seja, pelas relações “[...] de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, que agrupa[m] uma infinidade de partes” (DELEUZE & GUATTARI, 1997 [1980], p. 42), seu corpo

¹⁷¹ [...] fundamental part of music [...] not just the outcome of human life and its various social processes [...] but [...] as well the force for these processes, [...] that music is manifested from the material world as well inasmuch as music itself is material as a sonic vibratory physicality.

¹⁷² [...] that invisible constellation.

¹⁷³ [...] by virtue of the relationships [...] has with these others, and that [...] has effectively activated.

¹⁷⁴ [...] is living evidence of this support.

¹⁷⁵ [...] it is in the relationships that [...] gathers to himself that his individuality lies.

¹⁷⁶ [...] re- make a body that is already there

biológico adquire novas potências enquanto *corpo coplero*. Desta maneira, ao encerrar sua *performance* com o grito exultante em celebração a *Amaicha del Valle*, ou a *Pachamama*, Paula estaria celebrando aquelas relações mobilizadas e constelações invisíveis (STRATHERN, 1999, p. 39-41) que residem por trás e são a força de sua experiência na comuna-rural indígena, assim como em sua vivência músico-ritual para com a deidade.

O corpo coplero enquanto locus da epistemologia sonora

Tendo apresentado o *corpo coplero* de Paula, que considero um exemplo potente para pensar o devir da pessoa via corporalização de “objetos” co-extensivos a outros seres, avanço esta reflexão acerca dos *corpos copleros*, endereçando mais especificamente as dimensões e capacidades sonoras de tais corpos, ou seja, como corpos em *devir sonoro-musical*. Mantendo a ideia de relacionalidade corporal, por meio deste tópico, busco aprofundar questões relativas à escuta acerca dos fluxos sonoros da paisagem, que atravessam e são projetados pelas *copleras*, ou seja, da intensidade de escuta e produção sonoras, da compreensão e expressão sonoras, de seus mundos (STEIN, 2009, p. 117).

Para dar início a esta seção, apresento um relato de Rosa de Caro (85 anos), uma *coplera* residente em *Talapaso, Colalao del Valle*. Principal interlocutora de Josefina Racedo, no trabalho *Crítica de la vida cotidiana en comunidades campesinas. Doña Rosa una mujer del noroeste argentino* (1988), Rosa é uma mulher octogenária, de trajetória marcada pela luta em defesa do território *Talapaseño*¹⁷⁷ e da cultura indígena *calchaquí*. Conheci-a no inverno de 2014, por intermédio de uma antropóloga da Província de *Córdoba* que esteve hospedada por alguns dias na casa de Tonina, onde estive instalado em *Amaicha*, e que, tendo ido visitá-la para dar retorno acerca de um trabalho audiovisual realizado, gentilmente convidou-me para acompanhá-la. Apesar de que este primeiro encontro com Rosa tenha sido bastante rápido, garantiu-me o contato para uma segunda visita.

Antes de irmos embora, a antropóloga pediu que a *coplera* cantasse algo para nós. Concordando, Rosa entoou uma *copla*, evidenciando sua *tonada talapaseña* como semelhante àquela das *copleras* de *Amaicha*, ou seja, um *tono corto*, com articulação silábica próxima, e, portanto, uma curta sustentação sonora das notas correspondentes.

*El pobre sudoroso;
va cavando y el arado;
para que coma la Madre Tierra;*

¹⁷⁷ De ou referente a *Talapaso*.

*y sus hijos y el ganado*¹⁷⁸.

Logo de uma rápida pausa, disse uma *tonada*, cantando-a em seguida:

*Índia yo soy,
y aquí he venido
a cantar mi joi-joi*¹⁷⁹.

Ao terminarmos de ouvi-la, ficamos em silêncio por alguns instantes, processando os efeitos do canto sobre nós. A seguir, a antropóloga olhou para mim e disse: “Bom, já sabes onde tens que vir...”. Antes de ir, acordei com Dona Rosa meu retorno para uma nova visita. Assim, nos dias seguintes, retornei a *Talapaso*, passando toda a manhã conversando com Rosa que, ao final, com a hospitalidade própria dos *vallistos*, convidou-me para almoçar. A paisagem sonora *talapaseña* projetava sons de pássaros, bem como o ruído de intensos fluxos de água, vindos de encanamentos especiais que abastecem as residências locais. Com esta dimensão sonora movendo-se ao redor e através de nós, pedi que Rosa me explicasse acerca do canto do *joi-joi*, ao que ela ofereceu uma descrição do que a *caja* é, e o que *são* os sons cantados pela *coplera* ou, em outras palavras, que forças são acionadas na composição e *performance* deste canto *coplero* específico.

(...) para compor a *copla* se é o som do vento, da água... tudo tem o seu ritmo. A *caja*, o toque, as cascatas. Que se começa: ‘*dun, dun, dun...*’. A *caja* é o mundo, o mundo... e esse ‘*dun, dun, dun*’, é o toque do coração. ‘*Yããããã...*’ o vento... os ecos do vento... ‘*Jã, já, já, já*’, que dizemos a *tonada*, são as cascatas de água que correm... Tudo tem o seu significado. Não é que a gente cante por cantar. Senão que tudo tem o seu significado de cantar. Somente nós sabemos, há muitos que não o sabem. E nós sabemos... (SORIA DE CARO, 2014)¹⁸⁰.

Evidencia-se, de maneira central a este breve, mas rico relato, a *sensibilidadade coplera* aos fluxos das paisagens envolventes, sonoramente manifestos, sinalizadora de um “[...] engajamento do indivíduo com seu próprio instrumento e [seu] ambiente acústico” (EIDSHEIM, 2008, p. 115)¹⁸¹. Ao promover “[...] uma escuta e uma utilização estratégica da natureza” (CITRO, 2009, p. 199)¹⁸² Rosa mostra que seu *canto coplero* carrega complexidade de sentidos nas emissões sonoras de signos pragmáticos.

¹⁷⁸ O pobre sudoroso, vai cavando o arado; para que coma a Mãe Terra, seus filhos e o gado.

¹⁷⁹ Índia eu sou, e aqui eu vim, a cantar meu *joi-joi*.

¹⁸⁰ [...] para componer la *copla*, uno es el son del tiempo, del agua. Todo tiene su ritmo. La *caja*, el golpe, las cascatas. Que uno empieza: *dun, dun, dun*. La *caja* es el mundo, el mundo... y ese *dun, dun, dun*. Es el golpe del corazón. *Yããããã*, el viento... los ecos del viento... *jã, já, já, já*, que decimos la *tonada*, son las cascatas del agua que corre... Todo tiene su significado. No es que nosotros cantamos por cantar. Sino que todo tiene su significado de cantar. Solo nosotros sabemos, hay muchos que no lo saben. Y nosotros sabemos...

¹⁸¹ [...] one individual’s engagement with [...] own instrument and its acoustic environment.

¹⁸² [...] una escucha y una utilización estratégica de la naturaleza.

Neste sentido, a musicóloga Nina Eidsheim sugere que:

(...) o timbre de uma linha vocal cantada carrega tanto significado como o significado das palavras pronunciadas em um ato de fala. A produção e disseminação de um timbre vocal particular é um ato com impacto semelhante ao ato de fala. A emissão de um timbre vocal particular é uma auto-apresentação tão ativa quanto a emissão de sons que formam uma palavra com um significado particular (2008, p. 194)¹⁸³.



Figura 21



Figura 22

¹⁸³ [...] the timbre of a sung vocal line carries as much meaning as do the meaning of the words uttered in a speech-act. The production and dissemination of a particular vocal timbre is an act with an impact similar to a speech act. The emission of a particular vocal timbre is a self-presentation as active as the pronunciation of sounds that form a word with a particular meaning.

Mas, e quando Rosa diz que *só nós sabemos* (SORIA DE CARO, 2014), o que está em jogo? Se o afecto traduz-se por capacidades particulares dos *corpos copleros* (DELEUZE, 1990 [1968], p. 217-218), bem como, em uma perspectiva acustemológica, por “[...] um *saber* [...] que encontra expressão no som, e que pode, em última análise, definir os parâmetros da sensação sônica” (TOY, 2010, p. 2)¹⁸⁴, Rosa marca, por tal afirmação, a ocupação de um lugar único, desde o qual exerce a capacidade afectiva de in-corporar e expressar vocalmente os sons das cascatas de água que correm, e dos ecos do vento. Suas *sensibilidades sônicas* mostram como “[...] o som é central para fazer sentido, para saber, para a verdade experiencial” (FELD, 1996, p. 97-98)¹⁸⁵ de seu *corpo coplero*, sinalizando, ainda, a interação deste numa dinâmica de “[...] socialidade no som, co-presença e interação acústica” (FELD, 2004, p. 464)¹⁸⁶.

Sua *hermenêutica musical coplera* expressa a capacidade do *corpo coplero* de *sentir e*, portanto, *saber* a música da paisagem, marcando a complementariedade entre o visual e o sonoro na experiência deste território, ou seja, sinaliza que “[...] experienciar e conhecer o lugar [...] pode proceder por meio de um complexo jogo entre o audível e o visual, assim como por meio de outros processos perceptivos inter-sensoriais” (FELD, 1996, p. 98)¹⁸⁷. Se, neste ponto, a divisão Natureza/Cultura já não encontra em que se sustentar (STEIN, 2009, p. 129), penso que o fluxo de sonoridades entre o *corpo coplero* e a paisagem envolvente provoca-nos no sentido de colocar à prova, também, a dicotomia exterior/interior, ou seja, de reconhecer que o processo sonoro-corporal prevê uma abordagem com “[a] consciência da interpenetração de supostos opostos” (ROSEMAN, 2000, p. 53)¹⁸⁸.

A este respeito, Marina Roseman apresenta uma reflexão produzida no âmbito de seu trabalho etnográfico acerca das práticas xamânicas de cura, entre os *Temiar*, na Malásia, sugerindo que o som possui,

(...) a capacidade única de produzir o colapso entre o espaço interior e exterior. Seja através do orifício da orelha ou como oscilação na pressão do ar, sentida por meio da pele e tecidos moles, o som penetra o corpo. Seja se alguém está dançando perto de um grande alto-falante ou sobre um chão de bambu, sente-se o som entrando no corpo, metaforicamente e empiricamente abarcando ritmos corporais de respiração, batimento cardíaco, e gesto. Sons vocalizados acionam o colapso da projeção exteriorizada e a ressonância interior. Sons “exteriores” tornam-se, inclusive, mais profundamente, propriamente nossos, quando, por meio de escuta interior nós repetimos as memórias dos sons uma vez ouvidos ou imaginados, agora incorporados dentro da psique individual e da *consciência coletiva* (ibid, p. 52-53)¹⁸⁹.

¹⁸⁴ [...] a *knowing*, [...] that finds expression in sound and that can ultimately define the parameters of sonic sensation.

¹⁸⁵ [...] sound is central to making sense, to knowing, to experiential truth.

¹⁸⁶ [...] sociality in sound, acoustic copresence and interaction [...].

¹⁸⁷ [...] experiencing and knowing place [...] can proceed through a complex interplay of the auditory and the visual, as well as thought other intersensory perceptual processes.

¹⁸⁸ [t]he awareness of the interpenetration of supposed opposites [...].

¹⁸⁹ [...] unique capability to collapse interior and exterior space. Whether through the orifice of the ear or as oscillation

Retomando a ideia de que a *caja* é extensiva ao *corpo coplero*, e sabendo agora que, segundo Rosa (2014), ela é o *mundo* – ou, pensemos a (*mãe*)*terra* –, e que o som percussivo de seu couro em vibração é o bater do coração, e que as vocalizações de signos pragmáticos são os fluxos de água das cascatas e os ecos dos ventos, *onde se podem identificar os limites do corpo coplero em relação à paisagem?* Em outras palavras, a epistemologia de Rosa não estaria expressando a perspectiva de que, no seu universo *calchaquí*, “[os] sons – tanto musicais e não-musicais, aqueles produzidos por humanos assim como não-humanos – possuem a habilidade única em, simultaneamente, marcar e cruzar fronteiras” (ROSEMAN, 2000, p. 51)¹⁹⁰?

Considerando que “[...] para compor a *copla* se é o som do vento, da água” (SORIA DE CARO, 2014)¹⁹¹, ou seja, os significados por ela atribuídos – da mesma forma que aqueles revelados por Paula – não estariam referindo-se aos domínios da metáfora e da representação, mas às “próprias coisas” sonoramente manifestas pela capacidade de mediação *coplera*, Rosa ao cantar e, portanto, ser atravessada por tais sonoridades, não acionaria, também, um devir *vento* e um devir *cascata*? Assim como os objetos coextensivos, as sonoridades coextensivas não acionariam transformações corporais naquela *coplera* que as projeta, consumando alianças relacionais?

Porém, ao levar em conta a possibilidade da *coplera* ser o som de uma cascata, é necessário observar que, não se trata de uma imitação do vento e da cascata, ou de apenas reproduzir a proporcionalidade de suas formas sonoras. Tais devires, ao serem acionados pela extração de partículas que, mediante estabelecimento de zonas de proximidade entre *coplera* e paisagem – ou seja, àquilo a que as partes estão devindo, são eles mesmos reais enquanto zona na qual tais partículas se fazem próximas, ou, copresentes (DELEUZE & GUATTARI, 1997 [1980], p. 64).

Creio que os casos, até aqui apresentados, sinalizam de maneira eloquente que os cantos copleros são atravessados por devires diversos, algo que, tanto Paula quanto Rosa, mostraram ter relação com variadas influências *Pachamâmicas*, as quais reverberam sobre os artefatos constitutivos dos *corpos copleros*, trazendo ao plano sonoro-visual da *performance* musical elementos que, desde minha audição-visão de mundo, seriam aparentemente inaudíveis ou, imperceptíveis.

in air pressure felt through skin and soft tissue, sound penetrates the body. Whether one is dancing near a huge audio speaker or on a lashed bamboo floor, one feels sound entering the body, metaphorically and empirically entraining bodily rhythms of breath, heartbeat, and gesture. Voiced sounds collapse exteriorized projection and interior resonance. “Exterior” sounds become even more deeply our own when, through interior listening, we replay the memories of sounds once heard or imagined, now embedded within the individual psyche and the *conscience collective*.

¹⁹⁰ [s]ounds – both musical and otherwise, those produced by humans as well as non-humans – have the unique ability to simultaneously mark boundaries, and cross boundaries.

¹⁹¹ [...] para componer la *copla* uno es el son del viento, del agua.



Figura 23

Tais exemplos apontariam, portanto, que a música não se restringe ao âmbito humano, ou seja, o sociocosmologia *coplera* sendo a base de uma cosmo-sônica (STEIN, 2009) *amaicheño-calchaquí*, em cujo âmbito os cantos *copleros* trazem como questão central a potência desterritorializante das entidades extra-humanas *calchaquíes* – cabras, cascatas, ventos – que se fazem presentes na *performance voco-sonora coplera* (DELEUZE & GUATTARI, 1997 [1980], p. 113). Pois, se para a *coplera* compor a *copla*, ou seja, manifestar-se musicalmente, ela deve, por exemplo, *ser o som do vento*, poderíamos dizer que, no *campo problemático amaicheño-calchaquí*, a pergunta de *quão musical é a Coplera* – como adaptação do interrogante etnomusicológico clássico: “Quão musical é o Homem?” (BLACKING, 2000 [1973])¹⁹² – passa necessariamente pela indagação da *capacidade da natureza enquanto expressão musical* (STEIN, 2009, p. 129), de *quão musical é a paisagem territorial?*

Outro interessante exemplo sobre a relação entre expressão sonoro-musical e paisagem, refere-se ao *joy joy*¹⁹³, o *canto dos caminhos*, que Máxima Sequeida escutava ser cantado pelos viajantes, na *Cerro Muñoz*, onde vivia. Diga-se de passagem, esta foi uma das grandes surpresas musicais durante a viagem que realizei no inverno de 2014. Máxima, uma senhora octogenária, irmã de Gerônima Sequeida, é reconhecida como uma das *copleras* mais importantes da região.

Em visita à sua casa em *San José Norte*, Província de *Catamarca*, indaguei-lhe se poderia

¹⁹² How musical is Man?

¹⁹³ Utilizo a grafia com “y” para distinguir daquela com “i”, que se refere ao canto de coplas como praticado em *Amaicha* (conforme capítulo 2).

falar-me acerca do *joi-joi*, ou seja, pensando-o como a forma de canto praticada pelas *copleras* em *Amaicha*. Concordando, Máxima disse: “Aí vamos fazer o *joy joy*. O *joy joy* é...” (SEQUEIDA, 2014)¹⁹⁴. Tendo começado a cantar, com grande surpresa, meus ouvidos foram tomados por um tipo de canto totalmente desconhecido, não constituído por *coplas*, mas unicamente pela vocalização da sílaba *joy joy*, que ia sendo articulada de maneira improvisada, por meio de repentinos e recorrentes saltos melódicos.

Depois de sustentar a última nota com intensidade moderada, utilizando o ar que lhe restava dentro de um limite do confortável, Máxima inspirou, recuperando o fôlego, e com a respiração ligeiramente alterada, disse: “Esse é o *joy joy*... Que parece? Que tal... que tal lhe encontra?” (ibid)¹⁹⁵. Ainda impressionado com o que acabara de ouvir, chamou-me a atenção a intensidade de sua voz ao referir-se e perguntar-me sobre o canto apresentado. Dado o caráter intimista de sua entonação vocal, parecia-me quase como se investigasse minha recepção ante um segredo recém-confidenciado. Não pairavam dúvidas de que Máxima havia me concedido acesso a algo especial...¹⁹⁶

Em seguida, continuou dizendo:

Esse é o *joy joy*... não vai nomeando como as *coplas*, as *tonadas*, [que] se vai nomeando, não... o *joy joy* é assim... esse se chama *joy joy*! [com ênfase]. Eu digo porque me criei aí nos *cerros*, e sabia sentir as pessoas... porque aí havia muita gente antes, e cantavam muito. E eles diziam: “há que cantar o *joy joy*”. E esse era o *joy joy* que cantavam! [...] Com o assobio também fazem alguns [...] Há pessoas que sabem muito bem no assobio. Eu não... não sei no assobio... [...] É o canto do caminho. [...] É uma coisa que tem que ir subindo, descendo, fazendo curvinhas, como o caminho... como o caminho! Sim! É assim... (ibid)¹⁹⁷.

Ainda, sobre quem eram as pessoas que cantavam o *joy joy*, Máxima detalha que:

O *joy joy*, nós aí nos *cerros*, [...] cantavam os viajantes, todos sozinhos. [...] antes se sabiam criar muitas mulas, cavalos, no *cerro*. Muita gente que ia daqui, de baixo, a vender negócios aí no *cerro*. E bom, eles carregavam, subiam em seu animal, e diziam: “agora sim que vou cantar o *joy joy*”. E esse *joy joy*, o cantavam nos caminhos somente... digo eu porque o *joy joy* é o canto dos caminhos! Mas assim como cantam aí em *Amaicha* [...] não... não vi, não escutei! Nas *señaladas*, em *yerras*¹⁹⁸, em todas essas festas eu nunca ouvi cantar este *joy joy*, não... o que eu senti cantar é nos caminhos... neles cantam o *joy joy*. Assim que esse é o *joy joy*, senhor... Já lhe disse o *joy joy*. Assim que não se esqueça!

¹⁹⁴ Ahí vamos a hacer el joy joy. El joy joy es...

¹⁹⁵ Ese es el joy joy... ¿Que parece? Que tal... ¿que tal le encuentra?

¹⁹⁶ Faixa 8 - <https://www.youtube.com/watch?v=olMaH9Rnpg>

¹⁹⁷ Ese es el joy joy... No va nombrando como [en] las coplas, las tonadas, [que] uno va nombrando, no... el joy joy es así... ese se llama ¡joy joy! yo digo porque yo me he criado ahí en los cerros, y sabría sentir la gente... porque ahí había mucha gente antes, y cantaban mucho. Y ellos decían “hay que cantar el joy joy”. ¡Y ese era el joy joy que cantaban! [...] Con el silbido también lo hacen algunos [...] Tienen algunas personas saben muy bien en el silbido. Yo no, no sé, yo no lo sé en el silbido... [...] Es el canto del camino... [...] Es una cosa que tiene que ir subiendo, bajando, haciendo curvitas, como el camino... ¡como el camino! ¡Si! Es así...

¹⁹⁸ Evento em que se realiza a marcação dos animais a ferro incandescente.

[rindo] (ibid)¹⁹⁹.

O *joy joy* apresentado por Sequeida não se configura como *canto coplero*, pois nele não entram os versos das *coplas* e *tonadas*, tampouco recebendo acompanhamento da *caja*. Apesar do mesmo nome, difere, portanto, do *joi-joi* reconhecido como canto das *copleras amaicheñas* – conforme discussão apresentada no capítulo 2. Mas, entendidas estas diferenças, considero o seu relato importante, pois sugiro que aponta a uma *hermenêutica e acustemologia copleras*, pelo fato de que, sendo alguém que se criou nos *cerros*, Máxima desenvolveu a capacidade de, ao *sentir* os viajantes cantarem, *saber* o canto em questão. Em sua análise acerca do desenho melódico do *joy joy*, Máxima – assim como Rosa – encontra na relação entre o som e a paisagem territorial, ou seja, na “[...] espacialidade do som” (ROSEMAN, 2000, p. 51)²⁰⁰, o fundamento para construir sua *hermenêutica sonoro-musical coplera*, a qual se dá não em termos do sistema tonal europeu – como pensariam os folcloristas de décadas atrás (ARETZ, 1946; 1952; VALLADARES, 1970) – mas, em termos do *corpo afetado* ao percorrer os contornos e relevos dos caminhos, afinal, “[...] o afeto é o que mede a voz, aquilo que modela e define a voz em distintas maneiras” (TOY, 2010, p. 60)²⁰¹.

Assim, por meio de seu relato, Sequeida mostra entender que “[...] o espaço [ou seja, o caminho] indexa a distribuição dos sons, e o tempo [sentido pelo corpo] indexa o movimento dos sons” (FELD, 1996, p. 97)²⁰². Desta forma, o corpo viajante articula os sons do *joy joy* “[...] como pontos conectores para cima e para baixo, [tendo seu percurso como] espaço acústico [...] temporalizado [e percebendo os sons de seu próprio canto] movendo-se, localizando-se, situando pontos no tempo” (ibid, p. 97-98)²⁰³ do corpo no caminho.

Se reconhecemos esta possibilidade, não apenas no que se refere ao exemplo apresentado por Máxima, mas às práticas voco-sonoras das demais *copleras* em *Amaicha* e, ousado dizer, na área mais ampla do *Valle Calchaquí*, tais expressões sonoras já não podem ser associadas à nomenclatura “tritônica” – símbolo do legado científico positivista, que as tinha como redução do sistema musical europeu –, passando a reverberar na legitimidade de sua *músico-lógica calchaquí* que, como demonstraram as *copleras* nos exemplos até aqui apresentados, pressupõe a centralidade do(s)

¹⁹⁹ El joy joy, nosotros ahí en los cerros [...] cantaba la gente viajera todos solos [...] antes sabía se criar mucho mulas, caballos en el cerro. Mucha gente que iba de aquí, de abajo a vender negocios ahí en el cerro. Y bueno, ellos cargaban, subían en su animal, y decían “ahora si que voy a cantar el joy joy”. Y ese joy joy lo cantan en los caminos solamente, digo yo porque ¡el joy joy es el canto de los caminos! Pero así como cantan ahí en Amaicha [...] no... no he visto, no he escuchado! En señaladas, en yerras, en todas esas fiestas yo nunca he oído cantar este joy joy, no... yo lo que he sentido cantar es en los caminos... en ese cantan el joy joy. Así que ese es el joy joy, Don... Ya le he dicho el joy joy. Así que no se olvide!

²⁰⁰ [...] the spatiality of sound.

²⁰¹ [...] affect is what measures up the voice, that which shapes and defines voice in distinct ways.

²⁰² [...] space indexes the distribution of sounds, and time [...] indexes the motion of sounds.

²⁰³ [...] as connecting points up and down, [...] acoustic space [...] temporalized [...] moving, locating, placing points in time.

corpo(s).

Considerando que o afecto e o sentido vocalmente expressos “[...] devem ser destilados na escuta e considerados em seus próprios méritos, de maneira a alcançarem uma perspectiva mais completa e acurada sobre a verdadeira medida da expressão criativa” (EIDSHEIM, 2008, p. 243)²⁰⁴, aponto como relevante, também, o início do relato de Máxima, em que, após cantar, perguntou-me como encontrei o joy joy. A forma como sua indagação está elaborada, sublinha a escuta do exemplo musical enquanto um encontro (SEQUEIDA, 2014) e, portanto, uma relação (TOY, 2010, p. 49), uma relação afectiva – compreendendo capacidades e saberes – entre diferentes corpos, de cujas performatividades auditivas depende a perspectiva completa e acurada sobre a expressão voco-sonora.



Figura 24

Pois, como sugere Mirande, ao analisar as *performances* das rodas *copleras*, em *Humahuaca*, Província de *Jujuy*, a voz,

(...) é respiração e som pulsados no [corpo] e ex-pulsados fora do corpo, para ser lançados ao encontro do corpo de outro e inscrever-se em sua escuta. Ela diferencia a quem a emite mas ao mesmo tempo une, é expansiva e aglutinante (2005, p. 107)²⁰⁵.

²⁰⁴ [...] must be distilled in listening and considered on its own merits in order to achieve a more complete and ultimately accurate perspective on the true measure of the creative expression

²⁰⁵ [...] es aliento y sonido pulsados en [...] y ex - pulsados fuera del cuerpo para ser lanzados al encuentro del cuerpo del otro e inscribirse en su escucha. Ella diferencia a quien la emite pero a la vez une, es expansiva y aglutinante.

Desta forma, se a *performance* sonoro-musical é um agenciamento social, este “[...] se manifesta e se realiza nos efeitos de ações. Assim, um agente requer uma contraparte relacional, aquela que mostra o efeito da agência de outrem” (STRATHERN, 1999, p. 17)²⁰⁶. Destacando o acionar de estratégias de *escutas observantes* por tais mulheres, ou seja, a ocupação de posições, estabelecimento de relações e construção de saberes via linhas de *observação auditiva*, configurando suas *audições do mundo* (MENEZES BASTOS, 1999; 2012), as quais delineiam traços fundamentais às *musicológicas* (MENEZES BASTOS, 1999 [1978]) *amaicheñas-calchaquíes*, outro caso bastante interessante a este respeito ocorreu em minha visita à Rosa de Caro, quando, após falar-me acerca do *joy joy*, endereçou as aparições da *Pachamama*.

A *Pachamama*, ela aparece, aparece muito, aqui aparece... Nós a sentimos, a vimos. Muitas vezes eu tinha ovelhas, e então a ovelha vinha, do topo da montanha, vinha balindo, balindo, balindo, balindo. ‘Vai, anda para ver essa ovelha, que ovelha é’. E bom, e não havia nada. Era a *Pachamama*.... (SORIA DE CARO, 2014)²⁰⁷.

Parece-me notável, em seu relato, a preponderância da escuta como sentido tão privilegiado quanto a visão, sendo que a *aparición* da Deidade pôde ser comprovada por sua manifestação *sonora*, neste caso, na forma de um balido caprino.

Portanto, se o pensamento cartesiano define-se pelo “penso, logo existo” (VIVEIROS DE CASTRO, 2012, p. 168) e o contraponto ameríndio expressa-se por um “[...] pan-psiquismo perspectivista do ‘existe, logo pensa’” (ibid, p. 168), a *epistemologia coplera amaicheña-calchaquí* estaria orientada por um *sinto, logo canto* que, assim como suas contrapartes amazônicas no que tange ao pensamento, instaura a música “[...] imediatamente no elemento da alteridade e da relação [fazendo-a] depender da realidade sensível do outro” (ibid, p. 168).

Desta maneira, o posicionamento sensível à sensibilidade de outrem figura como o princípio irrevogável das *epistemologias copleras*, algo que, por exemplo, no que se refere à relação entre o corpo humano e a fertilidade da terra, deve, segundo Felisa Balderrama, ser levado até as últimas consequências:

Nós somos da terra, e na terra vamos nos desfazer. [...] E somos de barro, e de barro vamos voltar a desfazer-nos. Por isso que [quando] morremos temos que ir à terra, que a terra nos coma. Como dizem alguns velinhos: ‘eu não quero estar em esquife, em caixões [...]’. Antes o envolviam em uma lona e o enterravam para que a terra o coma. Agora a terra está

²⁰⁶ [...] manifests and realizes itself in the effects of actions. An agent thus requires a relational counterpart, that which shows the effect of another’s agency [...].

²⁰⁷ La *Pachamama*, ella aparece, aparece mucho, aquí aparece. Nosotros la hemos sentido, la hemos visto. Muchas veces yo tenía ovejas, y entonces la ovejita venía, de la cumbre, venía balando, balando, balando, balando. Vaya, anda a ver esa oveja, que oveja es. Y bueno, y no había nada. Era la *Pachamama*.

pobre porque todos se vão em nichos, todos se vão em caixões, em esquifes. E a terra já tem fome! A terra quer, [...] tem que comer-nos, para que nós tenhamos vida. Porque se a terra não come, não tem ajuda. [...] uma plantinha... se você não a cultivou, não colocou adubo, não lhe cuidou, não lhe dá, não se cria... está só aí, só aí, quer morrer-se, quer morrer-se. E se você não lhe fala, não a cuida, conversa com ela, a planta não vai crescer. É como um filho, também... (2015)²⁰⁸.

Alinhada a esta citação, a *copla* de Lastenia Aguilar na epígrafe deste capítulo, sugere, igualmente, esta consciência e busca *coplera* por um posicionamento relacional. De acordo com suas palavras, se, em vida, o *corpo coplero*, pastoreando, caminha ao lado do gado sobre o campo verde, seu desejo, para quando a morte lhe acometa, é manter a relação, em outros termos, sendo enterrado no campo verde, tendo o gado pisando-lhe por cima. Concluindo este tópico, sugiro que a ideia síntese do “sinto, logo canto” traduz a imprescindível conexão realizada pelos *corpos copleros* entre coração, mente e garganta. Pois a força para cantar “[...] vem do coração... do coração, e da garganta” (SUÁREZ, 2015)²⁰⁹, ambos trabalhando juntos.

Ou como relatou Felisa Balderrama,

(...) cada uma temos nosso pensamento na cabeça. Nosso computador é nossa cabeça. Temos tudo o que vamos dizendo, é de nosso coração. Não estamos estudando livros, nem temos [nada] para ir olhando o que temos que fazer. Senão, ao ato, nós a pensamos. A vamos recopilando de nosso coração, [...] sai de nosso coração, sai do nosso pensamento, sai do nosso cérebro, sai de nosso... como lhe vou dizer... de nossa intenção [...] a força nos sai de dentro. Sem tomar nada... nós não usamos isso, que alguns têm que drogar-se para fazer algo. Nós não usamos... Sanamente, nosso corpo está limpo (ibid)²¹⁰.

Sentir e logo cantar, pois “[...] a *copla* é um sentimento” (SEGURA DE ANDRADE, 2015a)²¹¹, e sem a ponte sensível com o próprio coração, bem como com as contrapartes de cada relação estabelecida, as *epistemologias sonoras copleras* seriam estéreis enquanto objetos restritos pelas fronteiras do corpo intelectual individual.

²⁰⁸ Nosotros somos de la tierra, y de la tierra se vamos a deshacer. [...] Y somos de barro, y del barro nos vamos volver a deshacer. Por eso que [...] nos morimos tenemos que ir a la tierra, que nos coma la tierra. Como dicen algunos viejitos: "yo no quiero estar en escabeche, en cajones [...] Antes lo envolvían en una lona y lo enterraban pa' que lo coma la tierra. Ahora la tierra está pobre porque todos van en nichos, todos van en cajones, en escabeches. Y la tierra ya tiene hambre! La tierra quiere, [...] tiene que comernos, para que nosotros tengamos vida. Porque si la tierra no come, no tiene ayuda. [...] una plantita... si no la ha cultivado, le ha puesto abono, la ha cuidado, no le dá, no se cria... está ahí nomás, ahí nomás, se quiere morir, se quiere morir. Y si usted no la habla, no la cuida, la conviersa, la planta no va a crecer. Es como un hijo, también...

²⁰⁹ [...] viene del corazón... del corazón, y de la garganta.

²¹⁰ [...] cada una tenemos nosotros nuestro pensamiento en la cabeza. Nuestra computadora es nuestra cabeza. Tenemos todo lo que vamos nosotros diciendo, es de nuestro corazón. No estamos estudiando libros, ni tenemos nosotros para ir mirando lo que tenemos que hacer. Sino, al acto, nosotros la pensamos. La vamos recopilando de nuestro corazón, [...] sale de nuestro corazón, sale de nuestro pensamiento, sale de nuestro cerebro, sale de nuestro... como le voy a decir... de nuestra intención [...] la fuerza nos sale de adentro, sin tomar nada... nosotros no usamos eso, que algunos tienen que drogarse para hacer algo. Nosotros no usamos... Sanamente, nuestro cuerpo está limpio.

²¹¹ [...] la *copla* es un sentimiento.

A caja chirlera e o nexo pessoa-mundo

Durante a manhã do dia 1 de agosto de 2014, estava na praça de *Amaicha*, acompanhando as atividades em tributo à *Pachamama*, iniciadas na noite anterior. Neste espaço, onde algumas *copleras* encontravam-se reunidas, observei, com curiosidade, uma *caja chirlera* sobre o chão, próxima à base do tronco de uma árvore (Figura 25). À frente do couro do tambor, havia ramos vegetais que iam sendo queimados em um pequeno recipiente de barro, desde o qual a fumaça produzida envolvia o instrumento musical. Tal imagem me remeteu imediatamente à *sahúmada*²¹² realizada à noite, entre os participantes da celebração, com o fim de limpar o campo energético dos mesmos, de energias indesejáveis. Posteriormente, ao conversar com a Conselheira Espiritual de *Amaicha*, Dona Celia Segura de Andrade, em sua casa, retomei esta questão, pedindo-lhe que falasse acerca dos sentidos em *sahúmar* a *caja chirlera*.



Figura 25

De acordo com Dona Celia,

[se] *sahúma* [a *caja*] para que se tirem todas as invejas, os maus pensamentos. A *sahúman* para que ela esteja predisposta também, a estar junto a meu sentimento. Porque é assim, você sabe que os maus pensamentos das pessoas, as invejas, quando as pessoas [...] desejam o mal, [isso] chega até você. Porque há coisas boas como há coisas más, [elas] chegam até você. Por isso, através do *sahúmo*, corro [para longe] tudo o que não me serve. Vou me *sahúmar* também, quando *sahúmo*. Vou [fazer] correr, como dizem agora, as más

²¹² Defumação.

ondas, os maus pensamentos dos demais (2015)²¹³.

Ainda a este respeito, indaguei-lhe acerca de quais as ervas e demais elementos que são queimados.

[...] geralmente *sahúmamos* com os ramos das ervas que se fazem para a Semana Santa, para o Domingo de Ramos, você vai [à igreja] para que lhe abençoem os ramos, e geralmente são os ramos das plantas medicinais. Por exemplo, como o alecrim, o manjerição, [...] o *arca yuyo*²¹⁴, [...] as folhas de nogueiras, todas são ervas, folhas de plantas medicinais, isso fazemos abençoar no Domingo de Ramos. Isso também o guardamos e jogamos ao *sahúmo* que fazemos para a Mãe Terra no trinta e um [de Julho], ou no primeiro [de Agosto], ou [noutra ocasião] quando você *sahúme*. [...] Também, as folhas de coca, o açúcar, as ervas, o café. Eu sempre que ponho café penso no Brasil, porque para mim [...], dizer Brasil é dizer a mãe do café. Por exemplo, [...] sempre coloco [café no *sahúmo*] e peço pelas pessoas do Brasil, que não lhes falte o que comer, que pensem um pouquinho melhor, que pensem o bom. É assim... (ibid)²¹⁵.

Em seguida, Dona Celia discorreu acerca do *nexo* entre a religião católica e a cosmologia indígena – destacando a aliança já apontada por Paula Suárez, ao apresentar seu chapéu (neste capítulo, p. 95-97) – de modo a fazer-me entender a menção acerca das ervas abençoadas na Semana Santa e no Domingo de Ramos.

[...] você sabe, nós somos católicos, e [...] também cremos nas coisas da natureza. Sabemos que o sol nos dá calor, que amadurece os frutos, que a água é a vida mesma, que a lua, que as estrelas, todo esse conjunto que nos dá vida. Então, é a espiritualidade do *vallisto*, do montanhês. E a parte temos nossa religião católica, que herdamos também de nossos antepassados através dos conquistadores, como os chamamos [...], da gente de fora que veio, e somos católicos. Então, somos duas coisas... mas não é que somos loucos. Amamos e vemos as coisas que nos dá a natureza, mas também sabemos que há um ser superior a tudo... Por isso que nos *sahúmamos* para que os maus espíritos das pessoas não cheguem até nós. Não nos capturem (ibid)²¹⁶.

²¹³ Bueno, la sahúma para que se quiten todas las envidias, los malos pensamientos. Te la sahúman para que ella esté predispuesta también la caja, a estar junto a mi sentimiento. Porque es así, usted sabe que los malos pensamientos de la gente, las envidias, cuando las personas [...] desean el mal, te llega. Porque que hay cosas buenas como hay cosas malas, te llegan. Por eso a través del sahúmo corro todo lo que no sirva. Me voy a sahumar también, cuando sahúmo. Voy a correr, como dicen ahora, las malas ondas, los malos pensamientos de los demás.

²¹⁴ Erva medicinal.

²¹⁵ [...] nosotros generalmente sahumamos con los ramos de yuyos que se hacen para semana santa, para domingo de ramos uno va para que le bendigan los ramos, y generalmente son los ramos de plantas medicinales. Por ejemplo, como el romero, la albahaca, la albahaca [...], el arca yuyo, [...], las hojas de nogal, todas son yuyos, hojas de plantas medicinales, eso hacemos bendecir el domingo de ramos. Eso también lo guardamos y echamos al sahúmo que hacemos para la Madre Tierra el treinta y uno, o el primero, o cuando usted sahúme. [...] También, las hojas de coca, el azúcar, las yerbas, el café. Yo siempre que hecho café pienso en Brasil, porque para mí (no se si no, no conozco mucho), para mí, decir Brasil es decir la mamá del café. Por ejemplo, [...] siempre hecho y pido por la gente de Brasil, que no les falte el que comer, que piensen un poquito mejor, que piensen en lo bueno. Y así...

²¹⁶ [...] usted sabe, nosotros somos católicos, y [...] también creemos en las cosas de la naturaleza. Sabemos que el sol nos da calor, que madura los frutos, que el agua es la vida misma, que la luna, que las estrellas, todo es un conjunto que nos da vida. Entonces, es la espiritualidad del vallisto, del montañés. Y aparte tenemos nuestra religión católica, que hemos heredado también de nuestros antepasados a través de los conquistadores como los llamamos [...], de la gente de afuera que ha venido, y somos católicos. Entonces, somos dos cosas... pero no es que somos locos. Amamos y vemos las cosas que nos da la naturaleza, pero también sabemos que hay un ser superior a todo. [...] Por eso que nos sahumamos para los malos espíritus de las personas no lleguen hasta nosotros. No nos atrape.

Considerando a “moldura” epistemológica até aqui apresentada, creio que estes relatos evidenciam a *caja chirlera* como o artefato sonoro que, ao ser incorporado no âmbito corporal da *coplera*, efetua o *nexo* entre pessoa-mundo. Pois, se a *caja* deve ser *sahúmada* para vibrar em alinhamento ao sentimento da *coplera*, tal ideia volta a sublinhar o estatuto do artefato não como objeto, mas como entidade viva, uma espécie de cosmos miniaturizado, onde habitam *as coisas da Pachamama* (SUÁREZ, 2014), e em cujo domínio sônico efetuam-se as alianças entre a mulher *coplera* e as demais entidades com as quais, por meio de sua *performance* voco-sonora, compõe relações.

A menção à queima do café no *sahúmo*, juntamente com sua associação ao Brasil e os pensamentos positivos emanados ao meu país, me remetem imediatamente ao encontro que tive com Felisa Arias de Balderrama, durante minha última viagem à *Amaicha*, em Julho de 2015. Iniciado nosso diálogo, Felisa explicou-me acerca da *wiphala*²¹⁷ que leva sobre sua *caja* (Figura 18, p. 100).

Eu vou lhe contar: esta *cajita*... isso significam todo o mundo, até o Brasil tem o seu quadrinho, até o Brasil, todo o mundo. Cada quadrinho tem um significado, tem seu descanso, sua experiência. E esta, lhe chamam a *wiphala* (2015)²¹⁸.

Se a *caja chirlera* é o próprio cosmos, reunindo em seu domínio o sentimento da *pessoa coplera*, a presença de seres extra-humanos, e, ainda, a experiência de nações, sua auralidade repercutiria toda essa complexidade experiencial sociocosmológica. Assim, o *tun tun* da *caja chirlera* poderia ser entendido como a própria síntese de uma *cosmosônica* (STEIN, 2009) *amaicheña-calchaquí* que, no entanto, note-se, não se restringiria aos limites jurisdicionais nacionais humanamente convencionados – bem exemplificado, lembremos, pelo caso da ação da *Pachamama* na final da Copa do Mundo (capítulo 1, p. 52).

Considerando a necessidade de ritualmente *sahúmar* a *caja*, efetuando a transmutação energética entre *pessoa-mundo*, a *caja chirlera* assume estatuto de artefato inalienável da *pessoa coplera*, pois, conforme as palavras de Polita Condorí (50 anos, aprox.), de Santa María (*Catamarca*):

“A *caja* se compra, não a pegue emprestada nunca. Para que seja um bom *coplero*! Você compra sua *caja*, e é de você! A ninguém a tem que emprestar para farrear [...] é assim. Esse é o dom que a pessoa leva (2015)²¹⁹.”

²¹⁷ Bandeira de sete cores, usada pelos movimentos sociais indígenas sul-americanos.

²¹⁸ Yo le voy a contar: esta *cajita*... esto significan todo el mundo, hasta Brasil tiene su cuadrado, hasta Brasil, todo el mundo. Cada cuadrado tiene un significado, tiene su descanso, su experiencia. Y esta le llaman la *whipala*.

²¹⁹ Se compra la *caja*, no saque prestado nunca. Para que sea un buen *coplero*! Usted compra su *caja*, y es de usted! A nadie le tiene que joder, [...] es así. Ese es el don que uno lleva.

Neste mesmo encontro, após cantar inúmeras *coplas*, Polita disse-me, em tom contundente: “Você sentiu o som da *caja*... é atraidora...” (ibid)²²⁰. Tal afirmação, a qual posicionou-me em um lugar específico, desafiando-me a experimentar uma linha de escuta, ou *audição do mundo* (MENEZES BASTOS, 1999; 2012) *calchaquí* – como ocorreu, também, no encontro com Máxima, em que perguntou como encontrei o *joy joy* (neste capítulo, p. 112-114) – creio, vem a sublinhar, uma vez mais, as potencialidades sonoras no *campo problemático amaicheño-calchaquí*.

Lembro-me que, durante uma de minhas visitas à Eusebio Mamaní, ao indagá-lo como deveria ser o som da *caja*, o *bagualero* percutiu o couro do instrumento, produzindo um som grave que, ao expandir-se, soou por breves instantes até cruzar a fronteira do silêncio novamente. Em seguida, como para traduzir o que eu acabara de ouvir, Eusebio imitou vocalmente o soar da *caja*, complementando a demonstração gestualmente, por meio de um movimento de suas mãos, que, à altura do tronco, e com as palmas viradas para o chão, vibravam sutilmente, afastando-se do corpo.

Creio que este exemplo se alinha particularmente à questão da projeção espacial (capítulo 2, p. 63-64) das emissões voco-sonoras *copleras* – capazes de estabelecer relações sonoro-corporais com os *donos* da paisagem envolvente – e, em sentido mais amplo, da capacidade sonora dos atos de fala, ritualmente agenciados, em viajar pelo território *calchaquí* desencadeando determinados efeitos sobre as pessoas (neste capítulo, p. 95). Ao propor um alinhamento entre estes diferentes exemplos, sugiro que as implicações sônicas do som da *caja chierlera* sobre o mundo, podem ser pensadas pela existência de um nexos entre os movimentos de projeção- atração sonoras.

Se a *caja chirlera* é sonoramente atraidora, tal se deve à sua capacidade de projeção sonora no espaço territorial, trazendo humanos e extra-humanos ao seu domínio, configurando um campo de imanência no qual as fronteiras entre pessoas, animais, divindades, territórios e mundos, jazem reduzidas a membranas de alta permeabilidade. Desde o soar da *caja chirlera*, atrair seria o próprio acionar de uma relação, ou seja, ao fazer com que o *tun tun* que *soe aqui reverbere lá*, possibilitar que *outrem que lá está, esteja, também, aqui*. A *caja* é, portanto, o artefato aural que permite a mediação sonora entre pessoa-mundo, a efetuação de um poderoso *nexo*, associado, como disse Condorí, a um dom da *pessoa coplera*, ou, em outras palavras, a uma capacidade distintiva do *corpo coplero*. Neste sentido, poderia-se dizer que a *caja* é mais que um artefato aural. A *caja* é, verdadeiramente, um instrumento *cosmo-sônico*!

²²⁰ Usted ha sentido el sonido de la caja.... es atraedora...

NÃO UM, MAS MUITOS CORPOS. NÃO UMA, MAS MUITAS VOZES

Direciono-me à parte final desta reflexão, sinalizando que a aproximação aos *corpos copleros* em devir aponta não a uma, mas à multiplicidade de possibilidades, não sendo minha intenção, portanto, arguir em prol de um modelo. Seguindo as lógicas que sugiro terem sido apresentadas por minhas interlocutoras em tais exemplos, concluir-se-ia a existência de tantos *corpos copleros* quantas relações possíveis de serem efetuadas, desfeitas e re-efetivadas.

Mas, sendo o *corpo coplero* cronicamente instável (VILAÇA, 2005), pelo cruzamento de agências outras, seria possível falar em uma individuação do mesmo? Felisa Balderrama sublinha que cada *coplera* necessita “[...] ter uma voz [...] ter um espírito, porque todas não cantam com a mesma voz [sendo que algumas *copleras* cantam] de uma maneira, e as outras [cantam] de outra” (ARIAS DE BALDERRAMA, 2015)²²¹. Ter uma voz, lembremo-nos, é ter um corpo, assim, cada *coplera* não canta com o mesmo corpo, ou seja, não constrói sua voz por meio das mesmas relações.

Se, conforme sugere Florencia Tola, o entrecruzamento relacional não implica na supressão da individualidade do sujeito, ao contrário, sendo estruturante da mesma (ibid, p. 512) e, sendo o *corpo coplero* a arena da individuação e do devir voco-sonoro, isto se deve aos afectos que o põem em movimento (LATOURE, 2004, p. 205) e que são, por ele, projetados, pois a “[i]ndividuação reside nas capacidades que as pessoas evidenciam em seu efeito sobre o mundo” (STRATHERN, 1999, p. 32)²²², sendo a própria demonstração destas capacidades que é individuante.

Portanto, se por meio de seus ponchos e chapéus, ou seja, de seus corpos visualmente similares, as *copleras* poderiam apontar a modelos compartilhados de individualidades normativas – e, ainda, que algumas *copleras* oponham-se a um chapéu maximamente diferenciado, como o de Paula – creio que os exemplos etnográficos sinalizam que “[...] a individualidade reside não tanto na aparência [mas] no ato de montagem” (ibid, p. 41)²²³ da performance. Ou seja, cada *coplera* poderá cantar com “[...] montagens quase idênticas em aparência, [entretanto, cada uma] terá desenhado sua constelação única de relações para fazê-lo” (ibid, p. 41)²²⁴.

A partir dos exemplos apresentados, parece estar claro que, pensadas como extensões corporais, a vestimenta, o chapéu e determinados “artefatos” como a *caja chirlera*, operam enquanto “[...] objetos capazes de servir como suporte de relações” (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 130), com “[...] poder de transformar metafisicamente a identidade de s[ua]s portador[as]”

²²¹ [...] tener una voz [...] tener un espíritu, porque todas no cantan con la misma voz [...] de una manera, y las otras [...] de otra.

²²² [i]ndividuation lay in the capacities people evinced in their effect on the world.

²²³ [...] individuality lies not so much in the appearance [...] in the act of assembling.

²²⁴ [...] with assemblages almost identical in appearance, but each will have drawn on [...] own unique constellation of relations to do so.

(ibid. p. 133) quando usados no âmbito da *performance* musical. Entretanto, a implicação de corpos e agências não humanas através do *corpo coplero* não deve ser ouvida ao som de uma perspectiva dicotômica, pois, “[...] [n]ão se trata de uma oposição entre o homem e o animal realizada longe do corpo e ao longo de categorias individualizantes, onde o natural e o social autorrepelem-se por definição” (SEEGER et alli, 1979, p. 14).

Tendo entrado em relação com os *corpos copleros* e visitado suas linhas de escuta, lugares de vocalização e projeções sonoras, estas reflexões resultam de minha própria transformação, do meu devir, desencadeados afectivamente pela *escuta observante etnográfica*. Por meio dos exemplos apresentados, busquei mostrar a importância da dimensão sonoro-musical no devir corporal *coplero*, assinalando seu desencadear no âmbito de relações propriamente *calchaquíes*, formadas por cabras, pássaros e pela *Pachamama*, ou seja, por alteridades que no âmbito de uma sociabilidade, afectam estas mulheres, transformando seus corpos e fazendo-as *copleras*.

Se os *corpos copleros* são marcados por vozes que lhe são próprias, é porque, dada a permeabilidade destes, podem interiorizar e transformar sonoridades projetadas por agências a eles “exteriores”: um *devir sonoro-musical*. Mas, ainda, se tais corpos são capazes de vocalizar os ecos do vento, as cascatas de água que correm e os caminhos que sobem, descem e fazem curvas, é porque através da interiorização de fluxos sonoros, que são projetados pelas paisagens territoriais, os *corpos copleros* incorporam as paisagens mesmas como parte de si: um *devir paisagem*. Ao considerar esta possibilidade, a frase que me foi dita por Celia Segura de Andrade, sob os vinhedos de sua casa, de que “[...] a paisagem eu a levo dentro de mim” (2015a)²²⁵ confere *sentido* ao *sentir coplero* e ao *corpo coplero* enquanto *devir*.

Sugiro que o alinhamento epistemológico, via relação de *escuta observante*, com minhas interlocutoras, ao permitir a emergência de suas hermenêuticas sonoro-musicais, resultou em formas de conhecimento etnomusicológico descolonizado. Com esta afirmação, não ignoro as assimetrias estruturais presentes na relação intersubjetiva com as *copleras*, evidentes, por exemplo, nas inúmeras vezes em que as escutei marcando a diferenciação entre nós, no que se refere aos níveis díspares de escolaridade. Creio que a descolonização da etnomusicologia viabiliza-se quando somos capazes de reconhecer que as etnomusicologias alheias – “[...] a *caja* é o mundo” (SORIA DE CARO, 2014)²²⁶ –, ao divergirem de nossa etnomusicologia – a *caja* é um instrumento membranofone –, não perdem, por isso, sua legitimidade. Ao não permitirmos que as assimetrias estruturais nos transformem em agentes da violência simbólica e da precarização de subjetividades, outras formas de saber ganham voz e repercussão, porque, finalmente, como me disse Rosa de

²²⁵ [...] al paisaje lo llevo adentro.

²²⁶ [...] la caja es el mundo.

Caro: “[n]ão está[s] perdendo o tempo, você está escutando o que outros não escutam [...]. Talvez minha própria gente, nem meus próprios irmãos... meus próprios irmãos!” (ibid)²²⁷.

Em outras palavras, o que está em jogo não é a promulgação da emancipação alheia, senão, ao contrário, a emancipação de nós mesmos, “[...] com a indispensável ajuda dos outros” (VIVEIROS DE CASTRO, 2012, p. 163). E, ainda que tal posição possa soar utópica, creio, como Silvia Citro, que para lá “[...] de todo desejo revolucionário (hoje teoricamente desconstruído e politicamente tão destruído), necessitamos, entretanto, que alguma *ilusão política* persista” (CITRO, 2009, p. 333)²²⁸. Minha tentativa foi, portanto, de acionar uma *práxis* etnomusicológica possibilitadora de que aqueles saberes que me foram *ditos e cantados lá*, pudessem, de alguma maneira, *soar aqui*.

Ao investir na suspeita, levantada *pelos corpos copleros* durante nossos primeiros contatos etnográficos, quando estes me sinalizavam, via atos performáticos, de que não haveria sentido em defini-los diretamente, ou seja, de pré-conceitualizá-los, mas, de apenas considerá-los sensitivos a sonoridades e corpos outros (LATOURE, 2004, p. 206), vim a entender a necessidade fundamental de “[...] reabilitar a velha ‘sensibilidade’” (FAVRET-SAADA, 2005, p. 155). Habilitar a sensibilidade em meu próprio *corpo etnógrafo*, via afectos *copleros* etnograficamente mediados, para que eu entendesse, em última análise, a vigência de sensibilidades naqueles corpos onde elas nunca estiveram desabilitadas. *Tens que sentir... Aprender a sentir...* (SEGURA DE ANDRADE, 2015a) – disse-me outrora Dona Celia – para descobrir do que estes corpos seriam capazes enquanto *corpos copleros*, implicando, com isto, em descobrir, também, do que meu *corpo etnógrafo* seria capaz na experiência etnográfica, qual seria minha capacidade de ser afetado (FAVRET-SAADA, 2005).

Com as reflexões aqui apresentadas, marco como fundamental reconhecer o som enquanto parte do corpo, e não como objeto que, sendo projetado para fora de seu meio produtor, dele se desprenderia, *interrompendo a relação* com o mesmo. Afinal, o entendimento do som enquanto *objeto em si* fundamenta-se no equívoco de uma suposta autonomia do mesmo, que, pela ilusória independência de elos com corpos outros, seria passível de ser manipulado como queiram os analistas (conforme atesta a história da musicologia e boa parte da própria etnomusicologia). Ao contrário, creio que as *copleras* sinalizam claramente que *o som existe enquanto objeto justamente por sua condição duplamente in-corporada, quer dizer, tanto nos corpos produtores como nos corpos receptores*.

Portanto, assumir a problematização do poder do som sobre e a partir dos corpos exige

²²⁷ [n]o está perdiendo el tiempo, usted está escuchando lo que otros no escuchan [...]. Quizás mi misma gente, ni mis propios hermanos... ¡mis propios hermanos!

²²⁸ [...] de todo deseo revolucionário (hoy teoricamente desconstruído y politicamente tan destruído), necesitamos, sin embargo, que alguna *ilusión política* persista.

considerar as capacidades de escuta, produção e mediação sonora dos mesmos, enquanto diretrizes essenciais ao entendimento, desde uma perspectiva *calchaquí*, dos processos sonoro-musicais e seus “objetos”, ou seja, seus corpos decorrentes, que, como mostraram as *copleteras*, apontam a dinâmicas relacionais mais amplas. Em tal abordagem, a habilidade da escuta, “[...] que tem sido marginalizada à periferia da *visão* na história dos estudos ocidentais [adquiriu importância como ferramenta para] renovar e ampliar [meu] escopo de entendimentos e saberes, [permitindo acessar] a matriz complexa que é a voz” (TOY, 2010, p. 36)²²⁹, esta entendida como parte constitutiva do complexo feixe relacional que é o corpo! Sugiro que somente por meio da (re)conexão sonoro-corporal seja possível superar os objetos sonoros autônomos e os corpos surdos-mudos, que pairam silenciosos na grande maioria das análises musicológicas e antropológicas, respectivamente. Não havendo som sem corpo ou corpo sem som, proponho que o som, seja *do ruído à música* – com toda a instabilidade que envolve a estes conceitos, e a necessidade de negociação para suas definições – consiste em um elemento chave para compreender transformações corporais.

Aliás, neste ponto, creio que o material etnográfico *amaicheño-calchaquí* oferece a possibilidade de promover uma *insurgência etnomusicológica* sobre o modelo da cosmovisão (STEIN, 2009, p. 117-118), bem como, aquele do perspectivismo, em que a visualidade, neste caso, corporal, é enfatizada. Proponho que os *corpos copleteros* nos permitem,

(...) entender melhor por que as categorias de identidade [...] exprimem-se tão frequentemente por meio de ‘ídiomas’ corporais, em particular pela [musicalidade; sendo que] o conjunto de hábitos e processos que constituem os corpos é o lugar de emergência da identidade e da diferença [e] o corpo, sendo o lugar da [musicalidade] diferenciante, deve ser maximamente diferenciado para exprimi-la completamente. [Como tal, o corpo] é o instrumento fundamental de expressão do sujeito e ao mesmo tempo o objeto [sonoro] por excelência, aquilo que se dá a [ouvir] a outrem. Não por acaso, então, a [sonoro-musicalização] máxima dos corpos (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 130-131).

Como proposta de síntese, poderíamos *sentir* que, estruturados de maneira relacional (DELEUZE) e co-extensiva (TOLA) pelas coisas da *Pachamama* (SUÁREZ), tais *corpos* possuem cada qual uma voz e um espírito (ARIAS DE BALDERRAMA). Pela capacidade em serem afectadas (DELEUZE & GUATTARI), ou seja, colocadas em movimento por alteridades humanas e não-humanas (LATOUR), as *copleteras* têm o poder de fazer vacilar, sonoramente, as dicotomias interior/exterior (ROSEMAN) pela vocalização dos ecos do vento e das cascatas de água que correm (SORIA DE CARO), in-corporando a paisagem (SEGURA DE ANDRADE) e desenhando melodias pelos contornos dos caminhos (SEQUEIDA). Conscientes de que a escuta compreende uma relação (TOY) e, portanto, requer uma contraparte relacional (STRATHERN), ou a

²²⁹ [...] which itself has been marginalized to the periphery of *seeing* in the history of western scholarship, to renew and widen [...] scope of understanding and knowledges, [...] the complex matrix that is the voice.

performatividade de um ouvinte (EIDSHEIM), os *corpos copleros*, por meio de suas *epistemologias calchaquíes*, convidaram-me a *ser afetado* (FAVRET-SAADA), (re)conectando-me com minhas forças minoritárias (GOLDMAN) e fazendo-me ouvir o que estas mulheres indígenas têm a dizer e cantar.

Em algum momento, depois de inúmeras viagens pelo *Valle Calchaquí*, Atahualpa Yupanqui veio a escrever que *o homem é terra que anda*. As experiências compartilhadas junto às *copleras* no *campo problemático amaicheño-calchaquí* afetaram-me de maneira distinta, provocando-me a *sentir* que a mulher *coplera* ao acionar, em sua *performance* musical, um *devir coruja*, um *devir vento*, um *devir cascata*, *devém Pachamama*, ou seja, *é o devir da terra que canta!*

*(...) ahora como dicen que es una nueva ola,
que antes eran otros años.
¡¿Qué van a ser otros años!?
Le digo, los años son los mismos,
lo que cambia es la gente.
Máxima Sequeida*

CAPÍTULO 4

SENTIDO POLÍTICO DE LUGAR AMAICHEÑO-CALCHAQUÍ

Ao longo da experiência etnográfica no *Valle Calchaquí*, as memórias do passado foram alguns dos elementos mais recorrentes e marcantes nos relatos de minhas interlocutoras. Por suas faixas etárias superando os 70 anos de idade, somando-se o fato de, todavia, não mais residirem nos locais onde viveram suas juventudes, o passado vivido consistiu em matéria-prima essencial nos sentidos elaborados pelas *copleras*, acerca de suas experiências na contemporaneidade. Dos aprendizados adquiridos pelo convívio com os mais velhos na infância, passando pelas condições austeras da vida nas montanhas e a nostalgia em relação às paisagens dos lugares habitados outrora, chegando a perspectivas críticas acerca do panorama social e político atual, as experiências vivenciadas pelas *copleras* nos campos e *cerros Calchaquíes* foram contrastadas pronunciadamente em relação aos lugares por elas habitados atualmente.

De acordo com seus relatos, tais contrastes se dão principalmente em razão da presença das novas gerações que, transformadas por novas práticas culturais, produzem estranhamentos aos seus olhos e ouvidos, ou seja, a seus *corpos copleros*, marcando o devir diferenciante do território *calchaquí* na contemporaneidade. Embora suas narrativas apresentem particularidades referentes ao momento vivido atualmente, elas podem ser melhores entendidas se consideradas no panorama histórico *amaicheño-calchaquí* mais amplo, marcado pela recorrente luta em defesa dos territórios comunitários ante os interesses de terratenentes (RACEDO, 1988; RODRÍGUEZ, 2009; RODRIGUEZ; JOLY, 2013; 2014) e empresas privadas (GODFRID, 2014; 2015a; 2015c). Neste sentido, as narrativas apresentadas pelas *copleras* contrariam os discursos oficiais – como, por exemplo, do turismo mediado pelo Estado – que, por meio de festivais como o da *Pachamama*, promovem uma imagem da comunidade de *Amaicha del Valle* (bem como da região), enquanto lugar onde a cultura indígena encontra-se “conservada de forma natural”, via processos históricos aparentemente isentos de conflitos.

“Yo no me olvido de mis lugares”: As memórias dos cerros e campos

Era um sábado ensolarado do mês de fevereiro de 2015 e fui visitar Máxima Sequeida, em *San José Norte*. Apesar de viver em *Catamarca*, conheci-a em *Amaicha*, em 2012, quando, nos dias em que realizava-se a *Fiesta a la Pachamama*, Tonina apresentou-me a ela como a “irmã de Gerónima Sequeida”. Máxima tem uma relação estreita com a *comuna* indígena, visto que há anos

participa das festas comunitárias, sendo, também, *comadre* de muitas *copleteras amaicheñas*. A isto, soma-se o fato de que, quando sua irmã faleceu em 1985, a família de Tonina, que a tinha como funcionária em sua casa, não conseguindo avisar a Máxima (que conforme relatou, na época vivia nos *cerros* e não tinha celular), se encarregou dos serviços funerários de Gerónima, sepultando-a no cemitério de *Amaicha*. Assim, suas experiências de vida são marcadas por esses trânsitos de conquistas e perdas entre *Catamarca* e *Tucumán*. Sua trajetória musical caracteriza-se por saberes adquiridos e sensibilidades desenvolvidas durante sua infância e juventude no *cerro Muñoz*, e por essa condição que marca sua vida adulta, de mover-se entre as fronteiras dos dois territórios provinciais para cantar e vender artesanatos em lã.

Ao chegar a sua casa, nas primeiras horas da tarde, passei o portão de entrada e cruzei o pátio em direção à porta da cozinha, que se encontrava aberta. Avistei Máxima, com o habitual lenço florido à cabeça, parada em frente a pia, lavando a louça. Ao cumprimentá-la expressou satisfação em ver-me e logo puxou uma cadeira, convidando para que eu sentasse. Trocamos algumas palavras enquanto terminava o serviço na cozinha, e em seguida sentou-se também, junto a uma cadeirinha pequena, onde havia fios de lã atados à peça horizontal de madeira no topo do encosto. Enquanto conversávamos, Máxima deu continuidade ao seu artesanato, trançando os fios de lã.

Depois de um tempo, perguntou-me se eu já havia almoçado e, ao dizer-lhe que não, Sequeida foi buscar algo para eu comer. Trouxe um prato com frango e batatas. Desculpei-me que não poderia comer a carne, por ser vegetariano, mas disse que as batatas sim, comeria. *Doña* Máxima colocou o prato sobre uma mesa baixinha e aproximou-a à cadeira onde estava sentado. Em seguida alcançou-me talheres e um guardanapo de pano. Máxima perguntou se eu gostava de ervilhas. Respondi afirmativamente. Pegou uma panela que estava na pia e serviu-me uma porção das mesmas. Em seguida perguntou se eu gostaria de um tomate. Disse-lhe que se tivesse um pequeno, agradeceria. *Doña* Máxima trouxe um tomate, lavou-o na pia e, em seguida, apoiou a fruta no meu prato e cortou-a em pedacinhos, como uma mãe que prepara a comida a seu filho pequeno.

Enquanto eu comia, seguíamos conversando. Máxima perguntou se eu sentia saudades de casa. Respondi-lhe positivamente. Ao que ela reagiu: “*Claaaro... no hay pago como el pago de uno mismo...*”²³⁰. Em seguida, perguntou se eu tinha notícias de minha família no Brasil. Ao responder-lhe que sim, e que estavam todos bem, disse-me que, se Deus emprestasse vida a ela, um dia iria ao meu país para passar um tempo com minha família. Fiquei surpreso pelo comentário e perguntei-lhe se realmente se animaria em viajar ao Brasil. “*¿Claro, por que no?*”²³¹.

²³⁰ Claro, não há terra como a terra da própria pessoa.

²³¹ Claro, porque não?

Depois, Máxima começou a contar-me sobre o *cerro Muñoz*, uma montanha onde viveu a juventude – bem na fronteira entre as Províncias de *Catamarca* e *Tucumán* – explicando-me que o nome homenageia um homem rebelde que no período colonial se insurgiu contra os governantes. E em seguida, complementando a descrição do lugar, recitou a letra de uma *vidala* que fez em tributo a este *cerro*. Seus versos impressionaram-me pela beleza poética e a forma como sintetizavam os laços afetivos de Máxima com o lugar. Após recitá-los, Sequeida continuou recordando a montanha onde viveu. Não querendo interrompê-la, segui escutando-a por um bom tempo e, mais tarde, sentindo o momento propício, perguntei se podia repetir a letra da *vidala* para que eu a registrasse. Ao concordar com minha solicitação, perguntou se eu havia trazido o gravador. Respondi-lhe que sim e tirei o equipamento da mochila. Com boa vontade, Sequeida repetiu frase por frase, devagar e com pronúncia clara, de maneira que eu pudesse transcrevê-la posteriormente.

Ao finalizar disse: “Aí vou, agora vamos cantar...”²³². Sem acompanhamento da *caja*, Máxima iniciou a primeira frase, demonstrando certa dificuldade em sustentar a voz. Parecia que o ar não lhe era suficiente. Parou de cantar por um rápido instante, arrastou sua cadeira para ficar mais próxima do gravador, que estava sobre uma mesa entre nós, e retomou o canto da *vidala* a partir de seu segundo verso, então com a voz mais firme e intensa²³³.

*Yo para cantar vidala;
Soy como tejida a pala*²³⁴;
*Pa' guapa no me pondera;
Pa' floja naide me iguala;*

*Si la chacarera es tunca*²³⁵;
*Alma y vida de los cerros;
Adonde está la Pachamama;
Luciendo un hermoso traje;
Junto con el Yastay;
Despertando los paisajes;*

*Yo sé cantar vidala;
En el cerro de Andastaco;
Yo canto en la loma baya;
Y en la pampa los huanacos;*

*Y a mí me gusta cantar;
En ese lindo lugar;
En el Cerro de Muñoz;
Adonde se dividen las provincias;*

²³² Ahí voy, ahora vamos a cantar...

²³³ Faixa 9 - https://www.youtube.com/watch?v=loWG8l02H_0

²³⁴ Entre os teleiros, diz-se que os melhores ponchos são os tecidos *a pala*, ou seja, no telar de madeira, resultando em uma tela de melhor densidade e consistência.

²³⁵ A “trunca” é uma variação rítmica da *chacarera*, gênero de dança folclórica característico da região norte da Argentina.

*Catamarca y Tucumán;
Catamarca y Tucumán;*

*Yo de esos lindos paisajes;
Nunca no me hei de olvidar;
Nunca no me hei de olvidar (2015)²³⁶*

Ao terminar de cantar Máxima estava ofegante. “*Me agito mucho... No puedo...*”²³⁷. Em seguida, disse-lhe como achei a *vidala* bonita e observei a relação direta com a paisagem *lugareña*²³⁸, ao que ela me falou:

Claro... porque aí nós nos criamos. Eu não me esqueço dos meus lugares... Nós andávamos muito por esses *cerros*. São uns *cerros* muito bonitos, muito lindos. Mas, sim, muita *puna*. [...] Muito alto, muito alto, muito *punoso*. Mas, nesses anos eu tinha muito, como vou lhe dizer, força para caminhar, muita força no coração para subir nesses *cerros*. Voltar a descer ou voltar a subir. Porque eu tinha meus animais, que às vezes os tocava para lá, e aí apenas ficavam, como se diz, se não se vinha arreando, já ia ao outro lado, para ver as demais e tinha que ir outra vez a descer, a trazer outras para juntar atrás. [...] Eu e meus filhos andamos muito nesses *cerros*. Meus filhos, pobrezinhos, quando eram assim, eles não sabiam me ajudar, a cuidar as ovelhas porque eles, as lhamas não podiam porque elas se iam longe, na *loma baya*, como digo. E aí [...] havia muitos *cerros* lindos, banhados, como se diz, que são assim entre os *cerros*, uns banhados verdes, um pasto lindo. E aí se iam [os animais], assim que eu tinha que ir aí, e eles ficavam com as ovelhas, a cuidar todo o dia. Assim nós vivemos, e assim eu criei eles, trabalhando, eles me ajudavam (ibid)²³⁹.

Enquanto expressão do seu sentido sobre o *Cerro Muñoz*, creio que a *vidala* cantada por Sequeida deixa claro que, “[p]ara qualquer sentido de lugar, a questão central não é de onde ele vem, ou como ele é formado, mas do que, por assim dizer, ele é feito” (BASSO, 1996, p. 84)²⁴⁰. Por esta lógica, a composição de seu sentido de lugar é marcada pelo canto durante o pastoreio, que, pelas lindas paisagens envolventes, confere beleza a tal experiência, algo que pode ser pensado de maneira análoga ao relato de Azucena Ávalos, apresentado no capítulo 2 (p. 63). Observa-se, ainda,

²³⁶ Eu para cantar *vidala*; sou como tecida por um telar de madeira; para linda não me pondera; para frouxa ninguém me iguala se a chacarera é *trunca*; alma e vida dos *cerros*; aonde está a *Pacamama*; mostrando um lindo traje; junto como *Yastay*; despertando as paisagens; eu sei cantar *vidala*; no *cerro* de *Andastaco*; eu canto na colina de cor amarelada; e na pampa os *huanacos*; e eu gosto de cantar; nesse lindo lugar; no *cerro* de *Muñoz*; aonde as províncias se dividem; *Catamarca* e *Tucumán*; *Catamarca* e *Tucumán*; desses lindos lugares; eu nunca hei de esquecer-me; nunca hei de esquecer-me.

²³⁷ Me agito muito... Não posso...

²³⁸ De ou relativa ao lugar.

²³⁹ Claro... Porque ahí nos hemos criado. Yo no me olvido de mis lugares... Nosotros sabríamos andar mucho por esos *cerros*. Son unos *cerros* muy bonitos, muy lindos. Pero sí que mucha *puna*. [...] Muy alto, muy alto, muy *punoso*. Pero, en esos años yo tenía mucho, como le voy a decir, fuerza para caminar, mucha fuerza en el corazón para subir en esos *cerros*. Volver a bajar o volver a subir. Porque yo tenía mis animales que a veces los echaba para allá y ahí nomás se quedaban como se dice, si no se venía arreando, ya iba al otro lado pa’ ver las demás y tenía que ir otra vez a bajar, a traer otras pa’ juntar atrás. [...] Yo y mis hijos hemos andado muy mucho en esos *cerros*. Mis hijos, pobrecitos, cuando eran así, ellos ya ni sabían ayudar a mí, a cuidar las ovejas porque ellos las llamas no podían porque ellas se iban lejos, en la *loma baya*, como le digo. Y ahí [...] había muchos *cerros* lindos, cienegales, como se dice, que son así entre medio de los *cerros*, unos cienegos verdes, un pasto lindo, y ahí se iban, así que yo ahí tenía que ir, y ellos se quedaban con las ovejas, a cuidar todo el día. Así hemos vivido, y así yo he criado yo ellos, trabajando, y ellos me ayudaban.

²⁴⁰ [f]or any sense of place, the pivotal question is not where it comes from, or even how it gets formed, but what, so to speak, it is made with.

a presença da *Pachamama* e do *Yastay*, entidades cosmológicas que habitam as montanhas, bem como dos *huanacos*, animais da família dos camélidos, nativos destes espaços – conforme última seção do capítulo 1 (p. 52-60).

Ademais da síntese cristalizada nos versos da *vidala*, outros detalhes podem ser visitados no relato oferecido logo após cantar, em que recorda a força corporal que possuía para realizar o exigente trabalho de pastoreio nas montanhas *punosas*, ou, de grandes altitudes, e a ajuda conferida por seus filhos que, naquele então, todavia estavam sendo iniciados em tais atividades. O reconhecimento entre a força no coração que outrora possuiu e o agitar-se ao cantar atualmente, pôs em evidência o irremediável passar dos anos e, no meu íntimo, fiquei a imaginar como devia cantar com seu *tono largo*, quando vivia nos *cerros* e tinha este vigor, essa *força no coração* da qual seu corpo *coplero* já não dispõe.

Em seguida, Máxima recordou detalhes de sua infância e a educação recebida de sua mãe – destacando o fato de sua progenitora ter sido mãe solteira – e fazendo, ainda, algumas comparações aos hábitos diferenciados dos jovens na contemporaneidade:

Agora as crianças não querem comer qualquer comida, se não é bife, se não é milanesa, ou massa com molho, ou galinha com massa, não querem comer. [...] nós nos criamos comendo carne assada e *locrito*²⁴¹ [...] isso era nossa comida, e nosso alimento eram os *chañares*²⁴², a alfarroba, os pêssegos, isso eram os nossos caramelos, como digo. [...] E assim, assim nos criamos, assim eu criei meus filhos. Minha irmã, ela viveu anos aí. Viveram as três [irmãs], com minha mãe. Trabalhávamos com ela. Ela nos fazia *hilar*, nos fazia *tejer*, nos fazia cuidar *hacienda*. Bom, de tudo nos ensinávamos com ela, e assim aprendemos nós, para poder viver. E bom, depois já faleceu e ficamos mulheres, mulheres adultas, não crianças. Ela foi sozinha, não teve marido, não teve nada. Assim que [...] ela sabia fazer xergões, [...] para montaria [...], cachecóis, casacos, gorros, ponchos, tudo nós fazíamos, meias, isso era de toda a vida. Porque nós nesses anos não conhecíamos tênis. Tão logo ela comprava um animal bovino, e o carneava, e o couro o estendia, e cortava todo o couro da cabeça, e disso nos fazia *ojotas*²⁴³. [...] E as meias, então não dizíamos meias, dizíamos *carpines*, e bom, e a nossa roupa era de tecido de *picote*²⁴⁴, como se dizia. [...] E isso nós o fazíamos ao fio de lã. Lavávamos tudo, e ela nos tecia a roupa. Ela fazia o tecido, minha mãe. E cortava, e nos dava a cada uma, nosso casaco. Uma saia, como se diz, como esta. E uma bata, como esta. Antes diziam bata, fazia uma coisa reta assim, era uma bata. E isso... com isso nos criamos (SEQUEIDA, 2015)²⁴⁵.

²⁴¹ O *locro* é um ensopado a base de milho muito consumido na região andina.

²⁴² Frutos de sabor adocicado, da árvore de mesmo nome.

²⁴³ Termo derivado da palavra quechua, *uxuta*, significando um calçado a maneira de sandália, feito em couro, usado pelos indígenas do noroeste argentino (COLUCCIO, 1981, p. 485).

²⁴⁴ Tecido fabricado artesanalmente, de lã de ovelha ou lhama.

²⁴⁵ Ahora los chicos no quieren comer cualquier comida, si no es bife, si no es, este, milanesa, o fideos con salsa, o pollo con fideos, no quieren comer. [...] nosotros se hemos criado comiendo carnicita asada y locrito [...] esto era nuestra comida, y nuestro alimento eran los chañares, la algarroba, los pelones, eso eran los caramelos nuestros, como le digo yo. [...] Y así, así nos hemos criado nosotros, y así yo he criado mis hijos. Mi hermana, ella ha vivido años ahí. Han vivido las tres, con mi mama, sabíamos trabajar con ella. Ella nos hacía hilar, nos hacía tejer, nos hacía cuidar hacienda. Bueno, de todo nos enseñábamos con ella, y así hemos aprendido nosotros, para poder vivir. Y bueno, después ya ha fallecido y nos hemos quedado mujeres, mujeres grandes, no criaturas. Ella ha sido sola ella, no ha tenido marido, no ha tenido nada. Así que [...] ella sabía hacer pellones, [...] para montura [...] bufandas, yalecos, gorras, ponchos, todo hacíamos nosotros, medias, eso era de toda la vida. Porque nosotros, esos años, no conocíamos zapatillas. Tan solo ella compraba un animal vacuno, y lo carneaba, y el cuero lo estendía, y cortaba todo el cuero de la cabeza, y de eso nos

Outro ponto marcante em seu relato referiu-se às adversidades climáticas com as quais eventualmente se deparava quando criança, ao cuidar dos animais:

E assim sofríamos muito. Nós sofremos muito para criar-se. Às vezes, por aí, ela nos mandava a cuidar *hacienda* longe, e nos agarrava umas tempestades como a da noite passada. Aí ficávamos, parece como burros contra as *peñas*²⁴⁶ (ibid)²⁴⁷.

Entretanto, apesar das condições reconhecidas como austeras, Sequeida manifestou gratidão pela criação recebida de sua mãe:

(...) eu agradeço a minha mãe porque ela nos criou, ela sozinha nos criou, nos ensinou tantas coisas, não? Porque ela tampouco não sabia tantas coisas. Porque agora é outra vida! Agora sabem muitas coisas! Mas ao final, como digo, sabem coisas e não as dobram, não as dobram. Agora o que fazem é perdição, perdição fazem agora. [...] Ela nos criou, e nos ensinou a respeitar, mais que tudo, o respeito. [...] E isso era o que nós sofríamos, o trabalho, porque era pesado para nós. E daí, a comida, não vou lhe dizer que sofríamos. Sim que éramos limitados. Em todos esses anos, se ela comprava um pouco de pão, como então, cinquenta centavos comprava um montão de pão. E bom, ela tinha assim uma coisinha que lhe chamam *petaca*, que são de couro, aí colocava o pão. E daí cortava e tirava um pedacinho [...] para tomar com o mate. Nós não íamos a meter a mão [...] e bom, nos acostumamos [...] Porque essa era nossa vida, esse era o futuro dela, e assim tínhamos que ser nós. [...] para comer havia que abençoar a mesa, ao sentar-se para comer. E ao terminar de comer agradecer a Deus [...]. Agora [...] se sentam a comer e começam a levantar como os corvos, como se diz, um por um e se vão. Não... a mim não me cai bem isso (ibid)²⁴⁸.

Assim, nas memórias de Sequeida, os *cerros* vêm a exercer ressonância como lugar da multivalência experiencial por meio da qual conformou seu *corpo coplero*. Mais do que montanhas, os *cerros* figuram como uma espécie de paisagem moral que carrega lembranças sobre fragilidades, desafios e responsabilidades associadas ao desenvolvimento de sua pessoa. Os significados

hacía ojotas. [...] Y las medias, entonces no sabíamos decir medias, sabíamos decir carpines, y bueno, y la ropa nuestra era la tela de picote, como se sabia decir. [...] Y eso nosotros lo hacíamos al hilo. Lavábamos todo, y ella nos tejía la ropa. Ella hacía la tela, mi mamá. Y cortaba, y nos daba a cada una nuestro saco. Una pollera, como se dice así, como esta. Y una bata, como esta. Antes decían bata, hacía una cosa derecha así, era una bata. Y eso... con eso nos hemos criado nosotros.

²⁴⁶ Colinas rochosas.

²⁴⁷ Y así sufríamos mucho. Nosotros sufrimos muy mucho pa' criarse. A veces por ahí ella nos mandaba a cuidar hacienda lejos, y nos agarraba unas tempestades como la de anoche. Ahí sabríamos estar, parece como burros contra las peñas.

²⁴⁸ [...] yo agradezco a mi madre porque ella nos ha criado, ella sola nos ha criado, nos ha enseñado tantas cosas, ¿no? Porque ella tampoco no sabría saber tantas cosas. Porque ahora es otra vida! Ahora saben muchas cosas! Pero al final, como digo yo, saben cosas y no las dobran, no las dobra. Ahora lo que hacen es perdición, perdición hacen ahora. [...] Ella nos ha criado, y nos ha enseñado a respetar más que todo, el respeto. Y eso era lo que sufríamos nosotros, el trabajo, porque era pesado para nosotros. Y de ahí, la comida, no voy a decir que sufríamos. Si que éramos limitados. En todos esos años, si ella compraba un poco de pan, como entonces, cinquenta centavos compraba un montón de pan. Y bueno, ella tenía así una cosita que le llaman *petaca*, que son de cuero, ahí lo ponía el pan. Y de ahí cortaba y sacaba un pedacito. [...] para tomar con el mate. Nosotras no íbamos ahí a meter la mano. [...] y bueno, acostumbramos nosotros. [...] Porque esa era nuestra vida, ese era el futuro de ella, y así teníamos que ser nosotros. [...] para comer había que bendecir la mesa, al sentarse a comer. Y al terminar de comer darle gracias a Dios [...]. Ahora [...] se sientan a comer y se empiezan a levantar como los buitres, como dice, uno por uno y se van. No... a mi no me cae bien eso.

relacionados a estas paisagens desenvolvem-se através de histórias permeadas de laços afetivos tanto com familiares como com a vegetação local e os animais dos quais cuidava. Como ficará claro, tais significados cristalizam símbolos que, compartilhados entre as demais *copleras*, as conectam em um sentido de história comum *amaicheña-calchaquí* (KAHN, 1996, p. 168).

No âmbito dessa história comum observei destacadamente a recorrência de relatos acerca de mulheres – fossem elas as mães das *copleras*, como no relato de Máxima, ou as próprias *copleras* que entrevistei – que sozinhas assumiram a criação de seus filhos, depois de terem sido deixadas por, ou separado-se de seus maridos. Tais narrativas se inscrevem em uma moldura social na qual, geralmente, a figura do pai e/ou marido está ausente das responsabilidades familiares, em alguns casos sendo mencionado de forma vaga, sem nome, como protagonista de violências contra a figura da mãe ou esposa, que termina por assumir a guarda dos filhos pequenos.

A vida austera do passado e o sofrimento vivido pelos mais velhos foram também recordados por Felisa de Balderrama que, ao mencionar a prática da agricultura por seus pais até os últimos anos de vida, inscreve sua narrativa no panorama de precariedade social enfrentado historicamente pelo campesinato indígena na Argentina (RACEDO, 1988; CHAMOSA, 2010a). Seu relato destacou, ainda, as mudanças tecnológicas atuais em relação ao trabalho dos agricultores de outrora:

Antes não conocíamos massa nem arroz. Colhíamos o trigo, o moíamos e fazíamos a sopinha, o milho também, o moíamos e fazíamos a sopinha. Porque os maridos não tinham trabalho, trabajaban en las plantaciones, lhes davam um pouco de milho, um pouco de trigo, lhes davam um pouco de abóbora, lhes pagavam assim, com coisas que eles colheram. [Hoje em dia] na agricultura ninguém quer semear. Eu aprendi do meu pai. [...] pobrezinho, quando estava velhinho eu o encontrava arando, de joelhos, e minha mãezinha semeando. Eu chegava com meu marido, ele agarrava a mulinha e eu a alforjinha, de joelhos, pobrezinho, caindo-se, um ressentimento bárbaro. Eu me punha a chorar. Digo, como eles... assim, já os dois velhinhos, caindo-se no surco, com a mulinha assim, e ela com as sementinhas. Se chamava Ernesto Arias y Gregoria Callo, minha mãezinha. Então chegávamos com meu marido, colocávamos umas bolsas que levávamos, com carne e queijo, para ayudá-los. [...] o encontrávamos assim ajoelhado, pobrezinho, e a mulinha parada aí. E ela também, de joelhos, que se caía, com a alforjinha... semeando. E isso as pessoas de agora não querem fazer. Tem que vir tratores, querem tudo... antes arávamos com dois tourinhos. [...] com isso arávamos antes, com dois bois, com uma mulinha. Agora não, se não há tratores, [...] já não podem. Antes não, antes não se usava caminhonete, nada, a pessoa andava em burrinho. Eu, daqui me movia na burra [...] eu encilho meu burrinho, tenho um burrinho atado, eu encilho e me vou. [...] Porque essa é a nossa 4X4, os burrinhos (2015)²⁴⁹.

²⁴⁹ Antes no conocíamos fideos ni arroz. Cosechábamos el trigo, lo pecareábamos, y hacíamos la sopita, el maíz también, lo pecareábamos, y hacíamos la opita. Porque los maridos no tenían trabajo, trabajaban en las cercadas, les daban un poco de maíz, un poco de trigo, les daban un poco de zapallo, les pagaban así, con cosas que han cosechado. [...] en la agricultura nadie quiere sembrar. Yo lo he aprendido de mi papá. [...] pobrecito, cuando estaba viejito yo lo encontraba arando, de rodillas, y mi mamita semillando. Llegaba yo con mi marido, le agarraba la mulita mi marido, y yo la alforjita, de rodillas, pobrecito, caéndose, un resentimiento bárbaro. Yo me ponía a llorar. Digo, como ellos... así, viejitos ya los dos, caéndose en el surco, con la mulita así, y ella con las semillitas. Se llamaba Ernesto Arias y Gregoria Callo, mi mamita. Entonces llegábamos con mi marido, tirábamos unos bolsonzitos que nosotros llevábamos con

Em alinhamento às narrativas de Máxima, tal relato – que deixou Felisa com os olhos marejados de lágrimas ao recordar seus pais – evidencia que o lugar enquanto entidade sempre coletiva e multivocal, está associado simultaneamente a,

(...) biografia individual, história compartilhada, memória significativa, lição moral, [tendo estatuto processual, com constantes mudanças, emergências, e acentuações, sendo que] ao fim, os lugares são [...] territórios profundamente emocionais (KAHN, 1996, p. 168)²⁵⁰.

Catalina Cruz, por sua vez, avaliou como a desapareição das gerações passadas, as quais formavam a base da árvore genealógica da comunidade, somada à chegada de novos moradores, advindos da capital de *Tucumán*, implicou em uma mudança no modo de vida rural e, portanto, na paisagem comunitária, ou seja, na territorialidade *comunal*:

(...) agora já não existe ninguém, já não existe ninguém... dessas árvores, como diz, que são... que tem seus pilares, não...já não há... já não existe. Tudo isso se acabou. Se vai acabando já... [...] Por que como lhe digo, já os *amaicheños*, netos que fomos *amaicheños* já estão ficando pouquinhos. Já são mais as pessoas que vem de outros lados. E agora, mais que tudo, que todos vieram e todos compraram [terras]. E bom, agora já os *tucumanos* todos estão aquí. Também somos parte de *Tucumán*, mas os *amaicheños* principais já não estão... porque antes, eu me lembro quando era pequena, havia tantíssima *hacienda* nos campos da comunidade. Porque havia muitos *puestos* das pessoas, e gente de idade. Não jovens. Com muita *hacienda*. Havia muitíssimas cabras nos campos. Para onde se desse volta havia cabras. Por onde fosse encontrava cabras. Agora não se vê nem um rastro. Porque todos esses *puestos*, que chamamos, onde tinham cabras. Já todas essas pessoas se acabaram. [...] Ficou apenas o vestígio. Apenas o vestígio ficou. Os currais, as casas, que já acabam de desfazer-se. Acaba[m] de cair. Isso ficou. Cabras havia em quantidade pelos campos. Para onde se desse a volta, via cabras (2015)²⁵¹.

Dentre estas pessoas que já não estão presentes, Catalina recordou-se dos antigos caciques, ou representantes da comunidade, valorizando o poder político dos mesmos, ao mencionar como

carnecita, con quesito para ayudarlos. [...] lo encontrábamos de rodillas, pobrecito, y la mulita parada ahí. Y ella también, de rodillas, que se caía, con la alforjita... semillando. Y eso no quieren hacer la gente ahora. Tiene que venir tratores, quieren todo... antes arábamos con dos toritos. [...] con eso sabríamos arar antes, con dos bueyes, con una mulita. Ahora no, si no hay tratores [...] ya no pueden. Antes no, antes no se usaba camioneta, nada, uno andaba en burrito. Yo, de aquí me movía en la burra [...] yo encillo mi burrito, tengo un burrito atado, encillo y me voy. [...] Porque esa es la 4X4 nuestra, los burritos.

²⁵⁰ [...] individual biography, shared history, meaningful memory, and moral lesson [...] ultimately, places are [...] profoundly emotional territories.

²⁵¹ [...] ahora ya no existe nadie, ya no existe nadie... de esos árboles, como dice, que son... que tienen sus pilares, no... ya no hay... ya no existe. Todo se ha acabado. Se va acabando ya... [...] Porque como le digo yo, ya los *amaicheños*, netos que hemos sido *amaicheños* ya estamos quedando poquitos. Ya es más la gente que viene de otros lados. Y ahora más que todo, que todos han vendido y todos han comprado. Y bueno, ahora ya los *tucumanos* todos están aquí. También somos parte de *Tucumán* pero los principales *amaicheños* ya no están... porque antes, yo me acuerdo cuando yo era chica, había tantísima *hacienda* en los campos, de la comunidad. Porque había muchos *puestos* de la gente, y gente grande. No jóvenes. Con mucha *hacienda*. Había muchísimas cabras en los campos. Pa' donde se de la vuelta había cabras. Por donde vaya, encontraba cabras. Ahora no se ve ni un rastro. Porque todos esos *puestos*, que uno le llama, donde tenían las cabras. Ya toda esa gente se ha acabado. [...] Ya quedó el vestigio apenas. Apenas el vestigio ha quedado. Los corrales, las casas, que ya acaban de desarmar. Acaban de se decaer. Eso ha quedado. Cabras había en cantidad por los campos. Pa' donde se de la vuelta, veía cabras.

atuavam em favor da população local, atendendo suas demandas, particularmente no que se refere à disponibilização de terrenos para construir moradias:

Antes existia uma comissão de homens. Homens que eram vistos. Eles se faziam notar. [...] E eles saíam a cavalo, eles íam a cavalo para onde queriam ir, a visitar as pessoas, em tal parte, ía[m]. Se iam ver, eles conheciam se alguém lhes pedia uma parte [de terra], um *puesto* para habitar, para criar cabras, eles iam ver o *puesto*, como estava, e lhe entregavam, lhe faziam os papéis, lhe entregavam. [...] Dos caciques [...] me lembro de Don Agapito Mamaní, me lembro quando foi o representante, porque então não lhes chamávamos caciques. Nós o chamávamos o representante da comunidade. Como muitos homens foram representantes, depois do senhor Mamaní foram vários mais que passaram pela comunidade. [...]. Eu, quando pedi este terreno, este me deu a comunidade. Então manejava[m] Don Raimundo Silva e Juan Antonio Belardi, Don Eulalio Segura, Don... como era o outro homem... Don Ruben Malgalioti. Eles [...] eram da comissão, mas eram homens que valia a pena ir a perguntar-lhes algo com respeito a comunidade. Ou dizer-lhes, bom, necessito um terreninho por aí, a ver onde pode ser. Eles vinham, olhavam e diziam. Este me entregou o finado Don Antonio Belardi. Ele me disse: 'tal dia vamos ir ver'. 'Lá há um terreno, eu vou te mostrar, a ver onde é'. 'Esse [terreno] nós vamos te dar, mas para que faça a casa'. E bom, me entregaram o terreno, e aí nessa árvore coloquei umas varas. Porque esse terreno, estavam disputando [comigo]. Mas já não havia nem rastro de que havia algo semeado, [...], nada, nada. Estava campo. E bom, depois me disputavam, e depois eu lhes consultei à comissão outra vez. 'Não', dizem, 'entregamos o terreno para que faça sua casa, vá, faça sua casa, faça!'. E recém nos colocamos a fazer a casa. E então depois, os interessados queriam que eu lhes entregue um pedaço deste, que lhes entregue para lá. E depois acabaram vendendo, a parte que restava deste terreno, restavam uns quantos metros para o fundo. E depois essa mulher vendeu. O que fez? Vendeu... queria tudo, queriam para vender. Eles não queriam habitar. Queriam para vender (ibid)²⁵².

É interessante observar seu testemunho acerca da disputa sobre terrenos comunitários que remetem a década de 1940 quando, por meio da construção de caminhos de acesso à região de *Amaicha*, somada a criação da Festa à *Pachamama*, começou a desenvolver-se o turismo no Vale. Esta transformação no cenário *calchaquí* aumentou os já antigos interesses translocais sobre os terrenos, elevando os preços dos mesmos, e desencadeando discursos de agentes externos à

²⁵² Antes existia una comision de hombres. Hombres que se los veía. Se hacían notar ellos. [...] Y ellos salían a caballo, ellos iban a caballo para donde ellos querian ir, a visitar la gente, en tal parte, te iban. Se iban a ver, ellos conocian si uno les pedia una parte, un puesto para ir a habitar, para crear cabras, ellos iban a verlo al puesto, como estaba, y le entregaban, les hacian los papeles, le entregaban. [...] De los caciques [...] me acuerdo de Don Agapito Mamaní, me acuerdo cuando ha sido el representante, porque entonces no les llamabamos caciques. Nosotros le llamabamos el representante de la comunidad. Como muchos hombres han sido representantes, después del señor este Mamaní han sido varios más que han pasado por la comunidad. Yo cuando he pedido este terreno, este me lo dió la comunidad. Entonces manejava Don Raimundo Silva y Juan Antonio Belardi, Don Eulalio Segura, Don... como era el otro hombre... Don Ruben Malgalioti. Ellos [...] eran de la comision, pero eran hombres que valia la pena ir a preguntarles algo con respeto a la comunidad. O decirles, bueno, necesito un terrenito por ahí, a ver donde puede ser. Ellos venían, miraban y le decían. Este me lo entregó el finado Don Antonio Belardi. El me dice, tal dia vamos a ir a ver. Allá hay un terreno, yo te voy a enseñar a ver donde es. Ese te le vamos a dar, pero para que hagas la casa. Y bueno, me han entregado el terreno, y ahí en ese arbol puse unas varas. Porque ese terreno me lo peleaban. Pero ya no habia ni rastro de habrian sabido sembrar, [...] nada, nada. Estaba campo. Y bueno, después me peleaban, y después yo les consulté a la comision otra vez. No, dicen, hemos entregado el terreno para que haga su casa, vaya, haga su casa, ¡haga! Y recién se hemos plantado a hacer la casa. Y entonces después, los interesados querian que yo les entregue un pedazo deste, que les entregue para allá. Y despues lo han acabado vendiendo, la parte que quedaba de este terreno, quedaba unos cuantos metros para el fondo. Y después esa mujer lo ha vendido. Lo que ha hecho, ha vendido, queria todo, querian para vender. No querian para habitar ellos. Querian para vender.

comunidade, que visavam estimular a venda de terras comunitárias – como relatou Catalina Cruz – pelos próprios *comuneros*. Entretanto, note-se que, no âmbito desta problemática a noção de *terra* é, em verdade, uma equivocação (DE LA CADENA, 2010, 352-357), tal política tendo em vista garantir a chegada do “progresso” a estes *territórios*, habitados por populações que, desde o ponto de vista das elites, eram vistas como barreiras ao desenvolvimento da região (SOSA, 2015).

Um dos pontos marcantes durante esta visita a Catalina deu-se quando explicou que, ao separar-se do marido e vir com seu filho menor, do campo para a atual zona urbanizada de *Amaicha*, sem, todavia, ter uma casa, ficou morando contra uma árvore onde improvisou um barraco – conforme referenciado em seu relato. Ao contar-me tal desventura, apontou a árvore em questão, a poucos metros de onde estávamos sentados. A partir deste momento, a árvore que até então me havia passado despercebida assumiu outro significado, mostrando-me que os laços de Catalina àquele terreno, são marcados de maneira tangível não apenas por sua casa atual, mas igualmente por aquela árvore, que foi sua morada, antes de sua casa propriamente dita ter sido construída (KAHN, 1996, p. 180).



Figura 26

Em outro momento do encontro, Cruz criticou os modos organizacionais da vida contemporânea, incidentes sobre a territorialidade comunal, a qual já não se encontra organizada em torno as atividades do campo, como outrora, havendo mudanças nas relações econômicas e, portanto, nas relações de poder no âmbito local.

Era uma época muito diferente a de agora. E então eles [...] cobravam um direito de campo, mas porque nós tínhamos quem caminhe no campo, tínhamos as cabras, tínhamos os burros, tínhamos os cavalos, para que andem no campo. Isso era o que nós pagávamos, para que eles andem, que comam, que pastem. Não como agora, há que pagar-lhes, mas não temos nem o cachorro para que ande pelo campo. Agora a lenha, o mesmo, há que comprar. Nós compramos a lenha agora. Antes não se comprava a lenha. Antes se ia a buscar por aí, levava um pouco de lenha, ninguém lhe estava mesquinhando. Agora não, há que ir a pagar um imposto para que os cavaleiros tenham dinheiro no bolso e não sei o que mais [...] A mim não me vão vir a enganar. Serei velha, capaz que com cara de tonta também, mas não me vão fazer passar assim, apenas (ibid)²⁵³.

Como no capítulo 2 – acerca da problemática das *tonadas catamarqueñas* agenciadas em *Amaicha*, por Paula e Liberia – creio que os relatos de Sequeida, Balderrama e Cruz, aqui alinhados, evidenciam os lugares não como entidades possíveis de serem apreendidas em definições unívocas, mas, ao contrário, como um leque de possibilidades que acionam o processo constitutivo dos mesmos, pois,

[a]o invés de ser um tipo definido de coisa – por exemplo, física, espiritual, cultural, social – um determinado lugar assume as qualidades de seus ocupantes, refletindo estas qualidades em sua própria constituição e descrição, expressando-as em sua ocorrência como um evento: os lugares não são, eles acontecem. (E é porque eles acontecem que se fazem próprios à narração [...]). Em razão de que um lugar particular é ao menos vários tipos de coisas, há, portanto, muitos tipos de lugares e não apenas um tipo básico [...] Tipos de lugares dependem dos tipos de coisas, assim como as próprias coisas que os fazem (CASEY, 1996, p. 27)²⁵⁴.

A noção de que são os ocupantes que fazem o lugar alinha-se à perspectiva de Máxima Sequeida que, na epígrafe deste capítulo, associa a mudança nos lugares não a tempos outros, mas às pessoas outras que, moralmente transformadas, são responsáveis por acionar ocorrências ou eventos caracterizados por qualidades associadas a outros referenciais político-culturais no *campo problemático amaicheño-calchaquí*.

De maneira semelhante, ao narrar como dava-se a atividade de semeadura na época de seus pais – destacando o contato corporal com a terra e a utilização de animais como ferramentas de

²⁵³ Era una época muy distinta a la de ahora. Y entonces ellos [...] cobraban un derecho de campo, pero porque nosotros teníamos quien camine en el campo, teníamos las cabras, teníamos los burros, teníamos los caballos, para que anden en el campo. Eso era lo que pagábamos nosotros para que ellos anden, que coman, que pasteen. No como ahora, hay que pagarles pero no tenemos ni el perro para que ande por el campo. Ahora la leña, lo mismo, hay que comprarla. Nosotros compramos la leña ahora. Antes no se la compraba a la leña. Antes se la iba a buscar por ahí, llevaba un poco de leña, nadie le estaba mesquinando. Ahora no, hay que ir a pagar un impuesto para que los caballeros tengan plata en el bolsillo y no se que más [...] A mi no me van a venir a engañar. Seré vieja, capaz que cara de tonta también pero no me van a hacer pasar nomás.

²⁵⁴ [r]ather than being one definite sort of thing – for example, physical, spiritual, cultural, social – a given place takes on the qualities of its occupants, reflecting these qualities in its own constitution and description and expressing them in its occurrence as an event: places not only *are*, they *happen*. (And it is because they happen that they lend themselves to narration, [...]). Just as a particular place is at least several kinds of things, so there are many sorts of places and not one basic kind only [...]. Sorts of places depend on the kinds of things, as well as the actual things, that make them up.

trabalho – Felisa apresenta a diferença de sentido sobre o campo enquanto espaço de trabalho agrícola, ao considerar que atualmente as pessoas já não querem engajar-se a este tipo de *evento* laboral, pela adoção do novo maquinário tecnológico que transforma as formas de relação com a terra.

Por fim, os relatos apresentados por Catalina Cruz são marcados pela presença de pessoas que naquele então foram, por um lado, responsáveis por disputas sobre a terra, e outras que trabalharam pela garantia do direito dos *amaicheños* sobre tais territórios, marcando a diferença de sentido sobre a comuna rural na contemporaneidade, onde há uma mudança evidente na territorialidade *comunal*, não se vendo mais vestígio da *Amaicha* de outrora. Se no passado, para onde o observador voltasse sua cabeça veria numerosos rebanhos caprinos, na atualidade, conforme explicou-me um *comunero* residente na área urbanizada da *comuna*, os *amaicheños* querem que as cabras fiquem o mais longe possível, de maneira a garantir uma boa recepção aos turistas.

Em outros termos, a antiga organização agrícola do território, deve ceder espaço a novos tipos de empreendimentos, impulsores do desenvolvimento econômico. Quaisquer vestígios de um antigo modelo devem ser invisibilizados, na medida em que representem a contraposição aos projetos desenvolvimentistas, ou, na melhor das hipóteses, devem ser controlados, sob novas roupagens, como exóticos atrativos turísticos. Evidencia-se, portanto, uma contraposição entre duas lógicas antagônicas concernentes à questão territorial. No cerne deste antagonismo subjazem, como mostrarei, mais acentuadamente, na próxima seção, duas perspectivas políticas. Se, desde o Estado e a iniciativa privada tal orientação dá-se através de uma distinção ontológica entre Natureza e Humanidade, do outro lado, as *copleiras* entendem tais “contrapartes” como implicadas em um mesmo *campo problemático (cosmo)político*, que se distingue da primeira orientação, pela participação de seres extra-humanos (DE LA CADENA, 2010).

“...están envenenando el aire, están envenenando la tierra, están envenenando el agua...”: A Pachamama ameaçada

Desde o início do trabalho etnográfico em *Amaicha*, pude observar tensões, às vezes abertamente declaradas, com respeito a atuação de uma mega mineradora a céu aberto, chamada La Alumbreira, na Província de *Catamarca*. Uma das primeiras críticas que ouvi de minhas interlocutoras acerca deste tema, mencionava a injeção de recursos por tal empresa, já há vários anos, na realização da *Fiesta Nacional a La Pachamama*. A contradição que enseja o uso de dinheiro associado a extração de minérios na promoção de um evento dedicado à Mãe Terra, foi alvo de ferrenhas críticas por alguns *comuneros*, que expressaram desgosto pela violência simbólica

que tal fato representava à cultura local.

A instalação da mineradora *La Alumbraera*, um empreendimento transnacional de grandes proporções, remete ao ano de 1994, e sua consolidação em território argentino deve ser entendida no contexto do governo neoliberal de Carlos Menem (1989-1999), período em que, por um alinhamento a agências internacionais como o Banco Mundial e o Fundo Monetário Internacional, foram desencadeadas “[...] uma série de transformações de ordem política, econômica e social, que implicaram uma re-configuração das funções de Estado (GODFRID, 2015a, p. 257)²⁵⁵.

Sintonizado com as prerrogativas do Consenso de Washington²⁵⁶, Menem levou a cabo reformas que geraram uma re-orientação das funções estatais, processo no qual destaca-se, por exemplo, a ‘Ley de Reforma do Estado’ (de número 23.696), que declarava a emergência administrativa habilitando a privatização e concessão de empresas estatais. A partir de tal lei se deu a privatização de empresas públicas, dentre outras, aquelas das áreas de energia e recursos naturais. Neste quadro em que o Estado se eximiu de suas funções como regulador social, colocando a ênfase no desenho de formas jurídicas favoráveis a entrada de capital estrangeiro, foram sancionadas novas leis que, ao regularem o setor de mineração no país, estabeleceram uma série de regalias às mineradoras, como a isenção de impostos sobre os lucros, investimentos e importações (GODFRID, *ibid*, 258-261).

A distância de cerca de 300km de *Amaicha* em relação às instalações onde *La Alumbraera* realiza a extração de metais poderia, em um primeiro momento, colocar em dúvida suas implicações na *comuna* indígena, no entanto, como mostraram meus interlocutores – não somente as *copleiras* –, há uma influência explícita do capital privado no território *comunal*. Tal questão pode ser melhor entendida se considerada no âmbito da distribuição territorial do empreendimento em sua totalidade, evidenciando um campo de ação e poder bastante amplo.

De acordo com dados reunidos pela socióloga Julieta Godfrid, as instalações da referida empresa conectam quatro províncias, sendo elas *Catamarca*, *Tucumán*, *Santiago del Estero* e *Santa Fé*. Dentre sua infraestrutura destaca-se entre *Catamarca* e *Tucumán*, a construção de um mineraloduto de 316 km de extensão, por onde é transportado o material concentrado, extraído em *Catamarca*. Ainda entre estas duas províncias, a mineradora possui uma instalação elétrica de alta tensão, com 202 km de extensão, cuja instalação afetou zonas de grande interesse arqueológico. De *Tucumán*, passando por *Santiago del Estero* até *Santa Fé*, o empreendimento possui uma linha de trens, formada por quatro locomotivas, contendo cada uma, 52 vagões. Em *Santa Fé*, destino final

²⁵⁵ [...] una serie de transformaciones de orden político, económico y social, que implicaron una re-configuración de las funciones de Estado.

²⁵⁶ Conjunto de estratégias de desenvolvimento promovidas pelo Banco Mundial, FMI e Departamento do Tesouro dos EUA (GODFRID, 2015a, p. 258).

dos minérios extraídos e processados, a mineradora possui um porto próprio, desde o qual exporta 90% de sua produção (GODFRID, 2014, p. 9-11).

Neste amplo território, a empresa define áreas de influência, com base no acesso ao caminho para transporte de equipamentos, pessoal, e minérios, e a utilização de recursos naturais como água, sendo que, dentre estas áreas, *Amaicha* encontra-se incluída por figurar como rota de acesso a *Catamarca*, via *Santa Maria*. A partir de 2004, no âmbito destas áreas de influência, a mineradora *La Alumbreira* acionou um conjunto de práticas que compõe o programa de Responsabilidade Social Empresária, responsabilizando-se por possíveis impactos sobre grupos ou indivíduos afetados por sua atuação. Neste processo, a empresa designou “agentes corporativos” responsáveis pela gestão dos territórios vinculados aos seus interesses, intervindo – dentre outras comunidades – em *Amaicha*, por meio de apoio econômico e técnico em vários projetos e eventos – como a mencionada Festa à *Pachamama* (ibid, p. 17-23).

Vale notar que a influência econômica da mineradora tem exercido poder de controle social na comuna *amaicheña*, desarticulando espaços de crítica ao empreendimento e suas consequências (ibid, p. 23), fato notório pelos inúmeros *comuneros* que consideram positivas as contribuições econômicas da mineradora, minimizando ou, realmente desconsiderando a conhecida dimensão negativa da atividade de mineração que, conforme apresentarei, foi denunciada por algumas *copleras*.

Assumo aqui a necessidade de algumas considerações sobre o tema, em vista da recorrência com que minhas interlocutoras abordaram tal problemática em seus relatos. Afinal, estando suas experiências de vida e práticas culturais intimamente relacionadas às paisagens *calchaquíes*, o extrativismo que está sendo levado a cabo pela referida empresa – já há quase duas décadas – incide diretamente sobre os territórios por elas habitados e, portanto, aos seus sentidos de lugar, figurando como modos renovados de colonialismo em uma região que é palco de luta de resistência territorial há pelo menos 450 anos.

Começo por uma reflexão de Rosa de Caro que corrobora algumas questões já apresentadas, complementando-as com detalhes subsequentes:

Eu [...] fazia *señaladas*, e aí pelo menos cantava dois dias, três dias. Bom, passava o vizinho, que era Dona Madalena Hidalgo, e aí passavam outros dois dias, três dias. E disso vinham assim, todas as casinhas cantando. Por então era muito chuvoso, muito lindo, muito pasto, havia muita carne linda, gorda, muitos queijos [...]. E no campo tínhamos bichinhos [...] que fazia[m] o mel. [...] as abelhas que faziam as colméias. Antes se vivia melhor. Antes não sofriamos de nada. Mas, por sua vez, hoje. Hoje a técnica que temos... eu a vejo assim [...], que já vou lhe dizer como vejo: não serve!! Porque [...] vem, estudam, e nos deixam plástica, e não sei... e o tempo, também... está entrando muita gente de outros lados. Nos está deteriorando tudo. Por exemplo, os mineiros, em primeiro lugar, estão

envenenando o ar, estão envenenando a terra, estão envenenando a água. E nós, hoje, por ganharmos uns míseros pesos²⁵⁷, que não ganhamos tudo. Dizem que é para dar trabalho às pessoas. [Para] [a]lguns lhe dão trabalho e estarão contentes. Não digo menos, que a pessoa se conforma quando não há mais outro de onde, uma fonte mais de trabalho, a pessoa tem que contentar-se com o que [...] vem para sustentar. [...] eu não vou me irritar com eles que estão trabalhando na mina. Tem razão porque tem necessidade! Mas não é para abastecer um país. Eu me pergunto, se estamos tão tranquilos aqui, recebendo gente de fora, estrangeira, para que trabalhe nossas riquezas, tire tudo... est[ão] destroçando o coração da água! Est[ão] destroçando os campos! Porque bem é certo, a natureza nos dá o que necessitamos. Esses cerros são úteis para nós, porque lhe sai a [água] para os campos, com as chuvas, com as tormentas que levam e se acumulam. Mas se tiram isso, está morrendo toda a natureza! E como vou estar contente se eu sei que estão fazendo isso? Não posso estar contente nunca. E me pergunto, de tantas autoridades, senadores, deputados, bom, todo o que queira dizer. Estão contentes! Como é possível que um país tão rico, que antes tinha para abastecer o mundo inteiro? É o que digo, porque a Argentina foi a ponta da abundância, antes! Regada com caudalosos rios, havia lã, havia couro, havia cereais, havia grãos. Não sofríamos nada! E hoje, o que acontece? Porque se eu vou ao estrangeiro buscar um trabalho que me dá, porque [...] é certo que penso que vou estar melhor no estrangeiro, que vão me receber, as mãos, os braços abertos, que não vão me discriminar. Mas somos discriminados no outro lado. Não conseguimos trabalho, tampouco para nós. E nós tão bons. Tire o que você quiser, leve o que você quiser. Porque assim!? Então, dizemos que amamos nossa Argentina, mas não é assim! Estamos destroçando as coisas. Fazendo destroçar, porque [...] não nos interessam os bens de nossa pátria. Não nos interessa. Agora, depois vamos sofrer da água, não vamos ter água para regar. Antes *Santa María* se abastecia com toda a horta familiar que tinha. Levava a *Tucumán*, abóboras, vagens, pimentões, tomates. E hoje? Hoje não vejo caminhões que vão levar para vender no mercado [...] já não vem o rio de *Santa María*, da vertente. Porque como diz que encontraram a represa subterrânea no campo [...] Então, a desviaram para lá, para o outro lado. E aquí estamos longe, e toda essa água se vai [...] não há água. Por isso eu sou argentina, quero minha pátria, meu solo, porque sou originária, e me dói o que está passando. Talvez muitos dirão: 'essa mulher não serve porque não quer bem, não quer o progresso para seu país'. Não é progresso! Porque eu acredito que deixa buracos, e estão levando tudo, os mineiros. Já quando passe, quando não deixe nada, quando tenhamos que sofrer enfermidades, quando necessitemos recém explorar o que nossos antepassados nos deixaram, que vamos ter? Buracos [...] o *cerro* feito pedaços (2014)²⁵⁸.

²⁵⁷ Moeda argentina.

²⁵⁸ Yo [...] hacía señaladas y ahí por lo menos cantaban dos días, tres días. Bueno, pasaba el vecino, que era Doña Madalena Hidalgo y ahí pasaban otros dos días, tres días. Y de eso venían así, todas las casitas cantando. Por entonces era muy llovedor, muy lindo, pastoso, había mucha carne linda, gorda, muchos quesos [...]. Y en el campo teníamos bichitos [...] que hacía la miel. [...] las abejas que hacían las colmenas. Se vivía mejor antes. Antes no sufríamos de nada. Pero en cambio hoy. Hoy la tecnica que tenemos... yo la veo así [...], que le voy a decir como yo la veo: ¡no sirve! Porque [...] vienen, estudian y nos dejan plástica, y no se... y el tiempo, también... está entrando mucha gente de otros lados. Nos esta deteriorando todo, por ejemplo, los mineros, en primer lugar, están envenenando el aire, están envenenando la tierra, están envenenando el agua. Y nosotros, hoy, por ganarnos unos míseros pesos, que no lo ganamos todo. Dicen que es para dar trabajo a la gente. [...] [a]lgunos le dan trabajo y estarán contentos. No digo menos, que uno se conforma cuando no hay más otro de adonde, una fuente más de trabajo, uno tiene que contentarse con lo que, [...] viene para sustentar. [...] yo no me voy a enojar con ellos que están trabajando en la mina. Tienen razón ¡porque tienen necesidad! Pero no es para abastecer un país. Yo me pregunto: si estamos tan tranquilos aquí, recibiendo gente de afuera extranjera, para que trabaje nuestras riquezas, saque todo... ¡está destrozando el corazón del agua! ¡Está destrozando los campos! Porque bien es cierto, la naturaleza nos da lo que necesitamos. Esos cerros son útiles para nosotros, porque le sale [...] para los campos, con las lluvias, con las tormentas que llevan y se abonan. ¡Pero si eso sacan, está muriendo toda la naturaleza! ¡Y como voy a estar contenta si yo se que esto están haciendo? No puedo estar contenta nunca, y me pregunto. De tantas autoridades, senadores, diputados, bueno, de todo lo que le quiera decir. ¡Están contentos! Como es posible que un país tan rico, que tenía antes para abastecer el mundo entero. Es lo que le digo, porque la Argentina ha sido los cuernos de la abundancia, antes. Regada con caudalosos ríos, había lana, había cuero, había cereales, había granos. ¡No sufríamos de nada! ¡Y hoy lo que pasa? Porque si yo voy al extranjero a buscar un trabajo que me da, porque [...] es cierto que pienso que voy a estar mejor en el extranjero, que me van a recibir, las manos, los brazos abiertos, que no me van a discriminar. Pero somos discriminados al otro lado. No conseguimos trabajo tampoco para nosotros. Y nosotros tan buenos. Saque lo que usted quiera, lleve lo que usted quiera. ¿Porque así? Entonces, decimos que queremos nuestra Argentina, ¡pero no es así! La estamos destrozando las cosas. Haciendo

Ao contrapor o modo de vida que conheceu no passado àquele observado na contemporaneidade, sua reflexão expressa uma problemática mais profunda, concernente a duas formas de ocupação e gestão territorial, cuja co-existência é incompatível. Observe-se como Rosa inicia seu relato abordando a prática do canto durante a realização das *señaladas*, em uma mobilização da comunidade que durava vários dias, sendo que esta experiência de celebração comunitária é inscrita numa moldura de abundância de recursos naturais e alimentos, que garantiam o bem viver da população local.

Entretanto, note-se que, ao mencionar a *técnica que temos*, ou seja, a utilização da tecnologia contemporânea, seu relato muda de tom, radicalmente. Rosa demonstra desconfiança ante a *gente de fora* que está chegando ao *Valle Calchaquí* para desenvolver projetos, criticando, em seguida, a precariedade e assimetrias da situação laboral para a população local. Neste sentido, é interessante observar que o enclave de mineração, enquanto “[...] enxerto da economia global sobre uma economia local altamente dependente” (GODFRID, 2015c, p. 12)²⁵⁹, não exige uma quantidade expressiva de mão obra. Tal característica corrobora o comentário de Rosa, de que alguns terão ganho trabalho na mineradora e estarão felizes, tal atividade não sendo, entretanto, para *abastecer um país*, pois,

[e]nquanto que o enclave de tipo plantação se caracterizou pelo emprego de grande quantidade de mão de obra e pouca concentração de capital, os enclaves de mineração, se caracterizaram por um nível de ocupação de mão de obra significativamente reduzido, mas com um elevado nível de concentração de capital. [Sendo que] [e]m ambos subtipos de enclave, a característica sobressaliente é que há uma tendência a um baixo nível de distribuição do ingresso desde o ponto de vista da economia nacional (ibid, p. 12)²⁶⁰.

Ao discorrer acerca de seu sentido de patriotismo como mulher originária, Rosa evidencia as *conexões parciais* envolvendo sua pessoa. Quer dizer, como mulher indígena argentina, sua posicionalidade como atora política estaria em um entremeio, articulada em “[...] mais de um, mas

destronar, porque nosotros. [...] no nos interesa de los bienes de nuestra patria. No nos interesa. Ahora después vamos a sufrir del agua, no vamos a tener agua pa' regar. Antes Santa Maria se abastecía con toda la huerta familiar que tenía. Llevaba zapallitos, chaucha, pimientos, tomates, toda a Tucumán. ¿Y hoy? Yo no veo camiones que van a llevar para vender en el mercado [...] ya no viene el río de Santa Maria, de la vertiente. Porque como dice que han encontrado la represa subterránea en el campo [...] Entonces la han desviado para allá, pa' otro lado. Y aquí estamos lejos y el agua todo ese se va [...] no hay agua. Por eso yo soy argentina, quiero a mi patria, a mi suelo, porque soy originaria y me duele lo que está pasando. Quizás muchos dirán: “esa mujer no sirve, porque no quiere bien, no quiere el progreso para su país”. ¡No es progreso! Porque yo creo que deja chauchas, y se están llevando todo, los mineros. Ya cuando pase, cuando no deje nada, cuando tengamos que sufrir enfermedades, cuando necesitemos recién explotar lo que nuestros antepasados han dejado, ¿que vamos a tener? Agujeros [...] el cerro hecho pedazos.

²⁵⁹ [...] injerto de la economía global sobre una economía local altamente dependiente.

²⁶⁰ [m]ientras que el enclave tipo plantación se caracterizó por el empleo de gran cantidad de mano de obra y poca concentración de capital, los enclaves mineros, se caracterizaron por un nivel de ocupación de mano de obra significativamente reducido, pero con un elevado nivel de concentración de capital. [...] [e]n ambos subtipos de enclave, la característica sobresaliente es que hay una tendencia a un bajo nivel de distribución del ingreso desde el punto de vista de la economía nacional.

menos de dois, mundos socionaturais” (DE LA CADENA, p. 347)²⁶¹. Neste contraponto entre duas formas de ocupar o território, se pela ideologia do setor privado, em alinhamento com o próprio Estado, a exploração de recursos naturais figura como sinônimo de progresso e desenvolvimento, desde uma (*cosmo*)política indígena a ocupação territorial deve levar em consideração as entidades extra-humanas que aí habitam (conforme capítulo 1), elas próprias sendo a natureza envolvente que, ao contrário de bens econômicos, constituem uma herança legada, ou, a possibilidade da continuidade de relações, que, iniciadas pelos antepassados, são fundamentais à sobrevivência das comunidades no presente.

Outro comentário acerca da destruição dos *cerros* me foi oferecido por Felisa Arias de Balderrama (2015) que, ao referir-se à atuação das mineradoras, expressou com desgosto que “[...] outra coisa que nos dói muito... de que estão acabando os *cerros*! Estão tirando o último ourinho que há [...] e o levam tão longe e não ajudam ninguém [...]. Dizem que ajudam, mas é mentira”²⁶². Aqui, faz-se necessário sublinhar que a imagem desoladora do *cerro feito pedaços*, com a qual Rosa finaliza seu relato, ou do fim dos *cerros*, por Balderrama, não são a amplificação exagerada de problemas menores. De acordo com dados reunidos por Godfrid, calcula-se que, no caso da mineradora *La Alumbreira*, a abertura na montanha necessária a atividade de extração, tenha 1.900 metros de diâmetro, e cerca de 450 metros de profundidade (GODFRID, 2015c, p. 10), resultando do método de exploração deste tipo de empreendimento, que consiste na conversão de montanhas em rochas, via utilização de explosivos. Tal impacto assume, portanto, grandes dimensões, pois enquanto maior empreendimento de mineração da Argentina, *La Alumbreira* tem capacidade de exploração de 120 milhões de toneladas métricas de material rochoso, o que requer a utilização aproximada de 105.600kg de explosivos diários (GODFRID, 2014, p. 3-4).

Lembremos, entretanto, que, subjacente à noção do *cerro* como montanha, encontra-se o *cerro* como *Pachamama*. Ou seja, o proceso destrutivo contra os *cerros* constitui um atentado contra a deidade em questão, pois, como lembra-nos Paula: “[...] Ela também tem Suas partes de Seus currais dentro [da terra], é como subterrâneo, não sabemos onde tem Seu terreno, mas Ela tem Suas coisas. E dessa maneira também renega, e chora, e sofre” (SUÁREZ, 2015)²⁶³. Neste sentido, portanto, a mineração a céu aberto, ao explodir montanhas inteiras, destrói o mundo socionatural onde habitam a *Pachamama*, o *Yastay*, e demais alteridades extra-humanas – problemática observável em demais territórios indígenas latino-americanos (DE LA CADENA, 2010, p. 355).

²⁶¹ [...] more than one, but less than two, socionaturalworlds.

²⁶² [...] otra cosa que nosotros nos duele mucho... de que están acabando los cerros! Están sacando el último orito que hay [...] y lo llevan tñ lejos y no ayudan a nadie [...]. Dicen que ayudan, pero mentira.

²⁶³ [...] Ella también tiene Sus partes de Sus corrales adentro, es como subterrâneo, no sabemos adonde tiene Su terreno, pero ella tiene Sus cosas. Y de esa manera también reniega, y llora, y sufre.



Mapa 4

Com relação à questão da água e do ouro, mencionadas respectivamente por Rosa e Balderrama, *somente no ano de 2012* a referida mineradora processou “[...] 521.123 toneladas de concentrado de cobre e ouro, 30.794 onças²⁶⁴ de ouro e 3.233 toneladas de concentrado de molibdeno, para o qual se utilizou um volume de 20.981.000 m³ de água potável” (GODFRID, 2014, p. 4)²⁶⁵. Considerando o uso elevado de um recurso não renovável como a água, em uma região de clima semi-árido, creio que as críticas e preocupações expressadas pelas *copleiras* estão devidamente fundamentadas, chamando atenção a um problema que certamente incidirá sobre as gerações futuras.

Neste mesmo encontro, Rosa mencionou o tratamento ruim recebido por sul-americanos que, buscando alternativas ante a crise social gerada pelo governo de Menem, emigraram à Espanha nos anos 1990. A este respeito, questionou as assimetrias entre um Sul aberto e receptivo, e um Norte agressivo e preconceituoso, evidenciando a permanência de relações colonialistas, na história recente, entre América Latina e Europa. Ainda neste relato, Rosa salientou a observação da natureza como fonte de saberes que embasam sua epistemologia enquanto mulher originária, criticando a falta de coesão entre as comunidades *calchaquíes*, mencionando como exemplo a comunidade de *Quilmes* onde há décadas ocorrem conflitos acerca do poder sobre o sítio arqueológico situado em seu território comunitário.

²⁶⁴ Unidade de medida de massa. Uma onça troy equivale a 31.1034768 g.

²⁶⁵ [...] 521.123 toneladas de concentrado de cobre y oro, 30.794 onzas de oro y 3.233 toneladas de concentrado de molibdeno, para lo cual se utilizó un volumen de 20.981.000 m³ de agua potable.

Todas essas coisinhas, que lhe falo dos de antes, de nossos antepassados e como vivíamos. Isto é uma história clara que nunca saiu nos livros, ou que não querem saber, não a querem estudar ou não as querem tirar [à luz]. Porque se todos fazemos histórias de uma coisa, de outra, porque não vamos fazer também a história do despojo que estão fazendo? E que há muitos, por exemplo.... Eu não sou de poder, de ter muito dinheiro. O poder tenho em minha língua, o poder tenho em meu osso, o poder tenho em minha carne, em meus pés! Porque vejo e me dói o que estão fazendo outros que nada tem que ver. [...] lhe digo, eu fui à Espanha, e aí vi que – se lembra quando Menem estava de presidente e quando tudo faltava, o trabalho, e se foram muitos a outros lados? - Aí [na Espanha] havia uma família inteira de *Tucumán* [...] E então eles diziam: ‘não podemos ir, porque viemos com toda a família, pensando que aquí íamos encontrar trabalho’. E resulta [que], [...] eram professores, mestres, que sei eu, gente de estudo. Os meteram no campo, a colher morangos. Aí estavam colhendo, e seus filhos eram discriminados na escola: ‘negros, *kollas*’. Lhes diziam de tudo [...] então eu fiquei mal. Digo... como é possível que nós sejamos tão bons e que do outro lado nos tratem tão mal? Não é possível. Cuidemos o nosso. Cuidemos o que nos deixaram nossos antepassados. Vejamos com os olhos! Escutemos com os ouvidos! Talvez, eu sou uma mulher camponesa, mas estou vendo tudo o que a natureza está ensinando! A natureza está nos ensinando com os mesmos bichinhos que estão, o que há. Que faz a abelha? A abelha faz o mel! E como faz o mel? Como trabalha? É só uma? São duas? São vinte? Quantas são? Muitas... bom, isso é o que falta a nós, em nosso país, a união! A união, a força de nós mesmos para poder vencer este flagelo que está. Mas... está já muito arraigado... muito arraigado. Porque nunca querem escutar. ‘Ah, esse, que sabe?’ Estamos bem, ah... [...] as formigas com ser formiga. Vai uma comer na horta aquí? Milhares de formigas vão! As formigas estão todas reunidas, todas juntas. Se a mesma natureza nos está mostrando como temos que ser. E não o fazemos, não o fazemos. [...] O que aconteceu em *Quilmes*, entre eles estão brigando! Porque falta essa união que não olham a natureza, isso está faltando (ibid)²⁶⁶.

O caso da Comunidade Indígena de *Quilmes*, mencionado por Rosa, é emblemático no que diz respeito às disputas territoriais na região. Auto-reconhecida como integrando do povo *Diaguíta-Calchaquí*, os *Quilmes* estão conformados por catorze comunidades de base e tem uma organização política que se constitui por um governo comunitário integrado por um cacique, e dois delegados para cada comunidade de base. Nos últimos 50 anos, os *Quilmes* viveram um conturbado processo,

²⁶⁶ Todas esas cositas, que le hablo de los de antes, de nuestros antepasados y como vivíamos. Esto es una historia clara que nunca ha salido en los libros, o que no quieren saber, no la quieren estudiar o no las quieren sacar. Porque si todos hacemos historias de una cosa, de otro, ¿porque no vamos a hacer también la historia del defraude que están haciendo? Y que hay muchos, por ejemplo. Yo no soy de poder, de tener mucho dinero. ¡El poder tengo en mi lengua, el poder tengo en mi hueso, el poder tengo en mi carne, en mis pies! Porque veo y me duele lo que están haciendo otros que nada tienen nada que ver. [...] le digo, yo fui a España, y ahí vi que – ¿se acuerda cuando Menem estaba de presidente y cuando todo faltaba, el trabajo, y se han ido muchos a otro lado? - Ahí había una familia entera de Tucumán [...] Y entonces ellos decían “no nos podemos ir, porque hemos venido con toda la familia pensando que aquí íbamos a encontrar trabajo”. Y resulta [...] eran profesores, maestros, que se yo, gente de estudio. Los han metido al campo, a cosechar frutillas. Ahí estaban cosechando y sus hijos eran discriminados en la escuela: “negros, kollas”. De todo les decían [...] entonces yo de ahí quedé mal. Digo, como es posible que nosotros seamos tan buenos y que de otro lado nos traten tan mal. No es posible. Cuidemos lo nuestro. Cuidemos lo que nos han dejado nuestros antepasados. ¡Veamos con los ojos! ¡Escuchemos con los oídos! ¡Quizás, yo soy una mujer campesina, pero estoy viendo todo lo que está enseñando la naturaleza! La naturaleza nos está enseñando con los mismos bichitos que están, lo que hay. ¿Que hace la abeja? ¡La abeja hace la miel! ¿Y como hace la miel? ¿Como trabaja? ¿Es una sola? ¿Son dos? ¿Son veinte? ¿Cuántas son? Muchas... bueno, eso es lo que falta a nosotros, en nuestro país, ¡la unión! La unión, la fuerza de nosotros mismos para poder vencer este flagelo que está. Pero... está muy arraigado ya... muy arraigado. Porque nunca quieren escuchar. “Ah, ¿ese que sabe?”. Estamos bien, ah... [...] las hormigas con ser hormiga. ¿Va una comer en la huerta de acá? ¡Miles de hormigas van! las hormigas están todas reunidas, todas juntas. Si la misma naturaleza nos está mostrando como tenemos que ser. Y no lo hacemos, no lo hacemos. [...] Que ha pasado en Quilmes, ¡entre ellos se están peleando! Porque falta esa unión que no miran la naturaleza, eso esta faltando.

que começa pelo enfrentamento contra os terratenentes (1960), passando, nos anos seguintes, pela intervenção governamental no sítio arqueológico por sua declaração como lugar de interesse turístico pelos militares (1970). Na década de 80, o sítio permaneceu abandonado pela província e, nos anos 90, no marco do neoliberalismo, o governador da Província de Tucumán outorgou a concessão do complexo arqueológico a um empresário da zona, por 10 anos. A partir de 2002, a comunidade de Quilmes fortaleceu sua organização e reivindicação territorial em termos judiciais. Embora a concessão tenha vencido neste mesmo ano, o empresário em poder do sítio seguiu administrando-o até 2007, quando sob pressão da Comunidade Indígena de *Quilmes*, que por várias semanas organizou bloqueios nas estradas, sucedeu uma intervenção pública e desalojo do empreendimento privado. Finalmente, em 2008, os Quilmes ocuparam o espaço reivindicado (RODRÍGUEZ; CRESPO, 2013, p. 160-167).

Feita esta breve exposição que, alinhada à fala de Rosa, parece-me deixar claro o nível de conflituosidade em torno a territórios na região, creio ser importante destacar alguns pontos subsequentes em seu relato. Se, em sua primeira fala, o território aparece imprescindível à sobrevivência pela disponibilidade de recursos naturais, sugiro que nesta última fala há uma articulação entre território e a noção de biopoder. Em outros termos, ao contrapor-se as formas de poder econômico e financeiro, assumindo que o poder está em seu próprio *corpo coplero*, enquanto corpo capaz de ser afetado (LATOURE, 2004; DELEUZE, 1990 [1968]) e assimilar ensinamentos proporcionados pela observação e escuta da natureza envolvente – algo já evidenciado no capítulo 3, no que tange às epistemologias sonoras dos *corpos copleros* (p. 107-117) – Rosa aponta que a chave para atender a necessidade imperiosa de recuperar a coesão coletiva ante forças externas dedicadas a dividir para melhor dominar, passaria por um processo de aprendizado dado no âmbito do corpo do sujeito indígena.

No próximo relato, Rosa volta a sublinhar a possibilidade de aprendizado pela observação da paisagem, mencionando o *cerro* como espaço que propicia um *olhar melhor*, ou seja, uma visão lúcida sobre a realidade, entretanto expressa um conformismo, no sentido de que, pela falta de união recém mencionada, os *originários calchaquíes* estariam destituídos de força suficiente para enfrentar o poder hegemônico.

Nós, do campo, temos os *cerros* para olhar melhor. Estamos vendo o que está acontecendo. Mas somos como os bichinhos mais simples que não temos força para dizer ‘isso há que fazer assim lá’. Porque o poder [constituído] nos tira a força, nos tira... bom, isso lhe digo o que nós vemos do campo... Da *copla* já cheg[amos] até isto!! [ri]. Mas está bem, porque é do campo! É do campo... (ibid)²⁶⁷.

²⁶⁷ Nosotros del campo, tenemos los cerros para mirar mejor. Estamos viendo que es lo que está pasando. Pero somos como los simples bichitos que no tenemos fuerza para decir “esto hay que hacer así allá”. Porque el poder nos quita la fuerza, nos quita... bueno, eso le digo lo que nosotros vemos del campo, ¡tras de la copla ya llegó hasta eso!! Pero está

É interessante observar o reconhecimento por Rosa de que, tendo começado a discorrer sobre o canto de *coplas* nas *señaladas*, seu relato chegou a abordar questões tão variadas implicadas na história recente e na contemporaneidade *calchaquí* que, se aparentemente poderiam soar alheias à questão musical, Rosa vem a sinalizá-las como partes de um todo relacional que compõe o *campo problemático* acerca do qual apresentou suas reflexões. Esta visão política abrangente, marcada pelos *nexos* relacionais entre a prática vocal e outros domínios da vida *lugareña* (CHERNOFF, 1989, p. 2), alinha-se diretamente à natureza politizada da Etnomusicologia que vem sendo constituída nas últimas décadas, e, como tal, à abordagem que aciono neste trabalho, legitimando-a, portanto, no sentido de seu alinhamento às perspectivas de minhas colaboradoras.

À maneira de reflexão final, creio que estes vários relatos nos permitem considerar que a cultura *Calchaquí* relaciona-se a formas de “[...] habitar lugar[es] de maneira suficientemente intensa para cultivá-lo[s] – ser responsável por ele[s], responder a ele[s], estar nele[s] com cuidado (CASEY, 1996, p. 33-34)²⁶⁸, associadas, portanto, a um modo sustentável de gestão do território que permita a autodeterminação enquanto povos originários. Enquanto “[...] construções complexas de histórias sociais, experiências pessoais e interpessoais, e memória seletiva” (KAHN, 1996, p. 167)²⁶⁹ associadas aos *cerros* e campos, as *copleras* evidenciam não somente a confluência de suas vozes circunscritas a faixa geracional a qual pertencem, mas a percepção reflexiva acerca da heterogeneidade de vozes que marcam o panorama vivido atualmente, gerando contrastes diferenciadores em relação as vozes, perspectivas e epistemologias *copleras*.

Assim, tal complexificação da realidade contemporânea no *campo problemático amaicheño-calchaquí*, estaria ocorrendo pela variação na “[...] corrente de [...] especificidades visíveis das topografias locais, as especificidades pessoais de associações biográficas, e as noções específicas de sistemas de pensamento dados socialmente” (BASSO, 1996, p. 84)²⁷⁰, as quais fariam emergir territorialidades outras, seja pela reverberação de músicas extra-locais em contraponto às discursividades musicais indígenas, como pela consolidação de empreendimentos que impõem lógicas corporativas sobre porções territoriais, ignorando suas dimensões sagradas e tornando-as enclaves de exploração econômica associadas à economia global (RODRÍGUEZ; CRESPO, 2013; GODFRID, 2014; 2015a; 2015b).

Em alinhamento com uma reflexão elaborada por Keith Basso, no marco de sua etnografia entre os Apaches Ocidentais, no Arizona, poderia considerar-se que as *copleras* sinalizaram de

bien, ¡porque es del campo! Es del campo...

²⁶⁸ [...] to inhabit [...] place[...] sufficiently intensely to cultivate [...] – to be responsible for [...], to respond to [...], to attend to [...] caringly.

²⁶⁹ [...] complex constructions of social histories, personal and interpersonal experiences, and selective memories.

²⁷⁰ [...] stream of [...] visible particulars of local topographies, the personal particulars of biographical associations, and the notional particulars of socially given systems of thought.

forma acentuada que, assim como seus antepassados,

(...) el[a]s mostram pela palavra e pela ação que, para além da realidade visível do lugar, reside uma realidade moral a qual el[a]s mesm[a]s vieram a incorporar. [sendo] esta paisagem interior – esta paisagem da imaginação moral – que influencia mais profundamente seus sentidos vitais de lugar e, também, [...] seus inabaláveis sentidos de si (1996, p. 86)²⁷¹.

Como expressões deste intenso “[...] envolvimento com o ambiente natural e social” (ibid, p. 83)²⁷², seus relatos e, de maneira potente suas *tonadas*, constituem-se, ainda, como formas de “[...] *apropriar* porções da terra” (ibid, p. 83)²⁷³, porções territoriais que por elas agenciadas, são os lugares onde enraizaram “[...] seus próprios entendimentos de quem e o que elas são” (ibid, p. 57)²⁷⁴.

Durante minha última visita a Serafina Guerra (2015), esta recordava que desde aproximadamente seus oito anos andava no campo cuidando das cabras e, para que o rebanho não se esparramasse, dava um grito aos animais e, sem a *caja*, cantava uma *baguala* que dizia:

*Esta noche voy a cantaaar,
y mañana toodito el día;
pasado mañana se acabará
de mi pecho la alegría*²⁷⁵.

Creio que tais versos poderiam ser tomados de empréstimo como uma síntese das trajetórias *copleras*, caracterizadas por um passado em que cantar foi sempre um ato de intensa comunhão dos *corpos copleros* com a paisagem e, de forma mais ampla, com o território comunitário. Tal experiência figura em contraponto a uma contemporaneidade em que a emergência e consolidação do poder de “[...] corporações [que] impõe uma lógica global em cenários locais, quer dizer, impõe seus próprios ritmos produtivos, sua maneira de fazer, de relacionar-se com o mundo, e de administrar o território” (GODFRID, 2015c, p. 14-15)²⁷⁶, gera o desprezo pelas coisas indígenas (SEQUEIDA, 2014), a destruição dos *cerros* (ARIAS DE BALDERRAMA, 2015), bem como, do coração da água (SORIA DE CARO, 2014). Neste embate entre duas perspectivas políticas sobre a questão territorial, corporações e populações indígenas disputam o futuro do *Valle Calchaquí* que,

²⁷¹ [t]hey display by word and deed that beyond the visible reality of place lies a moral reality which they themselves have come to embody [...] this interior landscape – this landscape of the moral imagination – that most deeply influences their vital sense of place and also [...] their unshakable sense of self.

²⁷² [...] involvement with the natural and social environment [...].

²⁷³ [...] *appropriating* portions of the earth.

²⁷⁴ [...] their own understandings of who and what they are.

²⁷⁵ Essa noite vou cantar, e amanhã todo o dia; depois de amanhã se acabará de meu peito a alegria.

²⁷⁶ [...] corporaciones [...] imponen una lógica global em escenarios locales, es decir imponen sus propios ritmos productivos, su manera de hacer, de relacionarse con el mundo, y de gestionar el territorio.

como observaram as *copleras*, encontra-se em devir-outro, impondo dores aos seus corações, e ameaçando a, no dia depois de amanhã, acabar definitivamente com a alegria dos mesmos.

Pode-se considerar que, por meio de suas narrativas, as *copleras* explicitaram a importância de atos qualificatórios musicais e linguísticos, ou seja, atos performativos de *feitura* dos *cerros* e campos, onde construíram suas trajetórias de vida. Desta forma, seria equivocado entender os lugares por elas apresentados, como princípios subjacentes prévios aos atos que articulam a multiplicidade de termos responsáveis em acionar suas emergências (CASEY, 1996, p. 28). Desde os sentidos (cosmo)políticos de lugar acima apresentados, as *tonadas copleras* – entendidas no segundo capítulo, como formadoras das pessoas *copleras* e de seus domínios comunitários e provinciais – assumem aqui a dimensão de atos voco-sonoros de resistência, articulados com vias a manter do lado de fora, tanto quanto possível, as forças do caos, associadas a projetos exteriores que queiram impor suas próprias lógicas, debilitando as forças interiores aos territórios indígenas (DELEUZE & GUATTARI, 1997 [1980], p. 116). Pois, como afirma Máxima Sequeida (2014): “Se não querem cantar, não querem fazer as coisas indígenas, para que [...] não se percam as coisas dos índios, não tem que dizer que são *Valles Calchaquíes*, para mim é assim, não tem que dizer. Não tem que nomear *Valles Calchaquíes!*”²⁷⁷.

²⁷⁷ Si no quieren cantar, no quieren hacer las cosas indígenas, para que [...] no se pierdan las cosas de los índios, no tiene que decir que son *Valles Calchaquíes*, para mi es así, no tiene que decir. No tiene que nombrar *Valles Calchaquíes*.

EPÍLOGO

Do retorno à terra

Eram minhas últimas horas em *Amaicha*. Como fizera em outras vezes, partiria no dia seguinte, pela manhã, a *San Miguel de Tucumán*, iniciando o longo caminho de retorno à Porto Alegre. Apesar da familiaridade de que esta situação estava imbuída, desta vez estaria encerrando a última viagem de campo no marco desta pesquisa. Lembrei de minha primeira visita à comunidade, em 2012, e percebi que mais de três anos haviam transcorrido. Mesmo em *Amaicha*, onde a vida tem um ritmo mais moderado, o tempo, infalível, passa.

Esta particularidade conferiu ao mês na comunidade uma atmosfera distinta àquela das viagens anteriores. Ademais da consciência do fim do trabalho, que, com estranhamento, tomava tanto a mim como a vários de meus interlocutores, Celia Segura de Andrade, a Conselheira Espiritual de *Amaicha*, estava com a saúde debilitada. Uma crise de diabetes fez com que passasse várias semanas em repouso, e, por esta razão, tive poucas oportunidades de vê-la. Pela relação de amizade que desenvolvemos, seu quadro de saúde me deixou apreensivo, e na véspera de minha viagem de retorno, considerei imprescindível visitá-la.

Ao entrar no pátio da casa da Família Andrade, encontrei alguns de seus filhos e netos conversando. Ao cumprimentá-los, expliquei que vinha para despedir-me, pois, na manhã seguinte, iria a *Tucumán*. Conversamos por alguns instantes e, em seguida, pedi se poderia falar com Dona Celia. Sua filha, de mesmo nome, foi ao quarto, chamá-la. Fiquei esperando, ligeiramente afastado da porta. Em seguida, Dona Celia saiu do aposento e, caminhando lentamente, veio ao meu encontro. Sua imagem, tão abatida, afetou-me profundamente. Expliquei-lhe que viajaria no dia seguinte e expressei meus agradecimentos a ela. Ante minhas palavras, Celia mostrou surpresa, como se eu tivesse chegado há pouco tempo e fosse permanecer mais dias em *Amaicha*. Em seguida, desejou-me uma boa viagem e estendeu uma das mãos em minha direção, oferecendo-me um pacote com uvas passas, para que, segundo suas palavras, eu as comesse ao longo do caminho de retorno. Ante a beleza de seu gesto, ao mesmo tempo singelo e generoso, abracei-a, tomado de emoção, intuindo que aquela era uma despedida final.

De volta ao Brasil, na noite do dia 11 de outubro, ao abrir minha conta do *Facebook*, com inesperada surpresa, vi um *post* em uma página turística sobre *Amaicha*, anunciando o falecimento de Dona Celia. Ao receber tal notícia, na impossibilidade de ir até a comunidade, esta parecia ficar, realmente, do outro lado do planeta. Nos dias que seguiram, pus-me a escutar as gravações que fiz de seus cantos, relembrando as tardes que passamos conversando. Fiquei a recordar sua sabedoria, e a receptividade com que me recebeu em sua casa, ao que manifestei meu interesse em aprender um

pouco sobre a cultura local. Sua desapareição física, tão impactante, ao desencadear um *flashback* etnográfico em mim, evocou muitas questões que perpassaram minhas experiências em *Amaicha*, imprimindo a elas novos sentidos, e cobrando deste trabalho uma outra dimensão, enquanto lugar de memória e legado.

Ao refletir sobre este acontecimento, me vem à mente, repetidamente, como uma *tonada calchaquí*, a ideia do *retorno à terra*. Afetado por tal imagem, ao que vou *fazendo o tono para ver como colocarei minha voz* neste epílogo – entre tantas vozes que reverberam através da dissertação –, percebo a particularidade de tal *tonada*, ao dar-me conta de sua relação temática com cada um dos capítulos aqui apresentados, que, como *coplas*, articulam-se a este estribilho, estruturando esta *performance dissertativa etnomusicológica*.

Como na iminência improvisatória da *coplera* que arrebatava o ouvinte ao cantar novos versos, a voz de Felisa Balderrama irrompe nesta linha, lembrando do *retorno à terra como essencial à vida, um evento necessário para que tenhamos ajuda, pois, tendo da terra emergido, à terra devemos voltar para saciar sua fome*. Ainda que tal elaboração refira-se a um sentido muito específico, a ideia que nela subjaz, da relação constante e profunda, da reciprocidade com a *Pachamama*, da busca pelas inúmeras transformações, ou devires, bem como, dos aprendizados desencadeados por tal relação, pode ser identificada enquanto lógica predominante das epistemologias sonoras e trajetórias de vida destas mulheres cantoras. É neste sentido que *sinto, e logo penso*, o *retorno à terra* enquanto essa *tonada* que soou e voltou a soar em inúmeros momentos, uma montagem marcada por vozes *copleras*, que, articulada no intuito de comunicar algo importante, de buscar reconhecimento, afetou aquele que a ouvia, transversalizando estas reflexões etnomusicológicas.

Enquanto expressão de um território epistemológico *coplero amaicheño-calchaquí*, essa *tonada* é, como a *Pachamama*, domínio de multiplicidade, porque em um âmbito onde *a terra é a provedora de tudo, tudo é retorno a ela*. Em outras palavras, *retornar à terra* verdadeiramente abarca todos os agenciamentos possíveis, fazendo com que, por distintos movimentos de aceleração, lentidão, repouso, este estribilho permeie os territórios comunitários, as pessoas *copleras* e seus corpos, os seres e entidades extra-humanas, os sons e músicas das, e às paisagens sacralizadas, bem como a reflexividade das escutas.

Entendendo as *copleras* enquanto mulheres dotadas de corpos nos quais *habitam sonoridades diferenciadas*, o *retorno à terra* encontra expressão proeminentemente nas formas de comunicação voco-sonora estabelecidas via performances musicais, que, conforme mostraram minhas interlocutoras, consistem na efetuação de montagens, que, dentre múltiplas possibilidades, reúnem mulher, cabra, vento e cascata, em uma zona de proximidade, dominada pelo som.

Articuladora de devires corpóreo-sonoros, no âmbito de um *nexo Pachamâmico* compartilhado, tal dinâmica comunicativa impede que oposições sejam estabelecidas, pois, *onde a terra devém cantora e a coplera devém Pachamama*, natureza e cultura são uma e a mesma coisa.

Se em outros territórios culturais, coração e intelecto são tidos como domínios isolados, desde suas práticas e relatos, as *copleras* destacaram a importância do *nexo* entre os mesmos, sendo justamente desta conexão que devém a eficácia de suas epistemologias. Assim, *sendo a copla um sentimento*, o coração é fundamental enquanto lugar desde o qual são captados os versos e a força, transmitidos ao *computador da cabeça*, para cada uma fazer sua voz, ou seja, para expressar as coisas vividas, as alegrias, dores e sofrimentos.

Ao reunir os *saberes da Pachamama*, este estribilho telúrico é expressão do poder das *copleras*, no sentido de que, como mostrou Rosa de Caro, *saber (d)a terra é estar nela*, sentindo-a por meio de olhos e ouvidos sensíveis, capazes de captar os ensinamentos que os *cerros*, em sua materialidade e imaterialidade, transmitem àquele que, de modo receptivo, aí habita. Como tal, se poderia considerar que este processo é, em si mesmo, performativo, porque *saber (d)a terra é retornar* a ela a cada dia, pela efetuação de atos rituais e práticas voco-sonoras, que atendem o marco regulatório da *Pachamama*. Como mostraram as *copleras* em suas elaborações epistemológicas, deste processo performativo, que assume a dimensão de trajetórias de vida, a emergência de um território foi possível, bem como a construção de complexos sentidos, que nele reconhecem e nomeiam um *Valle Calchaquí*.

Ao direcionar esta *performance* para seus momentos finais, reconheço que, se esta *tonada* pôde figurar aqui enquanto linha condutora desta reflexão que recupera elementos importantes da *reflexividade coplera*, sinalizando o alinhamento de meu *corpo etnógrafo* a epistemologias outras, tal possibilidade só pôde encontrar fundamentação após longo percurso de construção teórico-metodológica e aprofundamento da experiência etnográfica. Ao observar, retrospectivamente, a dimensão espaço-temporal desta pesquisa, ou seja, das quatro visitas à *Amaicha* realizadas ao longo de 3 anos e meio, percebo como, ao que meus interlocutores sancionavam minha transformação de um brasileiro “estranho”, para um “parente” e um “amigo da comunidade” (conforme Celia Segura de Andrade e René Acosta, respectivamente) – sinalizando, portanto, mudanças significativas nos níveis de minha inserção – outras reflexões etnomusicológicas, paralelamente, foram tornando-se possíveis.

Desde minhas primeiras duas inserções em campo, tendo, em tantos momentos, escutado críticas acerca da não valorização, ou do não reconhecimento, da real importância das *copleras* no âmbito local, fez com que, a cada vez que eu deixasse *Amaicha*, saísse mais convencido da necessidade de alinhamento epistemológico com minhas interlocutoras tanto quanto possível,

reconhecendo a urgência em elaborar um trabalho que, no âmbito de suas possibilidades, desse conta da riqueza das visões e escutas de mundos destas mulheres que, como expressou Paula Suárez, já vão ficando poucas, pois o *campo problemático amaicheño-calchaquí* encontra-se em devir.

Deste modo, assumindo uma posição de reciprocidade às movências, que, ao longo de nossas experiências, foram inspiradas pelas *copleras*, busquei na construção teórico-metodológica desta etnografia, prioritariamente, o alinhamento entre saberes, perspectivas e linhas de escuta, de maneira que, em seu resultado final, este trabalho trouxesse em si a marca distintiva das *etnomusico-lógicas amaicheñas-calchaquíes*. Acreditando ter logrado um resultado positivo neste sentido, as elaborações teóricas aqui estruturadas figuram, por isso, entre dois domínios, os quais, por meio deste trabalho, espero que possam encontrar seu *nexo*.

Se, por um lado, esta dissertação circunscreve-se no âmbito acadêmico, enquanto resultado de um projeto científico ligado a um campo de conhecimento institucionalizado, por outro, necessariamente, remete a uma comuna rural indígena translocal, onde existe um território de saberes musicais maximamente diferenciados, desde o qual as epistemologias *copleras* informaram esta produção. Neste sentido, este trabalho é como um devir, um entremeio, ocupando lugar entre dois pontos supostamente fixos, mas, creio que, justamente por tal particularidade, podendo intentar construir algo de comum entre os mesmos.

Ao sublinharem a riqueza das dimensões audíveis, das cosmo-sônicas, que fazem do multiverso indígena sul-americano âmbito de tamanha intensidade vibracional, marca distintiva que, como apontei na introdução deste trabalho, tem inspirado a produção etnomusicológica e antropológica em anos recentes, as *copleras*, desde suas linhas de escuta e projeções voco-sonoras *amaicheñas-calchaquíes*, convidam a que sigamos investindo em exercícios auditivos não antes pensados, a que *retornemos nossos ouvidos à terra*, para que aprendamos com as etnomusicologias que dela reverberam, e, assim, que, deste ato de simetrização etnomusicológica, a pesquisa possa ser uma afirmação da vida.



Figura 27

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Lastenia. **Entrevista a Ivan Fritzen Andrade**. Amaicha del Valle, Tucumán. Comunicação pessoal, 18 de agosto de 2014.
- AGUILAR, Lastenia. **Entrevista a Ivan Fritzen Andrade**. Amaicha del Valle, Tucumán. Comunicação pessoal, 5 de julho de 2015.
- ARETZ-THIELE, Isabel. **Música tradicional argentina**. Tucumán. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1946.
- _____. **El folklore musical argentino**. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952.
- _____. **Música prehispánica de las altas culturas andinas**. Buenos Aires: Lumen, 2003.
- ARGENTINA. Cédula Real 1716. In: **Amaicha: cerimonia de vida**. Comunidad Indígena. Amaicha del Valle. [20-?]. p. 11-28.
- ARGENTINA. **Constitución de la Nación Argentina**: publicación del Bicentenario. 1. ed. Buenos Aires: Corte Suprema de Justicia de la Nación. Biblioteca del Congreso de la Nación. Biblioteca Nacional, 2010.
- ARIAS DE BALDERRAMA, Felisa. **Entrevista a Ivan Fritzen Andrade**. Encalilla, Amaicha del Valle, Tucumán. Comunicação pessoal, 4 de julho de 2015.
- BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy. Casting shadows: fieldwork is dead! Long live fieldwork! In: **Shadows in the Field**. New perspectives for fieldwork in ethnomusicology. New York: Oxford University Press, 2008 [1997]. p. 3-24.
- BASSO, Keith H. Wisdom sits in places. In: **Senses of Place**. Feld, Steven; Basso, Keith (eds.). Santa Fe: Sar Press, 1996. p. 53-90.
- BÉHAGUE, Gerard. Introduction. In: **Performance practice: ethnomusicological perspectives**. Connecticut: Greenwood Press, 1984. p. 3-12.
- _____. Latin America. In: **Ethnomusicology**. Historical and regional studies. (ed.) Myers, Helen. New York: The Macmillan Press, 1993. p. 472-494.
- BLACKING, John. **How Musical is Man?** Seattle and London: University of Washington Press, 2000 [1973].
- BOURDIEU, Pierre. Compreender. In: **A Miséria do Mundo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2008. p. 693-732.
- BRABEC DE MORI, Bernd; SEEGER, Anthony. Introduction: considering music, humans, and non-humans. **Ethnomusicology Forum**, v. 22, no. 3. 2013.
- BRABEC DE MORI, Bernd (ed.). **Ethnomusicology Forum**, v. 22, no. 3. 2013

BRABEC DE MORI, Bernd. LEWY, Mathias; GARCÍA, Miguel Angel (eds.). Sudamérica y sus mundos audibles. Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas. **Estudios Indiana**. Vol. 8. Ibero-Amerikanisches Institut: Berlin, 2015.

BUCHANAN, Ian. The problem of the body in Deleuze and Guattari, or, what can a body do? **Body and Society**, 1997, 3.

BUTLER, Judith. **Gender Trouble**. Feminism and the subversion of identity. New York & London: Routledge, 1990.

_____. **El Género en Disputa**. El feminismo y la subversión de la identidad. Muñoz, Antonia (trad.). Barcelona: Paidós, 2007 [1990].

_____. **Bodies that Matter**. On the discursive limits of sex. New York & London: Routledge, 1993.

DE LA CADENA, Marisol; STARN, Orin (ed.). **Indigenous Experience Today**. New York: Berg, 2007.

_____. **Indigenous Cosmopolitics in the Andes: Conceptual Reflections beyond "Politics"**. Cultural Anthropology. Vol. 25. Issue 2. 2010. p. 334-370.

CAMPISI, Andrea Paola. Poesía vallista y poder. Articulación de los sistemas de la copla en el Festival. **Revista de Investigaciones Folclóricas**, v. 16. Buenos Aires, 2001. p. 68-76.

CASEY, Edward S. How to get from space to place in a fairly short stretch of time: phenomenological prolegomena. In: **Senses of Place**. Feld, Steven; Basso, Keith (eds.). Santa Fe: Sar Press, 1996. p. 13-52.

CHAMOSA, Oscar. **The Argentine folklore movement**. Sugar elites, criollo workers, and the politics of cultural nationalism, 1900-1955. Tucson: University of Arizona Press, 2010a.

_____. Criollo and peronist. The Argentine Folklore Movement during the First Peronism, 1943-1955. In: **The new cultural history of peronism**. Power and identity in mid-twentieth-century Argentina. Karush, Matthew B.; Chamosa, Oscar (eds.). Durham and London: Duke University Press, 2010b. p. 113-142.

CHERNOFF, John Miller. A importância da etnomusicologia para a antropologia: estratégias de investigação e interpretação. In: DjeDje, Jacqueline (ed.) **African Musicology: current trends**. (trad.) Grupo de estudos musicais – PPGMus/UFRGS. Los Angeles, University of California Press, 1989. v. 1. p. 59-92.

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

CLIFFORD, James. Varieties of indigenous experience: diasporas, homelands, sovereignties. In: **Indigenous Experiences Today**. De La Cadena, Marisol (ed.). New York: Berg, 2007. p. 197-222.

COLUCCIO, Felix. **Diccionario Folklórico Argentino**. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, 1981 [1948].

CONDORÍ, Polita. **Entrevista a Ivan Fritzen Andrade**. Santa María, Catamarca. Comunicação pessoal, 25 de janeiro de 2015.

CRUZ, Rodolfo. El fin de la “ociosa libertad”. Calchaquíes desnaturalizados a la jurisdicción de San Miguel de Tucumán en la segunda mitad del siglo XVII. **El Tucumán Colonial y Charcas**. Tomo II. Lorandi, Ana María. (comp.). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1994. p. 215-265.

_____. **Historias, memorias y relatos sobre los amaichas**: perspectivas e imágenes desde adentro y desde afuera en la construcción actual de identidades. Presentado en Taller Internacional: Identidades como redes socio-materiales: perspectiva desde Sudamérica y más allá. Quilmes, 2011. p. 1-20.

CRUZ, Catalina. **Entrevista a Ivan Fritzen Andrade**. Amaicha del Valle, Tucumán. Comunicação pessoal, 16 de julho de 2015.

DE CAINZO, Zerda; ROLDÁN, Cira Francisca; PAOLASO, Carlos. **Aportes para la historia de Tucumán**. San Miguel de Tucumán: Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino Católica de Tucumán, Instituto de Investigaciones Históricas "Profesor Manuel García Soriano", 1972.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. In: Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. **Mil Platôs**. Capitalismo e esquizofrenia. Vol 1. Guerra Neto, Aurélio; Pinto Costa, Celia (trad.). Editora 34: São Paulo, 1995 [1980].

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 28 de Novembro de 1947. Como criar para si um corpo sem órgãos. In: Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. **Mil Platôs**. Capitalismo e esquizofrenia. Vol 3. Lucia de Oliveira, Ana (trad.). Editora 34: São Paulo, 1996 [1980].

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1730: Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível. In: Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. **Mil Platôs**. Capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4. Rolnik, Suely (trad.). Editora 34: São Paulo, 1997 [1980].

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1837: Acerca do ritornelo. In: Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. **Mil Platôs**. Capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4. Rolnik, Suely (trad.). Editora 34: São Paulo, 1997 [1980].

DELEUZE, Gilles. What can a body do? In: Deleuze, Gilles. **Expressionism in Philosophy: Spinoza**. Joughin, M. (trad.). New York: Zone Books, (1990 [1968]).

EIDSHEIM, Nina. **Voice as a technology of selfhood**: Towards an Analysis of Racialized Timbre and Vocal Performance. Doctoral dissertation. Department of Music. San Diego: University of California, 2008.

FAVRET-SAADA, Jeanne. “Ser afetado”. **Cadernos de campo**, n. 13. São Paulo, 2005. p. 155-161.

FELD, Steven. **Sound and Sentiment**. Birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990 [1982].

_____. Aesthetics as iconicity of style, or ‘lift-up-over sounding’: getting into the Kaluli groove. **Yearbook for Traditional Music**. 1988.

_____. Waterfalls of song. An acoustemology of place resounding in Bosavi, Papua New Guinea. In: **Senses of Place**. Feld, Steven; Basso, Keith (eds.). Santa Fe: Sar Press, 1996. p. 91-135.

FELD, Steven; BRENNEIS, Donald. Doing anthropology in sound. **American ethnologist**, vol. 31, no. 4, november, 2004. p. 461

FINNEGAN, Ruth. Music, experience and the anthropology of emotion. In: **The Cultural Study of Music**. Clayton, Martin; Herbert, Trevor; Middleton, Richard (eds.). New York and London: Routledge, 2004. p. 181-192.

GARCÍA, Miguel Angel. **Etnografías del Encuentro**. Saberes y relatos sobre outras músicas. Buenos Aires: Ediciones del sol, 2012.

GODFRID, Julieta. Las estrategias de construcción de consenso social por parte de las empresas extractivas. Estudio de caso del noroeste argentino. **IX congreso sociedades rurales latinoamericanas diversidades, contrastes y alternativas**. ALASRU, México, 2014.

_____. El Consenso de Washington y su influencia en la política pública argentina. Un análisis de caso sobre las transformaciones del marco regulatorio en el sector minero argentino 1990- 2013. **Espacio Abierto Cuaderno Venezolano de Sociología**. v. 24. no. 2. 2015a. p. 255-273

_____. Las estrategias de consenso social de la minera Glencore Xstrata en Argentina. In: **Opción**. Año 31. No. 77. 2015b. p. 111-125.

_____. Mega-minería y procesos de reconfiguración territorial em Argentina. **Revista Espacios Nueva Serie**. Universidad Nacional de la Patagonia Austral, 2015c.

GOLDMAN, Márcio. Alteridade e experiênciã etnográfica: antropologia e teoria etnográfica. **Etnográfica**, Vol. X (1), 2006. p. 161-173.

_____. Os Tambores do Antropólogo: Antropologia Pós-Social e Etnografia. **Ponto Urbe**. Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP. Ano 2. Versão 3.0. Julho de 2008. p. 1-11.

GRAVINA, Heloisa. Corpos em performance com a África: notas etnográficas de uma aprendiz de capoeira de Angola. In: **Mixagens em campo: etnomusicologia, performance e diversidade musical**. Lucas, Maria Elizabeth (org.). Porto Alegre: Editora Marcavisual, 2013. p. 171-196.

GUERRA, Serafina. **Entrevista a Ivan Fritzen Andrade**. Amaicha del Valle, Tucumán. Comunicação pessoal, 12 de agosto de 2014.

GUERRA, Serafina. **Entrevista a Ivan Fritzen Andrade**. Amaicha del Valle, Tucumán. Comunicação pessoal, 4 de fevereiro de 2015.

ISLA, Alejandro. Los usos políticos de la memoria y la identidad. **Estudios Atacameños**, No. 26., 2003. p. 35-44

KAHN, Miriam. Your place and mine. Sharing emotional landscapes in Wamira, Papua New Guinea. In: **Senses of Place**. Feld, Steven; Basso, Keith (eds.). Santa Fe: Sar Press, 1996. p. 167-196.

LATOURE, Bruno. How to talk about the body? The normative dimension of science studies. **Body and Society**. v. 10 (2-3). London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publications, 2004. p. 205-229.

LUCAS, Maria Elizabeth. **Na levada dos saberes musicais compartilhados**. Um projeto de iniciação à etnomusicologia. Dvd. 14 min. 2012.

LUCAS, Maria Elizabeth (org.). **Mixagens em campo: etnomusicologia, performance e diversidade musical**. Porto Alegre: Marcavísal, 2013.

MAMANÍ, Eusebio. **Entrevista a Ivan Fritzen Andrade**. Fuerte Quemado, Catamarca. Comunicação pessoal, 30 de julho de 2014.

MATHEWS-SALAZAR, Patricia. Becoming all indian: Gauchos, Pachamama Queens and Tourists in the Remaking of an Andean Festival. In: **Festivals, tourism and social change: Remaking Worlds**. Picard, David; Robinson, Mike (eds.). Great Britain: Cromwell Press, 2006. p. 71-83.

MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MENEZES BASTOS, Rafael J. de. **A musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu**. Brasília: FUNAI, 1999 [1978].

_____. Apùap World Hearing: On the Kamayurá Phono-Auditory System and the Anthropological Concept of Culture. **World of Music**. Vol. 41. No. 1. 1999. p. 85-96.

_____. Audição do mundo Apùap II. Conversando com “animais”, “espíritos” e outros seres. Ouvindo o aparentemente inaudível. **Antropologia em primeira mão**. v. 134. Universidade Federal de Santa Catarina: Florianópolis, 2012.

MENNELLI, Yanina. **Un abordaje de la performance de contrapunto de coplas “hombre” y “mujer” en el carnaval humahuaqueño**. Tesina para Licenciatura en Antropología Orientación Etnolingüística. Universidad Nacional de Rosario, 2007a.

_____. “El contrapunto de coplas en el carnaval de cuadrillas humahuaqueño: una propuesta de estudio centrada en su performance”. **Revista de Investigaciones Folklóricas**. No. 22. Buenos Aires, 2007b.

_____. “Cuerpos que importan” en el contrapunto de coplas del carnaval humahuaqueño. **Revista de antropología Avá**. no. 16, diciembre. Posadas: Universidad Nacional de Misiones, 2009. p. 189-209.

_____. Carnavales de cuadrillas de Humahuaca: características principales y dilemas actuales. In: **Carnavales, fiestas y ferias en el mundo andino de la Argentina**. Normando Cruz, Enrique (ed.). Salta: Purmamarka Ediciones, 2010. p. 75-109.

MIRANDE, María Eduarda. “Ábrase esta rueda, vuelvase a cerrar”. La construcción de la identidad mediante el canto de coplas. In: **Cuadernos Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales**. no. 27. San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, 2005. p. 99-110.

_____. “Larguenmé p’al Carnaval...”. Borrachera, coplas y contradiscurso femenino en el

Carnaval quebradeño. In: **Carnavales, fiestas y ferias en el mundo andino de la Argentina**. Normando Cruz, Enrique (ed.). Salta: Purmamarka Ediciones, 2010. p. 150-176.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. **Através do 'Mbaraka': música e xamanismo Guarani**. Tese de doutorado em Antropologia Social. Universidade de São Paulo, 2002.

MONTARDO, Deise Lucy; DOMÍNGUEZ, María Eugênia (org.). **Arte e Sociabilidades em Perspectiva Antropológica**. Florianópolis: Editora UFSC, 2014.

MYERS, Helen. Fieldwork. In: **Ethnomusicology**. An introduction. Myers, Helen (ed.). New York/London: W.W. Norton & Company, 1992. p. 21-49.

RACEDO, Josefina. **Crítica de la vida cotidiana en comunidades campesinas**. Doña Rosa una mujer del noroeste argentino. Buenos Aires: Ediciones Cindo, 1988.

RODRÍGUEZ, Lorena. ¿Mestizos o indios puros? El Valle Calchaquí y los primeros antropólogos. **Avá**. No. 13. Diciembre, 2008.

_____. Los usos del sistema judicial, la retórica y la violencia en torno a un reclame sobre tierras comunales. Amaicha del Valle, siglo XIX. **Runa**, Vol. XXX, no. 2. 2009. p. 135-150.

_____. "Informar si el padrón que rige se conocen dos pueblos de Amaicha". Reestructuraciones socio-étnicas y disputas por tierras entre la colonia y la republica. **Memoria Americana**. 18 (2). Julio-diciembre. 2010. p. 267-292.

RODRÍGUEZ, Lorena B.; CRESPO, Carolina. 'Como herederos legítimos de nuestros antepasados'. El proceso de pedido de restitución de la Ciudad Sagrada de Quilmes desde la mirada de la prensa local. In: Crespo, Carolina (comp.). **Tramas de la diversidad: patrimonio y pueblos originarios**. Buenos Aires: Antropofagia, 2013.

RODRÍGUEZ, Lorena B.; JOLY, Maité Boullosa. From Geneva to Amaicha del Valle: A retrospective history of four indigenous leaders and their travels to 'secure the land'. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**. Cuestiones del tiempo presente. Diciembre, 2013.

_____. Fuentes etnográficas e históricas: repensando la relación entre pasado y presente. El caso de la Comunidad Indígena de Amaicha del Valle (Tucumán). **Memoria Americana**. no. 22 (2). Julio-Diciembre, 2014.

ROSEMAN, Marina. Shifting landscapes: musical mediations of modernity in the Malaysian Rainforest. **Yearbook of Traditional Music**. v. 32. 2000. p. 31-65.

SARASOLA, Carlos Martínez. **De manera sagrada y en celebración**. Identidad, cosmovisión y espiritualidad en los pueblos indígenas. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2010.

SEEGER, Anthony. **Por que cantam os Kisêdjê**. Uma antropologia musical de um povo amazônico. WERLANG, Guilherme (trad.). Cosac Naify: São Paulo, 2015 [1987].

_____. Ethnography of music. In: **Ethnomusicology**. An introduction. Myers, Helen (ed.). New York/London: W.W. Norton & Company, 1992. p. 88-109.

SEEGER, Anthony; DA MATTA, Roberto; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo Batalha. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. **Boletim do Museu Nacional**, Rio de

janeiro, Museu Nacional, nº32, maio 1979, p. 2-19.

SEGURA DE ANDRADE, Celia Marina. Entrevista a Ivan Fritzen Andrade. Amaicha del Valle, Tucumán. Comunicación personal, 15 de fevereiro de 2012.

SEGURA DE ANDRADE, Celia Marina. **Entrevista a Ivan Fritzen Andrade**. Amaicha del Valle, Tucumán. Comunicação pessoal, 16 de janeiro de 2015a.

SEGURA DE ANDRADE, Celia Marina. **Entrevista a Ivan Fritzen Andrade**. Amaicha del Valle, Tucumán. Comunicação pessoal, 26 de fevereiro de 2015b.

SEQUEIDA, Máxima. **Entrevista a Ivan Fritzen Andrade**. San José Norte, Catamarca. Comunicação pessoal, 6 de agosto de 2014.

SEQUEIDA, Máxima. **Entrevista a Ivan Fritzen Andrade**. San José Norte, Catamarca. Comunicação pessoal, 7 de fevereiro de 2015.

SLOBIN, Mark. Ethical Issues. In: **Ethnomusicology**. An introduction. Myers, Helen (ed.). New York/London: W.W. Norton & Company, 1992. p. 329-336.

SORIA DE CARO, Rosa. **Entrevista a Ivan Fritzen Andrade**. Talapaso, Colalao del Valle, Tucumán. Comunicação pessoal, 5 de agosto de 2014.

SOSA, Jorge. Políticas de desarrollo turístico y comunidades originarias: El caso de Amaicha del Valle en la Provincia de Tucumán. **Publicar**. año IX. no. X. Junio de 2011.

_____. La Fiesta de la Pachamama: Tradición, desarrollo y conflictos territoriales en los Valles Calchaquíes Tucumanos. **Publicar**. año XIII. no. XVIII. Junio de 2015.

STEIMAN, Ana Laura. Repensando la comunidad de Amaicha del Valle en los inicios del siglo XX. **Actas del XI Congreso Argentino de Antropología Social**. Rosario, 2014

STEIN, Marília Raquel Albornoz. **Kyringüé mborái** – os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbyá-Guarani. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música, UFRGS, 2009.

STEIN, Marília Raquel Albornoz; LUCAS, Maria Elizabeth; SILVA, Vherá Poty Benites da; BENITES, Marcelo Kuaray (orgs.). **Yvy Poty, Yva'á** – Flores e Frutos da Terra. 2.ed. Porto Alegre: Grupo de Estudos Musicais. PPGMus/UFRGS, 2012.

STRATHERN, Marilyn. The Ethnographic Effect I. In: **Property, Substance and Effect**. Anthropological essays on persons and things. London & New Brunswick, NJ: The Athlone Press, 1999. p. 1-28.

_____. Pre-figured Features. In: **Property, Substance and Effect**. Anthropological essays on persons and things. London & New Brunswick, NJ: The Athlone Press, 1999. p. 29-44.

_____. Partes e todos: refigurando relações. In: **O Efeito Etnográfico e Outros Ensaios**: Marilyn Strathern. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 241-262.

SUÁREZ, Paula Evangelista. **Entrevista a Ivan Fritzen Andrade**. La Aguadita, Amaicha del Valle, Tucumán. Comunicação pessoal, 10 de agosto de 2014.

SUÁREZ, Paula Evangelista. **Entrevista a Ivan Fritzen Andrade**. La Aguadita, Amaicha del Valle, Tucumán. Comunicação pessoal, 1 de julho de 2015.

TITON, Jeff Todd. Knowing fieldwork. In: **Shadows in the Field**. Barz, Gregory; Cooley, Timothy (eds.). New perspectives for fieldwork in ethnomusicology. New York: Oxford University Press, 2008 [1997]. p. 25-41.

TOLA, Florencia. Eu não estou só(mente) em meu corpo. A pessoa e o corpo entre os toba (Qom) do chaco argentino. **Mana**, v. 13, no. 2. Rio de Janeiro, 2007, p. 499-519.

TOY, Sentienla. **The Politics of Affect and Acoustemology in Nagaland**. Doctoral dissertation. Department of Music. New York: New York University, 2010.

TRAVASSOS, Elizabeth. Um objeto fugidio: voz e “musicologias”. **Música em perspectiva**. v.1, no.1, março, 2008.

TSING, Anna. Indigenous voice. In: **Indigenous Experiences Today**. De La Cadena, Marisol (ed.). New York: Berg, 2007. p. 33-68.

VALLADARES, Leda. **Cantando las raíces**. Coplas Ancestrales del Noroeste Argentino. Buenos Aires: Emecé, 2000. p. 1-226.

_____. **Canciones arcaicas del norte argentino**. Buenos Aires: Ricordi, 1970. p. 1-16.

VARGAS, Liberia. **Entrevista a Ivan Fritzen Andrade**. Amaicha del Valle, Tucumán. Comunicação pessoal, 2 de fevereiro de 2015.

VILLAGRA, Marisa. **Cuentos de transformación del noroeste argentino**. Ediciones de Saltomortal: Estocolmo, 1994.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana**, v. 2, no. 2. Rio de Janeiro. Oct. 1996. p. 115-144.

_____. O nativo relativo. **Mana**, v. 8, no. 1. Rio de Janeiro. Abr. 2002, p. 113-148.

_____. Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation. **Tipití: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America**, v. 2, issue. 1. 2004a. p. 3-22.

_____. Exchanging Perspectives: The Transformation of Objects into Subjects in Amerindian Ontologies. **Common Knowledge**. v. 10. issue. 3. Fall, 2004b. p. 463-484.

_____. “Transformação” na Antropologia, transformação da “Antropologia”. **Mana**, v. 18, no. 1. Rio de Janeiro. Abr. 2012. p. 151-171.

WOLF, Eric. Trabalho de campo e teoria. In: **Antropologia e poder**. Contribuições de Eric Wolf. Feldman-Bianco, Bela; Ribeiro, Gustavo Lins (eds.). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

YUPANQUI, Atahualpa. **Tierra que anda**. Editorial Anteo: Buenos Aires, 1948.

ZAPANA, Marcelo Fortunato. **El contrapunto coplero de la quebrada y puna jujeñas.** Humahuaca: Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy, 2011. p. 1-191.

Referências Discográficas

PAREJO, Rafael. Argentine: Musiques tritoniques du Nord-Ouest. **Musiques et musiciens du monde.** D8208. Audivis Unesco. Ivry-sur-Seine, 1992.

VALLADARES, Leda. Documental folklórico de Tucumán. **Serie mapa musical de la Argentina.** No. 2, CDMPV 1127. Discos del Rojas y Melopea S.A. Buenos Aires, 1997.