

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Anamaría Vargas Turriago

“Bailar es nuestra revolución”:
Dança e cultura popular em um coletivo de jovens imigrantes em São Paulo

MESTRADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

São Paulo
2022

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Anamaría Vargas Turriago

“Bailar es nuestra revolución”:
Dança e cultura popular em um coletivo de jovens imigrantes em São Paulo

MESTRADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

Dissertação apresentada à banca examinadora da
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,
como exigência parcial para obtenção do título de
MESTRA em Ciências Sociais sob a orientação da
Profa. Dra. Sílvia Helena Simões Borelli.

São Paulo
2022

_____ Banca Examinadora

*A mi mamá y a mi papá
Alguna vez alguien me dijo que en Pasto
se dice: “me voy pa’ volver”.*

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – nº de processo 88887.357930/2019-00.

Agradecimientos:

A mi mamá, por su dulce presencia en estos años sin cercanía. A mi papá por sus constantes ánimos y su vocación para el cariño. A ambos por ser los primeros fanáticos de logros que no existen, o no existían hasta hoy. A mis hermanos Juanfer y Cocho, por sus atenciones sin fin con su hermana caçula, y por estar en todas partes de este trabajo: el uno, con su ejemplo de dedicación; el otro, por transmitir desde siempre el amor por la música. A Miche, Mariana, Laura, Malena, Facundo y Matilde, por esperarme siempre, por preguntar por mí cuando me voy por ratos. A quienes me cuidan desde otros planos, les agradezco por cuidar de mí estos últimos años.

Agradezco a las integrantes de colectivo Prende la Vela por el tiempo y la disposición para las entrevistas, que además se desarrollaron de forma muy amena. Sus enriquecedoras contribuciones me permitieron acercarme a discusiones teóricas que dieron forma a este trabajo y fueron más allá de lo que había planteado en un primer lugar, como creo que debe suceder en el ejercicio de la antropología.

Minga es una palabra utilizada por los indígenas del sur de Colombia para hacer referencia al trabajo en colectivo. Agradezco especialmente a la Minga que me ayudó a concluir este trabajo: no por casualidad el nombre de cada unx de ustedes ya aparecía en estas páginas. El mejor aprendizaje de estos tiempos fue que, si bien podemos ser decepcionados en muchos frentes, la verdadera coherencia se encuentra en la solidaridad de lxs amigxs.

Às pessoas que encontrei no Brasil que marcaram esse processo do mestrado, que trouxe uma quantidade inexplicável de aprendizados e dificuldades. À minha orientadora Silvia, por permitir e inclusive instar a criatividade neste trabalho, o que para mim foi a possibilidade de colocar muito de mim nessas páginas. Às professoras Simone e Lucia que fizeram parte da Banca de Qualificação e contribuíram imensamente à finalização deste trabalho. Aos integrantes do Grupo de Pesquisa Jovens Urbanos, pelos trabalhos compartilhados e as comunicações constantes durante esses anos tão atípicos. André, Camila, Livia, Bianca, Thiago, Lika, Carolina, Renata e à professora Rosana. A Beatriz, Thiago e Aline,

companheiros da PUC-SP, pelo tempo que compartilhamos dentro e fora do Campus e a amizade que conseguimos construir em pouco tempo.

A Carolina por la amistad y por la cantidad inconmensurable de comida y risas compartidas en cualquiera de nuestras casas. A Olivia por su inmensa generosidad, por recibirme sin condiciones desde mi primer día en São Paulo e me contagiar do seu amor pela cidade. A Kiwi por su dulzura y el alivio que trae su compañía felina. A Iván y a Andrea, con quienes quisimos hacer amistad teniendo de paisaje la ciudad y quedan los recuerdos urbanos de caminatas en las cuales emprendimos conversaciones tan extensas que aún están sin acabar. A Ginneth y a Diana por su vocación de apoyo a quienes las rodean y tantos no tan pequeños favores que para mí hicieron una gran diferencia.

A Maria, por fazer das aulas um prazer, por virar uma amiga de essas que está siempre pendiente, por permitirnós existir em portunhol. A Paulo, por muitos aprendizados que a academia não conseguiu trazer, como a importância de gritar quem somos ainda nas hostilidades.

A quienes a pesar de estar en Colombia y otros países, se hicieron sentir cerca y no dudo que los reencuentros que aún me faltan serán más próximos de lo que creemos. A Nicolás por tanta presencia, por construirnos juntos un espacio propio cuando más desarraigados nos sentíamos. Por la posibilidad de ser con todos nuestros descaros. A Federico por el cariño permanente y esporádico al mismo tiempo. A Esteban por sus atenciones, por ser tan cómplice en este viaje y por quererme a pesar de mi desorden. Por estar presentes a pesar de tantos movimientos, a Lina, a Irene y a Daniela, quienes son, de alguna forma, una raíz.

A Jorge y a Sergio, meus irmãos do coração, a quienes agradezco especialmente por las conversaciones interminables que ya son casi ceremoniales de cuando coincidimos. Esos momentos de encuentro virtual en nuestros cumpleaños fueron como anclas a la cordura. A Julián y a Fabián, por esse belo costume de me ligar de improviso y hacerme sentir como si aún viviéramos juntos, en ese lugar feliz que eran las noches de beber chocolate y devorar pan de tres mil.

Finalmente, agradezco a Billy por más de lo que podría colocar. Por colaborar inmensamente en este trabajo, al impulsarlo y ayudar a abrir caminos cuando yo no veía más que bloqueos y desesperación. Por las incontables sugerencias, correcciones, ánimos, por tomarse personal lo que para mí es importante. Por la paciencia que se necesita para soportar mis horarios sinsentido. Porque no es exageración decir que no hubiera podido llevar a cabo esta tarea sin toda esa ayuda. Gracias por las distracciones cuando lo necesitaba y gracias hasta por enseñarme a hablar mejor portugués. A você eu agradeço demais, com todo o meu coração.

Lejanía que me tiene entristecido
En mi pecho floreció una cumbia
De la nostalgia como una lágrima que se escapa.

Lisandro Meza

Resumo

A migração tem se convertido em um importante fenômeno social na atualidade e seu estudo é abordado tomando por base diferentes disciplinas e diversas perspectivas teóricas. As ciências sociais, especialmente a antropologia, permitem colocar como centro de interesse as narrativas de pessoas imigrantes e as ações por elas empreendidas no enfrentamento da situação no novo país. O Brasil, e particularmente a cidade de São Paulo, tem sido um lugar de recepção desses contingentes populacionais, especialmente daqueles provenientes de países vizinhos. Esse acolhimento, porém, tem sido prejudicado nos últimos anos, em função de políticas de governo que, a partir de 2016, com a presidência de Michel Temer, têm dificultado a integração dessas(es) imigrantes. Durante o governo de Jair Bolsonaro, a situação se complicou, provocando maiores desigualdades e exclusões. (Vargas y Borelli, 2020).

Esta pesquisa analisa a atuação de um coletivo de imigrantes colombianas, chamado Prende la Vela, cujas ações estão focadas na difusão de danças colombianas em São Paulo e, devido a situação da pandemia de COVID-19, em espaços virtuais. A proposta buscou compreender como as imigrantes ocupam a cidade de acolhida mediante a apropriação de elementos da cultura popular colombiana e, ainda, como as integrantes desse coletivo colocam em prática sua intenção de construir pontes entre Colômbia e Brasil, por meio da dança.

As principais bases teórico-conceituais estão ancoradas nas abordagens de Raymond Williams e Antônio Gramsci e na compreensão da cultura popular como produto de experiências e significados articulados às classes subalternas. Com base nisso, é analisado o uso particular da cultura popular pelo coletivo Prende la Vela, em contraste com o uso da tradição associada à narrativa nacionalista. Para essa finalidade, o diálogo privilegiado será com Benedict Anderson e Renato Ortiz. Além disso, o trabalho desenvolveu uma reflexão sobre a construção de identidades nos espaços derivados dos contextos de migração, tendo como referências Homi Bhabha, Michel Agier, Stuart Hall e José Manuel Valenzuela Arce.

As referências bibliográficas selecionadas dialogam com as informações coletadas no campo, tomando por base a etnografia, a etnografia virtual em redes sociais e as entrevistas em profundidade, com roteiro semiestruturado, aplicadas às integrantes do coletivo.

Os resultados da pesquisa estão comprometidos com a interpretação de como – baseado nos princípios que ancoram a concepção de cultura nacional popular em seu país de origem, a Colômbia – esse coletivo configura novas relações no país de acolhida, o Brasil, desde o ponto de vista das reivindicações políticas, das mediações culturais e dos laços afetivos.

Palavras-chave:

coletivos juvenis, migração, cultura nacional popular, identidades culturais.

Resumen

La migración se ha convertido en un importante fenómeno social en la actualidad y su estudio se aborda desde diferentes disciplinas y distintas perspectivas teóricas. Las ciencias sociales, especialmente la antropología, permiten situar como centro de interés las narrativas de los inmigrantes y las acciones que realizan frente a la situación del nuevo país. Brasil y en particular la ciudad de São Paulo han sido un lugar de recepción para estos grupos de población, especialmente para los provenientes de los países vecinos. Este acogimiento, sin embargo, se ha visto obstaculizado en los últimos años, debido a las políticas gubernamentales que, a partir de 2016 con la presidencia de Michel Temer, han dificultado la integración de estas(os) migrantes. Durante el gobierno de Jair Bolsonaro, la situación se amplió, lo que provocó mayores desigualdades y exclusiones (Vargas y Borelli, 2020).

Esta investigación analiza la actuación de un colectivo de inmigrantes colombianas, Prende la Vela, cuyas acciones se centran en la difusión de las danzas colombianas en São Paulo y, debido a la situación de la pandemia de la COVID-19, en espacios virtuales. La propuesta buscó comprender cómo las personas inmigrantes ocupan la ciudad de acogida por medio de la apropiación de elementos de la cultura popular colombiana y, también, de qué manera las integrantes de este colectivo ponen en práctica su intención de construir puentes entre Colombia y Brasil, a través de la danza.

Las principales bases teórico-conceptuales están ancladas en los planteamientos de Raymond Williams y Antonio Gramsci y en la comprensión de la cultura popular como producto de experiencias y significados articulados a las clases subalternas. Con base esto, se analizó el uso particular de la cultura popular por parte del colectivo Prende la Vela, en contraste con el uso de la tradición asociada a la narrativa nacionalista. Para esto, el diálogo será a partir de Benedict Anderson y Renato Ortiz, principalmente. Además, el trabajo desarrolló una reflexión sobre la construcción de identidades en espacios derivados de contextos migratorios, teniendo como referentes a Homi Bhabha, Michel Agier, Stuart Hall y José Manuel Valenzuela Arce.

Las referencias bibliográficas seleccionadas dialogan con la información recolectada en campo, a partir de observación presencial, etnografía virtual en redes sociales y entrevistas en profundidad con guión semiestructurado, aplicadas a las integrantes del colectivo.

Los resultados de la investigación apuestan por la interpretación de cómo – a partir de los principios que anclan la concepción de la cultura popular nacional en su país de origen, Colombia –, este colectivo configura nuevas relaciones en el país receptor, Brasil, desde el punto de vista de reivindicaciones políticas, mediaciones culturales y vínculos afectivos.

Palabras clave:

colectivos juveniles, migración, cultura nacional popular, identidades culturales.

Abstract

Migration has become an important social phenomenon, and its study is carried out using different approaches and through diverse theoretical perspectives. The social sciences, especially anthropology, allow immigrants, their narratives and actions undertaken when facing the reality of their new country, to be a central point of interest. Brazil, in particular São Paulo City, has received large migrant populational contingents, especially from neighboring countries. Nevertheless, in recent years this welcoming has been harmed due to government policies that, since 2016, with the presidency of Michel Temer, have hindered the integration of these people into Brazilian society. During the government of Jair Bolsonaro, the situation worsened, leading to greater inequality and exclusion (Vargas and Borelli, 2020).

This work analyzes the role of one Colombian female migrant collective, *Prende la Vela*, whose actions are focused on the in-person diffusion of Colombian dances in São Paulo, and due to the pandemic situation of COVID-19, in virtual spaces. The goal of this project was to understand how immigrants occupy their host city through the appropriation of elements of Colombian popular culture, and how the members of this group put into practice their intention to build bridges between Colombia and Brazil, through dancing.

The main theoretical-conceptual bases are the approaches of Raymond Williams and Antonio Gramsci, and the comprehension of popular culture as the result of experiences and meanings articulated by the unprivileged classes. Based on this, the particular use of popular culture by the Collective *Prende la Vela* was analyzed, in contrast with, among other conceptions of Colombian culture, the use of the tradition associated with the nationalist narrative. For this purpose, the dialog will come mainly from Benedict Anderson and Renato Ortiz. Furthermore, our work developed a reflection on identity construction in spaces derived from migratory contexts, having as references Homi Bhabha, Michel Agier, Stuart Hall, and José Manuel Valenzuela Arce.

The selected bibliographic references are combined with information collected in the field, based on face-to-face observations, virtual ethnography in social media, and interviews with a semi-structured script, applied to members of the collective.

The results of this work are committed to the interpretation of how - from the principles that anchor the conception of national popular culture in its origin country, Colombia - this group/collective establishes new relationships in the host country, Brazil, from the point of view of political demands, cultural mediations, and affective ties.

Palabras clave:

youth groups, migration, national popular culture, cultural identities

Lista de Figuras

Figura 1 – “Dançar é a nossa revolução”	33
Figura 2 – Imagem de vídeo sobre Mapalé no Instagram de Prende la Vela	48
Figura 3 – Mapa das regiões da Colômbia	49
Figura 4 – Mapa topográfico da Colômbia	50
Figura 5 – Primeiro aniversário do Prende la Vela.	59
Figura 6 – Departamento do Magdalena. Os pocabuyes encontravam-se na região sul ...	109
Figura 7 – Fotografia de vídeo de manifestantes dançando e cantando salsa choke durante a greve, compartilhada nas redes do grupo	171

Sumário

Introdução	15
Cap. 1 A vela se acende no Brasil	34
De massas migratórias a imigrantes: história de quatro colombianas	34
“Gracia, tambó, ritmo y movimiento”	46
Identidades em movimento e em interstícios.....	63
“Los que no tienen territorio”	71
“No soy de aquí, ni soy de allá”	75
Cap. 2 Dança imigrante e cultura popular	91
Cultura como cotidianidade. Do gozo estético à <i>gozadera</i>	91
Ao som da cultura da cultura popular nacional	102
Primeira dança: Su Majestad, La Cumbia	107
Dança: “la que goza mi cumbia”	112
“La vida es un carnaval”	114
Estilos folclóricos e urbanos: ser híbridas ao dançar	120
Bailes cantaos	120
Segunda dança: bonito que canta o bullerengue	123
Dançando a América	127
Terceira dança: champeta, terapia transatlântica	130
Última dança: salsa choke, “para quien lo vacile y lo goce”	137
Cap. 3 Sou enquanto danço	145
In-corpora um país: a tradição seletiva.....	145
“Oye lo que te conviene”	157
“Vivir lo nuestro”	167
Dança e consciência política	175
“Bailando con el mismo idioma hablamos”	182
Considerações finais	193
Referências	201

Introdução¹

Diz um famoso cantor uruguaio que “somos una especie en viaje” [somos uma espécie em viagem] (Drexler, 2017). A história humana tem sido traçada por movimentos, e estes têm sido percebidos de diferentes formas ao longo dos anos, tanto pela sociedade como pela investigação acadêmica.

Os estudos sobre migração se centraram inicialmente na compreensão das causas e consequências, sobretudo para a economia e para a procura e oferta de trabalho (Pardo, 2015 e Assis, 2007). Embora esta perspectiva ainda seja pertinente, provou ser insuficiente, porque existem outros fatores na experiência migratória. Por exemplo, segundo argumenta Pardo (2015), a velha visão da migração pressupõe que se realiza um deslocamento a uma região onde os ganhos econômicos são maiores do que onde se vivia anteriormente. Contudo, pesquisas mais recentes observam que existem outros aspectos na escolha do local de residência, o que implica que se fale de diferentes tipos de migração e que as abordagens disciplinares sejam variadas.

Pardo (2015) argumenta que a análise das migrações deve ter em conta os interesses do mercado global, pois é comum que sejam mais numerosas as migrações das regiões periféricas do mundo para as regiões centrais, mesmo que isso implique a ocupação em empregos pouco rentáveis. Mas, além disso, a autora convida a observar as particularidades do ato migratório e as decisões individuais ou familiares que impulsionam os seres humanos a se deslocarem (Pardo, 2015).

Neste sentido, Pardo (2015) destaca duas características fundamentais a se observar no estudo da migração, que permitem dar prioridade à pessoa que migra e às suas motivações particulares, não se detendo na generalização das massas migratórias que obedecem ao sistema econômico global. Essas características compõem, por um lado, as redes migratórias, que são definidas como os laços interpessoais que ligam os migrantes, tanto do

¹ Texto formatado de acordo com as normas APA, 7a edição, 2020.

país de origem como do país de destino. As redes migratórias são fundamentais para os novos imigrantes, que selecionam os seus destinos de acordo com comunidades já consolidadas, uma vez que isso aumenta as possibilidades de adaptação e as probabilidades de encontrar emprego. Em consequência, as redes migratórias geram uma migração em cadeia (Pardo, 2015).

A segunda característica apontada por Pardo (2015) é a cultura da migração, que se refere a “los cambios de valores que incrementan la probabilidad de que los individuos o familias se desplacen hacia otros lugares” [mudanças de valores que aumentam a probabilidade de que os indivíduos ou famílias se desloquem para outros lugares] (Pardo, 2015, p.44). Estas mudanças de valores podem se referir à procura de um estilo de vida ou hábitos de consumo que não se encontram na região de origem (Pardo, 2015), ao desejo de especialização no mercado de trabalho ou de acesso a uma melhor e maior oferta educativa, a razões políticas, entre outras.

No seu romance *Americanah*, Ngozi Adiche (2017) ilustra esta situação na voz de uma das suas personagens principais, uma nigeriana que decide morar no Reino Unido.

No entenderían por qué las personas como él, que se habían criado sin hambre ni sed pero vivían empujadas en la insatisfacción, condicionadas desde su nacimiento a mirar hacia otro lugar, convencidas eternamente de que las vidas reales se desarrollaban en ese otro lugar, ninguna de ellas famélica, ni víctima de violaciones, ni procedente de aldeas quemadas, estuvieran ahora decididas a afrontar peligros, a actuar ilegalmente, para marcharse, ávidas solos de elección y certidumbre. [Não entenderiam por que as pessoas como ele, que foram criadas sem fome nem sede mas viviam empanturradas na insatisfação, condicionadas desde seu nascimento a olhar para outro lugar, convencidas eternamente de que as vidas reais se desenvolviam nesse outro lugar, nenhuma delas faminta, nem vítima de violações, nem procedente de aldeias queimadas, estivessem agora decididas a enfrentar perigos, a agir ilegalmente, para partir, ávidas só de escolha e certeza.] (p. 356)

Estas duas características, as redes migratórias e a cultura migratória, são fenômenos que podem ser observados na migração a partir do Sul global (Pardo, 2015).

O Brasil é um país com um elevado número de imigrantes. Durante a época da colonização, recebeu uma grande quantidade de pessoas de origens diversas. No decurso do século passado, experimentou uma nova onda de imigração em grandes proporções, consequência das guerras mundiais e do desenvolvimento econômico excepcional que viveu, em comparação com os outros países da região (Oliveira, 2014). É notória a imigração dos latino-americanos, que foi inaugurada na década de 1950 por bolivianos e peruanos que vinham se especializar. A partir da década de 1970, foi alargada a pessoas de outros países do continente, como consequência das ditaduras e situações de guerra (Oliveira, 2014). Os imigrantes latino-americanos se concentraram especialmente nas zonas fronteiriças e nas áreas metropolitanas. As cidades com maior afluência foram o Rio de Janeiro e São Paulo (Oliveira, 2014). Esta última, de acordo com Oliveira (2014), continua sendo a maior receptora de imigrantes no país. Segundo o Observatório das Migrações Internacionais (2019), citado por Klaus (2021), de 2011 a 2018, se registraram 774,2 mil imigrantes. A região sudeste do Brasil recebeu 55,1% deste total, com 41,2% só no Estado de São Paulo.

No entanto, é importante notar que os registos não necessariamente correspondem à totalidade dos imigrantes. Isso porque, como assinalam Tapinos e Delaunay (2001), a categoria de migrante internacional é por vezes pouco precisa, uma vez que a migração laboral ou para realizar estudos pode ser de muito curto prazo. Por outro lado, os deslocamentos migratórios podem ser trajetos extensos, e aqueles que se definem como imigrantes não necessariamente têm escolhido um país de residência permanente, mas, sim, um país transitório. Por último, a categoria de imigrante pode também responder à autopercepção, já que existem estrangeiros naturalizados ou filhos de imigrantes que, embora tenham a nacionalidade do país de acolhimento por terem nascido no território, declaram-se imigrantes. Isso ocorre, por exemplo, no caso das famílias latinas nos Estados Unidos (Tapinos e Delaunay, 2001).

Não obstante, apesar da impossibilidade de registrar números exatos, o estudo do Observatório das Migrações aponta uma predominância de imigrantes da América Latina, o que pode ser explicado em grande medida pelo acordo do Mercosul, que entrou em vigor em 2009. Este acordo aumentou a circulação de pessoas entre os países membros ou associados do Mercado Comum do Sul (Domeniconi e Baeninger, 2016). Por esta razão, o Brasil, e em particular São Paulo, é um cenário ideal para a observação da migração Sul-Sul, e resulta extremamente interessante abordá-la a partir das experiências e narrativas das pessoas migrantes.

A fim de compreender os fenômenos migratórios atuais, é vital ter em conta o quadro da globalização: como consequência do modelo de mercado neoliberal, a transferência de capital, bens e informação ocorre em escala global a velocidades vertiginosas (Santos, 2000 e Dardot e Lavat, 2016). Na globalização, então, o mundo se torna um lugar com possibilidades crescentes de movimento internacional, onde a compartimentação física e geográfica está sendo substituída por uma ideia de fluidez.

Logo, devido à redução da agência dos Estados em matéria econômica, a importância de pertencer a um território nacional também foi enfraquecida. No entanto, o panorama é paradoxal: enquanto o fluxo de informação e bens é cada vez maior e mais desejável, em muitos casos acontece o contrário com o fluxo de pessoas, como evidenciado pela implementação de políticas cada vez mais restritivas da mobilidade humana por governos conservadores e ultraconservadores (Ramírez, 2018 citado por Vargas e Borelli, 2020). Devido ao sistema económico, que intensifica a concentração de capital nas mãos de grandes empresas transnacionais, as economias nacionais acabam por ser prejudicadas, e as desigualdades globais são, por conseguinte, aprofundadas (Appadurai, 2014 e Santos, 2000).

Ao mesmo tempo, vários países têm sido protagonistas de uma virada conservadora, com uma inclinação marcadamente nacionalista, que tem incorporado políticas migratórias restritivas, cuja consequência é o reforço das fronteiras (Vargas e Borelli, 2020). As fronteiras, tal como definidas por Valenzuela Arce (2014a), são sistemas de classificação social que

diferenciam um grupo de outro e colocam cada um em posições desiguais nas relações de poder. Elas podem ser demarcações físicas, mas há também as suas dimensões simbólicas, que permeiam a forma como um imigrante se relaciona com o seu entorno, implicando em maiores ou menores brechas de inclusão e exclusão (Borelli, Soares, Paiva e Klaus, 2021). Porém, como se tornará evidente ao longo deste texto, as fronteiras também produzem novos espaços, que, por sua vez, inauguram relações. Assim, embora delimitem, separem e confinem, ao mesmo tempo reinventam e libertam (Szurmuk e Mckee, 2009).

De acordo com Szurmuk e Mckee (2009), a análise das fronteiras expõe as oposições, iniquidades, assimetrias e desigualdades de poder. Mas, ao serem feitas para delimitar e, ao mesmo tempo, para serem atravessadas (seja através de pontes ou por transgressão), a partir delas se tornam visíveis os atos de resistência e as negociações que têm lugar nos espaços fronteirios.

Levando isso em conta, o estudo do conceito se relaciona com as ações empreendidas pelos coletivos de migrantes para encarar as fronteiras simbólicas que encontram nos países de acolhimento, que constituem exemplos de lutas e resistências. Mas, além disso, são também exemplos de aproximações, mediações e construções de espaços inovadores

Desde o seu início (em 2020), a pandemia de coronavírus acentuou as brechas sociais de forma a trazer novos desafios para as ações e participações dos coletivos formados por jovens, que recorrem a linguagens e práticas diversas e criativas para (re)existirem nos tempos atuais. Nessas circunstâncias, as várias estratégias dos coletivos podem ser de resistência, transgressão, negociação ou transmissão. Isto torna a fronteira um conceito com a função epistemológica de tornar visível que o hegemónico e o subalterno não são lados opostos de um conflito, mas propriedades intrínsecas de todo discurso ou prática (García Canclini, 1985).

Como consequência desta análise do conceito de fronteira, característica dos estudos decoloniais, pós-coloniais e de gênero (Szurmuk e Mckee, 2009), outros conceitos ligados às fronteiras começaram a ser questionados, trazendo novas noções apropriadas aos dias de

hoje. Os conceitos de espaço (e a sua relação com o território) e identidade são exemplos que também serão discutidos no presente trabalho.

Neste texto, se discute a atuação de Prende la Vela, um coletivo integrado por mulheres colombianas no Brasil, fundado em 2018 na cidade de São Paulo. O grupo se identifica como um coletivo aberto, que busca divulgar a diversidade das danças colombianas e construir pontes entre a Colômbia e o Brasil através delas. Com esse objetivo de difusão em mente, Prende la Vela ocupa espaços ao ar livre na cidade, razão pela qual se define como um grupo itinerante. Atualmente, é composto por seis mulheres, mas são várias as pessoas que têm passado pelo coletivo e que participaram durante um tempo. Como parte da realização deste trabalho, foram entrevistadas quatro integrantes, três das quais fazem parte da organização atual e uma que não faz mais parte do grupo. Durante a pandemia de COVID-19, o coletivo continuou funcionando de maneira virtual, conduzindo ensaios online abertos ao público, através de links compartilhados por meio de suas redes sociais. Algo que foi interessante nos primeiros encontros com as integrantes do coletivo é que elas afirmaram em consenso que *todo acto es político* [todo ato é político], de modo que a ocupação dos espaços para compartilhar as danças colombianas responde à percepção das jovens de que a arte, a cultura e a política não são aspectos separados quando se trata da performatividade.

É evidente que, para Prende la Vela, o valor da nacionalidade é fundamental para o seu exercício cultural e político de participação no espaço da cidade de São Paulo, ao associá-lo a práticas culturais e artísticas que lhes são caras. Nesse sentido, é pertinente a declaração de Anderson (1993), que sublinha que o fim da era do nacionalismo, anunciado por tanto tempo, não aparece nem remotamente à vista; pelo contrário, a nacionalidade continua sendo o valor mais universalmente legítimo na vida política dos nossos tempos. O colocado pelo autor resulta interessante porque evidencia que a situação de globalização em que o mundo se encontra não enfraqueceu a importância da nacionalidade. Por outro lado, a desterritorialização que vivem muitos migrantes atualmente também não eliminou o quão

significativo é este conceito, ainda concebido como um valor por essa população. Como poderia, então, ser compreendido este valor no contexto da migração?

A sua importância reside principalmente nos traços culturais que se destacam quando se interage com o entorno do país de acolhimento e se procura manter um vínculo com o lar. Isso, no entanto, evidencia novamente os questionamentos que perpassam o conceito de fronteira, pois Tapinos e Delaunay (2001) argumentam que as fronteiras políticas separam em grupos nacionais comunidades que não são tão diferentes entre si ou que, dentro das fronteiras nacionais, demonstram um alto nível de heterogeneidade. Portanto, o que se tem chamado de "cultura nacional" é produto do estabelecimento de práticas locais e regionais selecionadas como parte da memória nacional pelas classes dirigentes (Martin-Barbero, 1997). Consequentemente, essas práticas refletem a intrínseca relação entre o hegemônico e o subalterno tanto na cultura tradicional como na cultura de massa (García Canclini, 1987).

Por outro lado, a arbitrariedade das fronteiras políticas em relação às comunidades culturais demonstra a possibilidade de transcendê-las, ultrapassá-las e transgredi-las, especialmente quando se pode individuar uma matriz cultural comum. Por isso, no presente estudo, se discutirão as características transfronteiriças e transnacionais das ações do coletivo, bem como os vínculos que podem criar – mesmo que suas ações sejam de resistência ou denúncia no tocante às fronteiras.

De fato, as ligações e as pontes traçadas são em si mesmas transgressoras, pois propõem novos espaços que desafiam a concepção dicotômica das fronteiras, que as tomam como demarcações que colocam dois em oposição: o aqui e o lá, o eu e o Outro. Esses novos espaços, que se gestam nos interstícios, são inovadores e criativos. O caso de *Prende la Vela* é um exemplo do conceito de *entre-deux* de Agier (2015), que é proposto a partir do estar-no-mundo das pessoas migrantes, que se caracteriza por se situar ao mesmo tempo no país de origem e no país de acolhimento, mas nunca se sentir completamente pertencente a um dos lados da fronteira. É a partir dessa situação que o coletivo pretende dar a conhecer a cultura do seu país de origem, mas com a intenção de, ao exaltá-la, compartilhá-la com o país de

chegada, assim como se relacionar de uma forma inovadora com os brasileiros ou com outros imigrantes.

A proposta de *Prende la Vela* não consiste em realizar apresentações para um público. Buscam, de fato, ensinar ao público alguns passos simples ou coreografias das danças colombianas, para que sejam também partícipes da experiência da dança. Além disso, parte do objetivo do grupo é que os participantes também ensinem passos e danças brasileiras ou de qualquer outra procedência. Dessa forma, é possível haver um intercâmbio cultural que seja posto em prática no momento performativo, através da música e da dança. Assim, a cultura tradicional de um país, que se entende como elemento distintivo de uma nação, é ressignificada pelo coletivo, pois é utilizada para construir pontes e gerar dinâmicas transfronteiriças.

Estas ações levadas a cabo pelo coletivo atravessam a individualidade das suas integrantes. As perguntas pela identidade e o questionamento de elementos culturais considerados como nacionais são fatores determinantes para o seu estar-no-mundo. De maneira análoga, esses questionamentos têm influência nos momentos performativos da dança ou da conversa sobre as danças colombianas, de modo que o aspecto ativo das agentes fica em evidência quando se utiliza a tradição como recurso (Yúdice, 2006).

O conceito de "cultura como recurso" é cunhado por Yúdice (2006), que argumenta que a cultura funciona como uma ferramenta para que as comunidades subalternizadas busquem maior justiça social (entre outros usos que ela pode ter). No caso dos imigrantes, isso é fundamental, pois o gozo dos direitos no novo país não é completo, já que, embora se argumente que cada pessoa goza dos direitos humanos por sua condição de ser humano, o atual enfoque soberanista indica que os direitos são garantidos pelos Estados, de acordo com a condição de cidadão nacional (Santos, 2013). Ao imigrarem e se encontrarem fora do território nacional, os imigrantes não são protegidos como cidadãos no novo país, pois os países criam regras internas de autoproteção, sob o argumento de que a imigração irregular é uma ameaça à segurança nacional (Caneiro Santos, 2013) (Vargas e Borelli, 2020). Isso é

ainda mais reforçado por fronteiras simbólicas, que determinam maiores e menores brechas de inclusão e de exclusão (Borelli, Soares, Paiva e Klaus, 2021).

Mesmo que tenham sido criadas disposições legais para imigrantes, Caneiro Santos (2013) observa que essas garantias não estão plenamente asseguradas na atualidade. No Brasil especificamente, isso se torna ainda mais difícil no atual contexto governamental, que foi inaugurado com a saída do Brasil do Pacto Global para Migração Segura, Ordenada e Regular (Gonçalves, 2019). Por esta razão, a cultura como recurso apela a uma concepção de cidadania além das fronteiras nacionais, o que pressupõe que “o conceito de cidadania na cultura democrática precisa levar em consideração aspectos simbólicos, tais como a identidade coletiva, e não limitar-se ao discurso racionalizado dos direitos” (Yúdice, 2006, p.112).

Além disso, a cultura como recurso também é destacada por Yúdice (2006) como uma via para criar um espaço que os sujeitos percebam como próprio e seguro, no qual eles se sintam porta-vozes válidos, criem laços de solidariedade e mantenham a autoestima.

Perguntas de pesquisa e objetivos

Esta pesquisa se baseou nas seguintes perguntas:

- De que forma o coletivo Prende la Vela utiliza a cultura de seu país de origem para se relacionar com o país de chegada?
- Que elementos da cultura nacional colombiana são utilizados por este grupo e como são postos em prática em espaços físicos e virtuais?
- Como o uso da cultura popular/nacional em espaços físicos e virtuais influencia a produção de identidades imigrantes próprias a este grupo na cidade de São Paulo?
- Qual é a consequência do uso de elementos da cultura popular/nacional colombiana no nível de participação política e (re)existência no país de origem e no país receptor?

O objetivo desta pesquisa foi analisar o uso da cultura popular colombiana feito pelo coletivo Prende la Vela na cidade de São Paulo, e como a apropriação dos gêneros e estilos musicais

(tanto tradicionais como recentes) ocorre no país receptor. Tendo em conta o contexto atual, foram também analisadas as ações virtuais que o coletivo foi capaz de realizar durante a pandemia de COVID-19. Foram determinadas as implicações da experiência migratória, da criação do grupo e da experiência da dança como expressão da cultura nacional popular colombiana para a construção das identidades culturais das integrantes. Além disso, tendo em consideração o objetivo do coletivo de divulgar as danças colombianas, observou-se até que ponto o fenómeno da partilha de expressões culturais colombianas gera espaços inovadores que permitem a criação de pontes entre as fronteiras nacionais. Finalmente, foi estabelecido que as ações e propostas do coletivo constituem práticas de (re)existência no país de acolhimento. Para estas ações, é fundamental que os elementos artísticos da cultura nacional popular colombiana sejam reinterpretados pelos membros do coletivo, de acordo com as suas posições políticas e as exigências do presente no contexto da migração.

Os objetivos específicos deste projeto foram: determinar quais elementos da cultura nacional colombiana são utilizados pelo grupo *Prende la Vela*; por que estes elementos específicos são tomados; e como são postos em prática em espaços físicos e virtuais. Além disso, buscamos estabelecer qual é a consequência do uso de elementos da cultura popular/nacional colombiana em nível de identidade no país de acolhida e como estas identidades são caracterizadas de acordo com as integrantes do coletivo. Finalmente, analisamos como as práticas de (re)existência no país de acolhida acontecem através da cultura popular/nacional colombiana.

O primeiro capítulo trata das vivências migratórias das quatro integrantes entrevistadas do coletivo *Prende la Vela*, que refletem sobre a situação atual da vida no Brasil e trazem suas percepções sobre como a migração Sul-Sul é recebida. Ademais, faz-se referência à relação que cada uma delas teve com a dança ao longo de sua vida, e mais especificamente com as danças que fazem parte da cultura popular colombiana. Por sua vez, a história da formação do coletivo e as diretrizes básicas que orientam suas formas de ação são a base para a discussão do conceito de identidades, em diálogo com as ideias de Hall (2003). Este autor

adverte que atualmente não se fala mais de uma única identidade essencial e orgânica, mas de múltiplas identidades culturais que emergem em trajetórias de vida e lutas políticas. Para Hall (2003), isso é especialmente evidente no caso dos e das migrantes. A intersecção de várias identidades culturais é examinada com o conceito *entre-lugar* de Bhabha (1998), que considera que os sujeitos não mais se localizam no pré-estabelecido, mas constroem novos lugares de enunciação, lugares intersticiais. Isso é reforçado pelo conceito de *entre-dois* de Agier (2015), que argumenta que os imigrantes são caracterizados pela sensação de não estarem aqui nem lá (Agier, 2015). Nesse sentido, as fronteiras que diferenciam uma identidade nacional de outra estão sujeitas a serem tomadas não apenas como oposições, mas também como conjunções (Valenzuela Arce, 2014b), o que corresponde à intenção do coletivo de construir encontros de identidades múltiplas através da dança (A., comunicação pessoal, 2021).

O segundo capítulo inicia com a proposta da noção de cultura conforme os estudos culturais ingleses, como a *everyday's life* ou a cultura cotidiana. Por sua vez, a relação entre cultura e expressões artísticas é apresentada por Morin, que define a cultura como uma articulação de todo o sistema social, o que contrasta com a concepção da cultura como erudição, em oposição às práticas correntes (Morin, 2002). O autor argumenta que o gozo estético não é exclusivo dos espaços eruditos, pois também é encontrado nas emoções lúdicas. Isso se aplica ao ato de dançar, como observado nas declarações das entrevistadas. Levando isso em conta, o conceito de cultura popular nacional é definido na base das teorias de Gramsci (1935/2002) e García Canclini (1985 e 1987), que argumentam que ele se refere às expressões e práticas produzidas pelas classes subordinadas, que expressam seus sentimentos e vivências em manifestações artísticas. Um exemplo disso é o carnaval, como proposto por Bakhtin (1987), e como defendem as entrevistadas quando comparam suas experiências do carnaval no Brasil com as do carnaval de Barranquilla. Finalmente, são apresentadas as danças e estilos musicais expoentes da cultura nacional colombiana

propostas pelo *Prende la Vela*, que vão do folclórico ao moderno, sendo mostrada a relevância de cada dança em seu contexto socio-histórico particular.

O terceiro capítulo dá sequência à discussão sobre a cultura nacional, enfatizando o conceito de tradição, que é abordado a partir das múltiplas definições oferecidas por Williams (2003). O autor inglês destaca o conceito de tradição seletiva, que se refere à seleção de elementos do passado a fim de dar legitimidade às práticas e discursos do presente. Como isso é inerente à construção da nação, Anderson (1993) e Ortiz (1994) são usados para discutir os conceitos de memória nacional e memória coletiva, e a forma como as tradições são incorporadas na esfera cotidiana. Mais uma vez, as entrevistas com as integrantes do coletivo dialogam com essas propostas teóricas, uma vez que analisam a incorporação dos discursos hegemônicos nacionais através do ato performativo das danças tradicionais colombianas. Por outro lado, apresenta-se a potencialidade do ato performativo, sendo Taylor (2007) e Yúdice (2006) os principais autores, pois, quando as expressões artísticas são praticadas, elas passam pela subjetividade dos sujeitos que as realizam, o que lhes permite propor novos discursos baseados nos elementos da tradição, adaptando-se às necessidades políticas do presente. Dessa forma, é demonstrada a impossibilidade de separar arte e política, o que é reconhecido pelas integrantes do coletivo, que afirmam que *todo acto es político* [todo ato é político] (N., comunicação pessoal, 2021). Nesse sentido, expressões artístico-culturais podem ser utilizadas como recurso para demandas políticas. No caso dos imigrantes, correspondem à possibilidade de criar espaços seguros de solidariedade com outros imigrantes e com as pessoas do país anfitrião. O conceito de cultura como um recurso é apresentado tomando como base Yúdice (2006).

Metodologia e quadro teórico de referências

A fim de realizar esta investigação, a pesquisa bibliográfica foi utilizada como recurso junto com o trabalho de campo, que, por sua vez, consistiu em observação, etnografia virtual e entrevistas. Com as contribuições obtidas da revisão textual, observação e comunicação com as integrantes do grupo, este trabalho foi desenvolvido na forma de diálogo entre os autores

selecionados e as participantes das entrevistas, assim como com considerações e análises próprias sobre esta articulação entre as referências teórico-conceituais e as narrativas das jovens mulheres que compõem o coletivo Prende la Vela. Da mesma forma, a observação etnográfica percorre as discussões e análises ao longo do texto.

Em termos de pesquisa bibliográfica, procurou-se aprofundar o conceito de identidade, focalizando a apreciação do termo em relação ao contexto atual da globalização. Para este fim, adotaram-se principalmente as abordagens de Hall (2006 e 2003), nas quais discute o processo de geração de múltiplas identidades culturais através da trajetória migratória e o encontro de diferentes culturas, sejam elas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas ou nacionais. Segundo Hall (2003), o questionamento das identidades culturais dos sujeitos migrantes é intrínseco à situação da migração, pois eles experimentam na própria pele que a identidade não é algo recebido desde o nascimento, mas, sim, construído a partir da trajetória vivida, que recebe influências tanto do país de origem quanto do país receptor (Hall, 2003).

As abordagens de Hall (2003 e 2006) foram confrontadas com os testemunhos das participantes do coletivo, o que resultou em uma interessante discussão sobre a existência como imigrantes, que pode ser descrita como um estar no mundo que não é completamente identificado com nenhum dos lados da fronteira, o aqui ou o ali, mas ocupa um terceiro espaço, o espaço dos interstícios. Para definir essa situação, os conceitos de *entre-lugar* por Bhabha (1998) e *entre-deux* por Agier (2015) foram contrastados. Finalmente, as identidades culturais que são criadas nesse terceiro espaço intersticial são referidas por Valenzuela Arce (2014b) como cultura transfronteiriça, já que o imigrante não tem uma identidade fixa ligada ao seu passado. Mas, a partir da situação em que se encontra no estrangeiro, começa a assumir e a criar suas identidades culturais (Valenzuela Arce, 2014b).

O conceito de identidades foi transversal à discussão de outras noções, tais como fronteiras, espaço e desterritorialização, que foram definidas principalmente por três autores: Valenzuela Arce (2014a e 2014b), Certeau (1998) e Appadurai (1997), respectivamente.

Nesse caso, as definições dadas pelos autores a estes termos também foram colocadas em diálogo com as palavras das integrantes do coletivo nas entrevistas. Assim, o significado dado a eles foi discutido.

Uma vez que as ações do coletivo são elementos distintivos da cultura popular colombiana, foi abordado um conceito de cultura que englobasse a ampla gama de ações humanas, dando ênfase especial às ações cotidianas e aos significados criados a partir delas. Para esse fim, os estudos culturais ingleses foram tomados como referência, especialmente o trabalho de Williams (1979, 2011a e 2011b), por um lado, e as abordagens de Morin (2002 e 2019), por outro. Morin (2019) reforça a ideia de que a cultura cotidiana e popular permite ao ser humano a sensação de gozo estético, da mesma forma que a cultura erudita.

A fim de focar a análise do conceito de cultura nacional popular, foram utilizadas as abordagens de Gramsci (1935/2002), Williams (2011b) e Martín Barbero (1997) como ponto de partida. Dessa forma, foi apresentada uma concepção da cultura popular como o conjunto de expressões que consignam os sentimentos das classes subalternas, que também têm o potencial de enfrentar os aspectos hegemônicos existentes (Gramsci, 1935/2002). Segundo Gramsci, retomado por García Canclini (1985), a cultura popular nacional é composta de elementos que foram chamados de folclóricos, embora este termo tenha uma ampla gama de acepções que, em muitos casos, levam a entender o folclore como manifestações de um passado pré-industrial ou muito distante dos meios de comunicação de massa da sociedade de hoje. Isso é particularmente forte no contexto latino-americano (García Canclini, 1987). Algo semelhante acontece com o conceito de tradição, que é usado para se referir a práticas que são transmitidas de tempos passados e fazem parte da memória coletiva e da memória nacional de um país. No intuito de aprofundar a compreensão de ambos os conceitos, as definições fornecidas por Williams (2011b) foram tomadas e discutidas. Para traçar uma relação entre tradição e memória coletiva e nacional, assim como as concepções de nacionalidade e nacionalismo, os postulados de Anderson (1993) e Ortiz (1994) foram tomados como base teórica.

Para complementar essa discussão sobre cultura nacional em contraposição ao nacionalismo, foram utilizados Ortiz (1994) e Anderson (1993). A importância de abordar estas duas últimas categorias está na virada nacionalista conservadora que vários países tomaram nos últimos anos, dos quais o Brasil é um expoente importante. Nesses países, entre outras características autoritárias e antidemocráticas, as políticas anti-imigração têm sido destacadas, o que aumenta as dificuldades dos imigrantes no país receptor (Vargas e Borelli, 2020). Por outro lado, a compreensão da legitimidade do valor da nacionalidade (Anderson, 1993) é vital para entender o motivo das práticas de cultura popular nacional realizadas pelos coletivos, em termos da incubação da resistência política.

Buscou-se que as discussões sobre a cultura popular nacional e a identidade nacional fossem constantemente contextualizadas com a música e as danças colombianas que são praticadas pelo coletivo Prende la Vela. Com esse propósito, a pesquisa inclui seções que se referem a alguns estilos de música e descrevem suas respectivas danças, além de indicar o histórico e o ambiente social de cada música e dança. Assim, o texto fornece alguns dados sobre as regiões de origem dos estilos musicais, a história de seu desenvolvimento, os principais instrumentos, as roupas, os passos básicos e os momentos sociais em que as danças são executadas. Para isso, além da revisão bibliográfica, foi muito relevante assistir a documentários em vídeo, a maioria dos quais foram realizados como iniciativas de divulgação regional ou governamental.

Ademais, como a dança constitui um ato performativo, o conceito de performance foi abordado por Taylor (2007) e Yúdice (2006), com o apoio do Dicionário de estudos culturais latino-americanos, coordenado por Szurmuk e Mckee (2009).

Finalmente, partindo da indissolubilidade das práticas artísticas e políticas, uma abordagem compartilhada e reiterada pelas integrantes do coletivo, o postulado da política como recurso, proposto por Yúdice (2006) foi discutido.

A pesquisa de campo foi de caráter qualitativo, dividida em duas etapas/dimensões: a primeira consistiu na observação presencial que se realizou na segunda metade de 2019 e que pôde ser repetida em 2021. A segunda consistiu na observação etnográfica virtual de eventos que ocorreram via plataformas virtuais durante o isolamento social causado pela pandemia. A observação etnográfica virtual também levou em conta os eventos realizados pessoalmente antes da pandemia de COVID-19, que têm um registro audiovisual no Instagram e no Facebook (as duas redes sociais utilizadas pelo coletivo). Os *posts* criados e compartilhados nestas redes também foram levados em consideração porque, como será evidente nas entrevistas, eles refletem as posições políticas do coletivo. No caso de uma das integrantes, foi analisado um vídeo postado no Youtube, no qual ela promove uma oficina sobre música colombiana. Finalmente, durante a fase virtual, foram realizadas entrevistas semidirecionadas com as quatro participantes do coletivo.

Essa metodologia mista respondeu às circunstâncias da pandemia de COVID-19, que levou a um afastamento das atividades presenciais na rua e ao aumento da atividade nas redes sociais. Da mesma forma, presumiu-se que a ação presencial e virtual dos coletivos não é oposta, mas complementar, devido à importância do uso da tecnologia e dos acontecimentos do ano passado, que aumentaram a participação nas plataformas virtuais. Além disso, a virtualidade tem sido uma das formas pelas quais foi possível manter relações com o país de origem e exercer um certo grau de participação política à distância e em âmbito internacional.

A observação presencial de campo foi realizada em eventos especiais que aconteceram em 2019, no âmbito de manifestações relacionadas a eventos políticos na Colômbia. Esse também foi o caso do único evento presencial em 2021, no mês de maio. Durante a fase de observação presencial de campo, em 2019, ainda que houvesse aproximações, não foram realizadas entrevistas, pois estas ainda não haviam sido estruturadas antes da situação da pandemia de COVID-19.

A segunda etapa consistiu na etnografia virtual. Foram consideradas, para tanto, as ações virtuais desenvolvidas pelo grupo nos anos de 2020 e 2021. Também foram analisadas as

ações ocorridas no ano anterior à pandemia (2019), já que existem registros audiovisuais nas redes sociais do coletivo. As redes investigadas foram o Facebook e o Instagram. No Facebook, todas as publicações de 2019 foram observadas; no Instagram, o foco esteve nos vídeos feitos pelo coletivo.

Nos posts do Facebook apareceram:

- a) Chamadas para jornadas de dança de rua em diferentes lugares.
- b) Convocatórias para workshops em aliança com outras organizações (a mais destacada delas é a Matilha Cultural).
- c) Apelos para as aparições do coletivo alinhadas com as manifestações, no âmbito dos protestos que acontecem na Colômbia.
- d) Publicações que refletem as posições políticas.

Algumas das publicações mais relevantes, que serão analisadas posteriormente, são:

- “Nosso objetivo: integrar a cultura independentemente das fronteiras. Fala aí: qual é o seu objetivo para este novo ano?”;
- “Do Brasil, estamos aqui nos juntando pacificamente para demonstrar nosso apoio ao ‘Paro nacional’ da Colômbia”;
- “O ritmo como memória e herança dos nossos ancestrais. O corpo, como testemunha e prova de resistência!”;
- “A ideia é levar a dança colombiana às ruas e o fato de ocupar já é um ato político”;
- “A arte e a dança como ferramenta política!” (Prende la Vela, 2021).

Por sua vez, a pesquisa sobre o Instagram mostrou:

- a) Vídeos das gravações dos dias de dança de rua, que foram filmados na época.

- b) Vídeos criados para divulgar diferentes estilos de música e dança na Colômbia, gravados na cidade de São Paulo.
- c) Vídeos (*reels*) feitos em casa durante o isolamento social (às vezes, por uma pessoa, outras, editados) nos quais elas aparecem executando danças.
- d) Vídeos curtos de sessões de dança realizados em plataformas digitais durante o confinamento.

A participação nas reuniões virtuais via plataformas digitais e a observação dos vídeos no Instagram (tanto aqueles feitos para serem compartilhados em redes sociais como aqueles que registram ações presenciais em anos passados) foram fundamentais para examinar como o corpo e a dança podem ser igualmente protagonistas, mesmo que estejam em uma dimensão virtual. Por exemplo, alguns dos *reels* foram produzidos para convocar à participação em eventos na Colômbia, demonstrando solidariedade com os protestos nacionais. Isso ocorreu a partir da edição das integrantes, apresentando danças tradicionais (cada uma em sua própria casa, por motivos de isolamento social). Nas reuniões virtuais, as integrantes estavam vestidas com trajes tradicionais e enfatizaram a importância de todos manterem suas câmeras ligadas, o que indica a importância não só de dançar, mas também de ver os outros dançando, a fim de criar espaços de confiança.

O roteiro das entrevistas semidirecionadas é baseado em um questionário para membros de coletivos que tratam da temática migratória, criado no âmbito da pesquisa "Jovens urbanos: políticas públicas, ações culturais, políticas e comunicacionais em São Paulo", realizada pelo grupo de pesquisa CNPq "Imagens, Metrópoles e Culturas Juvenis", da área de Antropologia do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da PUC-SP. Quatro mulheres foram entrevistadas: N., A., R. e G. As duas primeiras fizeram parte do coletivo desde o seu início e ainda estão envolvidas no projeto. São elas que administram as redes sociais junto com N., encarregada de editar os vídeos e fazer as peças gráficas, que são compartilhadas no Facebook e Instagram. Abaixo está um exemplo dessas peças:

Figura 1

“Dançar é a nossa revolução”.



Nota: Tomado de “Lutar e dançar juntxs sempre! [Fotografia] [Prende la Vela](https://www.instagram.com/p/CMLolFHXXr/) (8 de março de 2021) Instagram. <https://www.instagram.com/p/CMLolFHXXr/>

R. participou por um tempo e agora está envolvida em outros projetos, como o coletivo Kiribá, que está focado na disseminação das artes afro-colombianas no Brasil. Uma das ações deste coletivo foi sua participação no projeto MILPA - Música e Danças da América Latina, através de uma apresentação por meio de um vídeo do YouTube. As declarações de R. nesta apresentação também são referidas no texto, pois são considerações importantes. G, é aquela que mais recentemente se juntou ao grupo. Sua participação como gerente das reuniões virtuais de 2020 e 2021 é significativa.

Capítulo 1: A vela se acende no Brasil

De massas migratórias a imigrantes: história de quatro colombianas

A migração é um fenômeno que tem acompanhado a humanidade desde seu início e tem estado presente em todas as épocas do mundo, expressando-se em nomadismo, expedições marítimas ou êxodos em massa. Consequentemente, teve um impacto decisivo na configuração planetária que conhecemos hoje, pois moldou as sociedades atuais. Até mesmo muitos mitos fundacionais e cosmologias encontram na migração o principal evento para a formação de povos e comunidades religiosas.

Assim, a migração não é apenas um fenômeno que precedeu a formação dos Estados-nação, pois ainda existe de forma intensa, dadas as condições políticas e socioeconômicas que indivíduos e comunidades enfrentam no mundo globalizado. Entretanto, ao se referir a este fenômeno hoje, os governos e a mídia optam por utilizar o termo "crise migratória", que confere à migração conotações que evocam desconfiança e medo; uma percepção que é acentuada pelas imagens desesperançosas de enormes massas de pessoas anônimas que lutam para atravessar fronteiras, apesar dos impedimentos e bloqueios. As invenções das nações e do nacionalismo (Anderson, 1993) geram a ideia de que quem está fora das fronteiras nacionais é "outro", diferente e até oposto (Moreira Leite, 2002). Governos, especialmente quando são de natureza autoritária e conservadora, orgulham-se de serem os protetores desses limites, como se estivessem zelando pela integridade ameaçada do território que sentem ser seu. Por esta razão:

É fácil notar a prevalência de conceitos-chave como "crise" e "emergência", justamente para sugerir que a defesa frente a um perigo iminente seja natural e necessária. Tende-se a esconder, em geral, que estamos diante de pessoas que migram. Prefere-se falar em "massas" ou, melhor ainda, em "fluxos", sugerindo assim a existência de uma força, de uma pressão sobre as fronteiras externas que deve ser controlada. (Gomarasca, 2017, p. 18)

O que se quer expressar é que a menção da migração como uma crise humanitária é apenas um aspecto deste fenômeno, que, embora exista e mereça atenção, muitas vezes alimenta a fortificação das fronteiras simbólicas que vêm ganhando força nos tempos globalizados. É urgente contextualizar os processos migratórios, a fim de observar não as massas migratórias, mas os migrantes que viajam de circunstâncias locais particulares e que, inseridos na dinâmica global, constroem resistências e formas de pertença a seus novos destinos.

Agora, o ato de migrar implica a perda de certos direitos, uma vez que a cidadania plena não é desfrutada no novo país. Assim, para os imigrantes, o acesso a alguns serviços públicos ou a possibilidade de participar em decisões políticas, como o direito de voto, é restrito. Por outro lado, tem sido uma característica da globalização que diferentes grupos sociais, formados por sujeitos e coletivos que têm encontrado obstáculos para o gozo de seus direitos tenham reivindicado o “direito de ter direitos” através da performatividade pública e da participação cidadã (Yúdice, 2006). No caso de muitos coletivos, incluindo grupos de imigrantes, a busca pela democracia, em uma situação em que a cidadania é limitada, consiste em ter a possibilidade de moldar a própria identidade diferencial e de ser porta-vozes válidos a partir dela.

Além disso, a formação de coletivos migrantes com uma agenda de identidade é fundamental para o que Massey (2008), citada por Pardo (2015), chama de redes de migrantes, que são os laços interpessoais criados em torno da migração – que podem ser de parentesco, amizade ou relacionados ao fato de compartilhar uma origem comum (Pardo, 2015). Através delas, são criadas redes de apoio e solidariedade que ligam as pessoas não apenas entre si, mas também lhes permitem manter um contato mais forte com seu lugar de origem.

Este é o caso das integrantes do Prende la Vela, um grupo de danças colombianas. Elas, todas mulheres, são jovens provenientes da Colômbia, que estão no Brasil há vários anos e têm forjado suas vidas no novo país sempre de mãos dadas com a cultura da dança colombiana. Isso lhes têm permitido não só o encontro com seus compatriotas, mas também

têm permeado as formas diversas e criativas de se relacionar com a cultura no Brasil: estas são as histórias delas.

Devido à dinâmica particular do coletivo, são numerosas as pessoas que já o integraram. Mas existem duas pessoas que sempre têm estado presentes desde seu surgimento: N. e A. Suas trajetórias de vida são tão impulsionadas pela migração quanto pela dança e mostram, como é desejo delas, a estreita relação que flui entre ambos os tipos de movimento (a dança e a migração). Apresentam-se também os depoimentos de G. e R., que integraram Prende la Vela durante determinados períodos. G. é a que se juntou ao grupo mais recentemente, enquanto R. participou de vários eventos do coletivo, mas hoje se mantém afastada e tem seus próprios projetos associados às danças colombianas.

N. nasceu e foi criada em Bogotá. Entretanto, sua família vem de diferentes partes da costa interna da Colômbia, ou seja, eles são da região caribenha do país, e especificamente de lugares que não estão à beira-mar. Bogotá, como qualquer grande capital, recebe um enorme número de migrantes internos e, como é de se esperar nesses contextos, as diferenças regionais são muito marcadas, especialmente porque a cultura da região andina, onde Bogotá está localizada, difere muito da cultura do Caribe. De acordo com os estereótipos mais comuns, as pessoas da capital são mais tímidas e recatadas, enquanto os *costeños*² são muito mais extrovertidos e amantes da algazarra. “En mi caso, mi familia es la familia costeña de la cuadra. Mis papás no hablan, ellos gritan. Ponen música a todo volumen. Son re folclórico (risos)” [No meu caso, minha família é a família *costeña* do bloco. Meus pais não falam, eles gritam. Eles tocam música alta. Eles são muito folclóricos] (N., comunicação pessoal, 2021).

N. atribui seu amor pela música e pela dança às raízes de sua família. Ela dançou toda sua vida. Embora não tenha aprendido a tocar instrumentos enquanto vivia na Colômbia, sempre teve curiosidade pelas gaitas, um instrumento típico do Caribe e especialmente da região de

² Em espanhol, *costeño* é uma pessoa originária do litoral. Na Colômbia, que é banhada por dois mares, a palavra se refere às pessoas do litoral do Caribe.

onde seus pais são originários, chamada Los Montes de María. No entanto, foi no Brasil, após o início do projeto do Prende la Vela, que seu interesse pela dança se expandiu para o desejo de estudar também os instrumentos caribenhos.

N. vive no Brasil há doze anos. Ela havia planejado fazer um intercâmbio no Rio de Janeiro, quando estava terminando seus estudos de graduação em uma universidade de Bogotá. Porém, as coisas não funcionaram como esperava, pois o acordo com a UFRJ deixou de existir. Assim, ela se mudou a São Paulo para fazer alguns cursos gratuitos na USP. A partir daí, gradualmente se interessou em estudar arte e deixou o curso de microbiologia. Isso fez com que seu semestre de intercâmbio se tomasse cada vez mais longo, pois a perspectiva de retornar e dizer a seus pais que queria seguir uma carreira nas artes não parecia promissora. “Tenía miedo, imagínate, mis papás son costeños” [Eu tinha medo, imagina, meus pais são costeños] (N., comunicação pessoal, 2021). Assim, ela ficou por mais um semestre e conseguiu entrar no programa de artes na USP, do qual agora é graduada.

N. vive atualmente no Rio de Janeiro. Isso fez com que se distanciasse um pouco do grupo, que está baseado em São Paulo – embora, como resultado da pandemia e da modalidade virtual que passou a abranger muitos aspectos da vida social, ela tenha sido capaz de manter contato e participar do coletivo. Espera fazer um curso de pós-graduação em terras cariocas.

Quando falamos da migração para o Brasil, há algo que surpreende N.:

Cuando llegué en 2011, esto era la tierra de las oportunidades. Era Estados Unidos en el sur. Había trabajo, becas, plata, oportunidades de estudio. Brasil era una referencia, se hablaba de los BRICS. Ahora, diez años después, es uno de los peores destinos. Por eso nos sorprende que haya gente nueva viniendo para acá. [Quando eu cheguei em 2011, esta era a terra das oportunidades. Era os Estados Unidos na América do Sul. Havia empregos, bolsas de estudo, grana, oportunidades de estudo. O Brasil era uma referência, se falava dos BRICS. Agora, dez anos depois, é um dos

piores destinos. É por isso que ficamos surpresas com a vinda de novas pessoas aqui] (N., comunicação pessoal, 2021)

Com efeito, o Brasil é um país que recebe muitos imigrantes, tanto de países latino-americanos como de lugares do outro lado do mar, da África e da Ásia. Não obstante, após a mudança política em direção ao conservadorismo extremo que o país experimentou em 2018 com a vitória presidencial de Jair Bolsonaro, as condições que fizeram do Brasil um destino viável para os imigrantes começaram a diminuir. Por um lado, o governo adotou uma atitude negativa (e digna de repúdio) em relação à população migrante, como evidenciado por ações que vão desde a retirada do Brasil do Pacto Global sobre Migrações (Gonçalves, 2019) até a adoção de um discurso xenófobo pelo presidente em declarações públicas³.

A., grande amiga de N., chegou mais tarde, em 2015. Ela veio, inicialmente, por três meses, que é o tempo que um estrangeiro é autorizado a permanecer no Brasil sem a necessidade de visto. A. Queria aproveitar esse tempo para procurar e escolher um mestrado. Como no caso do N., o Brasil foi um destino atraente para ela porque o ensino superior é de boa qualidade e gratuito. Ainda que na Colômbia existam universidades públicas, elas são pagas, e praticamente não há acesso a bolsas de estudo (as chamadas bolsas de estudo são, em geral, empréstimos).

Já foi observado por estudiosos de fenômenos migratórios como Baeninger e Domeniconi (2016) que o atual cenário econômico envolve várias formas de migração, onde a mobilidade não só de refugiados e mão-de-obra não qualificada, mas também de trabalhadores especializados ou profissionais e estudantes altamente qualificados, está se tornando cada vez mais numerosa. Segundo Domeniconi e Baeninger (2016), isso responde à reestruturação econômica e produtiva contemporânea que ocorre em escala global, na qual se tornou comum que profissionais de países em desenvolvimento optem por continuar seus estudos, dada a crescente demanda em termos de seletividade e competitividade do mercado

³ Ver <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/01/veja-falas-preconceituosas-de-bolsonaro-e-o-que-diz-a-lei-sobre-injuria-e-racismo.shtml> para verificar algumas dessas declarações.

de trabalho. Esta realidade é recorrente na migração Sul-Sul, onde países com melhores oportunidades educacionais recebem imigrantes de países vizinhos, que não podem atender às necessidades e expectativas de profissionais qualificados ou, como as autoras os chamam, "trabalhadores do conhecimento" (Domeniconi e Baeninger, 2016). Nesse caso, o acordo do Mercosul permite que migrantes de quase todos os países sul-americanos encontrem poucas restrições para estabelecer seu domicílio em outro Estado do subcontinente. Consequentemente, o Brasil é o receptor de um grande número de latino-americanos, atraídos pela reputação de bolsas de estudo e instituições universitárias de alta qualidade (Domeniconi e Baeninger, 2016).

Retomando a narrativa de A., após três meses de tentativa, ela não conseguiu entrar em um programa de mestrado. Voltou para a Colômbia, onde soube da decisão de seu marido, então namorado, de realizar uma pós-graduação no Brasil. Ela decidiu acompanhá-lo se ele passasse. Mudaram-se quando ele entrou no programa de mestrado. Seu marido está atualmente cursando o doutorado, enquanto ela trabalha como gestora.

A. diz ironicamente que não queria viver em uma cidade grande, e, quando menos esperava, acabou em São Paulo. No entanto, tem sido capaz de se adaptar, pois as mudanças são habituais para ela. Nasceu em Florencia, Colômbia, uma cidade na região amazônica com menos de 200 mil habitantes, mas cresceu em tantos lugares que não conseguiu nem mesmo listá-los.

[Mi papá] no me puede decir nada de vivir afuera porque desde pequeña me enseñó a ser migrante por el trabajo de él. Teníamos que estar cambiando. Nos asentamos finalmente ya estando yo adolescente y mis hermanos más pequeños. Nos asentamos en Bogotá mucho tiempo, ahí me gradué del colegio, trabajé allá, luego me fui a estudiar a Manizales. Nunca paré de migrar. [(Meu pai) não pode me dizer nada sobre viver fora porque, desde criança, ele me ensinou a ser migrante por causa do trabalho dele. Tivemos que estar mudando. Finalmente, nos instalamos quando eu era adolescente e meus irmãos eram mais novos. Estabelecemo-nos em Bogotá por muito

tempo, onde me formei na escola, trabalhei e, depois, fui estudar em Manizales. Eu nunca parei de migrar] (A., comunicação pessoal, 2021)

A. se descreve como uma pessoa que não pode ficar em um só lugar. Assim como ela se desloca geograficamente, também não fica parada fisicamente. "A. es baile. Cuando me aburro bailo" [A. é dança. Quando fico entediada, danço] (A., comunicação pessoal, 2021). Ela se define pela dança e encontra na música tradicional colombiana um aspecto fundamental de sua identidade.

Hay una identidad, yo no sé cuál es mi ancestralidad a ciencia cierta, tengo de indígena y afro pero no sé cuánto⁴, hay algo de ADN, pero hay otra cosa que no sé explicar, y que es el canto de resistencia. Para ser cantaora de bullerengue no es una cuestión que tú tengas la mejor voz de la comunidad, de que llegues a tal nota y bajas. Para ser cantaora tienes que tener un montón de conocimiento antes de ser cantadora. Eso es muy bonito del español. La diferencia entre cantante y cantaora, bailarín y bailadora. Y cuando hablamos de eso hablamos de la música más raíz. Eso me identifica. [Há uma identidade, não sei ao certo qual é minha ancestralidade, sou indígena e afro, mas não sei quanto, há algum DNA, mas há algo mais que não sei como explicar, e esse é o canto da resistência. Para ser uma *cantaora* de bullerengue, não é uma questão de ter a melhor voz da comunidade, de chegar a uma certa nota e descer. Para ser uma cantaora, você tem que ter muito conhecimento antes de se tornar uma cantadora. Isso é muito bonito no espanhol. A diferença entre *cantaora* e *cantante*, *bailarina* e *bailadora*⁵. E quando falamos sobre isso, estamos falando da música mais raíz. Isso me identifica] (A., comunicação pessoal, 2021)

⁴ Ao contrário do Brasil, onde as pessoas se distinguem muito categoricamente entre raças, na Colômbia, como em outros países de língua espanhola do continente, como Bolívia, Peru e México, as pessoas geralmente consideram como certo que são mestiças, com ascendência espanhola e indígena. Em menor grau, algumas pessoas reconhecem sua ascendência afrodescendente.

⁵ Os termos foram mantidos no espanhol original, para dar sentido à frase.

Por outro lado, R., que vem da costa do Caribe colombiano, viveu quase toda a sua vida na cidade de Barranquilla. Chegou ao Brasil em 2017, buscando entrar em um programa pós-graduação, mas ainda não conseguiu. Tendo se formado em jornalismo, teve vários trabalhos relacionados à comunicação, alguns dos quais descreve como muito extenuantes. Ela insiste que, antes da pandemia, amava a vida noturna e festeira de São Paulo. Atualmente, não está envolvida com Prende la Vela, mas durante os primeiros anos do grupo participou de vários encontros.

No entanto, isso não significa que sua relação com a dança seja pouco marcada. Muito pelo contrário: ela, de fato, participa do coletivo Kiribá, focado na difusão das artes afro-colombianas no Brasil. Também criou o Colectivo Colombia SP para convocar, através da dança, eventos em São Paulo em apoio à greve que ocorreu na Colômbia em 2019. A dança a tem atravessado durante toda sua vida. Ela afirma com simplicidade: "a mí me gusta la parranda⁶" [eu gosto da *parranda*] (R., comunicação pessoal, 2021). Desde os oito anos de idade, participou de grupos folclóricos de dança, especialmente cumbia. Durante sua época de estudo, representou a universidade em uma *cumbiambera* no carnaval de Barranquilla. A cumbia será discutida com maior detalhe mais adiante, mas devemos observar que na Colômbia ela é considerada um estilo musical folclórico:

Yo te lo digo del sentir de mi caso costeño y así le preguntas a alguien de esa parte del país, a cualquier hacedor del carnaval de las comparsas de cumbia, que son como las escuelas de samba, a los directores de las comparsas super tradicionales así que llevan 50 años en eso, ellos te van a responder por el folclore, van a estar de acuerdo con la palabra folclore. N. te dice que no le gusta la palabra folclore porque ella lo ve desde el lado muy académico, pero para mí el folclore es la historia afro, la historia indígena, y en el caso de la costa, la historia árabe⁷. [Eu digo isso a partir da minha

⁶ Na Colômbia, sinônimo de festa. A palavra é originária de Porto Rico.

⁷ A costa caribenha da Colômbia, especialmente a cidade de Barranquilla, foi a receptora de uma grande migração árabe no final do século XIX.

própria experiência *costeña*, e se você perguntar a alguém daquela parte do país, qualquer líder carnavalesco das comparsas de cumbia, que são como as escolas de samba, os diretores das supertradicionais comparsas que vêm fazendo isso há 50 anos, eles responderão sobre folclore, eles concordarão com a palavra folclore. N. diz que não gosta da palavra folclore porque a vê de um ponto de vista muito acadêmico, mas, para mim, o folclore é história afro, história indígena e, no caso da costa, história árabe] (R., comunicação pessoal, 2021)

O detalhe sobre a apreensão e rejeição do termo folclore por parte de N. será tratado nos capítulos seguintes.

R. atribui seu gosto pela dança e pela música à região de onde ele vem: a região do Caribe. “En mi familia no hay músicos ni cantantes. Pero son una familia típica colombiana costeña, típica” [Não há músicos ou cantores em minha família. Mas eles são uma típica família colombiana costeña] (R., comunicação pessoal, 2021).

G. tem em comum com R. esse envolvimento em grupos folclóricos desde a infância. Em sua estada no Brasil, aonde chegou em 2012, tem tentado achar espaços onde possa dançar, pois considera que essa tendência a se expressar através da dança e da música é muito característica do país colombiano.

E inclusive había un grupo de danza del vientre, de danza árabe se llama en español, que la profesora era una instrumentadora quirúrgica que ya ni trabajaba en eso, (...) y pues ellas me acogieron. Y yo tengo ya, pues eso lo de Colombia que siempre he bailado, desde chiquita hacía ballet, siempre en los grupos de cumbia, de danza. No sé, todas como que lo llevamos ahí, todo el mundo tiene esa raíz ahí de expresar la cultura, de danza, cantar, tocar algún instrumento. Igual que aquí, me parece. [E havia até mesmo um grupo de dança do ventre, a dança árabe é chamada em espanhol, e a professora era uma fabricante de instrumentos cirúrgicos que nem trabalhava mais lá, (...) e elas me acolheram. E eu já tenho, bem, aquela coisa da Colômbia, que eu

sempre dancei, desde pequena eu fazia balé, sempre em grupos de cumbia, em grupos de dança. Não sei, todos nós carregamos isso, todos temos aquela raiz de expressar cultura, de dançar, de cantar, de tocar um instrumento. Assim como aqui, me parece] (G., comunicação pessoal, 2021)

G. foi motivada a imigrar para o Brasil por duas razões: primeiro, ela conheceu uma pessoa brasileira na internet, com a qual manteve uma relação sentimental. No início, cada um falava seu próprio idioma, mas ela ficou interessada em aprender a língua. Durante o curso de português que fez na Colômbia, surgiu a segunda razão: avaliar a possibilidade de fazer um curso de pós-graduação no Brasil. Já havia analisado essa possibilidade em outros países, mas ainda não tinha tido muita sorte. Então, uma amiga que já vivia no Brasil lhe disse: “vente para acá, es bueno, aquí hay becas, hay oportunidades” [venha aqui, é bom, há bolsas de estudo aqui, há oportunidades] (G., comunicação pessoal, 2021). Não demorou muito para que começasse a contatar algumas professoras para fazer seu mestrado na USP, e finalmente uma delas a aceitou. Entretanto, enquanto terminava de organizar os papeis para entrar na universidade, passou seis meses fazendo um estágio de pesquisa com essa professora, que não incluía salário nem bolsa de estudos. Assim:

Iba trabajando, dando clases de español, trabajé en un restaurante de tapas españolas mientras tanto. Cuanto trabajo va saliendo pues uno lo toma, eso es muy colombiano, que uno guerrea⁸ y se las rebusca donde sea, pues para no gastar los ahorros, ¿no? E iba trabajando y haciendo esa práctica. [Eu estava trabalhando, dando aulas de espanhol, trabalhei em um restaurante espanhol de *tapas* enquanto isso. Assim que aparece um emprego, você o aceita, isso é muito colombiano, você luta e procura onde quer que seja, para não gastar suas economias, certo? E eu estava trabalhando e fazendo essa prática] (G., comunicação pessoal, 2021)

⁸ Expressão colombiana que faz referência à necessidade de luta na vida cotidiana, quando as condições não são favoráveis.

Felizmente, no caso do G., foi possível fazer um mestrado. Ela é Mestre em Ciências com ênfase em Medicina Preventiva. Foi como parte de sua pesquisa que conheceu um grupo de dança do ventre, formado por mulheres vítimas de violência de gênero. Atualmente trabalha como empreendedora digital.

G. já havia migrado dentro da Colômbia por razões de trabalho, mas a decisão de vir para o Brasil foi a mais importante: “Llegó una hora en que dije: ‘no, tengo que partir, porque si no, no voy a hacer nada nunca’” [Chegou um momento em que eu disse: "não, tenho que ir embora, senão nunca farei nada"] (G., comunicação pessoal, 2021). Acrescenta ainda:

Privilegiados los que migramos por elección, sí me siento privilegiada por poder haber decidido, pues... emigrar para estudiar, para mejorar, y bueno, a veces sí dan ganas de volver a Colombia, pero tampoco veo mucho futuro, siempre que yo voy unos amigos dicen: “sí, devuélvase, aquí hay cosas para hacer”. Y otras no están tan bien, dicen que no hay nada que hacer, que mejor me quede aquí y aproveche. [Nós, que imigramos por escolha, somos privilegiados. Eu me sinto privilegiada por ter decidido, bem... emigrar para estudar, para melhorar, e bem, às vezes tenho vontade de voltar para a Colômbia, mas também não vejo muito futuro, sempre que vou alguns amigos dizem: "Sim, volte, há coisas para fazer aqui.". E outros não estão tão felizes, eles dizem que não há nada a fazer, que é melhor eu ficar aqui e aproveitar]

Uno va haciendo lo que va saliendo, viviendo el presente. (...) Vamos a ver, algún día sí me gustaría como volver, aplicar lo que he aprendido. [Você faz o que vem à tona, vivendo no presente. (...) Vamos ver, um dia eu gostaria de voltar, para aplicar o que aprendi] (G., comunicação pessoal, 2021)

As afirmações de G. se alinham com o colocado por Domeniconi e Baeninger (2016) a respeito da "circulação de cérebros", isto é, o movimento de trabalhadores do conhecimento que participam da lógica transnacional da migração ao enviar remessas para casa ou ao ter a intenção de retornar para aplicar seus conhecimentos no país de origem. Todavia, mesmo

com treinamento extensivo, as condições políticas e sociais muitas vezes não são propícias ao retorno. Migrar se torna, então, uma decisão constante entre ficar e retornar, o que, para muitas pessoas, é uma dúvida que nunca deixa de surgir em suas mentes.

Além disso, a dúvida aumenta quando as condições no país receptor estão cada vez mais longe do ideal. G. se soma à impressão de N. sobre as mudanças que observa hoje, em comparação com quando optou por imigrar para o Brasil.

Si, claro, claro que ha cambiado. Pues cuando yo me vine había muchas garantías de becas, ayudas por parte del gobierno para estudiar, que eso era súper atrayente pues para nosotros que en Colombia no tenemos muchas oportunidades, o son bien restringidas para algunas personas. Pues fue una motivación, claro, tener esas ayudas del gobierno, para tener una beca. Yo tuve una beca, que me ayudaban para pagar el arriendo y esas cosas básicas (...). [Sim, é claro, é claro que mudou. Bem, quando cheguei aqui havia muitas garantias de bolsas de estudo, ajuda governamental para estudar, o que era muito atrativo para nós, porque na Colômbia não temos muitas oportunidades ou elas são muito restritas para algumas pessoas. Bem, foi uma motivação, ter essa ajuda do governo, ter uma bolsa de estudos. Eu tinha uma bolsa de estudos, o que me ajudou a pagar o aluguel e essas coisas básicas].

Y sí, he notado, pues claro, que han dificultado más las cosas, está más difícil obtener alguna beca, alguna ayuda del gobierno, no sé, reajustes, o ganar licitaciones para proyectos. Entonces casi todos los grupos de investigación tienen que buscar por fuera, en otros países, ayuda. El grupo en el que yo estaba acabaron siendo patrocinados por la Bristol y King's College. Porque aquí estaba difícil que apoyen ese tema de la violencia doméstica, cada vez más restricciones, más burocracia. Sí, sí he notado bastantes dificultades últimamente para la investigación y para vivir. Realmente, la inflación está muy alta. No sé cómo hacen las personas que ganan un salario mínimo para vivir. Yo creo que es un problema general de América Latina. Así como compartimos muchas cosas en cuanto a cultura, también compartimos la

desigualdad, es impresionante como hay gente con tanto dinero y gente tan pobre, en la extrema pobreza. No es una cosa como muy ajena a Colombia, me parece que somos iguales en varios asuntos. De la sociedad, así como mal distribuido todo. Pero sí es cierto que con Dilma y con Lula eso no existía tanto. Pues el gobierno actual pues no... no ha hecho nada por ayudar. Al contrario, ha empeorado todo, y ha creado muchos beneficios para los más ricos. Y con la pandemia también se marcó más la extrema pobreza. [E sim, notei, é claro, que as coisas se tornaram mais difíceis, é mais difícil obter bolsas, ajuda governamental, não sei, reajustes ou ganhar licitações para projetos. Assim, quase todos os grupos de pesquisa têm que procurar ajuda fora, em outros países. O grupo em que eu estava acabou sendo patrocinado por Bristol e King's College, porque aqui era difícil para eles apoiar a questão da violência doméstica, mais e mais restrições, mais e mais burocracia. Sim, tenho notado algumas dificuldades ultimamente para a pesquisa e para viver. A inflação é realmente alta. Eu não sei como as pessoas que ganham um salário-mínimo conseguem viver. Acho que é um problema geral na América Latina. Assim como compartilhamos muitas coisas em termos de cultura, também compartilhamos a desigualdade, é impressionante como há pessoas com tanto dinheiro e pessoas que são tão pobres, em extrema pobreza. Não é algo que seja muito estranho para a Colômbia, me parece que somos iguais em vários assuntos. Me parece que somos iguais em várias áreas da sociedade, e tudo está mal distribuído. Mas é verdade que com Dilma e Lula isso não existia tanto. Bem, o governo atual não fez nada para ajudar. Pelo contrário, piorou tudo, e criou muitos benefícios para os mais ricos. E com a pandemia, a pobreza extrema também tem sido mais acentuada] (G., comunicação pessoal, 2021)

“Gracia, tambó, ritmo y movimiento”

Negrita ven

Prende la Vela

Que va a empeza' la cumbia en Marbella

Cerca del mar bajo las estrellas (Bermúdez, 1938)

“Prende la Vela” é o nome de uma conhecida canção de mapalé, um estilo de música e dança do Caribe colombiano, considerada como música negra e mulata. O mapalé é caracterizado por ter partes lentas e partes altamente movimentadas, que dialogam entre si (Daza e Muñoz, 2008). Ele é dançado contorcendo o corpo em um ato que imita os movimentos de um peixe, que recebe o mesmo nome (Daza e Muñoz, 2008). A canção foi composta pelo maestro Lucho Bermúdez, um influente músico do Caribe colombiano, que se servia dos ritmos locais caribenhos para compor música tocada por sua orquestra. A tentativa de construir uma identidade nacional através da música, bem como a ampla difusão internacional que atingiram estilos colombianos (como a cumbia e o porro), devem-se em grande parte a Lucho Bermúdez.

Figura 2

Imagem de vídeo sobre Mapalé no Instagram de Prende la Vela.



Nota: Tomado de Mapalé e Champeta no [#carnavalonline](https://www.instagram.com/tv/CLu1RR8HGRT/) [Video] [Prende la Vela](https://www.instagram.com/tv/CLu1RR8HGRT/) (25 de fevereiro de 2021) Instagram. <https://www.instagram.com/tv/CLu1RR8HGRT/>

O coletivo de danças colombianas Prende la Vela foi criado em 2018 por A. e N., que são integrantes até hoje – embora tenha havido muitas idas e vindas de outros membros durante sua existência. No início, a criação do grupo respondeu a uma intenção cotidiana: viver uma festa como as que acontecem na Colômbia, com música e danças que são ouvidas em lugares comuns no país. Ainda que seja possível ouvir música proveniente da Colômbia no Brasil, as canções são frequentemente remixes das originais, com o objetivo de torná-las mais atraentes para o público brasileiro. Isso significa que às faixas originais são adicionadas beats, batidas ou faixas de fundo de modo que, independentemente do gênero ou estilo, elas lembrem o reggaetón, o funk ou a música eletrônica. Inclusive, é comum ouvir covers cantados em outros idiomas (inglês ou português). Mesmo que haja músicas que soem tal como são ouvidas na Colômbia, elas se limitam em sua maioria a músicas recentes da indústria de massa, como é o caso do reggaetón.

Na Colômbia, é ouvida uma grande variedade de estilos musicais. Muitos deles, próprios do país, podem ser considerados folclóricos, pois têm suas origens na mistura cultural que

resultou do período colonial. Para mencionar apenas os mais conhecidos, há a cumbia, o bullerengue, o currulao, o bambuco, o vallenato e o joropo. Os dois primeiros são estilos afrodescendentes da região caribenha do país, enquanto o terceiro, também de influência afro, é proveniente das margens do Pacífico. O bambuco, estilo e dança "nacional", expressão institucionalizada da mestiçagem, é típico da região andina, que, tal como as imponentes cordilheiras que atravessam o país, nasce na região sudoeste, da mesma forma que o curralao. O vallenato, muito difundido e ouvido hoje em dia, nasceu no Caribe, ao combinar os cantos dos trabalhadores das fazendas com o som do acordeão, levado para lá por imigrantes alemães. Este último é típico da parte oriental do país, a Orinoquia, e existia antes do estabelecimento das fronteiras, pelo que é compartilhado com a Venezuela e é muito representativo daquele país.

Figura 3

Mapa das regiões da Colômbia.



Nota: Tomado de mapa de Regiões Geográficas [Mapa], por Instituto Geográfico Agustín Codazzi, 2012a, (<https://geoportal.igac.gov.co/contenido/mapas-nacionales>) CC BY-SA4.0

Figura 4

Mapa topográfico da Colômbia.



Nota: Ao chegar à Colômbia, pelo sudoeste do país, a Cordilheira dos Andes se divide em três. A região do Pacífico encontra como fronteira leste as montanhas. *Tomado de Mapa Físico da Colômbia [Mapa], por Instituto Geográfico Agustín Codazzi, 2022, (<https://geoportal.igac.gov.co/contenido/mapas-nacionales>) CC BY-SA4.0*

Por outro lado, existem estilos mais recentes, que nasceram nas últimas décadas, fruto de fenômenos culturais em algumas regiões. Este é o caso da champeta, também da região do Caribe, e da salsa choke, do Pacífico.

Além disso, na Colômbia, são muito populares estilos musicais de todo o continente, pois os países de língua espanhola, por mais distantes que estejam geograficamente e por muita variedade musical e criatividade que tenham, compartilham muita música entre si. Na Colômbia, os gêneros e estilos de dança estrangeiros mais importantes são a salsa, proveniente das colônias latinas nos Estados Unidos, com elementos cubanos e porto-

riquinhos; o merengue e a bachata, que são dominicanos; o dancehall jamaicano; e o reggae em espanhol, do Panamá. Variante deste último, o reggaetón se apoderou das festas colombianas, como tem ocorrido em todo o mundo.

Embora a incidência de um estilo musical dependa, naturalmente, da região onde é tocado, em todo o país o mais frequente é que, em uma festa (em um local ou em uma casa, entre amigos ou em uma reunião familiar), depois de um reggaetón bem conhecido, seja tocada uma velha salsa, seguida de merengue, uma cumbia típica, um vallenato animado e posteriormente uma champeta ou uma salsa choke. Esse tipo de festas, onde tantos gêneros e estilos são misturados, é comumente chamado de festa *crossover*. Assim, em uma reunião social, o mais comum é esperar que as pessoas dançam todos os estilos.

Com tudo isso em mente, foi fundado o grupo Prende la Vela, com o objetivo de se divertir e como um ato de evocação, que é mais precisamente definido pela palavra *saudade*, de impossível tradução literal ao espanhol, para lembrar o que era uma festa comum na Colômbia – um evento cotidiano que funde em uma noite essa grande quantidade de diversidade cultural. Mas havia, entretanto, outra preocupação: a festa de colombiana raiz (para usar uma expressão brasileira espanholizada), que acalmaria a saudade e daria a conhecer o cotidiano da celebração na cidade de São Paulo, deveria ser tão acessível quanto possível (N. comunicação pessoal, 2021). A ideia era que fosse em um local público, ao ar livre, para que fosse gratuita, de fácil acesso e próximo ao metrô. Além disso, seria importante que acontecesse no fim de semana, para evitar restrições de horário, e durante o dia, para que crianças pudessem participar (N. comunicação pessoal, 2021). “Esas características es lo que hacían del proyecto un poco 'democrático' dentro de todas las limitaciones que tenía. Lidar con las condiciones de la ciudad de la mejor manera que podíamos” [Estas características são o que tornou o projeto um pouco "democrático" dentro de todas as limitações que tinha. Lidar com as condições da cidade da melhor maneira que pudemos] (N. comunicação pessoal, 2021).

No Prende la Vela, a intenção de relembrar uma experiência cotidiana converge com o interesse em difundir a cultura nacional da Colômbia. De fato, a descrição em sua página do Facebook apresenta o coletivo da seguinte forma: "'Prende la Vela' é um coletivo aberto que pretende dar a conhecer a diversidade das danças colombianas de uma maneira divertida, direta e aberta" (Facebook, 2021). Desta forma, A. e N. cumpriram seu desejo de realizar a festa, no âmbito do circuito cultural colombiano, que é um ciclo de eventos que ocorre todos os anos durante o mês de julho, na oficina cultural Oswald de Andrade, sede do Café Colômbia. O evento foi um sucesso. Assim, acompanhadas por outras amigas (incluindo R. ocasionalmente), começaram a se encontrar uma vez por mês em um local público para dançar.

Escolheram locais altamente visíveis: o Largo da Batata, o Parque Ibirapuera, uma esquina da Avenida Paulista. Conseguiram o som de uma forma ou de outra, às vezes com músicos conhecidos que emprestaram seus alto-falantes. Criaram redes sociais e as utilizaram como ferramenta de divulgação. As redes foram significativas: embora através do Facebook e do Instagram tenham compartilhado os convites para seus eventos, a maioria dos participantes se uniu ao evento no local, quando os movimentos executados com alegria e disposição festiva os convidavam a participar. Mas as publicações de vídeos de atividades que já haviam ocorrido eram importantes para se dar a conhecer.

Ter São Paulo como pista de dança, especialmente em lugares tão emblemáticos e lotados, é produto de uma intenção clara das integrantes do grupo. Em um comentário em sua página no Facebook, no qual respondem à interpelação de um internauta curioso sobre a ação do coletivo e suas intenções, as meninas respondem: "O projeto prendelavela é um coletivo que atua (inicialmente) em sp! A ideia é levar a dança colombiana às ruas e o fato de ocupar já é um ato político" (Facebook, 2021).

Com efeito, este comentário virtual está em consonância com uma afirmação de N: *todo acto es político*. [todo ato é político] Ela acrescenta:

El compartir conocimiento es un acto político, en especial en Brasil en donde miran con buenos ojos lo que viene de Europa y no se interesan por la cultura de los países vecinos, como si Latinoamérica no tuviera nada que traer. En este caso, una persona colombiana en el exterior se encuentra estigmatizada por la historia del país asociada al narcotráfico, y en Brasil, especialmente, por Narcos, porque les encanta ese programa. Entonces la idea del grupo es compartir sin vergüenza y humildemente la cultura colombiana, y es importante esta intención de integrar al público. [Compartilhar conhecimentos é um ato político, especialmente no Brasil, onde eles olham favoravelmente para o que vem da Europa e não se interessam pela cultura dos países vizinhos, como se a América Latina não tivesse nada a trazer. Neste caso, um colombiano no exterior é estigmatizado pela história do país, associada ao tráfico de drogas, e, no Brasil, especialmente, por Narcos, porque eles adoram esse seriado. Portanto, a ideia do grupo é compartilhar a cultura colombiana sem vergonha e humildemente, e é importante esta intenção de integrar o público] (N. comunicação pessoal, 2021)

Certamente, atividades como essa permitem aos brasileiros em São Paulo conhecer a cultura colombiana e latino-americana de língua espanhola proposta pelos imigrantes – diferente da cultura pop latina, que passa primeiro pelo filtro da cultura de consumo de massa, sendo adequada ao ouvido do mercado dos Estados Unidos, e, depois disso, chega ao Brasil (Pereira, 2021)⁹. Segundo Pereira (2021), a cultura latino-americana de língua espanhola é vista como parte da cultura ocidental, mas de forma periférica, como um "Outro" em relação ao modelo europeu ou americano. Ver a parte *hispanofalante* como uma "outredade" é

⁹ Um exemplo muito revelador é Shakira, que canta em espanhol, mas começou a cantar em inglês para entrar no mercado dos Estados Unidos. Obviamente, na América Latina, ela é muito mais conhecida em espanhol, exceto no Brasil, onde a maioria das músicas que chegam são cantadas em inglês.

herança da estrutura política, social e racial deixada pela colônia, além de um conjunto de condições de diferentes períodos históricos¹⁰.

De acordo com isso, a expressão da cultura colombiana e latino-americana na rua resulta da ocupação de um segmento culturalmente subalternizado da população, no sentido de ser objeto de lógicas coloniais que tendem a deixar de lado sua importância cultural e a subordinam a outras expressões consideradas mais valiosas, como a europeia ou a americana. Nesse sentido, a intenção do grupo de propor uma festa colombiana "raiz" se torna um espaço de luta que combate o desconhecimento por parte da população brasileira, assim como o estereótipo do colombiano, associado ao tráfico de drogas, recentemente reforçado pela série *Narcos*. Esta, infelizmente, transmitiu aos imigrantes colombianos um infeliz cartão de visita que representa um estigma em quase qualquer parte do mundo. Segundo Soares (2016), estigmas são lugares comuns, ou clichês nos quais as pessoas são encaixadas de uma forma predeterminada. Isso significa que o estigma precede qualquer encontro ou vontade de conhecer. Neste caso específico, o tema do tráfico de drogas aparece com bastante frequência quando se inicia uma conversa, o que dói e desestimula, pois é, como diz o ditado popular, "esfregar sal na ferida".

Entretanto, o que as meninas do Prende la Vela queriam era imitar uma festa colombiana, com a mesma música e as mesmas danças. Participar de uma festa é diferente de participar de uma aula ou ir a um espetáculo. Durante as entrevistas, todas elas, à sua própria maneira, apontam sua longa relação com a dança, mas enfatizam que não são dançarinas profissionais. De acordo com N., suas habilidades e conhecimentos "son culturales", porque foram transmitidos através de sua família ou ao longo de suas vidas. É por isso que, argumenta, as coreografias são simples, de modo que são fáceis de reproduzir para qualquer pessoa que participe das reuniões. Como diz A., "queríamos presentarnos no como una coreografía de baile, sino como una experiencia de bailes colombianos" [queríamos nos apresentar não como uma coreografia de dança, mas como uma experiência de dança

¹⁰ Estas condições são discutidas por Pereira (2021), mas não serão abordadas neste estudo.

colombiana] (A., comunicação pessoal, 2021). A diferença entre montar um espetáculo e facilitar uma experiência é fundamental para as integrantes.

Não obstante, foi inevitável que, em algum momento, o coletivo fosse chamado a fazer apresentações.

Y mientras la gente se empezó a juntar, comenzó a llamar mucho la atención y, paradójicamente, comenzaron a llamarnos para eventos. Entonces la gente que iba con nosotros, la gente se juntó para ensayar. Entonces hicimos ensayos abiertos, hicimos una convocatoria. Ensayábamos en el centro cultural de Vergueiro. Y ahí nos fuimos conociendo las habilidades, algunas sabían más de lo tradicional, algunas más de lo urbano, fuimos haciendo un diagnóstico de cuál era el fuerte de cada una y empezamos a hacer coreografías. Y empezaron a salir cosas que nos llamaban. [E quando as pessoas começaram a se reunir, começou a receber muita atenção e, paradoxalmente, eles começaram a nos chamar para eventos. Assim, as pessoas que foram conosco, as pessoas se reuniram para ensaiar. Então, tivemos ensaios abertos, fizemos uma chamada para ensaios. Ensaíamos no centro cultural de Vergueiro. E lá ficamos conhecendo as habilidades uns dos outros, algumas sabiam mais sobre o tradicional, outras mais sobre o urbano, fizemos um diagnóstico dos pontos fortes de cada uma e começamos a fazer coreografias. E começaram a nos chamar para coisas] (A., comunicação pessoal, 2021)

Foram chamadas para o festival Myfest, da comunidade alemã (uma história que será retomada no próximo capítulo). Este evento foi uma espécie de trampolim, pois foram posteriormente convocados para uma grande apresentação no Memorial da América Latina.

Por ese evento, vino el Memorial de América Latina. Ya no me acuerdo ni cómo se llama, como el día latinoamericano, nos invitaron, cuadramos como más coreografías, lo hicimos diverso, intentábamos ponernos de acuerdo con la ropa, porque no había trajes, todas con blusa negra o blanca. [Por causa desse evento, chegou o Memorial da América Latina. Eu nem me lembro como se chama, como o dia da América Latina,

eles nos convidaram, combinamos mais coreografias, fizemos algo diferente, tentamos combinar as roupas, porque não havia vestimentas, todas nós usávamos blusas pretas ou brancas]

Lo primero que pedimos es que no fuera en la tarima, sino que fuera con el público. Prende la Vela se sentía muy bien estando con el público. Eso era Prende la Vela, era un grupo para compartir con la gente, se reafirmó que no era un grupo de bailarines queriendo enseñar danzas colombianas, sino un grupo de personas vivenciando las danzas colombianas y queriendo compartirlas. No vamos a ir a hacer una presentación, es una experiencia. [A primeira coisa que pedimos foi para não estar em um palco, mas para estar com o público. Prende la Vela se sentiu muito bem em estar com o público. Isso era Prende la Vela, era um grupo para compartilhar com as pessoas, foi reafirmado que não era um grupo de dançarinos querendo ensinar danças colombianas, mas um grupo de pessoas experimentando danças colombianas e querendo compartilhá-las. Não vamos fazer uma apresentação, é uma experiência] (A., comunicação pessoal, 2021).

Em 2019 também houve algumas apresentações, por exemplo, no Dia da Independência da Colômbia, em um evento organizado pelo consulado colombiano em São Paulo. Em uma dessas apresentações, no final do ano, G. entrou no grupo, quase por acaso.

Y entonces en una de esas, de esos trabajos de red, me pidieron una vez un... la verdad yo ya había escuchado de Prende la Vela, y siempre como te digo, siempre tomando clases y conociendo pues gente en esos cursos y todo lo que he hecho respecto al baile, entonces una vez me pidieron un grupo de colombianos y una conocida para bailar en un evento, necesitaban un grupo de colombianos y yo tengo una amiga que ha trabajado siempre en colectivos culturales y tal y le pregunté y me dijo: ay, las chicas de Prende la Vela, entonces yo les dije si ellas podían, y faltaba una, o como que había salido una justo, y necesitábamos cuatro. Entonces yo les dije:

pues si ustedes me aceptan... ¡pues yo le hago! Yo me le mido¹¹, siempre he bailado y me interesa hacer parte de Prende la Vela. Y pues claro, ¡de una!¹² Ellas son super queridas, fueron super abiertas. Y fue en esa fase en la que ellas ya habían hecho todas esas cosas pues como en la calle, todos los eventos públicos, ¿así no? Y yo no las conocía. Sí había escuchado el nombre pero no las conocía. Fue ahí que coincidió. [E então, em um desses trabalhos de networking, eles me pediram uma vez por... a verdade é que eu já tinha ouvido falar de Prende la Vela, e sempre, como eu disse, sempre tendo aulas e conhecendo pessoas nesses cursos e tudo o que eu fiz em relação à dança. Então, uma vez que me pediram um grupo de colombianos para dançar em um evento, eles precisavam de um grupo de colombianos e eu tenho uma amiga que sempre trabalhou em coletivos culturais e assim por diante... E eu perguntei a ela e ela me disse: “Ai, as meninas de Prende la Vela”. Então, eu disse a elas se podiam fazer isso, e faltava uma, ou tinha acabado de sair uma, e precisávamos de quatro. Então, eu disse a elas: “Bem, se você me aceitar... então, eu vou! Estou disposta a isso, sempre dancei e estou interessada em fazer parte da Prende la Vela.”. “E, claro, demorou!”. Elas são muito queridas para mim, foram muito abertas. E foi nessa fase que já tinham feito todas essas coisas, como na rua, todos os eventos públicos, certo? E eu não as conhecia. Eu tinha ouvido o nome, mas não as conhecia. Foi quando isso aconteceu] (G., comunicação pessoal, 2021)

Apesar de ser cada vez mais chamado a se apresentar, a prioridade do grupo continuou sendo a dança ao ar livre. Desta forma começaram o 2019, com ensaios abertos durante o pré-carnaval, onde elas aproveitaram o espaço e a tradição brasileira, dando origem a uma certa hibridização cultural, que já é própria das festas carnavalescas.

¹¹ Expressão colombiana que quer dizer “eu consigo fazer isso”.

¹² Expressão colombiana para indicar a vontade de fazer uma coisa sem pensar duas vezes. Pode ser parecida com a gíria *demorou*.

Além disso, os ensaios habituais começaram a ter uma sede, que foi o Centro de Integração e Cidadania do Migrante, no bairro da Barra Funda. Nesse ponto, os encontros começaram a ser realizados semanalmente, embora tenha havido algumas interrupções devido à manutenção do espaço.

Também foi importante a participação na Matilha Cultural, onde, todos os meses, eram realizadas oficinas de dança ou, de vez em quando, recriadas as festividades tradicionais colombianas – a mais importante das quais é o carnaval de Barranquilla. Tornou-se urgente a confecção de saias para dançar os ritmos típicos – elas foram encomendadas à mãe de N. Além disso, o espaço da Matilha foi utilizado para parar a algazarra por um momento e contar um pouco sobre os estilos musicais e seus contextos sócio-históricos. Isso foi replicado através de pequenos vídeos (de não mais de dois minutos) compartilhados nas redes sociais, nos quais as integrantes se gravaram falando em português sobre vários aspectos das danças e demonstrando alguns passos básicos. Em outros vídeos, apresentaram pequenas “cápsulas”, ou uma espécie de vídeos informativos, sobre alguns instrumentos tradicionais colombianos ou festividades. O uso de infografias em redes sociais também foi recorrente.

Figura 5

Primeiro aniversário do Prende la Vela.



Nota: Tomado de Completamos 1 ano divulgando um pouco da nossa maravilhosa cultura colombiana! Gracias a todos os que tem nos acompanhado nessa empreitada cultural [#prendelavelasp](#) [#brasilcolombia](#) [#dança](#) [#colombianoemsaopaulo](#) [Fotografias] [Prende la Vela](#) (22 de março de 2019) Instagram. <https://www.instagram.com/p/BvUHPpLgFOh/>

Em 2019, houve eventos marcantes, mas de outra natureza. Em julho, uma manifestação de imigrantes colombianos em São Paulo foi proposta através de redes sociais, devido ao número esmagador de líderes sociais que foram assassinados nos últimos anos em território colombiano. Essa manifestação foi programada para coincidir com uma mobilização em massa que ocorreu na Colômbia no mesmo dia. Embora a Prende la Vela não tenha afiliação partidária e as integrantes afirmem que as opiniões políticas de cada uma diferem em muitos aspectos, eles concordaram em estar presentes nesse encontro. Uma situação semelhante se repetiu no final deste ano e em maio de 2021, quando começaram as greves nacionais na Colômbia.

Estes episódios são importantes, pois permitem abordar como as expressões culturais estão vinculadas à participação política, especialmente no contexto da migração. A esse respeito, R. declara:

Ayuda a que la gente se una, esa saudade de querer estar en Colombia más el hecho de que está saliendo a la calle como una causa en común de la que todos creemos. El hecho de que tú le digas a otro colombiano, no importa de qué región del país sea, yo creo que tú le dices: “mira vamos a llevar falda, gente que va a llevar tambora, gente que va a llevar maraca” Yo creo que eso le incita a querer ir. Nos gusta estar ahí. Al colombiano le gusta la parranda. [Ajuda as pessoas a se unirem, aquela saudade de querer estar na Colômbia mais o fato de estarem tomando as ruas como uma causa comum na qual todos nós acreditamos. O fato de você dizer a outro colombiano, não importa de que região do país eles são, eu acho que você diz: "Olha, nós vamos levar saia, o pessoal vai levar tambor, o pessoal vai levar maraca ...". Acho que isso faz com que eles queiram ir. Nós gostamos de estar lá. Os colombianos gostam da parranda] (R., comunicação pessoal, 2021).

Este aspecto, que encontra uma ligação entre a vontade de se posicionar politicamente, a identidade nacional e os sentimentos despertados pelas expressões culturais, será abordado no terceiro capítulo.

Já em 2019, as redes sociais eram uma ferramenta importante para o Prende la Vela. Nesse ponto, a presencialidade e os encontros no espaço da cidade ainda eram o mais importante, mas era através das redes que o grupo fazia chamadas para seus eventos e se promovia, publicando imagens e vídeos das atividades que já haviam sido realizadas.

A virtualidade, como aconteceu com a maioria das pessoas, começou em março de 2020. Com a chegada da pandemia de Covid-19, oficinas e ensaios públicos foram suspensos, na esperança de voltar logo à normalidade e continuar vivendo e dançando em São Paulo. O distanciamento e o isolamento social interromperam não só as interações com a cidade e os participantes dos eventos de dança, mas também os encontros entre elas, nos quais a

cumplicidade que vem com a amizade tinha sido constante durante mais de um ano. Por essa razão, as integrantes propuseram ensaios virtuais semanais, que também seriam de acesso livre.

Estes ensaios começaram a ser realizados aos domingos, às 11 horas da manhã. A decisão de torná-los abertos ao público estava de acordo com a premissa dos eventos face a face: a criação de espaços democráticos, na medida do possível. A chamada para ensaios foi feita através de redes sociais, onde um link permanente para acesso à plataforma virtual foi divulgado. Com efeito, essa modalidade permitiu que um número relevante de pessoas participasse dos ensaios (N., comunicação pessoal, 2021). Porém, o fato de nem todo mundo ter acesso à internet é uma condição que torna os ensaios virtuais algo que não pode ser 100% democrático. Isso produz alguma insatisfação entre as integrantes, especialmente em N.

Durante os ensaios, falava-se em *portunhol*. Os passos eram explicados tanto em espanhol quanto em português, e se salientava a possibilidade de fazer perguntas se algo não estivesse claro por causa do idioma. Este aspecto é notável porque, segundo N., “el lenguaje nunca ha sido una barrera” [a linguagem nunca foi uma barreira] (comunicação pessoal, 2021).

Com o tempo, essa modalidade de ensaios semanais mudou:

Nuestros encuentros, inicialmente eran todos los domingos, pero estábamos ya bien cansadas. Porque es eso, virtual pues te acerca, pero al mismo tiempo te agota porque no estás con la persona, no se siente, es bien raro, ¿no? Porque, por una parte: “¡ay sí! Qué bien que podemos hacer algo, en vez de no hacer nada”. Pero también agota. Entonces pasamos a hacerlo mensual, y bueno, ha sido bien interesante, a veces hay más gente, a veces menos. [Nossas reuniões eram inicialmente todos os domingos, mas já estávamos muito cansadas. Porque é isso, o virtual aproxima, mas ao mesmo tempo esgota porque você não está com a pessoa, você não sente, é muito estranho, não é? Porque, por um lado: "Oh sim! É bom que possamos fazer algo, em vez de não fazer nada.". Mas também é cansativo. Então

começamos a fazer isso mensalmente, e bem, tem sido muito interessante, às vezes há mais pessoas, às vezes menos] (G., comunicação pessoal, 2021)

Como resultado, os ensaios começaram a ser realizados a cada mês: o formato consistia em propor um estilo diferente a cada sessão, o que permitiu uma maior organização. Além disso, com as oportunidades que a virtualidade traz, foi possível que muitas dessas reuniões fossem guiadas por músicos ou dançarinos profissionais convidados, provenientes de diferentes partes da Colômbia. Dessa forma, as integrantes do coletivo procuraram cumprir sua aspiração de divulgar as danças colombianas, através de pessoas com maior conhecimento do que elas, e que estavam intimamente envolvidas com os estilos musicais (N., comunicação pessoal, 2021). De fato, algumas dessas pessoas compartilharam suas próprias obras musicais nos ensaios, razão pela qual as reuniões do Prende la Vela se tornaram, em certa medida, um espaço que permite tornar visíveis ou articular outros projetos. “Hemos tratado de llamar especialistas de algún tema, del joropo, del mapalé, de reggaetón, todo, también como abarcado varios nichos, varios movimientos culturales de Colombia, varios ritmos” [Tentamos chamar especialistas de algum assunto, de *joropo*, mapalé, reggaetón, tudo, assim como cobrir vários nichos, vários movimentos culturais na Colômbia, vários ritmos] (G., comunicação pessoal, 2021).

Um dos benefícios da virtualidade foi que as pessoas que participavam das transmissões estavam baseadas em diferentes lugares, não apenas na cidade de São Paulo. Além dos participantes que estavam localizados em outras cidades do Brasil, ingressaram pessoas de muitos outros países. Segundo N., essas pessoas se juntaram porque sentiam falta, sentiam a necessidade de encontrar algo que para os colombianos é tão importante quanto a dança. De qualquer modo, a sensação que as integrantes do grupo projetam com relação à dinâmica dos ensaios virtuais é que não foi totalmente satisfatória. Apesar da vantagem de poder se sintonizar com pessoas em outras cidades e países, o espaço que é criado e compartilhado ao dançar pessoalmente é muito difícil de reproduzir virtualmente. Durante as transmissões, elas insistiam para que os participantes deixassem a câmera ligada, para que pudessem ver

um ao outro dançando. Porém, as pessoas, por constrangimento, tendiam a remover a câmera. Na rua, embora as pessoas não estejam isentas de timidez, é inevitável que se vejam, o que, com o passar do tempo, gera cumplicidade.

Além disso, foi muito difícil para um coletivo de dança, cujas integrantes ensaiavam todas as semanas e construíam sua amizade em suas reuniões presenciais, manter-se durante o tempo de isolamento social. A. afirma que a virtualidade permitiu a comunicação entre elas, considerando que algumas delas se deslocaram a outras cidades do Brasil durante a pandemia. Mas, ao mesmo tempo, ela sente que, sem as danças presenciais, elas se distanciaram.

Identidades em movimento e em interstícios

Como registrado em sua história de vida, A. sente que a trajetória que uma pessoa percorreu em termos de migração e deslocamento pode se tornar um traço crucial de sua identidade pessoal. Este sentir, que não é exclusivamente dela, senão que pode ser entendido como o sentir dos migrantes em geral, pode ser aprofundado através das reflexões de Hall.

Em "A identidade cultural na pós-modernidade", Hall (2006) argumenta que, anteriormente, a identidade era uma categoria definida, considerada como fechada, que dava estabilidade aos sujeitos. Desse modo era entendida a identidade nacional. Esta, como será discutido nos capítulos seguintes, serviu como um elemento de coesão para dar vida à narrativa dos estados nacionais, dando origem a uma forma hegemônica de identidade que, nos tempos contemporâneos, não deixa de ser vital para os sujeitos (Hall, 2006) (Hall, 2003). No entanto, no presente, é experimentado o que tem sido chamado de "crise de identidade", pois as ideias de classe, gênero, sexo, raça e nacionalidade, que no passado ancoravam concretamente os indivíduos à sociedade, são agora vivenciadas como noções fragmentadas, o que resulta em identidades descentradas e deslocalizadas.

Hall (2003) encontra a causa desta situação na realidade globalizada contemporânea, na qual o desejo de estabilidade foi substituído por uma tendência ao fluxo. O fluxo de capital, por

exemplo, é imensurável, e as relações econômicas transnacionais são cada vez mais decisivas para as dimensões regionais. As comunicações permitem a troca imediata de informações em todo o mundo, e o deslocamento internacional, sob a forma de migração, exílio ou turismo, suscita o contato entre várias subjetividades, que antes apareciam como delimitadas e presas a territórios específicos. Por conseguinte, as expressões de identidade estão ficando cada vez menos contidas dentro de grupos locais ou nacionais, tornando-se hibridizadas. (García Canclini, 1989) (Hall, 2003).

Esta ordem de ideias permite vislumbrar que a identidade cultural, que, segundo Hall, são “aqueles aspectos de nossas identidades que surgem de nosso ‘pertencimento’ a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais” (Hall, 2006, p. 8), não é concebida como algo que tenha sido obtido passivamente e tenha sido previamente moldado, sem a possibilidade de o receptor ter agência sobre ela (Mato, 2001). Hall (2006) argumenta que, nos tempos atuais, a identidade cultural não é mais vivenciada como uma unidade fixa, permanente e essencialista que ancora o indivíduo ao mundo social, pois o autor considera que ela é construída. Em muitos casos, esta construção responde a um processo derivado da trajetória vivida ou de disputas ou negociações resultantes de lutas e resistências frente a elementos de poder que combatem ou silenciam as diferenças. Esses elementos são, por exemplo, o racismo, a homofobia e, é claro, a xenofobia. Assim, Hall (2006) está interessado na produção de novas identidades, que ele observa como estratégias culturais que são elaboradas e reelaboradas como politizadas (Hall, 2006) (Mato, 2001).

Da mesma forma, a identidade é construída na dimensão social. Portanto, é fundamental entendê-la como um conceito relacional, uma vez que o processo de identificação de si mesmo e de seus pares é sempre um processo de diferenciação em relação a *outro* ou *outros* (Reguillo, 2000).

A construção da identidade ou das identidades acontece, com suas nuances particulares, no caso da migração. Hall (2006) argumenta, em seu estudo sobre a diáspora afro-caribenha e em sua experiência como imigrante, que o deslocamento traz à tona o desafio de assumir

uma identidade cultural (Hall, 2003). A imigração reúne a experiência cultural anterior e o encontro com o novo país. Por outro lado, as diferentes formas de violência que podem ter levado ao movimento migratório, juntamente com as resistências realizadas no país de origem, as alianças estabelecidas no país anfitrião e, em geral, os pertencimentos muito diferentes que uma pessoa pode ter em sua circulação, têm como consequência aspectos que compõem a identidade migrante.

As diversas culturas, como mencionado acima, são encontradas de formas fragmentadas e contraditórias, pois convivem com a identidade nacional hegemônica, ainda muito presente na estrutura social do mundo globalizado contemporâneo (Hall, 2006) (Hall, 2003).

Para entender este ponto, é importante ter em mente que, embora tenha sido dito que as identidades culturais provenientes das classes subalternas são frequentemente resistências que estão em oposição ao hegemônico, seria errado colocar as categorias de hegemonia e subalternidade como polos separados, que são absolutamente opostos e mutuamente exclusivos (Martin-Barbero, 1997). Consequentemente, as identidades culturais que são assumidas e politizadas pelos sujeitos não dispensam necessariamente elementos hegemônicos, como a nacionalidade.

A hegemonia cultural nunca é uma questão de vitória ou dominação pura (não é isso que o termo significa); nunca é um jogo cultural de perde-ganha; sempre tem a ver com a mudança no equilíbrio de poder nas relações da cultura; trata-se sempre de mudar as disposições e configurações do poder cultural e não se retirar dele. (Hall, 2003, p. 339)

Dessa forma, as identidades culturais são dotadas de grande complexidade, pois são o resultado de uma mestiçagem que está em tensão devido às diferentes posições que colidem e se articulam dentro dela. De acordo com Hall (2003), a natureza das identidades é que elas são inerentemente hibridizadas, o que é especialmente forte no caso das identidades diaspóricas.

Como será demonstrado neste trabalho, os imigrantes, ao se expressarem, descobrem que o mais apropriado não é mais apenas a língua de origem, mas frequentemente usam palavras e expressões da língua que aprenderam recentemente para manifestar seus pensamentos e sensações com precisão. Como foi dito pelo coletivo Sarau das Américas, observado por Klaus (2021), o *portuñol* é definido como uma língua que pode envolver (abraçar) os migrantes latino-americanos, pois é esta “mixture” que os define. Klaus (2021) assinala que o *portuñol* é o que Valenzuela Arce (2014) definiu como um *habitus* transfronteiriço. Algo interessante que este trabalho mostra é que, mesmo entre pessoas provenientes do mesmo lugar (as entrevistadas e a entrevistadora são mulheres colombianas), as expressões em *portuñol* são bastante recorrentes, o que indica que a cumplicidade entre imigrantes muitas vezes ocorre não por causa do lugar de origem, mas pela experiência compartilhada de hibridização.

Para Hall (2003), com a migração, não falamos mais de identidade, mas de *identidades*, porque elas se tornam múltiplas. Como relata o autor (Hall 2003), para Lamming a qualidade de “caribenho” foi assumida por ele não no Caribe, mas em Londres; o mesmo aconteceu com a qualidade da latinidade para muitos imigrantes da América Latina. Além disso, a identidade nacional é vivenciada de forma diferente ao imigrar, pois, como afirma Bauman (2005):

Você só tende a perceber as coisas e colocá-las no foco do seu olhar perscrutador e de sua contemplação quando elas se desvanecem, fracassam, começam a se comportar estranhamente ou o decepcionam de alguma outra forma. (Bauman, 2005, p. 23)

Essas abordagens da agência que os sujeitos têm na escolha de suas identidades e o fato de serem assumidas de forma politizada, mas, portanto, não serem isentas de conter elementos hegemônicos, pode ser visto no caso do N.

Al principio cuando migras, ves que todo lo de allá era corrupto, inútil, ineficiente. Y piensas que Brasil es maravilloso. Cuando empieza la *saudade*, y te das cuenta de que había unas dinámicas que te encantaban. Por ejemplo, la comida. (...) Y ahí

pensaba: ¿qué estoy extrañando de Colombia? Me encantaba bailar y bailar y bailar. Eso es de mi identidad, es lo que yo escogí tener como colombiana. [No início, quando você migra, você vê que tudo ali era corrupto, inútil, ineficiente. E você acha que o Brasil é maravilhoso. Quando a saudade começa, você percebe que havia uma dinâmica que você amava. Por exemplo, a comida. (...) E, então, pensei: “Do que estou sentindo falta da Colômbia?”. Eu adorava dançar e dançar e dançar. Isso é parte da minha identidade, é o que escolhi ter como colombiana.] (N., comunicação pessoal, 2021)

Como pode ser vislumbrado neste caso, Hall (2006) afirma que as transformações que as identidades culturais sofreram com as mudanças do mundo globalizado também afetam nossas identidades pessoais. No caso de A., é claro que, desde cedo, a migração faz parte do que a define. A esse respeito, é possível voltar a Hall quando afirma que as identidades são performativas, já que não se trata de expressar a identidade que já temos, senão que, “em vez disso, é somente pelo modo no qual representamos e imaginamos a nós mesmos que chegamos a saber como nos constituímos e quem somos” (Hall, 2003, p. 346).

la pregunta sobre cómo somos o de dónde venimos, en la perspectiva representacionista, se sustituye por el cómo usamos los recursos del lenguaje, la historia y la cultura en el proceso de devenir, cómo nos representamos y cómo somos representados. [a questão de como somos ou de onde viemos, na perspectiva representacionista, é substituída por como utilizamos os recursos da língua, da história e da cultura no processo de devir, como nos representamos e como somos representados] (Agurto, 2014, p. 6)

Portanto, o ato de dançar nas ruas de São Paulo não é uma expressão identitária, mas é em si mesmo a assunção da identidade cultural, pois se realiza performativamente, em uma posição e um contexto específicos.

Agora, a observação de Hall sobre a produção não mais de uma identidade única, mas de diversas identidades culturais, que se chocam e se contradizem, implica que as pessoas não deixam de se definir de acordo com uma ou outra identidade pré-estabelecida, de modo que estão construindo novos lugares de enunciação, que estão em uma espécie de entremeio em relação ao previamente dado (Bhabha, 1998). Para abordar esta questão, serão tomadas as abordagens de Bhabha (1998), que propõe o conceito originalmente chamado de *in-between* e traduzido para o português como *entre-lugar*.

Este conceito de Bhabha (1998) coincide com a visão de Hall (2003) (2006) sobre a identidade, pois considera que se deve ir além da concepção e afirmação das subjetividades como originárias, como se elas já tivessem sido dadas, argumentando que são, de fato, processos. Bhabha (1998) chama os espaços de *entre-lugar*, pois as identidades nascem das questões, interesses, alianças e inimizades que são específicas de cada espaço.

Já não estamos diante de um problema ontológico do ser, mas de uma estratégia discursiva do momento da interrogação, um momento em que a demanda pela identificação torna-se, primariamente, uma reação a outras questões de significação e desejo, cultura e política. (Bhabha, 1998, p. 83 - 84)

Segundo o autor, o conceito de *entre-lugar* define a própria ideia de sociedade nos tempos atuais.

Isso é dado da seguinte forma: de acordo com Bhabha (1998), o *entre-lugar* é um produto da experiência moderna, sendo um novo espaço que corresponde aos interstícios. Esses interstícios são encontrados na superposição de várias dimensões sobre os indivíduos. Por exemplo, o valor da nacionalidade na formação da identidade se sobrepõe aos interesses comunitários do presente, ao mesmo tempo em que se liga às experiências transnacionais, que são acessíveis através do fluxo de informações e pessoas. Portanto, o *entre-lugar* é uma “rachadura” que reúne todas essas dimensões e cria uma narrativa de identidade original, que vai além da simples soma das partes, pois muitas vezes aparecem como opostas umas das

outras. Analogamente às posições de Hall (2006), esses espaços do *entre-lugar* estão repletos de contradições e desafios.

Para explicar esta abordagem dos sulcos como identidades que passaram por um processo de hibridização, é pertinente uma reflexão de García Canclini (2003):

Ya no basta con decir que no hay identidades caracterizables por esencias autocontenidas y ahistóricas, y entenderlas como las maneras en que las comunidades se imaginan y construyen relatos sobre su origen y desarrollo. En un mundo tan fluidamente interconectado, las sedimentaciones identitarias organizadas en conjuntos históricos más o menos estables (etnias, naciones, clases) se reestructuran en medio de conjuntos interétnicos, transclasistas y transnacionales. [Já não basta dizer que não existem identidades caracterizadas por essências autocontidas, a-históricas, e entendê-las como as formas pelas quais as comunidades imaginam e constroem narrativas sobre sua origem e desenvolvimento. Em um mundo tão fluidamente interconectado, sedimentações identitárias organizadas em assemblagens históricas mais ou menos estáveis (etnias, nações, classes) são reestruturadas em meio a assemblagens interétnicas, interclasses e transnacionais]

(García Canclini, 2003)

Bhabha (1998) sustenta que as identidades e o valor cultural a partir do qual elas são formadas se baseia na representação da diferença. No caso estudado aqui, isso é muito claro, pois as danças colombianas são um aspecto diferencial no contexto da cidade de São Paulo. Entretanto, o teórico argumenta que esta representação não deve ser lida como um reflexo de uma tradição cultural fixa, com traços previamente estabelecidos e recebidos de forma passiva. Para ele, a representação da diferença a partir da perspectiva de grupos subalternizados responde aos interesses e necessidades do momento presente, e é aqui que as interpretações, reinvenções e misturas inevitavelmente acontecem.

Nesse sentido, a representação da diferença seria um novo ato, que Bhabha (1998) chama de insurgente. Certamente, as negociações, alianças e oposições do ato são produzidas na práxis. É por isso que Bhabha (1998) argumenta que o *entre-lugar* é gerado na performance.

Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um "entre-lugar" contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O "passado-presente" torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (Babha, 1998, p.27)

A representação da diferença que empreende um sujeito ou uma coletividade obedece à procura de identificação quando se sente diferente, quando se vê como sendo o Outro. Segundo Bhabha (1998), "A identificação (...) é sempre o retorno de uma imagem de identidade que traz a marca da fissura no lugar do Outro de onde ela vem" (p. 77). Assim, apelar para a diferença é voltar para a familiaridade que foi arrancada ao se tornar o Outro, e recriá-la de acordo com o novo contexto que se está ocupando.

A importância desta última deriva, entre outras coisas e especialmente no caso dos migrantes, dos estigmas que os sujeitos enfrentam, causados pelos estereótipos sobre eles. Spivak (s.d.), citada por Szurmuk e Mckee (2009), chama a atenção para como as representações de sujeitos subalternos podem constituir fronteiras quando são o produto da violência epistêmica ocidental. Na mesma linha, Bhabha (1998) lembra Said (1978) quando observa que os estereótipos orientalistas geraram uma imagem de pessoas do Oriente. Esta imagem acaba assumindo a identidade do sujeito, com a consequência de que toda vez que o estereótipo orientalista é referido, a subjetividade do indivíduo é apagada. Para exemplificar esta situação, o Bhabha (1998) analisa um poema de Adil Jussawalla (1976), chamado *Missing Person*, e afirma:

Ao romper a estabilidade do ego, expressa na equivalência entre imagem e identidade, a arte secreta da invisibilidade da qual fala a poeta migrante muda os próprios termos de nossa percepção da pessoa. Esta mudança é precipitada pela temporalidade

peculiar na qual o sujeito não pode ser apreendido sem a ausência ou invisibilidade que o constitui —"pois ainda agora vocês olham, mas nunca me vêem¹³" — de modo que o sujeito fala, e é visto, de onde ele *não* está. (Bhabha, 1998, p. 79 - 80)

De modo geral, ser um imigrante implica que um é concebido como uma figura de alteridade, pois um representa os Outros no imaginário global. Como resultado, os estigmas atribuem a seus portadores características desviantes em relação à normalidade (Soares 2015). Ser um imigrante do Sul global implica uma relação de poder na qual o nativo observa o imigrante como submisso, necessitado de ajuda ou incapaz de estar tão adequadamente preparado quanto um nacional. A xenofobia torna o migrante um invasor ou indesejável, de modo que a produção de uma identidade através da performance é um recurso para reivindicar o direito de estar em um novo território, onde muitas vezes a diferença é considerada indesejável.

“Los que no tienen territorio”

Como mencionado acima, o conceito de *entre-lugar* de Bhabha (1998) é o espaço dos interstícios, um terceiro espaço, que surge quando fazer parte de um lado ou do outro, o eu ou o Outro, aparece como algo que não abraça completamente todas as interseções e contradições que vêm com a (re)existência no mundo moderno. Isto pode ser relacionado com a seguinte declaração de A.:

Prende la Vela es un grupo que se conforma, no es tampoco si somos seres políticos, es un grupo conformado como seres políticos. Porque nuestro cuerpo es un ser político, que habla, que rechaza o acoge. El baile hace que tú dialogues de muchas formas, desde lo más suave hasta lo más agresivo dentro del baile, tú puedes hacer todas esas manifestaciones. Entonces Prende la Vela, dentro de todo lo que buscaba... ¿por qué tenemos esa *saudade* de bailar? Porque es lo que nos identifica. En un video de qué es Prende la Vela decíamos Prende la Vela es un lugar donde se envuelven las múltiples identidades. Es un territorio de los que no tienen territorio, un

¹³ Foi respeitada a grafia original.

lugar de encuentro de los que no tienen territorio, sino que se identifican con un territorio. [Prende la Vela é um grupo que se forma, não é se somos seres políticos, é um grupo formado como seres políticos. Porque nosso corpo é um ser político, que fala, que rejeita ou acolhe. A dança faz você dialogar de muitas maneiras, desde a mais suave até a mais agressiva dentro da dança, você pode fazer todas estas manifestações. Então, Prende la Vela, dentro de tudo o que procurava... Por que temos esta saudade de dançar? Porque é o que nos identifica. Em um vídeo sobre o que é Prende la Vela, dissemos que Prende la Vela é um lugar onde múltiplas identidades estão envolvidas. É um território daqueles que não têm território, um ponto de encontro para aqueles que não têm território, mas que se identificam com um território] (A., comunicação pessoal, 2021)

Com esta citação, A. define Prende la Vela como um território a partir do qual são identificadas múltiplas identidades, que foram previamente desterritorializadas, certamente através da experiência da migração. Esta frase resulta em uma provocação para abordar a discussão sobre a possibilidade de entender a territorialidade além da soberania nacional, que é abordada principalmente por Appadurai (1997).

O termo território é definido como uma porção de terra pertencente a uma jurisdição, como uma nação, uma província ou outra delimitação política (Real Academia Española, s.d., definições 1 e 3). Nesse sentido, pode-se afirmar que o território é um espaço apropriado. No dicionário de português on-line, a segunda definição coloca o território como área de um país ou Estado (Dicio, s.d. definição 2). A partir disso, entende-se que a correlação entre os conceitos de Estado e nação e a palavra território é intrínseca, pois a existência e delimitação é vital para a conformação do poder e da soberania estatal.

Nesse sentido, Appadurai (1997) aponta como um fenômeno único dos últimos tempos a possibilidade do exercício da soberania sem as amarras ao Estado-nação, se a soberania for considerada em sentido amplo, não só vinculada à representação na política institucional, mas também à capacidade de ação e autonomia dos povos. O antropólogo considera que, se

o território nacional é uma imaginação, como Anderson demonstrou, a inventividade pode levar a territorialidade para além das fronteiras nacionais. Segundo ele, enquanto o conceito de "terra" corresponde a um discurso de pertença e origem ligado a um espaço geográfico, o território está associado a diferentes ações, que podem incluir vigilância estatal, mas também lealdade entre seus constituintes (Appadurai, 1997). Nos últimos tempos, o sentimento de lealdade se tornou cada vez mais desconectado da jurisdição, de modo que a até agora intrínseca correlação começa a quebrar e a criar o que o autor chama de "novas possibilidades de territorialidade" (Appadurai, 1997).

Entretanto, essa ruptura e as novas propostas de territorialidade não estão isentas de contradições. Assim como Anderson (1993) observou que a nacionalidade ainda é o valor mais legítimo de nosso tempo, Appadurai (1997) observa que a lealdade e a afinidade partilhadas pelos membros das novas territorialidades são tão permeadas por este valor que podem até mesmo ser consideradas um verdadeiro sentimento nacional. Isso pode ser visto na citação de A., que *Prende la Vela* é "um território daqueles que não têm território", porque, embora aluda à oportunidade de conceituar território fora das fronteiras nacionais, ela também alude (com a expressão "eles não têm território") ao fato de que ele ainda é vital para a autopercepção, e por isso se procura construí-lo no país anfitrião. Appadurai (1997) sugere que o território e o imaginário nacional ainda são importantes. Paradoxalmente, podem ser valorizados na medida em que as populações se sentem privadas de um Estado que as represente. Esta condição pode ser agravada nos casos de refugiados, de populações da diáspora e, em última instância, de apátridas (Appadurai, 1997).

Em qualquer caso, para se referir a esta territorialidade que é *Prende la Vela*, A. chama-lhe "lugar", como um "lugar de encontro de múltiplas identidades". Para aprofundar esta ideia, talvez seja mais apropriado chamar-lhe "espaço", de acordo com a definição proposta por Certeau (1998), que fornece uma distinção importante entre as duas palavras, muitas vezes utilizadas como sinônimo.

Para fazer uma distinção entre o conceito de lugar e o conceito de espaço, Certeau (1998) se baseia nas abordagens de Merleau Ponty (1976), que diferencia entre um espaço geométrico e um espaço antropológico. Isso oferece pontos de convergência com a abordagem de Lefebvre (1991), que considera que o espaço é social na medida em que é o produto da sociabilidade (Lefevre, 1991, citado por Torres, 2016). Neste sentido, *Prende la Vela* seria um espaço antropológico, pois não é um ponto geométrico, que pode ser localizado em um mapa; mas é, em si mesmo, uma socialização.

Adicionalmente, Certeau (1998) estabelece que, enquanto o termo *lugar* se refere a uma posição, a uma estabilidade, o *espaço*, por outro lado, é algo animado, onde operações acontecem. Estas operações que produzem espaço são os diferentes movimentos que ocorrem dentro dele, como as trajetórias percorridas pelas pessoas ou coletivos, ou as relações sociais que são estabelecidas. Tudo isso confere um significado ao espaço que, por sua vez, também está sujeito a mudanças. Certeau conclui seu argumento: "existem tantos espaços quanto experiências espaciais diferentes" (Certeau, 1998, p. 202). Isso está em consonância com a abordagem de Bhabha (1998), quando argumenta que os possíveis espaços intermediários dependem dos muitos encontros ou desencontros que são vividos nos espaços, e que, em sua singularidade, produzem subjetividades sem precedentes. Em conclusão, é no sentido Certeau que é possível afirmar que *Prende la Vela* constitui um espaço.

Segundo o autor, "o espaço estaria para o lugar como a palavra quando é falada" (Certeau, 1998, p. 202). Com a intenção de fazer uma correspondência com o assunto em questão, seria válido considerar que os corpos em movimento, com as diferentes ações que empreendem ou que têm repercussão sobre eles (assim como as relações e vínculos em que participam), continuam dando forma a um espaço. A dança compõe um espaço, por causa de tudo o que surge ao dançar. Os passos de dança trazem com eles histórias, revelam suas procedências e suas transformações. Eles são traços culturais e, em movimento, brotam em liberdade. Quem dança é uma trajetória que flui no presente. *Prende la Vela* é um espaço

porque, como afirma Appadurai, "ainda há um sentimento generalizado de que os seres humanos estão condicionados a exigir espaços de lealdade que constituem extensões de seus corpos" (Appadurai, 1997, p.42).

Em suma, Appadurai (1997) argumenta que a disjunção entre territórios e soberanias tem como consequência que as lealdades e filiações inerentes ao sentimento nacional começam a ser concebidas longe de um discurso meramente geográfico. Mesmo assim, os espaços onde essas lealdades acontecem são concebidos como territórios (agora imaginados), como no caso do coletivo.

“No soy de aquí, ni soy de allá”

No soy de aquí, ni soy de allá

No tengo edad, ni porvenir

Y ser feliz es mi color

De identidad

(Cabral, 1970)

Hall (2003) afirma que, embora as dificuldades de adaptação de um imigrante em seu novo espaço sejam inegáveis, ao mesmo tempo não é possível retornar para casa como era conhecida, pois não existe tal coisa como retornar ao ponto de partida, a uma autenticidade da trajetória identitária. O escritor e letrista argentino Armando Tejada Gómez captou este sentimento em uma de suas canções mais conhecidas:

Uno vuelve siempre a los viejos sitios donde amó la vida

Y entonces comprende cómo están de ausentes las cosas queridas

Por eso muchacha no partas ahora soñando el regreso

Que el amor es simple y a las cosas simples las devora el tiempo [A gente volta sempre aos velhos lugares onde amou a vida/E então entende como estão ausentes as coisas queridas/Por isso, garota, não partas agora sonhando o regresso/Que o amor é simples, e as coisas simples as devora o tempo] (Tejada e Isella, s.d.)

Hall (2003) descreve esta sensação como estando no meio de algo, semelhante à abordagem de Bhabha (1998). G. explica esse sentimento em maior profundidade:

Es difícil, yo siempre vi que en Colombia yo me siento extranjera, y aquí soy extranjera, como que uno va perdiendo la nacionalidad, acaba siendo un requisito, un pasaporte ahí que tienes. Uno va creando la nacionalidad con todas las experiencias que va teniendo, entonces aquí me siento rara, el acento no va a cambiar, digo buenas tardes, ya me hacen las mismas preguntas de siempre. Que sí cuál país me gusta más [risos]. [É difícil, eu sempre vi que na Colômbia eu me sinto como uma estrangeira, e aqui eu sou uma estrangeira, como se você perdesse a nacionalidade, que acaba sendo uma exigência, um passaporte que você tem. Você cria sua nacionalidade com todas as experiências que você tem. Então, aqui, eu me sinto estranha, meu sotaque não vai mudar, eu digo boa tarde, eles me fazem as mesmas perguntas de sempre. De qual país eu gosto mais] (G., comunicação pessoal, 2021)

Este relato de G. está em consonância com as abordagens de Hall mencionadas nos parágrafos anteriores, pois mostra que a identidade e a pertença nacional continuam sendo uma preocupação para os imigrantes; mas não é mais algo imanente, pois se antes era percebida como uma definição concisa e impermeável de quem se era, está se tornando, com o deslocamento, mais porosa. É por isso que G. fala em "perder a nacionalidade", e depois prossegue afirmando que "a nacionalidade está sendo criada".

Se Hall argumenta que a identidade cultural e individual é agora abordada como um conglomerado não facilmente digerível resultante da trajetória vivida, G. sintetiza esta abordagem de forma prática: "Uno es medio que de donde está. Ya uno tiene que dejar un poco su raíz y habituarse al contexto, pero también con un piecito allá" [Você é mais ou menos de onde está. Você tem que deixar suas raízes um pouco e se acostumar com o contexto, mas também com um pezinho lá] (G., comunicação pessoal, 2021). E finalmente: "Ahí llega Prende la Vela, a mantener ese vínculo" [É aí que entra Prende la Vela, para manter essa ligação] (G., comunicação pessoal, 2021).

Indubitavelmente, o conceito de Bhabha de *entre-lugar* corresponde a esta percepção de G., que, incapaz de se sentir completamente de um lado ou do outro das fronteiras nacionais, habita um terceiro espaço, que vai além do anteriormente constituído.

Estar no "além", portanto, é habitar um espaço intermédio, como qualquer dicionário lhe dirá. Mas residir "no além" e ainda, como demonstrei, ser parte de um tempo revisionário, um retorno ao presente para redescrever nossa contemporaneidade cultural; reinscrever nossa comunalidade humana, histórica; *tocar a futuro em seu lado de cá*. (Bhabha, 1998, p. 27)

Para Bhabha e G., o terceiro espaço que é habitado (o resultado da migração, nesse caso) não é um espaço confortável, pois às vezes se afasta do conforto de ter um lugar fixo para voltar e sentir-se inteiramente parte dele. Mas, por sua vez, este "além" é o que permite a construção de novas formas de existência, emanadas da oscilação entre a revisitação do passado e a adaptação ao presente, com o objetivo de criar um futuro nessas formas peculiares e muito contemporâneas de ser e estar no mundo.

Tais formas de existência, que derivam do sentimento de "não estar aqui nem lá" completamente, foram conceituadas por Agier (2015) como *entre-deois*. Agier (2015) se refere com este termo à forma de estar no mundo em que vivem muitos migrantes, ou seja, a percepção que muitos têm de viver com um pé em seu lugar de origem e, ao mesmo tempo, lidar com uma nova realidade na qual nunca se acomodam completamente. Esta condição de *entre-deois* implica em uma batalha diária para validar uma forma de (re)existir no mundo, para permanecer e pertencer a um espaço de fronteira (Klaus, 2021).

Para aprofundar no *entre-deois*, é necessário dar um passo atrás e rever a definição de fronteira. Valenzuela Arce (2014a) concebe as fronteiras não apenas como delimitações físicas, mas como qualquer tipo de sistema na vida social que diferencia um grupo de outro, e que determina as relações de inclusão e exclusão entre eles. Em linha com esta abordagem, García Canclini (2014) considera que as fronteiras são espaços sociais que determinam as diferenças entre os grupos. Isso porque, na medida em que as fronteiras não são apenas

delimitações físicas, mas distinções em termos culturais ou étnicos, muitas vezes são diferenças tão imaginadas quanto as comunidades que elas demarcam.

Essa abordagem é condizente com Certeau (1998), que considera que as demarcações são operações narrativas em si. Essas narrativas criam distinções, oposições, conciliações e mesclagens. Portanto, diante da multiplicidade de possibilidades, Valenzuela Arce (2014b) argumenta que as fronteiras são heterogêneas e as distingue de acordo com a interação que ocorre nelas como espaços.

Nos tempos atuais, as imagens mais persistentes relacionadas às questões fronteiriças estão ligadas à virada conservadora de muitos governos ao redor do mundo que, dadas suas tendências nacionalistas e autoritárias, optaram por políticas migratórias restritivas (Vargas e Borelli, 2020). Segundo Valenzuela Arce (2014b), essas interseções entre o poder estatal e as comunidades migrantes são injuntivas, pois são o produto de relações verticais nas quais o poder hegemônico, estatal ou colonial injunge, ou seja, impõe as regras do jogo (Valenzuela Arce, 2014b). Para este fim, são incorporados recursos legais, administrativos, políticos e persuasivos, bem como mecanismos ilegítimos de abuso ilegal da força ou procedimentos militares que resultam em violações dos direitos humanos (Valenzuela Arce, 2014b). Nesse sentido, os exemplos de fronteiras injuntivas vão desde os mais grandiloquentes, como paredes ou vigilância de helicópteros, até os mais silenciosos, como as restrições de vistos e seus altos custos. Em ambos os casos, o objetivo é exercer um domínio que (re)produza condições de desigualdade e exclusão social (Valenzuela Arce, 2014b).

Valenzuela Arce (2014b) identifica outro tipo de interação nas fronteiras, que são condições disjuntivas. Estes são o produto de desentendimentos entre grupos, que separam, se opõem e até rivalizam com realidades que se chocam quando se encontram e se integram.

As condições disjuntivas resultam, portanto, no fortalecimento das fronteiras, na medida em que geram exclusões e hostilidades. Estas, por sua vez, diferem das injuntivas, porque ocorrem em uma dimensão horizontal, ou seja, não são impostos de cima, mas acontecem

nas interações de grupos que estão intrinsecamente relacionados, que estão intrinsecamente ligados e simultaneamente conflitantes. Entretanto, as fronteiras disjuntivas são articuladas com a reprodução das exclusões econômicas e sociais hegemônicas. Portanto, estão relacionadas a legislações discriminatórias, posições governamentais e narrativas da mídia. As declarações xenófobas de chefes de estado também se enquadram nesse tipo de fronteira. Estigmas e estereótipos dificultam particularmente a vida cotidiana dos migrantes e contribuem para a promoção de relações de subordinação (Valenzuela Arce, 2014b; García Canclini, 2014).

Até agora, as fronteiras têm sido apresentadas em sua condição de delimitar, distinguir e opor, e estão, conseqüentemente, inscritas nas relações de poder. Embora seja fundamental abordar as fronteiras desta forma é insuficiente para explicar a realidade dos cruzamentos de fronteiras: “La lógica de la frontera, como límite, excluye la misma existencia de regiones fronterizas entendidas como espacios de encuentro, de intercambio, hibridación, mestizaje y de conflicto de intereses [A lógica da fronteira, como limite, exclui a própria existência de regiões fronteiriças entendidas como espaços de encontro, intercâmbio, hibridização, miscigenação e conflito de interesses]” (Pujadas, 2014, p. 59 y 60).

A esse respeito, Valenzuela Arce (2014b) conceitualiza outro tipo de condições de fronteira: as conjuntivas. De acordo com o autor:

La intersección cultural horizontal, se construye cuando existen elementos culturales compartidos entre grupos sociales que no poseen vínculos estructurados de dominación, ni redes o formas de interacción institucionalizadas que generen relaciones de subordinación, por lo cual pertenecen a los campos conjuntivos. [A intersecção cultural horizontal é construída quando existem elementos culturais compartilhados entre grupos sociais que não possuem vínculos estruturados de dominação nem redes ou formas institucionalizadas de interação que geram relações de subordinação, e, portanto, pertencem a campos conjuntivos] (Valenzuela Arce, 2014b, p. 20 y 21)

Assim, as condições conjuntivas são aquelas que se unem, interagem, se articulam e dialogam, onde as diversas condições que convergem nas fronteiras se manifestam. "Las fronteras poseen importantes rasgos conjuntivos en la medida que unen realidades diferentes [As fronteiras possuem características conjuntivas importantes na medida em que unem realidades diferentes]" (Valenzuela Arce, 2014b, p. 19).

Outro olhar sobre o conceito de condições conjuntivas, que pode esclarecê-lo e aprofundá-lo, é a dissertação Certeau (1998) sobre o que ele chamou de "paradoxo do conceito de fronteira".

De acordo com o filósofo, como mencionado, as demarcações são produto de operações narrativas. Certeau (1998) argumenta que, para elaborar um relato, é necessário descrever, localizar, fixar lugares e delimitá-los dentro da narrativa. Em seguida, o relato flui, há um movimento, é criada uma conexão, uma comunicação entre duas regiões diferentes, pois os pontos de diferenciação acabam sendo, ao mesmo tempo, os pontos em comum. O que separa, contemporaneamente, comunica. Em outras palavras, na atividade narrativa de traçar limites, são criados simultaneamente espaços de encontro, pois o estabelecimento de limites anda de mãos dadas com a instalação de contatos e, com isso, a possibilidade de ir além deles (Certeau, 1998). O paradoxo da fronteira consiste no fato de que, sendo um espaço que separa, é sempre, ao mesmo tempo, uma ponte.

Para Certeau (1998), este espaço ponte-fronteira é um terceiro espaço entre dois espaços, um espaço *entre-lugar* e *entre-dois*. É o produto de conjunções e disjunções, que são indissolúveis (Certeau, 1998). A experiência migratória do entre-dois de Agier (2015) consiste, portanto, em destacar as subordinações e exclusões, muitas vezes o resultado da estigmatização, que os imigrantes experimentam no país receptor. A situação específica aqui descrita é agravada pela conjuntura atual no Brasil, que está passando por uma mudança para a extrema-direita nacionalista e um desejo de restringir as disposições migratórias, como evidenciado por várias ações governamentais e declarações do presidente em suas redes sociais, que aprofundam a estigmatização dos imigrantes (Vargas e Borelli, 2020).

En las fronteras también observamos procesos de resistencia cultural, definidos por la oposición explícita o implícita a las formas culturales de los otros. Estas formas de resistencia han sido relevantes en los ámbitos identitario, lingüístico, étnico, de género y de generación. [Nas fronteiras, também observamos processos de resistência cultural, definidos por oposição explícita ou implícita às formas culturais de outros. Essas formas de resistência têm sido relevantes nas esferas identitária, linguística, étnica, de gênero e geracional]. (Valenzuela Arce, 2014b, p. 22)

Esta resistência cultural não deve ser tomada apenas como oposição. Em algumas interações, pode se tornar o oposto. Segundo Agier (2015), citado por Klaus (2021), o *entre-dois* procura produzir novos espaços, construir novas relações entre migrantes e entre migrantes e nacionais, para tornar o aqui e agora um espaço de existência criativa que permita reivindicar a possibilidade de permanecer e pertencer apesar das disjunções (Klaus, 2021). Os processos que são forjados são, conseqüentemente, de muitos tipos. Em primeiro lugar, este espaço de fronteira do *entre-dois* só pode ser híbrido. Bhabha (1998) afirma que "(...) é o grande celebrante do ato migratório da sobrevivência, usando suas obras de mídia-mista [*mixed-media*] para criar um espaço cultural híbrido (...) na inscrição de signos da memória cultural e de lugares de atividade política." (p.27).

O hibridismo de que fala Bhabha faz sentido ao olhar várias das frases que foram compartilhadas no Facebook do Prende la Vela, tanto como títulos de convites para eventos, quanto como comentários sobre publicações: "A arte e a dança como ferramenta política" (Prende la Vela, facebook post, 2020); ou "O ritmo como memória e herança dos nossos ancestrais. O corpo, como testemunha e prova de resistência!" (Prende la Vela, poste de facebook, 2020). Os comentários mostram que a dança é tomada como uma expressão da memória cultural, uma herança que se reflete no corpo. A ação da dança, por sua vez, é uma ferramenta política para ocupar e reivindicar um espaço. O caso de Prende la Vela, além disso, que ocupa a cidade dançando em lugares diferentes e nem sempre no mesmo local, corresponde às abordagens de Agier (2015), que propõe que a cidade não seja concebida

como um produto acabado, mas como um processo interminável. Para o autor, a cidade seria composta de movimentos e expansões, tanto urbanos quanto sociais, nos quais os migrantes seriam os principais protagonistas (Agier, 2015). Prende la Vela está situada em um local em São Paulo, mas sua agência não termina lá, pois, posteriormente, se desloca para outro espaço, atualizando, assim, a cidade.

Em paralelo, a reivindicação dos migrantes ao direito de ocupar a cidade responde ao exercício da resistência diante das fronteiras disjuntivas que produzem o migrante como uma alteridade (Agier, 2015). Isso é especialmente marcado para migrantes do Sul global, pois eles não são considerados como detentores de direitos e suas reivindicações devem ser assumidas por entidades estatais (Agier, 2015).

Segundo Vêras (2017) citado por Klaus (2021), "como outros, ou minorias, os estrangeiros são vistos como não nossos, em uma clara produção de alteridade" (Klaus, 2021, p. 37). Isso significa que a identidade do migrante é marcada pela fronteira, pois é vista como algo essencialmente diferente, uma vez que é enquadrada em uma dicotomia entre o que é próprio de um lugar demarcado e o que é externo. A resistência cultural que os migrantes empreendem seria enfatizar esse espaço *entre-dois*, caracterizado por um estar-no-mundo intersticial e, a partir do desconforto, das travessias, das definições fluidas e do questionamento constante, propor uma nova realidade e uma nova forma de conceber a fronteira. Assim, Aguirre (2017) encontra ligações entre o conceito de Bhabha de *entre-lugar* (1998) e a proposta de Mignolo (2013) de pensamento fronteiriço, no sentido do potencial que eles têm para desafiar o pensamento ocidental.

Aguirre afirma:

En los horizontes de la reflexión de Bhabha, como se pudo constatar, la noción del entre-lugar facilita entender cómo el presente histórico ya no se configura en base a una relación de límites claramente delineados entre un "nosotros" y un "ellos" y nos abre caminos hacia una tarea teórica que ya no consiste en tratar de invertir los dos

términos que constituyen esta dicotomía. Sino que, por el contrario, se trata de una labor reflexiva que, re-ubicándose epistemológicamente en las porosas y conflictivas fronteras de los cruces culturales, se moviliza por develar el carácter transformador, la fluidez y la política de las diferencias que no ingresaron en el terreno selectivo y homogéneo de la modernidad. [Nos horizontes da reflexão de Bhabha, como foi constado, a noção de *entre-lugar* facilita a compreensão de como o presente histórico não se configura mais com base numa relação de limites claramente delineados entre um "nós" e um "eles", e abre caminhos para uma tarefa teórica que não consiste mais em tentar inverter os dois termos que constituem esta dicotomia. Pelo contrário, é uma tarefa reflexiva que, ao se deslocar epistemologicamente nas fronteiras porosas e conflitantes dos cruzamentos culturais, se mobiliza para desvendar o caráter transformador, a fluidez e a política das diferenças que não entraram no terreno seletivo e homogêneo da modernidade] (Aguirre, 2017, p. 79)

Aguirre (2017) chama a atenção para a possibilidade que as comunidades fronteiriças têm de gerar novas dimensões culturais, que se afastam do canônico e são críticas, inovadoras e impossíveis de homogeneizar ou definir – que não são "nem uma nem a outra". Estas comunidades, em particular as populações migrantes, seriam novos sujeitos históricos que atuam a partir de sua existência fronteiriça (Aguirre, 2017).

Si a través de la paralización de las culturas colonizadas Occidente construyó una noción logocéntrica y etnocéntrica del Otro, desde donde se posesionó de sí mismo y se constituyó como sujeto moderno, la perspectiva del entre-lugar, como la venimos definiendo, efectúa una amenaza a las nociones culturales que se derivan de esta invisibilización de las prácticas y las historias subalternas. De lo anterior, se puede notar que tanto Chambers como Bhabha, al reconocer el carácter constitutivo las poblaciones migrantes y diaspóricas en el ejercicio de subversión que contrarresta el poder occidental, ofrecen un concepto de cultura que remite a la movilidad del espacio social y su apertura; desnudando, por ende, la artificialidad de los términos binarios

[Se, através da paralisia das culturas colonizadas, o Ocidente construiu uma noção logocêntrica e etnocêntrica do Outro, da qual tomou posse e se constituiu como o sujeito moderno, a perspectiva do *entre-lugar*, como a temos definido, ameaça as noções culturais que derivam desta invisibilização das práticas e histórias subalternas. Do exposto acima, pode-se notar que tanto Chambers como Bhabha, ao reconhecerem o caráter constitutivo das populações migrantes e diásporas no exercício da subversão que contraria o poder ocidental, oferecem um conceito de cultura que se refere à mobilidade do espaço social e sua abertura, pondo, assim, a nu a artificialidade dos termos binários]. (Aguirre, 2017, p. 78)

O *entre-dois* que é Prende la Vela questiona a lógica binária da fronteira que distingue entre "nós, dentro" e "alteridade, fora" usando a memória cultural da dança como um marcador do direito à diferença. Mas, ao mesmo tempo, o coletivo faz uso da dança para se entrelaçar com o país receptor ou com outros imigrantes. De fato, o grupo está desejoso de divulgar a cultura colombiana na medida em que dela constroem as vigas de uma ponte com a cultura brasileira (ou a de qualquer outro país). Dança e música são uma expressão de identidade, mas não apelando para uma tradição obtida passivamente: ou seja, a maneira de determinar a própria identidade não consiste em observar onde se encontram as diferenças com os outros, mas em usar a memória cultural para se definir de acordo com as solidariedades que podem ser tecidas a partir dela. No caso evidenciado por Klaus (2021), que registra as perspectivas das mulheres do coletivo de migrantes Sarau de las Américas, uma das integrantes afirma: "somos mais irmãos do que a gente imagina" (Klaus, 2021, p. 38). Nesse caso, os Sarau das Américas insistem que sua língua é o portunhol, pois é o que as afirma, já que coloca os imigrantes de língua espanhola em contato com o país de chegada. O portunhol, então, é para elas este *entre-lugar*, uma fronteira conjuntiva.

Para Prende la Vela, este papel é desempenhado pela dança, através da qual elas dialogam constantemente e aprendem sobre sua nova realidade.

El baile nos junta, el baile es un territorio donde se puede expresar libremente. Brasil también nos enseñó eso, porque los colombianos tenemos prejuicios con el baile, somos muy exigentes en eso. Dentro de la idiosincrasia colombiana, tú tienes que bailar de cierta forma, entonces te estás perdiendo un montón de cosas. Tienes que ser rítmico y la estética, o lo rechazas. Pero hay gente que se empieza a mover porque es lo que está sintiendo en su cabeza. Claro, también lo cuidas mucho porque hay que cuidar una tradición oral que nos están enseñando a nosotras. [A dança nos une, a dança é um território onde você pode se expressar livremente. O Brasil também nos ensinou isso, como nós colombianos temos preconceitos sobre a dança, somos muito exigentes nesse aspecto. Dentro da idiosincrasia colombiana, você tem que dançar de uma certa maneira, então você está perdendo muitas coisas. Você tem que ser rítmico e estético, ou você o rejeita. Mas há pessoas que começam a se mover porque é isso que estão sentindo em sua cabeça. Naturalmente, você também cuida muito disso porque tem que cuidar de uma tradição oral que nos ensinam] (A., comunicação pessoal, 2021).

De acordo com Valenzuela Arce (2014b), o reconhecimento das semelhanças, que leva em conta a dimensão conjuntiva, faz parte das ligações transfronteiriças que são geradas graças às migrações. As transfronteiras são, para o autor, processos carregados de significado em ambas as direções que ocorrem nas peculiaridades históricas liminares (Valenzuela Arce, 2014b). Isso quer dizer que as subjetividades particulares e individuais dos espaços *entre-dois* são também uma construção de memória e de identidades coletivas (Valenzuela Arce, 2014b).

Por exemplo, no caso pessoal de A., ela observa que sua identidade pessoal e seu corpo formam uma simbiose com *Prende la Vela*. Ela, que se sentiu como uma migrante durante toda sua vida, encontra seu lugar no mundo através do movimento e não se sente representada por estar contida dentro de um lugar ou de uma única ideia. Ela se situa a partir de um *entre-dois* criativo e proposicional, que ela projetou em seu coletivo: "yo no puedo

negar que Prende la Vela tiene mucho de lo que es literalmente A., y yo soy quien más tiempo ha estado (...) Esto es una resistencia personal, de mostrar de dónde vengo, y siempre lo ha sido [Não posso negar que Prende la Vela tem muito do que A. literalmente é, e eu estou há mais tempo (...) Esta é uma resistência pessoal, para mostrar de onde eu venho, e sempre tem sido]” (A. comunicação pessoal, 2021).

Da mesma forma, a importância do conceito de transfronteira para a identidade se torna relevante quando se observa que os migrantes se identificam com outros migrantes mesmo que não sejam provenientes do mesmo país. Isso porque a experiência compartilhada de desterritorialização vivida pelos migrantes, que está ligada a um exercício constante de reterritorialização (García Canclini, 1989), é um processo que é percebido como forjamento de identidade e pode ser mais importante do que focar em características específicas e distintivas.

Lo nacional ya no es identificable como lo opuesto a lo internacional y, por lo tanto, hay que pensar en un nuevo concepto, como el de transnacionalización, tanto por lo que se refiere a los sujetos migrantes como en cuanto al mercado [O nacional não é mais identificável como o oposto do internacional e, portanto, um novo conceito, como a transnacionalização, deve ser considerado, tanto em termos de sujeitos migrantes quanto em termos de mercado]. (Szurmuk y Mckee, 2009, p.82)

Pode-se, assim, inferir que o sentimento de perda da relação que se acreditava estabelecida entre uma identidade e um território se torna um importante lugar de enunciação para questionar a ideia de estados-nação como recipientes de identidades herméticas e essencializadas. Isso é o que Mignolo (2013) considera vital no pensamento fronteiriço, pois nos permite desafiar os discursos hegemônicos e coloniais entre os *entre-lugar* e o hibridismo. Nesse caso, a identidade pessoal e a luta para permanecer e pertencer (Klaus, 2021) decorre de um sentido de viver em trânsito, que oferece “la posibilidad de resituar y redistribuir las identidades que fueron desplazadas a partir de las construcciones imaginarias y las

dicotomías asignadas por Occidente [a possibilidade de re-situar e redistribuir identidades que foram deslocadas pelas construções imaginárias e dicotomias atribuídas pelo Ocidente]” (Aguirre, 2017, p. 93).

Esta possibilidade de ressituar ou reterritorializar identidades também ocorre através da afetividade. Como temos dito, as fronteiras e a produção do migrante como alteridade têm como consequência que o estar-no-mundo dos migrantes provoca uma sensação de estranheza (Hall, 2003). Portanto, a formação de comunidade, o que Hall (2003) chama de “família ampliada”, que funciona como uma rede e lugar de memória, é crucial no espaço de fronteira *entre-dois*. O uso do termo “família” tem a ver tanto com a rede de apoio entrelaçada quanto com a busca de uma sensação de familiaridade, para poder se sentir como se estivesse em um espaço que, a princípio, é desconhecido. Música e dança tecem estes aspectos juntos, tornando a situação da festa um evento reconhecível, acolhedor e calmante. Mas Prende la Vela também faz do encontro de música e dança uma experiência de coletividade que permite a troca de experiências, aprendizagem e solidariedade, formando relações significativas.

A. diz, referindo-se aos primórdios do coletivo: “N. es la fundadora, yo estuve en la co-fundación, eso fue lo que nos juntó en la amistad” [N. é a fundadora. Eu estava na cofundação. Foi isso que nos uniu em amizade] (A., comunicação pessoal, 2021). Por sua vez, N. observa, quando questionada sobre o fato de que o grupo era composto apenas por mulheres:

Pues cuando empezó, empezó también con Ru., Al.¹⁴, Da. el papá de D. de Visto Permanente. El punto era enseñarles a los brasileños a bailar. Todas las mujeres que entraban se animaban a montar coreografías. Acabo teniendo mayoría mujeres, aunque hubo un chico peruano, otro colombiano, E.. Los hombres no son constantes. Pero siempre las chicas que entrábamos nos hacíamos muy amigas. El ensayo era

¹⁴ Essas pessoas são dois homens membros do grupo musical caribenho Tríptico Caribe.

una *fofoca*. A mí me parece que el feminismo cambio las relaciones entre mujeres. [Bem, quando ele começou, ele começou também com Ru., Al. Da., pai do D. de Visto Permanente. O objetivo era ensinar os brasileiros a dançar. Todas as mulheres que entraram queriam criar coreografias. Acabou sendo em sua maioria mulheres, embora houvesse um cara peruano, um colombiano, E.. Os homens não são constantes. Mas as meninas que entraram sempre nos tornávamos boas amigas. O ensaio era uma *fofoca*. Me parece que o feminismo mudou as relações entre as mulheres] (N., comunicação pessoal, 2021)

Aliás, o coletivo Prende la Vela é constituído como um *entre-lugar*, na medida em que é em si mesmo um fluxo, um deslocamento constante. Como foi explicitado na narrativa, as participantes do grupo têm entrado e saído, tiveram períodos mais ativos, tomaram novos caminhos e se estabeleceram em outras cidades. Essas intermitências e deslocamentos afetariam a comunidade solidária que é Prende la Vela, assim como a existência do grupo de dança?

Na realidade, essas características representam o que o coletivo se propôs a ser. O movimento faz parte de sua definição, tanto o movimento do corpo, executado em dança, quanto o movimento do próprio ato de migração. Assim como a Prende la Vela não pode ser contida em um espaço físico da cidade, também não é entendido como um grupo determinado de pessoas, mas está sujeita ao fluxo das integrantes. Nesse sentido, para definir o coletivo, N. e A. insistem que o Prende la Vela é um grupo itinerante. De acordo com A.:

Ella (N.) ya no está tan activa porque está en Rio, ella está en algunas cosas, en las que no se puede no. Prende la Vela es un grupo itinerante, tal vez como las cabezas que siempre hemos estado somos N. y yo. Por eso nos direccionan a estas dos personas. Está G. que está en Minas, entró justo antes de la pandemia, y hay otras dos chicas aquí en São Paulo y no tienen el activismo constante. Siempre fue muy itinerante de quien quisiera estar y eso obviamente genera una complicación en las

dinâmicas, pero creo que es parte de su naturaleza [do coletivo]. [Ela (N.) não é mais tão ativa porque está no Rio, ela está em algumas coisas, onde não pode estar ela não está. Prende la Vela é um grupo itinerante, talvez porque as cabeças que sempre estiveram lá são N. e eu. É por isso que nos referenciam. Há G., que está em Minas. Ela se juntou pouco antes da pandemia. E há duas outras meninas aqui em São Paulo, e elas não têm ativismo constante. Sempre foi muito itinerante, e isso obviamente gera uma complicação na dinâmica, mas eu acho que faz parte de sua natureza] (A., comunicação pessoal, 2021)

Ao se encontrarem na posição de imigrantes, as integrantes da Prende la Vela procuraram uma identidade que, ao mesmo tempo, serve como uma resistência às fronteiras disjuntivas que encontraram no país anfitrião. Dessa forma, em nível pessoal e como posição política, o espaço que decidiram ocupar é fluido, itinerante, aquele próprio dos viajantes. As danças colombianas ainda são uma expressão ligada à imaginação dos Estados-nação, mas, como será visto em capítulos posteriores, a interpretação que essas mulheres dão de acordo com sua trajetória pessoal e sua experiência específica faz de Prende la Vela um espaço inovador no qual a nacionalidade desempenha um papel importante, mas, ao mesmo tempo, gesta uma nova territorialidade, transfronteiriça e intersticial. A situação incômoda de não estar nem aqui nem lá, vivendo em dois lugares simultaneamente, mas em nenhum deles de forma integral, absoluta ou fixa, é característica da globalização, na qual as expressões culturais clamam que os direitos políticos estão se tornando cada vez mais precários. Migrar, de certa forma, é viver sempre em trânsito e ser um trânsito. Como propõe Mignolo (2013), as experiências particulares e locais que foram produzidas como subalternizadas são aquelas que querem transgredir e abandonar as posições fixas que foram impostas pelo Ocidente. Será, então, importante nos entendermos com base nas fronteiras que queremos atravessar e que atravessamos? Todorov (2008) teria razão quando afirmou que cada um de nós é um potencial estrangeiro? Pois, mais do que em definições fixas, é em movimento que as identidades e lutas são construídas. Afinal de contas, canta Jorge Drexler:

Estamos vivos porque estamos en movimiento

Nunca estamos quietos, somos trashumantes

Somos padres, hijos, nietos y bisnietos de inmigrantes [Estamos vivos porque estamos em movimento/Nunca estamos quietos, estamos transumantes/Somos pais, filhos, netos e bisnetos de imigrantes]. (Drexler, 2017)

Capítulo 2: Dança imigrante e cultura popular

Cultura como cotidianidade. Do gozo estético à *gozadera*.

Una canción que no envejece es la decisión universal de que mis errores han sido perdonados. [Uma canção que não envelhece é a decisão universal de que meus erros foram perdoados] (Caicedo, 2077/2014)

Fragmento da obra “Viva a música!”. Nele, a protagonista estava ouvindo salsa.

No capítulo anterior, explicamos a proposta do coletivo Prende la Vela para ocupar o espaço da cidade de São Paulo mediante a cultura nacional colombiana. Embora se argumente que a experiência da migração coloca os sujeitos em um *entre-deux* (Agier, 2015), onde seu estar-no-mundo é um terceiro espaço entre o país de origem e o país de acolhimento, reconhece-se também que o valor da ideia de nação e, portanto, de cultura nacional ainda hoje está muito presente. Para decompor este último aspecto, resulta pertinente abordar o conceito de cultura nacional. Para este fim, em primeiro lugar, será discutido o conceito de cultura.

Segundo Morin (2002), o conceito de cultura possui múltiplos significados, que dependem do sentido a partir do qual é definido. Há um sentido que relaciona a noção de cultura àquelas práticas e disciplinas que estão fora das áreas da economia ou da sociologia. Estas constituem as ciências que estudam a organização social. Tal concepção, que o autor chama de sociológica, corresponde à compreensão da cultura como o desenvolvimento (o “cultivo”) da vida interior, alcançado por meio da apreensão das artes (Morin, 2002).

Por outro lado, a definição que pode parecer como a mais adequada e relevante para este trabalho é a estabelecida por Morin (2002) em função do sentido antropológico. Nela, a cultura é tudo aquilo que é propriamente humano e que está munido de sentido (Morin, 2002). Por conseguinte, a noção de cultura se traduziria em um sistema de significados e valores. Isso tem como consequência o processo pelo qual os homens configuram suas vidas, como afirma Williams (1979). Neste ponto, o teórico chama a atenção para a importância de reconhecer o

sentido plural do termo, ou seja, a existência de diversas “culturas” e, portanto, de vários sistemas de significação (Williams, 2011a).

Para Williams (2011b), a já mencionada separação entre “cultura” e “sociedade” como duas áreas distintas de estudo existe apenas de forma abstrata. Esta cisão teórica tem impedido uma teoria cultural frutífera, que possa compreender verdadeiramente os processos, as práticas e os produtos culturais. Isso porque, quando são tratadas como disciplinas independentes, o estudo da atividade social pela sociologia ou pela economia (que analisa a organização social levando em conta as condições materiais ao longo da história) aparece como a base para entender a sociedade. Enquanto isso, a cultura, entendida como “as artes” ou a espiritualidade, é considerada como subordinada ao âmbito material, o que é evidente pela denominação do marxismo clássico de “superestrutura” (Williams, 1979 e 2011b).

Portanto, a proposta do autor consiste em desenvolver uma teoria cultural que analise as relações entre as obras artísticas e as condições históricas e sociais – que, na prática, tais obras estão inextricavelmente ancoradas.

(...) uma teoria da cultura atinge sua maior significação quando se ocupa precisamente das relações entre as muitas e diversas atividades humanas que têm sido agrupadas histórica e teoricamente nessas categorias [como artes], e especialmente quando ela explora essas relações como simultaneamente dinâmicas e específicas dentro de situações históricas descritíveis que, práticas sociais, são alteráveis. (Williams, 2011b, p. 190)

Da referência anterior, é vital atentar à última parte, que enfatiza a especificidade das situações históricas e como elas estão sujeitas a mutações ao longo do tempo, podendo ser alteradas no presente diante das necessidades sociais. Portanto, essas situações não podem ser estudadas como processos sociais e culturais acabados, estáticos e inalteráveis.

Este último ponto é evidente no caso estudado: a análise do cultural em *Prende la Vela* não é equivalente ao estudo das produções artísticas utilizadas, a saber, os estilos musicais

específicos ou as danças tradicionais que são executadas por elas. Nesse caso, as práticas culturais adquirem seu sentido de acordo com a experiência concreta de serem realizadas em espaços abertos em São Paulo. Ali, as integrantes do coletivo, por meio das expressões artísticas colombianas, dialogam com o território da cidade brasileira e com um público diverso que tem tido acesso aos eventos. O sentido que vai ganhando forma nessa situação particular, ultrapassa os limites do meramente artístico, já que o político é indissociável das práticas e dos produtos culturais, tal como suas integrantes descrevem:

Es eso lo que entendemos como que Prende la Vela es político, porque siempre que traemos a los invitados, el hecho de marcar cuál es ese origen, sobre todo cuando hacemos bailes muy típicos que hacen la mayoría de los invitados, son bailes mucho de resistencia, la mayoría son de resistencia afrocaribe, entonces sí es importante para nosotros, que es un baile, sí, que es una alegría, pero que también es resistencia. Por eso la frase de: bailar es nuestra revolución. [Isso é o que entendemos como Prende la Vela sendo político, porque sempre que trazemos convidados, o fato de marcar a origem, especialmente quando fazemos danças muito típicas que a maioria dos convidados faz, são muito danças de resistência, a maioria delas são de resistência afro-caribenha. Por isso, é importante para nós, que seja uma dança, sim. É uma alegria, mas também é resistência. É por isso a frase: dançar é a nossa revolução] (A. comunicação pessoal, 2021)

Este relato traz à tona Fekete (1984), citado em Williams (2011b), quando afirma que “a intenção da prática precede à prática interpretativa” (p. 206). Ela é trazida por Williams para destacar a importância de analisar todos os fatores que são intrínsecos à obra de arte, já que sua observação como entidade isolada não dá conta de uma verdadeira análise cultural.

E é justamente isso, uma vez que qualquer intenção social, cultural ou política – ou, podemos dizer, seu oposto – não se forma, ou ao menos não necessariamente, a partir dos objetos da análise, mas sim da nossa consciência prática e de nossas

afiliações reais e possíveis em relações reais e gerais com outras pessoas conhecidas ou não (Williams, 2011b, p. 206)

A visão de Williams (2011b) é compatível com a proposta de Morin (2002), no sentido de não conseguir contê-la em uma categoria delimitada que fragmenta o conhecimento dos processos humanos: “constatasse que a cultura não é nem superestrutura, nem infraestrutura, mas sim o circuito metabólico que une o infra-estrutural ao hiperestrutural.” (Morin, 2002, p.5).

Morin apresenta a seguinte definição do conceito de cultura:

a) Concebemos a cultura como um sistema metabolizante, isto é, que assegura as trocas (variáveis e diferenciadas segundo as culturas) entre os indivíduos, entre o indivíduo e a sociedade, entre a sociedade e o cosmo.

b) Esse sistema deve ser articulado à totalidade do sistema social. (Morin, 2002, p.4-5)

Dessa forma, se a cultura é a totalidade do sistema social, ela abrange indiscutivelmente as diferentes relações que confluem não apenas nas práticas artísticas, seu contexto, os atores e seu público, mas também nas numerosas e diversas atividades humanas – motivo pelo qual a cultura é igualmente definida por Williams (1979) como o modo de vida das comunidades, uma definição a partir da qual a presença da cotidianidade adquire protagonismo.

A importância do estudo da cotidianidade aparece com as contribuições de Hoggart, citado por Martin-Barbero (1997), onde analisa em detalhe o cotidiano da classe operária inglesa para observar como é o lugar da cultura de massa – que estaria em aparente oposição à cultura popular tradicional, própria desta classe (Martin-Barbero, 1997). Para tanto, Hoggart analisa o estilo de vida dos operários ingleses, que inclui sua organização familiar, seus valores, gostos e lazer.

Martin-Barbero (1997) chamou este conjunto de elementos de “estilo de vida popular” (p. 108), que dialoga com o caso abordado neste trabalho. Isso porque a própria existência do coletivo responde à necessidade de adaptar a cotidianidade da festa colombiana à cidade de São Paulo. É com essa intenção, aparentemente banal, que as integrantes do coletivo Prende la Vela utilizam a cultura nacional popular do seu país de origem para questionar e, ao mesmo tempo, construir sua identidade enquanto imigrantes. O resultado é interessante porque tal ato não se define por uma agenda política manifesta ou por uma definição explícita e categórica da contraposição entre as peculiaridades colombiana e brasileira (embora toda experiência migrante seja permeada por essa constante comparação). É um ato que vai se compondo por meio da experiência do corpo migrante, que se movimenta no cotidiano e se define pela dança, em algo tão comum quanto uma festa.

Além disso, como será visto mais adiante, as danças colombianas propostas por Prende la Vela oferecem uma variedade cada vez mais entrelaçada e complexa entre a cultura de massa, a cultura tradicional e o questionamento da cultura nacional. Este entrelaçamento é observável na experiência da festa cotidiana.

A proposta de Williams (2011b) – à qual Martin-Barbero (1997) adere – que concebe a cultura como modo de vida e, portanto, profundamente relevante para a vida cotidiana, encontra-se de certa forma em Morin. O autor começa por manifestar a oposição à concepção de cultura erudita, que se distingue por utilizar uma linguagem artística ou literária, que é diferente da linguagem corrente ou a língua falada (Morin, 2002).

Essa cultura erudita (...) afirma a relação com o Belo é uma verdade profunda da existência, que a obra de arte, mesmo que sob forma embrionária e residual, é depositária daquilo que na religião se exprime como sendo o sagrado. (Morin, 2002, p.6)

A proposta de Morin é que o prazer estético não é exclusivo das culturas eruditas. Ele se encontra também nas emoções lúdicas, como acontece em um jogo de futebol ou durante o

momento de exaltação de uma festa – ambos levam as pessoas a estados poéticos e místicos (Morin, 2019). Em diálogo com essa afirmação, ao perguntar para A. qual é sua sensação ao dançar, ela respondeu:

Parece que yo soy otra persona, automáticamente que empieza la música es un éxtasis, es un grado de... mi esposo dice que es una droga para mí. [Eu pareço ser uma pessoa diferente, automaticamente quando a música começa é um êxtase, é um grau de... meu marido diz que é uma droga para mim] (A., comunicação pessoal, 2021)

A dança em *Prende la Vela* manifesta o percurso da sensibilidade e da vida. Ao ganhar forma de festa, reúne elementos que na festança cotidiana são tão fluidos que suas possíveis contradições são difíceis de notar enquanto se dança: o moderno e o tradicional, o popular de massa e o folclórico. Embora as músicas não sejam antigas, na dança, se consagram memórias corporais de longa data. É uma relação com a ancestralidade e, ao mesmo tempo, com o presente. Portanto, mais que uma educação formal da cultural nacional colombiana, o que *Prende la Vela* oferece às integrantes e ao seu público é uma experiência que permite conectar com pessoas cujas trajetórias encontram um ponto comum a través da dança.

El baile nos va mostrado todo lo que tenemos en común, empieza a *batir*¹⁵ la cadera, a mover la cadera, y es ahí en esos encuentros... por eso nosotras hablábamos de eso, ninguna es profesora de baile, nunca nos identificamos para enseñar a bailar, no, siempre fue un grupo de danzas colombianas para tener una experiencia de danzas colombianas. [A dança nos mostra tudo o que temos em comum, começa a *batir* os quadris, a mexer os quadris, e está lá nesses encontros... é por isso que falamos sobre isso. Nenhuma de nós é professora de dança, nunca nos identificamos para ensinar dança, não. Sempre foi um grupo de dança colombiana para ter uma experiência de danças colombianas] (A., comunicação pessoal, 2021)

¹⁵ O uso do termo mostra uma interferência com o português.

A citação anterior se refere ao início de *Prende la Vela*. No começo, as integrantes se reuniam em lugares públicos para criar essas festas colombianas acessíveis. Os lugares definidos eram conhecidos, para que atraíssem a maior quantidade de pessoas, como o Largo da Batata, o Parque Ibirapuera ou a Avenida Paulista. Sem ensaiar as danças, as integrantes começavam a dançar música colombiana e chamavam a atenção de quem as assistia. Com o tempo, foram convidadas para participar de eventos, o que resultava paradoxal porque a intenção do grupo nunca foi se apresentar em um palco. Apesar disso, os dois primeiros eventos realizados com essas diretrizes foram um sucesso. O primeiro foi em 2018 no Maifest, em São Paulo, um festival multicultural que acontece no bairro Brooklyn. O segundo, como foi relatado anteriormente, foi realizado junto a outros grupos formados por colombianos: Trítico Caribe, um grupo de música colombiana que toca em São Paulo; e os gestores do Circuito Cultural Colombiano, um evento anual que sucede no bairro Bom Retiro, na Oficina Cultural Oswald de Andrade, onde está localizado o Café Colômbia¹⁶.

No entanto, com o objetivo de preparar esses eventos, o coletivo teve a necessidade de ensaiar. Elas, então, utilizaram as redes sociais (Facebook e Instagram) para convocar participantes aos ensaios abertos, que foram realizados no Centro Cultural São Paulo, onde qualquer um que as visse podia participar (além das pessoas que haviam sido motivadas pelos convites virtuais). Esses ensaios abertos provocaram encontros onde as danças colombianas eram alimentadas pelas memórias corporais e dançantes trazidas pelo público, que vivia com elas experiências, criando, por meio da dança, pontes com outras práticas culturais e expressões variadas.

Somos un punto de encuentro, no somos solo colombianos, tal vez otros migrantes de otros países, sino que también tienes personas de aquí, y personas de aquí que también están migrando de una u otra forma. Y cuando te das cuenta de que tienes

¹⁶ O Circuito Cultural Colombiano acontece anualmente no mês de julho. O evento consiste na apresentação de eventos de cinematografia, dança, fotografia, literatura ou gastronomia. Seu objetivo é promover a arte e a cultura colombiana em São Paulo.

una memoria colectiva, ahí está el territorio, así sea abstracto. Alguien de Pernambuco, “ese paso lo hacemos en tal baile”, por eso nos gustaba más presentarnos como en la calle. Hacíamos presentaciones y talleres, pero nos gustaba mucho cuando era como más popular, abierto, para la gente, en la calle, y no sólo un espacio académico. [Somos um ponto de encontro, não somos apenas colombianos, talvez outros imigrantes de outros países, mas você também tem pessoas daqui, e pessoas daqui que também estão migrando de uma forma ou de outra. E quando você percebe que tem uma memória coletiva, o território está aí, mesmo que seja abstrato. Alguém de Pernambuco, "Aquele passo nós fazemos em tal e tal dança". É por isso que gostávamos mais de nos apresentar na rua. Fizemos apresentações e workshops, mas gostávamos muito quando era mais popular, aberto, para as pessoas, na rua, e não apenas em um espaço acadêmico] (A., comunicação pessoal, 2021)

Os ensaios começaram a agregar novas integrantes, as quais, com cada dança, começaram a expor suas habilidades (como a já citada tendência de algumas delas pelas músicas tradicionais, enquanto outras eram expertas nas danças urbanas). Dessa forma, nasceu a ideia de que, junto com a experiência da dança, poderia ser aproveitado um espaço didático para compartilhar melhor a cultura colombiana. Para isso, foi escolhido o espaço Centro Cultural São Paulo, em parceria com Matilha Cultural, onde foram realizadas uma série de oficinas de dança colombiana.

A ideia era propor um tema mensal e, uma vez por mês, utilizar os três níveis do prédio. No último andar, organizavam uma apresentação audiovisual que consistia na projeção de um filme ou de um documentário sobre o estilo musical escolhido para aquele mês. Em seguida, realizavam um debate sobre esse material e, depois, uma oficina de dança, onde quem mais conhecia da dança explicava os passos básicos, as coreografias e os sons, assim como a relação desses aspectos com o documentário projetado e com a realidade sociocultural. Finalmente, com tudo que foi aprendido, realizavam uma festa no subsolo. Matilha Cultural

apoiou o projeto porque eles favorecem a ideia de ocupar o prédio com essa “questão alternativa” que significa a música hispânica no Brasil.

As apresentações onde Prende la Vela foi convidada contavam com um palco, mas, fiéis à intenção de recriar a vivência das danças colombianas, as integrantes carimbaram esses espetáculos com sua própria marca, como indicam no excerto a seguir:

La primera vez que nos presentamos en un escenario fue en el Maifest, una fiesta de la comunidad alemana que se hace en la zona sur de São Paulo. Ocupan muchas cuadras, y ellos traen cosas tradicionales de varios países, y en cada cuadra hay una tarima... Pero nosotras no teníamos coreografías, ni trajes ni nada, nos conseguimos 3 faldas prestadas que hoy en día todavía las tenemos. Cuadramos una cumbia, un mapalé, pero no éramos bailarinas tradicionales, sino que era más una experiencia, una vivencia, que era para que la gente participara. [A primeira vez que nos apresentamos no palco foi no Maifest, uma festa da comunidade alemã que se realiza na zona sul de São Paulo. Eles ocupam muitos quarteirões e trazem coisas tradicionais de vários países. E em cada quarteirão há um palco... Mas não tínhamos coreografia, nem fantasias nem nada. Pedimos emprestadas três saias que ainda hoje temos. Fizemos uma cumbia, um mapalé, mas não éramos dançarinas tradicionais, era mais uma experiência, uma experiência, para que as pessoas pudessem participar]

Entonces en el momento de la cumbia bailamos, y luego en el mapalé, pero nos bajamos y empezamos a llamar a la gente. Entonces los otros grupos que eran super organizados... estaban ahí, y mira que se paró un viejito alemán que era así conocido, uno de los que organizaba, y una niña que era la hija de quién sabe quién también de ahí... la gente estaba queriendo vivir algo, no solo ver un espectáculo. [Assim, no momento da cumbia, dançamos, e depois, no mapalé, mas saímos e começamos a chamar as pessoas. Depois, os outros grupos que eram super organizados... eles estavam lá, e vejam quem se levantou, um velho alemão que era

bem conhecido, um dos organizadores, e uma menina que era filha de quem sabe quem também de lá... As pessoas queriam experimentar algo, não apenas ver um show] (A., comunicação pessoal, 2021)

Resulta interessante como essa ação de Prende la Vela é uma inversão daquilo de Martin-Barbero (1997) teoriza sobre a cultura do espetáculo enquanto mutação da cultura da festa. Segundo o pensador, a transformação da festa popular em espetáculo tem um impacto social notável. Assim, a separação entre o sagrado e o profano, que era indissolúvel na festa popular, torna-se determinante. Com a conversão da festa em espetáculo, as emoções místicas da festa não estão ali para serem vivenciadas, mas, sim, observadas e admiradas. Além disso, existe uma separação do tempo produtivo e aquele que é dedicado ao lazer (Martin-Barbero, 1997).

A proposta de Prende la Vela apresentada no Maifest é uma representação da inversão explicada anteriormente, somado ao fato de que os estilos propostos indicam também uma reminiscência da vivência da festa popular. Assim como acontece com o ato de ler (Martin-Barbero, 1997), onde ler em voz alta cumpre um papel sociológico, as músicas não foram feitas para serem admiradas com o ouvido, mas com o corpo, no deleite e no movimento. Ao mesmo tempo, as danças não começaram a ser criadas para serem contempladas em uma vitrine, já que a obra não é um elemento cultural em si mesmo: ela o é na relação com quem a perpetua, a vive e a sente em sua própria carne. Em contraposição, na dinâmica do espetáculo, ele transforma algumas pessoas em atores de arte e outras pessoas em simples “público” (Martin-Barbero, 1997).

Tais elementos artísticos (propostos na e para a vida cotidiana) não são experimentados como o ato sublime que pressupõe a forma elitista de entender a experiência do encontro do prazer com a obra, o prazer e o desfrute estético (Borelli, 1996). Ao contrário, são experimentados com as necessidades humanas triviais, tais como a diversão, o riso, a emoção, o namoro, a sensualidade ou a euforia.

Silvia Borelli (1996), ao se referir à literatura, apresenta suas teses afirmando que essas expressões populares vêm à tona possibilitando resgatar experiências. Isso é justamente o que *Prende la Vela* faz, na vivência da festa e através das emoções lúdicas: elas guardam suas experiências de seu país de origem e buscam atingir a um maior número de pessoas na cidade de São Paulo.

De fato, nos países hispânicos, existe a palavra *gozadera*, que é definida como: “cuando ya hay un ambiente exaltado en la fiesta y comienza el disfrute” [quando já existe um clima de exaltação na festa e começa a diversão] (El Tiempo, 2017). Um exemplo do seu uso é a canção *La Gozadera*, de Gente de Zona featuring Marc Anthony, a qual, com mais de um bilhão de reproduções no YouTube, constitui um dos hinos mais recentes da festa latina “El mundo se está sumando / a la fiesta de los latinos” [o mundo está se juntando/ à festa latina] (Gente de Zona, 2015).

Como foi dito anteriormente, o leque de estilos musicais trazidos por *Prende la Vela* é amplo, já que inclui músicas que são escutadas no continente inteiro, assim como a enorme variedade de estilos próprios da Colômbia. São misturadas tendências urbanas atuais com a música folclórica colombiana. Tudo se combina em uma mesma experiência/festa, em um corpo que migrou e que, através dessa trajetória corporal, traça sua identidade no exterior.

Yo creo que son ritmos que llevan mucho de nuestro origen, y de un cotidiano pero un cotidiano, pero como sentido. El reggaetón es una cosa influenciable, porque tiene la batida, entonces todo el mundo termina en ese *chispún*¹⁷ de reggaetón, pero no tiene como el alma, tú no escuchas, no, no tiene esto. Ahora, tú escuchas una persona de palenque, coge su tambor, y empieza a cantar y literalmente sientes que están dando el alma. Son ritmos que cuentan más de nuestra historia, de lo que se siente. Uno aprende de una manera muy particular. Si uno no siente, no aprende. Siempre hay que tener una experiencia de sentir. [Eu acho que são ritmos que carregam muito de

¹⁷ Onomatopeia que faz referência a batida do reggaetón.

nossa origem e de um cotidiano, mas um cotidiano, mas como um sentido. O reggaetón é algo que pode ser influenciado, porque tem a batida. Por isso, todos acabam naquele *chispún* do reggaetón, mas não tem a alma, não a escuta, não, não tem isso. Agora, você ouve uma pessoa de quilombo, ele pega seu tambor, começa a cantar e você literalmente sente que eles estão dando sua alma. São ritmos que contam mais de nossa história, de como ela é. Você aprende de uma maneira muito particular. Se você não sente, você não aprende. Você sempre tem que ter uma experiência de sentimento] (A., comunicação pessoal, 2021)

Ao som da cultura popular nacional

Nessa linha de argumentação, ocupar as ruas com o corpo que dança os gêneros e estilos que se escutam em uma festa na Colômbia, torna-se vital para a construção das identidades que não dependem da nacionalidade nem se apresentam como imutável, mas que se constroem a partir da trajetória vivida (Hall, 2003). No caso aqui apresentado, essas identidades se manifestam naquilo que as integrantes de Prende la Vela entendem por cultura colombiana vivida, que é projetada com a intenção de disseminá-la no país de acolhida. Dessa forma, a execução das danças ao som da música permite uma discussão sobre o próprio conceito de cultura popular nacional, associado a esses estilos musicais específicos. Sem desconsiderar a variedade de danças que Prende la Vela trouxe e explorou na sua passagem pelo Brasil, neste trabalho serão explorados quatro estilos considerados representativos: do lado folclórico, temos a *cumbia* e o *bullerengue*; do lado urbano, temos *champeta* e *salsa choke*.

A cumbia encontrou na América latina uma inúmera quantidade de variantes. Porém, neste texto, será considerada a cumbia colombiana, tida como cumbia folclórica por músicos e acadêmicos. Esta consideração pode ser observada no *Compendio general del folclor colombiano* de Abadía (1970), *Diccionario folklórico de Colombia; música, instrumentos y danzas* de Davidson (1970), *La Cumbia* de Zapata Olivella (1962), *Música y folclor de*

Colombia de Ocampo (1976), e no *El libro de la Cumbia. Resonancias transferencias y trasplantes en las cumbias latinoamericanas*, particularmente no capítulo II, *La cumbia folclórica colombiana*, escrito por Ochoa (2019).

O apelo tanto a estilos folclóricos quanto a urbanos demonstra que, ao falar de cultura nacional-popular, o uso do conceito e a discussão que ele traz não corresponde nem se limita ao conjunto de elementos que são tradicionais em um país – que são comumente referenciados como sendo as raízes da identidade da nação. Se bem *Prende la Vela* utiliza danças e músicas que são consideradas tradicionais no território colombiano, podemos ver que esse coletivo entende a cultura colombiana como algo que vai além de uma recontagem de elementos tradicionais que perduram até hoje. De fato, o termo “tradicional” para se referir à cultura de um país é um aspecto que será problematizado posteriormente, devido à complexidade que o conceito acarreta; a mesma consideração será dada à expressão “identidade da nação”. As preocupações relativas à definição de um país através da própria cultura serão justamente o ponto de partida dessa discussão. Para tanto, serão analisadas as propostas de Gramsci.

Na época em que Gramsci viveu e escreveu – inícios do século XX – a Itália era um Estado relativamente novo, já que, diferentemente dos outros países europeus, só se constituiu como nação durante a segunda metade do século XIX, através de um processo de unificação de várias províncias. Portanto, a preocupação pela necessidade de encontrar uma unidade política, territorial e, evidentemente, cultural é central na obra do autor. Gramsci se preocupa também por estabelecer uma distância da concepção fascista nacionalista que estava surgindo naquele momento. Ao discutir sobre a relativa ausência de literatura própria de autores italianos que seja lida pelo povo, Gramsci expõe a questão da equivalência ou divergência que pode existir entre os termos “nação” e “povo”. Segundo o autor, em outras línguas e em outros países, a palavra utilizada para estes termos é a mesma. Ele chama a atenção sobre a necessidade de pensar a “nação” como o povo que habita o território italiano (Gramsci, 1935/2002). Nesse sentido, é fundamental entender que, para Gramsci, o povo é

“o conjunto das classes subalternas e instrumentais de toda forma de sociedade que existem até agora” (Gramsci, 1935/2002, p. 134).

Esta concepção que iguala povo com nação é vital em Gramsci (1935/2002), pois é completamente diferente de outra noção de cultura nacional, aquela que nasce com a necessidade de dar (ou melhor, de imaginar) uma unidade dentro de um território delimitado por fronteiras para vinculá-lo a um poder estatal – que está em mãos de uma classe dominante burguesa (Anderson, 1993). Segundo Anderson (1993) as classes dominantes se preocuparam por criar uma cultura nacional que se valorizasse a pluralidade de significados, as mediações e as solidariedades locais que existem em uma sociedade polissegmentada pela diversidade cultural, como é o caso dos países latino-americanos. Isso acontece porque a pluralidade ameaça a dependência da autoridade central e a unificação do mercado que se busca estabelecer (Martin-Barbero, 1997).

Este último sentido é entendido aqui com o termo “nacionalismo”, no intuito de não o confundir com o âmbito nacional. Segundo Moreira Leite (2002), o termo nacionalismo tem sido objeto de controvérsias em função dos diversos usos que lhe foram dados, em particular ao considerar que nasceu com a Revolução Francesa, como um movimento que buscava compreender o Estado distanciado do poder aristocrático. Porém, é justamente por isso que, no processo da industrialização que buscou eliminar os privilégios da aristocracia e do clero, para garantir todo o controle econômico aos industriais, o nacionalismo começou a se configurar como uma ideologia tipicamente burguesa (Moreira Leite, 2002). Com o tempo, e dadas as circunstâncias históricas específicas de cada nação, o nacionalismo se tornou uma ferramenta reivindicativa em situações de guerra, de colonialismo ou de imperialismo, de lutas pela independência ou em situações de busca desesperada de unidade sob um poder central. Tal como afirma Moreira Leite (2002), “o nacionalismo é apenas uma justificativa ideológica de grupos que, por outras razões, já estão em conflito” (p. 34-35).

Este é o caso do nacionalismo italiano ao qual Gramsci se opõe enfaticamente. Torres de Alencar (2017) resume esta distinção entre a cultura nacional que é proposta por Gramsci e o nacionalismo do seu tempo:

Para Gramsci, o desafio é o resgate do nacional não na direção de uma perspectiva “nacionalista abstrata”, própria da hegemonia burguesa sob o fascismo italiano, mas, o passado nacional deve vir prenhe de consciência popular, representando os anseios, as ideias e os sentimentos do povo. (p. 190)

Moreira Leite (2002) acrescenta que, diante de especificidade dos países da América Latina, surge o sentimento nacionalista com as independências e em oposição aos países colonizadores. Neste continente, os movimentos nacionalistas são interessantes, já que tiveram e têm que lidar com uma enorme multiplicidade de povos, cosmogonias, línguas e práticas. Por tanto, a busca pela identidade nacional que represente as classes burguesas mestiças não tem sido uma tarefa fácil.

Essa é uma estratégia, segundo Gramsci, de apropriação do passado histórico pelas elites, que buscam impedir a reconstrução da memória pelas classes subalternas (Chauí, 1989, citado por Alencar, 2017). O culto à tradição é utilizado pelas classes dominantes, que se valem de situações ou eventos do passado para exaltar uma história nacional gloriosa. Para Anderson (1993), tal passado sempre foi imaginado. O propósito desse procedimento é que as inovações, as críticas, as análises e a criatividade das classes subalternas – que são reinventadas através de suas práticas culturais presentes – sejam eliminadas e, assim estender a moral das camadas dirigentes. (Gramsci, 1935/2002). De fato, este foi o caso do fascismo na Itália.

Pensar la 'cultura popular' como sinónimo de 'tradición' —afirma Antonio Augusto Arantes., aludiendo a Brasil, aunque sirve para el resto de América Latina— es reafirmar la idea de que su Edad de Oro se dio en el pasado. [Pensar a ‘cultura popular’ como sinônimo de ‘tradição’ – afirma Antonio Augusto Arantes evocando o Brasil, mas

passível de ser pensado para o resto da América Latina – é reafirmar a ideia de que sua Idade de Ouro se deu no passado] (García Canclini, 1985, p. 23)

A esse respeito, o caso colombiano, em termos muito gerais, pode ser aproximado do caso brasileiro observado por Renato (1994), quem afirma que, no sentido nacionalista, a cultura popular e a identidade nacional se basearam no pressuposto de que eram nações mestiças, criadas a partir da mistura de três raças: branca, indígena e negra.¹⁸ Isso pode ser evidenciado nos dois estilos que foram considerados como a música nacional colombiana: o *bambuco* e a *cumbia*.

O bambuco é um estilo nativo da região sudoeste colombiana, que junta elementos da música africana (como a percussão), da música indígena (como a flauta e outros instrumentos de aerófonos) e a contradança inglesa (Miñana, 1997). Um elemento que diferencia o Brasil da Colômbia é o caráter “conservador” da independência brasileira, como é chamada por Boaventura de Sousa Santos (2003), já que foi uma independência dirigida por membros da própria realeza portuguesa. No caso colombiano, como no de muitas outras ex-colônias espanholas, a independência foi liderada, em batalhas violentas, pelas classes burguesas crioulas que buscavam se desvincular da coroa espanhol a qualquer custo. Miñana (1997) lembra que o libertador Simón Bolívar recebeu apoio militar e financeiro dos ingleses durante as batalhas pela independência. Inclusive recebeu bandas de música inglesas para as campanhas militares, com o objetivo de negar, inclusive pela música, o inimigo espanhol.

Contudo, a música europeia não era adequada para representar os interesses da nova classe dirigente nem os soldados quem eram, na maioria, camponeses, indígenas e afrodescendentes. Esses soldados traziam também aos quartéis suas próprias práticas artísticas. Miñana (1997) afirma:

¹⁸ Se bem esta comparação entre ambos os países é correta em primeira instância, o projeto do Estado Nacionalista perseguido pelo Brasil teve um alcance maior e obedeceu a processos políticos mais robustos do que os colombianos.

Pero se necesitaba algo criollo, algo local, del gusto popular, con fuerza rítmica y percutiva para enardecer los ánimos en la batalla, que no tuviera ese sabor de lo español o de los blancos, pero que tampoco fuera exclusivamente de los negros o de los indígenas... Definitivamente tenía que ser algo “nuevo”, algo mestizo. [Mas era preciso algo crioulo, algo local, de gosto popular, com força rítmica e percussiva que servisse para inflamar os ânimos na batalha, que não tivesse o gosto do espanhol ou dos brancos, mas que também não fosse exclusivamente dos negros ou dos indígenas... Definitivamente tinha que ser algo ‘novo’, algo mestiço] (p. 10)

O bambuco começou a ser ouvido tanto entre as classes populares como entre as elites do país, especialmente nas regiões andina e central. Assim, acabou sendo conhecida como a música nacional. Porém, em um país tão diverso, a região do caribe, com sua miríade de expressões musicais, tinha ficado por fora desse imaginário. Nesse cenário, apareceu a cumbia, o primeiro dos estilos propostos por Prende la Vela que será descrito neste trabalho.

Primeira dança: Su Majestad, La Cumbia

Yo me llamo cumbia, yo soy la reina por donde voy,
No hay una cadera que se esté quieta donde yo estoy,
Mi piel es morena como los cueros de mi tambor,
Y mis hombros son un par de maracas que besa el Sol.
(Yo me llamo cumbia, Mario Gareña, s.d.)

Para se referir à Cumbia se utiliza o tratamento “Sua Majestade, a Cumbia”. É o estilo musical mais conhecido e representativo do caribe colombiano e o principal ritmo do país. Durante o Carnaval de Barranquilla, a cumbia é protagonista. Ela toma as ruas da cidade no desfile das *comparsas cumbiamberas*, que são blocos de foliões, similar ao que acontece com o samba nos blocos de carnaval no Brasil.

De acordo com o mito de fundação, a cumbia surgiu na colônia graças à mistura das três raças: branca, indígena e africana. A história contada e ensinada na Colômbia relata que os

indígenas e os africanos realizavam festas conjuntamente, inclusive se isso não agradava os colonizadores. As duas “raças” se reuniam à luz das velas, cada uma carregando seus instrumentos tradicionais: os indígenas com os instrumentos de vento e os africanos com a percussão. Os indígenas dançavam com elegantes *polleras* ou saias compridas, que eram as vestimentas espanholas que as mulheres europeias emprestavam às criadas indígenas para assistirem às festas. Elas, por sua vez, usaram as saias para tornar as voltas da dança mais extravagantes. Dessa forma, o estilo representa a mestiçagem no país, onde todos os elementos que provêm das três culturas se reúnem para dar à luz uma beleza nova e única.

No documentário produzido pela Revista Shock (2017c), se explica que, de fato, as danças já existiam no continente antes das chegadas transatlânticas. Estavam associadas a rituais ou celebrações. Acredita-se que elementos da cumbia nasceram no território dos indígenas pocabuyes, que habitavam a parte sul do departamento de Magdalena.

As afirmações de pesquisadores da música corroboram esta versão: Wade (2000) aponta que a existência de rituais com músicos sentados fazendo uma roda em torno dos dançarinos é uma prática que teve lugar durante a colônia. Foi chamada pelos cronistas de várias maneiras, por exemplo *fandango*, *jolgorio* ou *folia* ou *bunde*¹⁹. No século XIX, algumas dessas danças começaram a ser chamadas de cumbia. Provavelmente a palavra deriva de *cumbé*, uma palavra bantú que serve para denominar um estilo de música da Guiné Equatorial (Real Academia Española, s.d., definição 1).

¹⁹ Segundo Daza e Muñoz (2008), a palavra *bunde* é a forma em que os portugueses se referiam às reuniões relacionadas com música que eram feitas pelas classes mais baixas. É derivada do vocábulo *bunda*. Provavelmente fazia referência à anatomia das pessoas vindas da África ou à sua dança batendo o quadril. O uso desta palavra remete ao que González (1988) chamou de *Partiaobjekt*, fazendo uso da categoria freudiana, que descreve como a pulsão de se concentrar no objeto parcial *bunda* para remeter aos elementos da cultura negra.

Figura 6

Departamento do Magdalena. Os pocabuyes encontravam-se na região sul.



Nota: Tomado do Instituto Geográfico Agustín Codazzi (2012b) Dicionário geográfico. Governación do Departamento do Magdalena [Mapa], ([https://www.gobernaciondelmagdalena.gov.co/mapas-del-departamento-del\)\)+magdalena/](https://www.gobernaciondelmagdalena.gov.co/mapas-del-departamento-del))+magdalena/)) CC BY-SA4.0

Segundo Daza e Muñoz (2008), os cronistas espanhóis, entre os quais se encontram Bartolomé de las Casas e Gonzalo Fernandez de Oviedo, referiram nas suas obras os *areítos*, que são comemorações com cantos e danças praticadas pelos indígenas taínos, que habitam nas Antilhas. A palavra *areítos* começou a ser utilizada para denominar outras comemorações realizadas em terra firme. De acordo com Daza e Muñoz (2008), Oviedo expressa que a dança e o canto eram uma prática comum nas Índias, mas que era feita em diversas línguas e com diferentes tipos de danças. Portanto, conclui-se que o *areíto* se tornou uma palavra genérica e que a prática de cantar e dançar em momentos de comemoração não se referia unicamente às práticas de indígenas taínos.

Além disso, nas crônicas, é registrado que os colonizadores chamavam essas comemorações “bebedeira de índios”, já que vinham acompanhadas de alguma bebida etílica. Esses rituais não eram vistos com bons olhos pelos espanhóis, por serem consideradas danças

supersticiosas e vulgares. Segundo as leis, só eram permitidas dentro das reservas²⁰ indígenas.

Segundo Wade (2018), os colonizadores espanhóis tentaram evitar o contato entre indígenas e negros, alegando que o “sangue sujo” dos negros poluiria a suposta alma inocente dos indígenas. Por outro lado, muito mais realista, a ideia da coexistência entre ambos os grupos não agradava aos espanhóis, especialmente porque cada estava sob o regime de leis diferentes, pois os indígenas gozavam de alguns direitos enquanto os negros escravos nenhum. No entanto, a “convivialidade” (Wade, 2018) não poderia ser evitada, e foi nessas reuniões clandestinas que os africanos visitavam as reservas indígenas para realizar comemorações.

Do ponto de vista do formato musical, os indígenas contribuíram principalmente com os instrumentos aerófonos. Nas músicas da região do Caribe, o uso das gaitas é muito importante: a gaita macho, *Kuisi sigi*, que possui apenas dois orifícios para acompanhamentos harmônicos, e a gaita fêmea, *Kuisi bunsí*, de cinco orifícios, com mais possibilidades do ponto de vista melódico. Além disso, a cumbia se destaca pela presença da flauta de *milló*, construída com cana de *milló*, um tipo de grama. Sendo a responsável pelo som nítido do estilo (Shock, 2017).

Além dos instrumentos de sopro, destaca-se a importância das maracas, que marcam a cadência na música, que é imitada pela cintura da mulher na hora da dança (Shock, 2017b). A tambora, uma espécie de bumbo tocado com baquetas, é responsável por marcar o pulso da cumbia.

Os africanos, por sua vez, contribuíram com os tambores, que são um dos aspectos mais importantes da cultura musical africana. Possuem um caráter religioso: são as vozes de forças

²⁰ Também conhecidos como “Repúblicas de Índios”. Era um território reconhecido pela Colônia Espanhola como propriedade privada ou coletiva de uma ou várias comunidades indígenas, com organização sociopolítica autônoma.

sobrenaturais ou estão associadas à magia (Daza e Muñoz, 2008). No caso da cumbia, e de outros estilos afrodescendentes, a presença do *tambor llamador* (assim chamado porque servia para facilitar a comunicação à distância, na floresta) e o *tambor alegre* é o que determina o ritmo da canção e o movimento dos pés ao dançar, respectivamente.

Daza e Muñoz (2008) se referem a um ditado popular do Caribe colombiano, que é revelador, mesmo que você faça uma afirmação um tanto arriscada:

Allí donde hay un negro existe un tambor. Así pregon a los cuatro vientos la costumbre popular, podría ser una expresión exagerada, pero que de todas maneras hay que considerar en los estudios de las músicas negras. Y además, si se tiene en cuenta el alto sentido rítmico de la etnia negra. Ahora bien, la expresión por hiperbólica que ésta sea, en ningún momento la realidad poblacional del negro la ha desmentido, habida cuenta, que él percute con todo, con lo que encuentra, inclusive con su propio cuerpo. [Onde há um preto, há um tambor. Assim, é proclamado aos quatro ventos dito costume popular. A expressão pode ser exagerada, mas a prática deve ser considerada nos estudos da música negra, no entanto. É importante também considerar o alto senso rítmico das etnias negras. Agora, a expressão, por mais hiperbólica que seja, em momento nenhum a realidade da população de negros negou-a, já que eles percutem com tudo, com o que encontra, inclusive com o próprio corpo] (p.128)

Embora a Colômbia seja sinônimo de Cumbia, Cumbia não é sinônimo de Colômbia. Ela migrou de tal forma que R. afirma: “A gente foi a todas as partes do mundo com cumbia” (MILPA – Música e Dança da América Latina, 2021). Durante as décadas de 1940 e 1950, a cumbia começou a ser tocada em grandes orquestras e se popularizou em todo o país, motivo pelo qual passou de ser um estilo exclusivamente folclórico para se tornar parte da indústria da música. A partir daí, não demorou muito para saltar para outros países, como Equador, Bolívia e Peru, que contribuíram com os principais expoentes do novo estilo da cumbia andina.

Além disso, no Peru, ganhou força a cumbia chicha, caracterizada por sons mais eletrônicos e psicodélicos. A Argentina criou sua cumbia villera, ouvida principalmente nas vilas, nome dado às favelas do país. Os mexicanos pegaram discos antigos de cumbia colombiana e andina e os tocaram nos Sonidos, uma espécie de sistema de som característico do México, mas em uma velocidade muito mais lenta que a versão original, dando lugar à cumbia sonidera ou cumbia rebajada, que quer dizer cumbia rebaixada. Mais tarde, este país também compôs suas próprias produções, conhecidas como cumbia mexicana.

A cumbia é provavelmente o ritmo mais representativo da América Latina e tem conseguido se fundir com muitos outros elementos musicais originários, devido à sua simplicidade rítmica binária. Existem muitos países onde a cumbia, em sua adaptação local, é extremamente popular e protagonista na indústria da música. Segundo a cantora e música Totó la Momposina, “Somos todos donos de cumbia” (Shock, 2017a).

Dança: “la que goza mi cumbia”

Como esperado, cada variante é dançada de forma diferente. Todavia, a cumbia folclórica colombiana é uma dança em duplas, que procura se assemelhar a um namoro ou um flerte, com o homem procurando a mulher. Ele vai atrás e ao redor dela, enquanto ela sempre o evitará e tentará não ser alcançada. Por esta razão, embora seja dançado em pares, os dançarinos nunca se tocam. Toda apresentação de dança é um show de sedução.

De acordo com o exposto, a dança consiste em várias voltas e passos, que formam uma figura semelhante a um oito, que homens e mulheres fazem ao aproximar e afastar seus corpos. As mulheres dançam andando com passos curtos, com os pés que nunca saem do chão, balançando os quadris enquanto “saíam”, ou seja, enquanto brincam com a saia longa (Shock, 2017c). Também é possível que as mulheres carreguem uma vela em uma das mãos enquanto dançam, pois essa prática tinha como objetivo acender os cumbiones que aconteciam à noite, ao mesmo tempo que serve para homenagear o criador do universo (Shock, 2017c). Enquanto isso, o homem faz vários tipos de giros e roda os calcanhares em torno da mulher, que dança com sua saia. Ele também dá passos curtos, sempre girando

sobre o pé esquerdo, já que o calcanhar direito não pode ser colocado no chão. Os passos curtos se devem ao fato de que, nos primórdios da cumbia, os negros escravizados muitas vezes tinham os pés acorrentados (Prende la Vela, 2019). Os homens dançam movendo o Sombrero Vueltiao (Chapéu virado), que é um chapéu típico da região do Caribe colombiano e herança da cultura indígena, provavelmente dos indígenas Zenúes. Além disso, ao dançar, os homens usam facões na cintura, já que tradicionalmente iam aos bailes após o dia de trabalho no campo.

A beleza da cumbia está na candência perfeita entre a dança e a música. Na verdade, a perna esquerda normalmente marca a música, movendo-se exatamente no ritmo da tambora. A cumbia é harmonia, tanto em sua performatividade quanto em seu mito fundador, que relaciona as três raças unidas. Esta última sentença, no entanto, é apenas uma aparência: o mito da democracia racial, cujas críticas se aprofundam no caso brasileiro, leva a um embranquecimento da cultura nacional, como apontado por González (1988). As relações de poder e a segregação social que ocorriam na época da colônia não poderiam, de forma alguma, ter dado origem a um estilo que se alimentasse das três culturas de forma igualitária, porque, em seu mito fundador, se afirma que a "raça branca" não participava das reuniões festivas e que estas eram de alguma forma clandestinas e sem os membros das altas classes brancas. Por esse motivo, González (1988) afirma que a cultura nacional, desde a perspectiva que identificamos como nacionalista, minimiza a importância da contribuição negra e se apropria dela para construir um imaginário dessa tradição ou memória comum – que permitiria a identificação de sujeitos como congêneres dentro das fronteiras nacionais (Anderson, 1993).

Esse aspecto de como a tradição é algo selecionado será abordado de forma mais ampla no próximo capítulo. No entanto, permanece a questão de como diferenciar cultura nacionalista e a cultura nacional. De acordo com as observações de Torres de Alencar (2017) sobre os postulados de Gramsci, a concepção de nacional-popular deste autor remete a um aspecto

vivo e dinâmico que nada tem a ver com nacionalismos exacerbados ou posições populistas. Para entender essa diferenciação, um evento/espço é ideal: o carnaval.

“La vida es un carnaval”

La vida es un carnaval

Todos podemos cantar

(Hay que vivir cantando)

(Celia Cruz, 1998)

O “mito fundador” da cumbia revela o que Renato Ortiz (1994) chama de ideologia nacional, no sentido de que essa música se torna uma espécie de patrimônio da nação²¹ e, ao mesmo tempo, impede que seja de uma determinada comunidade e que a memória de sua experiência seja vivenciada e transformada diariamente na localidade de onde provém. Por isso, o autor diferencia memória nacional de memória coletiva, considerando que esta última é consequência da transmissão por meio de experiências, enquanto a primeira cumpre a função de diluir a heterogeneidade para torná-la semelhante a todo o território nacional.

Memória nacional e identidade nacional são construções de segunda ordem que dissolvem a heterogeneidade da cultura popular na univocidade do discurso ideológico. (Ortiz, 1994 p. 138)

Segundo Ortiz (1994), essa memória nacional está alicerçada no mito de uma “miscigenação democrática” que dificilmente pode ser posta em prática, embora a cumbia seja justamente um exemplo da tentativa e preocupação em encontrar um rito que encarne esse mito.

Nessa ordem de ideias, é paradoxal que, enquanto a cumbia encontrou quem a dançasse em todo o continente e no mundo, cada um à sua maneira e com o seu estilo próprio, isso ocorreu no contexto da associação desta com uma indústria musical de grande alcance. Foi assim que cada país a apropriou, fazendo da cumbia um movimento para si. O paradoxo está no

²¹ A cumbia é o patrimônio imaterial da região do Caribe colombiano e, no decorrer desta dissertação, está sendo discutido se ela se tornará patrimônio da Nação.

fato de que, segundo a impressão de R. "a geração dos nossos pais" não sentia a cumbia como folclore, como algo identitário, algo que se desfrutava na vida cotidiana. Talvez isso aconteceu justamente por ter sido constituída como a cultura para dar uma identidade nacionalista, de forma que foi cristalizada e privada da capacidade/possibilidade de se reinventar.

Las ruedas de cumbia son reuniones que se hacen en las plazas en el carnaval o en navidad, en las plazas de los pueblos o en las ciudades. Sí se vive en los municipios, donde no es una vida citadina. Sí se practica dentro de los municipios pequeños. La música se toca por algún motivo, un nacimiento, un cumpleaños, un matrimonio. [As rodas de cumbia são encontros que acontecem nas praças durante o carnaval ou no Natal, nas praças de vilarejos das pequenas e grandes cidades. Sim, a cumbia é vivida pelas populações que moram em vilarejos ou pequenos municípios, onde não há uma vida com as mesmas dinâmicas da cidade. Sim, é praticada em pequenos municípios. A música é tocada por diversos motivos, um nascimento, um aniversário, um casamento] (MILPA – Músicas y Danzas de América Latina, 2021)

Muitas vezes essas tradições são muito mais apreciadas fora que dentro da Colômbia. Fora das festividades nacionais, o pessoal vai para os eventos, vai encontrar a sua tradição. Somente durante o carnaval é quando as pessoas param para escutar as culturas tradicionais. Não faz parte da cultura cotidiana. (MILPA – Músicas y Danzas de América Latina, 2021)

Esta citação é notória porque R. menciona o carnaval, manifestação da cultura popular segundo Mikhail Bakhtin (1987). Segundo o pensador russo, carnaval é o que acontece na cultura popular, que se opõe à oficial, pois é organizado para que todos possam vivenciá-lo, na livre apropriação do espaço público (Bakhtin, 1987) (Martin-Barbero, 1997). As hierarquias sociais desaparecem durante o carnaval, ao contrário do que acontecia nas festas litúrgicas. Além disso, a distância entre ator e público se reduz até desaparecer por completo, pois não

se baseia na valorização da assistência a um espetáculo, mas na experiência da festa, que tem sido a própria vida (Bakhtin, 1987).

Na definição de Bakhtin (1987), parece consistente que a música nacional seja ouvida durante o carnaval. No entanto, ao contrário das abordagens do autor, R. comenta como se dá o Carnaval de Barranquilla, declarado Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela UNESCO em 2003.

Eso es un tema bien caliente, porque Carnaval SA, en parceria con la Alcaldía, llevaba 11 años ahí gestionando el carnaval. Aparte está el tema de en qué había convertido el carnaval... sí, el carnaval necesita financiamiento, pero lo había convertido en una cosa sin esencia, sin cultura, tenía los patrocinios de Old Parr, de Antioqueño²², de Éxito²³, también está el tema de la reina del carnaval. Eso es una cosa Country Club y de Los Char²⁴. Entre las hijas de los afiliados al Country Club se rifan quién va a ser la reina del carnaval. Entonces siempre son blancas, rubias, de ascendencia árabe. Explícame qué tiene que ver esto con el carnaval. Y termina siendo que van 300 bailarines que además no les pagan, alrededor de la reina. Que es blanca. Eso es el mero racismo. [Esse é um tema muito polêmico, porque a Carnaval SA, em parceria com a Prefeitura, estava lá há 11 anos, gerenciando o carnaval. Além disso, tem uma questão: no que foi transformado o carnaval... Sim, o carnaval precisa de financiamento, mas foi transformado em algo sem essência, sem cultura, tinha o patrocínio da Old Parr, de Antioqueño, do Éxito. Temos também o assunto da rainha do carnaval. Isso é coisa do Country Club e dos Char. Entre as filhas dos integrantes do Country Club sorteiam quem será a rainha do carnaval. Então, elas são sempre brancas, loiras, de ascendência árabe. Me diga, o que isso

²²Marca de aguardente, uma bebida alcoólica muito popular na Colômbia.

²³Rede de lojas e supermercados que pertence ao Grupo Casino, conglomerado econômico de origem francês.

²⁴A família Char é uma rica família do Caribe colombiano, de origem libanesa. O clã familiar possui empresas de uma forte incidência na política do país.

tem a ver com carnaval? E acaba sendo que vão 300 dançarinos que, além de tudo não recebem nada, e ficam em torno da rainha. Que é branca. Isso é racismo puro] (R., comunicação pessoal, 2021)

“Me diga, o que isso tem a ver com carnaval?”. Parece formular uma pergunta contundente às abordagens de Bakhtin. Ao mesmo tempo, o questionamento da “essência do carnaval” nos lembra os postulados de Gramsci, quando discute sobre o “nacionalismo abstrato” – tão próprio da cultura burguesa que, para atingir seus interesses, desvaloriza e desintegra o popular (Martin-Barbero, 1997). Aquilo que é descrito por R. é uma forma de cultura carnavalesca que não se vive; que, no presente, não encarna os sentimentos populares ou das classes subalternas. É aí que reside a problemática de sua institucionalização e o protagonismo da cumbia, alegando a representação de todas as culturas que deram origem à nação. É semelhante a crítica que Ortiz (elabora sobre as análises de Sergio Buarque da Holanda em *Raízes do Brasil*: a tentativa de encontrar a identidade nacional na prática carnavalesca.

Como resposta a isso, a proposta de Prende la Vela é a de encarnar a cultura popular colombiana como foi dito antes, tirando-a daquela vitrine desde onde é observada como uma curiosidade estrangeira, propondo-a como experiência de uma festa cotidiana. Aliás, nessa vontade de fugir das apresentações formais e dançar na rua, Prende la Vela marcou presença no Carnaval 2020 em São Paulo. Sua participação aconteceu no Mirante Nove de Julho, que é muito representativo, conseguindo trazer um pouco da “essência”, para citar R., do Carnaval de Barranquilla a um lugar tão emblemático da capital paulista. O evento aconteceu junto com a Cumbia Calavera, um bloco de rua que toca cumbia latino-americana em suas mil e uma apresentações.

A experiência carnavalesca coloca em diálogo dois países que vivenciam o carnaval ao mesmo tempo, antes da Quarta-feira de Cinzas (embora na Colômbia a festa ocorra apenas na cidade de Barranquilla). Em outras palavras, foi uma oportunidade para que Prende la Vela

fosse o mais Prende la Vela possível, encontrando sua identidade colombiana no marco de uma festa tão tipicamente brasileira.

Es genial porque es como nuestra oportunidad de ser más nosotras como Prende la Vela, como colombianas. Entonces por ejemplo el carnaval es muy vivido aquí pero no tiene la cuestión que tenemos en el carnaval de Colombia, de las ropas, las coreografías. Fue super bien recibido. Una DJ muy fantástica, hizo una reunión de DJs muy buena. Y con nosotras nos dejó las canciones que queríamos y luego música latina super buena. Nos permitió ser nosotras entonces era un espacio pequeño, porque no se piensa como el baile coreográfico Carnaval de Barranquilla. Pero de alguna forma nos acomodamos. É genial, porque a performance do grupo aparece como a uma oportunidade de sermos mais “nós mesmas” como Prende la Vela, como colombianas. Então, por exemplo, o carnaval é muito animado aqui, mas aqui não existe essa prática que a gente tem no carnaval colombiano, das roupas, das coreografias. Foi muito bem recebido. Uma DJ muito fantástica, ela fez uma ótima reunião de DJs. E conosco ela deixou as músicas que queríamos e depois uma música latina super boa. Permitiu-nos ser nós mesmas. Por isso, era um espaço pequeno, porque não é pensado como a dança coreográfica do Carnaval de Barranquilla. Mas, de alguma forma, nos acomodamos]

Bailamos el Garabato²⁵, que es muy del Carnaval de Barranquilla. Siempre empiezan como coreografía, pero siempre termina para incluir a las personas. Nos disponíamos de tal forma que la gente entendiera que podían seguirnos. Entonces es supremamente interactivo. Ese sí fue bloco como tal. Ir por toda la calle en recorrido, ahí ya había otros pedidos, ahí nos adaptamos porque era lo que ellos tocaban. Hacíamos ciertas cosas coreográficas medio que para llamar la atención. No lo dimensionábamos, pero también encajamos super bien. [Dançamos o Garabato, que

²⁵ Outra dança típica do Caribe colombiano, também com uma presença muito forte durante o Carnaval de Barranquilla. Caracteriza-se por ser muito vivaz e alegre.

é muito icónico do Carnaval de Barranquilla. Sempre começa como coreografia, mas sempre acaba por incluir outras pessoas. Nós nos organizamos de tal maneira que as pessoas entendessem que poderiam nos seguir. Portanto, é extremamente interativo. Então, funcionou como um bloco mesmo. Percorremos a rua toda, em turnê. Aí, foram aparecendo outros pedidos e daí a gente se adaptava porque era o que eles estavam tocando. Fizemos certas coisas coreográficas, como para chamar a atenção. Não dimensionamos, mas encaixamos super bem] (A., comunicação pessoal, 2021)

Essa impressão de A. é muito mais próxima à definição de carnaval de Bakhtin do que das impressões que R. tem de seu amado Carnaval de Barranquilla (não devemos esquecer de que ela era bailarina das trupes carnavalescas). Ambas as impressões do carnaval estão corretas e estão presentes em qualquer carnaval de massa na contemporaneidade – vale lembrar que as impressões de Bakhtin remontam à Idade Média. É justamente por isso que evidenciamos que a cultura popular não é a soma dos traços culturais que caracterizam um país (García Canclini, 1985). O conceito de popular é uma perspectiva para entender o conceito de cultura não como o erudito, mas como algo que se constrói por meio dos sentimentos e experiências das pessoas (García Canclini, 1985), o que está de acordo com a definição de cultura adotada neste trabalho, retirada de Williams (2011b) e Morin (2002).

Da mesma forma, o fato de esse sentimento de A. de ter encaixado tão bem na dinâmica do carnaval brasileiro, ao encarnar o carnaval colombiano da forma mais notória possível, é essencial para compreender o significado do conceito de cultura popular para além do estabelecido pelas fronteiras nacionais e determinado pelas classes dominantes.

É nesse sentido que, quando Gramsci fala de literatura nacional, não se refere apenas àquela produzida por autores propriamente italianos, mas também àquela que é lida e apreciada pelas massas populares, classes subalternas (Gramsci 1935/2002). Essa preferência do povo por essa literatura nacional se dá, segundo o autor, quando a obra lida está de acordo com a identidade do povo, ou seja, quando compartilha com ele sua concepção de mundo e elabora, no seu conteúdo, sentimentos populares (Gramsci, 1935/2002).

Essa visão gramsciana da cultura popular faz sentido ao mencionar a forma como a música é compartilhada na América Latina ou como a cumbia representa o popular nacional em vários países, porque assim foi determinado pelo povo e não porque tenha sido decidido pela necessidade de uma cultura nacionalista. Expressões artísticas migram e se adaptam, como Prende la Vela, que compõe sua identidade no país de acolhimento; como a cumbia lhes ensinou; como a humanidade, em geral, aprendeu da música.

Estilos folclóricos e urbanos: ser híbridas ao dançar

Um estilo que desperta um amor profundo em várias das integrantes do Prende la Vela é o bullerengue. Assim como a cumbia, esse também é um estilo folclórico, que faz parte das expressões conhecidas como bailes cantaos, que podem exemplificar a rica diversidade musical do país e as raízes africanas de sua música. Um espaço será dedicado neste capítulo aos bailes cantaos em geral, cuja compreensão é vital para abordar o bullerengue, tão caro ao Prende la Vela.

Bailes cantaos

Los tambores en la noche

Parece que siguieran nuestros pasos

Tambores que suenan como fatigados

En los sombríos rincones portuarios.

Negro soy desde hace muchos siglos

Poeta de mi raza, heredé su dolor

Y la emoción que digo ha de ser pura

En el bronco son del grito

Y el monorrítmico tambor

(Tambores en la noche, Jorge Artel. 2016, p. 52-53, 60)

Os Bailes Cantaos (dito dessa forma, a pronúncia fica mais próxima do sotaque caribenho) são práticas de dança e de somido presentes na região do Caribe colombiano (Daza e Muñoz, 2008). Sob o nome de "Bailes Cantaos", existem vários estilos musicais e ritmos, entre os quais a tambora, o chandé, o pajarito, o lumbalú, a guacherna, o mapalé ou o som de negro.

Segundo Daza e Muñoz (2008), a denominação de Baile Cantao foi utilizada pela primeira vez pelo antropólogo colombiano Ramiro Delgado Sánchez em 1985 e também é encontrada nas produções audiovisuais da diretora Gloria Triana. Posteriormente, o termo foi popularizado pelo folclorista Carlos Arturo Franco Medina em 1987. A partir de suas pesquisas, um grande e diverso número de expressões artísticas começam a ser agrupadas sob esse nome. Os Bailes Cantaos são diferenciados entre si por alguns elementos formais, como o jeito de executar os instrumentos, especialmente as batidas dos tambores e os passos de dança. Também, em alguns casos, estão distantes devido ao momento social em que são executadas, o que, como esperado, altera a intenção musical.

Durante a colônia espanhola, Cartagena das Índias, no que hoje é o Caribe colombiano, foi o porto mais importante (e, portanto, o porto de escravos) da América hispânica (Wade, 2002). Por essa razão, muitas pessoas de origem africana se instaram nos arredores do porto, onde começaram a realizar manifestações culturais típicas de suas origens, usando cantos e tambores (Wade, 2002).

Inicialmente, esses "jolgorios" ou "fandangos"²⁶ (como eram chamados pelos espanhóis) eram permitidos pelos colonos e eram praticados de acordo com um calendário anual determinado pelos europeus, vinculado às festividades da religião católica, para garantir uma conversão mais rápida (Simarra, 2017). Como consequência, até hoje, as práticas do bullerengue, um dos Bailes Cantaos herdados dos antigos jolgorios e fandangos, são organizadas de acordo com as celebrações de alguns santos e da Páscoa.

²⁶A palavra "fandango" se refere a um tipo de música, dança e prática cultural que acontecia na Andaluzia a partir do século XVIII. Caracterizava-se por ser muito barulhenta e desordenada e estava associada a práticas indecentes por parte dos espanhóis (Daza e Muñoz, 2008).

Posteriormente, devido ao alvoroço e ao escândalo dessas práticas, foram banidas em meados do século XVIII, pois os europeus as consideravam vulgares e obscenas, demonstrando um profundo desconhecimento das normas culturais trazidas pelos espanhóis (Daza e Muñoz, 2008). No entanto, a proibição não eliminou sua prática, que continuou a ser realizada após o trabalho árduo que era imposto pelos escravizadores (principalmente sobre os cimarrones - quilombolas). Cimarronaje se refere aos processos de resistência dos afrodescendentes contra o sistema colonial, por meio da constituição de cidades livres e autônomas por parte de escravos fugitivos (Castaño, 2015). Na Colômbia, as cidades fundadas pelos cimarrones são conhecidas como Palenques. Os Bailes Cantaos, então, foram difundidos nessas cidades como uma prática cimarrona e são elementos essenciais da resistência cultural afro no tocante às imposições dos colonizadores (de Friedmann, 2000).

Devido ao fato de os palenques estarem escondidos ao longo do território litorâneo, é difícil estabelecer a origem exata de cada um dos estilos que compõem os Bailes Cantaos. No entanto, sua prática se estende sobretudo às populações palenqueras que circundam o baixo rio Magdalena (podemos afirmar que é o rio mais importante do país) e a região conhecida como o Canal del Dique, que liga o Magdalena à baía do porto de Cartagena (Pérez, 2014).

Os Bailes Cantaos são, portanto, manifestações dessa população que atravessou o Atlântico contra sua vontade e que, entre o trabalho forçado e a resistência cimarrona, replicou as práticas culturais de sua terra de origem. De acordo com Paul Lastrade (1937) em sua obra "Literatura Tradicional da Língua Bantu", citada por Daza e Muñoz (2008), no continente africano, o canto acompanha as ações dentro da sociedade, de modo que sua prática não se limita aos rituais, mas é presente no trabalho, nos jogos e em qualquer atividade humana. Por sua vez, Ortiz (1981) cita o historiador H. J. Driberg, que afirma que as danças africanas são performances teatrais que cumprem a função não de espetáculo ou apenas de celebração, mas que se intercalam com o cotidiano. Assim, afirma Ortiz (1981), discutindo que as danças e canções africanas não se encontram apenas na esfera da arte (separada da vida por

categorizações ocidentais), mas que compõem um repertório entre a vida cotidiana e os acontecimentos da vida ancestral (Daza e Muñoz, 2008).

Nas palavras de Daza e Muñoz (2008), durante os Bailes Cantaos, " las cantaoras y en menor proporción, los hombres a palabra cantada matizadas por los golpes de tambor y otros elementos percutidos logran matrimoniar canto y baile como un juego de la vida" [as cantaoras e, em menor medida, os homens com palavras cantadas matizadas por batidas de tambor e outros elementos percussivos conseguem casar canto e dança como um jogo da vida]. (Daza e Muñoz, 2008, p. 36)

Segunda dança: bonito que canta o bullerengue

A palavra bullerengue deriva das palavras "bullá" (barulho, em português) com "arenga", definido como "discurso proferido para inflamar os espíritos dos ouvintes" (RAE- Real Academia Española, s.d., definição 1). A contração das palavras soaria como bullarenga (Pérez, 2014).

Como já foi dito sobre os Bailes Cantaos, as origens do bullerengue são incertas, pois se trata de uma prática que se estende ao longo de uma porção considerável do território colombiano. Cada cidade tem uma história sobre como o bullerengue chegou àquele local específico, que narra a migração de uma família e sua posterior instalação na cidade. Essa prática musical é transmitida de geração em geração, pelo que as famílias que se dedicaram à música, denominadas dinastias bullerenguera, (Zapata, 2017), gozam de admiração e respeito em seus respectivos vilarejos e cidades. O seguinte fragmento de um bullerengue expressa seu caráter de tradição familiar e geracional: "Bonito que canta Petrona/ Bonito verla cantar/ Herencia que le quedó/ De su abuela y su papá [Bonito que a Petrona canta/ Bonito é vê-la cantar/ Herança que ficou/ De sua avó e de seu pai] (Petrona Martínez y Totó la Momposina, 2002).

O formato dos grupos de bullerengue é constituído por uma cantora que tradicionalmente (e quase sempre na contemporaneidade) é uma mulher. Além disso, há um coral, formado por

homens e mulheres; um tambor chamador, que é o que marca o tempo; e um tambor alegre, que fica mais livre durante as músicas e dialoga com a voz da cantora. Os coristas, denominados respondonas e respondedores segundo Minski (2008) citado por Simarra (2017), fazem uso das palmas das mãos durante a música ou utilizam algumas tábuas de madeira para tornar esse som mais forte. Também é usado uma totuma, que é um recipiente de origem vegetal, feito de uma cabaça seca (*Crescentia cujete*). Vale lembrar que, segundo Daza e Muñoz (2008), a percussão é essencial para as culturas africanas, a ponto de afirmar que os afrodescendentes “percussam com tudo o que encontram, até com o próprio corpo”.

A dinâmica sonora consiste nas respondonas e o tambor alegre respondendo às frases e narrações da cantora, em um diálogo entre o verbal e o musical (Minski, 2008, citado por Simarra 2017). Enquanto o tambor llamador mantém o ritmo e, portanto, a estabilidade da música, a cantora escapa à métrica do fraseado, esticando ou diminuindo as líricas à vontade. Enquanto isso, o tambor alegre toma liberdade em relação ao ritmo (Minski, 2008, citado por Simarra 2017), que converge em um jogo criativo entre o tambor, a voz e os outros instrumentos.

Há três ares dentro do estilo bullerengue: o bullerengue sentado, sua variante mais comum, tem um tempo rítmico que o torna lento e permite a cantora compor frases mais longas com narrações líricas, optando por temas sobre o cotidiano. Existe também o bullerengue chalupa, mais animado e festivo, que, do ponto de vista da dança, é igual ao bullerengue sentao, pois “a única coisa que muda é a alegria” (D. comunicação pessoal, 2021). Na verdade, o nome chalupa vem como referência a um pequeno barco, semelhante a uma canoa, com a qual as pessoas navegam no rio. Isso é encarnado pelas bailarinas que, estimuladas pelo ritmo acelerado, se movem em passos rápidos. A última, o fandango de língua, evoca com seu nome aqueles jolgorios (folias), considerados vulgares pelos colonos. Seu ritmo difere do bullerengue sentao e do bullerengue chalupa, pois apresenta mudanças na batida, produto da influência que recebe das músicas européias e indígenas (Simarra, 2017) (Pérez, 2014). O Fandango se caracteriza pelo seu caráter festivo e enérgico, com versos mais curtos que

os do bullerengue sentao e uma preponderância do tambor alegre (Minski, 2008, citado por Simarra, 2017).

No bullerengue, como em muitos outros tipos de Bailes Cantaos, a mulher desempenha um papel de liderança. Tradicionalmente, são elas que cantam e dançam, embora nas versões mais atuais existam bailarinos e coristas masculinos. A cantora de bullerengue, que geralmente descende de famílias/dinastias de bullerengueros, que por gerações se dedicaram à música de uma forma ou de outra, costuma ser identificada como uma mulher mais velha, pois não basta talento para se tornar uma cantaora (nome específico para as cantoras destes tipos de música). A cantaora é parteira e tem grande conhecimento sobre o território, a história e os costumes de seu povo. Pode ser rezadeira e curadora, pois tem conhecimento sobre plantas e receitas medicinais. Viu nascer várias gerações, tendo ela própria desempenhado o papel de parteira, mãe e avó (Pérez, 2014) (Simarra, 2017). As cantaoras se tornam portadoras dessas ciências ao longo de suas vidas, através do trabalho com suas mães e avós, que teriam sido também musicistas - nos ofícios de socar arroz no pilão, lavar roupas, coletar areia perto do rio ou participando de cantos fúnebres, onde, nos rituais, compartilham cantos e danças com parentes.

Segundo A. “a cantaora não para de cantar até que seu último suspiro tenha saído em nota musical” (A., comunicação pessoal, 2021), o que pode ser corroborado por elas próprias:

Señores cosa más buena,
el golpe de mi tambó²⁷,
cuando mi tambó se acabe,
seguro me acabo yo.
Si yo me llevo a morir,
me entierran con bullerengue

²⁷ Tambor, com sotaque caribenho.

pa' poder irme feliz [Senhores, coisa mais gostosa/ o golpe do meu tambó/ quando meu tambó acabar/ com certeza eu me acabei. E se eu morrer/ qu'eles me enterrem com bullerengue/ Pra poder ir feliz] (Tonada, 2017)

Os temas das letras do bullerengue são muito variados, aludindo tanto aos afazeres diários como aos atos mais festivos e recreativos. Por outro lado, dedicam-se tanto a exaltar o namoro romântico entre homens e mulheres como a consagrar-se às cerimônias fúnebres (Pérez, 2014). São resultado da maneira como os povos africanos concebem a vida e a morte não como opostos, mas como um ciclo, como uma unidade indivisível (Daza e Muñoz, 2008) (Pérez, 2014), o que significa que, na praxe, a música combina a celebração da vida com a comemoração da morte (Daza e Muñoz, 2008).

De fato, o bullerengue está intimamente relacionado ao lumbalú, que também é um Baile Cantao típico de um ritual funerário palenquero de mesmo nome. Segundo um documentário elaborado pela Universidade de Córdoba, o bullerengue é a resposta ao lumbalú, associado à parte feminina, a parte da fertilidade, do gozo, do elogio da vida (TV Unicórdoba, 2018). Por essa razão, a dança do bullerengue é feita principalmente por mulheres, embora em alguns casos os homens sejam incluídos como parceiros de dança. Os passos do bullerengue, cuja dança é feita com um pollerón, uma saia rodada, larga e comprida, consistem em aproximar a mão da barriga como canto e sinal da fertilidade, enquanto alguns movimentos, durante o som frenético do tambor feliz, evocam as convulsões do parto ou contrações do prazer sexual. A canção pode ter componentes de picardia e duplo sentido, já que as cantaoras, entre seus muitos saberes, são as guardiãs de segredos sobre a sexualidade (Pérez, 2014).

O bullerengue e, em geral, os Bailes Cantaos, expressam uma intenção pedagógica fora da formalidade ocidental de ensino, pela narrativa dos acontecimentos, pelas vozes e a aprendizagem da memória histórica pelos movimentos e a teatralidade do corpo (Ortiz, 1981). Segundo Daza e Muñoz, "o corpo é memória de sonoridades que depois se exteriorizam" (Daza e Muñoz, 2008, p. 127)

As danças podem ser rituais e ocorrem em momentos como o início da puberdade, casamentos, nascimentos ou festas de santos. Também podem ser danças em homenagem ao plantio ou colheita, a crescente do rio ou sua baixa (que permite coletar areia para poder trabalhar e vender). Por sua vez, a dança também é recreativa e se apresenta nas festas populares. Sobre isso, Daza e Muñoz (2008) afirmam:

La base esencial del estudio de los bailes cantaos lo pone en escenas las comunidades del río La Magdalena; la vida del río que amén de sus actividades de trabajo, también disfruta su ocio creador como otra manera de comprensión temporal y no agotar la vida en el tiempo de trabajo que también es objeto de su canto. [A base essencial do estudo sobre os Bailes Cantaos é posta em cena pelas comunidades do rio La Magdalena; a vida do rio que, além de prover suas atividades de trabalho, permite usufruir de seu lazer criativo como outra forma de compreender o tempo e não esgotar a vida no tempo de trabalho, que também é objeto do seu canto] (Daza y Muñoz, 2008, p. 38)

Dançando a América

Embora a noção de folclore seja discutida muito mais extensamente no capítulo seguinte, a partir da descrição desse estilo é possível antecipar a discussão. Como aponta Gramsci (1935/2002) o estudo do folclore não deve se basear em uma visão arcaica, como resquício de expressões regionais anteriores à constituição da nação e da identidade nacional. Para o filósofo italiano, a importância do folclore está no que encontramos na supracitada análise de Daza e Muñoz sobre como é possível discernir a forma de ver a vida das comunidades bullerengueras pela relação que elas têm com a dança e com a música. Sobre o folclore, Gramsci (1935/2002) propõe:

Seria preciso estudar o folclore, ao contrário, como "concepção do mundo e da vida", em grande medida implícita, de determinados estratos (determinados no tempo e no espaço) da sociedade, em contraposição (...) às concepções do mundo "oficiais" (ou,

em sentido mais amplo, das partes cultas das sociedades historicamente determinadas) que se sucederam no desenvolvimento histórico. (p. 203)

No caso do bullerengue, a música, a letra e a dança trazem à tona que, para as comunidades cimarronas, a existência é uma unidade: a vida e a morte fazem parte de um mesmo processo e não se opõem. Ademais, a concepção de tempo não responde aos parâmetros de separação entre tempo produtivo e tempo de lazer, como já havia observado Martin-Barbero (1997) em parágrafos anteriores, ao se referir à conversão da festa em espetáculo.

Como será discutido adiante, Gramsci (1935/2002) admite que as concepções de mundo que o folclore orienta são múltiplas, o que seria problemático considerando a preocupação com a necessidade de uma unidade cultural dentro da nação. A esse respeito, García Canclini (1985) esclarece que a proposta do Gramsci é superar essa multiplicidade trazida pelo conceito de folclore como uma "aglomeração indigestível de fragmentos" e substituí-lo pelo conceito de cultura nacional-popular, mais condizente com a realidade política do mundo moderno. Isso permite que todas essas diferentes características sejam unificadas como representativas da esfera nacional (García Canclini, 1985).

A relevância da encenação do bullerengue de Prende la Vela, em seu interesse em difundir a cultura popular colombiana (ainda que não seja comum ser ouvida em rádios ou boates em toda a Colômbia), reside nesta concepção de popular fornecida por Hall (2003):

O papel do "popular" na cultura popular e o de fixar a autenticidade das formas populares, enraizando-as nas experiências das comunidades populares das quais elas retiram o seu vigor e nos permitindo vê-las como expressão de uma vida social subalterna específica, que resiste a ser constantemente reformulada enquanto baixa e periférica. (Hall, 2003, p. 341)

O caso desse estilo é notório, pois representa as comunidades negras cimarronas e sua resistência cultural através de anos de colonização, bem como colonialidade e epistemicídio

(Santos, 2010). “Pensem em como essas culturas têm usado o corpo como se ele fosse, e muitas vezes foi, o único capital cultural que tínhamos”. (Hall, 2003, p. 342). Por sua vez, o uso que lhe é dado por grupos como o Prende la Vela mostra que os grupos sociais não podem mais ser isolados. Tanto eles quanto as práticas artísticas que se baseiam nas suas concepções e crenças, ao mesmo tempo que as constituem, necessariamente interagem com outros segmentos da sociedade na contemporaneidade (García Canclini, 1987). Prende la Vela representa um exemplo concreto desses outros segmentos, pois é formado por mulheres de várias regiões da Colômbia, que, ao explorar estilos como o bullerengue, mesmo que sua realidade social e trajetória de vida estejam longe da palenquera, estão habitando esta América de González (1988).

A categoria Amefricanidade incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada. (González, 1988, p. 76)

A descrição de González dialoga com os depoimentos das integrantes do Prende la Vela apresentados acima, que registram como, apesar de não virem das regiões Palenqueras, possuem uma conexão com essa música afrodescendente, que se torna perceptível e se exterioriza quando é dançada.

Por essas razões, apesar de suas raízes profundas nas comunidades que habitam as regiões do baixo Magdalena e do canal do Dique, o bullerengue não existe de forma pura. Desde a colônia até hoje, tem sido modificado por diversas confluências culturais, como negociações com a cultura hegemônica que permitem o estilo se perpetuar na sociedade contemporânea (se consideramos, por exemplo, que o festival Bullerengue em Puerto Escondido é um destino turístico internacional na Colômbia) (Hall, 2003). Parafraseando Hall (2003), a cultura popular negra e qualquer tipo de cultura popular não constitui apenas o resgate de formas artísticas puras, mas são de certa forma hibridizadas, em espaços mistos que podem ser contraditórios,

que interagem com a modernidade, com a globalização e o capitalismo (Hall, 2003) (García Canclini, 1989).

Um exemplo magnífico é a terceira dança: o que é conhecido na Colômbia como champeta.

Terceira dança: champeta, terapia transatlântica

A champeta é um estilo musical do Caribe colombiano, originário de Cartagena e Barranquilla, cidades portuárias do norte do país.

A champeta apareceu pela primeira vez por volta da década de 1970 nos bairros mais pobres dessas duas cidades, que também são as maiores do Caribe colombiano. A escuta do estilo e, como será explicado a seguir, sua produção, ocorre nos chamados soundsystems, ou seja, máquinas de som muito potentes, com enormes alto-falantes. Agora, no Caribe colombiano, essas máquinas são conhecidas como pick-ups. A palavra evoluiu devido à sua pronúncia em espanhol com sotaque caribenho; por isso, são chamados e escritos como picós.

O Picó surgiu no Caribe colombiano no início da década de 1940, durante o processo de industrialização que a região vivia, causado pela melhoria das comunicações ferroviárias e pela presença de multinacionais, especialmente empresas de açúcar e banana (Bernal, 2012). Além disso, por serem importantes portos marítimos, nessas cidades, o surgimento de novas tecnologias ocorreu mais cedo do que nas regiões do interior do país. Por isso, nessa época, a indústria do entretenimento e a conexão cultural com o exterior eram marcadamente maiores nas cidades caribenhas em relação às outras grandes cidades andinas (Bernal, 2012). Foi assim que os inovadores toca-discos de acetato começaram a fervilhar em "La Heroica" e "La Arenosa"²⁸, sendo usados tanto em eventos privados e familiares como em festas de bairro ou barracas públicas, onde o proprietário cobrava a taxa de entrada (Muñoz 2002 citado por Bernal, 2012).

²⁸ Formas de designar a cidade de Cartagena e a cidade de Barranquilla, respectivamente.

Dessa forma, desde a década de 1940, a experiência do festival foi associada aos picós, que tocavam sobretudo a música afro-cubana, pois se tornava a mais importante do continente e o seria mais ainda quando, finalmente, se constituísse como o que agora é conhecido como Salsa.

Na década de 1970, devido ao fluxo contínuo de navios mercantes, discos de vinil de diversas partes do mundo chegavam às cidades portuárias, muitas vezes confiados aos marinheiros pelos donos dos picós, sempre ávidos de novidades para oferecer a quem frequentava suas festas. O mais comum era que tais vinis fossem de ritmos como a salsa, já consolidados em Nova York, Cuba e Porto Rico. Mas traziam também a kompa haitiana ou soca das Antilhas, de modo que várias músicas caribenhas começaram a ser comuns entre as rumbas de Cartagena e Barranquilla (Bernal, 2012). Além disso, os marinheiros importavam estilos da África Ocidental, como o juju e o fuji da Nigéria, Highlife de Gana, o makossa e o bikutsi de Camarões, o semba de Angola e os soukus congolezes (Bernal, 2012). Embora muitas vezes os vinis viessem diretamente do continente africano, na maioria das vezes, os marinheiros conseguiram os discos com essas músicas em bairros de imigrantes nos Estados Unidos e na Europa. (Pacini, 1993 citado por Bernal, 2012).

A partir desse fenômeno e do progresso tecnológico que permitiu amplificar o volume e melhorar a qualidade musical, cresceu a importância das festas dos picós. Isso teve como consequência que o *picó* deixa de ser apenas o objeto de onde vem a música e passa a ser a palavra usada para se referir também ao próprio acontecimento (Birembaum, 2005, citado por Bernal, 2012), a *rumba*²⁹. Para além da nomenclatura, ao se tornar uma festa massiva, onde as pessoas pagavam para entrar e, naturalmente, aconteciam diversas atividades econômicas (como a venda de álcool), o picó passou de ser apenas uma máquina de som para virar todo um empreendimento econômico, uma microempresa da música, que concorria

²⁹A rumba é um estilo musical cubano, importante por ser a base rítmica de muitos outros estilos e gêneros, incluindo muitos dos quais compõem a salsa. No entanto, na Colômbia, provavelmente mantendo uma relação metonímica com seu significado original, a palavra rumba é usada para se referir a uma festa. Especificamente, uma festa onde há dança, há algazarra e é particularmente divertida.

com outros picós pela quantidade de público e pelo número de fiéis que o frequentavam semanalmente (Bernal, 2012). Nessa competição, obter a música mais exclusiva era vital. Naquela época, as músicas de maior prestígio que um picó podia oferecer eram gravações africanas (Gualdrón, 2015).

Essa competição deu lugar à busca por um monopólio de gravação, dentro do qual os donos dos picós encomendavam aos comerciantes os LPs *exclusivos*. Isso significa que eles confiaram aos marinheiros trazer apenas alguns exemplares ou mesmo um único exemplar, para que o *exclusivo* soara em um único picó. Para garantir esse monopólio, os donos ou DJs dos picós riscavam o disco ou destruíam as capas, para que ninguém soubesse que música tinha sido aquela que tanto agradou ao público. Dessa forma, garantiam uma quantidade de público, porque, caso as pessoas quisessem ouvir novamente aquela boa música, não tinham outra alternativa senão regressar ao mesmo picó. Assim, quanto maior a quantidade de *exclusivos* alcançados, determinado picó se posicionava como o mais prestigiado (Conteras, 2004, citado por Bernal, 2012).

Foi assim que ritmos e canções que eram conhecidas na África, como os soukus congolezes ou a mbganga sul-africana (Contreras, 2008, citado por Bernal, 2012), foram ouvidos em Cartagena sob o nome de *terapia africana* (mais tarde conhecida como champeta africana). Ninguém sabia exatamente o que eram, quem as compunha ou executava ou o que diziam. Para se referir às canções, foi usada uma palavra em espanhol que tivesse alguma semelhança fonética com uma parte da letra. Exemplos famosos são a música *O sapato*, originalmente *Olombongo Sikwete*, de Drás Firmino, uma música típica de Angola. Foi assim chamada porque em uma parte da música parece que se diz a palavra *sapato*. Outro exemplo conhecido é *La Bollona*, cujo nome original é *Mobali Na Ngai Wana*, da famosa cantora congoleza Mbilia Bel. Chama-se bollona devido a uma semelhança onomatopeica com o refrão (que corresponde precisamente ao título da música), a palavra *bollona*, uma gíria do

Caribe colombiano³⁰. Ela se refere a uma mulher vaidosa pelas coisas que tem, pelo que faz ou por sua grande beleza.

Enquanto a década de 1980 estava experimentando esse boom na *terapia africana*, os avanços tecnológicos trouxeram consigo um novo leque de possibilidades. Por um lado, a fabricação de cópias piratas começou a ser possível (Bernal, 2012); por outro, os LPs importados, muitas vezes na forma de *singles*, passaram a ter a característica de trazer a música completa em um lado e a música apenas instrumental e sem voz no lado B, que é conhecida como faixa (Gualdrón, 2015). Com isso, em busca desse *exclusivo* cada vez mais distintivo, ou na ausência da chegada de uma gravação autenticamente africana, tornou-se possível a criação de *covers* das músicas africanas, gravadas em uma cópia pirata por cima da faixa do lado B do *single* original.

Esse fenômeno já acontecia em outros lugares onde o soundsystem era o protagonista. Na Jamaica, berço do fenômeno soundystem, havia avanços tecnológicos, usando cada vez mais sintetizadores, sampleando, aumentando a velocidade e colocando várias faixas simultaneamente (Best, 2002 citado por Díaz, 2012). Isso deu lugar a músicas específicas, como versões mais eletrônicas de dancehall ou a criação de raggamuffin, no qual é muito comum que a mesma faixa seja usada para várias músicas. Andrés Gualdrón lança como exemplo o *Duck Riddim*, faixa atribuída ao produtor Lloyd “King Jammy” James, que, segundo a pesquisa do autor, é utilizada em mais de sessenta canções (Gualdrón, 2015).

No caso da costa atlântica colombiana, devido ao prestígio que a música africana gozava junto ao público, procurou-se inicialmente que os covers soassem o mais africano possível, para que os intérpretes cantassem uma melodia com uma linguagem inventada, com

³⁰Mais do que jargão, a palavra mais adequada para esse contexto seria a expressão brasileira “gíria”, que infelizmente não tem tradução literal para o espanhol.

sonoridade de alguma das línguas africanas. Como exemplo, um dos primeiros sucessos do *terapia crioula* foi o *Salpicón*³¹, do grupo Kusima, interpretada por Hernán Hernández.

Dessa forma, diversos grupos, como o já citado Kusima, passaram a interpretar músicas para os picós, dando origem ao que viria a ser a champeta crioula. Dentre esses grupos, está o famoso Son Palenque. Essa banda é originária da aldeia de San Basilio de Palenque, que, além de ser conhecida por ser o primeiro quilombo do que hoje é Colômbia, é uma aldeia muito importante, pois foi resultado da organização das primeiras pessoas a se libertarem dos escravistas em toda a América. Devido ao isolamento histórico de Palenque de San Basilio, ao longo do tempo, foi criado o palenquero, uma das duas línguas crioulas colombianas, que mistura o espanhol com várias línguas africanas da família banta (Arnaiz-Vallena et al, 2009). Em San Basilio, os picós e a terapia/champeta africana eram muito populares. Então, quando os artistas colombianos começaram também a ser intérpretes desse estilo, os habitantes de San Basilio tiveram um papel importante, cantando em sua própria língua crioula (Díaz, 2012).

De qualquer forma, as músicas com letras em espanhol também apareceram rapidamente, assim como as composições musicais colombianas originais, com elementos de estilos africanos, como riffs de guitarra elétrica. Por sua vez, a influência da música caribenha permaneceu, especialmente o dancehall (conhecido por sua pronúncia hispanizada dansjol) e o reggae em espanhol, um estilo panamenho de grande influência em toda a América Latina que, como a champeta, leva elementos da música jamaicana e executa covers e músicas próprias em espanhol. Um exemplo é a champeta *La Voladora* do Sayayín, que mostra a canção de *Dancehall Murder she wrote*, de Chaka Demus & Pliers.

Essas novas produções musicais abriram caminho para a terapia/champeta crioula e ampliaram todo o fenômeno social que o picó implica. Nesse ponto, além de constituírem microempresas de entretenimento, passaram a se tornar também produtoras de música

³¹Salpicón, na Colômbia, é um prato composto por pedaços de várias frutas tropicais mergulhadas em um refrigerante ou bebida cor de rosa. É servido dentro de um copo, para comer e, depois, beber. Por isso, está associado a algo tropical e refrescante, e é importante não confundi-lo com um prato de origem espanhola com o mesmo nome, feito com diferentes carnes picadas.

propriamente ditas (Bernal, 2012). Consequentemente, os donos dos picós detinham o controle da circulação, produção e dos eventos champetúos, sempre com uma proximidade relevante com o público do bairro (o que não é usual para uma gravadora atual dentro do circuito da indústria da música massiva) (Bernal, 2012). Os picós foram essenciais para a promoção dos músicos locais, que, a partir dos anos 1990, alcançaram sucesso nacional, com o Sayayín, o Afinaito, Mr Black ou Charles King, que tocaram nas estações de rádio de todo o país.

A champeta, assim, é um estilo urbano que incorpora o conceito de transculturação proposto por Ortiz (1940/2002) e trazido por Valenzuela Arce (2014b).

Todo cambio de cultura, o como diremos desde ahora en adelante, toda transculturación, es un proceso en el cual siempre se da algo a cambio de lo que se recibe; es un 'toma y daca', como dicen los castellanos. Es un proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas. Un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente. Para describir tal proceso, el vocablo de latinas raíces transculturación proporciona un término que no contiene la implicación de una cierta cultura hacia la cual tiene que tender la otra, sino una transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyentes con sendos aportes, y ambas cooperantes al advenimiento de una nueva realidad de civilización [Toda mudança de cultura, ou como diremos daqui em diante, toda transculturação, é um processo no qual sempre se dá algo em troca do que se recebe; é um 'olho por olho', como dizem os castelhanos. É um processo no qual ambas as partes da equação são modificadas. Um processo em que emerge uma nova realidade, composta e complexa; uma realidade que não é uma aglomeração mecânica de personagens, nem mesmo um mosaico, mas um fenômeno novo, original e independente. Para descrever tal processo, a palavra de raiz latina transculturação fornece um termo que não contém

a implicação de uma determinada cultura para a qual a outra deve tender, mas, sim, uma transição entre duas culturas, ambas ativas, colaborando com suas respectivas contribuições para o advento de uma nova realidade de civilização] (Ortiz, 1940/2002 p.125, citado por Valenzuela Arce, 2014b, p. 35)

Esse conceito é muito revelador para a compreensão do popular, pois não supõe que os agentes que vivenciam e expressam a cultura popular foram aculturados, extintos ou congelados no tempo e, portanto, reproduzem a cultura exatamente da mesma forma que seus ancestrais fizeram (Alencar, 2017). A transculturação nos lembra que a cultura é algo dinâmico, que está em constante evolução, que se transforma e se adapta à medida que atravessa fronteiras e está em contato com outras tecnologias.

A música urbana é uma expressão de que o popular, mais do que algo primitivo ou preexistente, é algo que está sendo construído graças à influência de diversos elementos culturais (às vezes além das fronteiras nacionais) e componentes econômicos nas cenas locais (García Canclini, 1989). No caso do picó, a busca por maiores benefícios econômicos foi o impulso para a criação de uma nova prática artística e cultural.

Há também outro elemento interessante da champeta, que se baseia em sua dança. Como foi dito, o fenômeno do champetúo ocorreu nos bairros baixos de Cartagena e Barranquilla, devido às classes que foram excluídas de certos espaços culturais e queriam criar algo próprio, fora da dinâmica das orquestras. Consequentemente, os laços com a África foram fortalecidos, o que se evidencia na dança que vai contra qualquer conservadorismo estabelecido pela classe dominante colombiana. A dança é ultrajante (aliás, no momento mais intenso da música, diz-se que a dança é um "espeluque") e erótica, com o movimento rápido dos pés e com destaque nos quadris, procurando estar o mais próximo possível ao parceiro de dança, se juntando de forma sensual. Em várias ocasiões (a última em 2015), a Câmara Municipal de Cartagena procurou proibir a dança (El Tiempo, 2015). Em 2001, o prefeito de Cartagena quis fazer um racionamento do estilo, considerando-o vulgar (Semana, 2001).

Por sua vez, é muito interessante como, graças aos interesses econômicos dos picós e sua relação com as rádios, a champeta se tornou uma música amplamente ouvida na Colômbia, como se as comunidades, buscando enfrentar o hegemônico, lutassem pelo estabelecimento de uma nova hegemonia, dialogando e negociando constantemente com as lógicas da indústria fonográfica (Alencar, 2017) (García Canclini, 1987). Chama a atenção, então, que *Prende la Vela* traga à tona tanto esse estilo quanto a cumbia, pois implica que a cultura popular nacional não é estabelecida pelas decisões das classes dominantes ou pelo que ainda possa ser considerado como memória nacional (cujas raízes estão exclusivamente no passado). A sua relevância para as pessoas e a forma como se reinventa é o que a torna popular.

Além disso, o espaço que *Prende la Vela* dá aos estilos urbanos colombianos não implica apenas a necessidade de socializar a música colombiana em um país estrangeiro, mas também dialoga com uma postura contra a estigmatização de alguns tipos de música. Isso também acontece no caso da última dança, a salsa choke.

Última dança: salsa choke, “para quien lo vacile y lo goce”

A Salsa choke é um estilo novo na Colômbia. Isso é evidenciado pela falta de pesquisas científicas especificamente relacionadas a esse estilo - embora existam referências a ele em pesquisas sobre cultura afro em estilos urbanos ou em trabalhos sobre salsa que nomeiam as variantes mais recentes³².

A Salsa choke tem sua gênese e seu maior número de seguidores na região do Pacífico colombiano. O Pacífico corresponde à área ocidental da costa banhada pelo Mar do Pacífico, onde há grande presença de afrodescendentes, já que, na época colonial, as cidades da região eram portos importantes e a área apresentava um número elevado de minas de

³²A Salsa Choke é nomeada na dissertação de mestrado de Palau Valderrama - *“Yo toco de todo”: configuración, interacción social e mediação do trabalho musical em grupos de sequencias em Cali, Colômbia* - sobre a música atual, ligada a dispositivos eletrônicos, na cidade de Cali. Também aparece no trabalho de Waxer - *The city musical memory. Salsa, record grooves and popular cultura in Cali, Colombia*. A monografia de graduação Valeria Sánchez Giraldo foi utilizada como fonte principal desta seção, devido ao trabalho etnográfico realizado pela autora.

preciosos materiais. Consequentemente, grande parte da população dessa região é filha de escravos ou negros livres. Portanto, a música se caracteriza por ter grande influência da música africana, bem como da região caribenha, embora a música de ambas as regiões tenha se desenvolvido paralelamente e tenha traços musicais diferentes. Vários dos estilos mais conhecidos do Pacífico são o currulao e o bunde, que influenciaram a salsa choke.

No caso da música do Pacífico, que também é influenciada pela música dos muitos povos indígenas que habitaram e habitam a região, a percussão é um elemento dominante, mas não vem apenas dos tambores (os tambores podem diferir dos da região do Caribe, como é o caso do cununo, que não é usado nas margens do Caribe), mas de outros instrumentos, dos quais o mais importante é a chonta marimba (nomeado pelo tipo de palmeira de onde a madeira é extraída para fazer o instrumento) ou o guasá, que é uma espécie de chocalho em forma de tubo. Alguns instrumentos de sopro também são importantes, como a chirimia ou o clarinete, trazidos pelos espanhóis durante a colônia (Barbary e Urrea, 2004, citado por Sánchez Giraldo, 2017).

Voltando à salsa choke, do ponto de vista musical, usa samples de faixas de salsa, que os DJs misturam com sons eletrônicos, usando o reggaeton ou o dancehall como base rítmica e acrescentando elementos da música afro-pacífica colombiana, como a presença de coros e dos referidos instrumentos de percussão. Em documentário sobre salsa choke apresentado no canal público Telepacífico, afirma-se que é uma mistura de folclore e perreo³³ (Com k de Kike, 2014), o que explica seu caráter misto.

Com o tempo, quando a salsa choke começou a crescer e o estilo deixou de ser apenas remixes e samples para ter cantores próprios e, em alguns casos, criar grupos e orquestras. Os intérpretes começam a fazer rap nas músicas, introduzindo, assim, uma conexão com a música e a cultura hip hop de Nova York (Sánchez Giraldo, 2017). As letras correspondem às do dia a dia, desde odes à festa até o pagamento quinzenal, ter ou aparentar riqueza, a tusa

³³ Perreo é um estilo de dança originário do Caribe, caracterizado pelo movimento dos quadris. É um estilo próprio do reggaeton.

(dor de cotovelo) entre parceiros ou futebol. Já as orquestras utilizam os instrumentos da salsa clássica, como as congas, o cencerro e o güiro.

O nome shoke vem de um estilo que existia em Tumaco³⁴ (Sánchez Giraldo, 2017), que musicalmente é quase indistinguível do reggaeton, mas difere pela forma de dançar: as pessoas colidem com as partes de seus corpos, os separam e colidem novamente, tudo ritmicamente. Por isso, o único elemento musical que pode distingui-lo do reggaeton é a marcação enfática da pulsação da música, que indica o momento de bater no corpo - ele é percebido nas músicas como vindo de um chimbal de bateria ou de um maracá. (Sánchez Giraldo, 2017).

Por conseguinte, estaríamos certos ao afirmar que o surgimento do estilo musical chamado de salsa choke nasce da necessidade de dançar, manifestando-se no uso de alguns passos típicos da salsa tradicional, mas com a variante de bater alguma parte do corpo (geralmente os quadris) no parceiro de dança. No entanto, a salsa choke não se destina a ser dançada apenas em casal, mas também a ser apreciada individualmente ou mesmo em grupo. Na pista de dança, os bailarinos executam habilmente movimentos que são elogiados por outros bailarinos, mas, ao mesmo tempo, esses passos estão pensados para serem imitados. Assim, alguns passos de dança foram criados, como o xampu, que corresponde à palavra shampoo na pronúncia castelhana: durante um movimento dos pés (semelhante à salsa), as mãos se movem freneticamente na altura da cabeça e até os ombros para tornar a atividade mais proeminente, como imitar exageradamente a ação de lavar a cabeça.

Outros passos são a campainha ou chutar a bola, que também imitam ações. Desta forma, a salsa choke pode ser uma dança lúdica feita para ser apreciada em comunidade; em palavras colombianas, para *recochar*³⁵.

³⁴ Município portuário ao sul de Cali na região do Pacífico colombiano.

³⁵ Recochar é uma palavra colombiana que, segundo o dicionário de Colombianismos do Instituto Caro y Cuervo, pode se referir a "Passar um tempo de diversão e risos com uma galera de amigos ou parentes" e também a "Fazer brincadeiras ou fazer piadas, às vezes chegando irritar a alguém" (Dicionário de Colombianismos, sf).

A Salsa choke é um estilo que começou a ser ouvido em Cali no início da década passada. Explodiu por toda a cidade devido ao sucesso da música "Chichoky", de CJ Castro em 2011, que invadiu boates e rádios. No entanto, a origem do estilo não é necessariamente a cidade de Cali, pois, embora seja lá onde se estabeleceu como é agora, desde 2003 ou 2004, as primeiras gravações que misturam choke com salsa começaram a aparecer em Tumaco (Sánchez Giraldo, 2017). O movimento musical em Tumaco é bastante extenso e importante, dando origem tanto à música tradicional (a cidade sedia o Festival do Currulao) quanto à mais moderna. Logo, essa população é pioneira no estilo e, em seu seio, começa a experimentação, desde o final dos anos 1990 - inclusive da mistura de reggaeton ou choke com samples de salsa.

Tumaco, como muitas outras cidades do Pacífico, experimentou as consequências do conflito colombiano, entendendo que esses impactos abrangem desde a desigualdade estrutural e o abandono do Estado nas regiões mais periféricas, onde moram as maiores populações afrodescendentes e indígenas, até o conflito armado entre vários agentes estatais, paraestatais e insurgentes, bem como a ascensão do narcotráfico, vinculado aos dois fenômenos anteriores. Por isso, é comum que este e outros municípios do Pacífico gerem muitos emigrantes para a cidade de Cali.

O distrito (subprefeitura) de Aguablanca, especialmente, recebe migrantes de todo o Pacífico colombiano. Ali, habita um considerável número de pessoas originárias de Tumaco. É neste distrito que a música salsa choke começa a se espalhar entre os músicos e moradores dos bairros, para, depois, se tornar conhecida nas emissoras ou nas redes. Sendo assim, a salsa choke pode ser considerada uma música dos bairros periféricos de Cali. Mas também é preciso levar em conta que é de Cali como um todo, devido à presença de pessoas de toda a região do Pacífico em seus bairros, especialmente pessoas vindas de Tumaco, com quem a origem do estilo é disputada (Sánchez Giraldo, 2017)

“Para nadie es un secreto que Cali es una ciudad pluriétnica y gran mayoría de la gente que vive sobre todo en el Distrito [de Aguablanca] está conformada por la gente

que viene de acá [de Tumaco], de esta parte del Pacífico. De Buenaventura, gente que baja del Chocó y, en fin. Es como quien dice, el Pacífico está incrustado ahí en Cali. Entonces se llevan la música. Como quien dice, vienen en temporada de vacaciones y se llevan la música”. [Não é segredo para ninguém que Cali é uma cidade multiétnica e especialmente a grande maioria das pessoas que vivem no distrito (de Aguablanca) são pessoas que vêm daqui (de Tumaco), desta parte do Pacífico. De Buenaventura, gente que desce de Chocó, enfim. É como quem diz, o Pacífico está embutido lá em Cali. Então, eles pegam a música. Como se costuma dizer. Eles vêm durante as férias e levam a música junto com eles] (Torres, 2017, citado por Sánchez Giraldo, 2017)

De fato, muitos dos artistas de salsa choke chegaram a Cali desde Tumaco ou de outras partes do litoral Pacífico, como do departamento (Estado) Chocó ou da cidade portuária Buenaventura. Essas pessoas conseguem um certo sucesso na cidade de Cali, trazendo traços musicais de suas terras de origem.

A música "Chichoky" é de um músico de Tumaco. Ele é um migrante em Cali e ali teve a oportunidade de gravar a música e seu respectivo vídeo. Dessa forma, tornou o estilo conhecido em toda a cidade. Mesmo assim, a música de CJ Castro, aliás, é um remix da música homônima de Rasta Forever, que foi gravada em Tumaco em 2008.

O estilo ficou conhecido no resto da Colômbia e no mundo durante a Copa do Mundo de 2014, que foi realizada no Brasil. A Colômbia estava tendo uma boa sequência no futebol e, pela primeira vez em sua história, chegou às quartas de final em um campeonato mundial, depois de estar ausente dos campeonatos mundiais por três edições consecutivas. Consequentemente, as circunstâncias fizeram do evento futebolístico um evento de particular incentivo, admiração e alegria, que se destacou no momento das comemorações da seleção colombiana cada vez que eram marcados gols. Para comemorar, os jogadores davam passos marcantes, impulsionados principalmente por Pablo Armero, jogador de futebol originário de Tumaco. O país e o mundo aprenderam que os movimentos dos futebolistas eram os passos

básicos da salsa choke, quando, pouco tempo depois, a agrupação musical Cali Flow Latino (descendentes de Tumaco) lançou sua música Ras Tas Tas, que foi um hit em toda Colômbia. Essa música mostra as influências do hip hop, já que usa como base um sample de Move Bitch, do rapper estadunidense Ludacris. Atualmente, existem artistas colombianos de projeção internacional que criaram canções de salsa choke, como ChoQuibTown.

Naturalmente, a rejeição da salsa choke vinda dos amantes da salsa "clássica" não se fez esperar. Alega-se que não é uma música tão complexa quanto a salsa, que deriva do jazz latino, e não há virtuosismo na interpretação dos instrumentos, já que as músicas são muitas vezes sampleadas e elaboradas no computador. Também é criticado que a estrutura musical não é respeitada e que a dança é completamente diferente. Logo, é desqualificado, como também acontece com a champeta, já que seus críticos assumem que a dança tem conotações sexuais (especialmente por causa do termo "choke") (Com k de Kike, 2014).

Isso é interessante se considerarmos que Cali é conhecida na Colômbia e em outros países latino-americanos como a capital mundial da salsa. A oferta musical, as boates e a tradição da cidade remetem à salsa clássica. Segundo Waxer (2002) citada por Sánchez Giraldo (2017), a salsa choke é um fenômeno que evidencia os interesses juvenis da população de Cali e do Pacífico, para quem as influências musicais de suas regiões e suas infâncias continuam sendo vitais para a criação de novas expressões.

A dança da salsa choke é jocosa, imitando situações cotidianas para rir delas. Sua essência é dançar sem pretensão de seriedade, quase uma apologia à capacidade de fazer papel de bobo. Nesse sentido, remete a Bakhtin, citado por Martin-Barbero (1997), no tocante à comédia e ao riso, pois é uma prática artística que rompe com a formalidade das danças estabelecidas. Até a salsa, que era a expressão de um setor periférico em Nova York e se tornou a voz do popular em vários países da América Latina, agora se coloca na posição de rejeitar as músicas emergentes. A salsa choke encontra seu gozo estético no lúdico, como já havia sido observado anteriormente de acordo com as abordagens de Morin (2002). O que é conhecido como *recocha* na dança da salsa choke é a encarnação do riso bakhtiniano, pois

é um ato banal que resiste à censura do conservadorismo, que decide quais estilos são representativos. Por sua vez, o erotismo das danças, especialmente na dança champetúa, foge aos controles sobre o corpo e a sexualidade que são impostos aos indivíduos.

Em relação a isso, o convite dos membros do Prende la Vela para participar de seus eventos é "tirar sua tristeza e dançar" ou expressar a cultura colombiana "sem vergonha" (N., comunicação pessoal, 2021). Sem esquecer, claro, a frase de A. ao descrever seu sentimento ao dançar, quando ela diz que pode sentir vergonha, mas, aí, a vontade de dançar toma conta dela e, ao ver os vídeos, ela acha que fez papel de boba. Assim, como conclusão, resta a possibilidade de constatar que a proposta de trazer a cultura popular colombiana para São Paulo não reside nos estilos musicais *per se*, mas na forma como são compreendidos, praticados e concebidos, bem como na relação que se mantém popularmente na Colômbia com eles e, principalmente, com o ato de dançar. Como afirmado no início deste capítulo, na Colômbia, assim como em outros países da América Latina e especialmente nos países do Caribe, que são os países mais *amefricanos*, se acaso isso é possível quantificar, a dança tem um caráter vital para a vida cotidiana. Celebrar é geralmente associado à dança, podendo abarcar desde comemorações de primeiras comunhões até aniversários, onde familiares e amigos se reúnem para se entregar à dança. O Natal e o Ano Novo são saudados por danças em reuniões de família, principalmente ouvindo cumbia peruana. Por isso, encarnado nos estilos musicais aqui descritos, o que Prende la Vela considera como "o popular" é a relação com a dança, que é precisamente o que o coletivo quer transmitir ao público do país anfitrião. Es por eso que, encarnado en los estilos musicales aquí descritos, es la relación con el baile, su importancia, lo que Prende la Vela considera "lo popular" que se transmite al público del país de acogida.

Justamente Prende la Vela nació de ahí, fue más de esa necesidad de bailar. Fue dentro de un marco de llamar la atención de las personas porque fue en el marco del Circuito Cultural Colombiano, queríamos llamar público para el circuito. Solo que, dentro de eso, nosotros dijimos ¿qué podríamos armar que llame gente? Mejor bailar,

estamos con mucha saudade de bailar como bailamos en Colombia, porque sí, aquí hay fiesta, pero el significado que tiene para nosotros bailar es diferente. No sé en Bahía y allá en el nordeste, pero por lo menos en São Paulo y el sudeste. Es que nosotros bailamos porque sí y porque no. [O Prende la Vela nasceu justamente daí, era mais essa vontade de dançar. Foi na necessidade de chamar a atenção das pessoas porque estávamos no âmbito do Circuito Cultural Colombiano, queríamos chamar o público para o circuito. Só que, nisso, dissemos: o que poderíamos montar para chamar as pessoas? Melhor dançar, temos muita saudade de dançar como dançamos na Colômbia, porque, sim, aqui tem festa, mas o significado que a dança tem para nós é diferente. Não sei na Bahia ou lá no Nordeste, mas pelo menos em São Paulo e no Sudeste. É que a gente dança porque sim e porque não] (A., comunicação pessoal, 2021).

Capítulo 3: Sou enquanto danço

Trabajando varios meses de derecha a izquierda

Haciendo lo imposible pa' una visa de mierda

Entiendan sólo trato de mostrar mi cultura

Hasta cuando durará está locura

(Mi Kolombia, Systema Solar, 2009)

No capítulo anterior, buscou-se uma forma de compreender o conceito de cultura ao articular a proposta filosófica que pressupõe que esta é tudo aquilo dotado de sentido com o estudo sobre cultura popular e cultura cotidiana. Desde ambas as formas de interpretação, não teria sentido apelar a uma definição da cultura que a desvincule dos aspectos políticos e econômicos da sociedade ou dos eventos cotidianos que têm lugar em uma comunidade ou população determinada.

Por meio da enunciação de quatro dos estilos musicais praticados por Prende la Vela, é possível construir uma ideia de como as danças são um aspecto muito relevante na vida social colombiana. A relação que as danças guardam com a cultura nacional colombiana e a proposta de interpretação dessas expressões artísticas por parte das integrantes do coletivo serão tratadas a seguir.

In-corpora un país: la tradición selectiva

Vengo con un dolor

Cargo la tradición

Pesa como arena

Y me quema como el sol

(Linda la Cumbia, La Yegros, 2019)

Agamben (2008), citado por Lepecki (2012), afirma que a arte e a política são entendidas como *co-constitutivas*. Como enunciado, cada uma das integrantes entrevistadas do Prende la Vela compartilha esta perspectiva, por meio das diferentes maneiras que possuem de conceber a cultura, a dança e a participação política.

A prática das danças que foram descritas anteriormente (duas das quais têm caráter mais tradicional e outras duas mais contemporâneas) implicam em alguma tomada de posição em respeito a determinadas questões por parte de seus atores ou de seu público. Por exemplo, a forma como se dança a cumbia no carnaval de Barranquilla é notada por R., devido aos meandros políticos e econômicos do evento, para além dos vestígios coloniais da encenação desta dança. Por sua vez, a apresentação de estilos de dança que são mais contemporâneos também tem suas próprias posições, pois são práticas que vêm das ruas e bairros; muitas vezes são rejeitadas e proibidas pelas instituições políticas, por serem consideradas muito vulgares, sexuais e expressões de música com pouco prestígio.

Como consequência, para abordar o entendimento da expressão artística em sua concretização como participação política, é necessário ampliar a compreensão do conceito de cultura e analisá-lo no contexto da globalização. Por esse motivo, além das definições de cultura baseadas em Morin e nos estudos culturais ingleses, com a influência da teoria gramsciana, a reflexão acerca do conceito de cultura como recurso de Yúdice (2006) será adicionado a este capítulo.

Isso porque, na época da globalização – que se refere, em termos mais gerais, à interdependência planetária das economias (Szurmuk y Mckee, 2009) –, qualquer coisa é concebida como um recurso (Yúdice, 2006). Ademais, com a tendência da globalização a acelerar o contato entre diferentes grupos humanos e o conhecimento da imensa diversidade cultural mundial, nasceu uma ideia de que parte importante da democracia consiste na valorização de todas estas culturas diferentes (Yúdice, 2006). Isso resulta em uma alternativa que alguns setores da população encontraram para combater o fato de que seus direitos

políticos foram limitados, como é o caso dos imigrantes. Portanto, na dinâmica migratória, a diversidade cultural, fruto das importadas tradições nacionais, é um fator decisivo como recurso para a reivindicação de uma sociedade mais democrática (Yúdice, 2006).

Estes postulados serão desenvolvidos mais adiante. Por enquanto, a fim de abordar a concepção da cultura como recurso, primeiro se observará a relação entre cultura nacional e tradição.

Fanon (1963), ao falar da cultura e especificamente da cultura nacional, afirma:

La cultura no tiene jamás la traslucidez de la costumbre. La cultura evade eminentemente toda simplificación. En su esencia, se opone al hábito que es siempre un deterioro de la costumbre. Querer apegarse a la tradición o reactualizar las tradiciones abandonadas es no sólo ir contra la historia sino contra su pueblo [A cultura nunca tem a translucidez do costume. A cultura evita, eminentemente, qualquer simplificação. Em sua essência, ela se opõe ao hábito, que é sempre uma deterioração dos costumes. Querer manter a tradição ou atualizar as tradições abandonadas não é apenas ir contra a história, mas também contra seu próprio povo]. (Fanon 1963 citado por De Oto 2015, p. 15-16)

A afirmação de Fanon (1983) trata de um contexto que é diferente do tratado neste estudo, uma vez que o filósofo está reivindicando a cultura popular no contexto do desprendimento do colonialismo na África, o que permitiria a afirmação de valores próprios como de nações independentes. Não obstante, a citação chega a ser bastante pertinente, pois dá conta de uma noção de tradição que evoca o estático, o costumeiro, o que permanece tal qual está, que se torna problemática ao falar de cultura popular. No entanto, tradição não é um termo que pode ser substituído por hábito ou por costume, posto que sua utilização transcende estas conotações, ao ser a tradição um aspecto vital do processo cultural (Williams, 1979). Segundo

Williams (1979), a tradição é uma força ativamente configurativa, já que ressalta e acentua certas características do passado e que são pertinentes para ratificar o presente.

Para conseguir elucidar este assunto, é importante adentrar nos vários usos que são dados à palavra *tradicional* e nas diferentes implicações políticas que envolve o termo.

De acordo com Williams (2003a) as palavras tradição, tradicional e tradicionalismo estão associadas à relutância em inovar, a um obstáculo ao progresso. Nesse sentido, a tradição guardaria relação com o conceito de “arcaico”, o qual se refere a elementos que são vistos como reminiscências, como sobrevivências do passado, e que, embora possam ser revividas, não estão desempenhando um papel ativo na determinação da cultura moderna (Williams, 1979).

No entanto, há um significado muito mais interessante, também observado pelo autor, que tem a ver diretamente com a etimologia da palavra, uma vez que ela deriva da palavra transmissão. Isso, automaticamente, já indica que existe um sentido da palavra que, ao contrário da interpretação anterior, não se encontra relacionado à invariabilidade ou a relega apenas ao passado, ou seja, entende a tradição como um processo ativo, que é dinâmico no presente.

Em termos estritos, a transmissão é algo que perdura por duas gerações ou mais. No caso da tradição, sua difusão evoca respeito e obediência (Williams, 2003a). O autor indaga em sua obra a seguinte pergunta: a que, exatamente, devemos respeito e obediência? Por quê?

Segundo Williams (1979), “a tradição é a expressão mais evidente das pressões e limites dominantes e hegemônicos” (p. 118). Ele afirma que o aspecto do tradicional é uma das bases sob as quais se constrói a organização cultural e social da contemporaneidade, a qual, sem dúvidas, responde ao interesse de dominação das classes dirigentes (Williams, 1979). Um dos mais importantes exemplos do uso da tradição para esses propósitos dominantes é a constituição da nação.

Como apontam Anderson (1993) e Martin-Barbero (1997), a nação é uma invenção, fruto de diversos processos históricos que culminaram na centralização do poder e unificação do mercado nessas entidades que agora chamamos de Estados. No caso particular da América Latina, a criação de Estados-nação consistiu na demarcação de territórios dentro das administrações coloniais já existentes, uma tarefa que foi realizada pelas classes crioulas, aquelas descendentes de espanhóis, mas já nascidas no território americano. Eles queriam se opor ao domínio europeu e ter autonomia em suas pátrias, tanto política quanto economicamente (Anderson, 1993).

Ao delimitar estes territórios, e para que a centralização fosse bem-sucedida, tornou-se necessário imaginar que os indivíduos que habitavam estas demarcações tivessem semelhanças entre si, mas que os diferenciavam dos que estavam fora das fronteiras (Vargas e Borelli, 2020). Consequentemente, isso gerou um discurso de homogeneização dentro das fronteiras nacionais, a fim de minimizar as fragmentações internas e garantir que os poderes locais e os sistemas sociais não corressem o risco de dificultar a autoridade central nascente (Martin-Barbero, 1997). Assim, as classes crioulas optaram por certos elementos unificadores para dar legitimidade à ideia de Estado e de um território comum.

Para falar desses elementos unificadores, é necessário voltar à diferenciação que faz Ortiz (1994) entre memória nacional e coletiva, referida no capítulo anterior. A partir daí, é possível determinar a natureza desses aspectos unificadores. Segundo o autor, a memória coletiva é encarnada nas experiências de determinado grupo, enquanto a memória nacional anula a diversidade ao impor um discurso homogêneo. Segundo Ortiz (1994) — que toma por base o pensamento de Lévi-Strauss —, esse discurso não tem existência palpável; é precisamente no fato de ser construído de forma abstrata que reside sua importância, pois se torna uma referência indispensável do que é a identidade nacional. É importante deixar claro que Ortiz (1994) não encontra nessa tese uma correspondência entre os termos nação e povo, como proposto por Gramsci (1935/2002) e apontado no capítulo anterior.

Nesse sentido, Ortiz (1994) afirma que a função da memória nacional é a de construir, imaginar a nação, pois, como se trata de uma construção abstrata e não de uma existência tangível, o que importa é a legitimidade que ela confere. Seu mérito está no fato de que, ao utilizar o que ele enuncia como um passado unificador, faz com que a nação pareça imanente.

Ademais, a memória nacional é considerada como a conservação “daquilo que é nosso” (Ortiz, 1994, p.131). Nesse contexto, surge a questão acerca deste “nós”. A quem representa e a quais interesses responde a preservação desta memória. Como dito, aqueles que constituíram as nações na América Latina eram pertencentes às classes crioulas, que, além de constituírem um grupo econômico e racialmente privilegiado entre os habitantes do continente, foram educados em grande parte à imagem e semelhança dos colonizadores, em termos de “gostos, opiniões, moral e intelecto” (Anderson, 1993). Por essa razão, ao erguer a nação, seu passado e sua memória foram impostos com base em valores representativos das classes burguesas europeias. Projetar esses valores nos Estados implicou que as classes crioulas se imaginassem a si mesmas (Martin-Barbero, 1997).

É assim que a comunidade nacional é construída: quando a tradição relevante é selecionada. A esse respeito, Williams (1979) argumenta que o conceito de tradição deve ser visto como uma tradição seletiva, ou seja, como uma versão do passado que é intencionalmente preferida em relação a outras para moldar o presente. Um passado significativo e aspectos dele são deliberadamente escolhidos e destacados a fim de ratificar a ordem na contemporaneidade, ou, em outras palavras, a hegemonia atual. Consequentemente, ao que é dado o nome de “tradição nacional” abrange práticas, valores, expressões artísticas e outros aspectos que cumprem o objetivo de dar uma ideia de consolidação e uniformidade ao território nacional, sob a seleção deliberada de elementos que representam as classes dirigentes ou o que elas querem projetar de si mesmas (de acordo com modelos europeus).

Segundo Ortiz (1994), a tradição seletiva faz parte da ideologia nacional, definida neste trabalho com base na concepção do autor: “a ideologia é assim definida como uma concepção

orgânica do mundo da sociedade como um todo (ou visando a totalidade) e como tal é um elemento que cimenta a diferenciação social" (Ortiz, 1994, p. 135). Isso é relevante já que, sendo parte da ideologia, a tradição é sistematicamente injetada na sociedade por meio de instituições e da comunicação de massa (Anderson, 1993). Logo, sua importância é perpetuada ao longo do tempo e das gerações, com a intenção de que ela permaneça quase inquestionável.

Assim, para que a imaginação acerca do Estado seja eficaz, esses componentes do passado significativo precisam de uma legitimidade que seja alcançada por meio da incorporação na prática, o que também provoca um apelo ao emocional. De acordo com Anderson (1993), a ideia da nação está tão profundamente enraizada quanto a de parentesco. Por essa razão, o processo de identificação com o território nacional se torna completo quando se reflete em laços afetivos significativos (Anderson, 1993). Isso acontece com uma infinidade de elementos que fazem parte da memória nacional, onde a dança representa um exemplo crucial, já que, segundo Yúdice (2006), música e dança são áreas privilegiadas para formar e incorporar uma cultura nacional, já que são práticas que estão sempre presentes entre a população.

O ensino da dança desde cedo, por exemplo, é muito comum em colégios públicos na Colômbia, bem como em outros países da América Latina.

Y pues, en el colegio desde chiquitos, yo estudié en colegio público, y pues hay clase de danza y te enseñan ritmos colombianos, te enseñan del interior del país pero la mayoría son folclóricos del Caribe. Entonces siempre hay una Conexión con esos ritmos y con la danza. Luego desde los 8 años estuve en un grupo de cumbia, y ya grande estuve en la universidad en un grupo folclórico representando a la universidad. [Então, na escola, desde crianças, eu estudei em uma escola pública, e têm aulas de dança e eles ensinam ritmos colombianos, ensinam ritmos do interior do país, mas a maioria deles são ritmos folclóricos do Caribe. Portanto, há sempre uma conexão com esses ritmos e com a dança. Então, a partir dos 8 anos de idade, eu estava em um

grupo de cumbia, e quando fiquei mais velha eu estava em um grupo folclórico representando a faculdade].

Estes mecanismos de incorporação geram, com o tempo, um sentimento de pertença e amor pelo que é chamado de nação (Vargas e Borelli, 2020). Como foi dito, segundo Anderson (1993), o amor pelo território comum é comparável ao sentimento de amor familiar ou de fervor religioso. Tal comparação é interessante, na medida em que, além de demonstrar a relação afetiva com a pátria, indica que existe também uma tendência a não duvidar do valor da nacionalidade, da mesma forma que a fé ou a autoridade paternal são inquestionáveis.

O caso das danças consideradas tradicionais é revelador, porque a sensação de gozo — ou *gozadora* — se experimenta quando elas são executadas tanto em situações dentro das instituições como em espaços de ócio. Portanto, a relação com o território se associa com sentimentos de afinidade, apego e bem-estar. Como outras práticas, a dança é prova da conexão sensorial e emocional dos sujeitos com a sua pátria-mãe, já que, nos espaços nos quais é executada, as tradições selecionadas ideologicamente vão sendo incorporadas através do corpo, deixando nele traços do hegemônico: “A verdadeira condição da hegemonia é a autoidentificação efetiva com as formas hegemônicas” (Williams, 1979, p. 121).

Para entender isso desde outro ponto de vista, remete-se a discussões que surgiram a partir da noção de performance. “Performance” se traduz ao espanhol como apresentação, execução ou desempenho, e é um termo que é associado principalmente à arte contemporânea, ao teatro ou à dança. Em português, a palavra significa atuação, representação ou interpretação, também associada ao teatro (Dicio, s.d. definição 1, 2 e 3).

Esta noção abarca uma grande quantidade de significados que, como aponta Taylor (2007), abrangem uma quantidade importante de aspectos. Portanto, é difícil chegar a um consenso. Pode ser que, precisamente pela natureza do que implica, a performance se constitua mais como um paradigma analítico e fuja de uma definição específica, como afirmam Szurmuk y Mckee (2009). Segundo Taylor (2007), as performances são atos expressivos de

transferência, pois implicam em um processo comunicativo entre aquele que gera a performance e aquele que a recebe (Szurmuk y Mckee, 2009). Essas atividades podem ser de diversas naturezas. Entretanto, normalmente são realizadas em eventos concretos e definidos, que foram predeterminados e que podem ser posteriormente reiterados (Taylor, 2007). Sob tais condições, qualquer tipo de rito constitui uma performance (Szurmuk y Mckee, 2009).

Yúdice (2006) argumenta que a performatividade é a maneira pela qual se pratica o social, pois, por meio das performances, o sujeito se conecta com a sociedade. Isso porque, devido aos modelos sociais — como a memória nacional, de acordo com Ortiz (1994) —, as performances são as repetições através das quais se vão incorporando tais modelos (Taylor, 2007). Consequentemente, a performatividade é o que vai construindo, entre outras coisas, as identidades (Yúdice, 2006).

Agora, a dança, sem dúvida, é um ato performativo, pois, ao ser executada, cumpre-se uma ação determinada, além de implicar um movimento. A dança não se confunde com o fluxo de outras práticas, uma vez que se efetua em um momento e lugar específicos, havendo uma intenção especial (Goffman s.d., citado por Szurmuk y Mckee, 2009).

Ademais, tratando-se de uma apresentação com público ou de uma situação específica como uma festa, na qual bailarino e espectador se entrelaçam e se confundem, a dança está constantemente comunicando. O dançar transmite memória, emoções, cumplicidade. É uma das práticas que têm a característica de ser dificilmente aprendida apenas com a teoria. Quem dança, muitas vezes, não sabe explicar concretamente como o faz. Uma apresentação de dança, como qualquer espetáculo, busca comover; enquanto um festejo, con-move, uma vez que convida o outro a seguir os movimentos em harmonia com o parceiro, e, dessa forma, encontrar a identificação com o outro mediada pela dança. Em concordância com o que expõe Yúdice (2006), a dança transmite identidade, pois “las performances revelaban el carácter más profundo, genuino e individual de una cultura” [as performances revelavam o caráter mais profundo, genuíno e individual de uma cultura] (Taylor, 2007, p.2).

Assim, a identidade gestada a partir da dança não emerge completamente do discurso nacional das instituições, mesmo que este continue a ser um elemento vital. Essa identidade se baseia fundamentalmente na experiência e nas vivências na socialização dos espaços de dança (Williams, 1979). Em outras palavras, a identidade se constrói pela performatividade e pelo aspecto relacional que ela implica.

Como mencionado anteriormente, são fundamentais os laços afetivos para a imaginação da nação, pois, ao sentir apego e afeto, começa-se a imaginar que os indivíduos que habitam o território estão em comunhão (Vargas y Borelli, 2020). A seguinte afirmação de N. permite vislumbrar como a tradição da dança, ao ser incorporada nos sujeitos, cumpre com a função de imaginar em uma mesma comunidade agentes com diferenças profundas.

Yo era muy apática con el colombiano, pero estaba rechazando una parte que me iba a dar tanta felicidad. Me he encontrado con imbéciles, pero cuando tocan y bailan me caen re bien. El colombiano es tan conflictivo, se refleja mucho. Hubo eventos de Prende la Vela... yo veía con todo mi prejuicio, "ese man³⁶ tiene cara de narco". No lo rechazo por mis prejuicios si me saca a bailar. Hay algo del baile en Colombia que elimina fronteras sociales, de género, etcétera. Como si el baile creara un lugar de confianza de repente. Como el fútbol. [Eu estava muito apática em relação ao colombiano, mas estava rejeitando uma parte que me daria tanta felicidade. Encontrei imbecis, mas quando eles tocam e dançam eu gosto muito deles. O colombiano é tão conflituoso, isso é muito expressivo. Houve eventos de Prende la Vela... Olhei para eles com todo meu preconceito, "Aquele cara tem a cara de um narco". Não o rejeito por causa de meus preconceitos, se ele me convidar para dançar. Há algo sobre a dança na Colômbia que elimina as fronteiras sociais, de gênero etc. Como se a dança, de repente, criasse um lugar de confiança. Como o futebol] (R., comunicação pessoal, 2021).

³⁶ Forma coloquial muito comum na Colômbia para se referir a um homem, usando o anglicismo.

Encontrar "um lugar de confiança" na dança, entendendo-a como uma tradição nacional vivida na vida cotidiana, é consistente com a argumentação traçada até agora. Entretanto, esta não é a única maneira de interpretar as declarações de N., pois o fato de que a dança é, em certa medida, parte da hegemonia e que os espaços de dança são permeados pela tradição seletiva da memória nacional abstrata não implica que esses espaços estejam isentos de criar solidariedades reais, que vão além da narrativa proposta pelas classes dominantes.

Este lugar de confiança pode ser observado à luz do contexto desta investigação: os laços emocionais com o território são tão profundos e duradouros que a experiência da migração, em geral, não os elimina, mas os exalta; mesmo quando os valores do discurso da nação de origem são questionados, na maioria dos casos, não são abandonados. De fato, há inúmeros exemplos de escritores e músicos que tiveram que deixar seu país de origem por razões políticas e são críticos das classes dirigentes nacionais que os oprimiram. Mesmo assim, lembram-se de sua pátria das formas mais pungentes, por meio de várias expressões artísticas (Anderson, 1993). É algo que pode parecer paradoxal, pois, nessas obras de arte, a contestação do estado e a glorificação da pátria coexistem. No entanto, isso é precisamente o que caracteriza o hegemônico, que, por não estar reduzido apenas ao aparelho de estado ideológico e englobar muitas outras esferas da sociedade, está cheio de contradições e conflitos não resolvidos (Williams, 1979).

É apropriado lembrar que, no caso da América Latina, as classes crioulas, entendidas por Anderson (1993) como formações históricas, tinham uma dupla missão: por um lado, tinham sido educadas em história, cultura, conhecimento e formas de organização social espanholas, que não deixaram de considerar como um nível de conhecimento superior ao conhecimento indígena. Apesar disso, eles procuraram se dissociar dos colonizadores, identificando componentes específicos do continente americano. Por esta razão, eles selecionaram traços culturais das etnias indígenas e da população afrodescendente, o que é evidente no caso do estilo bambuco, apresentado no capítulo anterior, que usa a contradança inglesa como base

e inclui outros elementos da cultura indígena e negra que tornam possível chamar o estilo de "mestiço".

Por outro lado, entretanto, as classes crioulas também visavam evitar a revolta das classes mais baixas, compostas precisamente por indígenas e afrodescendentes, que tomavam posição contra os proprietários crioulos que ameaçavam suas propriedades coletivas, outrora reconhecidas pela coroa espanhola. Essa situação reforça a construção de tradições que representam as classes dominantes, mas que combinam elementos da diversidade de pessoas às quais se pretende dirigir. Martin-Barbero afirma: "Pois, a construção da hegemonia implicava que o povo fosse tendo acesso às linguagens em que ela se articula" (Martin-Barbero, 1997, p. 142).

Dessa forma, a tradição seletiva cumpre o objetivo de individuar o discurso nacional, o que pressupõe a rejeição e exclusão dos aspectos culturais das classes populares, mas, ao mesmo tempo, inclui a apropriação de alguns de seus elementos (Williams, 1979). "Memória nacional e identidade nacional são construções de segunda ordem que dissolvem a heterogeneidade da cultura popular na univocidade do discurso ideológico" (Ortiz, 1994, p. 138). Na invisibilização ou apropriação das tradições dos diversos grupos humanos dentro do território, é possível ver como a tradição nacional expressa um profundo racismo. Como foi mencionado no capítulo anterior, isso é o que acontece no caso da cumbia, o estilo que é contado como uma mistura das três raças, fantasiando sobre uma confluência harmoniosa de culturas, que evita trazer à mesa as relações de poder colonial. González (1988), ao tratar da relevância do conceito de Amefricanidade, afirma que as culturas nacionais dos países do continente minimizam a importância da cultura negra em suas narrativas. Segundo Hall (2003), ao inserir a diáspora africana em uma lógica de subordinação social, a cultura negra acaba ficando disponível para expropriação, pois pode ser apropriada e negada. Consequentemente, a cultura de matriz africana é sempre hibridizada, e não é apenas parte da resistência e contestação, mas também converge com o hegemônico (Hall, 2003).

De fato, nos meios de comunicação de massa, anúncios turísticos ou eventos relacionados a instituições estatais, a representação da cumbia ainda é permeada por estratificações coloniais, moldadas pela ideia de raça. No capítulo anterior, R. apontou como no Carnaval de Barranquilla, controlado pelas grandes empresas do país ou pelas famílias mais ricas do litoral Caribe colombiano, a forma como as comparsas acontecem é um exemplo de racismo. Além disso, R. expressa:

Esas campañas que muestran a Cartagena en las murallas, y vienen y ponen a la pareja super blanca casándose y todas las bailarinas negras alrededor. Contratan comparsas de danza y les ponen estos vestidos blancos, eso parece la colonia. Si nosotros no entendemos la historia y la apropiamos y la asumimos, inclusive en todo este mundo, un mundo propio, cosas como Procolombia³⁷, se va a apropiarse de eso. [Aqueles campanhas que mostram Cartagena nas muralhas, e eles vêm e colocam o casal super branco que se casa e todos os dançarinos negros ao redor. Eles contratam companhias de dança e vestem esses vestidos brancos. Isso parece a colônia. Se não entendermos a história e não nos apropriarmos dela e a assumirmos, mesmo neste mundo próprio, coisas como a Procolômbia vai se apropriar disso] (R., comunicação pessoal, 2021).

Neste relato, a crítica de R. às práticas que obedecem a uma dinâmica racista é óbvia. Mas ela também faz uma clara distinção entre as instituições, que impõem esta narrativa hegemônica, e um "nós". O "nós" deve "apropriar-se e assumir a história". Por quê? Por meio de quais recursos?

“Oye lo que te conviene”

Moreira Leite (2002) argumenta que a herança colonial deixou aos países do continente americano um legado de caráter multiétnico. Segundo García Canclini (1989), a hibridação

³⁷ Procolombia é a entidade que promove o turismo, o investimento estrangeiro na Colômbia e as exportações ao exterior.

que caracteriza a cultura dos países latino-americanos é o resultado de numerosas justaposições e entrelaçamentos do período colonial, mas também das ações e situações políticas e comunicacionais da modernidade. Entre estas, a apropriação desigual do patrimônio comum faz com que as divisões étnicas e sociais não possam ser superadas (García Canclini, 1989). Nesse sentido, apesar da intenção das classes dominantes, a existência das tradições nacionais não faz automaticamente da nação uma unidade, devido às diferenças de raça e classe presentes, intimamente relacionadas aos regionalismos dentro dos países.

Entretanto, como argumenta Yúdice (2006), citando Penha (2001), a homogeneização dos referentes culturais é eficiente para ligar os habitantes do território dentro das fronteiras a um referente nacional. Yúdice chama a atenção para o caso brasileiro, no qual, apesar das marcantes diferenças e classificações que existem entre a população, as pessoas se consideram "em primeiro lugar, brasileiros, e depois mais alguma outra coisa" (Yúdice, 2006, p. 100). Em outras palavras, a identificação com categorias tão importantes como "negro" é posterior à identificação como brasileiro.

De fato, foi mencionado acima como tem sido uma característica constante de alguns intelectuais exilados produzir obras artísticas maravilhosas, que condensam a nostalgia, ou melhor, a saudade do país que os expulsou. Anderson (1993) dá vários exemplos de poemas situados na Ásia e na Europa, mas não são poucos os casos na América Latina que se tornaram hinos de protesto contra o Estado que ao mesmo tempo constitui a terra amada. É evidente que, ao ser a pertença nacional a primeira forma de identificação do indivíduo, esta não é negada nem mesmo pelos segmentos contestatários (Yúdice, 2006).

Para exemplificar esta situação, Yúdice (2006) faz referência aos Zapatistas mexicanos, que não procuram acabar com o Estado mexicano, mas torná-lo capaz de abranger todos os "mundos possíveis" que existem no México e respeitar a autonomia das comunidades.

Assim, a imaginação da comunidade nacional também está na base das lutas políticas por parte da população. Prende la Vela não é exceção, como evidenciado pela necessidade de

se pronunciar e se manifestar no contexto das mobilizações sociais massivas que ocorreram na Colômbia nos últimos dois anos.

Nas seguintes citações das entrevistas realizadas, as integrantes do coletivo relatam os pensamentos que as levaram a se manifestar nas ruas através da dança, alinhadas com mobilizações simultâneas na Colômbia. A primeira citação, de N., refere-se a julho de 2020, quando foi realizada uma manifestação na Colômbia contra o assassinato sistemático de um grande número de lideranças sociais. A segunda citação, de A., refere-se a maio de 2021, quando, após semanas de mobilizações em massa na Colômbia contra o governo, o coletivo decidiu tomar as ruas em uma manifestação na Avenida Paulista, que reuniu mais de trezentos colombianos. A. conta como a urgência do posicionamento político em relação ao país de origem se chocou com a necessidade de ficar em casa, por causa da pandemia.

El colectivo no es una agenda política. Nosotras evitamos los posicionamientos políticos. Pero hay momentos en que: "foda-se", no da. Como con los líderes sociales. Para todas en el grupo eso es algo intolerable. Nosotras no estamos con Duque ni con Petro³⁸. Pero pensamos en estar presentes en cada acto, en cada manifestación política. [O coletivo não é uma agenda política. Nós evitamos posicionamentos políticos. Mas há momentos em que "foda-se", não da. Como com os líderes sociais. Para todas nós do grupo, isso é intolerável. Não estamos com o Duque ou o Petro. Mas planejamos estar presentes em todos os eventos, em todas as manifestações políticas] (A., 2021, comunicação pessoal)

Ese día fue la primera aglomeración, y no queríamos ser imprudentes. Hablamos mucho con las chicas de cuidarnos y fue parte de lo que dijimos, entre todos nos cuidamos. Lo hice simplemente porque va más allá, porque es con mis ideales, en fin, porque es Colombia. Al principio estuve muy aprensiva, pero obviamente la energía de ese día fue muy buena [Aquele dia foi a primeira aglomeração e não

³⁸ Oponente do atual presidente de direita Iván Duque nas últimas eleições. Suas posições políticas são enquadradas como de centro-esquerda.

queríamos ser imprudentes. Conversamos muito com as meninas sobre cuidar de nós mesmas e isso foi parte do que dissemos: todos nós cuidamos entre nós. Eu o fiz simplesmente porque vai além, porque está com meus ideais, em resumo, porque é a Colômbia. No início, eu estava muito apreensiva, mas obviamente a energia daquele dia foi muito boa] (A., 2021, comunicação pessoal)

Nestas citações, pode-se observar como as integrantes do coletivo, que veem os espaços de dança como algo que as identifica como colombianas, usam a dança para tomar posição contra as opressões que ocorrem no país. Por sua vez, após se posicionar sobre a encenação da cumbia no carnaval e nas campanhas de publicidade turística, R. continua e esclarece ainda mais seu ponto de vista:

Creo que tenemos que apropiarnos nosotros, el pueblo, los descendientes, tanto en Bogotá, tanto en el Amazonas, como en el eje cafetero y los costños y Colombia en general unida. Si no nos apropiamos nosotros y lo sentimos y lo estudiamos, el Estado lo va a tomar para fines lucrativos. Y no trasmite lo que debe ser. [Acredito que nós, o povo, os descendentes, em Bogotá, na Amazônia, na região cafeeira, nas áreas costeiras e na Colômbia em geral unida, devemos tomar posse dela. Se não nos apropriarmos e o sentirmos e o estudarmos, o Estado vai levá-lo para o lucro. E não transmite o que deveria ser] (R., 2021, comunicação pessoal)

Nesta afirmação, R. nomeia diferentes partes da Colômbia que são culturalmente muito diferentes e têm uma história de oposição entre si, pelo que é notável que ela as considere todas como parte do mesmo povo, que deve se unir para se opor ao Estado. Mas, além disso, suas declarações tocam em outro ponto pertinente, que é o uso do tempo presente em que R. fala.

Até agora, foi referido o modo como a palavra tradição evoca nostalgia e está associada ao inerte, ao estático e ao pré-moderno, enquanto, na realidade, constitui o "meio prático de incorporação mais poderoso" (Williams, 1979, p.118) que se mantém vivo e ativo na sociedade. Embora parte de seu aprendizado possa ser identificada como proveniente das

instituições, sua transmissão não depende apenas destas. Como qualquer elemento do hegemônico, faz parte de um processo social total e, portanto, é constantemente aprendido, moldado e reproduzido, tanto nas instituições formais quanto nas dimensões mais cotidianas da socialização (Williams, 1979) (Hall, 2003).

Nesse sentido, a hegemonia não se refere apenas aos valores das classes dominantes, mas se torna uma verdadeira cultura no momento de configurar a vida e as relações da sociedade inteira (Williams, 1979). Assim, mesmo que toda prática gerada no mundo social esteja ligada à hegemonia, sempre houve espaço para contradições e conflitos pois, ao longo da história, as classes subordinadas trouxeram suas próprias práticas, impulsionadas por seus desejos, necessidades e saberes (Williams, 1979).

A consequência disso é o seguinte fenômeno: a tradição seletiva é um dos meios mais poderosos do hegemônico, mas, ao mesmo tempo, é vulnerável. Como já foi dito, sua incorporação é eficaz na medida em que se verifica a si mesma nas práticas cotidianas. Isso gera o que Williams (1979) define como uma “tensão frequente entre a interpretação recebida e a experiência prática” (p. 132). Na dança, por exemplo, a tradição é aprendida nas instituições, mas é vivida em inúmeros outros espaços. As pessoas dançam: dançam na rua, dançam quando saem do trabalho, dançam quando protestam, dançam nos aniversários, nas primeiras comunhões dos primos e no Natal. As pessoas na Colômbia se orgulham de encontrar qualquer desculpa para *azotar baldosa*³⁹ y *descualquierarse*⁴⁰ na pista de dança.

A partir da análise da dança como performance, vários estudiosos afirmam que a performatividade, sendo a reiteração através de normas dos modelos oficiais, contribui para a manutenção da ordem social (Turner s.d., citado por Szurmuk e Mckee, 2009). Mas, de acordo com Judith Butler (s.d.) citada por Szurmuk e Mckee (2009) e por Yúdice (2006), a repetição nunca é exata. Isso corresponde à análise cultural de Williams (2003b), que

³⁹ Uma expressão que se pode traduzir como “bater violentamente no chão”.

⁴⁰ Expressão muito coloquial que poderia ser traduzida como “perder a cabeça”.

encontra três níveis da cultura: o primeiro é a cultura vivida, que é acessível apenas àqueles que a puderam experimentar. A cultura da tradição seletiva, que, como exposto acima, encontra na dança uma forma de manifestação, constitui o terceiro nível da cultura, que liga a cultura vivida a diferentes períodos, tanto passados como posteriores (Williams, 2003b).

A cultura que foi vivida, a partir da qual se estabelecem normas e modelos sociais, não pode ser fielmente capturada apesar da reiteração da tradição na dimensão performática. Mas é precisamente o fracasso em tentar uma reprodução fiel que cria lacunas, pois, na medida em que os indivíduos reinterpretam os modelos, obviamente de acordo com o contexto histórico-político no qual estão inseridos, também são capazes de criticar e subverter – tudo dentro do ato performativo (Butler, 1993, citada por Yúdice, 2006).

Por conseguinte, precisamente a partir da experiência vivida por elas, as integrantes do Prende la Vela trazem ao Brasil as danças que, para elas, constituem a cultura colombiana, porque é o que elas experimentaram como membros de sua geração, através do ato performativo de dançar. As danças que propõem, portanto, são estilos contemporâneos como o champeta e a salsa choke, mas também se caracterizam por fazer um redescobrimiento e pelo crescente interesse em retomar as músicas mais tradicionais e fundi-las com outros estilos.

Além disso, é vital focar na experiência específica do presente, ao formar o coletivo e dançar nas ruas de São Paulo. Embora as integrantes insistam que a formação do grupo respondeu a um ato de saudade pela música colombiana, também ressaltam que foi a partir da experiência da migração que se concentraram nos estilos colombianos – e inclusive os estudaram.

Es que [el colectivo] ha pasado por varios momentos, o sea cuando empezó era como un proyecto personal y de pesquisa. A mí me gusta estudiar. He aprendido más sobre Colombia aquí que estando allá, Me interesé por cosas culturales, de donde vienen ciertos tipos de baile. Estando aquí entendí el valor de las cosas que tenía allá.

Prende la Vela fue un contacto para estar en contacto con esa raíz y estudiar esa raíz y me motiva a saber eso todos los días. [Ele (o coletivo) passou por vários momentos. Ou seja, quando começou, era um projeto pessoal e de pesquisa. Eu gosto de estudar. Aprendi mais sobre a Colômbia aqui do que quando estive lá. Fiquei interessada em coisas culturais, de onde vêm certos tipos de dança. Estando aqui, entendi o valor das coisas que eu tinha lá. Prende la Vela foi um contato para estar em contato com essa raiz e para estudar essa raiz e isso me motiva a saber mais todos os dias] (N., comunicação pessoal, 2021)

A aprendizagem da música colombiana na atualidade da cidade de São Paulo responde à seguinte questão: segundo Yúdice (2006), a globalização aproxima culturas que são diferentes umas das outras, o que também é verdade para a dimensão performativa. A experiência da migração, em particular, aguça o questionamento das normativas e dos modelos que são colocados em ação nas performances.

Por exemplo, os códigos sociais de relacionamento, os gestos que expressam mais do que palavras, as normas de comportamento e etiqueta que são determinadas e, ao mesmo tempo, determinam hierarquias sociais; tornam-se parte da esfera de consciência no momento da migração. Em São Paulo, é parte de um ato performativo oferecer alimentos para que o receptor os recuse. O ato transmite gentileza que se espera seja recebida com modéstia, e os paulistanos conhecem as regras do jogo que representam uma e outra vez. Em outros países da América Latina, a obrigação de oferecer alimentos é acompanhada pela obrigação de recebê-los, já que o ato performativo consiste em reforçar a relação social, como teorizou em seu momento Mauss (1925/2009). A divergência cultural de atos performativos faz o migrante, um intruso, parar e pensar conscientemente em um ato performativo que sempre foi natural para ele. Nesse exercício, aprende tanto sobre a cultura do país de acolhimento como sobre a do país de origem.

Com a dança, acontece algo análogo: nas entrevistas com as integrantes do coletivo, é recorrente o comentário sobre a necessidade de dançar porque em São Paulo não existe uma

afeição pela dança como existe na Colômbia. Essa impressão não é exclusiva das meninas do grupo. Inclusive, Pereira (2021) aponta o comentário da cantora colombiana Victoria Saavedra que reclama que os brasileiros não gostam de dançar, e que isso é desencorajador para ela em suas apresentações. O que acontece é que os momentos específicos em que o ato performativo da dança é realizado são diferentes na Colômbia e no Brasil, o que gera a sensação de que na Colômbia é muito mais comum dançar “por todo y por nada”, como afirma A. Com efeito, na Colômbia, seria pouco comum assistir a um concerto de música cubana ou salsa sem dançar. O ato de entrar em um boteco para sentar-se, beber e conversar, tão típico do Brasil, é geralmente concebido na Colômbia como acompanhado de dança, especialmente na costa caribenha e nas grandes cidades do interior⁴¹. Essa diferença regional, que também é refletida por Pereira no texto acima mencionado, será abordada nos parágrafos subsequentes.

Assim, são as experiências do presente migratório junto com as lembranças que movem as ações das meninas. Por essa razão, embora se refiram constantemente às tradições ou às raízes, *Prende la Vela* é marcado pelo dinamismo e está longe de uma apreciação das práticas culturais, como se estivessem encapsuladas em uma vitrine. Segundo Williams (1979) “tudo o que está presente e se move, tudo o que escapa ou parece escapar ao fixo, explícito e conhecido, e compreendido e definido como o pessoal: este, aqui, agora, vivo, ativo, ‘subjetivo’”. (p. 130)

Isso remete à citação de Fanon que abre este capítulo: apegar-se à tradição, em um ato de simplificação da cultura, é ir contra o povo. A apropriação, como R. a chama, é um ato inegavelmente político, que passa pela singularidade do sujeito e do coletivo. A esse respeito, afirma Williams (1979):

⁴¹ Quando se faz referência ao interior da Colômbia, o significado da palavra é distinto do verificado no Brasil. Na Colômbia, a expressão “interior” se refere a áreas distantes da costa e, especialmente, localizadas em algum lugar da região andina. Bogotá e Medellín, por exemplo, são cidades do interior.

(...) essa separação entre o social e o pessoal, que é um modo cultural tão vigoroso e diretivo. Se o social é sempre passado, no sentido de que é sempre formado, temos na verdade de encontrar outros termos para a experiência inegável do presente. (p. 130)

A experiência do presente consiste na releitura dos produtos acabados do passado e, analogamente, em dar um lugar igualmente importante aos estilos contemporâneos. Em outras palavras, a reinterpretação própria e atual de elementos tradicionais é tão decisiva quanto a inclusão, como parte da cultura colombiana, das danças e espaços de festa mais contemporâneos.

Com relação aos elementos tradicionais, a releitura consiste em tomar elementos do passado para viver e transformar os processos culturais do presente, em vez de examinar o passado em um ato contemplativo de nostalgia. Isso, que Williams (1979) conceitualiza como a diferenciação entre residual e arcaico, corresponde em grande parte à discussão do folclore inaugurado por Gramsci (1935/2002) – que García Canclini (1987) retoma, e que foi abordada no capítulo anterior.

Como mencionado acima, de acordo com García Canclini (1987), há uma tendência a observar o folclore como uma “tradição embalsamada”, o que o coloca unicamente nos domínios do passado. Nesse sentido, os elementos folclóricos, entendidos como arcaicos, não dialogam com o hegemônico, mas ocupam uma posição de subordinação, causada pela tendência de tomar essas expressões culturais como um inventário de elementos, de tratá-las de forma meramente descritiva e de reavivá-las melancolicamente como reminiscências pitorescas (Gramsci, 1935/2002) (García Canclini, 1985). Por sua parte, García Canclini (1985) e Williams (1979) retomam a Gramsci ao afirmar que os elementos folclóricos devem ser localizados na lógica das relações sociais presentes, pois fazem parte de um processo social e não estão estagnados, o que implica que eles interagem ativamente com a hegemonia. O anterior corresponderia, segundo Williams (1979), ao conceito de residual. “O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no

processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente” (Williams, 1979, p.125). Por isso, o que o Prende la Vela faz não é um resgate do folclórico da cultura colombiana, já que não se trata de resgatar.

Essa manifestação ativa que Prende la Vela faz da cultura colombiana responde a uma forma de sentir a tradição que se enquadra no contexto contemporâneo particular, no qual os e as jovens colombianas participam politicamente com base em um interesse crescente pela cultura tradicional.

Fala-se de "sentir a tradição" porque, com base nas citações das entrevistadas, pode-se deduzir que o estudo e interesse pela tradição colombiana passa por um processo no qual a subjetividade é fundamental, pois é descrita como um processo pessoal que permite se aproximar de nossas próprias raízes. Isso é o que Gramsci (1986), citado por Alencar (2017), considera um “‘conhece-te a ti mesmo’ como produto do processo histórico até hoje desenvolvido” (Alencar, 2017). Nas palavras de Williams (1979), “consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada.” (p. 134).

Isso está de acordo com as considerações de Williams (1979) quando explica a noção de estruturas de sentimento, pois ele observa que os elementos culturais, aparecendo em uma experiência social que está atualmente em processo, passam pela subjetividade de quem os está vivendo. É por isso que eles não podem ser imóveis: “estamos interessados em significados e valores tal como são vividos e sentidos ativamente” (Williams, 1979, p. 134). É vital entender que “é pela incorporação daquilo que é ativamente residual – pela reinterpretação, diluição, projeção e inclusão e exclusão discriminativas – que o trabalho de tradição seletiva se faz especialmente evidente.” (Williams, 1979, p. 126). Consequentemente, trata-se de outro processo de seleção da tradição – dessa vez, por sujeitos e grupos sociais, que Williams (1979) julga ser uma parte fundamental de toda atividade cultural contemporânea.

(...) a noção de tradição seletiva (Williams, 1979), que nos ajuda a compreender como os grupos culturais, sociais, artísticos lidam com o passado, constroem versões sobre

suas identidades com base naquilo que o presente traz como importante, inventando tradições que buscam responder as necessidades do presente e construindo outros arranjos entre passado/presente/futuro. (Pereira, 2021, p. 314)

“Vivir lo nuestro”

Como mencionado acima, a tradição seletiva liga a cultura vivida à cultura dos diferentes períodos. É natural, portanto, que um grupo de dança colombiano proponha uma nova seleção de seu passado relevante. Mas, como Williams (1979) aponta, deve-se ter em mente que essa escolha é um ato de valorizar certas coisas, mas também de rejeitar outras que estavam presentes quando essa tradição era uma cultura vivida. Esta é a forma pela qual a interpretação do passado está alinhada com o sistema contemporâneo de interesses e valores, de modo que é natural que a cada nova geração redescobertas e transformações sejam feitas (Williams, 2003b).

No caso de *Prende la Vela*, as integrantes, como jovens colombianas com acesso ao ensino superior e contato com a cultura brasileira, interpretam e transmitem a tradição cultural colombiana conforme sua perspectiva. Como mencionado, não é um processo de resgatar ou reviver o passado, mas de se apropriar do que é relevante, pois há elementos que estão em sintonia com seus valores; há outros que, pelo contrário, são questionados. Por exemplo:

Cuando empezaron las presentaciones empezamos a notar la importancia de hablar un poco de la cultura. De explicar de dónde vienen los ritmos, los pasos, pasos que tienen que ver con el machismo. Explicar esa complejidad sin endiosar o demonizar nada. Colombia es un país supremamente complejo, como Brasil. Dar apertura, si un brasileño quería enseñar un paso, que eso se pudiera hacer. [Quando começaram as apresentações, começamos a perceber a importância de falar um pouco sobre cultura. Para explicar de onde vêm os ritmos, os passos, os passos que têm a ver com o machismo. Explicar esta complexidade sem deificar ou demonizar nada. A Colômbia é um país extremamente complexo, como o Brasil. Dar abertura, se um brasileiro

quisesse ensinar um passo, que isso poderia ser feito] (N., comunicação pessoal, 2021)

Esta reinterpretação contextual dos fatos à luz das circunstâncias atuais é o que converte estes traços da tradição cultural colombiana em aspectos residuais.

Assim, como foi dito nas seções anteriores deste capítulo, "o sentido hegemônico na tradição é sempre o mais ativo: um processo deliberadamente seletivo que oferece uma ratificação histórica e cultural de uma ordem contemporânea" (Williams, 1979, p. 119). Para Hall (2003), na prática dos elementos tradicionais, existe uma tensão entre a cultura popular e a cultura dominante que é entendida como um processo no qual relações de domínio e subordinação são articuladas e sobrepostas, quando algumas coisas são ativamente preferidas e outras deliberadamente destronadas (Hall, 2003).

Nomeadamente, foi arguido que a narrativa da cumbia cumpre esta função, que, na opinião de R., mascara a dinâmica colonial racista através da narrativa do encontro cultural das três raças. A esse respeito, R. propõe uma nova interpretação dessa tradição: se a cumbia surgiu durante as festividades que os povos indígenas e africanos escravizados mantiveram juntos, os europeus não participaram diretamente na criação do estilo. De fato, a história diz que a influência europeia está somente no vestuário, o que significaria que a base e essência desse estilo é indígena e africana. Logo, o nível de contribuição da cultura europeia não é o mesmo que o dos outros grupos étnicos (MILPA - Músicas y Danzas de América Latina, 2021). Levando isso em consideração, o que implica que a contribuição europeia não foi intencional, R., propõe em suas oficinas:

Hacemos una invitación a cuestionar los orígenes de la cumbia: La historia ha sido contada en la que escuchamos una sola versión. Como la cumbia es un género de la tradición oral, estamos en una cultura que reproduce lo que se vivió en el pasado. Y por lo tanto la reflexión sobre lo que está pasando, no se ha dado. Siempre se habla que es un género triétnico. Pero ¿cómo una etnia pudo haber entregado de manera directa e intencionada parte de su cultura si estas personas no hacían parte de los

centros de creación de la cultura? El nivel de aporte no es el mismo en cada una de las etnias. Pero la base y la esencia es indígena y africana. La historia de la cumbia se ha querido blanquear. [Fazemos um convite para questionar as origens da cumbia: A história foi contada na qual ouvimos apenas uma versão. Como a cumbia é um gênero de tradição oral, estamos em uma cultura que reproduz o que foi vivido no passado. E, portanto, a reflexão sobre o que está acontecendo não tem acontecido. Sempre se diz que se trata de um gênero “tri étnico”. Mas como um grupo étnico poderia ter entregado direta e intencionalmente parte de sua cultura se essas pessoas não faziam parte dos centros de criação da cultura? O nível de contribuição não é o mesmo em cada um dos grupos étnicos. Mas a base e a essência são indígenas e africanas. A história da cumbia tem sido branqueada]

La cumbia es una representación de lo que pasaba antes. Están sugiriendo otra versión de la historia, porque la historia como ha sido contada hasta ahora, de la cumbia, es la invisibilización de las culturas afro e indígena. [Cumbia é uma representação do que aconteceu antes. Eles estão sugerindo outra versão da história, porque a história da cumbia, como tem sido contada até agora, é a invisibilização das culturas afro e indígena] (MILPA – Música y Danzas de América Latina, 2021)

Além disso, em linha com as abordagens teóricas da apropriação da tradição cultural, R., acrescenta que “es interesante aprender sobre esto de cuestionarse una narrativa histórica tradicional. No repetir sin reflexionar estas historias” [é interessante aprender sobre este questionamento de uma narrativa histórica tradicional. Não repetir essas histórias sem refletir] (MILPA – Músicas y Danzas de América Latina, 2021).

Para R., é importante não apenas falar sobre as origens da cumbia, mas também explicar em que contextos e espaços sociais a cumbia é dançada nas populações caribenhas, a fim de ver como a dança continua a ser uma prática ativa nas comunidades de hoje.

Várias outras ações do coletivo estão de acordo com o acima exposto: como noticiado anteriormente, durante a pandemia, os ensaios do Prende la Vela aconteceram de forma virtual e aberta. Em certo momento, cada o ensaio foi dedicado a um estilo particular de dança e apresentaram convidados especiais, que dedicam suas vidas a esse estilo de música. Havia dançarinos de salsa, dançarinos de joropo, dançarinos de cumbia e dançarinos de bullerengue. Isso foi feito como uma forma de divulgar o trabalho artístico dessas pessoas e de destacar a existência desses estilos nas dinâmicas contemporâneas.

Além disso, as integrantes selecionaram cuidadosamente a música que dançam, para que ela se enquadre em suas posições políticas. Por exemplo, em junho, a oficina virtual foi dedicada à salsa choke, que foi um estilo muito presente durante as manifestações sociais ocorridas durante a greve nacional que a Colômbia viveu durante 2021.

O convite que circulou nas redes sociais foi um vídeo de manifestantes dançando na rua, cantando em uníssono uma letra soez contra o governo.

Figura 7

Fotografia de vídeo de manifestantes dançando e cantando salsa choke durante a greve, compartilhada nas redes do grupo.



Nota: Tomado de “Plvonline está vivo!! E como dançar é a nossa resistência... Bora resistir com a salsa choke no próximo domingo [Video] [Prende la Vela](https://www.instagram.com/p/CQhTPZyHKwa/?utm_medium=copy_link) (24 de junho de 2021) Instagram. https://www.instagram.com/p/CQhTPZyHKwa/?utm_medium=copy_link

Durante a oficina virtual, A., que estava encarregada da música, tocou apenas a música de Junior Jein, um cantor de salsa choke que havia sido assassinado alguns dias antes por sicários, ou seja, assassinos contratados, personagens que fazem parte da violência estrutural da Colômbia. Junior Jein participou de composições musicais denunciando massacres contra jovens, trabalhou com comunidades afrodescendentes e em solidariedade às vítimas de desaparecimentos forçados e outras violações dos direitos humanos.

Por outro lado, durante uma manifestação no MASP, que ocorreu em 2019 para denunciar o assassinato sistemático de lideranças sociais, as integrantes do Prende la Vela escolheram

um bullerengue para dançar enquanto os outros participantes do evento cantavam. O bullerengue é chamado "Ay por qué será", composto por Comparsa La Rebuscona, que se tornou popular durante 2019 e começou a ser reproduzido por muitos outros grupos de bullerengue, devido à sua letra de protesto contra a violência do Estado.

Ay ¿por qué será?

¿Por qué será?

Que a mí pueblo lo hacen callar.

Cuando veo represión, de los que visten de verde.

Cuando veo represión, de los que visten de verde.

Si a la calle aquí se sale, es porque el pueblo lo siente.

Si a la calle aquí se sale, es porque el pueblo lo siente.

Escuchame presidente, lo que te vengo a cantar.

Hoy mi pueblo se rebela, ay esto no va a parar.

Y seguiremos luchando, seguimos pues transformando.

Con el saber ancestral, educación popular. [Oh, por que isso acontece? / Por que é assim? / Que eles silenciem meu povo/ Quando vejo repressão, por parte daqueles que vestem verde/ Quando vejo repressão, por parte daqueles que vestem verde / Se as pessoas tomam as ruas, é porque elas o sentem/ Se as pessoas tomam as ruas, é porque elas o sentem/ Ouça-me presidente, o que eu vim cantar para você/ Hoje meu povo está se rebelando, isto não vai parar/ E nós continuaremos lutando, continuaremos transformando/ Com saberes ancestrais, educação popular]
(Comparsa La Rebuscona, 2018)

Dessa forma, torna-se evidente que Prende la Vela também faz uma seleção da tradição que ela quer compartilhar, que está alinhada com seus princípios, com o contexto em que estão vivendo as integrantes e com os valores e exigências de sua geração.

Este último ponto é abordado por Bhabha (1998) como segue:

O "direito" de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contradição que presidem sobre as vidas dos que estão "na minaria". (Bhabha, 1998, p. 21)

Nesse sentido, *Prende la Vela* propõe uma reinterpretação de elementos ancestrais que foram perpetrados ao longo do tempo e que continuam a ser vivenciados nas comunidades. De uma perspectiva política (e dada a complexidade da hegemonia), a releitura dessas manifestações artísticas tradicionais é uma alternativa muito mais poderosa do que sua evasão, especialmente no contexto da migração, em que a referência à nacionalidade é tão inevitável quanto reconfortante. A ênfase é dada a esta reinterpretação com base na consciência prática, que é vivida na experiência atual.

A consciência prática é quase sempre diferente da consciência oficial, e isso não é apenas uma questão de liberdade relativa ou controle. A consciência prática é aquilo que está sendo realmente vivido, e não apenas aquilo que acreditamos estar sendo vivido. Não obstante, a alternativa real as formas fixas recebidas e produzidas não é o silêncio: não a ausência, o inconsciente, que a cultura burguesa mitificou. É um tipo de sentimento e pensamento que é realmente social e material, mas em fases embrionárias⁴², antes de se tornar uma troca plenamente articulada e definida. (Williams, 1979, p. 133)

A consciência prática, por conseguinte, é o que realmente ocorre no ato performativo, e difere da consciência oficial. Como Lepecki (2012) afirma, a dança tem a característica, assim como o teatro, de que o produto final da expressão artística não se atinge após uma produção — como na literatura ou na pintura — mas o ato performativo é em si mesmo o produto. Nesse sentido, a própria dança, executada pelas integrantes do *Prende la Vela*, expressa as discrepâncias e desacordos com o modelo nacional oficial. A dança, não como uma soma de

⁴² Foi respeitada a grafia original.

movimentos, passos e gestos, mas como um todo, como uma performance, que leva em conta o contexto, o momento, o espaço e os atores e atrizes.

De outro ponto de vista, propor estilos mais contemporâneos ao lado de estilos mais tradicionais, e entender ambos como parte da cultura colombiana que se quer apresentar na condição de migrantes, é também uma posição interessante do coletivo. Por vezes, o tradicional e o contemporâneo são vistos como opostos, pois há uma sensação de que o tradicional representa enquanto o contemporâneo é perturbador do que quer se manter. Nas palavras de Williams (1979): "somente existem formas fixas explícitas, e a presença viva se está sempre, por definição, afastando" (p. 130). Como foi narrado, isso acontece com a salsa choke e a champeta.

O primeiro estilo foi rejeitado por aqueles que defendem a salsa mais clássica. O uso de tecnologia moderna para criar músicas de salsa choke é interpretado como falta de habilidade interpretativa. No caso do champeta, as letras lúbricas com duplo sentido é acompanhada de dança sensual, na qual homem e mulher aderem e chegam tão perto um do outro que se diz que a champeta é dançada "brilhando a fivela"⁴³ (Lora, 2012). A dança é, além disso, um culto à desordem e à algazarra, de tal forma que cada canção de champeta tem um momento em que o volume da melodia é baixado e a percussão é priorizada, cuja velocidade é acelerada. Este momento, que é o auge da canção, pois é o momento em que a maioria das pessoas dança, é conhecido como "el despeluque"⁴⁴.

Estes aspectos fazem lembrar Martin-Barbero (1997) e Bakhtin (1987) com sua noção de "vulgar", já que os elementos burlescos, soezes e sedutores são uma ameaça ao conservadorismo e aos setores dominantes, já que as classes que detêm o poder são mais reservadas em seus modos. Por outro lado, o sociólogo e historiador Quintero Rivera (2009) observa que a separação entre racionalidade e sensualidade é fruto do pensamento

⁴³ Esta expressão se refere à fivela de cinto. Entende-se por "brilhar a fivela" a ação de dançar tão perto um do outro que a fivela é polida e fica brilhante.

⁴⁴ Despelucarse quer dizer desarranjar o cabelo.

cartesiano, que, em grande parte, molda o pensamento ocidental moderno. Dentro dessa estrutura, a expressão da sensualidade no espaço da dança é um ponto de subversão das danças afrodescendentes (del Valle, 2010).

A salsa choke e a champeta deram origem aos próprios movimentos culturais que estão sendo vividos e construídos atualmente. Ao serem internalizados em cidades e vilas, eles passam pela zona de sentimento, constituem uma experiência social que, quando vivida, passa pelo espectro do pessoal (Bernal, 2012). Lepecki (2012), falando da diferença indissolúvel entre dança e política, afirma:

a arte seria responsável pela ativação de verdadeiras “partições do sensível, do dizível, do visível e do invisível”, que, por seu lado, ativariam “novos modos coletivos de enunciação” e de percepção, que, por sua vez e consequentemente, criariam insuspeitados vetores de subjetivação e de novos modos de vida (Rancière, 2010, citado por Lepecki, 2012 p. 173).

Em conclusão: o fato de a tradição cultural fazer parte da narrativa nacionalista oficial dos países não a torna ineficaz para as ações políticas do presente (Yúdice, 2006). A esse respeito, Yúdice aciona Martín-Barbero:

Martín-Barbero también defende o estudo das “modificações de imagens e metáforas do nacional, da desvalorização, da secularização e da reinvenção dos mitos e rituais através dos quais essa identidade, contraditória, porém, ainda poderosa, é desfeita e refeita, tanto de uma perspectiva local quanto de uma transnacional”. (Yúdice, 2006, p.133)

Este florescimento de identidades a nível transnacional será abordado na seção seguinte.

Dança e consciência política

Hasta la tristeza se baila,
arroz con huevo y mucha salsa
(Alcolirycos, 2018)

Como expõe García Canclini (1989), as obras culturais não têm um significado fixo *per se*, mas sua relevância sempre dependeu das interseções entre os artistas e o público, e entre as instituições e o mercado (ou qualquer outra forma de intercâmbio) associados a esses bens. Por essa razão, o autor convida a se perguntar sobre estas interseções nos tempos contemporâneos, quando os agentes são setores subalternos e suas manifestações artísticas próprias, como o artesanato e as festas, estão inseridas na modernidade, mas nem por isso deixam de serem tradicionais ou populares (García Canclini, 1989).

Em consequência, resulta relevante a proposta de Yúdice (2006) de observar a cultura como um recurso, considerando que as expressões artísticas e culturais podem ser legitimadas com base em sua utilidade para alcançar um objetivo, o que, como foi dito no início do capítulo, é frequente o caso no contexto da globalização. Yúdice (2006) argumenta que, como no caso da natureza como recurso (seja econômico ou turístico), a cultura pode se beneficiar precisamente da sua diversidade. É uma forma de aproveitar a vasta e complexa produção cultural para atingir um objetivo. Este pode ser também econômico ou turístico, e pode ser usado por órgãos institucionais e governamentais, bem como por comunidades em escala local (Yúdice, 2006).

De fato, a interação entre tradição e modernidade que menciona García Canclini (1989) frequentemente tem a ver com as necessidades e propostas produtivas dos grupos subalternos. É errado conceber o lucro econômico como excluindo a essência do popular e do tradicional, tanto porque é impossível considerar as obras culturais fora da dinâmica econômica moderna (é aqui que o autor fala de hibridismo) como porque não existe uma essência do popular e do tradicional. Como se argumenta neste estudo, essas noções são

mais um processo criativo em constante movimento e interconexão com suas circunstâncias do que uma determinada substância ou entidade.

Mas, além disso, a cultura também pode ser usada para enfatizar a diversidade e, assim, ganhar reconhecimento e acesso a diversos espaços (Yúdice, 2006). É o caso, por exemplo, do que aconteceu para Prende la Vela no Myfest, para o qual foram convidadas precisamente porque a intenção do festival é trazer diversas tradições de diferentes países. Por sua vez, a Matilha Cultural é um centro que se considera multicultural. É por causa desse gosto pelo "alternativo" que a proposta de Prende la Vela de realizar oficinas nesse espaço foi bem recebida. Logo, a diversidade cultural é usada como proposta criativa para aumentar o exercício da democracia (Yúdice, 2006). Isso porque a cultura possibilita a participação da população nas esferas públicas e pode ser um meio para elevar interesses políticos através da representação visual.

Naturalmente, como argumenta García Canclini (1989), a inserção da cultura nas esferas econômicas modernas não se equipara à ausência da possibilidade da prática artística de gerar espaços de lazer. De fato, a inclinação para propagar espaços nos quais os laços de solidariedade são fomentados através do prazer compartilhado pode ser aproveitada como um recurso político. Isso porque as afinidades culturais solidificam as comunidades e elas se sentem no direito de afirmarem sua identidade cultural – e, com base nisso, exigir direitos diante das pressões hegemônicas.

Uma vez que a cultura é o que “cria o espaço onde as pessoas se ‘sentem seguras’ e ‘em casa’, onde elas se sentem como pertinentes e partícipes de um grupo”, de acordo com essa perspectiva, ela é condição necessária para a formação da cidadania. (Yúdice, 2006, p.43)

Em relação a este ponto, a proposta de Martin-Barbero (1997) “para não reduzir a resistência a reação, precisamos escapar dessa lógica lendo a cultura na chave política e a política em chave de cultura” (p.136) é pertinente para identificar até que ponto a cultura é um meio de

gerar resistência. Segundo o autor, as manifestações culturais como símbolos de luta muitas vezes não aparecem após a definição de uma agenda política prévia. Entretanto, isso não as torna efêmeras ou fúteis, pois respondem ao que Certeau, (1979) citado por Martin-Barbero (1997), chamou de “lógica da conjuntura” (p. 139), já que se articulam com as circunstâncias do tempo e do lugar. Este *modus operandi* é referido por Certeau como tático, em oposição ao estratégico. O autor define estratégia como um cálculo que torna possível a posse e defesa do próprio lugar em relação a uma exterioridade, enquanto a tática corresponde às ações daquele que “não dispõe de lugar próprio nem de fronteira que distinga ao outro como uma totalidade visível” (Certeau, 1979, citado por Martin-Barbero, 1997, p. 114). A tática é uma operação dependente do tempo e do contexto; portanto, consiste na capacidade de decifrar a ocasião particular (Certeau, 1979, citado por Martin-Barbero, 1997). Nesse sentido, a proposta das manifestações artístico-culturais como táticas podem ser comparadas com a tese de Yúdice (2006) sobre a conveniência da cultura, que aparece em um lugar e momentos específicos com um propósito político.

Prende la Vela se adapta a esta situação: segundo os testemunhos das integrantes, alguns deles já apresentados nas páginas anteriores, elas não se identificam com nenhum partido, candidato ou agenda política específica. Chegaram até a afirmar que têm posições divergentes sobre questões políticas. Contudo, quando confrontadas com situações conjunturais, sentiram a necessidade de se expressar de maneira unânime, e sua ferramenta tem sido a dança, que têm chamado de "sua resistência".

Pues yo creo que uno realmente como emigrante sí es un medio de transporte de información, de ideas, de movimientos, digamos... de ideologías, entonces uno debe ser muy responsable con eso que transmite. Entonces por eso en Prende la Vela sí siempre como que... eso también me ha gustado mucho, que compartimos el mismo sentimiento de llevar una posición justa, de hablar las cosas claras, de mostrar al mundo y a la gente que nos ve, pues cómo es realmente la situación del país, cómo se ve afectado el pueblo, o la gente de menos recursos, como están pasando las

manifestaciones, cómo es que hay un paro, entonces tener una posición política hasta en las publicaciones de las redes sociales. Y un concepto de lo que es injusto. Entonces sí me parece que, no es ir en pro de algún candidato, y no se trata de hacer campaña y de seguir a alguien, desde mostrar pues lo que pasa y la otra cara de la moneda que es lo que no muestran los medios de comunicación. Entonces nosotras somos bien alineadas como en eso, como en las cosas que queremos pasar para las personas que nos acompañan. Estar todo mundo en ese mismo canal. [Bem, eu acho que, como imigrante, você realmente é um meio de transporte de informação, de ideias, de movimentos, digamos... de ideologias. Então, você tem que ser muito responsável com isso que transmite. Então, é por isso que em Prende la Vela é sempre como que... .eu também tenho gostado muito disso, que compartilhamos o mesmo sentimento de levar uma posição justa, de falar claramente, de mostrar ao mundo e às pessoas que nos veem, como é realmente a situação do país, como o povo é afetado, ou as pessoas com menos recursos, como as manifestações estão acontecendo, como há uma greve, ter então uma posição política mesmo nas publicações das redes sociais. E um conceito do que é injusto. Então, me parece que não se trata de ser a favor de algum candidato, e não se trata de fazer campanha e de seguir alguém, mas de mostrar o que está acontecendo e o outro lado da moeda, que é o que a mídia não mostra. Então, nós estamos bem alinhadas com isso, como nas coisas que queremos passar para as pessoas que nos acompanham. Estar todo mundo no mesmo canal] (G., comunicação pessoal, 2021)

El baile es una forma de resistencia diferente, en todo, ¿no? Como el hip hop, como lo es el mapalé, la cumbia, la salsa choke. Nuestro fin no es político partidariamente hablando, si vemos que el abordaje tiene otra intención más partidaria que política, que una justa causa, probablemente no participemos. [A dança é uma forma de resistência diferente, em tudo, não é? Como o hip hop, como o mapalé, a cumbia, a salsa choke. Nosso objetivo não é político partidariamente falando, se

virmos que a abordagem tem uma intenção mais partidária do que política, que uma causa justa, provavelmente não participaremos] (N., comunicação pessoal, 2021)

Além disso, a tática de que fala Certeau corresponde ao modo de operação do coletivo, dado que sua luta responde ao tempo e ao momento circunstancial, no qual *Prende la Vela* não está localizado de um lado ou do outro de uma fronteira, mas está situado em um *entre-lugar*, como argumentado no primeiro capítulo. Às vezes, o não-conformismo das integrantes é direcionado para as fronteiras disjuntivas que encontram no país de acolhimento, como os estigmas. Outras vezes, está encaminhado para as políticas do governo do país de origem. Estas mulheres encontram aliados dependendo da situação, das solidariedades que são construídas na situação específica. Segundo Martin-Barbero (1997), este tipo de ação, o da lógica da conjuntura, tem sido característico das classes populares desde o denominado período "pré-industrial". As expressões culturais de resistência e protesto têm sido constantes, caracterizadas pela falta de organização que poderia subverter a ordem estabelecida e transformar a hegemonia.

Mas Martin-Barbero (1997) não vê esta espontaneidade como negativa, pois é precisamente um reflexo do estilo de vida das classes subalternas, cuja união depende das solidariedades e das lealdades locais, que se opõem às classes dominantes por meio da zombaria, da ironia e do gozo, como defendia Bakhtin. O que poderia ser mais espontâneo do que uma dança, que surge dos impulsos de prazer do corpo e que necessita da cumplicidade de outros para ser realizada? A dança é um exemplo de como as manifestações artísticas, mesmo que venham da cultura tradicional, podem, em determinado momento, reinterpretar os acontecimentos e gerar uma consciência política momentânea, que fala daqueles que estão lutando e como eles se veem unidos uns com os outros.

Para entender a seguinte citação da entrevista com N. é preciso levar em conta o contexto da greve nacional que ocorreu na Colômbia em 2021. Esta sucessão de protestos foi impulsionada por uma infinidade de manifestações culturais. O cenário da greve foi formado por atores, grafiteiros, artistas circenses, músicos, dançarinos etc., que saíram para colorir as

ruas, apesar do número crescente de vítimas de abusos policiais – algumas das quais foram mortas pelas forças de segurança pública ou por aparentes civis que trabalhavam com elas. No dia 11 de maio de 2021, viralizou o vídeo de um manifestante que dançava energeticamente nas manifestações durante o dia, apenas para ser baleado e morto à noite. Lucas Villa se tornou um dos símbolos da greve. N. o mencionou durante as entrevistas, após reiterar que *Prende la Vela* não faz parte de um projeto partidário, embora tenha posicionamentos políticos (como quando participou da manifestação de apoio à greve nacional que ocorreu na Avenida Paulista em maio):

Lucas murió bailando. Algo muy chévere⁴⁵ del grupo es que ninguna siente que tiene que llamar la atención porque llegó. Alguien nos dijo que “vayan al frente con los músicos”. Siempre nos pedían que estuviéramos al frente. La música y el baile hicieron un acto de presencia muy fuerte. Esa fuerza cultural, hace más fuerte, más agradable y más significativo. El colombiano protesta a través de la fiesta. No importa el dolor, el baile está siempre ahí. [Lucas morreu dançando. Algo muito legal do grupo é que nenhuma sente que tem que chamar a atenção porque chegou. Alguém nos disse “vão para a frente com os músicos”. Sempre nos pediam que estivéssemos à frente. A música e a dança fizeram um ato de presença muito forte. Essa força cultural, faz mais forte, mais agradável e mais significativo. O colombiano protesta através da festa. Não importa a dor, a dança está sempre ali] (N., comunicação pessoal, 2021)

Em citações anteriores, N. havia mencionado que a dança a fazia sentir confiança com pessoas que normalmente não lhe gerariam um sentimento de cumplicidade, pois seria esperado que tivesse preconceitos contra elas. Isso foi interpretado como uma consequência da narrativa nacional que pretende que pessoas que não se conhecem entre si, sintam que

⁴⁵ Gíria aparentemente veio de africanos escravizados da região que agora é a Nigéria, que chegaram a Cuba. O uso da palavra se espalhou por todos os países do Caribe por causa de sua menção repetida na música cubana. A palavra é muito popular em toda a Colômbia, e é equivalente à expressão *legal* em português brasileiro.

têm algo em comum por ser do mesmo território. Na prática, poderia corresponder também à forma em que as pessoas sentem que ao performar a dança, nessa experiência social-musical, são criadas alianças afetivas.

Bailando con el mismo idioma hablamos

Em um artigo sobre a figura de Celia Cruz, Aparicio explica como as canções da *Reina de Rainha da salsa* cumpriam com o objetivo de fazer os latino-americanos sentirem um vínculo entre eles por meio da música.

Salsa hits such as “Quimbara”, according to Mayra Santos, “are basically a call to the dance floor, where the purpose of rhyme, rhythm, and lyrics is to bring to consciousness the act of salsa itself, an act of bonding where audience, dancers, musicians, and singers come together as a community of ‘entendidos’”. [Sucessos da salsa como “Quimbara”, de acordo com Mayra Santos, “são basicamente um chamado à pista de dança, onde o propósito da rima, ritmo e letra é trazer à consciência o próprio ato da salsa, um ato de união onde o público, dançarinos, músicos e cantores se reúnem como uma comunidade de ‘entendidos’”] (Aparicio, 2010, p. 227)

Como resultado, o ato de dançar cria laços que vão além das fronteiras nacionais, pois embora Célia compartilhasse uma mensagem a partir de sua experiência como exilada cubana, através da *rumba*, seus músicos e espectadores de outras partes da América Latina se sentiam parte de algo que todos eles podiam entender (Aparicio, 2010). De fato, o que à primeira vista é uma aparente contradição, é exposto pela própria *Reina*, que, em *Pasaporte Latinoamericano*, canta: “No mires de dónde vengo/ soy latina y nada más/ compartiendo en tierra extraña la nacionalidad” [Não olhe de onde venho/ sou latina e nada mais/ compartilhando em terra estranha a nacionalidade] (Cruz, 1993, 0:56). É interessante como pede que não seja observada sua nacionalidade específica, ao mesmo tempo em que reconhece que procura difundi-la. Posteriormente, resolve esta discordância: “en la cumbia y el joropo / en la zamba y la guaracha / y en la salsa, oye mi hermano, con el mismo idioma

hablamos” [na cumbia e no joropo / na *zamba* e na *guaracha* / e na salsa, escute meu irmão, com o mesmo idioma falamos] (Cruz, 1993,1:39).

O exemplo de Célia trazido por Aparício pode ser ilustrativo enquanto possibilidade que tem a festa e do ato de dançar como uma experiência com uma dimensão transnacional. Valenzuela Arce (2014b) define o transnacional como organizações sociais que estão ligadas entre si além dos espaços nacionais. Logo, a definição de uma identidade coletiva se sobrepõe às narrativas de identidade nacional associadas ao poder dominante dentro dos países. Por essa razão, Valenzuela Arce (2014b) destaca a condição de conexão conectiva dessas organizações sociais.

Martin-Barbero (1997) afirma que a transnacionalização é chave para compreender que a ação democrática vem dos próprios sujeitos como agentes políticos, o que se opõe ao que tem chamado “estratégias políticas totalizadoras” que vêm dos Estados nacionais. Por sua parte, Yúdice (2006) argumenta que os elementos culturais que têm permeado a dimensão da transnacionalidade se difundem pela mídia, mas se entrecem com movimentos locais. Nessa ordem de ideias, as práticas culturais se afastam cada vez mais de ser entendidas como estilo de vida próprio de uma nação singular, mas acabam por representar várias comunidades ao redor do globo.

No caso particular deste estudo observa-se como a experiência do coletivo resulta em uma prática transnacional: embora a iniciativa do coletivo tenha sido criada graças ao desejo de viver uma festa como acontece na Colômbia, a dança permitiu a criação de um espaço onde outros mundos se encaixam, onde pessoas de muitos lugares podem se sentir identificadas e à vontade. Isso acaba indo além do apego à identidade nacional. Além disso, as afirmações das integrantes, que clamam que todo ato é político e que dançar é uma revolução, asseveram que, ao dançarem da maneira proposta pelo Prende la Vela, os dançarinos são sujeitos políticos.

Em várias citações já apresentadas, foi introduzido que as meninas observam como se promove a partilha de diversos traços culturais nos encontros. No relato seguinte, o caráter transnacional da proposta do coletivo fica evidente de maneira concreta:

En un video de qué es Prende la Vela decíamos Prende la Vela es un lugar donde se envuelven las múltiples identidades. Es un territorio, un lugar de encuentro de los que no tienen territorio, sino que se identifican con un territorio. No solo los colombianos. Es la dinámica, de permitir esa libertad. Pero también de permitir que cuando estés dentro la des toda y la pongas toda en el cuerpo. Sí tiene una identidad, el baile acepta a todo el mundo, pero cuando necesitas juntarte al otro necesitas entenderte para que fluya, si no hay esta rítmica, hay que separarse un poco y hay que empezar a buscar lo que sería lógico para llegar a esa rítmica, y eso es lo que pasa en la vida real. Hay cuestiones que son demasiado difíciles como si estuviéramos en diferentes ritmos, si no podemos cambiar la música o depende de cómo nosotros moderamos esos pasos. Es algo que el cuerpo nos va mostrando, nos enseña. Por eso no somos ajenas a eso, a una manifestación que incluya a nuestro país, la realidad de nuestro país. [Em um vídeo do que é Prende la Vela dizíamos: Prende la Vela é um lugar onde se envolvem múltiplas identidades. É um território, um lugar de encontro dos que não têm território, mas se identificam com um território. Não só os colombianos. É a dinâmica de permitir essa liberdade. Mas também de permitir que, quando você estiver dentro, dê tudo e coloque tudo no corpo. Tem, sim, uma identidade. A dança aceita todo mundo, mas, quando você precisa se juntar ao outro, você precisa se entender a si mesmo para que flua; se não tem esta rítmica, tem que se separar um pouco e tem que começar a procurar o que seria lógico para chegar a essa rítmica. É isso que acontece na vida real. Tem questões que são muito difíceis, como se estivéssemos em diferentes ritmos, se não pudéssemos mudar a música ou dependesse de como nós moderamos esses passos. É algo que o corpo nos vai mostrando, nos ensina. Por isso, não somos

alheias a isso, a uma manifestação que inclua o nosso país, a realidade do nosso país]⁴⁶ (A., comunicação pessoal, 2021)

Então, ainda que, em princípio, a cultura nacional colombiana e o desejo de dá-la a conhecer é o motor dos eventos que realiza o coletivo, a experiência das integrantes indica que a dança, mais do que demarcar e exaltar sua colombianidade como um diferencial, tem resultado uma ferramenta que permite não só se aproximar de outras trajetórias culturais, mas construir uma experiência comum, que é transnacional e está associada ao ato de dançar.

De fato, A. vislumbra no seu relato que esse território coletivo transnacional não é geográfico e é somente tangível na medida em que se alcança através do corpo, que o constrói com seu movimento harmônico. Ou seja, esse território coletivo é a própria dança, pois, embora os sujeitos sejam diferentes, a dança como performance e, portanto, como ato comunicativo, baseia-se em se entender ou não com a pessoa que se tem perto.

Com efeito, Zsurmuk e Mckee (2009) lembram de Turner, que, no seu estudo dos diferentes tipos de ritos, observa que estes criam uma *antiestrutura liminal*, que escapa à estrutura social dominante. Turner acrescenta que, nessa *antiestrutura*, tem lugar uma solidariedade especial, própria da performance e limitada ao momento em que esta é realizada.

Es en ese espacio donde se hace posible la *communitas* (concepto derivado de Durkheim), es decir, el sentimiento de solidaridad entre participantes que normalmente se encuentran separados por su estatus social. No obstante, dicho espacio es momentáneo, y su potencial subversivo se encuentra supeditado al carácter temporal del rito. [É nesse espaço que se torna possível a *communitas* (um conceito derivado de Durkheim), ou seja, o sentimento de solidariedade entre participantes que

⁴⁶ Trata-se de uma referência às manifestações no âmbito da Greve Nacional na Colômbia. Como já foi mencionado várias vezes neste trabalho, a ligação com a onda de protestos a milhares de quilômetros de distância também tem lugar através da dança.

normalmente estão separados por status social. Entretanto, tal espaço é momentâneo e seu potencial subversivo depende da natureza temporária do rito] (Zsumuk y Mckee, 2009, p.208)

Nesse sentido, entende-se de que forma a dança, ao ser dançada, cria um espaço transnacional que somente existe enquanto dura o ato performativo de dançar, e pode-se falar de um ato político que desafia a ordem dominante por sua espontaneidade. Esse ato pode estar isento de uma estratégia de ação política e ser momentâneo, mas, como afirma Martin-Barbero (1997) nem por isso é fútil.

Esta situação, que pode parecer complexa desde o ponto de vista teórico, é perceptível para quem tem dançado. Durante a dança e o desfrute que produz, é possível sentir (mais que entender ou que pensar) que se é parte de algo mais transcendental, de uma conexão superior. Ao mesmo tempo, observa-se que se trata de uma lucidez que vai durar unicamente o que durar a dança.

Para constatar isso, é possível retomar a resposta completa de A., quando se lhe perguntou durante as entrevistas como ela se sente no momento de dançar.

No sé, pero es algo... como que me desconecto de un lado y me reconecto del otro. Porque no es como: me desconecto de este mundo y me voy a otro, porque también me reconecto con el mundo. Parece que yo soy otra persona, automáticamente que empieza la música es un éxtasis, es un grado de... mi esposo dice que es una droga para mí. Empieza a sonar la música y puede que yo tenga pena⁴⁷ y todo. Yo salgo y es una euforia y es inexplicable. Y bailo y bailo y empiezo a llamar a la gente. Pero veo los videos y me da pena de mí, ¿por qué siempre tengo que hacer el ridículo? [Não sei, mas é algo... como eu me desconecto de um lado e me reconecto com o outro. Porque não é como: eu me desconecto deste mundo e vou para outro, porque

⁴⁷ Pena significa um sentimento de profunda tristeza. Entretanto, em vários países, incluindo México, Colômbia e Venezuela, pena é usada como sinônimo de vergonha (Real Academia Española, s.d., definições 1 e 7).

eu também me reconecto com o mundo. Parece que eu sou outra pessoa. Automaticamente quando a música começa, é um êxtase, é um grau de... meu marido diz que é uma droga para mim. A música começa a tocar e eu posso sentir vergonha e tudo mais. Eu saio e é uma euforia, e é inexplicável. E eu danço e danço, e começo a chamar as pessoas. Mas eu vejo os vídeos e sinto pena de mim: por que sempre tenho que fazer figura de tolo?]

No es que me desconecte de la realidad, sino que yo estoy ahí con las personas... Me importan las personas que están ahí. [Não é que eu esteja desligada da realidade, mas que eu estou lá com as pessoas... Eu me preocupo com as pessoas que estão lá] (A., comunicação pessoal, 2021)

Desde outro ponto de vista, em aparência poderia parecer uma contradição que um mesmo ato performático abranja uma identidade nacional e que tenha lugar para propostas transnacionais. Mas isso poderia se explicar porque, no contexto no que se encontra, a dança tem a potencialidade de achar diferentes identidades culturais. A saber: imigrantes de diferentes procedências, especialmente da América Latina, podem encontrar nesse espaço a possibilidade de manifestar dores e anseios próprios.

Y me ha encantado ese vínculo que tenemos con Venezuela, tengo muchos amigos venezolanos y nos hemos encontrado en ese punto con la música llanera y es muy importante compartir esa cultura. Y es revivir eso que está bien latente que uno por estar en otras actividades, ocupados, se olvida. [E eu adorei a ligação que temos com a Venezuela, tenho muitos amigos venezuelanos e nos encontramos nesse momento com a música das planícies e é muito importante compartilhar essa cultura. E é para reviver aquilo que é muito latente, que se esquece por estar em outras atividades, ocupados, se esquece] (G., comunicação pessoal, 2021)

Em relação a isso, Aparicio (2010) já havia registrado como, através da performance de dança, é possível responder tanto às festas barriais em um lugar específico, quanto ao mesmo tempo apelar para o público internacional.

Studies on transnational cultures have shown that local, national identities are not necessarily subordinated to, or erased by, the globalizing forces of the economy. Rather, the local mediates transnational cultures as well as it is transformed by the crossing of cultural boundaries. Likewise, emerging interdisciplinary and cultural studies approaches to Latin(o) popular music examine the ways in which musical production, circulation and reception create cultural spaces that challenge hegemonic notions of national identity and discrete cultural boundaries. [Estudos sobre culturas transnacionais mostraram que as identidades locais e nacionais não são necessariamente subordinadas ou apagadas pelas forças globalizadoras da economia. Ao contrário, o local media as culturas transnacionais, assim como é transformado pelo cruzamento de fronteiras culturais. Da mesma forma, os estudos interdisciplinares e culturais emergentes sobre a música popular latina examinam as formas pelas quais a produção, circulação e recepção musical criam espaços culturais que desafiam noções hegemônicas de identidade nacional e fronteiras culturais discretas] (Aparicio, 2010, p.223)

Por outro lado, o encontro do *Prende la Vela* com o público do país anfitrião é importante, pois, além de combater os estereótipos e disseminar uma representação da colombianidade e dos latino-americanos de língua espanhola (diferente daquela proposta através dos meios de comunicação de massa), o encontro com os brasileiros provou ter outras implicações: nos relatos das integrantes do coletivo colocados capítulo anterior, foi mencionado que pessoas de diferentes partes do Brasil, tais como Pernambuco, chamam a atenção para a similaridade entre os passos das danças e movimentos colombianos daquela região. Além disso, fora das entrevistas formais com as integrantes, surgiu várias vezes em conversas que já se encontraram em situações em que os brasileiros se movimentavam com passos que lembravam da *champeta* colombiana. Além disso, o estudo de N. sobre a percussão brasileira (que ela comenta como um interesse que cresceu após a criação de *Prende la Vela*) a levou

a encontrar elementos em comum entre Maracatú e a cumbia ou o bullerengue, ou certas semelhanças na forma como os tambores são tocados.

Ao fazer referência a essas expressões culturais brasileiras, retoma-se Pereira (2021) que, quando confrontada com a afirmação de que o Brasil não dança tanto quanto a Colômbia, chama a atenção para os vários “brasis” que existem no Brasil. Como argumenta a autora, o fato de o público na Vila Madalena não sentir a vontade de invadir o palco ao ritmo da música não significa que não haja outros brasileiros cuja relação com a dança seja de intensidade comparável à descrita pelas integrantes do Prende la Vela. Por essa razão, é possível que, nesse território transnacional proposto pelo coletivo, pessoas que vêm de outras partes do Brasil possam se sentir identificadas, pois também sentiram em São Paulo que sua cultura é uma "outra".

Isso pode ser devido ao fato de que as integrantes do coletivo chamaram de "memória coletiva".

La parte online ha disminuido eso, de territorio no físico de una memoria colectiva, que es lo que nos identifica. Pero hemos podido compartir con colombianas y brasileñas en otras partes del mundo. Llegaron por una música colombiana y se sintiera como tan dentro, muestra cuánto compartimos un territorio virtual. El baile nos va mostrando todo lo que tenemos en común. [A parte on-line diminuiu isso, o território não-físico de uma memória coletiva, que é o que nos identifica. Mas pudemos compartilhar com mulheres colombianas e brasileiras em outras partes do mundo. Elas vieram pela música colombiana e se sentiram tão dentro assim. Isso mostra quanto compartilhamos um território virtual. A dança nos mostra tudo o que temos em comum] (A., comunicação pessoal, 2021)

É relevante trazer de volta a diferenciação de Ortiz (1994) entre memória nacional e memória coletiva. Segundo o autor, "o que caracteriza a memória nacional é precisamente o fato de que ela não é propriedade particular de nenhum grupo social, ela se define como um universal que se impõe a todos os grupos" (Ortiz, 1994, p. 136). Por sua vez, a memória coletiva está

muito mais ligada a grupos particulares porque está na ordem das vivências; ao contrário da memória nacional, não é uma abstração, mas é a própria prática: os atos performativos que acontecem em comunidades específicas.

Agora, a memória coletiva pode ter um ancestral comum, o que tornaria o argumento para a transnacionalidade das práticas culturais muito mais poderoso. Essa ancestralidade, como mencionado ao levar em conta o conceito de Amefricanidade de González (1988), é a herança africana da música da América. Isso corresponde ao que Quintero Rivera (2009) chamou de "Afro-Latinidad", que é a articulação de vários estilos, gêneros e ritmos na América Latina, que são de matriz africana.

Quintero Rivera (2009) identifica uma série de elementos das músicas afro-latinas (incluindo gêneros e estilos afro-caribenhos e afro-brasileiros) e da música afro-americana que refletem uma visão do mundo, existência e espiritualidade que está longe da epistemologia ocidental. Por exemplo, diz Quintero Rivera (2009), é comum associar, à primeira vista, salsa com alegria. Entretanto, os estilos de salsa caracterizam-se por brincar com vários aspectos dentro da música, pois estão cheios de variações entre ritmo, metro, harmonia, melodia e conteúdo lírico. Consequentemente, a salsa também pode ser uma música que projeta tristeza ou nostalgia profunda em sua letra, enquanto o ritmo convida à dança. Tudo depende, de acordo com Quintero Rivera (2009), da perspectiva.

Esta mesma qualidade é característica do samba. Há inúmeros exemplos de sambas famosos que foram adaptados por compositores de salsa. Embora a mudança na música seja notória, é mantida essa propriedade de euforia e melancolia ao mesmo tempo. Por isso, já disse Caetano que "O samba é o pai do prazer / O samba é o filho da dor / O grande poder transformador" (Veloso, 1993).

Quintero Rivera (2009) argumenta que isto se dá porque a tradição africana não funciona através das mesmas dualidades que foram estabelecidas pela cultura ocidental, na qual a alegria se opõe à tristeza e a morte se opõe à vida. A afroespiritualidade não se refere a categorias fixas, mas a processos que ocorrem no fluxo do universo (Quintero Rivera, 2009).

Isso já havia sido abordado no capítulo anterior, já que a bullerengue e os outros bailes cantados da costa do Caribe colombiano são expoentes do argumento do autor. Quintero Rivera (2009) destaca que, nesse fluxo, o poder do universo assume a corporeidade e o corpo adquire um papel de liderança, já que, nessas cosmogonias, não há uma separação nítida entre mente e corpo.

Como já foi observado, as integrantes do Prende la Vela estão cientes desta afrolatinidade. N., quanto mais ela estuda o tambor no maracatú, mais se conecta com a música colombiana. R., com seu coletivo Kiribá, enfatiza no questionamento da história oficial da cumbia, com o fim de dar mais valor à parte afro-colombiana, e exaltar a luta atual das comunidades afrodescendentes. A. considera que é a música de origem africana que mais a identifica, embora ela saiba que, geneticamente falando, ela tem vários ancestrais. Falando de seus sentimentos ao dançar nos festivais de música do Pacífico (uma região onde a maioria da população é afrodescendente), ela diz que houve situações em que: “me descuadré tanto. Pero fue tan armónico. Logré conectarme con cosas que ni siquiera yo sé” [Eu fiquei tão desajustada. Mas foi tão harmonioso. Consegui me conectar com coisas que até eu não sei] (A, comunicação pessoal, 2021). Estas afirmações, que constataam a relação do desequilíbrio com a harmonia, estão em concordância com as abordagens de Quintero Rivera (2009) sobre a afroespiritualidade.

Além disso, A. acrescenta quando fala de sua preferência por música com uma matriz africana:

Y es el ritmo. Porque uno dice, la música indígena también es una resistencia, y bailaba en las fiestas indígenas y es muy chévere y me gusta. Pero hay algo que es la conexión del tambor con la cadera. En lo indígena es más saltado. Pero no está eso. El tambor me identifica. No sé... Hay una parte que es inexplicable, como si estuviera en el ADN. Eso es tan importante en Colombia toda, la forma en que se une por lo afro. [E é o ritmo. Porque a gente diz que a música indígena também é uma resistência, e eu costumava dançar em festivais indígenas e é muito legal e eu gosto

disso. Mas há algo que é a conexão entre o tambor e o quadril. Na música indígena, é mais saltitante. Mas isso não está aí. O tambor me identifica. Não sei... Há uma parte que é inexplicável, como se estivesse no DNA. Isso é tão importante na Colômbia como um todo, a forma como ela está unida pela cultura afro] (A., comunicação pessoal, 2021)

Concluindo, como Yúdice (2006) observa, é através de forças performativas como a dança que a sociedade e o sujeito estão conectados. Nesse sentido, é no ato performativo que a ordem social se inter-relaciona com o sujeito, que não é uma unidade fixa, mas se modifica conforme suas condições e trajetórias mudam. O não conformismo ou resistência às normas estabelecidas não ocorre em confronto com o hegemônico, mas é constantemente entrelaçado com este na performatividade dos agentes (García Canclini, 1985). A tradição nacional está, sem dúvida, sendo experimentada de forma singular, dadas as condições do país anfitrião e dada a geração das integrantes, que constroem suas identidades dentro das quais seus gostos, desejos e exigências são permeados tanto pelo antigo como pelo contemporâneo, tanto pela cultura tradicional como pela cultura de consumo de massa.

Consequentemente, a ênfase das integrantes de que todo ato é político, mesmo que não seja enquadrado por uma agenda política partidária em particular, é muito pertinente. De fato, a dança e a política são co-constitutivas e, através da performatividade da dança, é gerada uma consciência e uma participação política. É um fato: bailar es su revolución.

Considerações finais

No decorrer deste texto, abordou-se a migração a partir das experiências pessoais das integrantes do coletivo Prende la Vela. Em seus relatos foi evidenciado que a migração não se refere unicamente à mudança de residência, com sua consequente virada cultural, mas que ser migrante é uma situação que se vivencia e é enfrentada no dia a dia, um estar-no-mundo que se performa cotidianamente de forma consciente e inconsciente, às vezes com vontade e orgulho, e outras com esgotamento e resignação.

Primeiramente, foi exposto de que forma as integrantes do coletivo utilizam a cultura colombiana para se relacionar com o país de acolhimento. Para resolver esta questão, foi fundamental o conceito de fronteira, entendendo por estas não unicamente os espaços físicos de delimitação de território, mas também as fronteiras simbólicas encontradas nas relações sociais (Valenzuela Arce, 2014a) (García Canclini, 2014). As fronteiras, segundo Valenzuela Arce (2014b) são heterogêneas, devido aos diversos tipos de interações que acontecem nos espaços fronteiriços.

Foram tomados principalmente os conceitos de fronteiras disjuntivas e fronteiras conjuntivas de Valenzuela Arce (2014b), com a finalidade de observar como, tanto as interações fronteiriças que distinguem e opõem, quanto aquelas que interagem, articulam e dialogam, são fundamentais para a análise do uso da cultura colombiana por parte das integrantes do coletivo. A partir da difusão da dança e da música colombianas estas mulheres quiseram ocupar espaços na cidade de São Paulo, demonstrando, por consequência, que as pessoas imigrantes, com os traços próprios dos seus países e comunidades, têm direito à cidade. Segundo as integrantes do coletivo — que coincidem neste aspecto com o apontado no trabalho de Pereira (2021) — no Brasil a cultura latino-americana de língua espanhola é considerada uma “outredade” em relação aos modelos culturais de consumo de massa provenientes da Europa e dos Estados Unidos. Portanto, as danças colombianas resultam em uma ferramenta para ocupar a cidade e difundir a diversidade cultural das pessoas

imigrantes latino-americanas que, devido a lógicas coloniais, têm encontrado fronteiras disjuntivas que subalternizam seus traços culturais.

Adicionalmente, estas mulheres têm enfrentado disjunções por serem colombianas, considerando o estereótipo que associa a Colômbia com o tráfico de drogas e a figura de Pablo Escobar. O estigma, que deriva do estereótipo (Soares, 2016), contribui a subalternizar uma pessoa, no sentido que a possibilidade do sujeito de produzir sua própria identidade é apagada quando ele é visto “onde ele não está” (Bhabha, 1998, p. 80), ou seja, através de uma imagem que não o representa, o discrimina e o magoa.

Por outro lado, o *Prende la Vela* encontrou que a dança poderia ser uma ferramenta para facilitar espaços conjuntivos entre colombianos em São Paulo ou com outros imigrantes e brasileiros. O coletivo tem como premissa que a difusão das danças não acontece como um espetáculo para ser apreciado, onde existe uma separação entre dançarinos e público, mas como a vivência de uma festa, onde os assistentes fazem parte do momento da dança. Por esta razão, o momento da dança representa um espaço que permite criar pontes que atravessam as fronteiras, além de gerar uma solidariedade possível graças ao ato performático de dançar. Durante este, na experiência de movimento, o que Morin (2019) chama de gozo estético e o que é chamado nos países de língua espanhola, especialmente no Caribe, como *gozadera*, os dançarinos atingem uma sensação que foi descrita por A. (2021) como uma reconexão com as outras pessoas que também estão dançando. Segundo N. (2021), trata-se de uma quebra de estereótipos que permite uma possibilidade de união, que é outorgada somente no contexto da dança.

Esta solidariedade é indispensável na situação de deslocamento, pois o imigrante experimenta uma sensação de desterritorialização ao estar longe do país de origem. Tomando como referência a Appadurai (1997), foi apontado que os imigrantes conseguem inventar novas possibilidades de territorialidade além da pertença a um território nacional a partir da lealdade e as redes que são construídas tanto no país de acolhida como de forma

transnacional. Por conseguinte, as fronteiras, na sua dimensão conjuntiva, são atravessadas por ligações transfronteiriças, como observado por Valenzuela Arce (2014b).

Durante a formulação desta pesquisa, foi colocada a pergunta sobre que elementos da cultura nacional colombiana são utilizados por *Prende la Vela*, e de que forma são colocados em prática tanto fisicamente quanto na virtualidade. No texto foram expostos quatro estilos de música e suas respectivas danças.

Foram apresentados dois estilos de música colombiana tradicionais e dois que emergiram mais recentemente e constituem fenómenos urbanos socioculturais na atualidade. Dos primeiros, provenientes da Costa Caribe colombiana, foi apresentada a cumbia, que resulta ser um dos mais representativos do país, razão pela qual é muito frequente no repertório de danças do coletivo. Ao respeito deste estilo é importante ressaltar sua importância como elemento tradicional que foi selecionado para a construção da memória nacional do país. Tomando como base as abordagens de Gramsci (1935/2002) Canclini (1985 e 1987) e Alencar (2017), foi estabelecido que a cultura popular nacional é aquela que se contrapõe às concepções oficiais da cultura nacionalista, imposta a partir do ponto de vista das classes dominantes.

Aliás, a cultura popular nacional é constituída pelas expressões e práticas das classes subordinadas, que estão, no presente, colocando nas manifestações artísticas seus sentimentos e vivências. Isto implica que a tradição é “sentida” pois, como evidencia o caso estudado, ao dançar, os estilos de música chamados de folclóricos passam pela experiência do mundo das integrantes do coletivo, ancoradas, por sua vez, no contexto sociopolítico atual, com necessidades e posicionamentos políticos específicos. Por isso, a relação que elas mantêm com a tradição é marcada por uma reinterpretação e seleção dos elementos que consideram pertinentes e aqueles que consideram devem ser excluídos ou rescritos. Um exemplo do anterior é o mito da criação da cumbia, que segundo a narrativa hegemônica, é produto da conjunção cultural harmônica das três raças (indígena, negra e branca). Uma das

entrevistadas insiste em colocar que esse mito desconhece as relações de poder colonial da época e que continuam até os tempos atuais, como pode ser contemplado durante o Carnaval de Barranquilla. Este relato de R. (2021) é discutido com Hall (2003), quem considera que na lógica da subordinação social do racismo estrutural, a cultura negra fica disponível para a apropriação e seu subsequente embranquecimento.

O segundo estilo tratado, também tradicional, selecionado pelo gosto e a preferência que as integrantes do Prende la Vela sentem por ele, foi o bullerengue, um exemplo da afro-espiritualidade presente nas músicas de matriz africana próprias do continente americano. Alguns dos aspectos mais importantes que foram assinalados, trazidos à tona a partir das abordagens de Quintero Rivera (2009), referem-se a forma de olhar o mundo como um fluxo que não se enquadra nas categorias do Ocidente, que separa as artes da vida cotidiana, a morte da vida, a mente do corpo e a tristeza da alegria. Este último ponto faz lembrar do conceito de González (1988) de Amefricanidade, ou seja, da dinâmica cultural afrocentrada e afrodescendente do continente.

Os estilos mais contemporâneos abordados na pesquisa foram a champeta e a salsa choke. O primeiro, também do Caribe, é uma amostra de como os fenômenos musicais são produtos da migração e da mobilidade humana. O segundo é prova de como a música e a dança se hibridizam, já que leva em conta elementos da salsa e de um estilo de dança urbano chamado de choke, assim como instrumentos musicais e passos de dança herdados da região Pacífica. Os dois estilos têm sofrido censuras por causa da sensualidade das danças e das letras, e pela hibridação de músicas mais clássicas com sons produzidos eletronicamente. Os dois estilos são prova de dinâmicas socioeconômicas urbanas contemporâneas e são exemplos de (re)existência nas cidades da Colômbia. Essas lutas são retomadas pelo Prende la Vela, o que pode ser corroborado na sua seleção musical para os workshops e os posts colocados nas suas redes sociais.

Por fim, a partir dos estilos e danças colocados, pode-se observar como o grupo não se limita à relação com a memória nacional do país, mas apela a uma memória coletiva dos territórios na Colômbia, em uma continuidade viva no presente (Ortiz, 1994) (Williams, 1979).

Outro aspecto que foi tocado ao longo da investigação foi como o uso da cultura popular nacional influencia a produção de identidades migrantes. Como foi exposto nas entrevistas com as integrantes do coletivo, a migração coloca questionamentos sobre a identidade, que antes do deslocamento era concebida como fixa, ancorada à pertença ao estado-nação. Segundo Hall (2003), na situação da migração os sujeitos percebem que não podem ser definidos por uma identidade única como se esta fosse herdada ou recebida, senão que esta é produzida na trajetória vivida, e recebe influências tanto do país de origem quanto do país receptor, assim como das afinidades políticas, as pertenças a grupos específicos, as comunicações transacionais e as necessidades dos contextos presentes (Hall, 2006) (Bhabha, 1998). Nesse sentido, as identidades são construídas, do ponto de vista cultural e pessoal, configuradas por elementos que coexistem harmoniosa ou contraditoriamente nos sujeitos e nos coletivos.

No caso do Prende la Vela foi evidenciado que as identidades não se detêm, mas são performadas. As mulheres encontraram nas danças os traços da cultura colombiana a partir dos quais gostariam de serem representadas, mas não são esses elementos per se os que constituem suas identidades como imigrantes colombianas, senão que estas últimas são construídas no ato de dançar na cidade de São Paulo, devido às relações que se entrelaçam e às lutas e os posicionamentos políticos que são empreendidos.

Em consequência, foi pertinente o conceito de *entre-deux* de Agier (2015), já que as integrantes do coletivo relataram sua experiência de estar-no-mundo entre a Colômbia e o Brasil, com o corpo no país de acolhimento e um pé no país da origem. Nas suas falas, pode-se perceber o sentimento de serem estrangeiras ao visitar a Colômbia, e a consciência de que a identidade de uma pessoa é mais ou menos do lugar onde se encontra, mas também é a sua raiz e o conglomerado das suas experiências.

Por fim, no texto se determinou qual é o uso da cultura popular/nacional colombiana no nível de participação política e (re)existência. Foi fundamental levar em conta que alguns setores da população que são subalternizados, como no caso dos imigrantes que são estigmatizados, as limitações dos direitos políticos são enfrentadas mediante a diversidade cultural, pois o direito à diferença é considerado um degrau para atingir uma sociedade mais democrática (Yúdice, 2006). Nesse sentido, o *Prende la Vela* é um exemplo da forma na qual os coletivos de pessoas imigrantes utilizam as expressões artísticas como recurso para legitimar suas lutas e seu direito a existir e permanecer no país de acolhimento.

Para isso último foi fundamental reiterar que a arte e a política não são questões separadas, pelo contrário, são co-constitutivas (Lepecki, 2012). Por conseguinte, a ocupação e a participação na cidade a partir dos elementos culturais representa uma tomada de posição por parte das integrantes, como elas mesmas relatam ao afirmarem que “todo ato é político”. Por uma parte, como afirma Certeau (1998), existem tantos espaços quanto narrações sobre lugares, razão pela qual a cidade de São Paulo é um espaço de e para imigrantes enquanto coletivos como o *Prende la Vela* recorrem seus lugares, alguns deles icônicos — parque Ibirapuera, Centro Cultural São Paulo, Largo da Batata. Por outro lado, a ocupação da cidade no contexto dos protestos sociais que estavam ocorrendo simultaneamente na Colômbia é um indicativo da transnacionalidade das lutas políticas.

Em conclusão, o *Prende la Vela* é um exemplo de como as fronteiras podem continuar a serem quebradas. O coletivo oferece a seus participantes um sentimento de autoestima e segurança (Yúdice, 2006), pois os laços de solidariedade que eles tecem permitem que a desterritorialização e as disjunções sejam suportadas com menos dor. Além disso, os laços transfronteiriços e transnacionais que são criados, a partir do lugar intersticial que é a experiência imigratória, constituem um espaço novo e criativo que desafia a dicotomia estabelecida pelo pensamento ocidental entre o Eu e o Outro (Bhabha, 2002 e Aguirre Aguirre, 2017). É por todas estas razões que “a dança é nossa revolução”, porque não há

alternativa a não ser se mover quando se está nesse *entre-nois* (Agier, 2015) tão desconfortável e ao mesmo tempo tão cheio de possibilidades que é a migração.

La patria es un invento. Uno se siente parte de
muy poca gente. Tu país son tus amigos, y eso
sí se extraña.

Martín (Hache)

Referências

- Abadia, G. (1970). *Compendio general del folclor colombiano*. [Compêndio geral do folclore colombiano] Bogotá: Imprenta Nacional.
- Agier, M. (2015). *Migrações, descentramento e cosmopolitismo. Uma antropologia das fronteiras*. Maceió/São Paulo: Edufal/Edunesp.
- Aguirre Aguirre, C. S. M. (2017). Pensamiento del entre-lugar y pensamiento fronterizo:(des) articulaciones y emergencias en el espacio latinoamericano. [Pensamento do entre-lugar e pensamento fronteiriço: (des) articulações e emergências no espaço latino-americano] *Revista Intersticios de la política y la cultura*, 6(11), p. 69-93.
- Agurto Calderón, A. (2014). La construcción cultural del sujeto sordo. [A construção cultural do sujeito surdo] *Ponto Urbe*, (14). <http://journals.openedition.org/pontourbe/1671>
- Alencar, M. M. T. de. (2017). Gramsci e a perspectiva nacional-popular no âmbito da Cultura O Social. *Questão* (39), 185-210.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. [Comunidades Imaginadas. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo] México: Fondo de Cultura Económica.
- Aparicio, F. R. (1999). The blackness of sugar: Celia Cruz and the performance of (trans) nationalism. [A negritude do açúcar: Celia Cruz e a performance do (trans) nacionalismo] *Cultural Studies*, 13(2), p. 223-236.
- Aparicio, F., & Jáquez, C. (2003). *Musical Migrations: Transnationalism and Cultural Hybridity in Latin/o America, Volume I*. [Migrações musicais: transnacionalismo e hibridação cultural em América Latina] Palgrave Mcmillan.

Appadurai, A. (1997). Soberania sem territorialidade. Notas para uma geografia pós-nacional. *Novos Estudos CEBRAP*, (49), p. 33-46.

Appadurai, A. (2014). *Dimensões Culturais da Globalização*. Lisboa: Editorial Teorema.

Arnaiz-Villena, A et all. (2009). HLA Genes in Afro-American Colombians (San Basilio de Palenque): The First Free Africans in America. [Genes HLA em Colombianos afrodescendentes (San Basilio de Palenque)] *The Open Immunology Journal*, 10(2) p. 59-66.

Assis, G.O. (2007). Mulheres migrantes no passado e no presente: gênero, redes sociais e migração internacional. *Estudos Feministas*, 15(3), p. 745-772.

Bakhtin, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. [A cultura popular na Idade Media e no Renascimento. O contexto de François Rabelais] Buenos Aires: Alianza Editorial.

Baos, M. (17 de agosto de 2017). Conozca cómo se habla em “la gozadera” del Festival Petronio Álvarez. [Conheça como se fala na “gozadera” do Festival Petronio Álvarez] *eltiempo.com*. <https://www.eltiempo.com/colombia/cali/diccionario-de-las-palabras-del-pacifico-colombiano-para-el-petronio-alvarez-120580>

Bauman, Z. (2005). *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*; Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005

Bernal, A (2012). *El picó-champeta: una estructura de sentimiento multisituada*. [O picó-champeta: uma estrutura de sentimento multisituada] Bogotá: Universidad del Rosario.

Bhabha, H. (1998). *O local da cultura*, Belo Horizonte: Editorial UFMG.

Borelli, S. H. S., Soares, R., Paiva, M. e Klaus, P. (2021). Jovens imigrantes na cidade de São Paulo: ações político-culturais, vida cotidiana, resistências. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, Manizales, 19(3).

- Borelli, S. H. S. (1996). *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: Estação Liberdade/EDUC/FAPESP.
- Brito, F. (2013). A politização das migrações internacionais: direitos humanos e soberania nacional. *Rev. Brasileira Estudos Populacionais*, 30(1), p. 77-97.
- Castaño, A. (2005). Palenques y Cimarronaje: procesos de resistencia al sistema colonial esclavista en el Caribe Sabanero (Siglos XVI, XVII y XVIII). [Quilombos e fugas de escravos: processos de resistência ao sistema colonial escravista no Caribe Savaneiro (Séculos XVI, XVII y XVIII)] *Revista CS, Cali*, (16), p. 61-86.
- Certeau, M. (1998). *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes.
- Dardot, P., & Lavat, C. (2016). *A nova razão do mundo. ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo Editorial.
- Daza, S. y Muñoz, E. (2008). *La memoria del agua. Bailes cantaos navegan por el Magdalena*. [A memória da água. Bailes cantaos navegam pelo Magdalena] Barrancabermeja: s.e.
- Davidson, H. (1970). *Diccionario folclórico de Colombia; música, instrumentos y danzas*. [Dicionário folclórico da Colômbia; música, instrumentos e danças] Bogotá: Banco de la República.
- Díaz, M. (2012). Cimarronaje cultural en el Caribe Colombiano: El caso de la champeta [Aquilombamento cultural no Caribe Colombiano: o caso da champeta] em Orozco, N. (Ed.) *Avances de la investigación formativa y aplicada* (p. 91-100).

Domeniconi, J. y Baeninger, R. (2016). A imigração internacional recente de “trabalhadores do conhecimento” do Mercosul para o Brasil. *Revista Latinoamericana de Población*, (19), p. 57-82.

El Tiempo (2015). Pasó en segundo debate decreto contra 'bailes eróticos' para menores. [Decreto contra as 'danças eróticas' para menores de idade foi aprovado em segundo debate] *eltiempo.com*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16098016>

Friedemann, N.S. (2000). Huellas de africanía en la diversidad colombiana. [Rastros de africania na diversidade colombiana] *Geografía Humana de Colombia. Variación biológica y cultural en Colombia, Tomo I* [en línea], Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/geografia/geofraf1/huellas.htm#1>

Gallardo, L., Iriarte, L y Baños, J. (2012). Representaciones sociales de los estudiantes de IX semestre de la Facultad de psicología y derecho de la Universidad de San Buenaventura, Cartagena con respecto al conflicto armado en Colombia [Representações sociais dos estudantes de IX semestre dos Programas de Psicologia e Direito da Universidade de São Buenaventura, Cartagena, em relação ao conflito armado na Colômbia] en Orozco, N. (Ed.) *Avances de la investigación formativa y aplicada* (p. 31-41).

García Canclini, N. (1985). Gramsci y las culturas populares en América Latina. [Gramsci e as culturas populares em América Latina] Seminario: *Le trasformazioni politiche dell'America Latina: la presenza di Gramsci nella cultura latinoamericana*. Instituto Gramsci. Ferrara.

García Canclini, N. (1989). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. [Culturas Híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade] México D.F.: Grijalbo.

- García Canclini, N. (1987). Ni folklórico ni masivo. ¿Qué es lo popular? [Nem folklórico nem masivo. O que é o popular?] *Diálogos de la comunicación*, (17), p. 4-11.
- García Canclini, N. (2003). Noticias recientes sobre hibridación. [Notícias recentes sobre hibridação] *Trans. Revista transcultural de música*, (7) 2003.
<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/209/noticias-recientes-sobre-la-hibridacion>
- García Canclini, N. (2014). El mundo entero como un lugar extraño [O mundo inteiro como um local estranho] em Valenzuela Arce, J.M. (org.), *Transfronteras: Fronteras del mundo y procesos culturales*, (p. 45-57). Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.
- Gramsci, A. (2002) *Cadernos do Cárcere. Volume 6. Literatura, Folclore, Gramática*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (Original publicado em 1935).
- Gomarasca, P. (2017) Direito de excluir ou dever de acolher? A migração forçada como questão ética. *Rev. Interdisciplinar Mobilidade Humana*, 25(50), p. 11-24.
- Gonçalves, C. (09 de enero de 2019) Bolsonaro confirma revogação da adesão ao Pacto Global para Migração. Agência Brasil.
<https://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2019-01/bolsonaro-confirma-revogacao-da-adesao-ao-pacto-global-para-migracao>
- González, L. (1988). A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, (92-93), p. 69-82.
- Gualdrón, A. (2015). De “Dem Bow” a “El gol”: del dancehall (Jamaica) a la champeta criolla (Colombia). [De “Dem Bow” a “O gol”: do dancehall (Jamaica) à champeta criolla (Colômbia)] *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 19(29), 95-116.
- Hall, S. (2003). *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Humanitas UFMG.

- Hall, S. (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora.
- Martin-Barbero, J. (1997). *Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Instituto Caro y Cuervo (2018). *Diccionario de colombianismos* (2ª ed.)
- Instituto Geográfico Agustín Codazzi (2012a). Regiões Geográficas da Colômbia [Mapa]. Geoportal. <https://geoportal.igac.gov.co/contenido/mapas-nacionales>
- Instituto Geográfico Agustín Codazzi (2012b). Governação do Departamento do Magdalena [Mapa]. Dicionário geográfico. <https://www.gobernaciondelmagdalena.gov.co/mapas-del-departamento-del-magdalena/>
- Instituto Geográfico Agustín Codazzi (2022). Mapa Físico da Colômbia [Mapa]. Geoportal. <https://geoportal.igac.gov.co/contenido/mapas-nacionales>
- Jussawalla, A. (1976). *Missing Person*. [Pessoa Desaparecida] Bombay: Clearing House.
- Klaus, P. (2021). *Narrativas Imigrantes: coletivos juvenis na cidade de São Paulo* [Dissertação de mestrado]. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- Lepecki, A. (2012). Coreopolítica e coreopolícia. *Ilha Revista de Antropologia*, 13(1), p. 41-60.
- Mato, D. (comp.) (2001). Teoría y política de la construcción de identidades y diferencias en América Latina y el Caribe [Teoría e política da construção de identidades e diferenças na América Latina e o Caribe] em *Selección de publicaciones de Daniel Mato en Castellano*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Mauss, M. (2009). *Ensayo sobre el don: Forma de función del intercambio en las sociedades arcaicas*. [Ensaio sobre a dádiva: Forma e razão de troca nas sociedades arcaicas] Buenos Aires: Katz Editores. (Original publicado em 1925)

- Mignolo, W. (2013). *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. [Históricas locais/desenhos globais. Colonialidade, conhecimentos subalternos e pensamento fronteiriço] Madrid: Ediciones Akal.
- Miñana, C. (1997). Los caminos del bambuco en el siglo XIX. [Os caminos do bambuco no século XIX] *A Contratiempo*, (9) 7-11.
- Moreira Leite, D. (2002). *O Caráter Nacional Brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP.
- Morin, E. (2002). De cultura análise à política cultural. *Margem*, (16) p.183-221.
- Ngozi Adichie, C. (2017). *Americanah*. Barcelona: Penguin Random House.
- Ocampo, J. (1976) Música y folclor de Colombia. [Música e folclore da Colômbia] em *Enciclopedia Popular Ilustrada 5*. Bogotá: Plaza y Janés.
- Ochoa, J. S. (2019). La cumbia folclórica colombiana [A cumbia folclórica colombiana] em Parra Valencia, J.D. (comp.) *El libro de la Cumbia. Resonancias transferencias y trasplantes en las cumbias latinoamericanas*, PAG. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano y Discos Fuentes.
- Oliveira, G. (2014). A segunda geração de latino-americanos na cidade de São Paulo: a questão do idioma. *Rev. Interdiscipl. Mobil. Hum.*, (42) p. 213-230.
- Ortiz, F. (1970). *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. [Contraponto cubano do tabaco e do açúcar] s.e.
- Ortiz, R. (1994). *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense.
- Palau Valderrama, P. (2016\). *"Yo toco de todo": configuração, interação social e mediação do trabalho musical em grupos de sequencias em Cali, Colômbia*. [Dissertação de mestrado]. Universidade Federal de Paraná.

- Pardo, A. (2015). Migración internacional y desarrollo. Aportes desde el transnacionalismo. [Migração internacional e desenvolvimento. Contribuição do transnacionalismo] *Revista de Estudios Sociales*, (54), p. 39-51. <http://dx.doi.org/10.7440/res54.2015.03>
- Pérez, M. (2014). El Bullerengue: la génesis de la música de la Costa Caribe Colombiana. [O Bullerengue: a gênese da música da Costa Caribe Colombiana] *El Artista*, (11), p. 30-52.
- Prende la Vela [[@prendelavela_sp](#)]. (22 de março de 2019.) *Completamos 1 ano divulgando um pouco da nossa maravilhosa cultura colombiana! Gracias a todos os que tem nos acompanhado nessa empreitada cultural* [#prendelavelasp](#) [#brasilcolombia](#) [#dança](#) [#colombianoemsaopaulo](#)
[Fotografia] Instagram. <https://www.instagram.com/p/BvUHPpLqFOh/>
- Quintero Rivera, A. G. (2009). *Cuerpo y cultura. Las músicas "mulatas" y la subversión del baile*. [Corpo e cultura. As músicas "mulatas" e a subversão da dança] Iberoamericana-Vervuet.
- Real Academia Española. (2020). *Diccionario de la lengua española* [Dicionário da língua española] (23a ed.)
- Reguillo, R. (2000). Identidades culturales y espacio público: un mapa de los silencios. [Identidades culturais e espaço público: um mapa dos silêncios] *Diálogos de la comunicación*, (59-60), p. 75-86.
- Sánchez Giraldo, L. (2017). *La capital de la salsa choke. Apropiación y reconocimiento de un género musical en Tumaco, Nariño* [A capital da salsa choke. Apropriação e reconhecimento de um gênero musical em Tumaco, Nariño] [Trabalho de conclusão de curso para obtenção do título de antropóloga]. Universidad Nacional de Colombia.

- Santos, B. d. S. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. [Descolonizar o saber, reinventar o poder] Montevideo: Ediciones Trilce.
- Santos, M. (2000). *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Brasil: Record.
- Santos, B. d. S. (2003). Entre Próspero e Caliban. Colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade. *Novos Estudos*, (66), p. 23-52.
- Santos, I. D. C. (2013). A violação dos DH diante dos fluxos migratórios e das políticas de segurança nacional: uma análise sobre Américas e Brasil. *Direito e Práxis* 4(6) p. 112-128.
- Semana (2001). Prohíbese la champeta. [Proíbe-se a champeta] *Semana.com* <https://www.semana.com/enfoque/articulo/prohibase-champeta/48153-3/>
- Simarra, W. (2017). *Análisis comparativo del bullerengue y la rumba cubana y su aplicación en la creación de una pieza musical*. [Análise comparativo do bullerengue e a rumba cumbana e sua aplicação na criação de uma peça musical] [Trabalho de conclusão de curso para obtenção do título de mestre em artes musicais]. Facultad de Artes ASAB.
- Soares, R. (2015). *Mídias e estigmas sociais. Sutileza e grosseria da exclusão*. [Tese de livre docência]. Universidade de São Paulo.
- Szurmuk, M., & Irwin, R. M. (Eds.). (2009). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. [Dicionário de estudos culturais latino-americanos] Madrid: Siglo XXI.
- Tapinos, G. e Delaunay, D. (2001). ¿Se puede hablar realmente de la globalización de los flujos migratorios? [Podemos realmente falar sobre a globalização dos fluxos migratórios?] *Notas de Población*, 28(73), p. 15-49.

- Taylor, D. (2007). Hacia una definición de Performance. [Em direção a uma definição de Performance] *Performancelogía: Todo sobre Arte de Performance y Performancistas*. Caracas, Venezuela.
- Torres, F. (2016). Henri Lefebvre y el espacio social: aportes para analizar procesos de institucionalización de movimientos sociales en América Latina – La organización Barrial Tupac Amaru (Jujuy-Argentina) [Henri Lefebvre e o espaço social: contribuições para a análise de processos de institucionalização de movimentos sociais na América Latina – A organização do Barrio Tupac Amaru (Jujuy-Argentina)] *Sociologías* 18(43), p. 240-270.
- Valenzuela Arce, J. M. (org.) (2014a). Introducción [Introdução] em *Transfronteras: Fronteras del mundo y procesos culturales* (p.9-15). Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.
- Valenzuela Arce, J. M. (org.) (2014b). Transfronteras y límites liminales [Transfronteiras e limites liminais] em *Transfronteras: Fronteras del mundo y procesos culturales* (p.17-41). Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.
- Vargas, A. y Borelli, S. H. S. (2020). Migración y fronteras en el gobierno brasileño. [Migração e fronteiras no governo brasileiro] *Revista Ponto e Vírgula*. (25) p. 70-82.
<https://revistas.pucsp.br/index.php/pontoevirgula/article/view/51314/33745>
- Wade, P. (2002). *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. [Música, raça e nação. Música tropical na Colômbia] Bogotá: Multiletras Editora Ltda.
- Wade, P. (2018). Interações, relações, e comparações afro-indígenas en Andrews, G. R. y de la Fuente, A. (Ed.), *Estudios Afro-Latino-Americanos. Uma introdução* (p.119-161). Buenos Aires: CLACSO.
- Waxer, L. (2002) *The city of musical memory. Salsa, record grooves and popular culture in Cali, Colombia*. Middletown: Wesleyan University Press.

Yúdice, G. (2006). *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Williams, R. (2011a). *Cultura e materialismo*. São Paulo: Unesp.

Williams, R. (2011b). *Política do Modernismo: contra os novos reformistas*. São Paulo: Editora Unesp.

Williams, R. (1979). *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar.

Williams, R. (2003a). *Palabras Clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad* [Palavras-chave: um Vocabulário de Cultura e Sociedade]. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Williams, R. (2003b). *La larga revolución* [A longa revolução]. Buenos Aires: Nueva Visión.

Zapata Olivella, D. (1962). La cumbia: síntesis musical de la nación colombiana. Reseña histórica y coreográfica. [A cumbia: síntese musical da nação colombiana. Resenha sobre história e da coreografia]. *Revista Colombiana de Folclor* 3(7), p. 187–204.

Zapata, P. (2017). *Bullerengue urabense: música memoriosa en resistencia*. [Bullerengue urabense: música de memória em resistencia] [Trabalho de conclusão de curso para obtenção do título de profissional em história]. Pontificia Universidad Javeriana.

7Graus, (2022). *DICIO, Dicionário Online de Português*. Recuperado en febrero de 2022, de <https://www.dicio.com.br/territorio/>

Discografia

Bermúdez, L. (1938). Prende la Vela. [Canção].

<https://www.youtube.com/watch?v=EkL4IjHduZE>

Cali Flow Latino (2014). Ras tas tas. [Canção]. Codiscos.

<https://www.youtube.com/watch?v=xnTgYHP7G0E>

Chaka Demus & Pliers (1993) Murder She Wrote [Canção] En: *Tease Me*. Mango.

<https://www.youtube.com/watch?v=-av7F1JBmj4>

CJ Castro (2010). Chichoky. [Canção] Catgreen.

<https://www.youtube.com/watch?v=piKuMPeVsYo>

Cruz, C. (1993). Pasaporte Latinoamericano. [Canção] En: *Azúcar negra*. RMM.

https://www.youtube.com/watch?v=_gmBL4105Zk

Drexler, J. (2017). Movimiento. [Canção] En: *Salvavidas de hielo*. Warner Music Spain.

<https://www.youtube.com/watch?v=IlGRyRf7nH4>

Firmino, D. (s.d.). Olobongo Sikuede. [Canção] N'Gola.

<https://www.youtube.com/watch?v=1vKa7hDzEFg>

Gareña, M (s.d.). Yo me llamo cumbia. [Canção]

<https://www.youtube.com/watch?v=bnqQrEsDyBw>

Gente de Zona (2015). *La Gozadera*. [Canção] Sony Music.

https://www.youtube.com/watch?v=VMp55KH_3wo

Hernández, H. (1995). El Salpicón [Canção]. En: *Champetas de Colombia Vol. 1*. Rocha

Disc S.A.S. <https://www.youtube.com/watch?v=ofth8ljMtJM>

Ludacris (2001). Move Bitch [Canção] En: *Word of mouf*. Def Jam Recordings.

<https://www.youtube.com/watch?v=tw429JGL5zo>

Martinez, P y Totó la Momposina (2002). Tierra Santa [Canção] En: *Bonito que Canta*. MTM.

<https://www.youtube.com/watch?v=UC6taev6WpA>

Mbililia Bel (1987). Mobali Na Ngai Wana [Canção] En: *Beyanga*. Genidia.

<https://www.youtube.com/watch?v=DwXAnvT9j68>

El Sayayín (2000). La Voladora [Canção] En: *Champetas de Colombia Vol. 10* Rocha Disc

S.A.S <https://www.youtube.com/watch?v=d440dCl1Mbo>

Tejada, A. e Isella, C. (s.d.). Canción de las simples cosas [Canção].

<https://www.youtube.com/watch?v=oysWVZT74ss>

Tonada (2018). El golpe de mi tambó [Canção]. En: *Mi Tonada*. Tambora Records.

<https://www.youtube.com/watch?v=sEFq1QsAUTE>

Veloso, C. (1993). Desde que o samba é samba [Canção]. *Tropicália 2*. Phonogram/Philips

<https://www.youtube.com/watch?v=MB-iGuBVclo>

Videografia

Fpamultimedia (2008). *Discurso Tzvetan Todorov. Premios Príncipe de Asturias 2008*.

[Video] Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=GV-qu7VKwEM>

MILPA – Músicas y Danzas de América Latina (2021). *Conferencia: Cumbia colombiana –*

Rocío Navarro y Ángel Camargo. [Video] Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=LhZJBBJ4srk>

Prende la Vela_[@prendelavela_sp]. (14 de maio de 2019). *Cúuumbiaaaaaaa*

colombianaaaaaa! [Reel]. Instagram. <https://www.instagram.com/tv/BxclaT4nByD/>

Prende la Vela_[@prendelavela_sp]. (25 de fevereiro de 2021). *Mapalé e Champeta*

no #carnavalonline [Video]. Instagram.

<https://www.instagram.com/tv/CLu1RR8HGRT/>

Prende la Vela_[@prendelavela_sp]. (24 de junho de 2021.) *#plvonline está vivo!! E como*

dançar é a nossa resistência... Bora resistir com a salsa choke no próximo domingo

[Reel]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CQhTPZyHKwa/>

Telepacífico (2014). *Salsa shocke. Kronik con K de Kike*. Parte 2. Cali. [Video] Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=AIEJ2V2A3gQ&t=1267s>

Sesc São Paulo (2019). *Conferência Estética e Arte com Edgar Morin*. Ao vivo [Video] Facebook.

https://www.facebook.com/watch/live/?v=450130099113315&ref=watch_permalink

Shock (2017). *Su Majestad La Cumbia. ¿Qué es y de dónde viene?* Capítulo 1. [Video]

Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=5_mwOb9Dz4g

Shock (2017). *Su Majestad La Cumbia. El origen de su baile*. [Video]

Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=lpHaxgIM9aA>

Shock (2017). *El lenguaje de la cumbia y los instrumentos que la convirtieron en ritual*.

Capítulo 2. [Video] Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=x8BgaCGcBK0>

Unicórdoba TV (2018). *Un baile cantado que se niega a desaparecer*. [Video] Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=pdM91AUKbyE>

Webgrafia

Prende la Vela. [prendelavelasp]. (s.d.). Facebook.

<https://www.facebook.com/prendelavelasp>

Prende la Vela. [@prendelavela_sp]. (s.d.) Instagram.

https://www.instagram.com/prendelavela_sp/