

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
CURSO DE CIÊNCIAS SOCIAIS**

KENNEDY ANDERSON DA SILVA VALÉRIO

***BAILAN LOS CAPORALES: DANÇA, PERFORMANCE E FLUXOS IDENTITÁRIOS
ENTRE IMIGRANTES BOLIVIANOS***

GUARULHOS

2022

KENNEDY ANDERSON DA SILVA VALÉRIO

BAILAN LOS CAPORALES: DANÇA, PERFORMANCE E FLUXOS IDENTITÁRIOS
ENTRE IMIGRANTES BOLIVIANOS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Federal de São Paulo como
requisito parcial para obtenção do grau em
Bacharel em Ciências Sociais.
Orientadora: Andréa Cláudia Miguel Barbosa

GUARULHOS
2022

Na qualidade de titular dos direitos autorais, em consonância com a Lei de direitos autorais nº 9610/98, autorizo a publicação livre e gratuita desse trabalho no Repositório Institucional da UNIFESP ou em outro meio eletrônico da instituição, sem qualquer ressarcimento dos direitos autorais para leitura, impressão e/ou download em meio eletrônico para fins de divulgação intelectual, desde que citada a fonte.

VALÉRIO, Kennedy Anderson da Silva

Bailan Los Caporales: Dança, Performance e Fluxos Identitários entre Imigrantes Bolivianos / Kennedy Anderson da Silva Valério. – 2022. - 68 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Ciências Sociais). – Guarulhos: Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Humanas, Departamento de Ciências Sociais, 2022.

Orientador(a): Andréa Cláudia Miguel Barbosa

Título em inglês: *Bailan Los Caporales*: Performance, Dance and Identity Flows Among Bolivians Immigrants.

1. Caporal. 2. Performance. 3. Identidade. I. Orientador(a): Andréa Cláudia Miguel Barbosa II. *Bailan Los Caporales*: Dança, Performance e Fluxos Identitários entre Imigrantes Bolivianos.

KENNEDY ANDERSON DA SILVA VALÉRIO

BAILAN LOS CAPORALES: Performance, Dança e Fluxos Identitários entre Imigrantes Bolivianos

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Federal de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de bacharel, em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Paulo.

Aprovado em:

Prof.^a Dr.^a Andréa Cláudia Miguel Barbosa (orientadora)
Universidade Federal de São Paulo

Prof. Dr. José Lindomar Coelho Albuquerque
Universidade Federal de São Paulo

À minha avó, Terezinha Queiroz Valério (in memoriam).

AGRADECIMENTOS

Estes agradecimentos dirigem-se às pessoas que, junto a mim, fizeram desses anos de graduação um lugar que vale a pena estar. Os últimos anos foram difíceis para todos nós, poder agradecer aqui é mais uma das pequenas alegrias da vida adulta, como diria Emicida. Em primeiro lugar, agradeço o acolhimento. Um forte, sincero e leal da minha parte.

Eva, Márcio e Vitória, todas as palavras escritas nessa monografia existem por conta de vocês. Pelo carinho, cuidado, conselhos e, sobretudo, por até mesmo abdicarem de alguns desejos seus, para que eu pudesse estudar. Agradeço profundamente por se alegrarem com a minha caminhada. Disse a vocês a alguns anos atrás e repito aqui, nós vamos conseguir! Isto aqui é sobre nós, também. Família.

Meus familiares, os Silva e os Valério. Aos meus avós Carlito (*in memoriam*), Terezinha (*in memoriam*), Inês e Benedito. Aos meus Tios Carlos, Ju, Sandra, Elenilton, Andrea, Rogério (*in memoriam*), Marcos, Cida e Waltinho. Aos meus primos, Léo, Dexter, Sofia, Nick e Calebe. Muito obrigado, amo vocês. Em especial, à Vó Tereza, em sua memória, a reconhecemos na luta, na festa e na ancestralidade.

Ao Bairro dos Pimentas e aos amigos daqui. Gabriel, Nycole, Niely, Dilma, Cícero, Gustavo, Aksa, Rafael, Vitor, Ferrugem (*in memoriam*), Well Rios, Well Santos (irmão), Kawan, Andressa, Mário, Douglas, Tainara, Ceará, Renata, Daniel, Ingridy, Roseli, Sidney Jennifer, Livia, Murilo, Bilu, Dona Eliane, Seu Toninho, Celso, Djanice, Nice e Jacó (*in memoriam*). A lista é infinda, e as vivências são de *mil grau*, perdão se não citei todos. Essa monografia é uma pequena amostra do que podemos enquanto periferia. Podemos muito mais. Meus sinceros agradecimentos.

Aos amigos, Mizael, Rogério, Teles, Elcio, Alê, Daniel, Francisco, Delcides, Jairo e Jonas. Obrigado pelas trocas, leituras, incentivos e conselhos no decorrer do processo de pesquisa.

A minha querida orientadora, Andréa Barbosa, que desde o primeiro dia que nos vimos me acolheu com um sorriso no rosto, me recebeu no grupo de estudos e topou me orientar nesta pesquisa que culminou neste trabalho de conclusão de curso. Andréa, muitíssimo obrigado pelo carinho, pelo encorajamento, por me apresentar a Antropologia, pelos apontamentos realizados, pela compreensão e, principalmente, pela excelente relação que desenvolvemos durante esses anos. Obrigado por me apresentar a academia de uma maneira humanizada.

Aos amigos da Unifesp. A lista é imensa, muitas pessoas me marcaram positivamente durante os anos da graduação, os almoços e jantas no R.U, as conversas no pátio, no *CAzão*, as festas e as vivências em sala de aula foram refúgio para os momentos difíceis. Agradeço em especial três pessoas, Alice, Isa e Yas. Tudo de mais intenso e importante que vivi nos últimos anos eu compartilhei com vocês, meus melhores e piores dias foram ao lado de vocês, me faltam palavras para agradecer por tanto. Eu amo muito vocês. Nós conseguimos!

Ao Visurb, local onde cheguei pensando que teria uma relação apenas acadêmica e, de pronto, percebi que me enganei. O Visurb nesses anos de graduação foi muito mais que um grupo de estudos, foi uma casa. Foi este grupo de pesquisa que possibilitou os primeiros passos da materialização desta monografia, onde pude encontrar nas imagens um dos lugares possíveis dentro das Ciências Sociais, sobretudo, na Antropologia. Muito Obrigado a todos os visurbianos, nossos projetos e trocas possibilitaram a realização dessa pesquisa.

Agradeço ao corpo docente da Unifesp – EFLCH, sobretudo, o departamento de Ciências Sociais. Ao professor José Lindomar Albuquerque, por aceitar ser o parecerista dessa monografia. Aos professores, Rodrigo Barbosa, Andrea Barbosa, Liana de Paula e Uirá Garcia. Obrigado por me inspirarem, cada um a seu modo. Agradeço também, aos servidores do *Campus Guarulhos* que auxiliam todo o corpo discente.

Por fim, agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo financiamento da pesquisa na modalidade PIBIC, que possibilitou o desenvolvimento desta monografia.

RESUMO

Esta monografia é desdobramento da pesquisa de iniciação científica financiada pelo PIBIC/CNPq, que se dirige a compreensão dos elementos e dos papéis performáticos que há na dança *Caporal*, sobretudo, as relações entre gênero e raça performadas na dança, além dos temas a respeito de agência cultural, etnicidade, identidade e imigração que surgem a partir da análise da dança protagonizada por jovens imigrantes bolivianos em São Paulo. A metodologia adotada se baseia na etnografia com a qual construímos um percurso que se iniciou numa pesquisa exploratória que seguiu rumo às análises etnográficas no campo digital, construindo uma relação de interlocução com o grupo de dança (a Fraternidade) e os dançarinos a partir das redes sociais, imagens e vídeos da dança *Caporal*.

Palavras-Chave: Caporal; São Paulo; Imigração boliviana; Performance; Identidade; Dança.

ABSTRACT

This monograph is an offshoot of scientific initiation research funded by PIBIC/CNPq, which aims to understand the elements and performative roles that exist in Caporal dance, above all, the relations between gender and race performed in dance, in addition to themes regarding cultural agency, ethnicity, identity and immigration that emerge from the analysis of the dance performed by young Bolivian immigrants in São Paulo. The methodology adopted is based on the ethnography with which we built a path that began with an exploratory research that followed towards ethnographic analyzes in the digital field, building a relationship of dialogue with the dance group (the Fraternidade) and the dancers from the networks social media, images and videos of the Caporal dance.

Key words: Caporal; São Paulo; Bolivian immigration; Performance; Identity; Dance.

SUMÁRIO

PRÓLOGO: Sobre presença e experiência	5
INTRODUÇÃO.....	8
O PROBLEMA: Fraternidade, Fluxos e Dança	10
1. “SUENEN LAS PALMAS QUE AQUÍ LLEGAMOS”: CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE OS DESLOCAMENTOS DA PESQUISA	13
1.1 Deslocamentos: Considerações teórico-metodológicas sobre uma etnografia em redes.....	14
2. “A FRATERNIDADE TE ABRAÇA”: FESTAS, VÍNCULOS E MULTI-SITUALIDADE DOS DANÇARINOS CAPORALES.....	18
2.1. O <i>Ser-Fraterno</i>.....	18
2.2 Identidade nacional e(m) deslocamento.....	29
3. O <i>CAPORAL</i>: DANÇA E PERFORMANCE	35
3.1. <i>Sujeitos-Personagens</i>: Raça e Gênero na dança <i>Caporal</i>.....	37
3.2. Drama social e cultura popular no <i>Caporal</i>: reflexões sobre a não folclorização de uma cultura.....	47
3.3 Política e Poética no <i>Caporal</i>: Movimento e Pós-Colonialidade na Dança	51
CONCLUSÃO	57
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	59

PRÓLOGO: Sobre presença e experiência¹

Inventar um espaço carece de inventarmos um outro tempo, ou melhor, engendrarmos novos espaços-tempos, segundo nos dizem tantas vozes, uma forma de habitar capaz de nos conferir alguma permanência, em época de trânsito e passagem. (BARDAWIL, 2010, p. 259).

Espaços e tempos são palavras caras não só a antropologia, mas também a vida e aos modos de existência. Passado-presente, presente-presente e futuro-presente². O que parece nos escapar, pode ser evocado através da memória, da imaginação e experiência. Faço referência aqui a noção de tempo no pensamento do filósofo Santo Agostinho que, por sua vez, sugere que não é possível realizar uma apreensão ontológica do tempo. Segundo Santo Agostinho (1999, p. 328), “Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras. Existem, pois, estes três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras”.

Dessa forma, o tempo em Agostinho pode ser apreendido enquanto subjetivo, pois está atrelado a memória, imaginação e perspectiva de cada indivíduo. A fim de situar-nos no tempo, escrevo este prólogo em um dos momentos mais delicados e lamentáveis da história do Brasil, um momento de crise na saúde pública que coloca o país em uma situação pandêmica ocasionada pelo vírus SARS-coV-2 onde, nos últimos dois anos, infelizmente, mais de 670³ mil vidas foram perdidas em decorrência da propagação do coronavírus.

No domingo, oito de março do ano de 2020, há 14 dias do governo estadual de São Paulo editar seu primeiro decreto de quarentena como medida de combate à pandemia⁴, caminhava pela rua Pedro Vicente, na altura do número 600, que fica localizada no bairro do Pari, região central da metrópole paulistana. Na rua por onde caminhava encontro a Praça Kantuta⁵, que ocupa exatamente o centro da rua Pedro Vicente e a torna conhecida de muitos moradores da cidade. Como um som distante escuto músicas cantadas no idioma espanhol e

¹ Esta monografia é fruto de uma pesquisa de iniciação de científica financiada pelo PIBIC/CNPq realizada entre os anos de 2020 e 2021.

² Para mais desdobramentos sobre a noção de tempo em Santo Agostinho, no livro XI da obra *Confissões* o autor discorre sobre sua noção de tempo. Cf. SANTO AGOSTINHO; Coleção os Pensadores, SP, Abril Cultural, 1999.

³ O número de vítimas citado no corpo do texto refere-se aos dados publicados no dia 30/06/2022: <<https://covid.saude.gov.br/>> Acessado no dia: 30/06/2022.

⁴ O primeiro decreto acerca da quarentena no estado de São Paulo foi feito no dia 22/3/2020. Disponível em: <<https://www.saopaulo.sp.gov.br/wp-content/uploads/2020/03/decreto-quarentena.pdf>> Acessado no dia: 27/4/2021.

⁵ O nome “Kantuta” foi dado pela comunidade boliviana em homenagem a uma flor que cresce na região andina da Bolívia.

tocadas por instrumentos de sopro e percussão. Tinha conhecimento de que ali, a comunidade boliviana, e de muitos brasileiros moradores da região metropolitana de São Paulo, reuniam-se aos domingos, numa feira organizada pela comunidade boliviana, que recebe cerca de três mil pessoas aos domingos (SANTOS, *apud* SILVA, 2003, p. 219).

A música andina ressoava aos ouvidos das pessoas que estavam presentes, enquanto montavam suas tendas para comercializarem refeições, produtos artesanais, roupas, objetos de decoração, entre outros produtos. As pessoas que montavam suas tendas também eram trabalhadoras daquela região e, concomitantemente, participavam da comunidade boliviana, cuidando da organização e das dinâmicas comerciais e culturais da feira.

Andando pela rua, observando as tendas que já estavam montadas, caminho em direção ao centro da praça, que é ocupada por uma quadra poliesportiva e, pelas linhas laterais da quadra, encontro um espaço para sentar-me próximo às outras pessoas que já estavam ali assistindo um grupo de jovens que dançavam em conjunto. Meu olhar foi atraído para esse grupo que dançava no centro da quadra ao som de uma música que dizia,

[...] Inundam com sua formosura/ “Chinas” [Chinas é o nome dado as mulheres que performam junto ao grupo de homens no Caporal] e tropas ao passar/ Movendo mais a cintura, ao ritmo do Caporal/ E os machos com “la ñuflas” [expressão que significa dançar com força e cadência] / levantan seu coração/ Os Caporales de San Simón/ Dançam alegres com este som/ Trajes de luzes multicoloridas/ Caporales, o melhor. (CANTO POPULAR, 2016, tradução nossa).⁶

Este é um trecho da letra de uma das trilhas sonoras escolhidas pelos jovens para dançar, enquanto realizavam a coreografia, cantavam de maneira vibrante afirmando que eram Caporales e *Los Caporales de San Simón*. Antes de me dirigir a Kantuta, havia pesquisado acerca dos horários de funcionamento da feira e quais danças são apresentadas aos domingos. Caporales, Tinkus, Diablada, Morenada e outras danças de tradição boliviana fazem parte da atração proposta pela comunidade boliviana aos domingos na Praça Kantuta.

Enquanto realizo a (clássica) tarefa de, ao mesmo tempo, observar e anotar em meu caderno de campo, o olhar, enquanto sentido, evocava múltiplas formas de compreender o que via, já que, de acordo com Le Breton (2016), o olhar é

poiesis, confrontação com o sentido, tentativa de ver melhor, de compreender, após uma surpresa, um espanto, uma beleza, uma singularidade qualquer que demanda uma atenção. O olhar é uma alteração da experiência

⁶ [...] Inundan con su hermosura/ Chinas y tropas al pasar/ Moviendo más la cintura/ Al ritmo de caporal [...] / Y los machos con la ñufla/ Levantan el corazón/ Los Caporales de San Simón/ Bailan alegres con este son/ Trajes de luces multicolor/ Caporales lo mejor. (CANTO POPULAR, 2016).

sensível, uma maneira de colocar-se sob sua vigilância, de apossar-se do visual, extraindo-o de seu incessante desfilar (LE BRENTON, 2016, p. 72, grifo do autor).

A partir dessa experiência etnográfica na Kantuta, pela primeira vez, pude observar/assistir a dança *Caporal*, num movimento em que fazer etnografia e observar a coreografia dos dançarinos *Caporales*, pode ser compreendido nos termos de Clifford Geertz (1978), de etnografar enquanto “construir uma leitura de” momentos confusos, incoerentes e transitórios (GEERTZ, 1978, p. 20). Irrompem, daí, reflexões pertinentes à disposição performática da dança Caporal e de seus dançarinos enquanto *performers*, como também, da agentividade da dança como construtora de relações, identidades, diferenças, deslocamentos e fluxos que envolvem o grupo de dançarinos na metrópole paulistana. Esta primeira experiência na praça Kantuta serviu-me de inspiração para a escolha da opção etnográfica que desvelou, por sua vez, o problema de pesquisa e, também, norteou a metodologia utilizada nesta pesquisa.

Refletindo sobre tais questões, assumo uma postura antropológica que procura extrapolar as extremidades de suas próprias convenções. Assim, como em um exercício dedicado à sua imaginação, “num mundo de experiência” (WAGNER, 2017, p. 27), me percebo sentado à lateral da quadra poliesportiva, assistindo aos jovens da comunidade boliviana transformarem aquele espaço em um palco, ensaiando uma dança. É este ato que me possibilita vivenciar a experiência de um etnógrafo-espectador, que tenta assistir a dança/performance enquanto escreve em seu caderno de campo o que via e ouvia naquela quadra-palco.

INTRODUÇÃO

O que pulula da Kantuta e brota em nossa pesquisa é perpassada pelos processos da imigração boliviana e seus desdobramentos. Nosso primeiro contato com a dança, como já dissemos, foi no estado de São Paulo, numa feira construída pela comunidade de imigrantes bolivianos residentes na metrópole paulistana. Dessa forma, é importante para nossa pesquisa, introduzir brevemente algumas considerações sobre a presença dos imigrantes bolivianos no estado de São Paulo, no que diz respeito às suas próprias dinâmicas culturais e artísticas protagonizadas na metrópole paulistana.

A região central de São Paulo, para além de tudo que ela pode representar, é também uma “plataforma de desembarque” para imigrantes de muitas regiões do país e de outros lugares do mundo. Italianos, japoneses, libaneses, coreanos, bolivianos, haitianos, entre outras nacionalidades, passam pela região central de São Paulo. Em meados de 1950 diversos grupos de imigrantes bolivianos começam a “desembarcar” na região central da metrópole paulistana em busca de melhores condições financeiras. Segundo Sidney Silva (2012), os imigrantes bolivianos chegam no estado de São Paulo na década de 1950 e, a partir dos anos 80, de acordo com o autor, é possível perceber que o “perfil” dos imigrantes bolivianos que viviam em São Paulo eram jovens de ambos os sexos e com pouca escolaridade, que vinham, em sua maioria, dos departamentos de La Paz e Cochabamba, visando encontrar na metrópole paulistana uma possibilidade de mobilidade social no setor da costura (SILVA, 2012, p. 20-21).

A relação que se deu entre os imigrantes bolivianos e brasileiros, por vezes, é marcada pelo preconceito de alguns brasileiros para com os imigrantes bolivianos. Este preconceito, além de naturalizar uma discriminação xenofóbica, reduz os imigrantes bolivianos ao que, Dominique Vidal (2012), destaca por “[...] três características principais: ser uma população de ‘índios’, ter ‘outra cultura’ e trabalhar como ‘escravos’ (VIDAL, 2012, p. 98). Um dos fatores mais importantes desta essencialização (preconceituosa) em relação aos imigrantes bolivianos se dá pelas relações trabalhistas desenvolvidas aqui no Brasil. Além de movimentar capital, gerar empregos e ser um dos principais fatores de mobilidade social para estes imigrantes, segundo Silva (2012) “esta situação possibilita a ação inescrupulosa de outros bolivianos que se tornam intermediários entre os patrões e os costureiros” (SILVA, 2012, p. 21). Contudo, o que a maioria dos brasileiros entendem por exploração da mão de obra ou trabalho, análogo à escravidão, de acordo com Vidal (2012, p. 100), a pesquisa de campo evidencia que, por mais que as relações trabalhistas em oficinas de costura sejam difíceis, elas não são relações

escravistas e nem análogas à escravidão. Entretanto, é de suma importância salientar que, a presença dos imigrantes bolivianos em São Paulo não está restrita a questões trabalhistas, assim como todo processo migratório, o que cruza a fronteira carrega consigo uma infinidade de modos de existir a partir de sua própria cultura em contato com outras culturas.

Dentre as mais variadas formas de expressão da cultura andina, encontra-se em São Paulo algumas datas comemorativas como a *Fiesta de Alasitas*, celebração à *Pachamama*, procissão das imagens de *Nossa Senhora de Copacabana* e *Nossa Senhora de Urkupiña* (SANTOS, 2017, p.226), danças e manifestações culturais como o *Caporal*, *Morenada*, *Diablada*, *Tinkus*, *Chutas*, *Kullawadas* entre outras (SILVA, 2017, p. 24-28). Silva (2003) destaca que, em sua pesquisa onde ele investiga o circuito de festas bolivianas no estado de São Paulo, a presença dos imigrantes bolivianos na metrópole paulistana é marcada por uma sociabilidade que une a religiosidade popular, bem como os fluídos processos identitários e, não menos importante, a própria questão migratória. Portanto, a vivência boliviana em São Paulo não é estática, pelo contrário, de acordo com Silva (2003, p.20),

Uma mudança significativa ocorrida entre os imigrantes nesse período refere-se à percepção que o grupo tem de si mesmo, ou seja, dos problemas que seus membros enfrentam e dos preconceitos que os dividem no país de origem, os quais são transpostos além-fronteira.

Os imigrantes bolivianos reconstroem na metrópole paulistana suas próprias narrativas, suas histórias, desenvolvem relações com a cidade e seus habitantes. As tradições andinas estão em constante movimento, sendo elas, manifestações culturais que evocam a memória de seu passado num processo dialógico com a metrópole paulistana e seu público. Ambientes como a Praça Kantuta, Memorial da América Latina, instituições como a ADRB⁷ (Associação de Residentes Bolivianos) e a Pastoral do Imigrante, são espaços que servem, de acordo com Santos (2017, p. 213), para “recompôr alguns traços de sua cultura”.

O percurso traçado nesta pesquisa emerge das considerações iniciais que propomos a partir da experiência de campo relatada acima e das breves considerações acerca da presença boliviana na metrópole paulistana. Entretanto, a fim de prosseguirmos em nossa pesquisa, dando sequência nos desdobramentos que pululam da Kantuta, apresentamos o Caporal, não somente como uma dança que despertou minha atenção enquanto espectador, mas sim enquanto uma opção etnográfica que norteia nosso problema de pesquisa e seus desdobramentos.

⁷ A ADRB foi fundada em 1969 na cidade de São Paulo, sendo a primeira instituição que visou organizar e amparar os imigrantes bolivianos que viviam no Brasil. Cf. SILVA, 2012, p.22.

O PROBLEMA: Fraternidade, Fluxos e Dança

No processo de construção do problema de pesquisa, deparei-me com três elementos que foram significativos para a elaboração desta pesquisa, e são eles: 1) a dança caporal enquanto performance; 2) a fraternidade; 3) os fluxos, isto é, as formas de deslocamentos culturais de uma dança tradicional boliviana, que é dançada e experienciada na metrópole paulistana e para além dela. A fim de iniciar a discussão, vale salientar que esses três aspectos elencados acima são discutidos em consonância das considerações acerca do momento histórico e político da criação da dança e da agentividade da mesma a partir dos processos de imigração boliviana.

O caporal é uma dança criada no ano de 1969 pelos irmãos Estrada Pacheco, na região de Los Yungas⁸, em La Paz, na Bolívia. É válido ressaltar que o contexto em que a dança foi criada, a Bolívia enfrentava uma sucessão de golpes militares e, de acordo com Eveline Sigl e David Mendonza Salazar (2012)

Os caporales são produto do "excesso de criatividade" do início dos anos 70 [...], mas, ao mesmo tempo, são também produto de um período governado por ditaduras militares (especialmente a de Bánzer, que a partir de 1971 impôs seu regime de "ordem, paz e trabalho") (SIGL; SALAZAR, 2012a, p. 34, tradução nossa).⁹

Em consonância a esse contexto militar, se faz importante ressaltar que a dança leva o nome do próprio personagem que a representa. O *sujeito-personagem* representado que se sobressai na dança é o próprio caporal. Vale ressaltar que as narrativas sobre a criação da dança caporal divergem no que tange a sua inspiração, alguns afirmam que ela foi criada a partir da dança de *Los Negritos Tundiquis*, já outros consideram que os caporales é fruto da *Saya Afro-boliviana*. Em ambas as danças há a presença do *sujeito-personagem* caporal, que por sua vez, representava o capataz *Afro-Yungueño* de uma fazenda da região andina da Bolívia, um homem negro que possuía autoridade e autonomia sobre outros afrodescendentes escravizados na região do altiplano boliviano. Na dança caporal há também a presença das mulheres que, por sua vez, são representadas em diferentes papéis na dança, por vezes como *cholitas Afro-Yungueñas*, performando passos coreográficos sensuais durante a dança, frente aos dançarinos caporales que quando agrupados na dança são chamados de tropa, outrossim, as mulheres também podem fazer parte da tropa dos caporales utilizando trajes similares, realizando os

⁸ Los Yungas é uma região localizada nordeste da cidade de La Paz.

⁹ "Los caporales son producto del 'desborde de creatividad' de principios de los años 70 [...] Pero, al mismo tiempo también son producto de un período regido por dictaduras militares (especialmente la de Bánzer, quien a partir de 1971 impuso su régimen de 'orden, paz y trabajo'." (SIGL; SALAZAR, 2011a, p. 34).

mesmos passos que os homens e, performando este papel são chamadas de Chinas ou Machas (SIGL; SALAZAR, 2012, p. 35, 36).

Em nossa pesquisa optamos, inicialmente, recorrer à antropologia da performance e da dança a fim de engendramos a discussão acerca de nosso objeto, tendo em vista, os demais temas que se desenvolveram no decorrer da produção da pesquisa. Consideramos, portanto, as discussões realizadas a partir da antropologia da performance e da dança como relevantes para nossa pesquisa, na medida em que temos como objeto, a dança caporal, por exemplo, como uma dança/performance que toca nos processos étnicos e históricos da Bolívia, atravessando fronteiras com os imigrantes bolivianos e tecendo diversas relações sociais a partir dos grupos de dançarinos caporales e que pode acionar uma gama de temas transversais relacionados a dança. Em Turner (1987), os rituais, as artes performáticas e, também a dança, podem ser entendidos como resultados de “formas liminares e reflexivas que caracterizam o drama social, no qual as estruturas da experiência de grupo são replicadas, desmembradas, lembradas, remodeladas e tornadas significativas” (GONÇALVES; OSÓRIO, 2012, p.18).

Pude perceber que os jovens da comunidade boliviana que estavam dançando o caporal na praça Kantuta utilizavam uma camiseta com a mesma estampa que, à primeira vista, tratava-se de uma companhia ou grupo de dança. Entretanto, durante a pesquisa pude perceber que não se trata somente de um grupo ou coletivo de dança, e sim de uma fraternidade – a saber, a *Fraternidad Folklórica Cultural Caporales Universitários San Simón - Cochabamba Filial São Paulo Brasil*¹⁰.

Deslocamentos, contatos e escutas são atos intrínsecos ao exercício etnográfico. Inspirado em Walter Benjamin, o antropólogo John Dawsey (2005) destaca que perceber o “lugar olhado das coisas” nos revela a posição em que nos colocamos enquanto pesquisadores frente a nosso objeto de pesquisa. Conforme já destacado, fora criado em um momento de crise política na Bolívia e, não obstante a isso, se faz importante destacar que o caporal movimentase cruzando fronteiras terrestres e aéreas, em outras palavras, a dança acompanha os deslocamentos dos imigrantes bolivianos atravessando fronteiras. Conforme sugere John Dawsey (2005, p. 23), numa chave turneriana, nosso olhar dirige-se às “margens”, numa “antiestrutura”, com o propósito de analisar etnograficamente as intensidades, interrupções, rupturas que emergem do caporal e de sua movimentação enquanto manifestação cultural que atravessa fronteiras.

¹⁰ A partir de agora utilizarei a palavra “Fraternidade”.

Em nossa pesquisa, portanto, quando pensamos em fluxo, lidamos com a possibilidade de uma cultura, grupo ou sociedade transitar em espaços outros num movimento dialógico de afetar e ser-afetado por novas características culturais, políticos etc., contudo, vale ressaltar que “no caso dos fluxos de culturas, é certo que o que se ganha num lugar não necessariamente se perde na origem. Mas há uma reorganização da cultura no espaço.” (HANNERZ, 1997, p. 12).

Um espaço reestruturado, ou em vias de constante reorganização faz parte das relações culturais existentes entre os indivíduos. A afecção da performance do *caporal* faz emergir dos/nos corpos dos dançarinos a memória de alguns processos históricos que não são restritos somente a história boliviana, a saber – o passado escravocrata existente nas Américas e as relações de gênero que se apresenta a partir da performance dos *sujeitos-personagens* que são presentes na dança.

Dessa forma, vale ressaltar que nosso problema de pesquisa leva-nos às seguintes perguntas: O que podem as fronteiras, os fluxos e a hibridez das relações socioculturais dos fraternos construídas a partir de suas atividades culturais? quais são as potencialidades, tensões, antagonismos e rupturas que a dança caporal faz pulular a partir dos dançarinos em “ação”? O que pode uma dança/performance que cruza fronteiras performando papéis conflituosos no que tange as discussões de raça e gênero?

A economia dos capítulos desta monografia se dá em três etapas, discutimos no primeiro capítulo as considerações metodológicas de nossa pesquisa, levando em consideração os deslocamentos teórico-metodológicos que foram necessários para sua realização devido ao atravessamento da pandemia causada pelo covid-19. No segundo capítulo, observamos a Fraternidade e suas filiais no intuito de perceber a maneira como os dançarinos constroem suas relações a partir dos fluxos migratórios em que estão envolvidos e se relacionam enquanto fraternos. E no terceiro capítulo, refletimos sobre a dança levando em consideração a sua performatividade evidenciada pelos dançarinos que, ao dançarem, acionam elementos do passado e atualizam o presente vivido através da dança e, é nessa chave que partimos para uma discussão que envolve raça, gênero e pós-colonialidade a partir do *Caporal*.

1. “SUENEN LAS PALMAS QUE AQUÍ LLEGAMOS”: CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE OS DESLOCAMENTOS DA PESQUISA

Multiplicar as subjetividades do pesquisador significa que emoção e razão, poeticidade e cientificidade, gênero e número, não se confundem, mas se dilaceram, acrescentam, diferenciam [...] A identidade é móvel, inventiva, fruto de uma contínua negociação com as diversidades absolutas com as quais tomamos contato. O enxerto é o modelo de identidades plurais e estendidas, que viajam dentro e fora do sujeito. (CANEVACCI, 2013, p. 77-78).

Os encontros que tive com a Fraternidade se deram de formas variadas, *in loco*, nas redes sociais, nas músicas e nos vídeos. Recorro ao verbo *navegar* a fim de situar imageticamente e conceitualmente o deslocamento e o encontro que tive com os dançarinos. Nessa chave, os imigrantes, eu e a forma como a pesquisa foi construída ganham sentido a partir das navegações e dos deslocamentos.

A história do desenvolvimento da antropologia enquanto ciência nos evidencia a relação intensa que houve entre os primeiros escritos antropológicos e a navegação marítima. Num primeiro momento, os antropólogos observavam os relatos viajantes escritos por aventureiros que navegavam no intuito de explorar outras terras distantes de suas respectivas cidades natal, sobretudo, França e Reino Unido.

Num momento posterior, os próprios antropólogos navegavam para regiões distantes, não como aventureiros, mas como cientistas que tinham fácil acesso a outros lugares através do imperialismo britânico e francês que, por sua vez, colonizava outros povos, afim de fazer tornar conhecida para seus pares, as culturas, costumes e práticas de outras sociedades. Partindo das mesmas cidades europeias dos aventureiros, os pesquisadores, que estavam num momento em que a antropologia estaria dando seus primeiros passos enquanto uma ciência evolucionista, partiram rumo às terras e ilhas, que por sua vez, já teriam sido colonizadas pelas nações europeias na tentativa de colher informações sobre o que faziam os indivíduos que habitavam nestas terras. Bronislaw Malinowski, um antropólogo que também navegou, ao desembarcar de seu navio inglês, no sudoeste do Oceano Pacífico, nas Ilhas Trobriand, região localizada na costa oriental da Nova Guiné, surpreendeu-se ao perceber que os habitantes dali e de toda região Melanésia eram exímios navegadores e que, o *Kula*, um ritual e sistema de troca entre os trobriandeses, dependia, por vezes, dos meios marítimos para ser realizado (MALINOWSKI, 1976 [1922], p. 21).

De maneiras diferentes dos viajantes aventureiros e antropólogos, os imigrantes bolivianos também navegam, cruzam fronteiras e inserem-se em novos fluxos de relações em

diversos países. Eu também precisei navegar. As redes¹¹, ao contrário do que comumente é afirmado, não apareceram como um emaranhado de informações e aleatoriedades, ao invés de ser amarrado por elas, fui conduzido. Ao navegar nas redes encontrei com outros “navegantes”, os *caporales* da Fraternidade San Simón, e a partir deste encontro surge a possibilidade de construir, em conjunto, esta pesquisa.

O título de nosso primeiro capítulo foi retirado da estrofe de uma música do grupo boliviano *Llajtaymanta* que diz “[...] venham cantando/ Venham dançando/ Graça, alegria e coração/ batam palmas, estamos aqui/ Os caporales de San Simón.” (LLAJTAYMANTA, 2001, tradução nossa)¹². Nosso primeiro contato com o caporal se deu através de dançarinos da Fraternidade San Simón que, por sua vez, estão divididos em imigrantes e filhos de imigrantes bolivianos residentes em São Paulo, nos versos cantados pelo grupo *Llajtaymanta* (2001), em homenagem aos caporales da Fraternidade San Simón, ao dizerem “Suenen las palmas, que aquí llegamos” (em nossa tradução, “batam palmas, estamos aqui”) evoca um aspecto que é importante à nossa reflexão para pensar a Fraternidade, a saber – a presença dos membros e dançarinos caporales da Fraternidade San Simón enquanto imigrantes em outros países.

1.1 Deslocamentos: Considerações teórico-metodológicas sobre uma etnografia em redes

Conforme já mencionado, devido à crise pandêmica que nos acomete em decorrência do vírus SARS-CoV-2, a metodologia etnográfica utilizada em nossa pesquisa que se iniciou numa observação *in loco* precisou ser realizada de maneira digital, isto é, realizamos, portanto, uma etnografia digital onde observamos os perfis das redes sociais (Instagram, Facebook e Twitter) da Fraternidade San Simón e suas filiais, sites que continham informações sobre a Fraternidade, bem como, vídeos no Youtube em que a dança é apresentada, atentando-se ao que era performado nos vídeos mas, não obstante a isso, analisamos os comentários dos vídeos, pois, assim como as redes sociais, o Youtube é um espaço de interação em que se desenvolvem as relações entre os nossos sujeitos da pesquisa. Vale ressaltar que, uma etnografia realizada em ambientes digitais nos faz compreender que nestes ambientes há uma gama de relações sociais sendo construídas, onde a observação qualitativa se faz importante, a começar pelos métodos de investigação possíveis numa etnografia digital, pois, o exercício etnográfico nas

¹¹ As redes aqui fazem alusão as redes sociais, espaço que foi de suma importância em nossa pesquisa.

¹² “[...] Vengan cantando/ Vengan bailando/ Gracia, alegría y corazón/ Suenen las palmas que aquí llegamos/ Los caporales de San Simón.” (LLAJTAYMANTA, 2001).

redes conta com múltiplos recursos de análises, por exemplo, fotos, vídeos, voz, e-mails, textos em blogs etc. (FERRAZ, 2019, p. 49).

Seguindo as pistas de Tim Ingold (2019, p. 12) ao afirmar que “no campo, é preciso esperar para que as coisas aconteçam, e aceitar o que é oferecido quando lhe é oferecido”, enquanto realizava as observações que compõe essa pesquisa, deparo-me com um campo multi-situado, que funciona num ritmo veloz onde os usuários fazem uso de suportes digitais que lhes garantem um (ou mais) espaço(s) virtual(is) nesses ambientes. Viajantes, imigrantes, antropólogos ou qualquer pessoa presente, de algum modo, em espaços digitais, necessariamente, navegam num *mar de redes*.

Observar os dançarinos caporales e a Fraternidade San Simón nas redes sociais, levamos a reflexão teórico-metodológico acerca da produção etnográfica em ambientes virtuais, pois, na medida em que observava e colhia os dados dos perfis da Fraternidade me deparava com os perfis pessoais dos dançarinos, num movimento que me conduzia à outros perfis relacionados a dança caporal e, essa experiência (quase) ubíqua nestes espaços digitais (também ubíquos) fez com que nossa forma de conduzir a pesquisa estivesse embasada na noção de que “a etnografia é um vagar metodológico indisciplinado, o etnógrafo gira e se move, desloca-se e caminha com lentidão abandonada (*surrender*) e atenta aos mínimos detalhes.” (CANEVACCI, 2013, p. 13). Portanto, o navegar em nossa pesquisa, sinaliza um movimento oposto ao de Malinowski, nos referimos a um vagar, um atravessamento e, sobretudo, uma multi-situidade que possibilita inúmeras maneiras de se relacionar.

A discussão sobre a internet enquanto uma cultura em si mesma ou artefato cultural, inicia-se a partir das considerações da antropóloga Christine Hine (2004) que, por sua vez, se propõe a refletir metodologicamente acerca da prática etnográfica realizada em ambientes digitais. Para a autora, é importante pensar sobre o *estatuto* da internet enquanto um espaço onde pesquisadores observam e constroem dados que compõem suas pesquisas, dessa maneira, “O desenvolvimento da Internet seria visto como o resultado de uma série de contingências ocorridas nos processos sociais, e não como uma consequência necessária da lógica técnica ou do desejo humano.” (HINE, 2004, p. 47, tradução nossa)¹³. Contudo, esforço metodológico para realizar etnografias em espaços digitais esbarra em questionamentos já existentes na antropologia, por exemplo, distanciamento, estranhamento, questões éticas etc., entretanto, a

¹³“El desarrollo de Internet sería visto como el resultado de una serie de contingencias ocurridas en procesos sociales, más que como consecuencia necesaria de una lógica técnica o del deseo humano.” (HINE, 2004, p. 47).

constituição de um objeto de pesquisa em espaços digitais possui em se âmago uma relação socialmente construída por meio de dispositivos tecnológicos que não estão localizados num espaço físico (HINE, 2004, p. 37).

Vale ressaltar que nosso objeto de pesquisa não é a internet em si e nem as redes sociais, e sim, em como a dança caporal, enquanto uma performance, é apresentada pela Fraternidade e seus membros nestes espaços, portanto, os dados obtidos a partir das observações feitas em ambientes virtuais não adjetivam os dançarinos a partir do que foi exposto por eles nas redes sociais, questionando se as formas de vida e relações sociais da Fraternidade encontradas em campo são reais ou não.

De acordo com Danah Boyd (2008, p. 31), é preciso não essencializar o uso da internet pelos indivíduos, pois o fato de utilizarem a internet para se comunicarem ou se expressarem num espaço amplo e aberto, não implica em dizer que a “vida offline” escapa à “vida online”, ou seja, numa pesquisa etnográfica em ambientes digitais, o que fazem os grupos e os indivíduos não são indicadores de validade ou falseabilidade, no que tange ao labor científico de uma pesquisa. Pois, “a etnografia da internet não é sobre tecnologia - é sobre as pessoas, suas práticas e as culturas que as formam” (BOYD, 2008, p. 31 tradução nossa)¹⁴.

Portanto, o exercício etnográfico que realizamos a fim de refletir sobre nosso problema de pesquisa e os temas transversais que surgem deles repousa em estar *embedded*, *embodied*, *everyday internet* (HINE, 2015), isto é, estar incorporado e corporificado cotidianamente na internet. A forma como conduzimos nossa pesquisa reconhece que a internet é um recurso, que cotidianamente faz parte de nossas vidas, e isso implica etnograficamente na experiência de que, enquanto etnógrafo não me dirigi a internet e as redes sociais para observar a Fraternidade e seus membros, pelo contrário, eu também sou usuário das mesmas redes sociais e me encontro nestes ambientes digitais onde os dançarinos caporales se relacionam. De acordo com Hine (2015, p. 27)

a Internet incorporada faz sentido, pois participa de vários quadros de criação de significado, poucos dos quais estão confinados a espaços online limitados; a Internet corporificada tornou-se parte de nossa maneira de viver nossas vidas, experimentada não apenas como uma ferramenta de comunicação, mas como uma forma de sermos nós mesmos e nos tornarmos presentes uns aos outros; e a Internet cotidiana tornou-se parte da infraestrutura de nossa existência social, muitas vezes tida como certa e apenas ocasionalmente

¹⁴ “Internet ethnography is not about the technology — it is about the people, their practices, and the cultures they form.” (BOYD, 2008, p. 31).

percebida como um tópico de discussão ou uma influência a ser questionada (tradução nossa)¹⁵.

Compreendemos que a Fraternidade San Simón e seus membros não se fazem presentes na internet para mostrarem sua existência ao mundo, como se as próprias redes sociais em si fossem a razão dos membros fraternos se relacionarem. As redes sociais, por sua vez, estão presentes na vida de cada membro da Fraternidade, ao passo que os perfis pessoais, juntamente com os perfis das filiais da Fraternidade imbricam-se uns aos outros, conectando-os de maneira virtual uma relação que é já fora estabelecida fora dos espaços digitais.

Navegar, portanto, é parte de nosso fazer etnográfico, enquanto um exercício prático de deslocamentos, assim como compreendia Malinowski, no entanto, nosso movimento de navegação se amplia e não se contenta com o binômio partida-chegada. Ora, não se navega de forma estática, o que surge no campo é resultado das trocas, das relações construídas e da sensibilidade existente entre o etnógrafo e as pessoas com quem partilha a pesquisa. Conforme propõe Ingold (2019, p. 18) “[...] trata-se de conceber a vida como a potência dos fluxos de matéria e das correntes de energia que atravessam o mundo trazendo formas à existência e mantendo-as no lugar em seu espaço e tempo determinados”.

Os dançarinos *caporales* que migram para diversos países, por exemplo, as travessias, os encontros, as fronteiras e os entrecruzamentos, dizem muito a respeito de como a dança caporal e a Fraternidade San Simón constrói socialmente suas relações. Nas redes sociais esta mobilidade é perceptível. Malinowski esteve perplexo ao encontrar exímios navegadores entre os trobriandeses, em nossa pesquisa, ao navegar em ambientes digitais, nos deparamos com os imigrantes bolivianos que, atravessando e imbricando-se em outros locais numa relação tensa e, por vezes, difícil¹⁶, nos dão a ver que sobre navegações e atravessamentos de fronteiras essa ferramenta teórico-metodológica digital que a etnografia dispõe tem muito a contribuir.

¹⁵ “The embedded Internet makes sense as it participates in multiple frames of meaning-making, few of which are confined to particular bounded online spaces; the embodied Internet has become a part of our way of living our lives, experienced not just as a tool for communicating but as a way of being ourselves and becoming present to one another; and the everyday Internet has become part of the infrastructure of our social existence, often taken-for-granted and only occasionally noticed as an topic of discussion or an influence to be questioned” (HINE, 2015, p. 27).

¹⁶ O antropólogo Sidney Antonio da Silva (2003) relata sobre o contexto de estigmatização xenofóbica e racista que muitos imigrantes bolivianos vivem no estado de São Paulo. Para maiores detalhes cf. (SILVA, 2003, p. 29-39).

2. “A FRATERNIDADE TE ABRAÇA”: FESTAS, VÍNCULOS E MULTI-SITUALIDADE DOS DANÇARINOS CAPORALES

2.1. O *Ser-Fraterno*

Os fluxos não regulados de povos e culturas são tão amplos e tão irrefreáveis quanto os fluxos patrocinados do capital e da tecnologia. Aquele inaugura um novo processo de "minorização" dentro das antigas sociedades metropolitanas, cuja homogeneidade cultural tem sido silenciosamente presumida. Mas essas "minorias" não são efetivamente "restritas aos guetos"; elas não permanecem por muito tempo como enclaves. (HALL, 2003, p. 45).

O questionamento que desponta a partir destes atravessamentos dos dançarinos imigrantes citados no capítulo anterior, emergem em nossa pesquisa na medida em que percebemos que os caporales membros da Fraternidade San Simón – SP são filiados a *Fraternidad Folclórica y Cultural Caporales Universitarios San Simón – La paz*, a fraternidade matriz. A informação de que os dançarinos imigrantes que conheci na praça Kantuta são membros filiados de outra fraternidade, nos indica que estes frateros estão numa ampla rede de vínculos assentados na multi-situalidade dos dançarinos, da dança e da própria Fraternidade San Simón.

Conheci Fernando Montero através das redes sociais, a partir do perfil da Fraternidade San Simón – SP, numa ligação telefônica escutei de Fernando a seguinte frase, “*a Fraternidade te abraça.*”, e esta afirmação fez com que minha atenção se voltasse para a palavra “fraternidade”. Fernando é um dos coordenadores da atual gestão diretora da Fraternidade San Simón – SP, e foi meu interlocutor durante o processo de pesquisa. Em uma de nossas conversas, ele me relata que chegou na cidade de São Paulo no ano de 1972, com três anos de idade e que, sua vinda para o Brasil se deu pelo motivo de seu pai realizar uma pós-graduação em engenharia, o que culminou posteriormente numa decisão de não regressar a Bolívia.

Ele me conta que seguiu os passos de seu pai, no que diz respeito a carreira profissional e que atualmente é engenheiro e vive na cidade de Blumenau, em Santa Catarina. Conversamos durante um longo período sobre sua vida no Brasil e, com muito entusiasmo, ele me detalha que estudar a vida inteira no Brasil facilitou sua relação com os brasileiros, e com o país, no que tange às questões burocráticas que um imigrante enfrenta ao decidir viver no Brasil. Em paralelo as relações desenvolvidas com os brasileiros, dialogamos sobre a presença de imigrantes bolivianos no Brasil, e ele me sugere que gostaria de falar sobre a vivência da

comunidade boliviana na metrópole paulistana. De pronto, concordei com a sugestão dada por ele. Fernando inicia seu relato afirmando com as seguintes palavras “*a colônia boliviana possui quatro gerações presentes no Brasil*”, o uso da palavra colônia me surpreendeu pelo fato de nunca ter escutado a palavra colônia atrelada aos imigrantes bolivianos que vivem em São Paulo.

É nítido para nós que, Fernando não fez o uso da palavra “colônia” alegando que os bolivianos tivessem, de algum modo, colonizado a metrópole paulistana, entretanto, o uso dessa expressão nas mais variadas condições existentes, faz com as vozes dos imigrantes bolivianos entrem em disputa contra a essencialização que há para com os bolivianos que vivem no Brasil, pois, ao contrário do que é postulado comumente, Fernando não destaca a presença dos imigrantes bolivianos como uma presença invisível e totalmente marginalizada e relegada, conforme apresentado na introdução, às questões trabalhistas. Fernando relata que há, no mínimo, duas realidades que permeiam a existência dos imigrantes bolivianos no estado de São Paulo, uma dessas realidades é a que ele afirma estar inserido, isto é, filho de pais bolivianos que possuem uma profissão que garante à família melhores condições econômicas tanto no Brasil, como na Bolívia, a outra realidade, por sua vez, está ligada as oficinas de costura, onde os imigrantes bolivianos que possuem baixas condições econômicas encontram empregos na tentativa de melhores condições financeiras em São Paulo. Para Fernando está claro que é sobre os imigrantes bolivianos, profissionais das oficinas de costura, que estão depositados os discursos racistas e xenofóbicos, entretanto, ele aponta que, para além disso, o preconceito para com os bolivianos está também vinculado à “guerra às drogas” e ao narcotráfico na Bolívia que fora veiculado, de acordo com Fernando, durante quase toda década de 1990 pela mídia brasileira.

Seguindo as pistas de Edward Said (2007) ao argumentar sobre orientalismo enquanto uma dimensão moderna da cultura política ocidental que imprime poder sobre o Oriente e os orientais, compreendemos que a forma como alguns brasileiros reproduzem discursos xenofóbicos acerca dos imigrantes bolivianos “é sobretudo um discurso que não está absolutamente em relação correspondente direta com o poder político ao natural, mas antes é produzido e existe num intercâmbio desigual com vários tipos de poder, modelado em certa medida pelo intercâmbio com o poder político” (SAID, 2007, p.41). Dessa maneira, é fundamental nessa pesquisa, salientar que a presença dos imigrantes bolivianos em São Paulo não está restrita a questões trabalhistas, assim como todo processo migratório.

As especificidades da vida de Fernando, bem como, a maneira que ele descreve a presença dos imigrantes bolivianos que residem em São Paulo, faz com que nossa compreensão da Fraternidade San Simón não fique restrita aos apontamentos acerca das atividades culturais, ciclo de festas e a dança caporal, em consonância à estas observações, entendemos os membros fraternos a partir de um conjunto de tensões vividas enquanto imigrantes e, dentro de uma ampla rede de contatos sobrepostos, na medida em que, a relação dos dançarinos caporales com outras culturas desvela novos modos de existir enquanto fraternos.

Instigado pela fala de Fernando (“A Fraternidade te abraça”), observamos a presença da Fraternidade San Simón para além da filial de São Paulo e encontramos, aproximadamente, no Instagram cinquenta perfis que carregam a palavra “Caporales – San Simón”, sendo eles, representantes das filiais de onde a Fraternidade San Simón se faz presente. Na Bolívia, por exemplo, os departamentos de, Oruro, La Paz, Cochabamba, Sucre etc., possuem filiais vinculadas a Fraternidade. Ainda no Instagram, é possível identificar a presença de filiais da Fraternidade em outros países, por exemplo, Chile, Brasil, Peru, Argentina, EUA, Espanha, França, Suécia, Austrália e Itália.



Figura 1: Dançarinos da Fraternidade San Simón filial São Paulo.

Fonte: Perfil do Instagram da Fraternidade San Simón São Paulo.¹⁷

¹⁷ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/Btn8-9Gg5cc/>>. Acessado no dia: 05/08/2021.



Figura 2: Dançarinos Caporales membros da filial italiana da Fraternidade San Simón:

Fonte: Site oficial da Fraternidade San Simón – IT.¹⁸

¹⁸ Disponível em: <<https://caporales-san-simon-cochabamba-filial-italia.webnode.it/fotografia/#&gid=1&pid=66>> Acessado no dia: 05/08/2021.



Figura 3: Parabenização pelo 473º aniversário da Cidade La Paz, feito pela Fraternidade San Simón – La Paz.

Fonte: Perfil do Instagram da Fraternidade San Simón – La Paz.¹⁹

¹⁹ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CRX7cQAo6GW/>> Acessado no dia: 05/08/2021.



Figura 4: *Cholitas* da filial da Fraternidade San Simón – Buenos Aires (AR) dançando, em provável ensaio, nas ruas de Buenos Aires.

Fonte: Perfil do Instagram “@caporales_por_el_mundo”.²⁰



Figura 5: *Cholitas* da Fraternidade San Simón – França dançando nas ruas de Paris.

Fonte: Perfil do Instagram “@caporales_por_el_mundo”.²¹

²⁰ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B1has5jgrDK/>>. Acessado no dia 06/08/2021.

²¹ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B0M8Snhg_DU/>. Acessado no dia 06/08/2021



Figura 6: *Machas* da Fraternidade San Simón – Sucre dançando no Carnaval de Oruro no ano de 2019.

Fonte: Perfil do Instagram “@caporales_por_el_mundo”.²²

²² Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BuuT9hrgNYa/>>. Acessado no dia: 06/08/2021.



Figura 7: *Cholitas* da Fraternidade San Simón – Virginia (EUA) se apresentando num evento da Fraternidade nos EUA.

Fonte: Perfil do Instagram “@caporales_por_el_mundo”.²³

²³ Disponível em: < <https://www.instagram.com/p/Bz8A0iSAiiW/>>. Acessado no dia: 06/08/2021.

As filiais da Fraternidade San Simón acompanham os processos de imigração boliviana pelo mundo. Os dançarinos constroem vínculos que extrapolam os limites geográficos, nacionais, digitais e culturais, uma vez que são interligados pela fraternidade e, se fazem presentes nos espaços virtuais reconhecendo-se enquanto membros de uma mesma fraternidade embora não estejam reunidos no mesmo país. O exercício realizado a partir da etnografia digital nos permite compreender que as redes sociais são móveis, bem como, os celulares que carregam os aplicativos destas mídias móveis, dessa maneira,

elas destacam as câmeras de fotografias e vídeos dos celulares como instrumentos de registro e de transporte de dados [...] Tal trajetória que entrelaça a realidade online e offline através dos movimentos de representações registradas, compõem mapas digitais entre redes sociais formando um universo passível de ser digitalmente mapeado pelas representações fotográficas, as quais podem ser observadas em aplicativos como Instagram, por exemplo. (FERRAZ, 2019, p. 65).

Consideramos, portanto, as redes sociais um espaço onde é possível observar, de maneira participativa, a Fraternidade San Simón, pois, o Instagram confere uma série de possibilidades de interações entre os perfis. Outrossim, o grande número de perfis vinculados à Fraternidade e suas filiais trazem à tona as discussões sobre identidade e diferença, hibridização, zonas fronteiriças e interculturalidade, posto que, a dança caporal é performada por dançarinos que, mesmo em trânsito, se cruzam e vinculam-se a partir da noção de Fraternidade, em outras palavras, os fluxos migratórios são explicitados nas filiais espalhadas pelo mundo, porém, é nesse espaço de fluidez que os dançarinos caporales chamam-se de fraternos.

Fernando, num dado momento de nossa conversa, me conta a respeito da Fraternidade dizendo: *“Vamos começar pela Bolívia. Apesar da Bolívia ser um país pequeno, há uma diversidade cultural muito rica... As duas principais festas são o Carnaval de Oruro e a Fiesta del Gran Poder. No carnaval de Oruro há apresentação de 16 danças diferentes, já na Fiesta del Gran Poder, que na verdade se chama, Fiesta del Señor Jesús del Gran Poder, também se dança, embora seja uma festa mais religiosa. Os orureños são devotos da Virgen del Solcavón e, nós costumamos dizer que o primeiro dia do carnaval é de devoção e o segundo dia é de festa. A fraternidade te abraça. Ela foi fundada em Cochabamba no ano de 1978, e hoje tem 42 anos de fundação. A filial San Simón de São Paulo foi fundada em 2007, e é a segunda maior filial da Fraternidade San Simón, ela foi fundada por dois idealizadores e doze fundadores.”*.

Por alguns instantes, durante nossa conversa, havia pensado que a pergunta sobre a Fraternidade havia sido desviada e, que continuaríamos conversando a respeito das festas que ocorrem na Bolívia, no entanto, Fernando retoma o assunto da Fraternidade e, passa a linkar, o carnaval de Oruro, a religiosidade, explicitada na devoção mariana, a dança caporal e a Fraternidade San Simón – SP. As palavras ditas por Fernando e a confluência de aspectos que ele insere ao falar da Fraternidade, trazem à tona uma concepção de etnicidade, para além dos aspectos raciais e fenotípicos, podendo ser compreendida também, do ponto de vista da organização social (HANNERZ, 1997, p. 15). Se por um lado, Frederik Barth considera as fronteiras étnicas como canalizadoras da vida social que, por sua vez, podem persistir dentro de uma estrutura das diferenças culturais (BARTH, [1969], 2011, p. 196), por outro lado, reconhece que os processos de imigração conferem significativas mudanças nas relações sociais dos grupos étnicos (ibid., p. 204), desse modo, consideramos que a noção de *ser-fraterno* escapa do binômio *estar dentro* ou *estar fora*, pois, “o processo de hibridização confunde a suposta pureza e insolubilidade dos grupos que se reúnem sob as diferentes identidades nacionais, raciais ou étnicas” (SILVA, 2014, p. 87).

Por mais que o advento da *Web 2.0*, das mídias móveis e das redes sociais se estruturam enquanto suportes de conexões globais e, dessa forma, os frateros também estão inseridos virtualmente nesse circuito, a maneira como as filiais da Fraternidade se apresentam nas redes sociais nos permite compreender que o suporte online que conecta os frateros e todos os visitantes dos perfis do Instagram, ao passo que se assenta numa estrutura de redes globais, volta-se ao *local*, isto é, os perfis convergem à Bolívia e se deslocam aos países onde há filiais da Fraternidade, reafirmando-se enquanto agentes ativos nos processos de interculturalidade estabelecendo vínculos para além das fronteiras.

O *Ser-Fraterno* não é estático, os vínculos se permitem escapar dos limites do território, encontrando nessas zonas fronteiriças outros irmãos frateros com quem se partilha a devoção religiosa, a dança e a cultura boliviana. Portanto, a Fraternidade San Simón e seus membros, permitiram-me fazer uma etnografia que não está assentada na concepção de “como as coisas são”, ao contrário, o exercício etnográfico que propomos se relaciona com a Fraternidade e o Caporal no sentido de “como as coisas importam”, num movimento em que fazer etnografia corresponde ao esforço de descentrar-se e se mover polifonicamente e intersubjetivamente (URIARTE, 2012, p. 10). Assim como a etnografia só pode existir a partir dos deslocamentos e encontros, os perfis do Instagram atrelados a Fraternidade, o carnaval de Oruro, a dança caporal e os frateros se entrecruzam no fluxo de vínculos estabelecidos por eles próprios.

2.2 Identidade nacional e(m) deslocamento

A reflexão acerca da nacionalidade surge em nossa pesquisa pelo fato de nosso interlocutor nos dar a pista de que há uma relação entre a nacionalidade boliviana com a dança enquanto uma performance que remonta ao passado²⁴ e com os processos migratórios dos membros da Fraternidade que os insere numa multi-situação em que a dança caporal se movimenta através da multiplicidade das localizações dos fraternos.

Nas palavras de Fernando, “*Dançamos por **patriotismo**, por crenças e fé. A fraternidade quer promover a **cultura boliviana** e receber bem todos os nossos irmãos fraternos. Nós temos uma fala entre os fraternos que, agora na pandemia não é possível de ser concretizada, que é: ‘dar as mãos, dar um abraço e um beijo no rosto’.* Esta atitude é um sinal de que somos fraternos, uma irmandade e que, para além da amizade, há uma relação de imigrantes bolivianos e bolivianos que não são imigrantes, mas se enxergam enquanto fraternos. (Grifo nosso)”.

Segundo a historiadora e socióloga do direito, Vivian Lara Cáceres Dan (2015, p. 475), após o ano de 1980 a Bolívia caminha em rumos democráticos e de reconhecimento da multiplicidade de etnias que existem no país. A partir da aprovação de uma assembleia constituinte na Bolívia que iniciou-se em 2007 e culminou numa nova constituição política, aprovada em 2009, que passou a considerar os direitos de todos os povos existentes no território boliviano, assegurando constitucionalmente suas diferenças e pluralidades, como parte de um processo de descolonização e descentralização que se dá por vias constitucionais, econômicas, identitárias e jurídicas, salvaguardando esses direitos sob a égide de um arranjo democrático e plurinacional (DAN, 2015, p. 477). De acordo com o art. 1º da constituição boliviana

A Bolívia foi constituída como Unidade Social da Diretoria Plurinacional do Estado Comunidade, livre, independente, soberana, democrática, intercultural, descentralizada e com autonomias. A Bolívia foi baseada na pluralidade e não no pluralismo político, econômico e jurídico, cultural e linguística, dentro do processo integrado do país. (BOLÍVIA, 2009, tradução nossa)²⁵.

O patriotismo, de acordo com nosso interlocutor, é um dos motivos pelo qual se dança e é uma das razões dos dançarinos se vincularem enquanto fraternos. Uma suposta

²⁴ No próximo capítulo iremos propor uma reflexão acerca da dança caporal enquanto uma performance que toca no passado e se atualiza. Nos embasamos em Richard Schechner (2002, p. 28), ao considerar que as “Performances mark identities, bend time, reshape and adorn the body, and tell stories.”. Para maiores detalhes, Cf. SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: an introduction**. London: Routledge, 2002.

²⁵ “Bolivia se constituye en un Estado Unitario Social de Derecho Plurinacional Comunitario, libre, independiente, soberano, democrático, intercultural, descentralizado y con autonomías. Bolivia se funda en la pluralidad y el pluralismo político, económico, jurídico, cultural y lingüístico, dentro del proceso integrador del país.” (BOLÍVIA, 2009).

nacionalidade é sobreposta no dançar e no *Ser-Fraterno*, ou seja, os fraternos não se enquadram numa noção estática de identidade, pois, patriotismo aqui é uma noção expandida enquanto pertença que incorpora a pluralidade étnica. Assim, a dança e os fraternos podem ser considerados, também, plurinacionais. De acordo com Benedict Anderson (2008), o nacionalismo é um conjunto de produtos culturais e, a nação é “uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana.” (ANDERSON, 2008, p. 32). A produção cultural que a Fraternidade San Simón e a dança caporal reproduz, evoca muitíssimos aspectos que envolvem a nacionalidade boliviana em contato com outras identidades e culturas, conforme o exemplo da letra música “San Simón USA” do grupo Llajtaymanta (2006) que diz

Quando saí da Bolívia / Em busca do sonho americano / Com o passar dos dias / Me senti mais boliviano / Agora canto com o coração / Com muita alegria / Com os caporales de San Simón, danço noite e dia / [...] nós somos *los simones* [‘los simones’ é um modo dos fraternos referirem-se a si próprios] / Desperdiçando amores / Somos da Virgínia, EUA / Somos os melhores.” (LLAJTAYMANTA, 2006).²⁶

O *eu lírico* afirma que, ao sair da Bolívia em busca do “sonho americano”, evidenciando sua posição enquanto imigrante, sentiu-se mais boliviano, pelo fato de estar dançando juntamente com outros membros da Fraternidade San Simón de Virginia – EUA, isto é, a condição de imigrante em consonância ao fato de ser membro da Fraternidade fez com que o *eu lírico* reafirmasse sua identidade e nacionalidade boliviana, mesmo vivendo em outro país, pois, se as comunidades são imaginadas, conforme sugere Benedict Anderson (2008), “é necessário criar laços imaginários que permitam “ligar” pessoas que, sem eles, seriam simplesmente indivíduos isolados, sem nenhum “sentimento” de terem qualquer coisa em comum.” (SILVA, 2014, p. 85).

²⁶ Cuando me fui de bolivia/ Tras el sueño americano/ Con el paso de los dias/ Me sentí más boliviano/ Ahora canto con el corazón/ Con mucha alegría/ Con los caporales San Simón, bailo noche y dia/ [...] somos los simones/ Derrochando amores/ Somos de virginia USA/ Somos los mejores.



Figura 8: A Fraternidade San Simón – SP parabeniza a Bolívia pelo 196º aniversário da independência boliviana.

Fonte: Perfil do Instagram da Fraternidade San Simón – SP.²⁷

²⁷ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CSPYQK8gCRM/>> Acessado no dia: 07/08/2021.



Figura 9: A Fraternidade San Simón Calama – Chile parabenizando a Bolívia pelos 196 anos de independência boliviana.

Fonte: Perfil do Instagram da Fraternidade San Simón Calama – Chile.²⁸

²⁸ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CSPFs3XAg3Z/>>. Acessado no dia: 07/08/2021.

A Fraternidade está presente em muitas localidades e os frateros, em diáspora, vivem nas zonas fronteiriças onde os limites, isto é, as fronteiras, não são sempre solidamente estabelecidas, ao contrário do que parece, a presença dos frateros e suas atividades acionam novas possibilidades e relações para além do território boliviano, pois “nas zonas fronteiriças, há espaço para a ação [agency] no manejo da cultura.” (HANNERZ, 1997, p. 24).



Figura 10: A Fraternidade San Simón – SP homenageia o dia do Imigrante que é comemorado no Brasil no dia vinte e cinco de junho.

Fonte: Perfil do Instagram da Fraternidade San Simón – SP.²⁹

A legenda da última imagem que está no perfil do Instagram da Fraternidade San Simón diz

25 de junho - Dia do Imigrante no Brasil. Nossos pais deixaram sua terra natal e ajudaram a construir uma história em nosso país, o Brasil. A diversidade do povo brasileiro é herdada da imigração de italianos, alemães, poloneses, japoneses e outro grupo de diversos países que, até hoje, influenciam a cultura e os costumes do Brasil. Hoje, segundo dados oficiais, chegamos a uma migração de 99.933 bolivianos, e neste território que nos acolheu, conseguimos manifestar nossas crenças, tradições, cultura e gastronomia. Brasil terra da diversidade, terra da congruência de culturas. #DiadoImigrante.” (Tradução nossa).³⁰

²⁹ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CQj9_JvgcC9/>. Acessado no dia: 07/08/2021.

³⁰ “25 de Junio - Dia del Imigrante en Brasil. Nuestros padres dejaron atrás su tierra natal y ayudaron a construir una historia en nuestro país Brasil. La diversidad del pueblo brasileiro es herencia de la inmigración de italianos, alemanes, poloneses y otra grupo de diversos países que, hasta hoy, influncian la cultura y las costumbres del Brasil. Hoy en día de acuerdo con los datos oficiales llegamos a una migración de 99.933 bolivianos, y en este territorio que nos dio las bienvenida, conseguimos manifestar nuestras creencias, tradiciones, cultura y gastronomía. Brasil tierra de la diversidad, tierra de la congruencia de culturas. #DiadoImigrante. (Perfil do Instagram da Fraternidade San Simón – SP.” Cf. a nota de rodapé 22 para os detalhes do link de acesso à imagem ao perfil de Instagram da Fraternidade San Simón – SP.

Fernando me conta que a Fraternidade San Simón inicialmente realizava suas atividades na Pastoral do Imigrante, no entanto, com o crescimento da comunidade boliviana, as festas tiveram de se realocadas para o Memorial da América Latina. Os fraternos da filial de São Paulo não se reúnem somente para se afirmarem e se "arregimentarem" em um projeto comum de identidade, unindo-se somente a imigrantes bolivianos de várias gerações, os dançarinos bolivianos se unem para dialogar com os brasileiros que vivem na metrópole paulistana. A multi-situação e a interculturalidade é presente em todas as atividades da fraternidade, pois

O sujeito diaspórico não é mais o migrante caracterizado pela penúria, pela procura de um trabalho qualquer, nem pelo violento desenraizamento coletivo; não reinventa nostalgicamente uma cultura local que não existia na sua vida de origem e que não o realizava. Não folcloriza a si mesmo. O sujeito diaspórico exprime uma tendência de uma minoria não minoritária que sai do seu mundo local, que quer conhecer e atravessar diferentes culturas e, ao mesmo tempo, a si próprio. (CANEVACCI, 2013, p. 114).³¹

A circularidade da cultura boliviana expressa a partir da Fraternidade em São Paulo, leva-nos a compreender que não há um relato único que dê conta de orientar ou explicar a agentividade dos dançarinos caporales, dado que a relação multicultural que eclode da presença dos imigrantes bolivianos nesse entrecruzamento de culturas dão a ver mais a interdependência das sociedades nesse circuito de relações interculturais do que suas diferenças (CANCLINI, 2016, p. 26).

Portanto, percebemos que o *Ser-Fraterno* está inserido num movimento em que sua atividade cultural pode ser encontrada numa multi-situação, quer sejam digitais ou não, nacionais ou estrangeiros, locais ou globais. Observar a Fraternidade a partir da etnografia digital nos indica que não se deve essencializar os deslocamentos, nem os nacionalismos, pelo fato de que, “os circuitos globais são poderosos, mas não abrangem tudo [...] Acrescentaria, da minha parte, a *localização incerta* de muitos processos culturais. Nesta noção há uma potência poética e hermenêutica atrativa para a produção e a comunicação artística” (CANCLINI, 2016, p. 178-179). É a partir dessas categorias que seguimos com nossa reflexão proposta, investigando o que pode a dança caporal enquanto uma *performance* que cruza os limites da fronteira e movimenta os corpos dos fraternos e quais são as potencialidades de sua performance.

³¹ Com essa afirmação, não desejamos afirmar que os processos de migração ocorrem sem a presença de conflitos ou violências. Para maiores detalhes Cf. (VIDAL, 2012).

3. O *CAPORAL*: DANÇA E PERFORMANCE

Citar uma dança é também excitá-la, destacá-la e vibrá-la, tirá-la de seus próprios limites, como os olhares que estavam nela, de seu lugar na história da dança, para que ela se torne um material a serviço de uma nova necessidade, não sem eventuais tensões com seu contexto inicial (LAUNAY, 2019, p. 28).

No prólogo desta pesquisa discorro sobre minha experiência ao perceber que em uma quadra poliesportiva alguns jovens ensaiavam uma dança, a saber – o *Caporal*. Os dançarinos ocupavam a quadra em sua totalidade, ainda que o número de pessoas não fosse o suficiente para encher todos os espaços da quadra, entretanto, seus movimentos faziam com que cada parte do chão da quadra fosse tomado pela performance da dança. Naquele domingo, oito de março de 2020, na praça Kantuta, encontrei um local em que pude ver a dança sem que outra pessoa ficasse na minha frente e, tomei algumas notas dos movimentos realizados por aqueles dançarinos que via. O ritmo, a movimentação, a música e a forma como o corpo dos dançarinos se relacionavam com o espaço chamaram-me a atenção e foram a chave para os desdobramentos dessa pesquisa.

Dois jovens, um homem e uma mulher, estavam em frente a uma caixa de som, aparentemente escolhendo uma música, eles ficaram alguns segundos conversando até que o rapaz ligou a caixa de som que estava conectada ao celular e se direcionou para a frente de um grupo composto por homens e, a outra jovem caminhou em direção ao grupo formado por mulheres. Lado a lado, os dançarinos eram guiados pelos jovens que escolheram a música, dois apitos foram tocados juntos e marcaram o início do ensaio, um dos apitos era correspondido pelos homens, os *caporales*, e outra que fora dirigido as mulheres, as *cholitas*³².

Ambos os grupos dançavam progredindo no espaço da quadra poliesportiva. Os homens seguravam em sua mão direita um chapéu decorado nas cores azul e vermelho e, dançavam combinando saltos, rodopios e marchas, saindo do lugar e caminhando para o outro lado da quadra. As dançarinas, por sua vez, estavam vestidas com uma camiseta, nas cores azul e vermelha, calça jeans ou legging e, por cima da calça, uma minissaia da mesma cor de suas camisetas. A coreografia desempenhada pelas *cholitas* partiam de suaves passos em direção ao

³² No dia em que essa observação foi realizada só havia a presença de dois *Sujeito-Personagens*, os *Caporales*, performado por homens, e as *Cholitas*, que são performadas por mulheres. Entretanto, há ainda um terceiro personagem que pode ser nomeada por *Macha*, *China* ou *Caporala*, que é também performado por mulheres, mas assume um espaço híbrido na dança, pois performam enquanto “tropa”, isto é, em conjunto, semelhante aos *caporales*. Discutiremos ainda neste capítulo as questões que perpassam acerca do gênero na dança caporal, onde tornaremos a falar sobre as *Machas*.

outro lado da quadra que eram combinados com giros, rebolados e leves inclinações na cintura escapular, sobretudo nos ombros, evidenciando a sensualidade e feminilidade das dançarinas.

Os guias dos grupos dançavam de costas para os jovens dançarinos e, algumas vezes viravam-se para observar os outros dançarinos, os apitos eram constantemente soados e a forma como ele era tocado indicava a troca de passos de ambos os grupos, bem como a pausa e a retomada da dança. Vale ressaltar que a maneira que o grupo estava disposto na quadra remetia a forma como se dança o *caporal* no carnaval de Oruro, na Bolívia, e no memorial da América Latina, quando há alguma comemoração de cunho religioso entre os imigrantes bolivianos, essa forma de dançar é chamada de *recorrido* (figuras 1 e 5), entretanto, a dança pode ser apresentada em outros espaços e formatos, como no palco (figura 8), por exemplo, algo que podemos observar a partir de fotos e vídeos dos imigrantes bolivianos que vivem e dançam o *caporal* nos EUA.³³

O conjunto de elementos relacionados a coreografia da dança caporal e a reflexão acerca da Fraternidade, levou-me a observar a dança enquanto uma performance ou seja, na qualidade de uma expressão corporal que é coreografada e ao mesmo tempo com um potencial performático, levando em consideração que as “performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos e contam histórias” (SCHECHNER, 2002, p.28, tradução nossa).³⁴ No que tange, portanto, as considerações teóricas, nosso olhar para a dança *Caporal* como uma performance está embasado nas discussões propostas inicialmente por Victor Turner (1967; 1974 ;1982; 1987) e Schechner (2002; 2011; 2015).

A etnografia realizada com a Fraternidade a partir dos perfis do Instagram, dos detalhes contados por nosso interlocutor, Fernando Montero, e dos vídeos da dança *Caporal*, nos leva considerar a dança enquanto uma performance, e nesse movimento, elencamos alguns aspectos históricos da dança e do desenvolvimento da mesma, bem como sobre os elementos diacríticos presentes na performance, que estão na sociedade, na cultura e nas relações cotidianas que os indivíduos constroem junto ao corpo e desempenham funções na experiência performática (GLUSBERG, 2013, p. 77).

³³Sobre os diferentes formatos e espaços onde a dança é realizada. Cf. <<https://www.youtube.com/watch?v=ZOFrhgqcCzM>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=96UckGs3Uv4O>> Acessado no dia 12/06/2021.

³⁴ “Performances mark identities, bend time, reshape and adorn the body, and tell stories.” (SCHECHNER, 2002, p. 28).

Fernando, nosso interlocutor, nos conta que os trajes se desenvolveram com o passar do tempo pela influência e inventividade dos dançarinos caporales. E, atualmente, de acordo com ele, “*todos os trajes da [Fraternidade] San Simón são feitos artesanalmente e sob medidas, não é possível encontrar os trajes da San Simón a venda em lojas de roupas. Nós da San Simón, filial de São Paulo, fazemos questão de ir buscar os trajes que são confeccionados na Bolívia, isso nos ajuda a manter a tradição e contato com nossa matriz de Cochabamba. Tanto os trajes de dança quanto as camisetas da San Simón, são trazidas da Bolívia para o Brasil para que possamos nos apresentar aqui.*”.

3.1. Sujeitos-Personagens: Raça e Gênero na dança Caporal

Conforme relatado na introdução de nossa pesquisa, a dança *Caporal* é criada no fim dos anos de 1960 pelos irmãos Estrada Pacheco, num momento em que outras danças foram criadas na Bolívia, como a da dança de *Los Reyes Morenos* e *La Angelada* (SIGL; SALAZAR, 2012a, p. 34). Inspirado pela *Saya*, uma dança criada pelos afro-bolivianos e que, por sua vez, utilizou a figura do *caporal*, um “capataz”³⁵ de fazenda como personagem. A dança caporal, então, carrega em seu nome este personagem, complexo, contraditório e emblemático na cultura andina. Os capatazes nas regiões andinas foram homens negros escravizados que obtiveram confiança dos donos das fazendas, neste caso, na província de *Los Yungas*, e ficaram encarregados da supervisão de seus pares que eram escravizados.

A forma como os personagens performados no *caporal* se desenvolveram tem a ver com a maneira como a dança se popularizou na Bolívia. Os irmãos Estrada Pacheco faziam parte do grupo *Urus del Gran Poder* e, com a difusão do caporal e a fama da dança, outros membros do grupo dos Irmãos Estrada Pacheco fundaram novos grupos que também dançavam o *Caporal* (SIGL; SALAZAR, 2011a, p. 37).

A figura do *caporal* não é somente lembrada no nome da dança, este *sujeito-personagem* é a principal figura da própria dança e a atenção é voltada para o dançarino que

³⁵ Recorremos ao uso da palavra *capataz* entre aspas em nossa pesquisa, pelo fato de que o *sujeito-personagem* representado como *Caporal* está para o nosso contexto brasileiro, como um capataz, de algum engenho que, por sua vez, obtinha confiança do Senhor de Engenho e destacava-se dos demais escravos e, ainda que fosse negro e filho de negros, esse capataz, na maioria das vezes, era considerado um escravo livre. O personagem *caporal*, ao contrário do capataz, conforme conhecemos no Brasil, fora incorporado na dança a partir da *Saya Afro-boliviana*, correspondia a figura de um homem negro, *afro-yungueño* e que, por sua vez, era uma autoridade reconhecida entre as pessoas da fazenda, mais velho em idade que os outros homens a quem supervisionava e, não era de seu costume maltratar seus subordinados (SIGL, SALAZAR, 2012a, p. 36).

performa o *caporal*. Entretanto, a dança é composta por outros personagens importantes na dança e na cultura andina, a saber – a *Cholita* e a *Macha*.



Figura 11: *Cholita* Afro-Yungueña dançando a *Saya Afro-boliviana* na *Fiesta del Gran Poder*.

Fonte: blog “entradas folklóricas de bolívia.”³⁶

³⁶ Disponível em: <<https://www.entradasfolkloricas.com/2011/06/la-saya-afroboliviana-por-primera-vez.html>>. Acessado no dia: 18/08/2021.



Figura 12: *Cholitas* da Fraternidade San Simón – La paz.

Fonte: perfil da Fraternidade San Simón – La Paz.³⁷

De acordo com Eveline Sigl e David Salazar (2012b, p. 32) uma primeira construção identitária das *cholas* (ou *cholitas*) remetem a mulheres campesinas de classe popular e que possuem relações com as zonas rurais da região andina e partilham da religiosidade sincrética da relação entre catolicismo e cosmologia *Aymara* e

Principalmente nas mulheres, o uso de certas roupas (saías, ou seja, saias muito volumosas com muitos babados e quatro a seis anáguas, mantas com franjas compridas, duas tranças enfeitadas com *tullmas* [cordões de lã que servem para fazer a barba e amarrar ou o cabelo] e os chapeuzinhos borsalinos no estilo chapéu-coco, aquele cocar masculino europeu do início do século 20) é considerado um marcador de etnia [...] (SIGL; SALAZAR, 2012b, p. 32, tradução e grifo nosso).³⁸

Com o *caporal* sendo dançado por diversos grupos presentes que estavam dentro e fora da região andina, as vestes e os sentidos também mudaram. As *Cholitas* que, por sua vez, vestiam com saias longas, anáguas e com mangas cumpridas, aos poucos foram mudando seu visual e, na dança caporal foram substituídas pela presença das *Chinas*, conforme as figuras 11 e 12. De acordo com Sigl e Salazar (2011b, p. 42),

³⁷ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BpU7hHnHMki/>>. Acessado em: 18/08/2021.

³⁸ “Sobre todo en las mujeres el uso de cierta indumentaria (polleras, es decir, faldas muy volumosas con muchos volados y cuatro a seis enaguas, mantas con flecadura larga, dos trenzas adornadas con tullmas y pequeños sombreros borsalinos al estilo de bombín, aquél tocado cefálico masculino europeo del principios del siglo XX) es considerada com un demarcador de etnicidad [...]” (SIGL; SALAZAR, 2011b, p. 32).

Comparado a outros trajes folclóricos curtos (como Tobas ou Caporales), o da China é o mais elaborado e com suas inúmeras lantejoulas, apliques, contas e pérolas, combina o toque ocidental 'sexy' com a estética ostentadora da *Cholaje*, sempre deixando claro que se trata de um caráter 'elegante', isto é, 'de categoria'. (tradução e grifo nosso).³⁹

Assim como os trajes das *cholitas* remete a uma respectiva noção de feminilidade, os passos coreografados e performados também indicam essa sensualidade que perpassa a personagem desde seu traje até a expressão facial vista nos rostos das dançarinas. O traje é composto por um vestido curto, repleto de lantejoulas e brilhos, o sapato utilizado pelas dançarinas é um salto alto e utilizam um chapéu que sempre está na cabeça (ao contrário dos *caporales* que sempre carregam nas mãos).

A leveza é uma característica marcante das *cholitas* que é percebida em cada movimento realizado por elas. Durante a dança, a feminilidade da coreografia é exposta através de giros e rebolados, onde a atenção do movimento dialoga com os trajes que se propõem a mostrar a sensualidade das *cholitas*. As mãos e os braços estão sempre se movimentando de forma sutil e, por vezes, as dançarinas passam a mão levemente sobre seu traje que é sempre multicolor, chamando a atenção dos espectadores para eles.

Há também na coreografia das *cholitas* um movimento de ombros alternados, isto é, enquanto um ombro está abaixado o outro é levantado, e este movimento é feito durante os giros e as passadas sempre em frente, durante a apresentação da dança. O sorriso faz parte da performance das *cholitas*, o olhar das dançarinas vez e outra vai em direção aos espectadores.⁴⁰

No que tange as mudanças dos trajes e da performance apresentada pelo personagem *caporal*, vemos que passou a performar a virilidade, força, autoridade, agilidade e masculinidade, além disso,

Por ser de origem 'negra', ou seja, representar uma masculinidade bastante marginalizada, o personagem através da dança tornou-se 'embranquecido' e refinado de tal forma que hoje é associado à elite que costuma enfatizar sua diferença étnica, no que diz respeito aos descendentes de Aymara, eles se orgulham de pertencer à 'classe alta', 'ter um sobrenome 'europeu', ser 'brancos' e magros. (SIGL, SALAZAR, 2011b, p. 60).⁴¹

³⁹ “en comparación con otros trajes folklóricos cortos (como por ejemplo de Tobas o Caporales) el de la China es el más elaborado y con sus innumerables lentejeulas, apliques, canutillos y perlitas combina el toque occidental 'sexy' com a estética ostentosa del cholaje, siempre dejando en claro que se trata de un personaje 'elegante', es decir 'de categoría'.” (SIGL; SALAZAR, 2011b, p. 42).

⁴⁰ Para a visualização da coreografia das *Cholitas*. Cf. <<https://www.youtube.com/watch?v=wHGL1y-SQZo>> Acessado no dia 12/06/2022.

⁴¹ “Siendo de origen 'negro', es decir, representando una masculinidad más bien marginalizada, el personaje a través de la danza se 'blanqueó' y se refinó de tal manera que hoy en día es asociado con la élite que suele enfatizar su diferencia étnica con respecto a los aymara-descendientes enorgulleciéndose de pertenecer a la 'clase alta', 'tener un apellido 'europeo y de ser 'blanco' y esbelto'.” (SIGL, SALAZAR, 2011b, p. 60).



Figura 13: *Caporales Afro-Yungueños* tocando instrumentos de percussão na *Saya Afro-boliviana*.

Fonte: Site “Página Siete”⁴²



Figura 14: Dançarino *Caporal* da Fraternidade San Simón – Calama (Chile).

Fonte: Perfil do Instagram da Fraternidade San Simón – Calama (Chile).⁴³

⁴² Disponível em: <<https://www.paginasiete.bo/letrasiete/2016/12/4/caporales-kjarkas-saya-afroboliviana-118865.html>>. Acessado no dia: 18/08/2021.

⁴³ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/COfwHs_tB5m>. Acessado no dia 18/08/2021.

Os dançarinos *caporales* durante a performance apresentam-se, assim como as *cholitas*, em conjunto, essa organização entre os dançarinos é chamada de *tropa*. Um dos elementos mais evidentes entre os *caporales* é o uso da marcha, saltos, chutes e giros rápidos em suas coreografias, que são diretamente ligadas ao seu traje. De acordo com Fernando, nosso interlocutor, os *caporales* possuem 14 movimentos coreografados e que são utilizados em diferentes momentos durante a apresentação de um *recorrido*. Ele nos diz que estes passos são divididos em passos de avanço, onde os dançarinos seguem em frente durante a apresentação, e passos de descanso, onde a velocidade é reduzida e os dançarinos não saltam ou chutam.

Na mão direita seguram um chapéu, que em nenhum momento é utilizado na cabeça, o calçado dos *caporales* é uma bota onde eles acoplam os *cascabeles*, que são bolas de alumínio com um guizo dentro e, durante a coreografia, com a sequência de saltos, pisadas no chão, e até mesmos giros seguidos saltos que terminam com o dançarino de joelhos, fazem esses *cascabeles* se agitarem emitindo um som parecido ao de um chocalho. Os trajes dos dançarinos *caporales* da Fraternidade San Simón sempre são coloridos, e as silhuetas das roupas fazem alusão a uma armadura.⁴⁴

O desenvolvimento da dança, dos trajes, dos sentidos e dos personagens performados nos leva a pensar em elementos que surgem enquanto índices que nos dão a ver as tensões que rodeiam a performance da dança caporal. A performance da dança em consonância com os desdobramentos histórico-sociais que são situados no tempo, nos conduz a expandir nossas análises e cruzar nossas observações a respeito da dança, relacionando-a com as relações de raça, gênero.

Há na história da dança *caporal* um fluxo de narrativas e camadas que perpassam pelas questões de raça, gênero e classe que envolvem para além da criação de variados grupos de dança *caporal*, os processos de colonização, imigração, identidade, etnicidade e nacionalidade estão permeados na dança, não enquanto processos sólidos, completos e resolvidos, ao contrário, enquanto processos inacabados e que a performance da dança remete a partir da experiência do dançar. Para Hobsbawm (2020, p. 08) uma tradição é inventada e as características novas que são incorporadas em uma tradição da repetição onde os costumes do passado que, não necessariamente necessita ser mítico ou longínquo são repetidos e atualizados.

⁴⁴ Sobre a performance dos dançarinos caporales. Cf. < <https://www.youtube.com/watch?v=Eew4aiiFuFc> > Acessado no dia 12/06/2022.

Frantz Fanon, na obra, *Pele Negra, Máscaras brancas* ([1952] 2020), evoca muitos desdobramentos interdisciplinares e que nos auxiliam a pensar a condição das pessoas negras a partir do pós-colonialismo. Partindo de suas experiências e relacionando-as com autores de diversos saberes, Fanon discorre sobre a presença dos negros fora das colônias e seus modos de existir no mundo.

Fanon ([1952] 2020) relaciona a experiência vivida dos negros que saíram das Antilhas rumo a Paris e as experiências dos indivíduos negros que não saíram das colônias. Mudanças como abandonar o idioma crioulo, mudar o sotaque para parecer uma pessoa nascida na França, optar por outros hábitos, dentre outros costumes, são evidenciados até mesmo nas escolas das colônias (FANON, [1952] 2020, p. 34).

Ainda com Fanon ([1952] 2020, p. 22), “Existe uma zona do não ser, uma região extraordinariamente estéril e árida, uma encosta perfeitamente nua, de onde pode brotar uma aparição autêntica. Na maior parte dos casos, o negro não goza da regalia de empreender essa descida ao verdadeiro inferno”. Para o autor, o indivíduo negro encontra pelo mundo “hiatos” nos modos de existir, no que diz respeito ao mundo que, por sua vez foi embranquecido. O indivíduo negro no mundo (branco), de acordo com Fanon, conhece-se a si próprio pelas vias da negação, ou seja, sua corporalidade é um *fazer-ser* negacional que, por sua vez, alude toda a discussão de que os indivíduos negros no mundo de brancos existem a partir das estruturas brancas (FANON, 2020, p. 126).

Homi K. Bhabha (2020) leva-nos a questionar o que seria essa condição, e se o Outro corresponde apenas como oposto ao Eu, isto é, se essas categorias fenomenológicas propostas por Fanon estão na chave *nós-eles* enquanto um movimento de oposição. A condição dos indivíduos negros, de acordo com Bhabha (2020, p. 10), implica em compreender que para Fanon o Outro não está nas categorias de um *Ele-mesmo*, bem como, o Eu, de acordo com Bhabha, não corresponde a um *Eu-mesmo*.

A presença do *caporal Afro-Yungueño* em relação ao *caporal* performado pelos mais jovens, por exemplo, os dançarinos da Fraternidade San Simón, nos remete as considerações acima, na medida em que há um processo de assimilação do capataz negro, conforme podemos perceber a partir das figuras 13 e 14. Embora ele seja uma figura que está entre os escravizados e os donos das fazendas, há um processo de aceitação como modelo a ser celebrado do personagem *caporal* performado atualmente pelos grupos.⁴⁵

⁴⁵ Cf. (SIGL; SALAZAR, 2011, p. 56-72) e (SANTOS, 2015, p. 129-145).

Para Fanon, “Em termos de consciência, a consciência negra se apresenta como densidade absoluta, repleta de si mesma, como etapa preexistente a qualquer cisão, a qualquer abolição de si próprio pelo desejo (FANON, 2020, p. 148). O autor não concebe a consciência negra enquanto sólido, imóvel ou engessado tal qual as estruturas postas de maneira opressiva pelos brancos aos negros no mundo-da-vida, pelo contrário, o desejo a movimenta e ela ganha agentividade. Seguimos as pistas de Bhabha (2020), ao sugerir que a compreensão da experiência vivida entre negros e brancos a partir de Fanon, nos indica que “no espaço entre o corpo negro e corpo branco, há uma tensão de sentido e de ser – ou, como diriam alguns, uma demanda e um desejo [...] (BHABHA, 2020, p. 14).

Se faz necessário salientar que quando falamos sobre embranquecimento na dança *caporal*, direcionamos às fraternidades e outros grupos que também dançam o *caporal* e que, por sua vez, fazem parte dos dançarinos que se apresentam atualmente no carnaval de Oruro, na Bolívia, dessa forma este processo de embranquecimento é aliado ao processo de elitização do carnaval em Oruro (ABERCROMBIE, 1992), conforme discutiremos adiante. Outrossim, conversando com Hiordana Bustamante, também nossa interlocutora, que é imigrante boliviana e reside na cidade de Marília, ela relata que a dança é ensinada nas escolas a partir da educação infantil e ela relaciona com o ensino da dança em quadrilha das festas juninas brasileiras, isto é, indicando que popularmente, pessoas não-brancas, fora do contexto do carnaval de Oruro, também dançam e que o embranquecimento se dá a partir de um recorte específico e que há, em disputa, outros espaços, grupos e pessoas dançando o *caporal*.

A reflexão sobre a questão de gênero no *Caporal*, também se faz importante, na medida em que, a presença das mulheres pode ser performada de duas maneiras na dança. A *Cholita* (ou *Chinas*) e a *Macha* são dois personagens performados por mulheres no *caporal*. Conforme nos relata Sigl e Salazar (2011b, p.63, 64), a presença das mulheres na dança, sobretudo, na figura da *cholita*, é marcada pela sexualização dos corpos femininos a partir do desejo masculino. A *Macha* (figuras 6 e 15) é uma personagem que performa utilizando as roupas dos *caporales*, entretanto, seus movimentos remetem à autoridade, poder, mas incorporando a sensualidade. Além de saltos e movimentos rápidos, em seus movimentos há um toque de leveza e as silhuetas de seus trajes são projetadas para exibirem a sensualidade que há na autoridade e dominação da *Macha* (SIGL; SALAZAR, 2011a, p. 44). A *macha* é uma personagem que transita performaticamente entre os gêneros na dança.⁴⁶

⁴⁶ Para a visualização da performance das *Machas*. Cf. < <https://www.youtube.com/watch?v=cp1NVXoWZB0>> Acessado dia 12/06/2022.



Figura 15: *Machas* da Fraternidade San Simón – Sucre.

Fonte: Perfil do Instagram “@caporales_por_el_mundo”.⁴⁷

Para Judith Butler, os gêneros também são performativos enquanto uma estratégia de sobrevivência (BUTLER, 2003, p. 199). Afirmar que as *machas* transitam entre os papéis de gêneros desempenhados na dança, leva-nos a compreender que esse papel performado possui potencialidade para demonstrar uma forma de subversão no *caporal*, pois, se a presença masculina é marcada pela sua virilidade, autoridade, valentia e domínio e, por outro lado, a presença feminina performando a *cholita*, se dá nos papéis da sensualidade, de uma ideia de feminilidade onde a leveza nos movimentos é requerida, a *macha* inverte esses papéis, do ponto de vista diacrítico, carregando consigo a dominação e a sensualidade. O *Sujeito-Personagem* da *macha* não se apresenta enquanto *chola* ou enquanto “macho”, mas enquanto uma mulher que também faz parte da “tropa” dos *caporales* e, é nesse sentido que a performatividade das *machas*

[...] desafiam o papel feminino socialmente construído e imposto, aquela conexão supostamente unívoca entre certas características anatômicas (sexo) e um certo comportamento socialmente construído e parece que propõem uma masculinidade feminina heterossexual que por um lado não se encaixa com os estereótipos binários de 'feminilidade' e 'o masculino' e isso por outro lado

⁴⁷ Disponível em < <https://www.instagram.com/p/BsuLE5MF1ia/>>. Acessado no dia: 18/08/2021.

também demonstra a desconexão entre identidade de gênero e orientação sexual (SIGL; SALAZAR, 2011b, p. 66, tradução nossa).⁴⁸

É de suma importância salientar que os gêneros enquanto performances não se restringem a papéis desempenhados por mulheres. Homens também performam papéis de gêneros, as masculinidades, por exemplo, são papéis performados que carregam consigo uma construção identitária e uma gama de aspectos que constituem papéis “apropriados” para os homens.

O *Sujeito-Personagem* do *caporal* performa através de seus movimentos uma noção de virilidade, força, poder, dominação e outras características que repousam sob a égide do patriarcalismo e de uma construção de masculinidade dominadora. De acordo com Iracy da Costa (2015, p. 42) os comportamentos e a performatividade de gênero são construções sociais repetidas não aleatoriamente, que antecede os indivíduos em si e irrompem subjetivamente através dos papéis performados e,

Como em outros dramas sociais rituais, a ação do gênero requer uma *performance repetida*. Essa repetição é a um só tempo reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente; e também é a forma mundana e ritualizada de sua legitimação (BUTLER, 2003, p. 200, grifo do autor).

Uma noção de masculinidade é construída a partir da performance apresentada pelo *caporal*. E, a partir das considerações histórico-sociais percebemos que o *Sujeito-Personagem* do *caporal* passou de um capataz negro e marginalizado e transformou-se num jovem, branco de uma classe abastada que performa uma masculinidade machista enfatizando sua força, virilidade e autoridade (SIGL; SALAZAR, 2011b, p. 71). Os personagens que compõem a dança fazem parte da construção intercultural e plural que existe na Bolívia, a presença dos afrodescendentes, indígenas e descendentes dos espanhóis também se relacionam tanto no âmbito político, como no âmbito cultural expresso nas danças, festas, religiosidades etc.

A análise da perspectiva do gênero em dança se faz importante, segundo a antropóloga Susan Reed, na medida em que as danças podem construir diferenças entre os gêneros. No *caporal* os gêneros nem sempre possuem papéis definidos, isto é, as mulheres podem transitar entre personagens que fazem parte do imaginário masculino na dança. Vale ressaltar que os

⁴⁸ “Desafían el rol femenino socialmente construido e impuesto, esa conexión supuestamente unívoca entre ciertas características anatómicas (el sexo) y un determinado comportamiento socialmente construido y parece que proponen una masculinidad femenina heterosexual que por un lado no encaja con los estereotipos binarios de 'lo femenino' y 'lo masculino' y que por el otro lado también demuestra la desvinculación entre identidad genérica y orientación sexual.” (SIGL; SALAZAR, 2011b, p. 66).

principais personagens da dança, a saber, o *caporal*, a *cholita* e a *macha* (ou caporala), nem sempre reafirmam os papéis de gênero construídos socialmente, dessa maneira

a dança é um importante meio pelo qual as ideologias culturais da diferença de gênero são reproduzidas. Por meio de vocabulário de movimento, figurino, imagem corporal, treinamento e técnica, os discursos da dança são muitas vezes enraizados em ideias de diferença natural de gênero, como Daly descreve para o balé clássico (1987/88). Os léxicos de movimento de homens e mulheres muitas vezes demonstram os ideais da diferença de gênero em ação. (REED, 1998, p. 516, tradução nossa).⁴⁹

Esses elementos, em um primeiro olhar, parecem expressar em conjunto, uma via de mão única que abarca uma gama de manifestações culturais envolvendo etnicidades, culturas e nacionalismos, entretanto, é necessário investigar os limites do uso da expressão “cultura popular”, sobretudo, a partir de nosso objeto de pesquisa, a dança *Caporal* e a Fraternidade, uma vez que, as relações entre os frateros são construídas e a maneira que a dança é difundida ao atravessar os limites de fronteiras performando papéis que dialogam em vários níveis com a realidade dos próprios dançarinos enquanto imigrantes e também com os espectadores. A multi-situação, os fluxos e a interculturalidade que pode ser notado entre os frateros está imbricada na dança.

3.2. Drama social e cultura popular no *Caporal*: reflexões sobre a não folclorização de uma cultura

Os elementos presentes na construção histórica do *caporal* nos apresenta muitas possibilidades de observar a dança. Raça, gênero e classe são significativos no que diz respeito a performatividade dos dançarinos, outro fator, não menos importante, é que o *caporal* pode ser compreendido, também, enquanto uma dança que representa uma ideia de nacionalidade. Conforme abordado no segundo capítulo, as letras das músicas de ritmo *caporal*, a forma como os frateros constroem suas relações sociais, entre outros fatores, revelam algumas noções de patriotismo e pertença cultural. No entanto, a ênfase na nacionalidade e no patriotismo e a maneira como os dançarinos que são imigrantes se relacionam em outros países, não é sinônimo de uma vivência cristalizada em um único uso e sentido de uma noção de pertença a Bolívia.

O *Caporal* organiza e restaura esses elementos da nacionalidade de maneira performática, na medida em que um

⁴⁹ “Dance is an important means by which cultural ideologies of gender difference are reproduced. Through movement vocabulary, costuming, body image, training, and technique, discourses of dance are often rooted in ideas of natural gender difference, as Daly describes for the classical ballet (1987/88). Movement lexicons of males and females often demonstrate the ideals of gendered difference in action.” (REED, 1998, p. 516).

O comportamento restaurado inclui uma vasta gama de ações. Na verdade, todo comportamento é um comportamento restaurado - todo comportamento consiste em recombinações de comportamentos previamente realizados [...] O comportamento restaurado pode ser ações marcadas por convenções estéticas, como no teatro, dança e música. Podem ser ações reificadas nas “regras do jogo”, “etiqueta” ou “protocolo” diplomático - ou qualquer outra da miríade de ações da vida conhecidas de antemão. (SCHECHNER, 2002, p. 35, tradução nossa).⁵⁰

A maneira como a identidade étnica, nacional e patriótica é performada no *Caporal* se dá na relação entre a pluralidade de culturas que estão envolvidas na dança. A dança *caporal* é considerada uma das expressões culturais bolivianas que são mais visualizadas e apresentadas em outros países e, seu sucesso, conforme sugere Eveline Sigl e David Salazar corresponde ao processo da desvinculação étnica afrodescendente e aymara e da assimilação ocidentalizada com características globalizantes (SIGL; SALAZAR, 2011a, p. 44). Ao analisar a dança *caporal*, portanto, trazemos a discussão a respeito da folclorização da cultura partindo da crítica ao dualismo atribuído às expressões culturais nas categorias de moderno e pré-moderno, do global e do popular, do primitivo e das inovações, dessa maneira, dirigimos nossa atenção ao *Caporal*, para além de uma expressão étnico-cultural que celebra o “passado”.

O *popular* comumente é associado ao que é pré-moderno, arcaico, étnico e tradicional (CANCLINI, 2008, p. 205). Uma naturalização da cultura é proposta na chave de que uma manifestação popular é concebida enquanto subalterna e seus participantes seriam, portanto, indivíduos com pouquíssimos recursos financeiros e portadores de saberes primitivos que, necessitariam de ser lembrados. É nessa chave que reside a folclorização de uma cultura. E, nessa pesquisa, não é o movimento que propomos.

Relegar às culturas populares espaços etnocêntricos mascarados com a preocupação da “sobrevivência” de uma respectiva cultura ou cosmologia corresponde a uma superficialidade do ponto de vista teórico, pois “ao atribuir-lhe uma autonomia imaginada, suprimem a possibilidade de explicar o popular pelas interações que tem com a cultura hegemônica. O povo é “resgatado”, mas não conhecido.” (CANCLINI, 2008, p. 210).

Marianna Monteiro (2011), ao investigar as danças populares no Brasil destaca a interrelação entre cultura erudita e cultura popular, bem como, um processo de assimilação religiosa entre as tradições católicas, indígenas e africanas (MONTEIRO, 2011, p. 26).

⁵⁰ “Restored behavior includes a vast range of actions. In fact, all behavior is restored behavior – all behavior consists of recombining bits of previously behaved behaviors. [...] Restored behavior can be actions marked off by aesthetic convention as in theatre, dance, and music. It can be actions reified into the “rules of the game,” “etiquette,” or diplomatic “protocol” – or any other of the myriad, known-beforehand actions of life. (SCHECHNER, 2002, p. 35)”.

Entretanto, ela percebe que os estudos sobre a cultura popular no Brasil também folclorizaram as manifestações artísticas e religiosas compreendendo-as enquanto partes de uma cultura primitiva. A tônica, segundo Monteiro (2011, p. 34), era de que os elementos das culturas populares pudessem ser relegados ou modernizados a ponto de serem totalmente modificados e seu “significado” transformado.

Nosso olhar para o *Caporal* enquanto uma dança e(m) performance não se dirige somente aos bens culturais partilhados pelos dançarinos, mas também aos agentes da Fraternidade San Simón enquanto indivíduos que não podem ser considerados apenas como dançarinos. Fernando Montero, nosso interlocutor, me conta que é Engenheiro e em sua juventude, em São Paulo, não fazia parte de nenhum grupo voltado a cultura boliviana, pois, durante sua adolescência e juventude ele se interessou por outras coisas e outros ritmos musicais. Fernando me conta ainda que, quando descobriu o *Caporal* e outras danças que fazem parte das tradições bolivianas, sentiu-se reconectado com a cultura boliviana. Estabelecer um local dado e imóvel para a dança e os dançarinos significa não reconhecer que “as tradições se reinstalam mesmo para além das cidades: em um sistema interurbano e internacional de circulação cultural.” (CANCLINI, 2011, p. 218).

As tensões que surgem a partir da performance dos *caporales* faz com que a discussão acerca de gênero, raça, etnicidade e cultura popular seja compreendida em relação umas com as outras. Esse mote argumentativo, não se dá pelo fato de que essa relação garantiria um equilíbrio analítico ou que a dança *caporal* estaria sob o crivo de uma argumentação que a “desvende”, pelo contrário, nosso exercício etnográfico, se concentra na ideia de que “a etnografia pode ser vista como uma estratégia elaborada para provocar o aparecimento do inesperado, daquilo que é capaz de surpreender.” (DAWSEY, 2013, p. 85). Nosso interesse está na “margem”, na oposição da estrutura e nos dramas sociais vividos a partir da performance do *Caporal*.

De acordo com Turner, os dramas sociais são marcados por uma série de eventos que se dão no tempo, eles são: a) uma ruptura; b) uma crise; c) uma ação corretiva; e d) uma reintegração (TURNER [1974a], 2008, p. 33-37). Para Turner, o modo de vida dos Ndembu possibilitou a construção de seus apontamentos teóricos envolvendo a liminaridade, ritos de passagem, performance, experiência etc. Em nossa pesquisa, o *Caporal* e os dançarinos são lidos na chave de que a experiência compartilhada entre os integrantes da Fraternidade, podem ser consideradas parte de um drama social vivido e performado pelos dançarinos, que sacode as estruturas vivenciadas pelo grupo, na medida em que estão num constante processo de

subjetivação, desvelando formas variadas de representarem a si mesmos, enquanto participantes do grupo (CAVALCANTI, 2013, p. 416).

Seguindo as pistas de Turner (1987), podemos destacar que

Assim, a “força” de um drama social consiste em ser uma experiência ou sequência de experiências que influencia significativamente a forma e a função dos gêneros performativos culturais. Esses gêneros em parte “imitam” (por mimese), a forma processual do drama social, e em parte, através da reflexão, atribuem “significado” a ele (TURNER, 1987, p. 95, tradução nossa).⁵¹

O *caporal* é partilhado entre os fraternos que, por sua vez, reunidos em grupo, performam uma tropa.⁵² A dança (enquanto uma performance cultural) e os dançarinos (enquanto performers) desempenham, a partir da repetição, formas metacomunicativas e metateatrais, dos papéis representados evocando imagens e memórias do passado, pois, assim como os gêneros liminares, a performance não repousa em lugar algum – ela está “entre” (SHECHNER, 2002, p. 30).

Estes pressupostos pincelam inicialmente o que mais tarde Victor Turner chamaria de Antropologia da Experiência. Para Turner a experiência vivida, se dá em cinco “momentos” 1) Algo acontecendo no nível da percepção (de formas repetitivas ou não); 2) Imagens da experiência do passado são suscitadas; 3) Emoções que se atrelam aos momentos do passado, são revividas; 4) O passado vincula-se ao presente construindo e reconstruindo novos significados; e 5) A experiência é completa a partir de uma forma de “expressão”, ou seja, completada pela performance (TURNER, [1982] 2015, p.16).

A imigração, os aspectos raciais, de gênero, de classe, bem como, o circuito de manifestações populares que o *Caporal* está envolto, podem ser observados enquanto drama. Não folclorizar o *Caporal*, isto é, não naturalizar a cultura, nos permite observar de maneira mais profunda que, os dançarinos não dançam somente para que a tradição seja transmitida ou para que ela não sofra mutações, os sentidos do dançar estão para além, da categorização folclórica da dança e da cultura popular como um todo, pois, concebemos a possibilidade de perceber que o olhar privilegiado a partir do qual se compreende uma estrutura social é a sua

⁵¹ “Thus the ‘force’ of a social drama consists in this being an experience or sequence of experiences which significantly influences the form and function of cultural performative genres. Such genres partly ‘imitate’ (by *mimesis*), the processual form of the social drama, and they partly, through reflection, assign ‘meaning’ to it” (TURNER, 1982, p. 95).

⁵² Para visualização da disposição espacial dos dançarinos enquanto uma tropa, bem como, a coreografia deles remetendo a uma marcha militar. Cf. <<https://www.youtube.com/watch?v=Eew4aiiFuFc>>. Acessado no dia 21/08/2021.

‘antiestrutura’. Para captar a intensidade da vida social é preciso compreendê-la a partir de suas margens.” (DAWSEY, 2005, p. 23).

Os elementos performados, conforme destacamos desvelam as margens e antiestrutura presente na dança e, é nesse aspecto que a ideia de *Sujeito-Personagem* é interessante enquanto um recurso imagético e imaginativo, quando compreendemos que os dançarinos (os sujeitos) performam personagens que, na realidade estão presentes no imaginário dos próprios sujeitos, enquanto imigrantes bolivianos e dançarinos.

A compreensão desse movimento se dá na dança, no sentido em que as imagens de um passado histórico (de um presente, também) irrompem no presente e, numa relação dialógica, o presente desvela o passado. Nos preocupamos ainda com os temas transversais que surgem da experiência do dançar o *Caporal*, por exemplo, partindo da noção de que a performance completa uma experiência que remonta ao passado, nosso olhar tem de se atentar a agentividade da dança e dos frateros a partir dos fluxos migratórios e das relações interculturais estabelecidos em zonas fronteiriças. Uma questão nos motiva: O que uma dança e(m) performance realizada dentro de espaços multi-situados tem a dizer do ponto de vista poético e político?

3.3 Política e Poética no *Caporal*: Movimento e Pós-Colonialidade na Dança

Uma tropa pode representar, do ponto de vista político, o poderio de uma nação, sua força e sua austeridade, dentre outros aspectos. Os *Caporales* se alinham em tropa e performam também uma tropa, demonstram força, autoridade, virilidade, sensualidade, juventude etc. Ao som de canções que enaltecem seu patriotismo e suas vivências enquanto imigrantes, atravessam fronteiras estabelecendo relações de interculturalidade através da dança, que por sua vez, acompanha o processo de migração boliviana que ainda ocorre.

Seguindo os passos de Reed (1998) ao observar que em danças folclóricas o nacionalismo é evidenciado não somente pela performance, mas também pelo corpo do dançarino e que a imagem de um passado pré-colonial pode surgir enquanto uma idealização folclórica da dança e da nacionalidade. Contudo, essa idealização parte de um olhar superficial no tocante as dinâmicas culturais das expressões artísticas, quando pensamos em um país considerado plurinacional como a Bolívia, levamos em consideração um passado pré-

colombiano que é desvelado nas manifestações culturais e artísticas existentes. De acordo com Susan Reed,

em muitas nações pós-coloniais, o dançarino da dança nacional valorizada passa a ser idealizado como emblema de um autêntico passado pré-colonial. Sempre que necessário, os dançarinos vêm representar a nação em festivais locais, regionais, nacionais e internacionais e outras ocasiões. Como corporificação da herança cultural, o dançarino se inscreve em histórias nacionalistas e é refigurado para se adequar a essas histórias, mas a ambivalência sobre os dançarinos e suas práticas é muitas vezes evidente porque as próprias práticas muitas vezes resistem a serem totalmente incorporadas aos discursos nacionalistas. (REED, 1998, p. 511, tradução nossa).⁵³

A dança, apesar de não acionar um passado pré-colombiano, evoca o passado colonial ao passo que, é dançado por jovens residentes de regiões mais urbanizada e, por conseguinte mais abastadas da Bolívia. Ao contrário do que parece, o passado de escravização não está sendo celebrado, apesar de performarem a figura do “caporal”, o que está em jogo são os dramas sociais existente nessa performance, as contrariedades que envolvem a dança, o espaço e tempo. Em outras palavras, o sujeito-caporal é uma figura controversa, na medida em que passa a ser um superior dentre seus semelhantes, mas também não se equipara ao dono das fazendas a quem era subordinado.

Não obstante a isso, outro fato “antagônico” que pudemos perceber que surge a partir da dança, se estende ao papel desenvolvido pelos dançarinos. Os fraternos da San Simón – SP performam enquanto imigrantes, dessa maneira, tanto o *Sujeito-Caporal* que é performado, como os dançarinos, remontam a processos coloniais e diaspóricos, nos permitindo compreender que esta performance não está somente no nível da representação e da teatralidade, mais além, as dimensões meta-teatrais da vida cotidiana são evocadas enquanto dramas sociais na experiência performática da dança caporal.

Os muitos perfis encontrados no Instagram que são atrelados as filiais da Fraternidade San Simón, nos dão a ver que estes espaços são utilizados como meios de estabelecer relações entre os fraternos, onde o *Ser-Fraterno* se revela enquanto um coletivo de pessoas polifônicas, em diáspora, e que estão num processo intercultural. É dessa forma que a dança é observada em nossa pesquisa, nesse fluxo que parte da Bolívia, sobretudo em Cochabamba, local onde a

⁵³ “In many postcolonial nations, the dancer of the valorized national dance comes to be idealized as an emblem of an authentic precolonial past. Where necessary, dancers come to stand in for the nation at local, regional, national, and international festivals and other occasions. As an embodiment of cultural heritage, the dancer becomes inscribed in nationalist histories and is refigured to conform to those histories, yet ambivalence about the dancers and their practices is often evident because the practices themselves often resist being fully incorporated into nationalist discourses.” (REED, 1998, p. 511).

Fraternidade San Simón foi fundada, que parte juntamente aos imigrantes bolivianos para outros países das américas e da Europa.

O *Sujeito-Personagem* do *caporal*, da *Cholita* e da *Macha* nos mostra que nos processos histórico-sociais que envolvem a dança, as relações de gênero, raça e classe são evidenciadas a partir dos trajes, da coreografia e da forma como o espaço é utilizado na dança. Observar a relação entre os dançarinos e os personagens performados no *Caporal* se faz importante, visto que, a figura do capataz e da *cholita* fazem parte da vida cotidiana e remonta ao passado histórico da Bolívia, isto é, os dançarinos performam personagens que fazem parte do mundo-da-vida deles próprios e de outros bolivianos. Enquanto performance, essa representação de papéis é possível, dado que, “o foco da técnica de treinamento do performer não é transformar uma pessoa em outra, mas em permitir que o performer atue entre as duas identidades; neste caso atuar é o paradigma da liminaridade.” (SCHECHNER, 2011, p. 160).

Refletimos nas páginas acima sobre a folclorização das expressões populares enquanto primitivas ou enquanto manifestações que estão “lutando” pela sobrevivência. Em nossa pesquisa, essa naturalização não é feita, pelos motivos de que os próprios dançarinos não ocupam o lugar de que estão empenhados em lutar contra a extinção ou modernização da dança, outro fato é que, a naturalização desse discurso não nos permitiria enxergar o *Caporal* enquanto um agente que transita entre as fronteiras da interculturalidade. Estas considerações, nos leva a um outro futuro desdobramento.

A multi-situidade dos fraternos, dança e os papéis performados no *Caporal*, imbricados, na forma como os fraternos se relacionam e se introduzem no circuito cultural em zonas fronteiriças, nos orienta a refletir sobre as possíveis relações entre dança e pós-colonialidade. Isto é, reconhecer que há uma crítica pós-colonial que parte dos mundos colonizados e das minorias afetadas pelo colonialismo e surge na ênfase da diferença cultural e na maneira como as identidades culturais se representam ao rearticular-se no campo da arte e da cultura (BHABHA, 2013, p. 276).

O fato do *Caporal* enquanto parte da cultura popular boliviana e, sendo performado por bolivianos que, por vezes, são imigrantes em outros países, toca nas discussões referentes as teorias pós-coloniais, tendo em vista, o passado colonial que houvera na Bolívia e os processos migratórios que são marcados não só pela hibridização e interculturalidade, mas também, por todo tipo de violência. Os grupos e as culturas que estão a margem, podem transformar na esfera política a maneira como se pensa as manifestações populares enquanto arte. Partindo

dessa premissa, podemos compreender que a dança “insiste que a identidade cultural e a identidade política são construídas através de um processo de alteridade” (BHABHA, 2013, p. 281).

Em Oruro acontece o maior festival em que o *Caporal* é performed. É no carnaval de Oruro, em que, de acordo com Abercrombie (1992, p. 282) as elites do país, que correspondem a maioria das pessoas envolvidas no carnaval, vão as ruas a fim de se manifestarem culturalmente, entretanto, isto se deu através de um longo processo de assimilação da cultura indígena e afro-ameríndia por parte de setores mais abastados da Bolívia de um lado, e de um processo, também longo, que permeava as discussões sobre raça e mestiçagem na Bolívia, por outro lado. Enquanto as elites buscavam estar próximas às tradições pré-colombianas e indígenas, mas sem serem confundidas com a população indígena, as camadas populares visavam romper com a identificação indígena que as elites imputavam sobre os setores populares da Bolívia, sobretudo, os campesinos (ABERCROMBIE, 1992, p. 286). De acordo com Thomas Abercrombie,

Não importa quão "nativos" sejam os nativos que tomaram o poder dos ex-colonizadores, a situação pós-colonial é ambivalente. Nela, a 'cultura indígena' é proclamada e até mesmo lamentada como uma sobrevivência regressiva de um passado que a modernidade e o progresso nacional devem transcender. (ABERCROMBIE. 1992, p. 283, 284).

O movimento é um mote para refletirmos acerca do *Caporal*. A migração boliviana que parte rumo à diversos países do mundo, se apresenta de maneira multiforme, pois, conforme elencamos nos capítulos anteriores, a dança mobiliza questões sensíveis à sociedade boliviana, sobretudo, para os imigrantes. É nesse prisma, do movimento, que a dança nos fornece a base para pensar a pós-colonialidade.

O movimento, para nós, parte da coreografia da dança e nos permite acessar um outro movimento, a saber – o movimento dos dançarinos imigrantes e das fraternidades San Simón. Tendo em vista que, a condição colonial ao passo que acorrenta e limita os corpos, por outro lado, os obriga a estarem em uma condição diaspórica e, de semelhante modo, o discurso pós-colonial reside no deslocamento, no entrecruzamento e na travessia. Os dançarinos caporales, dançam enquanto cruzam as fronteiras. A marcha do caporal é ressignificada, o poder político da tropa e a virilidade da força do capataz, são transformados e visualizados nos corpos dos fraternos enquanto coragem diaspórica para cruzar as fronteiras a partir de um regime sensível e poético da dança.

Nesse regime de visibilidade, a fraternidade San Simón – SP coloca em circulação uma dança que além de ser transnacional, carrega consigo um aspecto tradutório por estar lidando com aspectos globalizados que surgem durante o processo de imigração e sociabilidade no estado de São Paulo, nosso recorte, e em outros lugares do mundo. Pensamos com Rancière e, observamos o *Caporal*, enquanto uma manifestação cultural que em seu regime de visibilidade “[...] afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. Funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma” (RANCIÈRE, 2009, p. 34).



Figura 19: Primeira aparição dos dançarinos da fraternidade San Simón no carnaval de Oruro no ano de 1979

Fonte: Perfil do Instagram da Fraternidade San Simón – NY.

A imagem acima nos mobiliza uma última reflexão sobre o movimento pós-colonial da dança *caporal*, a legenda da imagem nos informa que a

PRIMEIRA PARTICIPAÇÃO DOS SIMONES EM ORURO em 1979, em 22 de novembro de 1978, a Fraternidade foi oficialmente fundada. Los

Caporales San Simon, EM COCHABAMBA, desde aquele ano de 1979, ano de sua primeira participação em ORURO, a Fraternidade "Caporales San Simón" irrompeu com a participação de jovens universitários em danças folclóricas bolivianas, o mito de que a dança boliviana era limitada para a classe popular e camponesa, nesse sentido, a dança do Caporal tem o mérito de incorporar na cena folclórica nacional pessoas que nunca se identificaram com certos tipos de costumes bolivianos.” (grifo do autor).⁵⁴

A legenda citada acima, nos remete a um posicionamento específico e importante da presença dos fraternos no Carnaval em Oruro, ela nos informa que pela primeira vez um grupo folclórico rompe com a ideia de que o carnaval era protagonizado apenas por camadas populares e campesinas e que o *Caporal* serviu, naquele momento, para agregar pessoas que queriam participar do carnaval, mas não se identificavam com “certos tipos de costumes bolivianos”.

De acordo com Homi Bhabha

O discurso natural(izado), unificador, da “nação”, dos “povos” ou da tradição “popular” autêntica, esses mitos incrustados da particularidade da cultura, não pode ter referências imediatas. A grande, embora desestabilizadora, vantagem dessa posição é que ela nos torna progressivamente conscientes da construção da cultura e da invenção da tradição. (BHABHA, 2013, p. 277).

O atravessamento de fronteiras, a hibridização, a multi-situidade e até mesmo o discurso pós-colonial, podem incorrer o risco de uma normalização ou até mesmo, um endeusamento da alteridade das minorias. A construção de uma cultura é também uma invenção, assim como a etnografia e os dispositivos que a compõem, tais como, observação, anotações, impressões, escrita etc.

O movimento dos caporales aparece para nós enquanto uma gama de movimentos controversos, que mobilizam tensões de raça, gênero e classe, que desde a Bolívia cruza fronteiras e soma-se as novas realidades encontradas em outros espaços ocupados pelos dançarinos. Dessa maneira, a mobilização pós-colonial que o *Caporal* faz desvelar, reside justamente, no antagonismo, no controverso, ou em termos turnerianos, nas margens, na anti-estrutura e nos dramas sociais. A dança movimenta os corpos e a coreografia evoca a desuniformidade das relações sociais, onde o pós-colonial está sempre em um regime de tensão e irrupção, enquanto um projeto inacabado, assim como as zonas fronteiriças que são pontes de grandes fluxos materiais e imateriais, os dançarinos da Fraternidade San Simón cruzam

⁵⁴ <<https://www.instagram.com/p/BbmW6YPhcgh/>>. Acessado no dia 05/07/22.

marchando como uma tropa que, enquanto dançam e performam estabelecem relações e vivências multi-situadas.

CONCLUSÃO

Uma tropa pode ser índice do poderio de uma nação, de sua força e sua austeridade. Os *Caporales* performam e se alinham enquanto uma tropa, demonstram força, autoridade, virilidade, sensualidade, leveza, juventude etc. Ao som de canções que enaltecem seu patriotismo e suas vivências enquanto imigrantes, atravessam fronteiras estabelecendo relações de interculturalidade através da dança, que por sua vez, acompanha o processo de migração boliviana que ainda ocorre.

Nossa monografia é um desdobramento de uma pesquisa de campo que desaguou nas redes, sobretudo, nas redes sociais e no YouTube, onde surgiram questões que se fizeram vitais para o desenvolvimento deste trabalho de conclusão de curso. A dinâmica da circularidade entre os dançarinos através das filiais e as muitas formas de se organizarem a partir de seus respectivos lugares, nos evidenciaram que a multi-situação dessa relação se dá no fluxo do processo migratório boliviano. Os perfis atrelados as filiais da Fraternidade San Simón, nos indicam que estes espaços são utilizados como meios de estabelecer relações entre os frateros, onde o *Ser-Fraterno* se revela enquanto um coletivo de pessoas polifônicas, em diáspora, e que estão num contexto processo de hibridização e interculturalidade. Em nossa pesquisa acompanhamos pelas redes esse fluxo que parte da Bolívia, sobretudo em Cochabamba, local onde a Fraternidade San Simón foi fundada, juntamente aos imigrantes bolivianos para outros países das Américas e da Europa.

O *Caporal*, conforme destacamos, evoca performaticamente uma série de elementos que acionam a memória do passado histórico da Bolívia e por conseguinte, levanta uma série de aspectos do presente vivido pelos próprios dançarinos. Os *Sujeitos-Personagens* que compõem a performance nos dão a ver que nos processos histórico-sociais da dança, as relações de gênero, raça e classe são evidenciadas a partir dos trajes, da coreografia e da forma como o espaço é utilizado na dança. Enquanto performance, a representação de papéis se dá na medida em que, “o foco da técnica de treinamento do performer não é transformar uma pessoa em outra, mas em permitir que o performer atue entre as duas identidades; neste caso atuar é o paradigma da liminaridade.” (SCHECHNER, 2011, p. 160).

Esta pesquisa nos direciona a apontamentos futuros, na medida em que, outras questões surgem quando refletimos sobre a ideia de performance, sobretudo, na relação que há entre performer e espectador. Levando em consideração que os sentidos podem ser polifônicos e a performance pode afetar os indivíduos de maneira que as subjetividades experienciem de formas diferentes a performance, é possível destacar que em desdobramentos futuros, a relação entre os espectadores e o *Caporal* é um importante campo de análise para compreendermos como importa a relação entre os dançarinos e os espectadores. Outro fator importante enquanto desdobramento, é a forma como os espectadores atuam na recepção da dança enquanto performance, “[...] pois a performance indubitavelmente envolve um ato verdadeiro de comunicação, de transmissão de significados. Em síntese, a performance procura transformar o corpo em um signo, em um veículo significante.” (GLUSBERG, 2013, p. 76).

Outrossim, refletir sobre o *Caporal* enquanto uma dança que faz parte da cultura popular boliviana, nos levou a compreender que há perigos em folclorizar as expressões populares enquanto primitivas ou enquanto manifestações que estão “lutando” pela sobrevivência. Em nossa pesquisa, essa naturalização não é feita, pelos motivos de que os próprios dançarinos não estão empenhados em lutar contra a extinção ou modernização da dança, outro fato é que, a naturalização desse discurso, onde, no ato da performance a dança é experienciada, ressignificada no tempo-espaco podendo agenciar relações entre os dançarinos.

À guisa de conclusão, os deslocamentos citados no prólogo e na introdução de nossa pesquisa nos levaram a compreender por outras vias, os processos que estão envoltos no *Caporal*, etnografar nas redes, nos revelou outras formas de nos relacionarmos com nosso objeto de pesquisa. A percepção enquanto espectador mistura-se a observação enquanto etnógrafo, as músicas e as coreografias aparecem enquanto uma arte a ser vista e partilhada e como elementos possíveis de serem considerados na pesquisa. É navegando em direção ao encontro de uma *tropa* de dançarinos e dançarinas que performam e demonstram o orgulho de ser *Los Simones* e bolivianos, atravessando os limites fronteiriços, permeando outros circuitos culturais e estabelecendo relações com outros espectadores mundo a fora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABERCROMBIE, Thomas. **La fiesta del carnaval postcolonial em Oruro: Clase, etnicidad y nacionalismo em la danza Folklorica**. Revista Andina, n. 2, p. 279-352, 1992.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BARDAWILL, Andrea. “**Por um estado de invenção**”. In: NORA, Sigrid (Org.). **Temas para a dança brasileira**. São Paulo: Edições SESC SP, 2010, pp. 248-266.

BARTH, Frederik. **Grupos Étnicos e suas Fronteiras**. In: POUTIGNAT, Philippe. **Teorias da Etnicidade. Seguido de Grupos Étnicos e suas fronteiras de Frederik Bath**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2013.

BHABHA, Homi K. **Recordar Fanon: O eu, a psique e a condição colonial**. São Paulo: UBU, 2020.

BOYD, Danah. **A response to Christine Hine**. Disponível em: <<https://www.danah.org/papers/EthnoBoundaries.pdf>>. Acessado no dia: 21/07/2021.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

CANCLINI, Néstor García. **A sociedade sem relato: Antropologia e Estética da Iminência**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CANEVACCI, Massimo. **Sincrétika: explorações etnográficas sobre artes contemporâneas**. São Paulo: Studio Nobel, 2013.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Drama, ritual e performance em Victor Turner**. Sociologia & Antropologia, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 411-440, 2013.

CONGRESSO Nacional da Bolívia. **Nueva constitución política del Estado**. Repac, 2009.

DA COSTA, Iracy Rúbia Vaz. **Interseções Performativas: o conceito de *performance* em Butler e Schechner**. In: CAMARGO (Org.) In: **Antropologia da dança III – Pesquisas do CIRANDA (Círculo Antropológico da Dança**. Florianópolis: Insular, pp. 39-46, 2015.

DAN, Vivian Lara Caceres. **Por uma reflexão sobre o estado plurinacional boliviano: Questões sobre a identidade chiquitana e o termo originário**. Civitas, Porto Alegre, v.15, n.3, pp. 473-490, 2015.

DAWSEY, John, C. **Turner, Benjamim e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas**. Campos, Paraná, v. 7, n. 2, pp. 17-25, 2006.

DAWSEY, John C. “**O Teatro dos ‘Boias-Frias’**”: repensando a antropologia da performance”. Revista Horizontes Antropológicos, Porto alegre, ano 11, n. 24: pp. 15-34, 2005.

DAWSEY, John C. **De que riem os boias-frias?: diários de antropologia e teatro**. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: UBU, 2020.

FERRAZ, Claudia Pereira. **A etnografia digital e os fundamentos da Antropologia para estudos em redes on-line**. Aurora: revista de arte, mídia e política, São Paulo, v.12, n.35, pp. 46-69, 2019.

GEERTZ, Clifford. “**Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura**”. In: **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, pp. 13-41.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GONÇALVES, Renata de Sá; OSÓRIO, Patricia Silva. **Dossiê: Antropologia da Dança**. Antropolítica, Niterói – RJ, n. 33, p.13-23, 2012

HALL, Stuart. **Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior**. In: Da Diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, pp. 25-50, 2003

HANNERZ, Ulf. **Fluxos, Fronteiras, Híbridos: Palavras-chave da Antropologia Transnacional**. Mana, Rio de Janeiro – RJ, vol. 3 n. 1, pp.7-39, 1997.

HINE, Christine. **Etnografia Virtual**. Barcelona: Editorial UOC, 2004.

HINE, Christine. **Etnography for the Internet: Embedded, Emboied and Everyday Internet**. In: HJORTH; HORST; GALLOWAY; BELL (Orgs.). **The Routledge Companion To Digital Etnography**. London: Routledge. 2015.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). **A invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020.

INGOLD, Tim. **Antropologia: Para que serve?** Petrópolis – RJ: Vozes, 2019.

LAUNAY, Isabelle. **As danças de depois**. Revista Aspas, São Paulo, vol.9, n.1, pp. 25-42, 2015.

LE BRETON, David. **Antropologia dos Sentidos**. Rio de Janeiro: Vozes, 2016.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Introdução: Tema, método e objeto desta pesquisa**. In. Os Argonautas do Pacífico Ocidental. São Paulo: Abril Cultural. [1922] 1976, pp. 17-34.

MONTEIRO, Marianna Francisca Martins. **Dança Popular: Espetáculo e devoção**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

REED, Susan A. **The politics and poetics of dance**. Annual Review of Anthropology, vol. 27, pp. 503-532, 1998.

SAID, Edward. **O orientalismo**: o oriente como invenção do ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. Coleção os Pensadores, SP, Abril Cultural, 1999.

SANTOS, William de Jesus. **A reinvenção do folclore boliviano em São Paulo**. Dissertação (mestrado em sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2015.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies**: an introduction. London: Routledge, 2002.

SCHECHNER, Richard. **Performers e espectadores: transportados e transformados**. Moringa – Artes do Espetáculo, João Pessoa – PB, v.2, n.1, pp. 155-185, 2011.

SIGL, Eveline, Sigl. e SALAZAR, David Mendoza. **No se baila así, no más: Tomo II. Danzas autóctonas y folklóricas de Bolivia**. Impreso en Bolivia. La Paz – Bolivia. 1ª Ed. Agosto de 2012a.

SIGL, Eveline, Sigl. e SALAZAR, David Mendoza. **No se baila así, no más: Tomo I. Danzas autóctonas y folklóricas de Bolivia**. Impreso en Bolivia. La Paz – Bolivia. 1ª Ed. Agosto de 2012b.

SILVA, Sidney. **Virgem/Mãe/Terra**: Festas e tradições bolivianas na Metrópole. São Paulo, Hucitec/FAPESP, 2003.

SILVA, Sidney A. da. **Bolivianos em São Paulo**. Dinâmica Cultural e Processos identitários. In: BAENINGER, Rosana (Org.). **Imigração Boliviana no Brasil**. Campinas: Núcleo de Estudos de População-Nepo/Unicamp; Fapesp; CNPq; Unfpa, 2012. p.19-34.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis – RJ: Vozes, 2009.

TURNER, Victor W. **Drama, campos e metáforas**. Niterói: EdUFF, [1974] 2008.

TURNER, Victor W. **The Anthropology of Performance**. New York: PAJ Publications, 1987.

TURNER, Victor W. **Do ritual ao Teatro: a seriedade humana do brincar**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, [1982] 2015.

URIARTE, Urpi Montoya. **O que é fazer etnografia para os antropólogos.** Ponto Urbe, São Paulo, v.11, pp. 1-12, 2012.

VIDAL, Dominique. **Convivência, alteridade e identificações: brasileiros e bolivianos nos bairros centrais de São Paulo.** In: BAENINGER, Rosana (Org.). **Imigração Boliviana no Brasil.** Campinas: Núcleo de Estudos de População-Nepo/Unicamp; Fapesp; CNPq; Unfpa, 2012. p.94-108