

Estudos Geográficos

Revista Eletrônica de Geografia

O giro cósmico na Geografia: Leda Valladares, o canto com caixa e as coplas ancestrais do noroeste argentino

Agustín Arosteguy¹  

<https://orcid.org/0000-0003-3838-2676>
agustin@unicamp.br

Resumo: O presente trabalho aborda a Leda Valladares na sua dupla labor como artista-pesquisadora. O ponto de partida são o livro “Cantando las raíces: coplas ancestrales del noroeste argentino” (2000), os oito discos que compõem o “Mapa musical de la Argentina” (1960-1974), e a entrevista radial realizada por Blanca Rébora para a série ‘Retratos Sonoros’ (1995). Considerando sua figura pioneira como resgatadora do cancionero do noroeste argentino e sua atuação como cantora, compositora, musicóloga e poeta, pretende-se analisar sua contribuição como etnomusicóloga, que influenciou a várias gerações de músicos e estudiosos da música, e sua compreensão da importância da música como tesouro imaterial dos seres humanos em conexão cósmico-dialética com o território. A partir do conceito geograficidade cunhado pelo geógrafo Eric Dardel, busca-se argumentar que Valladares semeou as bases para um pensamento fenomenológico na música ao postular um conceito de cosmos entrelaçando os humanos, a terra e o céu.

Palavras-chave: Leda Valladares; conexão cósmica; cantos ancestrais; território; fenomenologia.

¹Pesquisador de Pós-doutorado no Laboratório de Geografia dos Riscos e Resiliência (LAGERR), Faculdade de Ciências Aplicadas (FCA), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), campus Limeira, com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Pesquisador e Professor no Instituto de Geografia da Universidade de Buenos Aires (UBA).



Este artigo está licenciado com uma licença Creative Commons

THE COSMIC TURN IN GEOGRAPHY: LEDA VALLADARES, BOX DRUM SINGING, AND THE ANCESTRAL COPLAS OF NORTHWESTERN ARGENTINA

Abstract: This paper addresses Leda Valladares in her dual role as an artist-researcher. The starting points are the book “*Cantando las raíces: coplas ancestrales del noroeste argentino*” (2000), the eight albums that make up the “*Mapa musical de la Argentina*” (1960-1974), and the radio interview conducted by Blanca Rébora for the series ‘*Retratos Sonoros*’ (1995). Considering her pioneering role as a rescuer of the songbook of northwestern Argentina and her work as a singer, composer, musicologist, and poet, it aims to analyze her contribution as an ethnomusicologist, which influenced several generations of musicians and music scholars, and her understanding of the importance of music as an intangible treasure of human beings in a cosmic-dialectical connection with the territory. Using the concept of ‘geograficidade’ coined by geographer Eric Dardel, the paper argues that Valladares laid the groundwork for a phenomenological thought in music by postulating a concept of cosmos intertwining humans, the earth, and the sky.

Keywords: Leda Valladares; cosmic connection; ancestral songs; territory; phenomenology.

EL GIRO CÓSMICO EN LA GEOGRAFÍA: LEDA VALLADARES, EL CANTO CON CAJA Y LAS COPLAS ANCESTRALES DEL NOROESTE ARGENTINO

Resumen: El presente trabajo aborda a Leda Valladares en su doble labor como artista-investigadora. El punto de partida son el libro *Cantando las raíces: coplas ancestrales del noroeste argentino* (2000), los ocho discos que conforman el *Mapa musical de la Argentina* (1960–1974), y la entrevista radial realizada por Blanca Rébora para la serie ‘*Retratos Sonoros*’ (1995). Considerando su figura pionera como rescatadora del cancionero del noroeste argentino y su actuación como cantante, compositora, musicóloga y poeta, se pretende analizar su contribución como etnomusicóloga, que influyó en varias generaciones de músicos y estudiosos de la música, así como su comprensión de la importancia de la música como tesoro inmaterial de los seres humanos en conexión cósmico-dialéctica con el territorio. A partir del concepto de geograficidad acuñado por el geógrafo Eric Dardel, se busca argumentar que Valladares sembró las bases para un pensamiento fenomenológico en la música al postular un concepto de cosmos que entrelaza a los humanos, la tierra y el cielo.

Palabras clave: Leda Valladares; conexión cósmica; cantos ancestrales; territorio; fenomenología.

O canto com caixa é uma manifestação cultural ancestral do mundo andino que, como espécie folclórica, se encontra no noroeste da Argentina e no Peru, Bolívia, Chile e em alguns povoados do Equador. É, sobretudo, um elemento essencial nos ritos sagrados e festivos das comunidades andinas. Entre os rituais, podem ser mencionados a marcação de gado, sementeira e colheita, o dia da Pacha Mama, e claro, o carnaval. As espécies folclóricas deste canto com caixa são três: a baguala, a tonada e a vidala. As três têm em comum um instrumento e sua estrutura poética: a caixa (Figura 1) e a *copla*. A caixa é um tambor de mão de pequeno tamanho. A *copla* refere-se à estrutura tradicional que está composta por estrofes de quatro versos, octossílabos e geralmente organizados em quarteta de romance, onde o segundo e o

quarto verso rimam. Proveniente da literatura espanhola, do Século de Ouro Espanhol, Leda Valladares nos conta que “aterriçou na América e se folklorizou fundindo-se com melodias de diversos repertórios latino-americanos” (2000, p. 33).

Figura 1. Instrumento musical de percussão: a caixa

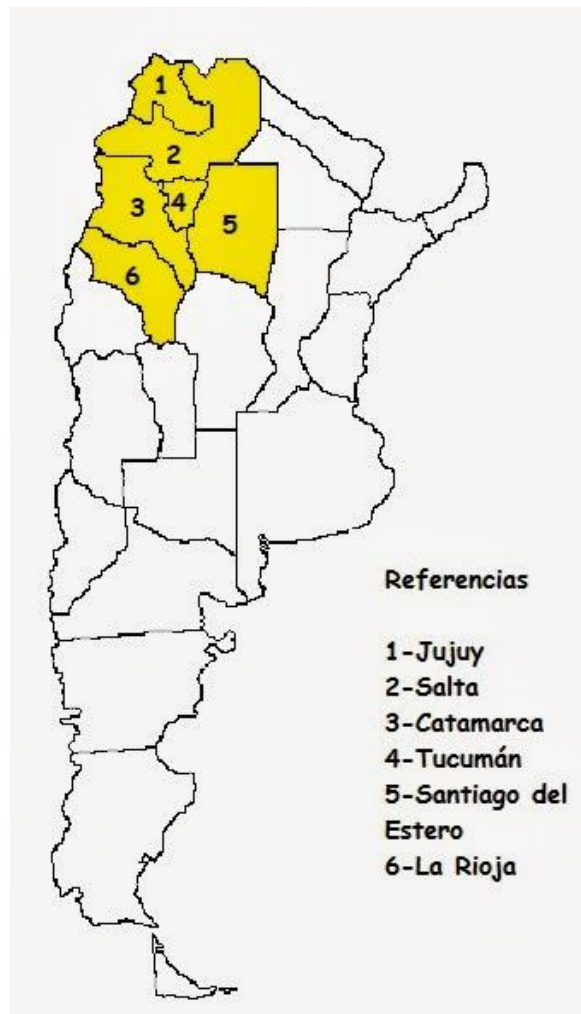


Fonte: Museu de Antropologias | Faculdade de Filosofia e Humanidades, Universidade Nacional de Córdoba (2023)

Voltando ao canto propriamente dito, sua origem indígena remonta à era pré-incaica, aproximadamente ao ano de 1600, conforme as ilustrações do livro de Guamán Poma de Ayala, um cronista indígena peruano que documentou no antigo Império Inca a presença da *tinja*, um tambor de mão que costumava ser usado por mulheres e tocado de um modo similar ao modo como é tocado hoje em dia no noroeste argentino (NOA). Sua zona de influência está localizada na região compreendida pelas províncias de Salta, Tucumán, Jujuy, La Rioja, Catamarca e Santiago del Estero (Figura 2). É importante ressaltar que, em seus primórdios, esses cantos eram realizados na língua dos povos originários, como o cacán e o quéchua.

Segundo nos relata o músico tucumano Juan Quintero no episódio sobre o canto com caixa do programa A origem das espécies: “Este canto não segue os padrões ocidentais quanto ao estético, mas se nutre de elementos e matizes próprios dos cantos originários da nossa terra [...] essas formas poéticas próprias dos povos originários do mundo andino foram se perdendo ou transformando com a chegada da

Figura 2. Região do noroeste argentino (NOA)



Fonte: Regiões Geográficas da Argentina – blog:
<https://regionesgeograficasargentina.blogspot.com/p/region-noroeste.html>

colonização espanhola” (Irigoyen, 2013). Mas o que eu gostaria de salientar é que todos eles, cantos cósmicos como Leda Valladares os chamava, possuem uma ideia de universo, de, justamente, cosmos. Este aspecto é talvez abstrato e, por conseguinte, difícil de palpar, no entanto, a discípula de Valladares, Miriam García, não deixa espaços para dúvidas quando poeticamente afirma:

A caixa e a voz estão energeticamente em oposição, neste caso. A caixa tira ritmicamente todo o tempo para a terra, a voz desenha no ar. Esta questão de oposição aparece em outras expressões e manifestações **rituais, ancestrais** e populares. Tem a ver com a **conexão** do **ser humano** com a **terra** e com o **céu**. Ou seja, há um conceito de **universo**, de sistema, de **cosmos** (Irigoyen, 2013, negrita do autor).

A seguir, descreverei cada um dos cantos por ordem cronológica, apontando tanto suas semelhanças quanto suas diferenças, pois este canto milenar não possui

um único ponto de origem, dado que suas três espécies provêm de culturas, territórios e línguas diversas, que as tornam únicas entre si.

O CANTO COM CAIXA: PONTOS DE CONVERGÊNCIA E DIVERGÊNCIA

Como já mencionamos na introdução, os três cantos com caixa compartilham o instrumento, a estrutura poética do canto, mas também compartilham que são gêneros musicais não dançáveis, ou seja, são gêneros líricos e, portanto, dão ênfase aos textos, às letras. Uma peculiaridade é que, ao contrário de outros gêneros folclóricos crioulos, no canto com caixa, as mulheres são as grandes protagonistas. Apesar disso, as diferenças são significativas e conferem a cada um matizes próprios que os tornam singulares. Começando pela mais antiga, a baguala, seu espaço geográfico está delimitado pelo que se conhece como os Vales Calchaquíes²: Salta, Tucumán e parte de Catamarca. Para o reconhecido musicólogo argentino Carlos Vega (2023 [1969]), a baguala é o canto das tribos pré-colombianas: diaguitas (calchaquíes, pulares), omaguacas (tilcaras, maimaras, purmamarcas), atacamas (casabindos, cochinos) e capayanes. Todas essas nações são de língua cacana. No entanto, para o musicólogo peruano Policarpio Caballero Farfán (1988), é pré-incaica, isto é, de pelo menos nove séculos. A baguala é tritônica, ou seja, é composta por três notas e carece de sustentação harmônica, seus ritmos são binários e terciários. O único instrumento que acompanha este canto é a caixa. No entanto, vocalmente é um dos mais ornamentados, pois combina queixumes, derrumbamentos, falsetes e estertores. Valladares, ao ser interrogada pela jornalista Blanca Rébora (1995) sobre o que a impressionou na baguala, sentencia:

Foi esse canto de **precipícios**, esses gritos, esses **despenhadeiros** do canto que são tremendamente dolorosos e abismais, não é?, e além de estar registrado, isso se encontra em todas as culturas ancestrais do terceiro mundo, América, África e Ásia, encontram-se nos **precipícios** do canto. [...] o canto se **despenha**, mas ao mesmo tempo se **eleva** e chega a **alturas enormes**. Assim, é um vai e vem da voz, mas com um dramatismo e um **mistério** musical nunca comparáveis a nada do que se ouve nas cidades, onde a voz já está tecnicizada ou manipulada pelas modas. Aquilo é totalmente **natural**,

² Os vales Calchaquíes formam um sistema de vales e montanhas no noroeste da Argentina que se estendem por 520 quilômetros, do norte de La Poma (Salta) até Punta de Balasto (Catamarca) ao sul, e do oeste das serras de Quilmes ou do Cajón (Catamarca, Tucumán, Salta) até a cadeia montanhosa de San Francisco e as serras do Aconquija (Catamarca, Tucumán) ao leste. Recebe seu nome de uma das três nações cacas, os calchaquíes, uma parcialidade indígena que esteve em guerra por aproximadamente 100 anos com os invasores espanhóis, conhecidas como as guerras Calchaquíes, iniciadas em 1562 pelo seu chefe militar Juan Calchaquí (Fonte: Wikipédia).

cada um tem seu modo de cantar a baguala, seus próprios falsetes...
(negrita do autor).

É relevante mencionar que as palavras que Valladares utiliza para falar do canto estão tão vinculadas à paisagem que parece que ele a está descrevendo. Parece como se estivéssemos frente aos vales calchaquíes, admirando todo o seu esplendor de formas, cores, texturas, ondulações e relevos. Costuma-se cantá-lo como solista ou em multidões. No primeiro caso, ocorre especialmente durante o carnaval e o solista canta a copla e a comparsa repete o estribilho. Assim, o mais surpreendente para Valladares é que este canto “tenha apenas um corpo sonoro de três notas – menos do que o canto de um pássaro – que, solfejadas, não deixam vestígios de música, mas, quando saem da garganta do cantor, nos transpassam” (2000, p. 18).

Passando para a tonada, pertence à cultura inca peruana e encontra-se nas províncias de Jujuy e Salta, cantando-se entre paisagens de montanhas, planícies, altiplanos, puna e quebradas. Em particular, tem uma estreita ligação com a cultura quéchua, que foi “descendo do altiplano peruano com a expansão incaica até chegar ao noroeste argentino. Por isso, a tonada canta-se originalmente em quéchua” (Irigoyen, 2013). Em relação à sua melodia, “este canto constitui um circuito de canções dotadas de uma, duas, três, quatro e cinco notas. Todo um caminho para a pentatonia” (Valladares, 2000, p. 136). Esta pentatonia é uma clara herança inca e sua forma de execução é igual à da baguala, solista ou solista e comparsa. Além da caixa, também se costuma tocar um instrumento chamado [erkencho](#)³, o que faz com que a ornamentação vocal com a qual se canta a tonada se assemelhe ao seu som. Outro aspecto que a vincula à baguala é que a tonada também possui escalas em que o semitom não aparece.

E, por último, mas não menos importante, a vidala. É considerada o primeiro gênero folclórico argentino porque se constitui paralelamente ao Estado-Nação argentino, por volta do ano 1800. Juan Quintero nos conta que “nasce como uma espécie folclórica crioula, misturada com elementos culturais próprios da cultura espanhola [...] Ao contrário da baguala e da tonada, na vidala também são utilizados outros instrumentos, como o bombo legüero⁴, o violão e o violino” (Irigoyen, 2013).

³ O *erkencho* ou *erquencho* é um clarinete idioglótico derivado do *pututu*, composto por um bocal de dez a treze centímetros de comprimento que possui uma palheta vibrante (a palheta faz parte do bocal) e um chifre bovino ou caprino que cumpre a função de amplificar o som (Fonte: Wikipédia).

⁴ O bombo legüero é um popular membranofone do folclore argentino originário da província de Santiago del Estero. Deve seu nome à característica que se lhe atribui o poder de ser ouvido mesmo a uma légua de distância.

Sua zona geográfica corresponde às serranias: Catamarca, La Rioja e Santiago del Estero. Segundo a mitologia *santiagueña*, ela nasce em seus montes como forma de música para rituais desconhecidos e seu ritmo possui a característica de encher de vigor os corpos circundantes. Em suas letras, o tema principal é a vida das pessoas no monte, aludindo aos desamores e às ausências, com uma poesia particularmente triste (El arcón de la historia argentina, 2020). Por exemplo, a vida de um lenhador que trabalha nesse ambiente, a poesia da vidala, às vezes, resulta tão indecifrável quanto o próprio monte. Em relação à estrutura melódica, o crítico musical italiano Gianni Cesarini (2017) comenta:

Distinguem-se vários grupos de melodias, segundo suas determinadas escalas: os antigos modos de RE e FA, a escala bimodal, com quarta aumentada, com quarta justa ou com ambas alternadas, com a tetrafônica e a pentatônica, ou escalas híbridas com misturas destas últimas com europeias, modernas e antigas. A mais constante é o acoplamento de terceiras paralelas (exceto nas vidalas tetrafônicas e pentatônicas).

Ao contrário da baguala e da tonada, a vidala é a única que registra vida harmônica e seus sistemas musicais são variados: escalas bimodais, tetrafônicas e híbridas, de onde provém a imensa diversidade de suas melodias, harmonias e ritmos. Pode ser cantada em comparsa à uníssonos ou em duos em terceiras paralelas, “onde uma voz faz uma melodia original, a tônica, e outra voz faz um intervalo de terça abaixo, formando assim uma harmonia”, explica-nos Miriam García (Irigoyen, 2013). Talvez por isso Leda Valladares percebeu que sua linha melódica era “ondulada e curva, por momentos um pouco labiríntica” (2000, p. 18). Por sua vez, Carlos Vega (2023 [1969]) argumenta que pertence a um sistema musical andino próprio da América do Sul, com boa vida no século XVIII, sendo uma canção exclusivamente argentina tanto por suas estruturas musicais como poéticas.

Em relação à sua etimologia, a historiadora das artes, poeta e compositora argentina Silvia Long-Onhi (2010) diz que vidala é uma palavra híbrida entre o quéchua e o espanhol, em que “o sufixo quéchua ‘la’ se une tanto a nominativos quanto a adjetivos para formar diminutivos de grande carga afetiva”. Ou seja, vidala significa *vidita* e “representa o mais rico e variado do nosso folclore” (Valladares, 2000,

A légua (do latim *loca*) é uma antiga unidade de comprimento que expressa a distância que uma pessoa, a pé, pode percorrer durante uma hora; ou seja, é uma medida. Dado que normalmente percorre a pé uma gama de distâncias, a légua se mantém nessa gama, mas, segundo o tipo de terreno predominante em cada região ou segundo a conveniência estatal, a palavra légua abrange normalmente distâncias que variam de 4 a 7 quilômetros (Fonte: Wikipédia).

p. 18). Long-Onhi conta que o compositor e músico argentino Josué Teófilo Wilkes acredita que a vidala descende do “yarahué”, ao qual também se vincula o “yaraví”, que é um gênero literário-musical típico e originário da província de Arequipa, Peru. Daqui se desprende sua estreita ligação com a vida cotidiana dos habitantes da região andina da América Latina, dos pastoreios de “cabras, lhamas, ovelhas. Nas plantações, nos carnavais, na solidão, no alvoroço ou em cada aspecto da vida de onde vivo e venho”, conclui a coplera saltenha Mariana Carrizo (2020). Esses cantos são entoados no contexto de desenvolvimento desses quefazeres cotidianos que têm como pano de fundo essas paisagens.

Para concluir, uma convergência entre os três cantos que Leda Valladares menciona ao longo de seu livro e da entrevista, é o canto com caixa como um fenômeno cósmico. Tanto é assim, que ela atribui esse fenômeno à caixa quando afirma que “a pele ressonadora é atravessada por uma trança de crina de cavalo chamada *chirlera*, cuja finalidade é fazê-la soar produzindo um **zumbido cósmico**” (Valladares, 2000, p. 31, *itálico do original, negrita do autor*). A respeito dos cantos, Valladares afirma: “A liberdade é a essência do grito e o grito significa sangria, parto, **revelação de forças ocultas**. Por meio desse grito se expressa a história do homem jogado à terra, **magnetizado pelo cosmos**, agredido pela morte” (2000, p. 12, *negrita do autor*). Dessa forma, é possível perceber que Valladares estava consciente dessa conexão entre a terra e o céu que esses cantos possuíam. Por sua vez, ela também tinha clareza de que eles intrinsecamente continham um lado metafísico e até ontológico, e uma experiência que se pode conceber como fenomenológica. Na página 43, ela traz como exemplo a baguala, que eu tomo a liberdade de estender à tonada: “a voz do vallisto saltenho, tucumano, catamarquenho, (e juvenho, acrescento eu), nos faz transcender a uma experiência metafísica incomparável. Uma iniciação na nossa América. No nosso passado e presente míticos. Na nossa identidade” (2000, p. 43). E no caso da vidala, ela sentencia: “aos golpes de caixa, as vidalas nos jogam para a intempérie com todo o nosso baldio nas costas. Concertam a nudez humana e a do cosmos como um encontro sagrado” (2000, p. 94). Por isso, concluo este capítulo concordando com Quintero, que resume que o “canto com caixa nasce do desejo dos homens de se comunicarem com outros homens e com o universo. Essa forma primitiva de canto foi se expandindo e tomando novos rumos. Mas ainda conserva sua essência mística, sua conexão e respeito pela terra e sua memória de séculos passados” (Irigoyen, 2013).

A COSMOGONIA ANDINA

Antes de adentrarmos nas noções de cosmovisão e cosmos, é pertinente demarcar a região geográfica sobre a qual esta seção se baseia: a região andina. Na América Latina, chamamos de países andinos ou Estados andinos o grupo de países que compartilham a Cordilheira dos Andes e uma cultura herdada da civilização inca. Dessa maneira, temos dois grupos: o primeiro composto por Bolívia, Colômbia, Equador e Peru, considerados como plenamente andinos, e o segundo, integrado por Venezuela, Chile e Argentina, cuja denominação é dada pela questão geográfica. No caso da Argentina, essa região se estende desde as províncias de Mendoza, passando por San Juan, La Rioja, Catamarca, Tucumán, até chegar a Salta e Jujuy.

Baseada na cultura incaica, esta região compartilha uma cosmovisão andina, a qual estabelece que o cosmos está dividido em três reinos ou *pachas*: *Hanan Pacha*, *Kay Pacha* e *Uku Pacha* (Achig-Balarezo, 2019). Esses três reinos teriam certa correspondência com a estrutura católica da terra, do céu e do inferno. Dessa maneira, e segundo aparece no ensaio de Germán Rodríguez (1999) sobre o saber andino, *Hanan Pacha* representa o mundo superior, ou seja, o lugar onde habitam os deuses incas como *Inti* (o deus do sol) e *Mama Quilla* (a deusa da lua). Os incas acreditavam que aqueles que levavam uma boa vida ascendiam a este local após a morte. No caso de *Kay Pacha*, refere-se ao mundo médio, ao físico terrenal caracterizado por nascimentos, mortes e decadência. Por isso, os incas entendem que este mundo foi testemunha de ciclos de destruição e renascimento. Por fim, o *Uku Pacha* corresponde ao mundo inferior, que se encontra abaixo do mundo terrenal e onde vão as pessoas que não conseguem ir para o céu ou mundo superior uma vez mortas. Segundo a mitologia inca, este reino era o domínio de *Supay*, deus inca da morte, responsável pelo mundo subterrâneo e líder dos demônios. Apesar de tudo isso, o *Uku Pacha* não é um âmbito completamente negativo e/ou falso, já que está vinculado à mãe terra feminina e aos antepassados.

Então, resumindo, as três *pachas* representam três planos diferentes da existência. Todas as três estão em estreita união e conectadas por elementos tanto físicos como espirituais. Os incas acreditam que esses três reinos foram o fundamento para a religião, o conceito de cosmos e a cosmovisão que caracterizam o povo inca. A seguir, tomamos do livro publicado em 2005 pelo Centro de Culturas Originárias

Kawsay, intitulado *Metodologia própria: educação diferente*, que entende que a cosmovisão:

[...] é a elaboração humana que recupera as maneiras de ver, sentir e perceber a totalidade da realidade, isto é, os seres humanos, o conjunto da natureza e o cosmos. Todas as culturas do mundo têm sua cosmovisão particular, portanto, as nossas, situadas nesta parte do planeta e neste continente, também as têm (Centro de Culturas Originarias Kawsay, 2005, p. 14).

Esta ideia de conjunção entre os seres humanos, a natureza e o cosmos é o eixo central a partir do qual se articula a concepção da cosmovisão incaica (Zenteno Brun, 2009). Por sua vez, esta cosmovisão também está presente na andina, que segundo palavras de Leda Valladares, “surge do **amor à terra**, desta como bem **coletivo** e **sagrado**, do sentido comunitário, da solidariedade humana, da sua **ritualidade agrária** e **cósmica**, da fidelidade à **tradição** e aos seus **antepassados**. Para o andino, a **natureza** tem **batimento e alma**” (Valladares, 2000, p. 39, negrita do autor). Como forma de conseguir explicar essas questões tão abstratas e espirituais, é propício trazer à tona o terceiro parágrafo da seção “Canto andino com caixa”, quando Valladares sentencia: “É preciso se situar na majestosa imensidão, no silêncio e na solidão da paisagem para entender este canto cósmico, livre e dono de suas guturações, de seu alarido primordial e de quanto expressa de entranhável em queixumes e corcovos” (Valladares, 2000, p. 25). Essa sentença pode ser interpretada como uma maneira de se conectar com a energia cósmica em toda a sua magnitude e mistério, e que, através do canto, embora não seja possível apreendê-lo, é possível sentir-se comovido e tocado por ele. É justamente a voz que faz o canto possível, nela reside o cosmos, nela se encontra o infinito, o princípio de todas as coisas, seres que habitam nosso planeta, o mistério de todas as paisagens. É por isso que Valladares explica que a voz com a qual se canta “É uma coisa mista entre terra e cosmos” (Rébora, 1995) ou esses cantos são “partos da terra”, e surgem da ligação “profunda e inexplicável do homem com a natureza” e “com o infinito dos céus, dos montes, dos desertos, dos campos, não sei, aí acho que está a grande ligação do homem com a natureza e surge essa música poderosíssima” (Rébora, 1995). Ou seja, é terrena e, ao mesmo tempo, divina, pertence ao ser humano e também a deus. Foram esses uivos tão viscerais que lhe deram a pista de que ali, nos Vales Calchaquíes, existia um mistério a ser resgatado e guardado para que não se perdesse. Foram esses cantos, entre fúrias e penas, que lhe abriram os olhos a rituais antigos, pré-colombianos ou

pré-incaicos, dependendo do etnomusicólogo que se considere, onde a alma humana e não humana se funde com o universo.

A GEOGRAFIA FENOMENOLÓGICA DARDELIANA E O CONCEITO DE GEOGRAFICIDADE

Dentro da concepção geográfica de Eric Dardel, a existência possui uma relevância singular. Ou seja, o filósofo francês considerava que a geografia só podia ser compreendida a partir da experiência, e mais especificamente da experiência vivida ou acessível através dos sentidos e sentimentos. Por isso, a geografia é antes de tudo um saber sensível, já que Dardel entendia que o elemento terrestre/espacial estava entre as dimensões primordiais da existência humana. Esta conexão entre o ser humano e a Terra foi denominada como geofricidade, entendida como uma relação concreta entre ambos, como uma vinculação, como modo de existência e de destino (Dardel, 2015) ou, como explica Eduardo Marandola Junior no prefácio da edição brasileira, “expressa a própria essência geográfica do ser-e-estar no mundo” (2015, p. xii). Nesse sentido, Dardel lança uma provocação “A geografia não é, afinal de contas, uma certa maneira de sermos invadidos pela terra, pelo mar, pela distância, de sermos dominados pela montanha, conduzidos em uma direção, atualizados pela paisagem como presença da Terra?” (2015, p. 39). É justamente nessa invasão ou atravessamento que a música acontece, se revela, se evidencia ou se vislumbra. Nas palavras de Atahualpa Yupanqui “a música é um acidente da própria terra, por isso nas montanhas, selvas e planícies americanas, a canção é o resultado de uma fusão admirável: a paisagem e o homem” (Yupanqui, 2012, p. 69). Acidente no sentido de acontecimento, de fenômeno terrestre ou vinculado à terra. Assim como Dardel e Valladares, Yupanqui também atribuía ao espaço atributos místicos, esotéricos (Arosteguy, 2021, 2022) e, por sua vez, a paisagem possuía uma significância peculiar porque esse “ser-na-paisagem”, para o cantor argentino, era uma espécie de desígnio astral, pois chegou a manifestar “que me anda perseguindo a paisagem da América para deixar-me um signo no rosto ou na alma” (2008, p. 279) e também acunhou uma figura retórica muito eloquente o ‘homem-paisagem’, que nas palavras do seu filho, Roberto Chavero, entende-se como:

[...] buscava o que ele chamava de 'homens-paisagem'. Ou seja, os homens que melhor traduziam o lugar onde estavam, através de seu trabalho, de suas reflexões, de suas palavras ou de seus silêncios. Então, esses homens (no sentido genérico de seres humanos,

acréscimo do autor) eram os melhores tradutores desse espaço, desse lugar. E ele os buscava, buscava o contato com eles porque era sua forma de se inserir na paisagem também, de compreendê-la mais, de se envolver nas histórias, nas lendas, nos mitos... ou seja, de conhecer plenamente o lugar" (Cadernos de campo, 5 de julho de 2018).

Seguindo a etimologia grega do termo 'geografia', "sugere que a Terra é um *texto* a decifrar, que o desenho da costa, os recortes da montanha, as sinuosidades dos rios, formam os **signos** desse texto. O conhecimento geográfico tem por objeto esclarecer esses signos, isso que a Terra revela ao homem sobre sua **condição humana** e seu **destino**" (Dardel, 2015, p. 2, *itálico do original e negrito do autor*). Todo esse conjunto de mistérios sonoro-paisagísticos, Leda Valladares o vincula ao mágico, ao componente esotérico desses cantos dos quais se desconhece a origem exata, mas que, no entanto, possuem um ancoramento profundo na dimensão simbólica do território (Haesbaert, 1999): "a magia do som, a magia do grito e a magia dessa paisagem enorme de onde vêm esses cantos" (Rébora, 1995).

Das cinco dimensões ou desdobramentos que Eric Dardel atribui ao espaço⁵, penso que a que mais dialoga com Leda Valladares é o espaço telúrico. Este é entendido como os desdobramentos do espaço geográfico que escapam à percepção que provém da interpretação dada pelo intelecto, ou seja, que são "encontrados numa **experiência primitiva**, resposta da realidade geográfica a uma **imaginação criativa** que, por **instinto**, procura algo como uma substância terrestre ou que, se contradizendo, a 'irrealiza' em **símbolos**, em **movimentos**, em **prolongamentos**, em **profundidades**" (Dardel, 2015, p. 14-15, *negrito do autor*). O que me interessa destacar dessa frase é o inacabado ou o infinito da percepção humana, e que fica patente quando Valladares sentencia "descobri um continente da música ancestral que pode ter séculos e milênios e que nunca se gasta e nunca poderá ser substituída por nada" (Rébora, 1995). E em outra parte disse, falando sobre o canto, "sobretudo **responde a essa enorme paisagem** e a essa cultura de séculos que está nos três continentes, África, Ásia e América, e que é música de **desertos**, de **montanhas** e **selvas**... e bom, aí está o **cosmos**, está o **infinito**, e aí está o **princípio das coisas** em matéria de **mistérios**, e a **origem do canto**, de onde vem..." (Rébora, 1995, *negrita do autor*). Esses cantos geolocalizados, com uma latitude e longitude específicas, estão em consonância com o lugar, com determinadas paisagens com todas suas

⁵ Eles são espaço material, espaço aquático, espaço aéreo e espaço construído.

cores, nuances, texturas, sabores e relevos. Com isso em mente, a seguir, abordo o desafio de traçar uma espécie de cartografia sonora e simbólica que identifique cada um dos agentes ou elementos que constituem esses cantos.

O CANTO COM CAIXA COMO EXPRESSÃO DO SER E ESTAR NO MUNDO: POR UMA CONSTELAÇÃO SONORA DE CONCEITOS GEOGRÁFICOS

*Cantos están muy pegados a la **tierra**,
a la **naturaleza**, a la **cosa cósmica**, a lo **sidereal**,
todo, al gran espectáculo de la montaña,
a todas las **fuerzas del universo***
Leda Valladares (2000, negrita do autor)

Neste trabalho, ao reconhecer que o ser humano não é o principal ator e que, portanto, faz parte do mundo real em uma relação baseada na interatividade e posicionalidade (Hayles, 1995), entendemos que a música pode funcionar como mediadora emocional não só entre o humano entre si e com os lugares (Furlanetto, 2018), mas também entre o humano e o não-humano. Como forma de plasmar essa mediação musical, proponho um mapa relacional que combine o humano e o não-humano, o espacial e o emocional, o musical e o cartográfico em constelações geoafetivas do mundo sonoro-musical do canto com caixa. Inspirado na proposta de Rogério Haesbaert (2014, 2019) de uma constelação geográfica de conceitos, que por sua vez deriva da constelação de conceitos de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1993), pretendo evidenciar o entrelaçamento de interações simbólicas nos três cantos com caixa em sua função de mediadoras entre os espaços geográficos e os estímulos emocionais que estes e seus componentes emitem, provocando diversas reações nos seres humanos. Acredito que, dessa maneira, estaria considerando mapear a complexidade musical da “própria multiplicidade do mundo (e do espaço cósmico, acréscimo do autor)” (Haesbaert, 2019, p. 128). A opção de mapear resulta do interesse em vislumbrar os cruzamentos, tensões e/ou divergências no devir dessa música ancestral, não apenas em si mesma, mas também entre os diversos e múltiplos gêneros musicais com os quais interage direta ou indiretamente. Nesse contexto, o verbo ‘mapear’ tem aqui conotações perceptíveis e tangíveis ao propor que esses cantos funcionem como um mapa dos (des)encontros com as múltiplas emoções, espaços, musicalidades e elementos humanos e não-humanos com os

quais está conectada, perceptíveis através de algum dos sentidos: olfato, gosto, tato, auditivo, visual e sensitivo.

Cabe ressaltar que, ao propor abordar os aspectos simbólicos, entendo que o conceito de constelação se ajusta melhor, pois compreendo que os nós que a compõem convergem em uma trama humana e não-humana que entra em jogo na conformação sonoro-musical andina e desempenham diferentes papéis simbólicos e funcionais. Além disso, considero que todos esses nós, agentes e elementos constitutivos dos cantos (como seus sons, ruídos, melodias, ritmos, harmonias, silêncios, timbres) podem ser concebidos “como fonte de informação sobre o espaço, [...] como geoindicadores da organização de (e em, acréscimo do autor) os lugares” (Raibaud, 2009, p. 1) com o objetivo de evidenciar as reverberações que esses cantos têm sobre a natureza, a paisagem, o território e, por conseguinte, as melodias. Nesse sentido, proponho pensar esses cantos como modos de estar no aqui e agora, ou formas de se aterrar próprias das filosofias ancestrais dos povos originários, que não são estáticas, tudo o contrário, são caracterizadas por um devir constante ou uma espécie de simultaneidade de histórias que convergem em um aqui e agora (Massey, 2005). É um aqui e agora iminente dado pela paisagem circundante, pelo fundo metafísico e ontológico das letras, pela ancestralidade imperecível das melodias e todo o misticismo secular que envolve essa prática. A esse respeito, Yupanqui afirma que “o cantor traduz o que a **terra lhe dita**. O cantor não elabora, mas traduz, é um **mensageiro de vozes que lhe chegam**. Ele traduz o que a terra lhe dita, o que a **terra lhe vai ditando**. Através de sua própria vivência, experiência, através de muitos” (Hassan, 1985, negrito do autor). Assim, os elementos a serem considerados para a constelação são os seguintes: as coplas, os silêncios, o *pucllay*, os/as vallistos/as, a caixa. Cabe acrescentar que todos eles gravitam em torno da manifestação ritualística do carnaval. A seguir, apresentamos cada um desses elementos:

A [copla](#) em si é o que se canta e é composta por “um poema breve, de uma grande síntese. Chegou da grande literatura espanhola (Século de Ouro Espanhol), aterrissou na América e se folklorizou fundindo-se com melodias de diversos repertórios latino-americanos” (Valladares, 2000, p. 33) e Valladares reforça que seu léxico é carregado de poesia: “a copla é uma forma espanhola, mas o giro poético nos pertence, tem um conteúdo que se relaciona com a paisagem e o modo de [sentir do índio](#) que cantava em sua língua (quéchua)” (Valladares, 2000, p. 29, negrita do autor). Quando os/as cantores/as compreendem que o canto é também silêncio, ele

se eleva para outras dimensões. Por isso, ao referir-se aos *vallistos*, Valladares sentencia “Nosso vallisto tem o culto do silêncio, de modo que, quando canta, se lhe abrem as vísceras [...] usa o *do* de sangue e ferida, explosão que vai parar no céu da intempérie infinita” (Valladares, 2000, p. 19, *itálico do original, negrita do autor*). Pucllay provém do quéchua *pukllay*, que etimologicamente significa brincar, se alegrar e, por sua vez, refere-se à festa realizada para agradecer à natureza, aos *apus* ou divinos guardiões e à mãe terra, Pacha Mama, que é quem provê os alimentos e a vida. Segundo se acredita, “este personagem é o encarregado de fecundar a Pacha Mama” e, por isso, “o *Pucllay* é retirado debaixo da apacheta (monte de pedras) e é aí que começa a revelação” (Ruggia, 2021). Vallistas ou vallistos⁶, é muito interessante como um relevo do território se transforma em substantivo para designar as pessoas que são naturais dos vales do norte da Argentina e, por sua vez, funcionam como qualidades para atribuir características determinadas da paisagem (cor, sinuosidades, alturas, rugosidades, etc.) ao canto, ou melhor dizendo, às formas em que o canto é entoado, sentido, experienciado e habitado. Habitar tanto o canto quanto seus territórios, ou dito de outra forma, os territórios do canto (Arosteguy, 2025). E, por último, a caixa que, segundo a cultura andina, não é apenas um instrumento, pois toda vez que se cria uma, ela recebe um batismo ou é realizada uma cerimônia chamada *challa*. A compositora, *coplera* e tocadora de quena e sikus de Salta, Micaela Chauque conta que “*challar*lo é como dar o batismo, digamos, do instrumento como se fosse uma pessoa, damos a qualidade de uma pessoa, digamos, é como damos as boas-vindas” e, na sequência, ela explica que esse ritual deve ser realizado apenas “pelas mulheres mais velhas *copleras* que sejam como mestras, aquelas que carregam toda a sabedoria do canto da copla” (Irigoyen, 2013). A esse respeito, Leda Valladares (2000), nos narra o ritual que gira em torno da confecção e batismo da caixa nos vales tucumanos:

[...] enquanto é construída, é mantida oculta, em uma relação secreta com seu mistério. A caixa tem madrinha e padrinho. Quando é estreada, o primeiro a fazê-la soar é o artesão que a construiu; ele molha seus couros com bebida alcoólica e bebe para celebrá-la. Deve fazê-la soar no escuro. Ao adicionar a *chirlera*, ela se transforma em uma caixa zombadora e fica em condições de vibrar com toda a sua magia. Então, ela é colocada no poste da fazenda. Para o cantor vallisto, a vibração da caixa é o **batimento do coração da montanha**. Em algumas regiões, antes de estreá-la, a caixa é deixada durante a noite em uma certa caverna da montanha (*salamanca*)⁷, onde se

⁶ Se designa à pessoa que é natural dos vales do norte da Argentina (Real Academia Espanhola).

⁷ Caverna natural que há em alguns montes ou colinas (Real Academia Espanhola).

carregará de **forças musicais** e se impregnará do **diabo** ou **duende** da festa do **carnaval**. Com essa maceração noturna na montanha, a caixa recebe seu batismo (Valladares, 2000, p. 31, negrita do autor).

Então, considero relevante pensar que todos esses elementos se articulam em uma espécie de constelação sonora de conceitos geográficos e musicais que gravitam em torno do carnaval, entendido como a manifestação ritualística a partir da qual o mundo sonoro do noroeste se evidencia. Como trata-se de um mapa sonoro e não imagético, se busca que cada pessoa construa de maneira subjetiva, interativa e mutante o seu a partir dos sons que aqui se propõem colocados como hiperligações nas palavras que compõem dita constelação. Porque como disse Beatriz Furlanetto (2018, p. 201, p. 208): “é possível criar um mundo particular com a música, melhor dizendo, construir e ancorar nosso ser no mundo musicalmente” e “o mundo pode ser percebido como uma partitura musical, uma grafia que se lê com os ouvidos, e não apenas com os olhos, uma escuta dos sons e silêncios que semeiam horizontes em nossas fronteiras”.

POR UMA GEOGRAFIA CÓSMICA OU O GIRO CÓSMICO DENTRO DA GEOGRAFIA (CONCLUSÃO)

*El universo me pegaba un grito. Quedé atónita por semejante llamado, palmario, **sideral**, de **intemperie**. En ese momento **desperté para América**.*
Leda Valladares (2000, negrita do autor)

Em um momento da entrevista com Blanca Rébora, Leda Valladares reflete que esse canto é uma espécie de estampido, funciona como uma forma de desabafo, e textualmente diz que “o canto é uma respiração profunda” (1995). Como sentença no epígrafe colocado acima, é uma respiração que se converte em grito que vem do universo e, nesse sentido, é algo sideral, algo que não se pode explicar em palavras ou que resulta complexo fazê-lo, e é tão poderoso que provoca que alguém, neste caso Leda, tenha reagido e se conectado com este continente que é a América. Ouvindo a Valladares na entrevista, fica manifesta a impressão de que esse canto não pode ser entendido em sua completude fora do lugar geográfico onde acontece, onde se expressa em toda sua magnitude. Isso me traz à mente o último capítulo do livro de Gaston Bachelard “A Poética do Devaneio” (2006), dedicado ao devaneio e ao cosmos. Na página 172, ele sentença que “a atmosfera inteira é, numa respiração

cósmica, respirada pela terra”. Aqui é interessante ressaltar, por um lado, a questão da respiração cósmica e, por outro, que ela é respirada pela terra. Essas duas questões foram caras para Valladares, já que em outra parte da entrevista ela expressa:

São mundos que estão dentro do mistério cósmico. Aí há uma ligação muito estranha do homem com a natureza e com o infinito dos céus, dos montes, dos desertos, dos campos, não sei, aí acho que está a grande ligação do homem com a natureza e brota essa música poderosíssima (Rébora, 1995).

Embora Bachelard foque na imagem, na imagem poética, na imagem cósmica, é interessante entender que essa imagem não é apenas visual devido ao fato de que o devaneio cósmico do sonhador se baseia no verbo contemplar e no poder da contemplação. Aqui cabe nos perguntarmos sobre o papel do som ou dos sons na configuração do universo que habitamos e, parafraseando ao filósofo francês, pensar também que de um som, isolado ou não, de um som combinado com imagens, pode nascer um universo. Considerando que é através da “cosmicidade de uma imagem que recebemos, portanto, uma experiência do mundo. O devaneio cósmico nos faz habitar um mundo...” (Bachelard, 2006, p. 170), é plausível pensar na cosmicidade do som, já que na concepção de Valladares essa experiência subjetiva de mundo contém também sons ou, melhor dizendo, cantos cósmicos ancestrais conectados às paisagens, ou seja, imagens, cores, texturas, relevos, sabores, aromas desses lugares. Falando de povos ancestrais, Bachelard (2006, p. 169) adverte que “as cosmogonias antigas não organizam pensamentos, são audácias de devaneios, e para devolver-lhes a vida é necessário reaprender a sonhar”. Aqui é pertinente mencionar o geógrafo francês Jean-Marc Besse (2015, p. 124) quando ele fala que segundo Eric Dardel foi a geografia quem “restituiu ao conhecimento científico seu significado cosmológico”. Essa dimensão cósmica do universo era de interesse dos impérios sumérios e acádios, que segundo o arqueólogo estadunidense Wayne Horowitz, possuíam três sistemas para descrever a geografia do céu:

Primeiramente, os textos acadianos falam de caminhos do céu pertencentes às estrelas e aos sete planetas antigos (u du. i dim = bibbu): a Lua, o Sol, Mercúrio, Vênus, Marte, Júpiter e Saturno. Em segundo lugar, tanto os textos sumérios quanto os acadianos referem-se a um sistema de divisão do céu em quadrantes que pode ser comparado aos quatro quadrantes da superfície terrestre. Por fim, diversos termos sumérios e seus equivalentes acadianos são utilizados como nomes para várias partes do céu (1998, p. 252).

A partir da leitura desse livro, Brian Godawa (2011) definiu que “uma cosmografia ou ‘geografia cósmica’ pode ser uma imagem complexa do universo que inclui elementos como astronomia, geologia e geografia; e esses elementos podem incluir implicações teológicas também” (p. 1). E é nessa conexão entre o ser humano e o cosmos, que para Dardel a geografia “é o recinto de um duplo nascimento: despertar do homem para o mundo, despertar do mundo no homem” (Besse, 2015, p. 139) e nesse devir cósmico Leda Valladares despertou para a América e a América também despertou nela ou talvez foi uma sorte de desígnio astral/sideral/cósmico que aconteceu também a Atahualpa Yupanqui (2008) quando a paisagem da América o perseguiu tanto que lhe deixou um sinal, uma marca, um vestígio no rosto, no corpo, na alma, em forma de cantos rasgados, quase esquecidos de tão derradeiros, mas nossos, muito nossos.

REFERÊNCIAS

ACHIG-BALAREZO, David Ricardo. Cosmovisión Andina: categorías y principios. Editorial. **Revista de la Facultad de Ciencias Médicas**, Cuenca, EC, v. 37, n. 3, 2019. <https://doi.org/10.18537/RFCM.37.02.01>

AROSTEGUY, Agustín. Territórios do canto mapuche na Argentina: os vínculos entre o *ül* e o *wallmapu* como configuradores da cosmovisão e cosmoaudição mapudungun. In: AZEVEDO, Ana. Francisca, FURLANETTO, Beatriz Helena, DUARTE, Miguel Bandeira e AUGUSTO, Carlos Augusto (eds.). **Geografias Culturais da Música, do Som e do Silêncio** (Vol. 2). Guimarães: Lab2pt, 2025, p. 33-54.

AROSTEGUY, Agustín. La vidala del noroeste argentino: un compendio de silencios, coplas y energías cósmicas. **Geousp**, São Paulo, v. 26, n. 3, p. 1-21, 2022. <https://doi.org/10.11606/issn.2179-0892.geousp.2022.198497>

AROSTEGUY, Agustín. Cerro Colorado: misterios de un paisaje sonoro. **Espazo e Cultura**, Rio de Janeiro, n. 50, p. 49–69, 2021. <https://doi.org/10.12957/espacoecultura.2021.65188>

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BESSE, Jean-Marc. Geografia e Existência: a partir da obra de Eric Dardel. In: **O homem e a Terra: natureza da realidade geográfica**. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 111-139.

CABALLERO FARFÁN, Policarpio. **Música inkaika**: sus leyes y evolución histórica. COSITUC: Cusco, 1988.

CARRIZO, Mariana. **Leda Valladares**: guardiana de nuestras memorias sonoras. Ministerio de cultura – Argentina. Buenos Aires, 17 de dez. 2020. Disponível em:

<https://www.cultura.gob.ar/leda-valladares-la-recopiladora-de-la-memoria-y-el-sonido-ancestral-9915/>. Acesso: 20 nov. 2024.

CENTRO DE CULTURAS ORIGINARIAS KAWSAY. **Metodología propia**: educación diferente. Cochabamba: Centro de Culturas Originarias Kawsay, 2005.

CESARINI, Gianni. **La vidala canta la vida en una forma musical típicamente argentina**. Gianni Cesarini & amig@s: músicas, palabras y rincones de bellezas [blog]. 2017. Disponível em: <http://www.giannicesarini.com/vidala-canta-la-vida-en-una-ormamusical-tipicamente-argentina/>. Acesso: 20 nov. 2024.

DARDEL, Eric. **O homem e a Terra**: natureza da realidade geográfica. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **¿Qué es la filosofía?** Barcelona: Editorial Anagrama, 1993.

EL ARCÓN DE LA HISTORIA ARGENTINA. **La vidala**. 4 de jan. 2020. Disponível em: <https://elarcondelahistoria.com/la-vidala/> [blog]. Acesso: 20 dez. 2024.

FURLANETTO, Beatriz Helena. Geografia da Música: Rodas de Choro, Emoções e Encontros. In: AZEVEDO, Ana Francisca de; FURLANETTO, Beatriz Helena; DUARTE, Miguel Bandeira (eds.). **Geografias Culturais da Música**. Minho: Diário de Minho, 2018, p. 201-220.

GODAWA, Brian. **Mesopotamian cosmic geography in the Bible**. [S. l.]: BioLogos, [s. d.]. Disponível em: https://www.fliedner.es/media/modules/editor/cienciayfe/docs/biologos/25-godawa_scholarly_paper_2.pdf. Acesso em: 1 set. 2025.

HAESBAERT, Rogério. **Regional-Global**: dilemas de la región y de la regionalización en la Geografía contemporánea. Buenos Aires: CLACSO; Universidad Pedagógica Nacional, 2019.

HAESBAERT, Rogério. Lógica zonal y ordenamiento territorial: para rediscutir la proximidad y la contigüidad espaciales. **Cultura y Representaciones Sociales**, Ciudad de México, v. 8, n. 16, p. 9-29, 2014.

HAESBAERT, Rogério. Identidades territoriais. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (orgs.). **Manifestações da cultura no espaço**. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 1999, p. 169-190.

HASSAN, Ariel. **Los caminos de Atahualpa**: El filósofo [documentário - 4 episódios]. Canal Encuentro: Argentina. Duração: 26:05 minutos, 1985.

HAYLES, Nancy Katherine. Searching for common ground. In: SOULÉ, Michael; LEASE, Gary (eds.). **Reinventing Nature? Responses to Postmodern Deconstruction**. Washington: Island Press, 1995, pp. 47-64.

HOROWITZ, Wayne. **Mesopotamian Cosmic Geography**. Winona Lake: Eisenbrauns, 1998.

IRIGOYEN, Andrés. **El origen de las especies**: canto con caja [cuatro episodios - série documental]. Argentina. Duração: 110 minutos, 2013.

LONG-ONHI, Silvia. **La vidala y la vidalita no son la misma cosa**: ambas formas musicales y poéticas, a las que se las suele confundir, tienen marcadas diferencias entre sí. La Nación, Buenos Aires, 14 de ago. 2010. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/economia/campo/la-vidala-y-la-vidalita-no-son-la-misma-cosa-nid1294247/>. Acesso: 20 jan. 2025.

MARANDOLA JR., Eduardo Jose. Apresentação à Edição brasileira. In: **O homem e a Terra**: natureza da realidade geográfica. São Paulo: Perspectiva, 2015, (pp. xi-xv).

MASSEY, Doreen. **For space**. London: SAGE, 2005.

RAIBAUD, Yves. **Musiques et territoires**: ce que la géographie peut en dire. Conférence d'ouverture du Colloque international de Grenoble 'Musique, Territoire et Développement Local', Grenoble, France, 19 et 20 novembre 2009.

RÉBORI, Blanca. **Colección retratos sonoros 09**. Leda Valladares. [Programa radial Raíces- CD] Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación, 1995.

RODRÍGUEZ, Germán. **La sabiduría del Kóndor**: un ensayo sobre la validez del saber andino. Quito: Abya-Yala, 1999.

RUGGIA, Bianca. **4 simbologías del carnaval humahuaqueño**. Blog SerArgentino.com, Buenos Aires, 2021. Disponible en: <https://www.serargentino.com/argentina/tradiciones/4-simbologias-del-carnaval-humahuaqueño>. Acesso en: 20 oct. 2022.

VALLADARES, Leda. **Cantando las raíces**: coplas ancestrales del noroeste argentino. Buenos Aires: Emecé, 2000.

VEGA, Carlos. **Las canciones folklóricas de la Argentina**: antología. (Compilador: Bruno Jacovella). Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, (2023 [1969]).

YUPANQUI, Atahualpa. **La Capatza**. San Luís: Nueva Editorial Universitaria, 2012.

YUPANQUI, Atahualpa. **Este largo camino**: Memorias (Rescate de Victor Pintos). Buenos Aires: Cántaro, 2008.

ZENTENO BRUN, Hugo. Acercamiento a la visión cósmica del mundo Andino. **Punto Cero**, Cochabamba, v. 14 n. 18, p. 83-89, 2009.