

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

Programa de Pós-graduação em Antropologia Social

Suena el Río.

**Entre tangos, milongas, murgas e candombes:
músicos e gêneros rio-platenses em Buenos
Aires.**

Maria Eugenia Domínguez

Orientador: Prof. Rafael José de Menezes Bastos

Tese de Doutorado apresentada ao
Programa de Pós-graduação em Antropologia
Social da Universidade Federal
de Santa Catarina.

Florianópolis/ SC
2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
Programa de Pós-graduação em Antropologia Social

Suena el Río.

**Entre tangos, milongas, murgas e candombes:
músicos e gêneros rio-platenses em Buenos
Aires.**

Maria Eugenia Domínguez

Orientador: Prof. Rafael José de Menezes Bastos

Tese de Doutorado apresentada ao
Programa de Pós-graduação em Antropologia
Social da Universidade Federal
de Santa Catarina.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos –PPGAS/UFSC (Orientador)

Profa. Dra. Alicia Martín- FFYL/ UBA- Argentina

Prof. Dr. Acácio Tadeu Camargo de Piedade- UDESC

Profa. Dra. Vânia Zikán Cardoso- PPGAS/UFSC

Profa. Dra. Miriam Furtado Hartung- PPGAS/UFSC

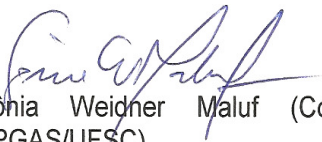
Florianópolis/ SC
2009

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

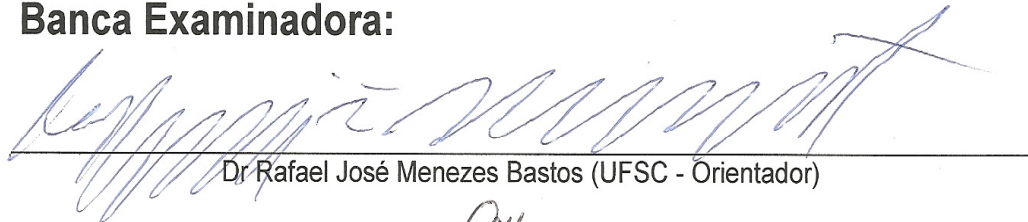
“Suenan el Río. Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires”.

María Eugenia Domínguez
Orientador: Dr. Rafael José de Menezes Bastos

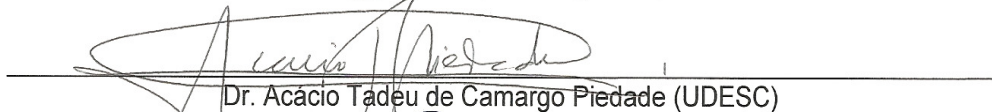
Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de doutor em Antropologia Social, aprovada pela Banca composta pelos seguintes professores:


Sônia Weidner Maluf (Coordenadora
PPGAS/UFSC)


Banca Examinadora:


Dr. Rafael José Menezes Bastos (UFSC - Orientador)


Dra. Alicia Martín (UBA-Argentina)


Dr. Acácio Tadeu de Camargo Piedade (UDESC)


Dra. Vânia Zikán Cardoso (UFSC)


Dra. Miriam Furtado Hartung (UFSC)

Florianópolis, 03 de abril de 2009.

Resumo

Esta tese trata das práticas de músicos que na cidade de Buenos Aires, Argentina, se dedicam aos gêneros rio-platenses. Ela resulta de uma pesquisa etnográfica entre grupos que interpretam canções associadas ao tango, à milonga, ao candombe argentino e uruguaio, à murga argentina e à murga uruguaia. Os músicos que constituem a musicalidade rio-platense atuam fundamentalmente na cena 'independente', embora explorem formas variadas de gestão da atividade musical, de articulação com as políticas públicas para o setor, e de participação no mercado. As trajetórias dos músicos descrevem um trânsito por projetos nos diferentes gêneros rio-platenses, às vezes pelos estilos uruguaio e argentino dos mesmos, atravessando os limites entre as categorias musicais e sociais. Na tese se descrevem os efeitos musicais da grande imigração de uruguaios que se registra na Argentina a partir da última ditadura militar, entre eles a proliferação de blocos de candombe afro-uruguaio e de murgas uruguaias em Buenos Aires, e a adoção de pautas desses gêneros no universo da canção popular da cidade. Por sua vez, a pesquisa etnográfica registrou a existência de uma rede de artistas cujos trabalhos dialogam com as concepções dominantes da música popular local, especialmente no que diz respeito à música negra da Argentina. No mesmo universo, os músicos introduziram a murga argentina e a murga uruguaia - que até há pouco se limitavam às atuações no carnaval- entre os recursos para compor novas canções. Embora tendo por base uma visão retrospectiva que valoriza a tradicionalização, as práticas elaboram novas relações para os gêneros rio-platenses, permitindo compreender como '*suenan el río*' nessa região.

Música rio-platense- Uruguaio- Argentina- Gêneros musicais- Hierarquias estéticas- Limites sociais

Resumen

Esta tesis trata de las prácticas de un conjunto de músicos que, en la ciudad de Buenos Aires, Argentina, se dedican a los géneros rioplatenses. Ella resulta de una investigación etnográfica entre grupos que interpretan canciones asociadas al tango, a la milonga, al candombe argentino y uruguayo, a la murga argentina y a la murga uruguaya. Los músicos que integran este universo actúan fundamentalmente en el sector 'independiente' de la industria musical, por más que desplieguen una variedad de formas de gestionar la actividad musical, de relacionarse con las políticas públicas orientadas al sector, y de participar en el mercado. Las trayectorias de los artistas describen un tránsito por proyectos en los diferentes géneros rioplatenses, a veces, por los estilos uruguayos y argentinos de los mismos, atravesando los límites entre las categorías musicales y sociales. A lo largo de la tesis se describen los efectos musicales de la gran inmigración de uruguayos que se registra en la Argentina desde la última dictadura militar, entre ellos la proliferación de comparsas de candombe afrouruguayo y de murgas uruguayas en Buenos Aires, y la adopción de pautas de esos géneros en el universo de la canción popular de la ciudad. A su vez, la investigación etnográfica me permitió registrar la existencia de una red de artistas cuyos trabajos dialogan con las concepciones dominantes de la música popular local, especialmente respecto de la música negra de la Argentina. En esa misma esfera los músicos introdujeron a la murga argentina -que hasta hace poco tiempo atrás se limitaba a la actuaciones en el carnaval-, entre los recursos para componer nuevas canciones. Más allá de estar basadas en visiones retrospectivas que valorizan la tradicionalización, estas prácticas elaboran nuevas relaciones entre los géneros rioplatenses. Ellas nos permiten comprender cómo hoy 'suena el río' en esa región.

Música rioplatense- Uruguay- Argentina- Géneros musicales- Jerarquías estéticas- Límites sociales

Suena el Rio é o título do CD que o conjunto Afroandombe, de Buenos Aires, gravou em 2001. Adotei o título nesta tese, em parte, como homenagem a esses talentosos artistas que fizeram com que eu refletisse sobre o mundo da canção rioplatense na capital argentina.

Sumário

- 8** Lista de Mapas e Fotos
- 12** **Introdução**
- 12** Tango, milonga, murga, candombe: a música rio-platense
- 33** O trabalho de campo no universo musical rio-platense
- 43** O texto sobre o universo musical rio-platense em Buenos Aires
- 50** **Capítulo 1 – Candombes, negros e nação**
- 52** 1.1 Os bailes de negros e o problema do 'fator africano' na música uruguaia e argentina
- 66** 1.2 Negros, habaneras, tangos e milongas: discussões sobre o seu parentesco
- 79** 1.3 Quem inventou a milonga-candombe? Teorias uruguaias e argentinas
- 85** 1.4 Apropriações contemporâneas da musicalidade negra portenha: entre as definições musicológicas e as definições nativas
- 93** **Capítulo 2 – Fricções internacionais na imaginação regional rio-platense**
- 99** 2.1 1960 e depois: candombe, jazz e rock
- 113** 2.2 Do mesmo bairro? Limites e ambigüidades no amor rio-platense
- 126** **Capítulo 3 – Pelas trilhas da canção rio-platense em Buenos Aires**
- 126** 3.1 A gestão da atividade musical: discográficas, cooperativismos, políticas e espaços
- 135** 3.2 Que navio é esse que chegou agora? Novos sons negros na paisagem musical portenha
- 148** 3.3 A canção de Buenos Aires: músicos e trajetórias entre gêneros
- 169** **Capítulo 4- Entre gêneros: as versões nos repertórios rio-platenses**
- 179** 4.1 As astracanadas
- 184** 4.2 As versões rio-platenses

196	Capítulo 5 – A murga, a música e os músicos
197	5.1 A 'uruguayización' da murga argentina e outras transformações
206	5.2 Da murga mistonga às gravações e calendário artístico do ano inteiro
219	5.3 A murga, as bandas e as gravações
227	5.4 A moderna tradição da murga-canção
233	6 Considerações finais
240	Agradecimentos
242	Referências Bibliográficas
256	Sites da Internet consultados
257	Referências Discográficas
261	Anexo 1 – Exemplos musicais e audiovisuais
263	Anexo 2 – Vídeo etnográfico 'Musa Mistonga'
265	Anexo 3 – Lista de pessoas entrevistadas

Lista de Mapas e Fotografias*

Introdução

1 – Rio da Prata (foto de satélite)

2 – Rio da Prata/Buenos Aires-Montevideu (mapa)

3 – Limites políticos/Argentina-Uruguai (mapa)

4 – Mapa da cidade de Buenos Aires. Alguns espaços mencionados na tese podem ser localizados com as seguintes referências: 1 – Estádio Obras Sanitarias (bairro de Nuñez), 2 – Antigo local de La Trastienda (bairro de Palermo), 3 – La Trastienda (bairro de San Telmo), 4 – Teatro e Centro Cultural San Martín (Centro), 5 – Centro Cultural Ricardo Rojas (Centro), 6 – Parque Lezama (bairro de San Telmo), 7 – Plaza Dorrego (bairro de San Telmo)

Capítulo 1

5 – Pintura de Martín Boneo *Candombe Federal* (Fonte: Schavelzon, 2003).

6 – Variação da pintura de Martín Boneo *Candombe Federal* (Fonte: Schavelzon, 2003).

7 – Variação da pintura de Martín Boneo *Candombe Federal* (Fonte: Schavelzon, 2003).

Capítulo 2

8 – Capa do CD *Cuando el Río Suena*, de Adriana Varela e Jaime Roos. Como em muitos outros CDs deste segmento, o Rio da Prata aparece entre as principais imagens que acompanham as artes de capa.

9 – Capa do CD *Amor Rioplatense*, da murga Falta y Resto. Como em muitos CDs deste segmento, as imagens das capas destacam a irmandade entre as duas bandeiras ou nações.

Capítulo 3

10 – O 'toque' de San Telmo avança pela rua Balcarce, com as viaturas da polícia atrás, pedindo ao alto-falante que os transeuntes desocupem a rua.

11 – Juan Carlos Cáceres interpreta 'tangos negros' no piano, incluindo na orquestra bandoneon, bombo de murga, tambores de candombe e cajón.

12/13 – O conjunto 'Molembos' inclui os três tambores de candombe (chico, repique e piano), tumbadoras, guitarra e baixo elétrico.

14 – Os tambores de candombe são afinados em volta de uma fogueira para tensionar o couro com o calor do fogo. Avenida de Mayo (Buenos Aires). Toque de final do ano, 28-dez-2002.

15 – Os tambores de candombe são de três tamanhos (piano, repique e chico, com sonoridades do grave ao agudo). O tambor se pendura no corpo e nos toques de rua é tocado enquanto se anda, formando um cordão. Na fotografia, Sergio Morán no tambor piano, Comparsa Kankalakán, Barracas.

16 – Oficina de fabricação de tambores de Javier Bonga Martinez, na sede do Movimiento Afrocultural, no bairro de Constitución. Na fotografia, o luthier e o ajudante estudam a 'lonja' de couro antes de colocá-la no tambor. Atrás deles, três tubos paralelos dispostos em diferentes alturas servem de 'cama' onde se curvam as 'duelas' de madeira que compõem as paredes do tambor. No mural: Gramillero (*médico-bruxo*) e Mama Vieja dançando.

17 – Nos desfiles de candombe as vedettes dançam na frente da bateria, como também a Mama Vieja, o Gramillero e o Escobero, além de outras dançarinas e dançarinos. Na fotografia, as vedettes da Comparsa do Movimiento Afrocultural. 9-out-2006.

18 – Gramillero e Mama Vieja da Comparsa do Movimiento Afrocultural.

19 – Mapa dos bairros de Buenos Aires. As comparsas mencionadas se localizam fundamentalmente na área sudeste da cidade, nos bairros de (1) La Boca, (2) Barracas, (3) San Telmo, (4) Parque Patricios e (5) Constitución, além de (6) Caballito e (7) Almagro. Fora do perímetro da cidade existem comparsas em Morón (oeste da capital) e em La Plata (sul da capital).

20 – Mural que os candombeiros pintaram em homenagem ao Araña, na rua Balcarce de San Telmo, onde passa o toque desse bairro.

21 – Afroandombe (Pablito Candamia, Jimmy Santos, Guinea, Juan Carlos Candamia, Letícia, Cacho Tejera e Pedro Conde) inclui quatro tambores de candombe, tumbadoras, baixo elétrico e violão. Ciclo 'Rioplatenses – Música para no ahogarse'. Teatro Hebraica, mar-2003.

22 – Yayo Gonzalez acompanhando seu filho enquanto desfila junto à Comparsa Kimbara, do bairro de Almagro.

Capítulo 4

23 – La Redoblona une ritmos e instrumentos 'brasileiros' (como repenique e surdo) com os da murga argentina (bombos de prato) e da murga uruguaia (caixa e bombo de murga uruguaia). Villa Ortuzar, Buenos Aires. Atuação na celebração do Aniversário da Independência do Uruguai, 26-ago-2006.

24 – La Redoblona, desta vez com bateria de murga uruguaia (pratos de mão, bombo de murga uruguaia e caixa) e coral de três vozes, remetendo à sonoridade da murga uruguaia. Villa Ortuzar, Buenos Aires. Aniversário da Independência do Uruguai, 26-ago-2006.

Capítulo 5

25 – Desfile de entrada do Centro Murga Ilusiones de una Noche: a 'diretora de baile' da secção de mulheres (com as 'mascotes' na sua frente) comanda a coreografia através do apito. Na fotografia, realiza uma 'patada' (chute) característica da dança murgueira, cuja incorporação nas coreografias femininas levou as mulheres a trocar a antiga minissaia por calças ou shorts. A vestimenta se completa com a imprescindível *levita* (fraque) e a *galera* (cartola) – paródia das antigas comparsas carnavalescas que emprestavam ou imitavam as roupas dos setores da alta-sociedade. Na fotografia podem se observar também os bonecos que acompanham o desfile e as 'alegorias' (estrela, dado etc.). Corso do bairro de Boedo. Fevereiro 2006 (fotografia de Laura Dominguez).

26 – Na atuação do Centro Murga Ilusiones de una Noche sobem no palco os três cantores solistas e o estandarte. Corso do bairro de Boedo. Fevereiro 2006 (fotografia de Laura Dominguez).

27 – Membros da murga Los Fantasmas de Saavedra preparados para a demonstração de dança com o público ao redor. Bateria, dançarinos e público ficam na mesma altura, no chão da rua. Corso Congreso, 2006.

28 – No palco da murga uruguaia Falta y Resto temos a totalidade do conjunto: o diretor do coral (na fotografia de costas para o público), o violão no chão (já que o instrumento não é utilizado para acompanhar as músicas, mas somente para marcar o tom aos cantores no início das mesmas), os cantores com microfone individual e a bateria. Espetáculo *Amor Rioplatense*. Teatro ND Ateneo. Julho, 2006 (fotografia de Laura Dominguez).

29 – Bateria da murga uruguaia: pratos de mão, bombo e caixa. Espetáculo *Amor Rioplatense*. Teatro ND Ateneo. Julho, 2006 (fotografia de Laura Dominguez).

30 – La Flor y Nata, murga em banda, no café Los 36 Billares. Somente alguns integrantes do conjunto são murgueiros com experiência nos carnavais de Buenos Aires. Outros são músicos profissionais ou amadores (que têm outros trabalhos e profissões) que se inclinaram pelo gênero murga na elaboração das suas músicas. Nos espetáculos a banda recorre também às declamações (que não são um traço comum nas atuações das 'bandas') e ao visual murgueiro na escolha das roupas. Os instrumentos são os típicos numa banda (guitarra, baixo, bateria, violão, *tumbadoras*), exceto pelo bombo de prato, neste caso executado pelo murgueiro Tato Serrano.

*Nos casos não-especificados as fotos são da autora.

Milonga que este porteño,
dedica a los orientales,
agradeciendo memórias,
de tardes y de seibales,
el sabor de lo oriental,
con estas palabras pinto,
es el sabor de lo que es,
igual y un poco distinto.

...

Milonga para que el tiempo,
vaya borrando fronteras,
vaya borrando fronteras,
por algo tienen los mismos,
colores las dos banderas,
milonga que este porteño,
dedica a los orientales,
agradeciendo memorias,
de tardes y de seibales.

Jorge Luis Borges
Milonga para los orientales

Estas questões são absolutamente análogas, na sua ordem,
às que Mauss punha quando, no seu *Essai sur la magie*,
ao interrogar-se acerca do principio da eficácia mágica,
se viu obrigado a passar dos instrumentos utilizados pelo feiticeiro
para o próprio feiticeiro, e deste para a crença dos seus clientes
e, gradualmente, para todo o universo social no interior do qual
se elabora e exerce a magia.

Pierre Bourdieu
Gênese histórica de uma estética pura.

Introdução



1- Rio da Prata (Foto de satélite)

Tango, milonga, murga, candombe: a música rio-platense

Até pouco tempo atrás, a murga argentina e a murga uruguaia eram expressões restritas à esfera do carnaval. Desde 1990, porém, artistas populares da cidade de Buenos Aires vêm incorporando em suas canções – quer em gravações, quer ao vivo – elementos de ambos os gêneros e que não se circunscrevem mais ao carnaval.¹

¹ Embora partilhem o mesmo nome e sejam expressões carnavalescas, a murga argentina e a uruguaia diferem grandemente. (Lembre-se que o rótulo ‘murga’ aponta a música, a dança, a representação teatral e ao próprio grupo.) A murga argentina não tem um tamanho predeterminado. As murgas pequenas são integradas por menos de 50 pessoas, enquanto as grandes – os ‘murgones’ – somam mais de 150 participantes, reunindo homens, mulheres, crianças e até idosos. A murga argentina supõe uma atuação estruturada: cantores sobem num palco para apresentar a murga, recitar e cantar, enquanto os demais integrantes desfilam e dançam. Fazem parte da bateria da murga os *bombos con platillos* (variando entre dois e 50, são bombos verticais pendurados no corpo com um prato parafusado na parte superior; se executa com uma mão percutindo a massa no couro e outra batendo um prato de mão no prato parafusado ao bombo) e os apitos. A incorporação de caixa (*redoblante*), surdo e agogô (*cencerro*) na seção rítmica, bem como de instrumentos harmônicos (algumas murgas argentinas utilizam acordeão, bandoneon, violão, guitarra, baixo elétrico e seções de sopros,

Paralelamente registra-se, também em Buenos Aires, uma apropriação crescente da sonoridade *candombera* afro-uruguaia e do candombe argentino em obras enquadradas na categoria de canção popular urbana ou na de rock. Importa destacar que em alguns casos esta atualização de gêneros considerados tradicionais ocorre por meio da atividade musical de artistas ligados ao universo do rock local, sendo entendida como um encontro entre esse gênero e as tradições locais da murga e do candombe. A apropriação de gêneros ‘locais’ e ‘tradicionais’ por parte de músicos que os combinam com elementos do rock não é exclusiva da região, registrando-se em toda a América Latina com as devidas variantes.²

Assim descreve o musicólogo uruguaio Coriún Aharonián:

“By the end of the twentieth century Uruguay was – in spite of its size – producing a great deal of high quality popular music. In the same way as its 1960’s song movement had become influential far beyond the country’s borders, so two new genres from the last decades of the twentieth century, the candombe and the murga, began to be adopted in Argentina”. (2005: 345)

“There was a new explosion of rock bands between 1985 and 1990, followed by a quiet continuity in this field during the 1990’s and the beginning of the new century, frequently influenced by fusions of murga, candombe and milonga”. (2005:349)

As palavras de Aharonián registram, por um lado, a apropriação de gêneros uruguaiois por parte dos músicos e do público argentinos e, por outro, a incorporação de

dentre outros instrumentos), é considerada uma inovação e vem ganhando espaço desde 1990. A sonoridade da murga argentina, entretanto, é dada pelo bombo de prato – ela pode incluir outros instrumentos, mas sem bombo de prato não existe murga argentina.

Em contrapartida, a murga uruguaia atua num palco, desenvolvendo durante 40 minutos um roteiro teatral através das músicas, monólogos e diálogos. Os cantores executam uma forma típica de emissão da voz e os coros geralmente são arranjados em três ou mais vozes masculinas. A presença de mulheres nas murgas uruguaias é muito rara. As crianças podem atuar em ‘murgas de pibes’, mas não de forma conjunta com os adultos. São no máximo 15 cantores, usualmente três para cada voz, e a bateria tem três integrantes e três instrumentos: bombo, caixa e pratos de mão. Às vezes o diretor toca violão para marcar o tom dos cantores – não para acompanhar a música.

² Sobre a combinação de rock e gêneros ‘tradicionais’ latino-americanos, ver Paccini Hernandez, Fernandez L’Hoeste & Zolov (2004). Sobre a carnavalização e a adoção de elementos dos universos *murguero* e *candombero* no âmbito do rock de Buenos Aires, ver, por exemplo, Citro (2000) – analisando a proposta do grupo *Bersuit Vergarabat* – ou Benedetti, (2005), para o caso de *La Renga*. Sobre as mudanças no universo do rock argentino na década de 1990 e sua aproximação de outros gêneros populares, ver Vila (1999); Garcia & Martinez (2001); Semán, Vila & Benedetti (2004).

elementos associados às versões locais do rock, como também às murgas uruguiaia e portenha, ao candombe e à milonga, em conjuntos formados por uruguaios e argentinos. Em Buenos Aires, muitos grupos reúnem músicos argentinos e uruguaios ou filhos de uruguaios³, que interpretam canções de sua própria autoria ou do repertório rio-platense tradicional. O objeto desta pesquisa foi construído a partir desse universo: a música rio-platense tal como é realizada hoje na cidade de Buenos Aires. Não para revelar o possível trânsito de gêneros modernos puros a uma situação pós-moderna de bricolagem, mas evidenciando que tal hibridez – constituída por trocas sucessivas entre elementos associados a distintos gêneros e entre músicos e repertórios do Uruguai e da Argentina – foi desde o século XIX a característica dominante no universo da música popular do eixo Buenos Aires-Montevideú.



2- Rio da Prata/ Buenos Aires- Montevidéu

A categoria *música rio-platense* não é criação recente. Sem dúvida o fato de que os atuais territórios do Uruguai e da Argentina tenham integrado a unidade político-administrativa do *Virreinato del Río de la Plata* – dependente da Espanha durante a

³ Conforme o *Censo Nacional de Población* de 1991 (INDEC – Instituto Nacional de Estadísticas y Censos), os estrangeiros residentes na *Área Metropolitana de Buenos Aires* representavam 9% do total da população da cidade. Desse percentual, 43% provêm de países limítrofes – isto é, 4% da população da área. A maior proporção de estrangeiros em Buenos Aires é de uruguaios (40%), seguidos pelos paraguaios (25%) e bolivianos (15%). A maioria dos estrangeiros da *Gran Buenos Aires* vem do Paraguai (49%) e Uruguai (22%). Entre 1970 e 1979, se instalaram na Argentina 38.175 uruguaios; de 1980 a 1989, mais 29.534; e, entre 1990 e 2003, mais 8.085 uruguaios (INDEC, 2005:19).

época colonial⁴ – influi para que a região seja visualizada e descrita como tal desde o século XIX, numa variedade de textos que se referem à ‘cultura rio-platense’, à ‘literatura rio-platense’, à ‘fala rio-platense’ ou aos ‘mitos e superstições rio-platenses’. Lauro Ayestarán, pesquisador uruguaio que elaborou um corpus de textos e gravações paradigmáticos para o estudo do ‘folclore musical uruguaio’, reconhecia as limitações de estudar a música popular ajustando-se aos limites entre as nações latino-americanas, já que a maioria das músicas do continente revela formas elaboradas durante o período colonial, quando as fronteiras dos países não eram as atuais (Ayestarán, 1967:22). Na Argentina, alguns textos recentes também apontam para a necessidade de considerar o nível regional, mesmo em estudos voltados a gêneros associados de modo inegável ao imaginário do país. Na *Antologia del Tango Rioplatense*, por exemplo, editada na Argentina pelo *Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega* (Novati, 1980), se aborda a história deste gênero musical partindo da especificidade do seu caráter regional, mais que do nacional:

“En distintas ocasiones se ha hecho mención del Tango Argentino, y justo es reconocer que tanto por la importancia que tuvo en Buenos Aires en cuanto centro de irradiación, como por el número de autores, ejecutantes y bailarines argentinos o radicados en la Argentina que alcanzaron renombre internacional, es justificado el aditamento. En otras oportunidades la procedencia estaba sobreentendida, porque desde fines de la primera década del siglo [XX] la voz Tango fue, principalmente en Europa, sinónimo de lo argentino. Sin embargo el análisis del proceso de gestación y evolución demuestra que ambos márgenes del Plata protagonizaron – matices más o menos – sucesos paralelos, por este motivo se ha elegido la denominación Rioplatense, que ubica con precisión el ámbito en el cual se desarrollaron los acontecimientos principales que conciernen al tango”. (Novati, 1980, Parte II, “Advertencia Preliminar”)

⁴ Vale lembrar que os atuais territórios da Argentina e do Uruguai, assim como o sul da Bolívia e Paraguai, fizeram parte da unidade político-administrativa do *Virreinato del Rio de la Plata*, criado em 1776 (até então Buenos Aires era um porto periférico do *Virreinato del Peru*). Disputado por espanhóis e portugueses, o território da atual República Oriental del Uruguay ficou em mãos espanholas em 1726, com a fundação de Montevidéu. A Argentina se tornou independente da Espanha em 1816, e os esforços separatistas em algumas regiões – em oposição à hegemonia de Buenos Aires – conduziram ao surgimento de outros três países: Paraguai, em 1814; Bolívia, em 1825; e Uruguai, em 1828 (cf. Luna, 1982; Jochims Reichel & Gutfreind, 1996).

Neste estudo, pretendo explorar algumas atualizações da categoria música rio-platense tal como podem ser registradas atualmente na cidade de Buenos Aires. Tais atualizações dialogam sempre com o passado desses gêneros e da relação entre eles, daí a importância de uma perspectiva histórica para a sua compreensão. Para reconstruir o passado das relações entre os gêneros rio-platenses, utilizei muitos textos acadêmicos como fontes de dados, e em alguns casos esses textos se tornaram objeto de minha análise e reflexão. Isto porque ajudam a definir o que pode legitimamente ser concebido como música argentina, como música uruguaia e como música rio-platense. Sustentados em paradigmas científicos vigentes à época em que foram produzidos – e em muitos casos se tratando de estudos elaborados por pesquisadores ligados a instituições estatais orientadas a inventariar e estudar o patrimônio musical das respectivas nações –, tais textos são considerados vozes legítimas na definição dos limites e na caracterização do que é considerado música popular argentina e uruguaia. Os dados etnográficos elaborados em campo geralmente dialogam, e em alguns casos se contrapõem, com tais versões hegemônicas acerca do que seria a música local, propondo outros sentidos para a categoria. Ao apresentar textos dos mais representativos folcloristas e antropólogos que pesquisaram e escreveram sobre os gêneros sob estudo, também interessa chamar atenção para a tensão existente entre as tendências narrativas que salientam a unidade histórico-cultural rio-platense e as que sublinham a divisão nacional que atravessa a região.

Entre os músicos contemporâneos coexistem ambas as tendências: algumas práticas musicais ressaltam as continuidades históricas e as possibilidades de fusão entre os estilos uruguaio e argentino de fazer música, enquanto outras remarcam as diferenças que distinguem uma nação da outra e cultivam estilos que permitem reelaborar essa distinção. Uma e outra tendência, nos textos e entre os músicos contemporâneos, têm como pano de fundo uma rica história de trocas e diálogos entre artistas e obras de uma e de outra margem do Rio da Prata. Trocas tão intensas que redundam em proximidade e semelhança, disparando por sua vez poderosos mecanismos de diferenciação (Lévi-Strauss, 1993).

principal ferramenta teórico-metodológica, minha abordagem examina as práticas musicais enquanto constituintes de categorias sociais como a região rio-platense, imaginada como um local dividido hoje por uma fronteira internacional. Como aponta Ramón Pelinski, os gêneros considerados locais e tradicionais são sempre territorializados: gêneros simbolicamente amarrados ao espaço no qual se organizaram e cujo devir musical se relaciona com os processos históricos da cultura com a qual se identificam (2000c: 21-22). Os músicos rio-platenses revelam que suas práticas musicais, bem como as trocas entre Uruguai e Argentina neste campo, constroem aquilo que imaginamos como um território, uma região. O que fiz foi estranhar a região rio-platense como o lugar que ela naturalmente representa para mim – já que eu sou desse lugar, minha cultura é rio-platense –, o que inclui estranhar a concepção da música rio-platense como o som natural de tal lugar.

O olhar etnográfico prescreve o estranhamento frente a categorias que parecem naturais, para enxergá-las enquanto fatos sociais. Esse é o caminho básico do etnógrafo que procura compreender os significados atribuídos pelos agentes às suas práticas, explicando por que esses agentes fazem o que fazem e como suas práticas contribuem na definição de categorias sociais. As perspectivas atuais para o estudo da música popular – desenvolvidas num campo multidisciplinar que inclui a antropologia, mas também a etnomusicologia, a história, os estudos culturais, comunicacionais e a sociologia – enfatizam cada vez mais a necessidade de não considerar a relação música-território como algo evidente (o que era enfatizado pela maioria dos estudos folclóricos da primeira metade do século XX), destacando as mediações internacionais e transnacionais envolvidas na construção de tipos locais de músicas. As mudanças na perspectiva antropológica na última metade do século XX, assim como as conseqüentes transformações na prática etnográfica, foram decisivas na desnaturalização que perpassa os atuais estudos sobre música popular no que se refere às relações música-território. Examinando algumas transformações na atual prática etnográfica, Gupta e Ferguson apontam:

“But the larger point is not simply the claim that cultures are no longer (were they ever?) fixed in place. Rather, the point, well acknowledged but worth restating, is that all associations of place, people and culture are social and historical creations to be explained, not given natural facts. This is as true for the classical style of ‘peoples and cultures’ ethnography as it is for the perhaps more culturally chaotic present. And the implication,

animating an enormous amount of more recent work in anthropology and elsewhere, is that whatever associations of place and culture may exist must be taken as problems for anthropological research rather than the given ground that one takes as a point of departure; cultural territorializations (like ethnic and national ones) must be understood as complex and contingent results of ongoing historical and political processes. It is these processes, rather than pre-given cultural-territorial entities, that require anthropological study.” (Gupta & Ferguson, 2001:4)

Interessa ressaltar que a mudança de perspectiva mencionada não decorre somente de transformações nas relações ‘reais’ entre música e território, mas nas formas como descrevemos tais relações. Tudo indica que a música popular sempre viajou pelo mundo de povoado em povoado, de cidade em cidade, embora algumas expressões musicais sejam adotadas como próprias por algumas comunidades e fixadas como representativas de um lugar. Como lucidamente descreve Carlos Vega, em trabalho apresentado em 1965, existem na América Latina correntes musicais anteriores à formação das nações modernas e de seus diferentes patrimônios musicais. Essas músicas, que se constituíram através da amálgama de gêneros vindos de diferentes lugares e das “disponibilidades circundantes” em cada lugar – que sempre são, por sua vez, a continuação ou modificação de outras expressões –, constituem o que o autor denomina “mesomúsica” ou “a música de todos”. Carlos Vega explica o surgimento de danças e músicas folclóricas – expostas pelos nacionalistas como as mais genuínas representantes da ‘cultura local’ – através dos empréstimos recíprocos entre expressões musicais ‘locais’ e ‘de fora’. O autor exemplifica com a contradança:

“La Contradanza, entonces, pasó de París a todas las capitales, a todas las ciudades, pueblecitos y lugares de Europa y de los otros continentes; fue adoptada por la clase media y por las clases bajas, en fin, llegó hasta los ambientes afroamericanos y hasta las poblaciones aborígenes. Todo esto en su carácter de mesodanza y de mesomúsica. Pero desde un punto de vista histórico general falta todavía lo más importante: la mesodanza es folklorígena⁵, engendra danzas folklóricas”. (Vega, 1997)

⁵ Na versão editada por Coriún Aharonián (publicada na *Revista Musical Chilena* em 1997) se menciona que o mecanoscrito de Vega traz a seguinte anotação a lápis: “folklorígena = generatrix / folklorigenerant”. Na tradução que Gilbert Chase e John Chappel realizaram para a revista *Ethnomusicology* (que publicou o texto em 1966), o termo é traduzido como “folklore-generative”.

De modo pioneiro, Vega apontou que inclusive as danças e músicas folclóricas são produto da apropriação criativa de expressões vindas ‘de fora’. Em alguns casos, conforme o autor, são danças e músicas surgidas na América do Sul que atingem ressonância continental, viajando inclusive ao Velho Mundo. Neste quadro de idéias, o canibalismo geralmente atribuído aos movimentos modernos em relação aos folclores nacionais é, por sua vez, produto de um canibalismo anterior. Essas grandes correntes às quais alude Vega se fragmentaram com a modernidade latino-americana: o mapa que as desenha passou a incluir fronteiras, calcadas nos limites entre as nações em formação. Durante o século XIX, quando definidas as modernas nações latino-americanas, se definiram também as fronteiras das ‘músicas locais’ ou ‘folclóricas’ de cada país e região. Não podemos esquecer, no entanto, a constatação de Vega de que a existência de expressões transnacionais, globalizadas ou ‘híbridas’, é anterior à – e condição para a – territorialização de músicas locais. Ao longo das gerações, essas músicas criaram e descreveram o *ethos*⁶ de cada um desses lugares e da sua gente. É assim que as práticas que desenvolvem a ‘música rio-platense’ se enquadram nos gêneros e estilos de fazer música historicamente associados à região do Rio da Prata. Ao mesmo tempo em que se informam nos modos aprendidos de fazer música rio-platense, tais práticas criam essa categoria, descrevendo e transformando, mais uma vez, as características da região e de seu povo.

De modo geral, a pesquisa se inspira nas idéias elaboradas por Menezes Bastos para o estudo antropológico da música popular, especialmente quando situa sua importância como matéria de estudo no fato de ter se organizado em gêneros, ao mesmo tempo em que se tornou um dos discursos privilegiados acerca das identidades nacionais (1996:158). No grande concerto internacional em que a América Latina insere-se como produtora/exportadora de bens culturais que terão ressonância mundial e influenciarão as tradições do Velho Mundo – especialmente no final do século XIX –, a música popular representou um importante articulador simbólico. Cidades como Rio de Janeiro e Buenos Aires, na costa atlântica do continente, produziram boa parte dos

⁶ O conceito de *ethos* é usado no sentido de Geertz, isto é, em referência aos critérios de avaliação estética e moral de um grupo, ao tono e caráter da sua vida e da disposição do seu ânimo: “El *ethos* se hace intelectualmente razonable al mostrarse que representa un estilo de vida implícito por el estado de cosas que la cosmovisión describe, y la cosmovisión se hace emocionalmente aceptable al ser presentada como un imagen del estado real de cosas del cual aquel estilo de vida es una auténtica expresión” (Geertz, 1995: 118).

discursos verbo-musicais que passaram a representar, respectivamente, os conjuntos nacionais de Brasil e Argentina, em especial no exterior. Em sua cartografia das músicas populares latino-americanas (Menezes Bastos, 1999) se evidencia o fato de que, no contexto moderno dos estados-nações, a música popular é um discurso estratégico para a construção de identidades nacionais, que só podem ser bem interpretadas considerando-se o nível internacional das suas relações. Dentre outras coisas, tais relações implicam influências e distinções recíprocas, que passaram a articular a organização das sonoridades e das danças locais em gêneros (1996:159). Na linha proposta pelo autor, os gêneros musicais podem ser apreendidos nos termos em que Mikhail Bakhtin propõe pensar os gêneros do discurso – isto é, como conjuntos de enunciados que se mostram estáveis em três níveis: conteúdo temático, estilo e formas de composição. Conforme Bakhtin (1981, 1982), os enunciados não acontecem no vazio, mas integram uma cadeia ininterrupta de perguntas e respostas, têm caráter dialógico e são polifônicos enquanto incorporam em si mesmos uma multiplicidade de vozes que são parte de outros enunciados. Portanto, por definição, os gêneros musicais não possuem fronteiras rígidas e seus limites sempre estão sujeitos a disputas pelo sentido atribuído aos enunciados e aos próprios gêneros. Os gêneros musicais podem ser pensados como repositórios semânticos que, na sua permanente redefinição, constituem grupos sociais ao mesmo tempo em que são por eles desenvolvidos.

Na narrativa a seguir, pretendo mostrar um panorama do universo musical rio-platense, com especial atenção para a elaboração de limites entre os gêneros que o constituem. Tais limites também dividem as práticas e os grupos de músicos, embora muitas falas ressaltem a continuidade entre eles através de metáforas de parentesco. A iniciativa responde à premissa de que os gêneros das músicas populares nacionais têm limites móveis por definição e que os empréstimos e distinções recíprocas não são posteriores a alguma autenticidade objetiva prévia (Menezes Bastos, 1999). Se pensarmos a cultura como comunicação, e apropriando-nos dos conceitos de Mikhail Bakhtin, temos que a variação (na linguagem ou na cultura) é a condição normal; o controle dessa variação normal implica grandes esforços, por isso a estabilidade dos gêneros é sempre muito relativa. O gênero, conforme Mikhail Bakhtin, faz com que se possa encontrar pontos em comum para organizar a multiplicidade das obras concretas, procurando a reiteração na diversidade. É com base no conceito de dialogismo ou diálogo (mais especificamente na condição dialógica da linguagem, segundo a qual todo enunciado depende de um diálogo e é constituído pela relação estabelecida na

alternância de vozes) que Bakhtin propõe pensar os gêneros. Isso faz com que seus conceitos possam ser deslocados da análise do discurso para outros estudos que abordem as artes na sua dimensão social, sem reduzir as obras a objetos (mas pensando-as como relações entre sujeitos) nem defini-las como expressão da individualidade do autor-compositor ou do leitor/contemplador/ouvinte.

No caso rio-platense, as relações atuais entre os gêneros sob estudo somente fazem sentido se relacionadas a narrativas que evocam fatos acontecidos durante algo mais de cem anos. A história de tais gêneros registra sua incorporação à categoria de música popular no mesmo período em que se organizavam o pensamento nacionalista argentino e a própria nação – mediando até hoje, portanto, uma variedade de possíveis identificações com o nacional. Embora o presente etnográfico deste estudo abranja um período de aproximadamente vinte anos – cujo início se situa no começo dos atuais períodos democráticos na Argentina e no Uruguai, nos anos de 1983 e 1985, respectivamente –, a narrativa procura se inserir na longa duração da modernidade latino-americana, com seu ponto de partida em algum momento do século XIX, e marcada inicialmente pela construção e organização dos estados-nação nesta parte do continente. Deste modo, o trabalho aborda algumas problemáticas recorrentes nos estudos sobre práticas musicais que combinam descrições da organização contemporânea dos campos musicais e referência à história da sua articulação em contextos ideológicos nacionais. (Middleton, 2003:11) Como propõe Ingrid Monson, para entender os discursos musicais é importante levar em consideração as interações entre distintos níveis analíticos: a criação de músicas em relação à ordem dos sons, a formação de redes sociais e comunidades que acompanham a participação em universos musicais, e o desenvolvimento de significados culturalmente variáveis e ideologias que informam as interpretações dos gêneros nos distintos contextos nacionais (1996:2). Neste estudo, tentei examinar como as práticas dos músicos que inscrevem seus trabalhos na categoria rio-platense contribuem para produzir sentidos de regionalidade, ao mesmo tempo em que atualizam formas de expressar e valorizar as diferenças nacionais. Para isso estudei a articulação de uma rede ou comunidade de músicos que, através das práticas musicais, dão forma e sentido à categoria música rio-platense, e que se referem de diferentes formas às continuidades e diferenças culturais entre dois países historicamente ligados por trocas de todo tipo.

Na narrativa etnográfica procuro evidenciar, por outro lado, que a música popular da cidade pode ser entendida como um campo onde diferentes gêneros (por

mais que sejam todos parte do segmento ‘popular’) têm diferentes níveis de prestígio e de aceitação, apelam às identificações de grupos distintos e são suscetíveis de ocupar diversos espaços, assim como são alvo de políticas culturais quantitativa e qualitativamente diferenciadas que apontam para sua legitimação. Eles representam, portanto, espaços de trabalho com benefícios materiais e simbólicos diferenciados. A relação hierárquica entre os termos do par música acadêmica/música popular – ou a condição de subalternidade que para muitos estudiosos e músicos define o popular – faz com que às vezes não se dedique atenção suficiente ao exame das diferenças que determinam que o segmento popular seja, ele mesmo, uma esfera social hierarquizada. Sem dúvida, a diferença nacional, quando apontada para determinar o caráter autóctone ou alóctone de músicos, obras, instrumentos e gêneros, é um fator de peso na organização da música popular da cidade. Assim, ao examinar quais critérios informam as avaliações estéticas que ordenam hierarquicamente gêneros, obras, músicos e seus trabalhos no campo da música popular, é fundamental levar em consideração as identificações nacionais que os gêneros musicais informam e ajudam a definir.

Como argumenta Peter Wade (2000), a música popular é uma esfera de práticas culturais intimamente relacionada com as identificações nacionais, regionais e étnico-raciais, com as ideologias sobre a nação e a região, e com os modos como estas racializam as diferenças culturais. Em todos os casos, os imaginários nacionais modernos identificaram alguns gêneros de música com o ‘caráter’ nacional autêntico; os estados sempre promoveram alguns gêneros mais do que outros, da mesma forma que censuraram e proibiram alguns gêneros mais que outros. Desde o início do século XX, músicos populares têm desempenhado o papel de embaixadores não-oficiais no exterior, representando o ethos nacional para os olhos e ouvidos estrangeiros. As músicas e músicos contribuíram no sentido de traçar e tornar compreensíveis as diferenças entre nações. Expressos através da música popular, tais contrastes serviram de espelho frente ao qual se definem imaginários nacionais. O papel dos músicos populares, bem como de suas obras e performances, nas relações internacionais do continente desde o século XIX, é sem dúvida um tema instigante a merecer estudos antropológicos (Menezes Bastos, 2005a, 2007; Hering Coelho, 2006).

As representações hegemônicas da homogeneidade nacional se sustentam, em todos os casos, em racializações de sua população ora como branca, como acontece nos casos argentino e uruguaio; ora mestiça, produto da mestiçagem indígena e branca, como no Paraguai e na Bolívia; ora fruto da mestiçagem indígena, negra e branca, de

que são exemplo Brasil e Colômbia. Tais representações sempre associam a identidade nacional com certos gêneros de música popular racializados conforme a população e sua cultura. Tais identificações e racializações históricas também contribuem para organizar hierarquicamente os gêneros, artistas e obras no campo da música popular. A identificação entre determinado gênero e o ‘caráter nacional’ o coloca no topo da hierarquia que organiza a música popular nos diferentes contextos. Conforme representação da população e da cultura nacional, a racialização desse gênero é fundamental para sua eficácia simbólica enquanto representante legítimo do nacional. Mas essa identificação não apaga os gêneros menos valorizados – a presença do subalterno, do menosprezado, do censurado, é fundamental para tornar compreensíveis as hierarquias.

Vemos, assim, que os gêneros da música popular, em princípio definidos pela convergência de estilos, formas e temáticas (Bakhtin, 1982) – e logo caracterizados como repositórios semânticos que sustentam a articulação e divisão de grupos sociais (Menezes Bastos, 1996, 2007) –, não se ordenam horizontalmente nas sociedades modernas. Há diferenças de prestígio, intimamente relacionadas às definições do nacional em cada caso. Os gêneros, as obras que neles se inscrevem e os artistas que neles trabalham, ocupam posições diferenciadas no que se refere ao reconhecimento de que desfrutam. Conforme Pierre Bourdieu, esse reconhecimento é atribuído pelo estado, pelos agentes associados à indústria da arte, da cultura e do entretenimento, pelas editoras, pelo meio jornalístico, e pelos próprios artistas, acarretando conseqüências muito práticas na medida em que ajudam a definir e reproduzir as hierarquias do gosto (Bourdieu, 1995, 2007). Usando a conhecida fórmula, são estruturas estruturantes que permitem compreender a dinâmica da transmissão da cultura e as escolhas dos agentes.⁷

⁷ Neste ponto, as idéias de Bourdieu se aproximam das de Bakhtin para quem as estruturas estão sempre gerando novas estruturas a partir dos usos que os indivíduos fazem dos códigos internalizados, sempre em relação ao contexto ideológico. Ambos os autores se colocam num ponto intermediário entre as posições objetivista e subjetivista. Conforme Julia Kristeva, Bakhtin “es uno de los primeros en reemplazar la separación de los textos como unidades estáticas, por un modelo en el cual la estructura literaria no es, sino que se elabora en relación con otra estructura. Esa dinamización del estructuralismo no es posible sino a partir de una concepción según la cual la ‘palabra literaria’ no es un punto (un sentido fijo) sino un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural actual o anterior.” (Kristeva, 1978:78)

Embora a definição das hierarquias que organizam a música popular tenha dimensões históricas inegáveis, é essencial ressaltar que, no meu caso, o poder estruturante dessas hierarquias foi estabelecido pela pesquisa etnográfica, pelas experiências partilhadas com os músicos e pela dimensão subjetiva de suas narrativas sobre a música rio-platense. A vida dos músicos, sua trajetória profissional, o que eles fazem, o que podem ou não fazer e como se sentem a respeito – todos esses elementos evidenciam uma estrutura efetiva e hierarquicamente organizada, que determina as possibilidades de cada um. A escolha de um gênero ou de um conjunto de gêneros na própria trajetória musical sempre se pautará por hierarquias sociais e culturais que ordenam os sujeitos e os gêneros. Mais uma vez com base nas idéias de Pierre Bourdieu – e definindo o universo musical sob estudo como um campo, isto é, como um sistema de relações entre posições distintas das obras, instituições e agentes –, combinei a perspectiva histórica com o exame do campo num momento particular. Bourdieu (1995, 2006, 2007) articula essas perspectivas na análise de fenômenos diversos para evidenciar que os campos podem ser representados como espaços de luta pela legitimidade cultural, nos quais se enfrentam agentes com distintas posições – como a de “estabelecidos” e de “recém-chegados”, por exemplo – e que marcam, por sua vez, uma distinção estrutural, embora sustentada nas relações com o passado. O poder de cada agente para definir o que é legítimo e ilegítimo – no caso, em relação aos julgamentos estéticos – depende do seu capital social e simbólico, e fundamentalmente das camadas sociais nas quais ele estabelece suas relações e do reconhecimento que recebe de instituições oficiais. Nesta etnografia, a combinação de uma perspectiva que procure no passado os eventos que conduziram à consolidação de hierarquias determinadas, com outra que examine as diferenças vigentes no campo no presente etnográfico, foi fundamental para a compreensão dos sentidos de muitos diálogos, verbais e musicais, que se explicam na complementaridade de tais perspectivas.

Por mais que, de modo geral, quem faz música rio-platense se enquadre na grande categoria da música popular, a aproximação etnográfica em relação a esse universo revela não tratar-se de um conjunto homogêneo. As diferenças que o permeiam se ligam a diversos fatores, como o tempo de atividade nesse campo, o fato de ter nascido e crescido em determinado país, bairro e grupo social, a educação, a condição laboral e o trabalho junto a músicos de prestígio. Tais aspectos determinam diferenças quanto à disponibilidade de recursos, à visibilidade e audibilidade, ao reconhecimento por parte das agências estatais que administram a cultura, à autoridade

para tocar ou falar em determinados espaços ou para emitir publicamente juízos estéticos, e à diferença de credibilidade para ensinar e dispor dos saberes necessários para se beneficiar das políticas públicas orientadas ao setor. Neste sentido, o trabalho de campo etnográfico foi fundamental para a compreensão das distinções entre músicos e grupos de músicos, e de como elas se relacionam com os diferentes gêneros e os significados a eles associados.

Atualmente, grande variedade de expressões pode ser rotulada como música rio-platense, a ponto de ser difícil precisar o que aproxima musicalmente algumas delas. O rótulo engloba gêneros associados a uma região e que se relacionam desde um passado remoto. Essa variedade de expressões se reúne numa mesma categoria por motivos de ‘substância’ musical, mas também por divergir das linhas mais ortodoxas ou mais divulgadas e consideradas o *mainstream* dos gêneros, e por partilhar uma posição inferior na escala hierárquica que ordena a música popular na cidade de Buenos Aires. Outro critério que define a inclusão de algum músico ou conjunto na categoria é o fato de suas práticas musicais reunirem de algum modo o uruguaio e o argentino: seja porque se trata de gêneros e canções uruguaias tocadas na Argentina, seja por reunir artistas dos dois países, seja por se tratar de músicos uruguaios que tocam para o público argentino e assim por diante. Essa reunião das duas nacionalidades nas práticas musicais do universo rio-platense, é claro, não elimina as importantes diferenças entre gêneros, músicos e audiências.

Conforme explica o jornalista Pablo Vazquez, a coluna *‘Rioplatenses. Vienen sonando’* surgiu em 2001 por iniciativa dos diretores do *Diario Popular*, que resolveram dedicar um espaço semanal a seis segmentos da música popular local, sendo um deles o da ‘música rio-platense’.⁸ Isso demonstra como a categoria usufrui localmente de um espaço de mídia que a situa como segmento da música popular, embora os critérios para incluir músicos e conjuntos na categoria variem de pessoa para pessoa ou de situação para situação. Inclusive alguns músicos referidos como rio-platenses pela imprensa e pelo público não utilizam esse rótulo para se auto-identificar – sendo um dos motivos, válido tanto para uruguaios quanto para argentinos, o fato de que essa categorização exacerba o sentido de ‘comunhão’ regional e desvaloriza as diferenças nacionais. Nas palavras de Vazquez, responsável pela coluna *Rioplatenses*:

⁸ O *Diario Popular* publica colunas sobre tango, folclore, rio-platense, rock, pop latino e variedades (que inclui jazz, música brasileira, flamenco e tudo o que não se inclui nas primeiras cinco categorias).

“Mi recorte es personal, y seguramente mi definición no les convence ni a los uruguayos ni a los argentinos. Para mí [a coluna sobre música rioplatense] incluye a los uruguayos, hagan candombe o rock, cualquier uruguayo que venga acá a hacer algo puede entrar en la columna. Y los argentinos todos los que hacen candombe o murga, o cierto tipo de tango que refresque el contenido negro del tango, lo que ahora se empieza a llamar tango negro, que es un rótulo que se está utilizando bastante, hasta en las milongas⁹. Lo que pasa es que algunos hacen música rioplatense sin usar ese nombre. Son pocos los que lo adoptan. Por más que lo escuchás y decís ‘eso es música rioplatense’. Para muchos argentinos esa misma música que yo llamo rioplatense es música porteña, o argentina, porque se toca acá, por más que sea el toque de candombe traído por los uruguayos, lo que se hace acá es de acá, te dicen, como el rock nacional. Los uruguayos pretenden que les digas que es música uruguaya. Por ejemplo Fattoruso, que siempre viene a tocar acá con su trío de jazz, para mí toca jazz rioplatense, pero para él es jazz uruguayo”. (Pablo Vazquez, entrevista, 27/02/2006)

As conversas com os músicos e o exame de suas trajetórias artísticas me revelaram que o critério para definir a categoria se relaciona também com a posição estrutural dos gêneros e dos que os desenvolvem no campo da música popular de Buenos Aires. Essas posições se definem principalmente pela relação dos músicos com a indústria do disco, com as políticas públicas orientadas ao setor e com os tipos de formação e aprendizado. Para muitos, uma das características comuns dos ‘músicos rioplatenses’ é o fato de que eles transitam à margem da grande corrente da indústria musical. Um exemplo é Adrián Iaies, renomado pianista argentino que trabalha como produtor na companhia EMI da Argentina – responsável pelo catálogo de jazz. Ele é definido por parte da imprensa como expoente de uma das vertentes atuais do jazz argentino, mais especificamente o ‘jazz rio-platense’, por se aproximar da sonoridade e repertório do tango. Para muitos músicos e jornalistas do segmento rio-platense, porém, Adrián não representa esse segmento, mas o do tango. Em meu entendimento, o fato

⁹ ‘Milongas’, aqui, não diz respeito ao gênero musical, mas ao espaço no qual as pessoas se reúnem para dançar tango ou milonga, ao som de uma orquestra ou com música gravada. As milongas são muitas vezes usadas como termômetro para medir a popularidade do tango – que não se refletiria tanto nos CDs vendidos ou produzidos, nos cursos de tango ou em sua veiculação pelas rádios, mas no público que vai dançar nas milongas.

não se relaciona apenas às músicas que artistas como Iaies compõem, arranjam e interpretam, mas ao fato de que ele é ‘erudito’ e ‘consagrado’ demais para ser considerado um músico rio-platense.

Muitos músicos e jornalistas com quem conversei partilham a concepção de que artistas dedicados aos gêneros e estilos rio-platenses, mas que trabalham no *mainstream* da indústria musical e ocupam posições hierarquizadas no campo da música popular local, não pertenceriam mais à categoria ‘rio-platense’. Tais posições hierarquizadas se devem em parte à formação acadêmica de músicos que se dedicam a gêneros populares como tango, jazz ou folclore, assim como à sua capacidade de inserção para se beneficiar dos incentivos públicos destinados ao setor. Em muitos casos se trata de músicos que desenvolvem trabalhos de gestão e direção em companhias discográficas (grandes gravadoras do circuito da mídia corporativa e/ou ‘independentes’) ou nas agências governamentais responsáveis pelas políticas ligadas à área. Esses fatores estruturais, entretanto, se combinam de diferentes maneiras e nenhum deles é em si definitivo na hora de incluir ou excluir alguém da categoria. Não seria adequado afirmar, por exemplo, que somente são considerados ‘rio-platenses’ os músicos que exercem sua atividade de modo ‘independente’, embora a maioria deles nunca tenha gravado sua produção numa companhia grande. Como se verá, a atividade das grandes companhias e das ‘independentes’ não é excludente, pois a trajetória dos músicos muitas vezes transita entre as duas formas de produção.

O rótulo ‘música rio-platense’ funciona também como estratégia de mercado. Um aspecto em comum na maioria das realizações dos músicos rio-platenses é o fato de não se enquadrarem com facilidade em nenhum dos segmentos e rótulos com os quais se comercializa a música hoje em dia. Assim, incluir na categoria ‘rio-platense’ expressões que não encontram espaço na organização comercial dos segmentos da música popular – quer como tango, quer como candombe, quer como murga – é uma forma de forjar uma categoria que os reúna nas lojas de discos. Detalhe importante: nas lojas de discos de Buenos Aires não existe um espaço específico para murga ou candombe. Quem quiser encontrar esses gêneros deve buscá-los entre os CDs com a indicação “Uruguay” ou “World Music” – eles não constam como música argentina. Murgas argentinas, por exemplo, estão junto das murgas uruguaias na seção

“Uruguay”¹⁰, ainda que para muitos a murga uruguaia e a argentina se diferenciem não só no estilo, mas cheguem mesmo a se constituir em gêneros diversos. Na mesma seção se pode achar gravações de canção popular uruguaia, de candombe de comparsa, candombe-canção, candombe-rock, *milongones* e todo um leque de expressões que conforma a constelação rio-platense, por mais que se trate em muitos casos de obras, músicos, conjuntos e gravações argentinos. A produção uruguaia de tangos, no entanto, ainda que realizada por agrupações *murgueras* da margem oriental do rio¹¹, se encontra incluída no grande segmento “tango”.

Início minha descrição pelo passado do candombe-canção na Argentina e no Uruguai, para mostrar como sua gesta está indissociavelmente ligada à da milonga e à do tango rio-platenses. Desde as primeiras décadas do século XX, o carnaval é o espaço social privilegiado para a aproximação desses três gêneros, através dos distintos coletivos que neles atuam – *troupes*, *agrupaciones humorísticas*, *estudiantinas*, *murgas* e *comparsas*, em suas expressões uruguaia e argentina. Até hoje, as artes do carnaval são uma verdadeira usina de inspiração para os artistas que fazem música rio-platense. O carnaval é temática central neste universo, perpassando os quatro gêneros que integram a categoria –tango, milonga, murga e candombe. Isto ocorre inclusive naquelas expressões que seguem prescrições de gêneros associados ao âmbito carnavalesco, mas que hoje ampliaram seu espaço de atuação para palcos não exclusivamente carnavalescos, num calendário que se estende aos 12 meses do ano, além de gravar e comercializar suas obras.

Começo a narrativa com o candombe, mas poderia tê-lo feito principiando por qualquer dos gêneros rio-platenses. Não raro os acontecimentos ligados a um gênero são mais bem compreendidos quando consideramos o que acontece aos demais. Ao falar do presente do candombe-canção em Buenos Aires é obrigatória a referência às murgas uruguaias e portenhas, à milonga e ao tango. Ao longo dos últimos cem anos, muitas práticas musicais *candombeiras* se justificam na relação com as práticas ligadas ao tango, o mesmo acontecendo com a milonga e a murga. Os gêneros das músicas populares nacionais e regionais parecem mais inteligíveis quando observados em suas

¹⁰ A categoria “Uruguay” está disponível apenas em lojas como *Zivals* ou *Gandhi*, que oferecem maior diversidade de gravadoras. As lojas pertencentes às grandes cadeias, como *Musimundo* ou *El Ateneo*, não recebem material de selos independentes, já que as distribuidoras trabalham preferencialmente com discos produzidos por companhias grandes.

¹¹ Estou pensando, pontualmente, no CD de *Los Mareados*, que inclui tangos como *Uno*, *Mi Buenos Aires querido*, *Bandoneón arrabalero*, *Chorra* e *Por una cabeza*, em estilo de murga montevidense (Los Mareados, *Por una cabeza*, Barca discos, 2005, CD SLC641).

relações com os demais gêneros, junto aos quais se organizam numa ordenação hierárquica variável no tempo.

Desde a década de 1960, os músicos do universo rio-platense aproximaram a sonoridade rio-platense do rock, do jazz e da música caribenha. Essa aproximação foi decisiva para que o candombe e a murga ultrapassassem o âmbito do carnaval, integrando também o campo da música popular. Na mesma época, especialmente a partir da década de 1970, como conseqüência da violência política que se registrava em ambas as margens do Rio da Prata, muitos uruguaios e argentinos foram obrigados a abandonar seus países. A taxa de emigração de uruguaios para a Argentina registrou um pico em 1974, quando teve início a ditadura no Uruguai. Para muitos uruguaios, Buenos Aires foi a única possibilidade viável frente à urgência de sair de seu país – e, por mais que a situação política argentina não fosse muito mais alentadora, muitos desses imigrantes uruguaios contaram com o apoio das redes de militantes argentinos. Além do terrorismo de estado, deve se levar em conta que o Uruguai atravessava uma séria crise econômica no final da ditadura. Tal conjuntura econômica muitas vezes é apontada como a principal causa de um novo pico migratório nos anos de 1984 e 1985, de magnitude igual à de 1974. Ambas as conjunturas, a política e a econômica, transformaram o Uruguai num importante ‘expulsor’ de população nessas duas décadas.¹²

O que quero ressaltar é que essas grandes levas de uruguaios que vieram morar na Argentina – e os que continuaram chegando graças às redes formadas pelos primeiros – trouxeram consigo sua música. Em Buenos Aires, a aproximação do candombe e da murga, do rock e do jazz foi um movimento que contou com a participação de muitos uruguaios. O encontro desses artistas com seus colegas argentinos, desde a década de 1970, trouxe novos significados à categoria da música rio-platense, embora o que possa ser considerado urguai e argentino nesse cenário de trocas continue gerando polêmica. Vale considerar que, na Argentina, a grande difusão da música urguai ou feita por uruguaios não resultou apenas das iniciativas dos artistas, mas também de estratégias comerciais das companhias discográficas. A

¹² Conforme o “Perfil de los Uruguayos censados en la Argentina”, elaborado pela Organización Internacional para las Migraciones (OIM), em 1991: “Si en la emigración de los años 70 a las razones económicas se agregaban las de índole político, el ‘pico’ de la emigración de los años 84 y 85 evidenció una respuesta inmediata al aumento del desempleo y al nuevo empuje descendente de los ingresos ante una paralela recuperación coyuntural de la economía argentina y de los indicadores del empleo en los años 83 y 84” (OIM, 1991:17).

dimensão relativamente reduzida do mercado uruguaio, se comparado ao argentino, somada ao fato de que existe na Argentina grande população de residentes uruguaios, faz com que a Argentina se apresente como uma possibilidade promissora tanto para a venda de discos quanto para espetáculos.¹³ Com o decorrer dos anos, muitos argentinos aprenderam com esses uruguaios – fossem moradores permanentes de Buenos Aires, fossem visitantes. Durante as últimas duas décadas, argentinos e uruguaios ou filhos de uruguaios tocaram, trabalharam e aprenderam juntos. Isto não aconteceu, por óbvio, sem fricções decorrentes das diferenças nacionais: a apropriação de elementos musicais associados a gêneros uruguaios (como o candombe afro-uruguaio e a murga uruguaia) na produção musical popular de Buenos Aires trouxe novas sonoridades, significados e polêmicas à música rio-platense.

Ao falar de música popular e músicos populares, me refiro ao sentido que esses termos têm, de modo geral, no contexto que estudei. Esta definição operativa não se ajusta necessariamente, portanto, ao que muitos textos acadêmicos britânicos e estadunidenses referem como *popular music* – isto é, as músicas massivas associadas à indústria do entretenimento. Muitas vezes o que se entende por música popular, no contexto latino-americano, seria considerado folclore segundo a perspectiva anglo-saxã.¹⁴ É muito problemática a definição de uma fronteira clara entre a música popular e a folclórica no cenário da América Latina – do que são prova os inúmeros debates acadêmicos e práticas musicais envolvendo o tema (Ochoa, 2003:13-14). No contexto desta pesquisa, os nativos muitas vezes definiram a música popular como ‘a música do povo’ – remetendo a um coletivo que partilha uma condição social – e aparece em alguns discursos vinculada, portanto, à discussão sobre a politização das culturas populares. Por sua vez, tem a conotação de não se tratar de música acadêmica – localmente chamada, de modo geral, de ‘clássica’. Neste âmbito, o termo folclore sugere um conjunto de gêneros que podem ser incluídos, por sua vez, na categoria mais abrangente de música popular. Para exemplificar, a *Escuela de Música Popular de Avellaneda*, na qual estudam ou estudaram muitos dos músicos que integram meu universo de pesquisa, oferece orientação em jazz, tango e folclore.

¹³ A população uruguaia residente na cidade de Buenos Aires e na *Gran Buenos Aires* era de 110.275 pessoas em 1991. Depois de Montevideú, Buenos Aires é o maior conglomerado urbano de concentração de população uruguaia no mundo (OIM, 1997: 17).

¹⁴ Uma revisão crítica dos estudos de música popular produzidos desde a perspectiva que denomino ‘anglo-saxã’ pode ser encontrada em Middleton, 1990.

Assim, a categoria popular no campo da música evidencia fundamentalmente não tratar-se de saberes e técnicas relativos à tradição acadêmica, embora na prática, muitos músicos transitem e trabalhem paralelamente, em projetos que apagam essa distinção.¹⁵ Embora as práticas musicais que integram meu recorte não sejam, em tese, consideradas ‘música massiva’, alguns artistas atuam em programas de televisão e suas músicas tocam nas rádios. Por se tratar, no entanto e em quase todos os casos, de trabalhos musicais produzidos de forma ‘independente’, sua circulação é mais restrita que a dos artistas que operam com as grandes gravadoras. Isto não significa que tais músicas não guardem relação com a indústria discográfica e do entretenimento – muito pelo contrário, no campo pesquisado todas as iniciativas se relacionam de algum modo com ela, pois parte dos repertórios e gêneros desenvolvidos marca presença já há cem anos no teatro, no rádio e nos discos. As iniciativas contemporâneas evidenciam, por sua vez, uma pluralidade de modos de se relacionar com tal indústria – modos que representam diferentes níveis de controle do bem artístico por parte dos artistas – e de iniciativas comerciais e culturais, todas constituindo a grande categoria da indústria do entretenimento ou indústria cultural.

Como aponta Ochoa (2003:22), as mudanças tecnológicas sempre resultaram em importantes transformações nos modos de transmissão da música, sendo cruciais nessa trajetória a invenção da notação musical, no século IX; da imprensa musical, no início do século XVI; do fonógrafo, no final do século XIX, e da tecnologia digital, na década de 1970. Tais mudanças não significaram apenas transformações dos suportes ou veículos da música. Ao se reestruturarem as relações entre as distintas formas de criação ou produção, armazenamento, distribuição, circulação e consumo musical, foram igualmente alteradas as estéticas musicais, quer enquanto ordem formal, quer enquanto sentido. Assim, a indústria e as tecnologias que atingiram as práticas musicais não são disruptivas de uma ordem cultural autêntica prévia. Como argumenta Menezes Bastos (2005), a indústria discográfica é constituinte na música popular latino-americana, e não um fator de dissolução responsável pela perda de algum tipo de autenticidade. O que se observa é uma gama de possibilidades quanto às formas de relacionamento entre as práticas musicais e a indústria cultural.

Minha narrativa etnográfica busca transmitir o que conheci através deste estudo. Com os conceitos sucintamente descritos acima, construí uma perspectiva de

¹⁵ Sobre a construção da dualidade música acadêmica-música popular, ver Hamm, 1995: 1-40.

aproximação quanto ao universo em tela: os músicos e os gêneros rio-platenses em Buenos Aires. Vale lembrar mais uma vez que na música rio-platense se agrupam quatro gêneros –tango, milonga, murga e candombe- considerados regionais, isto é, que atravessam o limite internacional entre Argentina e Uruguai, e que a constituição de tais gêneros, bem como sua atualidade, aconteceu tanto em Montevidéu como em Buenos Aires – duas cidades separadas por uma fronteira, mas unidas por um rio.

O trabalho de campo no universo musical rio-platense

O texto desta tese se embasa numa pesquisa etnográfica cuja fase exploratória centrou-se na leitura de textos e documentos. A relação com a bibliografia disponível, entretanto, não se limitou à fase exploratória, mas perpassou todos os momentos do trabalho. Muitas das fontes e textos consultados foram obtidos em campo – no Uruguai e na Argentina – e sua leitura acompanhou, portanto, as fases de organização e de análise dos dados de campo. Tal bibliografia compreende textos antropológicos contemporâneos, em boa medida voltados para o estudo da música popular latino-americana. A maior parte da literatura acadêmica disponível referente aos gêneros sob estudo não foi produzida desde a perspectiva da antropologia social contemporânea, mas na linha das pesquisas folclóricas, fundamentalmente sob o paradigma culturalista. Vale considerar que na Argentina se começa a se falar em antropologia social apenas a partir de 1985; até então a antropologia se desenvolvia em três ramos com perspectivas diferentes: arqueologia, etnologia e folclore – onde se enquadravam estudos como o do ‘folclorista’ Carlos Vega (1944, 1966, 2007), que já tinham como objeto de pesquisa a música popular ou ‘mesomúsica’.

A renovação produzida na antropologia argentina a partir de 1983 sem dúvida atualizou seu diálogo com as perspectivas que se desenvolviam no resto do mundo, o que a levou a adotar a denominação de ‘antropologia social’ (Guber, 2003). Prévia a essa data, a divisão do trabalho acadêmico dos antropólogos argentinos e uruguaios (no Uruguai, a renovação começou depois de 1985) fez com que a bibliografia produzida ao longo do século XX sobre os gêneros rio-platenses tenha adotado fundamentalmente uma perspectiva folclórica. Em alguns casos – e com o objetivo de contribuir para a compreensão da variação temporal das concepções e formas de explicar as relações entre os gêneros rio-platenses –, refleti criticamente, a partir desses textos, sobre os modos como alguns pesquisadores do passado construíram seus objetos de estudo. Mas

é importante salientar que tais leituras, que em parte acompanharam meu trabalho de campo, foram importantes fontes de dados e informações para ajudar a compreender os argumentos dos músicos com quem conversei em campo, especialmente no que tange ao passado e presente dos gêneros em questão. O pessimismo de muitos textos folclóricos de perspectiva culturalista, bem como sua ‘retórica da perda’ (Gonçalves, 1996) parece ter se infiltrado no senso comum e nas concepções de alguns músicos – um pouco como as idéias de Adorno perpassam o senso comum no que se refere à música ocidental em geral (Menezes Bastos, 1996). Isso porque muitas iniciativas musicais se auto-definem como ‘resgate’, enquanto outras contestam explicitamente o anúncio de seu prematuro desaparecimento.

Qualquer valor que este estudo possa ter deve ser pensado, contudo, como decorrência do trabalho de campo etnográfico. Como é atualizada a música rio-platense em Buenos Aires? O que significa hoje essa categoria? Tais foram minhas interrogações iniciais e não achei melhor caminho para respondê-las do que observando as práticas dos músicos que rotulam sua produção como rio-platense e conversando com eles sobre suas trajetórias e concepções. Isso foi basicamente o que fiz enquanto estive ‘lá’. O trabalho de campo a partir do qual articulei a pesquisa foi realizado na cidade de Buenos Aires, Argentina, e implicou três viagens a Montevideu, no Uruguai. Permaneci em Buenos Aires de agosto a dezembro de 2005 e de fevereiro a novembro de 2006, perfazendo 15 meses, afora eventuais viagens em 2007 e 2008. Viajei a Montevideu em novembro de 2005 e em agosto de 2006, realizando mais uma viagem em fevereiro de 2007.

A etnografia implica basicamente uma troca intersubjetiva entre o antropólogo e o objeto da pesquisa, pelo que cabe mencionar que as atividades que constituíram meu trabalho de campo só foram possíveis pela generosidade das pessoas com quem mantive contato. Foram homens e mulheres, argentinos e uruguaios, que integram de diferentes maneiras o universo descrito neste trabalho e que dedicaram parte de seu tempo para responder minhas perguntas, explicar seus pontos de vista, apresentar suas músicas ou acompanhar-me a diferentes eventos. Apesar de muitas das conversas ocorrerem de forma não-programada – em suas apresentações, ensaios, espetáculos de outros artistas, etc. –, optei por realizar também entrevistas semi-direcionadas, para conhecer com mais detalhes suas trajetórias artísticas e profissionais.

Procurei incluir entre os entrevistados músicos em atividade neste segmento da música rio-platense, nos vários gêneros que a categoria inclui e

especialmente nos ‘entre-gêneros’ (Holt, 2008: 45), isto é, que fazem parte de iniciativas que não se adequam aos cânones de algum gênero em particular, mas que reúnem sonoridades de dois ou mais gêneros rio-platenses. Conforme o modelo teórico-metodológico proposto por Fabian Holt (2008) os estudos sobre músicas populares podem se beneficiar muito de um descentramento da sua perspectiva, se passam a complementar as análises de gêneros particulares com o exame das práticas musicais que se situam ‘entre’ os gêneros. A própria abordagem etnográfica, que seguiu as linhas de relações com as quais os próprios músicos descreviam sua trajetória, me colocou diante de um universo de práticas que se situam ‘entre’ os gêneros rio-platenses mais do que no cânon ou *mainstream* do gênero. Meu enfoque levou em consideração o nível das trajetórias na biografia dos músicos, me focando tanto nas experiências individuais como no plano das relações que os indivíduos elaboram nessas trajetórias. Como desenvolvo nos capítulos 3 e 4, tais relações sociais se expressam também através das composições e versões que tais trânsitos possibilitam.

Conversei com artistas de diferentes idades, alguns já estabelecidos na atividade musical profissional, outros tentando criar um espaço para seu trabalho. Basicamente segui as redes de contatos e referências que os próprios músicos forneceram, o que permitiu traçar uma grande teia de relações interpessoais sobre a qual se calca um mapa das relações entre os gêneros rio-platenses. A existência efetiva dessas redes me colocou em contato – e isso em todos os casos – com artistas que já trabalharam juntos, numa recorrência muito maior do que se poderia intuir de antemão. Somente a etnografia pôde revelar a importância desses encontros – e desencontros – na constituição da música rio-platense dos últimos vinte anos, bem como oferecer uma noção mínima da abrangência da circulação dos músicos por diferentes projetos e gêneros do conjunto rio-platense. A etnografia mostrou que é justamente essa aproximação dos diferentes gêneros na própria experiência dos sujeitos a base de sustentação de qualquer metáfora sobre as relações entre eles. A circulação de músicos por diversos projetos e gêneros é intensa, levando à conclusão de que não se trata de uma instabilidade desestruturante, mas que, ao contrário, é um fator concreto a estruturar as relações entre os gêneros rio-platenses.

O trabalho dos músicos é por definição variável e instável. Quando não estão na liderança dos projetos musicais em que apresentam seu trabalho, eles podem ser convocados para atuar num calendário de longo prazo, para uma gravação que vai exigir sua participação durante meses ou por algumas horas, para uma turnê ou para

substituir outro artista num show. Tanto é assim que os músicos que se dedicam a projetos permanentes – os chamados ‘projetos pessoais’ – complementam essa atividade participando do trabalho de outros músicos. Isso faz com que a maioria integre simultaneamente vários projetos musicais e que ao longo das suas carreiras tenham realizado tantos trabalhos paralelos a seus projetos ‘mais pessoais’ que eles mesmos têm dificuldade de lembrar. Muitos músicos que associei a um gênero rio-platense relataram suas incursões por outros gêneros do mesmo universo, tendo participado de projetos em comum com artistas com os quais eu não os ligaria inicialmente. Alguns se dedicaram a um só gênero em toda sua carreira; a maioria, porém, e em muito maior medida do que eu poderia prever, teve experiências nos distintos gêneros rio-platenses.

As diferentes trajetórias exibem uma multiplicidade de combinações entre esses gêneros, constituindo tais trânsitos a própria rede que os relaciona. Em grande proporção os músicos deste universo se conhecem e já trabalharam juntos, e cada um tem seu próprio mapa do campo, que atribui reconhecimentos diferentes aos distintos artistas e a seus trabalhos. São justamente esses mapas que nos permitem pensar na articulação de um coletivo de músicos¹⁶, por mais que eles não partilhem objetivos comuns de modo explícito nem se trate de um grupo homogêneo no que se refere a aspectos sociais e nem seja fácil localizá-lo espacialmente. A permanente articulação e desarticulação dos grupos que integram este segmento da música popular, bem como a intensa circulação de músicos entre trabalhos e gêneros, faz circular também as informações, avaliações e saberes associados à música rio-platense.

Nas conversas, os músicos freqüentemente indagavam sobre os propósitos e o alcance da pesquisa, os motivos que me levaram a escolher tal temática, minha experiência com os gêneros rio-platenses e meus conhecimentos sobre o campo, assim como sobre minhas pesquisas anteriores e minhas relações com antropólogos ou outros pesquisadores. Isso os ajudou, creio, a formar uma imagem de sua interlocutora – uma imagem que balizasse o como e o sobre o quê eles deviam conversar comigo. Vários entrevistados se mostravam interessados em saber com que músicos eu já conversara, e interpretei esse interesse como uma forma de medir a importância de meu próprio trabalho com referência ao mapa do campo que eles elaboram e ao grau de prestígio

¹⁶ Trata-se de uma realidade que se ajusta ao conceito de musicalidade elaborado por Piedade (2003:55) para referir a “um conjunto integrado de elementos musicais e simbólicos que se expressa através de comunidades de pessoas”.

relativo que atribuem a seus pares. Vários artistas com quem conversei desenvolvem tarefas acadêmicas como professores e/ou pesquisadores, enquanto outros pesquisam e divulgam seu trabalho em circuitos não-acadêmicos. Vários já publicaram livros sobre os gêneros musicais em tela ou sobre aspectos a eles associados. Os músicos geralmente têm posições definidas a respeito de quais colegas merecem maior reconhecimento – e são seus juízos que, pelo menos em parte, ordenam hierarquicamente o campo.

Muitos, de maneira generosa, me brindaram com seus contatos pessoais a fim de que eu pudesse complementar meu estudo, evidenciando o fato de que alguns músicos são referência para os demais – e, portanto, fundamentais na ‘história’ de tais gêneros. Nesse exercício, a maior parte deles indicou pessoas com as quais eu ‘não podia deixar de falar’ ao abordar o assunto. Em geral tais indivíduos são mestres que transmitiram seu conhecimento para os demais e cujas casas representam pontos nodais da rede de relações da música rio-platense, locais onde muitos artistas se reuniram e estabeleceram vínculos para futuros trabalhos em comum. Alguns manifestaram grande curiosidade acerca do modo como os demais tinham referido as mesmas narrativas que eles faziam ou sobre a opinião dos outros quanto a assuntos polêmicos. Vários quiseram conhecer o conjunto de minhas entrevistas e a maioria deixou claro que ficaria esperando pelo meu aviso sobre a ‘publicação do livro’ – mesmo que eu mencionasse que a circulação do trabalho se restringiria ao âmbito acadêmico.

Combinar as entrevistas implicou uma demora de dias, por vezes semanas. O primeiro passo foi conseguir contatar a pessoa – obter o número do telefone ou o endereço do correio eletrônico. Em seguida ligar ou mandar um e-mail explicando meu propósito e marcar um encontro conforme a disponibilidade do interlocutor. Vale ressaltar a boa vontade e o interesse com que as pessoas receberam, de modo geral, a solicitação da entrevista. Muitos estranharam o fato de que alguém de uma universidade brasileira tivesse interesse na experiência de artistas aos quais a própria imprensa local não dedica muita atenção. Em alguns casos os músicos ofereceram a própria casa como local para o encontro; em outros, nos reunimos em bares, cafés, salas de ensaio, estudos de gravação, centros culturais, teatros ou mesmo na rua. As entrevistas feitas nas casas foram especialmente ricas porque, além de conversar, tive a oportunidade de apreciar as coleções de discos, gravações digitalizadas, fotografias e material jornalístico e bibliográfico dos entrevistados – alguns até gravaram e me cederam material sonoro raro ou não-disponível comercialmente. O fato de existir



(4) Mapa da cidade de Buenos Aires. Alguns espaços mencionados na tese podem ser localizados com as seguintes referências: 1 – Estádio Obras Sanitarias (bairro de Nuñez), 2 – Antigo local de La Trastienda (bairro de Palermo), 3 – La Trastienda (bairro de San Telmo), 4 – Teatro e Centro Cultural San Martín (Centro), 5 – Centro Cultural Ricardo Rojas (Centro), 6 – Parque Lezama (bairro de San Telmo), 7 – Plaza Dorrego (bairro de San Telmo)

algum instrumento musical no local da entrevista foi outro detalhe enriquecedor, pois o artista pôde mostrar uma determinada sonoridade ou demonstrar através dos sons algum detalhe sobre o qual conversávamos.

Foram ao todo 59 entrevistas semi-direcionadas – todas gravadas e, em alguns casos, filmadas – em que recolhi narrativas sobre a trajetória dos entrevistados. As perguntas tiveram como foco o processo pelo qual os artistas chegaram a tocar as músicas que tocam hoje – e o conjunto das respostas desenha uma memória deste

universo musical. O exame das trajetórias pessoais permite não só conhecer as experiências de cada um, mas também compreender, num outro nível, como se efetivaram as relações entre os gêneros rio-platenses nos últimos vinte anos. Por sua vez, o conjunto de entrevistas revela, através das experiências individuais, o caráter eminentemente social do fazer música. Ao mesmo tempo em que é inegável que os significados musicais podem ser relacionados a seus aspectos emocionais e afetivos individuais, por outro lado – se centrarmos nosso foco no ‘fazer música’ e não somente na emoção e na sensibilidade de escutá-la – nos deparamos com o aspecto intrinsecamente sociabilizador das práticas musicais, no sentido de ser central à formação de grupos, e às formas como as pessoas se relacionam. Como aponta Simon Frith:

“(...) what is equally remarkable is the sheer amount of ‘music making’ in which people are engaged, and my point here is not just what people do, in large numbers, join choirs, form rock and pop groups, play around with record decks, and set up home studios, but also that these musical activities are central to their understandings of who they are. (...) And music making is less about managing one’s own emotional life than about enjoying being together in groups, real and imagined.” (2003: 100)

Cada encontro envolveu uma preparação, pois antes de me reunir com os músicos procurei assistir aos shows, ouvir as gravações e ler o material bibliográfico e jornalístico que apresentasse seu trabalho. Muitos artistas – solistas ou bandas – mantêm páginas na internet, onde costumam incluir dados biográficos e de trajetórias artísticas, e visitá-las foi outra maneira de me preparar para a entrevista e articular a conversa a partir dos dados de que dispunha. Como vários entrevistados me convidaram para assistir a seus shows e ensaios, tive a oportunidade de encontrá-los novamente enquanto frequentava o mesmo circuito em que se apresentam ou de que participam como parte de público. Também encontrei alguns em cursos e oficinas (‘clínicas’) sobre atividades musicais ou sobre a história e/ou as características técnicas dos gêneros rio-platenses. Quem faz trabalho de campo numa cidade como Buenos Aires sem dúvida tem uma vivência e uma percepção do coletivo muito distinta da do etnógrafo que se recolhe a uma aldeia indígena afastada da ‘civilização’. Não obstante, o etnógrafo urbano também se insere numa espécie de aldeia, constituída pela rede ou comunidade de pessoas que estuda – onde todos se conhecem, todos falam sobre os (ou

dos) demais, alguns são admirados e são freqüentes os episódios de ciúme e as disputas por recursos financeiros ou por afeto. Quando se acompanha cotidianamente as atividades deste universo, encontra-se sempre as mesmas pessoas que freqüentam o circuito¹⁷ e que vivem experiências num mundo à parte inserido na cidade – e que interage com outros mundos, como uma aldeia que mantém contato e trocas com outras.

Além de músicos, entrevistei jornalistas, pesquisadores, colecionadores, técnicos de estúdios de gravação, produtores e agentes responsáveis pela elaboração e aplicação de políticas públicas, seja na ‘Dirección de Música’, seja na ‘Secretaria de Cultura’ do município de Buenos Aires – e em muitos casos uma mesma pessoa realiza várias destas atividades. Também participei, como parte da atividade do trabalho de campo, dos cursos de formação que a ‘Dirección de Música’ oferece para músicos, o que representou uma forma muito rica de aproximação à problemática dos profissionais que administram a própria produção musical e de contato com algumas realidades do campo da música popular local, como as distintas formas de articulação no mercado e o papel das políticas culturais encaminhadas pelo poder público local – o governo da Cidade Autônoma de Buenos Aires. Os cursos foram importantes não apenas pelas informações transmitidas, mas fundamentalmente pelos debates que ocorriam a cada encontro e que reuniam músicos, managers, produtores musicais e jornalistas, entre outros.

Na área de *Cultura, sociedad y antropología de la música*, participei do curso “Gestión y desarrollo de proyectos musicales”, que incluiu os seminários ‘El músico como gestor cultural y la gestión de proyectos musicales’, ‘Estrategias de financiamiento y comunicación’ e ‘La Unión de Músicos Independientes: experiencias de funcionamiento en red para la industria discográfica independiente’. Na área da *Industria, producción musical y nuevas tecnologías*, fiz o curso “Derechos, protagonistas y nuevos negocios en torno de la música”, integrado pelos seminários ‘Aspectos legales vinculados a la música’ e ‘Management y contratos’.

Durante o campo e também enquanto redigia a tese, acompanhei a imprensa de espetáculos da cidade, bem como a dedicada ao universo sob estudo. As distintas atividades que conformam o circuito rio-platense são divulgadas basicamente por três

¹⁷ A noção de circuito “une estabelecimentos, espaços e equipamentos caracterizados pelo exercício de determinada prática ou oferta de determinado serviço, porém não contíguos na paisagem urbana, sendo reconhecidos em sua totalidade apenas pelos usuários...” (Magnani, 1996: 45).

mídias: a) a *Agenda Murguera*, distribuída semanalmente via correio eletrônico e programada pelo *murguero* Diego Robacio; b) a coluna *Rioplateses, vienen sonando*, do *Diário Popular*, publicada semanalmente pelo jornalista Pablo Vázquez; e c) a revista digital *Quilombo*, de periodicidade mensal e editada por Dinah Schonhaut e Eugenio Fernández.

A *Agenda Murguera* funciona como um portal de serviços e anúncios sobre apresentações e lançamentos de discos. Seu editor, Diego Robacio, também coordena outras iniciativas na área de produção, para “*apostar a la cultura popular en general y al arte murguero en especial*”.¹⁸ Dentre os eventos capitaneados pela *Agenda*, merece destaque um espetáculo de clown-murga que aproximou esse estilo das artes circenses – outro dos desdobramentos no âmbito das artes cênicas a partir das murgas nos últimos dez anos. Robacio também produziu a segunda coletânea de canções do carnaval portenho (correspondente a 2007 e lançada em janeiro de 2008), além de co-produzir o CD “*Negro y Murguero*”, de Ariel Prat. Já a coluna *Rioplateses, vienen sonando*, do *Diário Popular*, além de anunciar shows e lançamentos, traz comentários, crítica musical e informações sobre artistas do meio. *Quilombo*, por fim, disponibiliza matérias, programação, portal de serviços e um guia de bandas ligadas à música afro-americana.

Muitos artistas desse universo participam de programas de rádio dedicados à música rio-platense – há vários, em diferentes emissoras AM e FM. Dentre todos, merece destaque a rádio FM La Tribu, que veicula programas com artistas rio-platenses, tanto argentinos quanto uruguaios, tematizando “a música e realidade rio-platenses”, além de apoiar eventos envolvendo artistas desse segmento. Outras emissoras que contribuem para articular a música rio-platense em Buenos Aires são a Radio Nacional, Radio de la Ciudad, a Radio das *Abuelas de Plaza de Mayo*, a Onda Latina e a Radio Folclorísimo.

Através da imprensa, pude me informar sobre os eventos relativos à cena musical rio-platense que ocorriam enquanto me encontrava em campo, o que permitiu que eu me programasse para assistir aos que me interessavam. Durante o período do trabalho de campo, assisti a 50 espetáculos em teatros, bares, centros culturais, auditórios, em praças ou na rua, e foram esses registros que me possibilitaram descrever as performances nos diferentes gêneros. Quando autorizada pelos artistas, gravei os

¹⁸ Informação extraída da *Agenda Murguera y Afines Extra Especial*, distribuída na internet em 17 de outubro de 2007.

espetáculos diretamente da mesa de som ou captando o som ambiente, além de filmar e fotografar a maioria das performances. Dentre tais espetáculos incluo as atuações, nos palcos do carnaval (*corsos*), de vinte murgas portenhas e seis murgas de estilo uruguaio (que atuam em teatros, fora dos *corsos* do circuito oficial de carnaval promovido pelo município de Buenos Aires). Também assisti a ensaios de murgas de estilo uruguaio formadas na capital argentina e integradas majoritariamente por argentinos, bem como de murgas portenhas que se apresentam durante todo o ano (fora do período de carnaval) ou se preparavam para gravar.

Outro local que visitei foi o estúdio de gravação *Del Cielito*, quando se realizavam as gravações para o CD “*Carnaval Porteño: una selección de canciones murgueras*” (Sony/BMG, 2006), do qual participaram 13 murgas da cidade. Como o espaço e ritmo de trabalho para gravações em estúdio dependem de calendário e horários, negocieei com o produtor minha presença no local, realizando em troca um trabalho técnico de fotografia e filmagem. Assim pude acompanhar muitos diálogos sobre o fato de *murgueros* gravarem ‘música’, além de reflexões acerca das particularidades da *canCIÓN murguera* e a interessante troca de impressões entre velhos e novos *murgueros*.

Durante o trabalho de campo assisti a mais de 15 desfiles de comparsas de candombe e a vários ensaios das escolas/comparsa, entrevistando quase todos os responsáveis por comparsas da cidade, além de assistir a oficinas ou ‘clínicas’ ministradas por *candomberos*. Também visitei oficinas de produção de tambores e conversei com os “luthier”¹⁹, que costumam organizar comparsas.

Em 2007, por solicitação de uma escola e oficina de tambores de candombe cujas atividades acompanhava desde 2002, ajudei a elaborar um projeto a ser apresentado num programa de políticas culturais da prefeitura. O projeto se enquadrou na categoria ‘microempreendimento associativo de base’ e foi concebido a partir de um edital de convocação da Secretaria de Cultura do município de Buenos Aires – se solicitava um subsídio para melhoria do equipamento da oficina e para os gastos com material e insumos necessários à fabricação dos instrumentos. A experiência foi extremamente válida porque permitiu que eu compreendesse na prática o funcionamento, os objetivos e as dificuldades no encaminhamento de iniciativas coletivas associadas às expressões culturais da cidade. Como as descritas

¹⁹ *Luthier* é uma palavra francesa que se utiliza correntemente no espanhol para referir a pessoa que fabrica instrumentos musicais.

anteriormente, esta atividade é um meio para conhecer de perto as apropriações realizadas pelos diferentes agentes diante das políticas culturais do estado – no caso, a prefeitura da cidade de Buenos Aires.

A primeira viagem a Montevideú, em novembro de 2005, teve como objetivo fundamental reunir material bibliográfico e discográfico no Uruguai, mas também pude assistir a vários ensaios de murgas uruguaias e *comparsas* de candombe – que se preparavam para atuar no carnaval montevideano de 2006. Também assisti às saídas de tambores de candombe que algumas *cuerdas*²⁰ realizam aos domingos no bairro de Palermo, em Montevideú. Aproveitei a viagem para me reunir com parentes de *candomberos* uruguaios que conhecera na Argentina e descobri que alguns já tinham morado e trabalhado como músicos em Buenos Aires.

Dada a importância que o carnaval e as músicas carnavalescas têm no universo pesquisado, considerei fundamental incluir no trabalho de campo experiências e contatos em ambas as margens do Rio da Prata. Por isso passei o carnaval de 2006 em Buenos Aires e o de 2007 em Montevideú. Na capital argentina, assisti às atuações das murgas portenhas nos palcos que integram o circuito oficial de *corsos* organizado pelo governo do município. Já em Montevideú, um ano depois, pude apreciar as *llamadas* de candombe e as atuações de algumas murgas uruguaias no *Teatro de Verano*. Na oportunidade percorri o trajeto de Buenos Aires a Montevideú de barco, o que me permitiu encontrar *tamborileros* e dançarinos uruguaios que moram, trabalham e desenvolvem atividades artísticas ligadas ao candombe afro-uruaio em Buenos Aires – eu já os encontrara durante o período de campo, quando frequentei suas *comparsas*. Todo ano eles viajam a Montevideú para desfilar nas *llamadas* com os blocos de seu país de origem, com cujos organizadores mantêm relações de parentesco ou amizade.

O texto sobre o universo musical rio-platense em Buenos Aires

Como tentarei descrever, as práticas dos músicos rio-platenses se localizam na parte de baixo da estrutura hierárquica em que se organiza a música popular da cidade. Desde esse lugar subalterno, elas muitas vezes desafiam as concepções hegemônicas a respeito da música popular de Buenos Aires e da Argentina. Entende-se por

²⁰ *Cuerda* é o nome que recebe o conjunto de instrumentos com o qual se articula o toque de candombe afro-uruaio. Uma *cuerda* se constitui, basicamente, de três tambores (*chico*, *repique* e *piano*). As *comparsas* (blocos) de Buenos Aires têm *cuerdas* de 25 tambores, em média. No palco, conjuntos que interpretam candombe-canción geralmente incluem *cuerdas* de no máximo quatro tambores. No texto da tese traduzirei *cuerda* como cordão.

‘concepções hegemônicas’ as herdadas dos intelectuais nacionalistas que, a partir de instituições vinculadas à administração oficial da cultura, descreviam o país, sua população e sua cultura no início do século XX.²¹ Seus textos fixaram versões que passaram a fazer parte do senso comum dos argentinos, tanto sobre o passado da música quanto acerca dos grupos sociais na região. Questionando tal visão, os músicos com quem conversei no trabalho de campo muitas vezes indagam sobre esse passado e pesquisam nos textos de história a fim de legitimar suas próprias concepções sobre a música rio-platense e as relações entre os gêneros e entre os grupos sociais na construção da nação.

Assim, a maior parte do primeiro capítulo é dedicada a comentar os principais textos folclóricos que descrevem essa história, no intuito de tornar inteligíveis as teorias dos músicos com os quais fiz etnografia – e nunca no de pretender reescrever a história da música rio-platense. Examinar a argumentação desses antigos intelectuais conduz a conclusões diferentes das que eles obtiveram. Nesse exercício – e este ponto merece ser ressaltado – não procuro evidenciar que tais pensadores incorriam num erro, mas que o ponto de vista dos músicos com quem fiz etnografia também é correto.

Início o exame do passado das relações entre os gêneros rio-platenses através do candombe, o que conduz necessariamente às relações dessa musicalidade com o tango e a milonga. Na descrição da bibliografia sobre a história da música rio-platense, destaco a identificação de alguns gêneros musicais com o ethos da nação argentina e as racializações dos gêneros implicadas em tal processo. Ao comentar as principais fontes escritas disponíveis sobre o passado do gênero candombe na região do Rio da Prata, procuro revelar a trilha que conduziu à articulação do ‘problema do fator africano’ na música rio-platense. As indagações a respeito do passado do candombe me conduziram

²¹ Por ‘intelectuais nacionalistas’ refiro os pensadores que, como Ricardo Rojas e Carlos Vega, ‘descreveram’ a nação, no início do século XX, como vozes autorizadas pelo Estado ou pela academia. Não pretendo discutir o nacionalismo na Argentina – que muitos associam às práticas autoritárias que caracterizam a história política do país no século XX (ver Rock, 1993) –, mas enfatizar que esses pensadores contribuíram definitivamente para definir a imagem que muitos argentinos têm de sua comunidade (Anderson, 1998). Em 1930, Vega inicia seu “*Proyecto para la recolección de la música tradicional argentina*” graças à criação do *Instituto de Musicología del Ministerio de Educación de la Nación*, que resultaria num dos maiores arquivos oficiais de música popular da Argentina. Na sua descrição da trajetória de Vega, aponta Aharonián: “El franco y decidido apoyo de Ricardo Rojas, director del Instituto de Literatura Argentina [de la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad de Buenos Aires] será muy importante para el joven Vega. Un buen sector de la intelectualidad argentina no se lo perdonará jamás” (2000:117). Aharonián argumenta que a inegável identificação de Vega com o pensamento dos intelectuais nacionalistas fez com que o conjunto de seus trabalhos fosse desvalorizado por muitos intelectuais ao longo do século XX e ainda hoje.

obrigatoriamente para as discussões sobre o ‘parentesco’ entre habanera, tango e milonga, um debate central às teorizações acerca da ascendência negra dos gêneros rio-platenses. Na seqüência descrevo as diferentes formas como uruguaios e argentinos têm teorizado sobre as ‘origens’ da milonga-candombe, nacionalizando o mesmo fenômeno – cada um do seu modo. Por último, desenho um contraste entre as definições acadêmicas a respeito da música negra na Argentina e os sentidos atribuídos em muitas práticas do universo rio-platense contemporâneo. Há música negra na Argentina? Os primeiros dizem que não, os segundos afirmam que sim – e provavelmente ‘música negra’ não signifique a mesma coisa nos dois casos.

O candombe se tornou candombe-canção na primeira metade do século XX, ao se aproximar de gêneros como a milonga e o tango. Na segunda metade do século, a aproximação ocorreu em relação ao jazz e ao rock. A murga também ganha características de ‘canção popular’ através das aproximações com outros gêneros de música popular. Acredito que a descrição das mudanças do candombe-canção na Argentina, como também das transformações na murga-canção, é uma contribuição aos estudos antropológicos da música popular na região. De fato, enquanto dispomos de muita literatura concernente à história e à atualidade do tango e da milonga, quase não existem estudos que tomem como objeto as práticas associadas à murga-canção e ao candombe-canção na cidade de Buenos Aires²². No Uruguai o panorama não parece ser muito diferente. Comentando a situação uruguaia, Lamolle, Peraza e Pinto apontam:

“En los últimos años los tambores del candombe tuvieron una enorme difusión. Se multiplicaron las cuerdas y los núcleos de enseñanza, y empieza a haber un buen material musicológico al respecto. El candombe-canción ha recibido menos estudio en ese proceso, pese a que ha dado origen a una gran variedad de formas de tocar distintos instrumentos, componer y arreglar”. (1998: 2)

Por mais que não tenha sido objeto de muitos estudos, é indiscutível a importância do gênero na música popular local, o que se evidencia na multiplicidade de formas que adota no mundo da canção rio-platense contemporânea:

²² No que refere ao candombe-canção em Buenos Aires, contamos com o trabalho de Pablo Círio (2007) sobre a música dos afro-argentinos ao longo do século XX. As músicas descritas pelo autor não se limitam a esse gênero, mas se incluem candombes entre as canções referidas no texto.

“Desde hace pocas décadas (...) el término candombe pasó a designar toda canción que pudiese ser rítmica y métricamente compatible con la resultante del riquísimo entramado polifónico de los tamboriles o tambores afroporteños: la ‘llamada’. (...) Y como ni las llamadas ni los candombes de diversa procedencia sociocultural tuvieron una actitud cerrada respecto a su interacción con otras músicas, podemos descubrir aquí y allá candombes con aromas muy diferentes, sin perder su anclaje en la llamada. Es posible enumerar a lo largo de los últimos siete decenios especies musicales denominadas ‘candombe’ tanto en los ámbitos del tango, como en los de las comparsas negras de carnaval, de las orquestas de baile inspiradas en la música afrocubana de las décadas de 1940 y 1950, del canto folclorista, de los grupos de rock y aún en otros”.
(Aharonián, 1994: 1)

Também não dispomos de trabalhos sobre as práticas relativas à murga-canção no universo da música popular da capital portenha. O que existe são estudos sobre a ‘canção murguera’ analisando as expressões das murgas que atuam no carnaval de Buenos Aires.²³ A própria estrutura das apresentações das murgas nos *corsos* carnavalescos pauta a elaboração de certo tipo de canção adequado à estrutura da atuação geral no desfile de carnaval. Meu recorte dirige o foco para a murga-canção tal como é interpretada pelos conjuntos *murgueiros* que não restringem suas atuações aos palcos de carnaval – muitos dos quais gravam suas canções e declamações. Incluo na categoria as realizações de muitos músicos que não são *murgueiros* nem *murguistas* (tal como se definem os que atuam nas murgas de estilo argentino e uruguaio, respectivamente), e que em alguns casos nunca participaram de uma murga, mas que adotam o gênero para interpretar suas próprias composições no formato de canção. Estas canções não necessariamente se enquadram em algum dos tipos que compõem as murgas para as atuações de carnaval. Como descrito no capítulo 5, muitos conjuntos musicais de Buenos Aires apresentam composições em que se pode ouvir a sonoridade das murgas argentinas, mas também das murgas uruguaias, o que leva os argentinos a falar sobre a ‘*uruguayización*’ da murga em seu país.

²³ A *murga portenha* como expressão carnavalesca foi pioneiramente estudada desde perspectiva antropológica por Alicia Martín (1996, 1997, 1997a, 1999, 2000, 2001, 2001a, 2008). Comento esses trabalhos no capítulo 5.

O que ocorre é que partir da década de 1970, acompanhando o grande fluxo de uruguaios para a Argentina, as músicas do Uruguai ganharam imensa audiência naquele país. O argumento do primeiro capítulo é o de que as trocas entre músicos uruguaios e argentinos vêm de longa data, mas a partir da década de 1970 a categoria da música rio-platense e as relações entre seus gêneros se modificam, ocorrendo uma atualização de significados em relação aos novos contextos em que se produzem os encontros entre artistas dos dois países. Apesar da intensidade das trocas – ou em decorrência de tanta proximidade, como diria Lévi-Strauss (1983) –, a imaginação regional que se renova não apaga o valor da diferença nacional.

A antropologia tem destacado, especialmente a partir de 1950, o caráter ambivalente das fronteiras e a importância de observá-las tanto como pontos de encontro quanto de divisão. Conforme comentado no capítulo 2, antropólogos clássicos como E. E. Evans-Pritchard, Edmund Leach, Fredrik Barth ou Roberto Cardoso de Oliveira teorizaram em torno das fronteiras e dos limites intersociais, destacando a importância de se observar as trocas que o limite estrutura e não as fronteiras como limites que isolam os grupos sociais. À luz dessas idéias pode ser mais bem compreendida a ambigüidade com que é representado o limite entre uruguaios e argentinos nas práticas dos músicos rio-platenses. Na descrição do importante fluxo de música uruguaia para a Argentina, sobretudo a partir da década de 1980, é fundamental levar em consideração que tal fenômeno integrou um processo mais amplo de inserção da música uruguaia no circuito internacional. A inserção do candombe nos circuitos massivos de distribuição musical aconteceu em boa medida devido às práticas de um conjunto de músicos que o aproximaram do rock e do jazz. Pelo exame das trajetórias de alguns deles, discuto o papel geralmente atribuído à indústria do entretenimento na música popular. A difusão da música uruguaia na Argentina a partir da década de 1980 é uma estratégia de mercado tanto das companhias grandes como das ‘independentes’, e as trajetórias dos artistas evidenciam uma combinação das possíveis formas de gestão da atividade musical.

Paralelamente ao trabalho junto às companhias grandes, que representam uma via para o sucesso comercial, esse grupo de artistas sempre manteve uma parte da sua atividade musical no âmbito da autogestão, imprimindo matizes ‘pessoais’ às suas realizações e cultivando estilos desprezados pelas grandes companhias. Assim, embora seja inegável que a indústria discográfica foi em parte responsável pelo influxo de música uruguaia na Argentina a partir de 1980, isso não quer dizer que essa música

fosse estandardizada ou homogênea como supõem as vozes mais pessimistas de herança adorniana. A existência de um mercado importantíssimo para os bens culturais uruguaios na Argentina, porém, nos coloca frente a algumas contradições e ambigüidades: discursos que falam da irmandade e da unidade regional, e práticas que respondem a lealdades diferentes, pautadas na pertença nacional.

O capítulo 3 descreve as trajetórias de músicos uruguaios que residem na Argentina e que, de modo paralelo à difusão da música uruguaia nos meios de comunicação de massa e nos discos, realizaram um trabalho ‘face a face’ que permitiu aos argentinos aprender com eles e se apropriar de suas músicas. Por outro lado, a partir do exame das trajetórias dos artistas em atividade neste campo, descrevo as várias tendências que constituem o atual universo de músicos rio-platenses em Buenos Aires. Suas experiências revelam um trânsito freqüente entre os gêneros desta esfera – candombe, milonga, tango e murga – e valorizam sua fusão. Interpreto essa valorização como uma metáfora da própria subjetividade que também transita entre categorias sociais distintas. Para completar o relato acerca da multiplicação dos coletivos que se reúnem para tocar candombe em Buenos Aires, me refiro, além das bandas, à constituição de blocos de candombe afro-uruguaio. O objetivo é inserir o fenômeno no movimento mais amplo de proliferação de âmbitos de ensino e aprendizagem de práticas culturais afro-americanas na cidade.

No capítulo 4 descrevo algumas práticas musicais através das quais gêneros ‘estrangeiros’, dentre eles o candombe afro-uruguaio, são apropriados e ‘argentinizados’ no campo da música rio-platense, aproximando-se de gêneros indiscutivelmente ‘locais’, como o candombe argentino, a murga argentina, o tango e a milonga. Tal fato implica uma reflexão sobre a ‘versão’ como forma de composição que exprime o caráter eminentemente social do fazer música, enquanto coloca em diálogo subjetividades e sentidos distantes no espaço e no tempo. No capítulo 3 observo que, nas trajetórias individuais, o trânsito entre gêneros ou a fusão de gêneros fala metaforicamente de subjetividades que não se enquadram facilmente numa só categoria social. Agora a fusão de distintos gêneros rio-platenses é pensada no plano social, metaforizando as relações e a flexibilidade dos limites entre grupos distintos.

Finalmente, o capítulo 5 descreve a incorporação da murga-canção no universo da música popular. Embora se trate de um movimento em que os conjuntos ampliam seu calendário de atuações para além do carnaval, sua compreensão é facilitada pela referência às mudanças no universo das murgas argentinas que atuam no carnaval. Em

que pese o contexto de suas atuações se ter modificado bastante na última década, existem concepções muito arraigadas no senso comum e que situam o gênero num patamar inferior da escala hierárquica do gosto musical portenho. Fugindo desse preconceito, as murgas encontraram novas formas de revelar sua especificidade. Incluíram novos instrumentos, novas formas de tocá-los, novos gêneros – em que puderam inscrever as suas criações musicais – e novas formas de cuidar a sua ‘*puesta en escena*’. Algumas dessas mudanças são descritas pelos nativos como uma ‘*uruguayización*’ da murga na Argentina. Seja como for, a murga-canção poderia ter tomado qualquer caminho se obedecesse somente às forças centrífugas da dinâmica cultural²⁴, mas ela se tradicionalizou no universo da canção popular ao se aproximar do tango, da milonga e do candombe, renovando as relações entre os gêneros rio-platenses.

²⁴ Conforme propõe Menezes Bastos (1999), penso os gêneros musicais nos termos em que Bakhtin (1982) descreve os gêneros do discurso. Segundo esse autor, as convenções que permitem a estabilidade dos gêneros representam forças centrípetas que por sua vez coexistem com outras que tendem à instabilidade dos gêneros e que representam as forças centrífugas da linguagem. As primeiras contribuem à centralização e hierarquização; as segundas ao pluralismo. As forças centrípetas apontam ao nível do sistema, as centrífugas ao nível social do uso da linguagem. Tais idéias foram elaboradas para examinar a criação verbal e a linguagem, mas descrevem uma dinâmica que ao parecer perpassa muitos domínios da atividade humana (esses conceitos foram trabalhados pelo autor em 1934-35; veja Bakhtin 1991 ou 1996). Em ‘*Raça e História*’, Lévi-Strauss descreve os mecanismos que conduzem à diversidade das culturas mesmo em situações de encontros e trocas entre grupos diferentes, em termos similares: “Existem nas sociedades humanas, simultaneamente em elaboração, forças trabalhando em direções opostas: umas tendem à manutenção, e mesmo à acentuação dos particularismos; as outras agem no sentido da convergência e da afinidade”. (1993: 331)

1

Candombes, negros e nação. Passado e presente do candombe-canção e da música negra na Argentina

A definição do candombe-canção como gênero remonta às décadas de 1930-1940, embora não exista consenso entre pesquisadores – quer uruguaios, quer argentinos – a respeito dos pioneiros desta forma musical. Antes de comentar sobre como se formou o que mais tarde viria a ser chamado candombe-canção, é fundamental falar do candombe propriamente dito.

Para definir os conhecimentos de que dispomos acerca do gênero – históricos, folclóricos e etnomusicológicos – abordo a seguir alguns textos-chave ligados à história do candombe no Rio da Prata. Ao descrever a literatura sobre a história do gênero na Argentina e no Uruguai, empresto ênfase a textos produzidos na primeira metade do século XX e que, articulados no paradigma culturalista então vigente, anunciam o apagamento das expressões genuinamente africanas no Rio da Prata. Deste modo, busco salientar a ‘retórica da perda’ (Gonçalves, 1996) que caracterizou o processo de racialização da música argentina moderna como branca. Assim será mais fácil identificar os sentidos que revestem a noção de ‘música negra’ quando aplicada às práticas de muitos músicos que integram o universo etnográfico abrangido por esta pesquisa. O sentido dessa categoria é singular ao contexto ideológico que informa o campo da música popular da cidade de Buenos Aires.

Vale lembrar que os estudos sobre populações negras na América se organizaram em torno do debate paradigmático acerca das origens das culturas negras em solo americano. Dando continuidade às premissas de Meville Herskovits, alguns as descrevem como continuidades culturais de fenômenos africanos; inclinando-se na direção das idéias do sociólogo afro-americano Franklin Frazier (Yelvington, 2001), outros argumentam em favor das criações culturais americanas, enfatizando a necessidade de se levar em conta os contextos de privação e discriminação que caracterizam a maioria das populações de ascendência africana na América. No século XX, quase todos os estudos latino-americanos sobre ‘culturas negras’ se filiam a uma dessas correntes.

A literatura folclórica argentina se orientou pela primeira vertente, estruturando-se sobre a noção culturalista segundo a qual os limites de um povo ou grupo coincidem

com os da sua cultura. Assim, grupos e culturas eram ordenados numa gradação que ia da mais pura à mais descaracterizada expressão de africanismo²⁵. Coerente com os paradigmas de sua época, Carlos Vega²⁶ afirmava em 1936:

“La música, en fin, las danzas y los instrumentos de los esclavos africanos fueron cultivados en el Plata por sus portadores con libertad evidente e intensidad indudable. Pero todas sus formas se fueron para siempre cuando los ojos sin luz del último negro auténtico clausuraron la visión envejecida y remota de los panoramas africanos. Ese día dejó de existir el África en el Plata”. (1936: 779)

Neste capítulo comento algumas formulações que contribuíram aos frequentes debates sobre a existência ou inexistência de cultura negra ou afro-americana na Argentina. Acredito que os sucessivos esforços dos musicólogos no sentido de encontrar uma base científica a respeito da filiação da música argentina contribuíram para sua progressiva racialização como música branca. Tais vozes, no entanto – ao falarem desde lugares legitimantes como a academia ou instituições estatais ligadas à ‘cultura nacional’ –, conviveram sempre com as vozes da memória coletiva, que reconhece muito de negro na música popular da cidade de Buenos Aires. Pode-se concluir, portanto, que a tendência hegemônica que identificou a cultura argentina com a dos europeus não apagou a presença dos negros nas discussões sobre a nação, mas ajudou a atribuir-lhes uma posição de extrema alteridade e, em muitos casos, de subalternidade.

A presumida homogeneidade da nação não elimina as diferenças menos marcantes, mas as ordena numa hierarquia de valor social. Entendida nestes termos, a tensão homogeneidade-heterogeneidade que articula a nação não elimina o diferente da pretensa homogeneidade, mas contribui para defini-lo. O diferente no interior da nação

²⁵ Melville Herskovits (1966) elaborou um quadro de Escalas de Intensidade de Africanismo no qual instituições e expressões culturais de distintas áreas da América recebem qualificações a respeito do nível de africanismo da sua cultura: a) very African, b) quite African, c) somewhat African, d) a little African, e) absent. Argentina e Uruguai receberam a qualificação ‘absent’. O quadro é reproduzido em Yelvington (2001: 230-231).

²⁶ Carlos Vega foi precursor da perspectiva ‘panamericana’ de estudos musicais, como também da definição da música popular como uma área de estudos tão importante para a compreensão da vida social quanto a música acadêmica ou folclórica. Ele apresentou publicamente seu artigo sobre mesomúsica em 1965, abrindo um novo caminho para o exame antropológico da música popular ao ressaltar sua dimensão social e sociabilizadora.

não é preexistente a ela; a definição do diferente é mediada pela hierarquia que articula a ideologia nacional.²⁷

1.1 Os bailes de negros e o problema do ‘fator africano’ na música uruguaia e argentina

No final do século XIX, muitos cronistas utilizavam, de forma intercambiável, os termos ‘candombe’ e ‘tango’ para referir-se aos bailes de negros. Como veremos, o tango se afastou desse significado primitivo na medida em que designa atualmente um gênero musical moderno. O mesmo não aconteceu com o candombe, cujo desenvolvimento e expressão são associados indissociavelmente à população afro-uruguaia e afro-argentina – ou, se preferirmos, à população afro-rio-platense. Na Argentina, a maioria dos textos se refere à população negra e ao candombe argentino como coisas do passado, devidamente extintos antes do país se converter numa nação moderna. Para afirmar, porém, que a música da Argentina moderna não tem qualquer elo de continuidade com as práticas musicais dos afro-descendentes do século XIX, é preciso antes identificar tais práticas. Ao buscar informações sobre as músicas que os afro-descendentes executavam nos séculos XVIII e XIX, todavia, constata-se que até hoje não foi possível elaborar uma descrição precisa sobre os eventos músico-dançantes envolvendo a população negra da Buenos Aires naquela época – eventos que muitos cronistas chamaram de *candombes*. A maioria das descrições é fictícia ou na forma de ensaio literário, a que se somam algumas pinturas – e não têm grande utilidade para identificar as músicas tocadas em tais reuniões. As histórias do candombe rio-platense – argentino ou uruguaio – geralmente se referem a um fragmento de uma antiga literatura de viagem: *El lazarillo de ciegos y caminantes. Desde Buenos Aires hasta Lima con sus itinerarios según la más puntual observación, con algunas noticias útiles a los Nuevos Comerciantes que tratan en Mulas; y otras historias*. A tão citada obra foi assinada sob o pseudônimo de Concolorcorvo²⁸ e nela

²⁷ Esta forma de entender a diferença na nação se inspira em Homi Bhabha (1990, 2002) e no estudo de Peter Wade (2000) sobre a música colombiana, que desenvolve esta perspectiva em relação à racialização dos gêneros musicais.

²⁸ Em 1771, Alonso Carrió de la Vandra, escritor e comerciante espanhol (1715-1883), depois de cumprir várias missões para o governo espanhol no México, em Buenos Aires e em Lima, foi designado como visitador dos correios do *Virreinato del Perú*. Seu secretário e guia de viagem foi o cusquenho Calixto Bustamente Carlos Inca, que em 1776, em Lima, com o

se descreve uma viagem realizada entre 1772 e 1773 desde Montevidéo até Lima, atravessando o *Virreinato del Perú* no rumo periferia-centro. A descrição que Concolorcorvo faz dos instrumentos e cantos dos ‘negros bozales’²⁹ é considerada das mais antigas de que se tem notícia. O fragmento a que me refiro aparece transcrito, por exemplo, em De Maria e Rossi (1968: 315), como abertura para uma “pequena Antologia Literária sobre as origens dos cantos e bailes negros” no Rio da Prata. A passagem também é comentada no artigo que Carlos Vega publica em 1936 sob o título “*Eliminación del factor africano en la formación del cancionero criollo*”, e na seção que Rubén Carámbula dedica à história do candombe afro-argentino em duas de suas obras: *Negro y Tambor* (1952: 179-180) e *El Candombe* (1995: 19). Em *Aspectos de la Cultura Africana en el Río de La Plata* (Plus Ultra, Buenos Aires, 1974), Nestor Ortiz Oderigo se serve da mesma descrição.

O exame da obra de Concolorcorvo mostra, no entanto, que a tão comentada passagem não consta dos três primeiros capítulos do livro, onde são descritas as cidades de Montevidéo e Buenos Aires. Ela aparece apenas no capítulo XX, depois da narrativa se estender de Montevidéo até Cusco, passando por Buenos Aires, Córdoba, Santiago del Estero e Tucumán. Famosa pela produção de suas minas e “*obrajes*”, Cusco levou o autor a dissertar sobre as condições de trabalho dos índios e negros – e é nesse ponto do livro que aparece a seção “Los negros. Cantos, bailes y músicas”. Trocando em miúdos, é questionável a caracterização do livro como fonte fidedigna para reconstruir os antecedentes do candombe rio-platense. A omissão na leitura dessa fonte, como se os instrumentos e a cena que descreve fossem necessariamente idênticos para qualquer grupo negro na América de então, não deve surpreender. A utilização desordenada de fontes secundárias, no sentido de tornar intercambiáveis as realidades culturais de grupos afro-descendentes de diferentes lugares da América, é recorrente nos textos que tendem a racializar as diferenças culturais.

pseudônimo de Concolorcorvo, publicou as memórias que De la Vadera escrevera durante a longa viagem que realizaram juntos entre 1771 e 1773 – era *El lazarillo de ciegos y caminantes. Desde Buenos Aires hasta Lima con sus itinerarios según la más puntual observación, con algunas noticias útiles a los Nuevos Comerciantes que tratan en Mulas; y otras historias*. A identidade do verdadeiro autor da obra – se o espanhol Alonso ou seu secretário Carlos Inca – gera polêmica até hoje.

²⁹ O termo *bozal* é utilizado no Caribe e na América Latina desde o século XVIII para referir os negros nascidos na África ou os africanos que não articulavam gramaticalmente e nem pronunciavam o castelhano à maneira americana. O castelhano *bozal* de muitos versos é uma transcrição alegórica do modo como os negros africanos ou crioulos pronunciavam as palavras e frases.

Para o pensamento racialista³⁰, as populações negras deveriam obrigatoriamente revelar continuidades, em especial no que refere a práticas artísticas e ao uso de seus corpos. É válido lembrar que o termo ‘raça’ aparece no pensamento racialista – isto é, nas ideologias referentes às raças humanas produzidas na Europa ocidental entre meados do século XVIII e meados do XX (Arendt, 1976) – como um denotador de hierarquias nas capacidades humanas. Conforme Tzvetzvan Todorov, tal pensamento se caracteriza pela crença na existência de raças enquanto grupos ou segmentos substancialmente diferenciados, a cada raça correspondendo uma cultura que a caracteriza. Isso leva, necessariamente, a três pressupostos: o de uma continuidade indiscutível entre raça e cultura, o da impermeabilidade e inflexibilidade das fronteiras entre grupos e culturas (Banton, 1983:59), e o da crença numa hierarquia universal dos valores cuja culminância é invariavelmente a raça branca. Baseadas em tais idéias, as ideologias racialistas conduziram à formulação de políticas de aperfeiçoamento racial, de segregação e de extermínio.

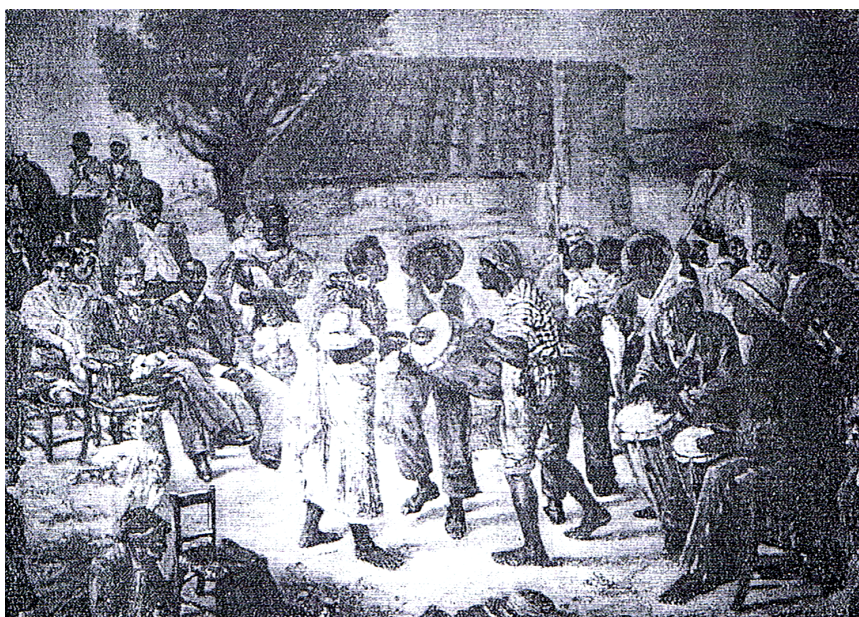
O artigo sobre os *candombes* coloniais que Carlos Vega publica no jornal *La Prensa* em 1932 é uma narrativa eloqüente no sentido de registrar a perseguição que sofriam os integrantes dos *candombes* no século XVIII em Buenos Aires, mas não chega a descrever as músicas reprimidas pelo poder local. Segundo Vega, os *candombes* da época colonial, também chamados ‘*tambos*’ (1932:2), eram reuniões dos distintos grupos que constituíam a população negra – africanos escravizados e libertos, seus filhos e netos – em locais denominados *sitios*. As denúncias feitas por figuras influentes da sociedade portenha às autoridades do *cabildo*³¹ permitem inferir que em tais reuniões se executava música e se dançava – o que era justamente o motivo das denúncias –, embora a falta de descrições sistemáticas dificulte a reconstrução de tais eventos. Embora o artigo de Vega não cite as fontes que utilizou para descrever os *candombes* coloniais, os instrumentos referidos são idênticos aos que Concolorcorvo descreve em Cusco. O artigo de Vega contribui na descrição da condenação moral imposta às práticas dos africanos e de seus descendentes por parte dos grupos influentes da sociedade da época, mas pouco se pode inferir das músicas consideradas prejudiciais à moral e aos bons costumes.

³⁰ Para descrições do que denomino ‘pensamento racialista’, especialmente quanto à sua acolhida pelos intelectuais e políticos na América Latina, veja Skidmore, 1974, e Graham, 1990.

³¹ Os *cabildos* reuniam as autoridades de cada unidade administrativa sob poder colonial espanhol.

Em que pese a repressão, sabemos também que os encontros músico-dançantes que reuniam a população negra de Buenos Aires ao longo do século XIX continuaram acontecendo. Segundo o historiador argentino Oscar Chamosa, “during most of the nineteenth century, more than fifty organized African nations existed in Buenos Aires, with the official name of African Associations. They were also known by the popular names of *tambos*, *tangos*, and later on, and more loosely, of *candombes*”. E acrescenta:

“The early references to the black associations used the terms nación, tambo, and tango. In the late 1820s the word candombe was generalized referring undistinguishably to the associations, the places were the associations meet, and the dances performed in the meetings”. (Chamosa, 2003: 347)



A pintura de Martín Boneo ‘El Candombe Federal’, realizada em 1845 e que segundo as crônicas retrata um evento de 1836, é talvez a mais comentada das referências a candombes da época do governador Juan Manuel de Rosas.³²

³² As três imagens da pintura de Boneo aqui reproduzidas foram tomadas de Schavelzon (2003). Conforme o autor, a imagem (5) representa “La sede de una Nación Afro en un cuadro de Martín Boneo, la del Tambo Congo, en la década de 1820. Se ve a Juan Manuel de Rosas [governador de Buenos Aires nos períodos 1829-1832 e 1835-1840; conhecido por se apoiar na força dos setores subalternos constituídos maiormente por negros] y a Manuelita niña [filha do governador].” Arquivo do Centro de Arqueologia Urbana (FADU-UBA). A imagem (6) representa a mesma cena: nesta a sede de nação é diferente, e o evento transcorre na interseção de duas ruas numa paisagem urbana. A imagem (7) é similar mas tem como fundo um outro tipo



(6)



(7)

Baseando-se nos dados biográficos de Boneo, Alejandro Frigerio (2000: 57) questiona a utilidade de tal pintura como fonte secundária, já que é muito improvável que o pintor tenha presenciado a cena – com mais certeza baseou-se em narrativas de cronistas da época. Conforme Daniel Schavelzon, se conhecem pelo menos três versões da mesma obra, e tudo indica a existência de mais algumas. “Esto no es raro, ya que

de construcción, desta vez com a inscrição ‘Sociedad Congo’ no muro. Sobre o significado das ‘nações’ e ‘sociedades’ neste contexto veja nota 10.

sabemos que Boneo se ganaba la vida vendiendo sus obras en niveles medios y bajos de la sociedad, y que pintaba hechos domésticos, cotidianos, repetidos una y otra vez, y que nunca pudieran ser idénticos.” (2003:89)

Na medida em que as outras fontes secundárias que fazem menção ao candombe argentino de meados do século XIX não o descrevem – o que Frigerio constata examinando textos de Vicente Fidel Lopez (de 1880), José Antonio Wilde (1881), Victor Gálvez (1883), Daniel Granada (1896), Domingo F. Sarmiento (1900) e José M. Ramos Mejía (1907), todos disponíveis num livro de Lanuza publicado em 1942 – e que a pintura de Boneo, ao que tudo indica, justapõe elementos de diferentes épocas, devemos assumir que pouco sabemos ainda sobre os aspectos sonoros e coreográficos dos candombes portenhos da época.³³

A imprensa dirigida à comunidade negra de Buenos Aires contou com várias publicações durante os últimos 30 anos do século XIX e até 1910, as quais registraram uma intensa atividade por parte das *naciones*³⁴, sociedades de ajuda mútua e associações carnavalescas (Reid Andrews, 1989; Frigerio, 2000; Chamosa, 2003). Tais documentos mostram que eram freqüentes reuniões promovidas e integradas pelos negros de Buenos Aires, e que tratava-se, em muitos casos, de eventos músico-dançantes. As *Sociedades* tinham conjuntos de músicos que participavam de celebrações do carnaval de rua – esses conjuntos também se chamaram *sociedades* e, mais tarde, *comparsas*. Carlos Vega afirma ter conservado em seu arquivo a placa de

³³ O autor analisa a literatura ‘clássica’ (produzida fundamentalmente na primeira metade do século XX) sobre o negro uruguaio ou o negro rio-platense para advertir sobre a freqüente construção textual de imagens em que predominam dois estereótipos: o do negro como um ser alegre e infantil, e o do negro como um ser bestial – evidenciando o caráter histórico e social da categoria. Entendo que a mesma perspectiva pode ser adotada ao se pensar a construção da categoria de cultura rio-platense como processo social e historicamente marcado. Aponta Frigerio: “*La literatura sobre el Negro en el Río de la Plata está severamente necesitada de una evaluación crítica (...), ya que a menudo se confunden, sin aclaración, elementos de ambas orillas del Plata*” (2000:75). A aludida confusão talvez não seja somente um erro, mas uma ação guiada pela crença na homogeneidade da história e da cultura rio-platenses, homogeneidade que pode ser representada segundo diferentes estereótipos em distintos momentos históricos.

³⁴ Na região do Rio da Prata os africanos introduzidos pelo comércio escravista e seus descendentes criaram uma tradição de organização comunitária pelo menos desde 1770. O primeiro tipo de organização conhecido foram as *Cofradías* ou *Hermandades*. Eram agrupamentos de pessoas que contribuía para manter o altar do seu santo patrono ou sua igreja. (Reid Andrews, 1989:167-169) Outros tipos de organizações surgiram logo- as *Naciones* e mais tarde as *Sociedades de Ayuda Mutua*. As *Naciones* existiram durante o século XIX e até começos do XX. As *Naciones* agruparam inicialmente a africanos pertencentes aos mesmos grupos étnicos e seus descendentes. Cada *Nación* tinha autoridades (rei e rainha), e nelas se celebravam ritos relativos aos nascimentos, mortes, casamentos, à saúde e às doenças, e através delas se articulavam relações com o Estado local. (Schavelzon, 2003: 74-77)

apresentação da *Sociedad Musical La Africana – Carnaval de 1870*. Segundo Novati (1980), valsas, schottis, marchas, romanzas, habaneras e tangos integravam os repertórios das comparsas de negros. A partir de 1865 também se formam em Buenos Aires comparsas integradas por brancos que se pintam de preto e parodiam as danças, gestos, músicas e a fala dos negros³⁵, as quais perduraram até o início do século XX.

O fenômeno permite suspeitar que a prática não fosse ‘inocente’ num contexto em que se consolidava uma ideologia nacionalista na qual os negros se converteram em figura de alteridade, consolidando a idéia do *nosotros* argentino como racialmente branco e culturalmente europeu. Embora não exista uma explicação consensual para o fato, tudo indica que, nas últimas duas décadas do século XIX, a população afro-argentina abandonou a prática pública de expressões artísticas que a identificavam como grupo e a diferenciavam do conjunto da população. Frigerio argumenta que tais práticas continuaram existindo a portas fechadas e nos bailes “*para gente de color*” e, em que pese assumir formas diversas, continuaram a ser chamadas de *candombe*. A população negra, no entanto, seguiu participando das atividades artísticas locais, cultivando – com os devidos matizes – os gêneros dançáveis da moda. Isso pode ser comprovado em artigos que reportam os primórdios do tango e descrevem o ambiente em que se produzia sua gesta.³⁶

A tendência de grande parte da literatura de salientar a unidade cultural rio-platense acima das variações locais – linha de que o clássico de Vicente Rossi, *Cosas de Negros*, de 1926, é paradigma –, celebrando explicitamente a homogeneidade entre uruguaios e argentinos, representa em muitos casos uma sentença de morte para o *candombe* argentino e um certificado de agonia para o *candombe* uruguaio. Assim se posiciona o folclorista uruguaio Rubén Carámbula em seu livro *Negro y Tambor*

³⁵ A imprensa dirigida à população negra de Buenos Aires nas últimas duas décadas do século XIX registra o descontentamento dos afro-descendentes ante tal prática, frente a um carnaval que zombava de suas tradições (Frigerio, 2000). O retraimento da população afro-argentina no que se refere a expressões artísticas que a diferenciavam dos demais grupos se explica também por esse escárnio público a que foram expostas suas tradições durante o carnaval. Novati cita a matéria de Figarillo (‘*Caras y Caretas*’, 15/02/1902) onde consta o testemunho de uma negra idosa que tinha participado das ‘nações’: “En 1870, antes de la peste grande, los mozos bien comenzaron a vestirse de morenos, imitando hasta nuestro modo de hablar... y ya no tuvimos más remedio que encerrarnos en nuestras casas porque éramos pobres y nos daba vergüenza. Después, señor, no quedó gringo en la ciudad que no se disfrazara de Venguela y haciendo unos bailes con morisquetas, que eran una verdadera ridiculez” (1980:4-5).

³⁶ O que é possível constatar no clássico *Cosas de Negros* de 1926 (2001) de Vicente Rossi e no artigo publicado no jornal *La Prensa* em 1913, assinado com o pseudônimo de *Viejo Tanguero* (a matéria foi reeditada em 1995 pelo *Club de Tango* de Buenos Aires).

(1952) – a obra tem um capítulo intitulado “El Candombe. Danza del Folclore Afro-Rioplatense”, que trata separadamente do candombe afro-argentino e do candombe afro-uruguaio:

“En la banda occidental del Plata, el candombe fue decreciendo paralelamente a la extinción de esta raza. En 1883 queda apenas un puñado de negros. Se van desdibujando en las tinieblas del pasado igual que los hollinientos ‘barrios del tambor’... En el correr del año 1896, el blanco los quiere hacer resurgir; él mismo se embadurna la cara de negro y se pinta con simulados tatuajes y matices policromos, vistiéndose con su típica indumentaria. ¡Ya es muy tarde! Ha muerto la auténtica y legítima raíz de esa expresión del arte africano: el espíritu del negro”. (1952:181)

O autor reconhece ‘supervivências africanistas’ na arte dos tamborileiros que lhe são contemporâneos. Tal fato, no entanto, não equivale à “*danza negra que en su principio constituía un auténtico culto racial*” (Carámbula, 1952: 181). Ao invés de passar por um processo de positivação e ser incorporadas como símbolos da cultura popular nacional, tais ‘supervivências’ foram consideradas anacrônicas e fadadas a desaparecer. Em outros países de América Latina, ao contrário, muitas das expressões culturais hoje reivindicadas como próprias pelos movimentos de negros e afro-descendentes foram incorporadas ao folclore nacional mestiço nas primeiras décadas do século XX.

Vários escritores e folcloristas ‘descreveram’ e tornaram compreensíveis as culturas mestiças que integravam o europeu branco, o nativo indígena e o africano negro – no Brasil, o nome de Gilberto Freyre evoca essa relação entre literatura e ideologia nacionalista racializadora³⁷. No sul do continente, o trabalho de Freyre era

³⁷ Em *Cultura brasileira e identidade nacional*, Renato Ortiz (2006) examina as obras e trajetórias de alguns escritores do início do século XX, cujos trabalhos contribuíram na representação do ‘Brasil, cadinho de raças’ que terminou adotada pelo senso comum. Ortiz evidencia as relações entre a situação estrutural do país e a racialização da sua população como mestiça: “Com a Revolução de 30 as mudanças que vinham ocorrendo são orientadas politicamente (...). Dentro deste quadro as teorias raciológicas tornam-se obsoletas, era necessário superá-las, pois a realidade social impunha um outro tipo de interpretação do Brasil. A meu ver, o trabalho de Gilberto Freyre vem atender a esta ‘demanda social’. (...) Mas a operação que *Casa-Grande e Senzala* realiza vai mais além. Gilberto Freyre transforma a negatividade do mestiço em positividade, o que permite completar definitivamente os contornos de uma identidade que há muito vinha sendo desenhada. (...) O que era mestiço torna-se nacional” (Ortiz, 2006: 40-41).

considerado heróico e dois de seus contemporâneos, os escritores uruguaios Isidoro de Maria e Vicente Rossi, afirmam numa obra sobre os cantos e bailes negros:

“La aportación cultural de las comunidades negras que el sistema esclavista colonial incorporó al Rio de la Plata, fue amplia y variada. Si toda América, en especial la larga cinta negra de la costa atlántica, no puede explicarse sin el contingente africano, tampoco muchos usos y costumbres del país pueden comprenderse cabalmente sin esa cuota fecunda que se embebió en la nacionalidad. Esta fecundación tiene raíces profundas, en la sensibilidad, en los gustos, en los hábitos más íntimos; soterradas corrientes africanas recorren la sociedad y todavía no han tenido un Gilberto Freyre que las desentrañe”. (1968: 313)

De fato, folcloristas, historiadores e musicólogos procuraram e divulgaram informações sobre a população negra da região, mas o contexto ideológico do Rio da Prata não favorece a articulação dos discursos da mestiçagem com o pensamento nacionalista. Em geral, os textos dos folcloristas da primeira metade do século XX interpretam a falta de reconhecimento da ‘mestiçagem real’ como desconhecimento e não como parte do processo de articulação da ideologia nacional. No caso argentino, esta supunha não só um ordenamento hierárquico das diferenças culturais e dos grupos sociais, mas a explícita negação de qualquer protagonismo às práticas dos descendentes de africanos no que viria a ser o processo de criação da moderna música argentina.

Neste ponto é interessante analisar um texto de Carlos Vega: *La eliminación del factor africano en la formación del cancionero criollo*, de 1936. A argumentação de Vega busca demonstrar cientificamente que é um erro falar de cultura negra na Argentina – e seu posicionamento merece destaque porque representa a mais autorizada literatura folclórica do país da primeira metade do século XX. Como se verá, entre os músicos contemporâneos os gêneros rio-platenses são na grande maioria considerados ‘música afro-americana’ ou ‘música negra’. Não é meu objetivo corroborar ou contestar tais noções, mas sugerir um quadro interpretativo em que as concepções nativas da história e do passado dos gêneros locais se tornem compreensíveis à luz da ideologia nacionalista argentina. A prosa de Vega (e o diálogo tácito implicado nela) demonstra que, quando escreveu *La eliminación...*, a idéia de que o ‘cancioneiro popular argentino’ tinha ‘influências africanas’ ou ‘ritmos negros’ era difundida e gozava de ampla aceitação.

Ao que parece, a situação assemelhava-se à de hoje, pois minhas observações em campo permitiram concluir que os gêneros rio-platenses são considerados música negra pela maioria dos artistas. E é justamente contra essas idéias do senso comum, que desdenham a ‘verdade histórica’, que se orienta o argumento de Vega:

“Indígenas, conquistadores y negros africanos han recibido, pues, su parte en la distribución [de la paternidad del cancionero popular en América]. Las vidalas y vidalitas fueron atribuidas a los incas, o a los diaguitas y calchaquies; los españoles merecieron gatos y chacareras y, por fin, los abnegados y fieles negros fueron recompensados con el reconocimiento de su aporte de zambas, milongas y tangos. La donación de un puñado de melodías a un pueblo, por compensación de servicios, denota exquisito gusto y hasta elegancia sentimental y bien merece el gesto cierto desdén por la verdad histórica. El caso es que por obra de la distribución proporcional se afirma que tenemos música africana en el cancionero argentino. Los músicos que se han ocupado de estas cuestiones lo han entendido así (...). Los escritores, por su parte, aceptaron la opinión de los músicos e hicieron bien. Por nuestra parte rechazamos en absoluto la influencia africana en la música popular argentina”. (1936: 766-767)

O modelo traçado por Lauro Ayestarán, discípulo de Vega³⁸, para descrever a evolução do candombe afro-uruguaio passou tacitamente a constituir a descrição paradigmática da evolução do candombe e a partir da qual se articularam várias outras descrições. Também no caso uruguaio não se dispõe de fontes que provem que sua descrição da evolução das músicas e danças dos africanos e seus descendentes não seja conjectural. O próprio Ayestarán refere a confusão a respeito do passado dos bailes dos africanos e afro-descendentes em território uruguaio:

“(...) el africano solo en reunión secreta recuerda sus rituales ancestrales y ante los blancos deja aflorar una suerte de versión pigmentada de la contradanza o minué unida a una escena africana que recuerda la coronación de los Reyes Congos. A esto último le llamaron candombe los viejos memorialistas y viajeros, y de la confusión de ambas expresiones

³⁸ Sobre a relação entre a vida e a obra desses dois autores – considerados os fundadores dos estudos sistemáticos sobre a música popular *rio-platense* –, ver Aharonián, 2000 (capítulo 12).

surgieron luego las más peregrinas teorías acerca del origen de ciertas formas del baile social”. (1967:149)³⁹

Segundo Ayestarán, danças e músicas autenticamente africanas eram as que a população negra do Uruguai apresentava em suas reuniões até finais do século XVIII. O candombe, formado já no século XIX, era uma criação americana que amalgamava elementos negros e brancos, e que teria existido até a década de 1870:

“Existen pues dos corrientes en el orden de la música afro-uruguaya, continuación la segunda de la primera. La inicial es secreta y está constituida por la danza ritual africana sólo conocida por los iniciados, sin trascendencia socializadora y desaparece cuando muere el último esclavo llegado desde el otro continente. La segunda es superficial – superficial en el sentido de su rápida y extendida afloración – y fuertemente colorida; en el siglo XVIII constituyó la Comparsa que acompañaba a la custodia en la festividad del Corpus Christi, organizó luego la ‘calenda’, ‘tango’, ‘candombe’, ‘chica’, ‘bámbula’ o ‘semba’ que se bailaba entre la Navidad y el Día de Reyes alrededor del 1800 y se transformó por último en la comparsa de carnaval de las sociedades de negros hasta nuestros días. (...) En 1870 as Sociedades de Negros recurren a los maestros italianos radicados en Montevideo para que éstos escriban las músicas que han de cantar en el Carnaval. Convengamos que todo esto muy poco tiene que ver con la auténtica música africana”. (1967:149-150)

Tal periodização foi elaborada por Ayestarán com base no depoimento do afro-uruguaio Marcelino Bottaro – o depoimento consta da obra *Negro* (1934), editada por Nancy Cunard em Londres:

“[Bottaro] nos habla de tres etapas bien diferenciadas. La primera sería la de la autentica danza negra. La segunda, la formación del Candombe en el cual se aprovechan y asimilan todos los elementos blancos. La tercera sería la degeneración del Candombe, alrededor de 1880, que fue combatida hasta por los propios negros de sensibilidad y cultura”. (1967: 154)

³⁹ A obra de Ayestarán a que nos referimos pela data de 1967 é uma coletânea de artigos publicados entre 1944 e 1963. O material foi organizado pelo autor sob o título “Panorama del folclore musical uruguayo” e editado com o acompanhamento de sua esposa após a morte de Ayestarán, em 1966.

O próprio Ayestarán reconhece a exigüidade de fontes que descrevam os bailes e músicas dos negros no século XIX:

“Lo que hoy conocemos por Candombe a través de los cronistas del Siglo XIX – Isidoro de María especialmente – no es más que la segunda etapa de la evolución de las danzas negras en todo el continente, cuando el negro añade a las formas coreográficas suyas, algunas figuras de la contradanza o la cuadrilla del blanco. (...) Esto fue para nosotros el Candombe que se gesta lentamente a fines del Siglo XVIII y que muere alrededor de 1870, pero que lega a la posteridad el bello detalle coreográfico de su paso, algunos de sus personajes y sobre todo un instrumento privativo, el tamboril, con una rítmica riquísima que puede ser la surgente de una forma culta en un futuro, toda vez que es aún hoy un elemento en plena vigencia que está esperando el gran compositor que lo universalice”. (1967:157-158)

A utilização de *tamboriles* nas músicas das *Comparsas de Carnaval* integradas por negros – ou por brancos que parodiavam os negros – permitiu que Ayestarán identificasse uma ‘sobrevivência’ do autêntico candombe. Vale lembrar que, para os folcloristas da escola de Carlos Vega e Lauro Ayestarán, determinadas expressões artístico-culturais tinham existência fantasmagórica – ou seja, eram fenômenos deslocados de seu tempo, anacronismos. As músicas tocadas com *tamboriles* nos grupos carnavalescos a partir da década de 1870 eram, segundo tal concepção, sobrevivências de contextos musicais pertencentes a culturas desintegradas⁴⁰. Estas premissas culturalistas⁴¹ caracterizaram discursos que seriam adotados pelo senso comum no que respeita ao passado do candombe, cuja aura sugere sempre uma perda ou degeneração na comparação a um passado mais autêntico e valioso. Isto faz com que alguns artistas descrevam suas atividades associadas ao candombe como um ‘resgate’, da mesma forma que leva muitos músicos e jornalistas que divulgam a história do candombe a classificar trabalhos antigos como ‘clássicos’ de consulta obrigatória para conhecer o assunto.

Além dos estudos de Lauro Ayestarán, muitos discursos evocam escritos de Isidoro de María, Vicente Rossi ou Ildefonso Pereda Valdés, cuja autoridade se

⁴⁰ Sobre a noção de sobrevivência em Carlos Vega e Lauro Ayestarán, ver Aharonián, 1997.

⁴¹ As bases do pensamento culturalista que marcou boa parte dos estudos folclóricos da primeira metade do século XX podem ser consultadas no *Memorandum for the study of acculturation*, elaborado em 1936 por Redfield, Linton e Herskovits.

sustenta sem dúvida em seu pioneirismo e antigüidade. É curioso que esses trabalhos pioneiros – por mais que situem os negros no passado e através de um estereótipo que os rotula como quase infantis – não deixem de reivindicar a presença e a importância cultural dos negros na região. Contra a tendência hegemônica de invisibilização absoluta, esses textos remetem a uma aproximação entre pejorativa e paternalista em relação aos negros. Se por um lado lhes reconhece uma existência articulada sobre qualidades pouco valorizadas, por outro explica e justifica sua situação no nível mais baixo do ordenamento hierárquico dos grupos.

A retórica da perda e da iniludível morte do candombe muitas vezes se articula com a desconfiança frente a mudanças, sobretudo se realizadas pela apropriação de expressões ‘de fora’ da região ou do país. Esta concepção sobre o apagamento histórico a que está destinado o candombe é clara nesta passagem de 1971 de Carvalho Neto:

*“El candombe (...) en cierta época, dejó su celebración del Día de Reyes, acoplándose al carnaval. Desde entonces acentuó su proceso de deformación con las continuas transculturaciones que sufre (...). Nadie podrá detener su dinámica social. Somos felices al poder asistir a su agonía, como testigos de la muerte de uno de los más expresivos rasgos culturales del pueblo negro uruguayo, que también desaparece”.*⁴²

Os bailes dos negros, ou a própria população afro-uruguaia, são retratados pela maioria dos textos, até pelo menos 1990, com certa nostalgia, como algo que desaparece. Conforme aponta o próprio Ayestarán (1967: 167), a palavra ‘candombe’ é um termo genérico que designa os bailes dos negros em suas várias expressões – embora ele defina ‘o candombe’ como aquele típico do período 1800-1870. O que se apagava, na concepção de Ayestarán, era a continuidade com as expressões africanas que alguns estudiosos reconheciam, por exemplo, nas culturas brasileiras ou nas caribenhas. A ênfase do autor recai sobretudo no fato de que as expressões que no Rio da Prata se denominaram candombes eram americanas e não autenticamente africanas; é a ligação com a África que desaparece. Nesta lógica, as expressões que mostravam signos de apropriação de danças e músicas brancas pelos negros não podem ser consideradas africanas. Ayestarán sugere claramente a hipótese da criação em solo americano do que viria a ser considerado afro-uruguaio. À época, Ayestarán e outros

⁴² Paulo Carvalho Neto, 1971. “El candombe: una danza dramática del folclore afrouruguayo”, em “Estudios Afros” (coletânea de trabalhos do autor), Caracas: Universidad de Venezuela, p. 194. Citado em Frigerio Alejandro, 2000, p.84.

autores percebem um declínio desta população e de suas expressões culturais – o que não é corroborado nos dias de hoje.⁴³

Em que pese o fato de o candombe não ter desaparecido, mas assumido formas diversas, a retórica da perda se infiltrou em vários discursos contemporâneos – acadêmicos, jornalísticos, de instâncias oficiais orientadas à administração da cultura etc. O genérico ‘candombe’ viveu durante todo o século XX e as manifestações que designa se multiplicam no século XXI. Entretanto, continua a se falar de ‘cultura residual’ para referir ao candombe: “*After candombe-rock, the local and the national cultural scenes were transformed forever; the residual was transcultured through international forms, and new ways of feeling, experiencing, and making culture emerged*” (Trigo, 2004: 124). Assim se enfatiza o papel de resgate que o movimento contemporâneo de candombe-rock teria sobre uma expressão condenada a desaparecer, embora a história demonstre que durante o século XX nunca se deixasse de tocar e escutar candombe em Buenos Aires e muito menos em Montevideú, na multiplicidade de formas que ele assumiu.

Infelizmente são muito poucos os documentos e estudos relativos ao candombe dos negros argentinos durante o século XX.⁴⁴ São fato incontestes, porém, as reuniões dançantes que agruparam a população negra de Buenos Aires até por volta de 1970 (Frigerio, *op. cit.*). Os bailes do *Shimmy Club* ficaram conhecidos por reunir fundamentalmente negros argentinos – que na última década do século XX passam a constituir a categoria dos afro-argentinos. Quem freqüentou tais bailes afirma que neles se tocava e dançava rumba e outros gêneros caribenhos, além de candombe argentino. Frigerio argumenta que durante todo o século XIX, mas também no XX, “*el candombe (no importa la forma que haya tenido en Buenos Aires) fue siempre un importante elemento identificador de la comunidad negra porteña*” (2000:61). O candombe argentino, todavia, não ganhou espaço como gênero musical moderno no conjunto da sociedade para além das expressões que o combinaram com gêneros como a milonga e o tango, cuja divulgação não se restringiu à população afro-argentina. O contrário

⁴³ O ‘negro’ na música popular do Rio de Janeiro tem um papel similar ao do ‘indio’ na música popular brasileira. Ver Menezes Bastos, 2002, para um exame do esquecimento dos índios nas narrativas sobre a música do Brasil.

⁴⁴ Importantes referências neste campo são os trabalhos do antropólogo argentino Alejandro Frigerio (reunidos em Frigerio, 2000) e as pesquisas de Norberto Pablo Cirio sobre o candombe e outras expressões afro-argentinas em vários estados do nordeste argentino e em Buenos Aires. Veja Cirio (2003, 2007).

ocorreu com o candombe uruguaio, o qual, embora identificado como gênero afro-uruguaio, é reconhecido como um segmento da música popular moderna do Uruguai pelo conjunto da sociedade e no exterior.

O trabalho de campo etnográfico no universo da música rio-platense em Buenos Aires evidenciou que para muitos o candombe argentino deixou de existir na virada do século XX, ao lado da tão proclamada ‘extinção’ dos negros argentinos. Para outros, no entanto, a sonoridade do candombe argentino se ‘infiltrou’ na milonga, no tango e na murga, repassando a esses gêneros parte de sua musicalidade – e de sua expressão corporal – sem necessariamente continuar associado a práticas cujos protagonistas únicos seriam afro-argentinos e nem vir a constituir-se num gênero musical moderno.

1.2 Negros, habaneras, tangos e milongas: discussões sobre o seu parentesco

A antiga relação entre o símbolo ‘tango’ e o significado ‘baile de negros’ se desvaneceu no processo de consolidação do tango como gênero musical moderno na Argentina. Durante a segunda metade do século XIX, tanto em Cuba quanto no Brasil, no Uruguai e na Argentina, o genérico ‘tango’ era utilizado em referência a uma multiplicidade de músicas.⁴⁵ Segundo Sandroni (2005:181), a particularidade do genérico ‘tango’ estava no fato de que era aplicável a canções e danças de influência negra ou mestiça no mundo ibero-americano. Na transição desse uso genérico para a denominação de um gênero singular na Argentina, a musicalidade evocada pelo termo ‘tango’ deixa de ser racializada como negra ou mestiça.

Vários textos históricos, jornalísticos, sociológicos e folclóricos apresentam o tango argentino ou rio-platense como criação singular do Rio da Prata, embora bebesse de fontes estrangeiras pela atividade musical de companhias teatrais européias em turnê pela região e de filhos dos imigrantes europeus que ‘povoaram’ a Argentina e o Uruguai nas últimas décadas do século XIX e primeira década do século XX. Muitas narrativas – orais ou escritas – destacam o papel dos negros no surgimento da dança do tango e consideram que o tango tem uma relação de filiação com a milonga, cujo

⁴⁵ Sandroni registra o uso do termo *tango* no Brasil desde a segunda metade do século XIX e até as primeiras décadas do XX para referir habaneras, lundus, fados, maxixes e sambas (2005: 180-181). Não se trata, obviamente, de um erro, mas da coexistência do nome *tango* junto a outros mais específicos que diferenciavam as espécies dançáveis.

desenvolvimento também estaria fortemente marcado pela presença dos negros no Rio da Prata. Como registra Horacio Salas (2004:23-25), o mito de fundação do tango – que o filia à milonga – sempre inclui a presença marcante dos negros argentinos.

A obra de Vicente Rossi⁴⁶ *Cosas de Negros*, publicada em 1926, é emblemática no que se refere às noções sobre a história da milonga e do tango que circulavam à época – vindo a converter-se, por sua vez, num dos mais antigos documentos escritos que registram essa relação e passando inclusive a ser utilizado como fonte. Ricardo Rodriguez Molas também se pronunciou a favor da “*Africanía del tango*”, da mesma forma que o folclorista argentino Néstor Ortiz Oderigo (1979), para quem é inquestionável a influência direta do candombe na dança do tango, e os uruguaios Daniel Vidart (1964) e Fernando O. Assunção (1984), que destacam as relações entre as práticas dos negros e a gesta do tango. Blas Matamoro (1971) menciona a africanidade da denominação e do tango, enquanto José Gobello (1979) afirma que a formação do tango foi uma africanização da mazurka e da habanera. Baseando-se na crônica de 1913 do ‘Viejo Tanguero’, Roberto Selles chega a afirmar: “Si alguien merece el título de inventor del tango, ése es el Negro Casimiro” (1979: 11).

As narrativas que sistematizam a evolução musical do gênero tango, no entanto, raramente atribuem protagonismo aos negros argentinos. Diz Carlos Vega:

“Las formas de la música y danzas africanas cultivadas en la Argentina no tuvieron absolutamente ninguna consecuencia en el antiguo cancionero criollo. Desaparecieron con los últimos negros. Sus maneras de hacer, en cambio, muy atenuadas, se incorporaron a los bajos ambientes modernos y adquieren significación en la historia de la coreografía, pues vitalizan las formas europeas y contribuyen a la imposición de las actuales promociones americanas”. (Vega, 1936:765-766- Meu sublinhado.)

A relação com o que seja a música da África é negada, mas se aceita que os negros ofereciam versões ‘pigmentadas’ dos gêneros da moda que chegavam da Europa (Ayestarán, 1967:175). A partir da contradança introduzida em Cuba pelos europeus, os cubanos elaboraram padrões musicais próprios para uma expressão musical que, com o nome de habanera, foi introduzida na Espanha. No Velho Continente, as habaneras – também chamadas *tangos americanos* – recebem outra interpretação.

⁴⁶ Vicente Rossi, tipógrafo, editor e escritor, nasceu em 1871, no Uruguai, e morreu em Córdoba, na Argentina (onde viveu a partir de 1898) em 1945.

Novati denomina de *habaneras estilizadas* as que os espanhóis introduzem no Rio da Prata através de suas companhias de *zarzuela* (peças editadas na Europa e não em Cuba), sendo distintas das habaneras – ou tangos – populares cubanas (Novati, 1980:3). Estas habaneras rapidamente se convertem em dança da moda nos salões de Buenos Aires e Montevidéu, e esses ambientes passaram a contar com uma significativa presença de músicos e compositores negros, mas os repertórios interpretados conduzem os pesquisadores a afirmar que nada faziam ali de africano (Novati, 1980: 2-4).

Seguindo a trilha aberta por Carlos Vega, Novati menciona ‘modos de hacer’ dos negros, mas não africanismos ou formas africanas, atribuindo ao nome do gênero *tango* – com alguma ironia – a responsabilidade pelas confusões a respeito dos seus criadores:

“Lástima grande: cuando se plasmó la coreografía del tango, los negros eran casi un recuerdo en Buenos Aires. Iban a perdurar, sin embargo, en los registros de significados [o autor se refere às definições do termo ‘tango’ nas enciclopédias]. Lo cierto es que los negros quedaron definitivamente adheridos – inclusive hasta nuestros días – a todo lo relacionado con la voz tango”. (Novati, 1980: 4)

Pode até ser música de negros, mas música dos negros na América. Segundo as concepções culturalistas vigentes na primeira metade do século XX, essa não seria música negra de verdade, já que não guarda continuidade formal com a música autenticamente africana. Por outro lado, também não será destacado o caráter mestiço da produção musical dos negros nascidos na Argentina, diferentemente do que aconteceu em outros contextos latino-americanos, como o brasileiro e o colombiano.

A *habanera* ou *tango cubano* se transforma na Europa em *tango americano* – rótulo que o distingue do tango andaluz – e na década de 1860 se populariza em Buenos Aires graças à sua inclusão nos espetáculos encenados por companhias espanholas. Novati relata que este contexto artístico também se caracterizou pela recorrente temática da vida dos negros, estilizado através do uso do castelhano *bozal* e geralmente referido em tom de burla. Os palcos da *zarzuela* – e neles o som dos *tangos americanos* – retratavam um ambiente povoado de negros, cuja vida é parodiada: se encena um estereótipo para zombar dele.⁴⁷ Lembramos que em 1860 os negros de

⁴⁷ O fenômeno exprime ambos os aspectos do estereótipo conforme Bhabha (1994): o estereótipo é ao mesmo tempo uma forma de conhecer o outro e uma forma de poder sobre o

Buenos Aires tinham muitos espaços de reunião – referidos como *tangos*, *tambos* e *candombes* – nos quais executavam suas músicas e que coexistiam com os teatros onde os brancos riam das alegorias através das quais pensavam esse ‘outro’ tão próximo. A temática recorrente da burla dos negros e o uso do castelhano *bozal* em versos (escritos tanto por brancos quanto por negros) evidenciam que a alteridade pensada sob a forma de diferenças raciais era referência recorrente no discurso dos artistas populares.

Partituras editadas em Buenos Aires em 1866 registram o rótulo ‘tango’ sem aditamentos, demonstrando que nessa época o gênero já circulava fora dos palcos das *zarzuelas* (Novati, 1980:6). Data da mesma época (1867) uma referência ao ator panamenho Germán Mac Kay, que interpretava no teatro La Victoria o tango *El Negro Shicoba*, com música de José María Palazuelos e versos de Mac Kay. A informação consta da partitura e o ator aparecia caracterizado como *escobero* (vendedor de vassouras), ofício praticado pelos negros à época. Estes tangos, como várias canções daquele tempo, eram *tangos americanos* (Novati, 1980:7) – isto é, em ritmo de habanera.⁴⁸ Em 1890, habanera e tango já são conceitos diferenciados, embora por vezes intercambiáveis, – coexistindo nos espaços de dança.⁴⁹

O acompanhamento rítmico que correlaciona a habanera e o tango é comum a muitas outras expressões sul-americanas. Como já apontava Alejo Carpentier em 1946 (1988), o fato de que esse acompanhamento tenha sido denominado ‘*de habanera*’ não prova sua utilização sistemática antes nesse gênero do que em outros. De fato, o mesmo acompanhamento aparece em contradanças e *guarachas* cubanas bem anteriores ao surgimento da habanera – que foi simplesmente o nome com que essa forma de transcrição se popularizou no Caribe e em toda a América do Sul, resumindo muito provavelmente a variedade de formas em que podia ser executada nas distintas

outro. O riso aparece aqui como um forte demarcador de alteridade. Examinando o caso do lundu no Brasil, Menezes Bastos observa: “A jocosidade das relações entre negros e brancos, que se expressam no lundu, são um forte sinal de alteridade entre as partes envolvidas.” (Menezes Bastos, 2007:17)

⁴⁸ Até o século XX continuou a se falar em ritmo *de habanera* para referir a fórmula de acompanhamento que se transcreve como colcheia pontuada, semicolcheia, duas colcheias. (Novati, 1980)

⁴⁹ Sigo a teoria de Novati sobre a evolução do tango, que difere da de Carlos Vega, para quem o tango rio-platense é descendente do tango andaluz e não dos tangos de zarzuela, que são um prolongamento da habanera cubana – e que os espanhóis chamaram de *tango americano*. Já para Novati o *tango andaluz* também é posterior à divulgação do *tango americano* na Espanha. Sandroni, em artigo sobre o tango brasileiro oitocentista, também discute sobre se foi a espécie ibérica que deu origem às espécies americanas (2005: 176-183), questionando a hipótese de que a habanera seja anterior ao tango no Brasil ou de que o maxixe tenha se desenvolvido a partir da habanera, como sustentaram Mário de Andrade e Gerard Behague (2005:176-180).

latitudes. O argumento de Carpentier, como o de Sandroni, sugere a possibilidade de surgimentos independentes, quase simultâneos, em vários lugares. Qual a natureza da relação primordial entre tango e habanera, portanto, é uma interrogação que não conseguimos responder.

E a milonga? Alguns autores, e Carlos Vega é emblemático nesta concepção, entendem que essa variedade músico-dançante – a qual, ao contrário da habanera, era essencialmente popular, não tendo uma versão refinada para os salões – continuou a existir como espécie dentro do tango, com o qual se confundiu progressivamente na década de 1890. As referências à milonga como espécie musical aparecem nas crônicas desde o início da década de 1860, mas ela só é referida como dança a partir de 1880 (Novati, 1980:15). Também existem discussões sobre a possível relação entre a habanera e a milonga, tese apresentada por Vicente Rossi em 1926, sendo ambas expoentes da série de transformações por que teria passado a *danza* ou contradança.

A milonga foi difundida a partir de 1880 no Rio da Prata e associada ao imaginário *criollo*, que estabelece uma identidade entre essa forma musical e a tradição da argentividade.⁵⁰ Enquanto dança, a milonga é tida como suburbana e não como rural – o que, na ideologia nacional, a aproxima mais da modernidade do que da tradição. O mesmo vale para o Uruguai: Ayestarán também descreve a evolução da milonga como dança ‘orillera’⁵¹ e não campeira. Em sua descrição, a milonga é o gênero paradigmático do ciclo rio-platense, podendo se considerar uma espécie musical definida em 1870 – depois de 20 anos de gestação – e que desempenha três funções: a) acompanha a incipiente dança de casal que pertence à subclasse de ‘abrazada’, na qual os dançarinos ‘se toman prietamente’ e que difere da enlaçada, em que o casal se toma conservando certa distancia entre os corpos dos dançarinos; b) assume a forma de ‘payada de contrapunto’ (desafio cantado ou duelo poético); e c) é a canção ‘criolla’ que pode ser adaptada a estrofes de quatro, seis, oito ou dez versos. Conforme

⁵⁰ Na década de 1880 surge na Argentina um movimento nacionalista crítico frente ao impacto cultural dos imigrantes europeus. É paradigmática deste movimento uma corrente literária baseada na vida e nos costumes do habitante da *pampa bonaerense*: o *gaucho* converte-se na fonte de inspiração de poetas e escritores. O *Martín Fierro*, de José Hernández, entre 1872 (ano da sua primeira edição) e 1879, teve onze reedições de mil exemplares cada uma. Prova da magnitude que alcança a exaltação ao *gaucho* é que, entre 1880 e 1890, se publicam mais de 30 romances *gauchescos*; entre 1890 e 1900 se editam outros tantos dramas crioulos; estréiam aproximadamente 50 obras teatrais *gauchescas* e, na primeira década do século XX, se publicam 50 jornais *gauchescos* e se criam mais de 200 “centros crioulos” (Blache, 2002).

⁵¹ Adjetivo que descreve as expressões praticadas nos limites da cidade, habitados também por sujeitos que transitam entre o mundo urbano e o mundo rural.

Ayestarán, como forma musical a milonga migra da cidade para o campo, alargando desse modo sua morfologia para sobreviver até a atualidade numa permanente renovação. No trabalho de Ercilia Moreno Chá sobre a música popular do Cone Sul, o eixo rio-platense, que une Buenos Aires e Montevideu, se sustenta na milonga, uma forma musical semelhante nos dois países e parte de um substrato que, desde o período colonial, se estende na costa atlântica da América do Sul e no Caribe. Conforme a autora, desde o final do século XVIII até 1850 proliferaram nessa região danças de ressonância continental – como o lundu, que se disseminou desde o Rio de Janeiro, e a *danza*, conhecida mais tarde como habanera, que se espalhava desde Cuba.⁵²

No fim do século XIX existiam vários tipos de milonga que subsistem até hoje em diferentes graus de prevalência e áreas de dispersão. Uma é especificamente instrumental, enquanto outra modalidade é cantada, seja com letra composta (um cantor), seja na base do improvisado (dois cantores). Estes três tipos de milonga têm acompanhamento de violão e se definem como uma tradição rural, ainda conforme Moreno Chá (1999). Uma quarta modalidade de milonga é a que acompanha uma dança de casais: surgida nos subúrbios dos principais portos do Rio da Prata (Buenos Aires e Montevideu), tem vitalidade nas zonas urbanas do Uruguai e da Argentina e pode ser associada ao repertório e instrumentos do tango. Em outras palavras, muitas das formações musicais que se dedicam ao tango incluem milongas desse tipo em seus repertórios.⁵³

Em 1880, a milonga estava bem difundida: era ouvida nos trios de músicos ambulantes junto aos quais se organizavam bailes espontâneos, nos circos crioulos e nos teatros. Também nessa época os *payadores* costumavam *pagar por milonga*, alternando o gênero em ascensão com as *cifras*⁵⁴ – o que também contribuiu para sua popularização. Segundo Novati, não se dispõe de documentos que provem a relação de filiação entre a milonga e o tango (como afirma a popularizada tese de Carlos Vega), mas o que importa considerar é que milongas eram executadas no mesmo ambiente em que se gesta o tango, assim como as habaneras e os candombes. Como se vê, milonga,

⁵² Para uma perspectiva brasileira do mesmo fenômeno, ver Menezes Bastos, 2005.

⁵³ Outro tipo atual de milonga é a pampeana, que localmente é considerada rural e ‘folclórica’, sendo expoentes de renome Atahualpa Yupanqui, na Argentina, e Alfredo Zitarrosa, no Uruguai. A milonga de *payada de contrapunto*, duelo poético, também é comum em ambos os países. A ambigüidade da relação entre uruguaios e argentinos é temática freqüente nos duelos, especialmente nos que acontecem nos encontros anuais de ‘payadores rioplatenses’.

⁵⁴ A *cifra*, como a milonga, é um gênero que, se executando no violão, é utilizado para *pagar*. Veja Moreno Chá, 2000.

tango e candombe mantêm antigas relações de proximidade, tanto sonora quanto de sentido, a ponto de ser na maioria das vezes pensadas como parentes.

A consolidação do tango coincidiu com a proliferação de obras musicais *criollas*, já que a década de 1890 se caracterizou por um forte movimento *criollista*. Simbolicamente, pode-se afirmar que a milonga ocupou lugar privilegiado como discurso sobre a identidade nacional quando Uruguai e Argentina consolidaram no imaginário popular a idéia de ser nações modernas frente aos demais países⁵⁵ – talvez seja o único caso latino-americano em que duas nações partilham de um mesmo gênero musical como símbolo do ethos nacional.

É do mesmo movimento tradicionalista, tipicamente moderno, que o tango herda sua primitiva denominação: *tango criollo*. Como aponta Archetti (2003:9), o modernismo na Argentina abraçou o romantismo e a tradição, evidenciando mais uma vez que tradição e modernidade não se excluem, mas uma possibilita a existência da outra (Rabinow, 1978). Junto ao substantivo ‘tango’, o adjetivo *criollo* evidencia tratar-se já de um gênero nacional e não de algo alienígena. As denominações *tango* e *tango criollo* coexistem nos mesmos catálogos, sem diferenças substanciais entre si (Novati, 1980: 19).

Compositores célebres de tango do início do século XX, como Angel Gregório Villoldo, alternaram a composição, interpretação e gravação de tangos com a de gêneros *criollos* tradicionais: *estilo, pericón, milonga, triste, huella*. A adesão do tango à corrente de música *criolla* fez com que o gênero entrasse no século XX já como autêntico representante da música argentina. Em 1911, Vicente Greco batizou o conjunto com o qual gravaria um repertório exclusivamente de tangos, de ‘Orquesta Típica Criolla’ – mais tarde o nome se reduziria a ‘Orquesta Típica’, como são chamados até hoje os conjuntos que se dedicam ao tango, com pequenas variantes da formação clássica de piano, dois bandoneons, dois violinos e contrabaixo. A denominação aludia claramente ao caráter nativo da música que tocavam.

⁵⁵ “This process of increasing nationalism in Argentina and Uruguay [1880-1910] has a bearing on the symbolic value of *gaucho* music at that time, as represented in the Pampeana area. Here is why we previously said that the *milonga* had had a privileged position, due to this process. Of the entire *gaucho* repertoire, the *milonga* runs a special course, as it is the preferred form of the singers of improvised verse (*payadores*) who, though born as a rural phenomenon in both countries, were increasingly approaching the new forms of public performance emerging in the cities at the beginning of the twentieth century. It is this fact that assured the survival of the *milonga*”. (Moreno Chá, 1999: 272)

Algumas das características do tango já se faziam presentes em gêneros como a milonga e habanera – o que leva a alguns pesquisadores a afirmar que ‘descende’ delas. Em 1900, porém, Novati afirma que o tango é uma entidade constituída de forma inequívoca, diferenciada.⁵⁶ À época ele já é uma das danças de moda, como registram as crônicas jornalísticas sobre os bailes de carnaval em teatros e salões. Já naqueles primeiros anos do século XX, a dança do tango – diferente de outras danças tidas como afro-americanas – não era ‘para rir’; o tango era uma dança séria. Novati comenta um relato publicado no jornal *La Tribuna* de 23 de fevereiro de 1903, a respeito dos bailes de carnaval no *Salón Politeama*:

“*Cuando sonaba la orquesta, y el tango de vaivén marcadísimo resonaba en la sala, las parejas en movimiento se cimbreaban, retorcián girando en un ambiente de seriedad abrumadora*”.

Esta característica, o estado anímico sério que por vezes é confundido com tristeza, acompanhará o tango ao longo de sua história. Tal seriedade coexistiu, entretanto, durante a primeira década do século XX, com uma linha de composição de tangos alegres e divertidos. As peças que Villoldo grava nessa época revelam uma faceta humorística tanto na interpretação do cantor quanto nas temáticas elaboradas. Os *tangos criollos* dos primórdios do século XX eram fundamentalmente alegres, com forte timbre de instrumentos metálicos de sopro. As letras eram pícaras, de uma poética lúdico-humorística, muitas vezes na primeira pessoa, e descreviam comumente o ambiente portenho dos primeiros anos do século XX através de narrativas sobre personagens ou situações comuns nas ruas. Alguns têm como temática as relações entre brancos e negros ou as invenções da técnica moderna, outros descreviam os *guapos*⁵⁷ e sua ética.

⁵⁶ Segundo Novati, é a peculiar relação entre o plano rítmico, melódico, as fórmulas cadenciais, a base harmônica e o aspecto formal (1980: 26) – ao que se soma logo o timbre característico da *orquestra típica criolla*, integrada por bandoneon, violino, flauta e violão – que fazem do tango uma totalidade inteligível como distinta, por exemplo, da habanera e da milonga, espécies que coexistiram com ele na época da sua consolidação como gênero.

⁵⁷ *Guapo* e *compadrito* são sinônimos no lunfardo rio-platense. No *Diccionario etimológico del lunfardo*, Oscar Conde define: “Compadrito: Joven suburbano perteneciente al pueblo bajo, imitador de las actitudes de los compadres. 2: Tipo popular, jactancioso, provocativo, pendenciero, afectado en sus maneras y en su vestir. (...) Compadre: gaucho asentado en la ciudad o sus arrabales, caracterizado por un modo particular de comportarse, hablar y vestirse. 2: Hombre provocativo, fanfarrón e insolente” (Conde, 2004: 112). O *guapo* ou *compadrito* parece ser o equivalente sociológico do malandro brasileiro (veja Moura, 1983; DaMatta, 1997).

Seguramente os contextos para a interpretação de cada peça eram distintos: ambientes e músicos sérios para a dança; humor e paródia nos espaços em que a atenção recaí sobre o palco. Esses tangos eram ritmicamente mais rápidos; a partir de 1905, a crescente incorporação do bandoneon – e a retirada da flauta – introduziu o tango numa fase mais lenta e grave. Artistas contemporâneos têm retomado, entretanto, o repertório de Alfredo Gobbi e Angel Villoldo para enfatizar o caráter originalmente alegre do tango, tradicionalizando o ethos lúdico-humorístico presente nos grupos *murgueiros* e teatrais contemporâneos, bem como em conjuntos musicais rio-platenses.

Como apontam vários pesquisadores (Novati, 1980; Salas, 2004), o bandoneon adere definitivamente à sonoridade do tango no período 1905-1910, através da formação de conjuntos dirigidos por *bandoneonistas* que atuavam nos bailes do carnaval e, durante o restante do ano, nos bailes das sociedades recreativas. Segundo Sierra (1985), a disseminação deste instrumento introduziu transformações sonoras definitivas no gênero, ao substituir a flauta:

“Con la paulatina desaparición de las traviesas y picarescas fiorituras de la flauta, fue perdiendo el tango su originario carácter alegre, vivaz, retozón y bullanguero. Adoptó entonces una modalidad temperamental severa, grave, apagada, cadenciosa. Y fue el bandoneón, sin duda, el artífice de esa radical transformación anímica”. (1985: 39)

O quarteto com bandoneon, violino, flauta e violão é o primeiro a ser registrado em gravações fonográficas. Na mesma época, tangos foram gravados por algumas ‘bandas’, como a *Banda Republicana de Paris*, para Gath y Chavez, em 1907, e mais tarde bandas argentinas que incluíam tangos nos seus repertórios também gravaram discos. Se realizam gravações com cantores, às vezes com acompanhamento de piano, às vezes de violão. Em 1911 é gravado o primeiro tango interpretado por uma *orquesta típica criolla*, a de Greco: é ‘Rosendo’, de Genaro Vazquez. As gravações que as orquestras realizam durante essa década registram a substituição progressiva do violão pelo piano – que se soma ao bandoneon, violino e violoncelo – e o abandono paulatino de flautas e clarinetes.

Antes do surgimento da *Orquesta Típica Criolla* ou da posterior *Orquesta Típica*, quando os conjuntos que tocavam tangos ainda não eram especializados – isto é, tocavam repertórios de diferentes gêneros na moda, incluindo tangos –, alguns conjuntos usavam baterias. Essas baterias eram *sui generis*. Vicente Rossi, em *Cosas*

de Negros, comenta que se compunham de “bocina de automóvil, matraca, raspador, triângulo, tambor, platillos, palitos y bombo” (1926 [2001]: 298). Mas a disseminação dos conjuntos com piano, bandoneon e violino eliminou a bateria e consolidou o apoio da marcação rítmica pela incorporação do contrabaixo. Na execução do tango, se denomina *canyengue* ao recurso de bater com o arco e a mão estendida sobre as cordas do contrabaixo, muito freqüente nas orquestras típicas. O bandoneon também é muitas vezes ‘batido’ nos lados, marcando apoios rítmicos.

Discute-se sobre que momento marcou o final da primitiva etapa do tango: há quem se incline pelas mudanças no plano da música, apontando a orquestra de Roberto Firpo, com o diretor-compositor ao piano, como pioneira na introdução de uma nova proposta musical, em 1916-17, época em que convencionalmente se situa o fim da *Guardia Vieja*. Como demonstra Pablo Kohan (1991), a história do tango não é redutível a uma sucessão de períodos definidos nos quais um estilo substitui o outro de forma absoluta. Divisões como *Guardia Vieja/Guardia Nueva* não implicam uma referência temporal precisa. Normalmente – como referem muitos textos históricos, literários, sociológicos e jornalísticos – se associa o início da *Guardia Nueva* no tango à inauguração mítica do tango-canção. Assim, se considera ‘*Mi Noche Triste*’, gravada em Buenos Aires em 1917 por Carlos Gardel, como o início do *tango canción*. Nessa hipótese, Pascual Contursi é o letrista pioneiro do estilo que marca o começo da *Guardia Nueva* por introduzir a letra com argumento, caracterizada por narrar uma história com começo, desenvolvimento e final, geralmente dramático.

A história do tango, porém, como a de muitos outros gêneros musicais modernos, é mais de transformações e apropriações do que de invenções originais e singulares. A própria ‘*Mi noche triste*’ existia como tango de Samuel Castriota, sob o título ‘Lita’, editado em 1915, e algumas fontes sugerem que Contursi já cantava ‘*Mi Noche Triste*’ em Montevideu no ano de 1916. As histórias do tango, todavia, situam o começo do tango-canção na ‘estréia’ desta canção em Buenos Aires, em 1917, interpretada por Carlos Gardel.⁵⁸ Com a transformação sofrida por ‘*Mi Noche Triste*’ uma vez incorporada a letra de Pascual Contursi, a peça é considerada o marco inicial

⁵⁸ Na teoria uruguaia de Victor Soliño, Carlos Gardel estreou a canção no começo de 1917, no Teatro Urquiza de Montevideu. Ver Del Priore y Amechástegui (2003: 65). Para explicar muitos fatos envolvendo a história do tango os uruguaios têm versões alternativas às dos argentinos – e que geralmente destacam fatos acontecidos em território uruguaio. Na polêmica sobre a origem de Carlos Gardel, o mais famoso representante do gênero, muitos uruguaios defendem a hipótese de que ele teria nascido em Tacuarembó, no Uruguai, onde existe até um museu com dados e objetos que justificam tal suposição.

de uma espécie de tango moderno, mas, como muitas datas que marcam pontos de inflexão na história da moderna música popular latino-americana, o início do tango-canção tem muito de mítico.⁵⁹ Os tangos já possuíam letras no final do século XIX, e Alfredo Gobbi e Angel Villoldo já tinham gravado tangos cantados em Paris e em Londres em 1905.

São muitas as continuidades de uma época para outra, já que um conjunto de compositores célebres na história do tango iniciou a carreira durante a *Guardia Vieja* e continuou em atividade durante a década de 1920. Tradicionalmente se associa o começo da *Guardia Nueva* à ascensão das letras, da qual decorreria a necessidade de modificar melodicamente os tangos.

Analisando as características sonoras dos tangos nas décadas de 1910 e 1920, Kohan (1991) defende uma teoria alternativa, que se centra na criação de novos motivos melódicos— ou seja, a aparição de linhas melódicas cantáveis é anterior à popularização do estilo de versos que caracterizam o tango-canção. Mais do que como um corte ou uma ruptura, Kohan concebe o fenômeno como uma mudança gradual. Dentre as várias continuidades apontadas por ele, interessa destacar que os tangos de corte rítmico-dançante existiram antes e depois de 1920, mas que em algum momento começou a se denominar esse tipo de música de tango-milonga. As características sonoras desta espécie musical não se aproximam às da milonga campeira. A partir de 1913, artistas célebres como Roberto Firpo⁶⁰ e Francisco Canaro⁶¹ – emblemas da

⁵⁹ O herói do mito declara: “Cuando empecé a cantar no existía este género que, aunque hable de la pampa, es porteño, de Buenos Aires. Se dice que yo he sido el creador del Tango como canción y es cierto. En mis tiempos no se hacía aún este género, no se cantaban los tangos. Eran vidalitas, zambas, estilos. El tango canción es casi reciente. Es netamente porteño y quién sino yo iba a ser el primero en cantarlo”. Até então Gardel era intérprete de repertório campero (Del Priore y Amechástegui, 2003: 64). Nesta época ele se aproxima definitivamente do tango, contribuindo extraordinariamente para consolidá-lo enquanto emblema da Argentina moderna.

⁶⁰ Roberto Firpo, pianista, compositor e diretor (Buenos Aires, 1884-1969). Segundo Roberto Selles e Néstor Pinsón, em 1916, casualmente, teve o privilégio de estreiar, em Montevidéu, o tango ‘*La Cumparsita*’, que era então somente uma página de duas partes composta pelo uruguaio Gerardo Matos Rodríguez. Firpo, como usava fazer a *Guardia Vieja*, compôs uma terceira parte. Mas não assinou a co-autoria do tango que mais edições e gravações mereceu na história do gênero. Conta Firpo: “En 1916 yo actuaba en el café La Giralda de Montevideo, cuando un día llegó un señor acompañado de unos quince muchachos – todos estudiantes – para decirme que traían una marchita y querían que yo la arreglara porque pensaban que allí había un tango. La querían para la noche, porque la necesitaba un muchacho llamado Matos Rodríguez. En la partitura en dos por cuatro aparecía un poco la primera parte y en la segunda no había nada. Conseguí un piano y recordé dos tangos míos compuestos en 1906 que no habían tenido ningún éxito: ‘La gaucha Manuela’ y ‘Curda completa’. Y le puse un poco de cada uno. A la noche lo toqué con Bachicha Deambroggio y Tito Roccataglia. Fue una apoteosis. A Matos Rodríguez lo pasearon en andas. Pero el tango se olvidó, su gran éxito

Guardia Vieja – começaram a escrever suas séries de tangos-milongas. Na interpretação de Novati (1980), o rótulo tango-milonga passou a nomear os tangos ‘para bailar’ que já eram tocados vinte anos antes. Nas palavras do autor, “la novedad estaba en el rótulo, pues tangos del mismo estilo existían desde los comienzos de la especie, y en destacar el aspecto rítmico de las obras”.

Por volta dos anos 1920, a música do tango se torna independente da coreografia: o tango tinha se convertido paulatinamente numa espécie lírico-instrumental. Além de ser dançado é, cada vez mais, escutado – e isso se deve a vários fatores, como as transformações na orquestra típica, os estilos melódicos introduzidos por um grupo de compositores e os modos de interpretar os textos poéticos. O disco fonográfico, sem dúvida, desfez a relação até então indissolúvel entre o tango e os ambientes onde era dançado.

Kohan e Salton (2005) descrevem a paisagem musical de Buenos Aires na década de 1920 (ou seja, já no período que se conhece como *Guardia Nueva* no tango), apontando que embora o tango fosse o gênero dominante nos repertórios dos músicos populares, eles incluíam também outros gêneros relacionados ao tango – como milonga, *vals criollo*, ranchera – e músicas de inspiração norte-americana, como shimmies, foxtrots, two steps e temas derivados do jazz. Como argumenta Marita Fornaro (1994), apoiada na análise das partituras impressas em Montevideu e Buenos Aires durante os anos 1920, junto ao reinado do tango os músicos que trabalhavam em orquestras de bailes incluíam também em seus repertórios vários gêneros brasileiros: fados, maxixes, baiões, sambas e marchas.⁶²

comenzó cuando le adosaron la letra de Enrique Maroni y Pascual Contursi” [em <http://www.todotango.com/spanish/creadores/> Acessado em 31/05/2007]. Matos Rodríguez, compositor uruguaio de *La Cumparsita*, integrava o grupo carnavalesco *Troupe Ateniense* junto com seus colegas do curso de Direito. Vários sucessos carnavalescos dos integrantes da *Ateniense*, especialmente dos compositores Victor Soliño e Ramón Collazo (que difundiram a modalidade de *tango coreado*, executado por conjuntos exclusivamente masculinos), se tornaram clássicos do tango e da música popular.

⁶¹ Francisco Canaro, violinista uruguaio, nasceu em 1888 em San José de Mayo, Uruguai, e faleceu em Buenos Aires em 1964, tendo se naturalizado argentino em 1940. Segundo Nestor Pinsón e Julio Nudler, o violinista “exhumaba antiguos tangos, rebautizándolos, y les volvía a cambiar el nombre si se les agregaba letra. Así, su tango sinfónico ‘Pájaro azul’ provenía de su anterior ‘Nueve puntos’; ‘Halcón negro’, de 1932, era previamente ‘[La llamada](#)’, y ya con letra pasó a ser ‘Rosa de amor’” [em <http://www.todotango.com/spanish/creadores/> Acessado em 31-05-2007]. Na sua série de tangos-milonga, Francisco Canaro compôs a música de ‘Candombe criollo’ (com letra de Pancho Laguna, pseudônimo de Francisco Lomuto). Associou-se com Roberto Firpo em 1917.

⁶² O maxixe era um dos gêneros preferidos entre os mais famosos compositores carnavalescos uruguaio dos anos 1920. Algumas peças compostas a partir de gêneros de outros países

Em Buenos Aires e Montevideu, algumas orquestras de tango dos anos 1930 e 1940 aproximaram as milongas e os tangos da sonoridade reconhecida como *candombera*. As *Milongas Negras* ou *Milongas Candombe* de Sebastián Piana⁶³, em parceria com vários letristas, são paradigmáticas desta linha de composição e interpretação, assim como as peças de Osvaldo Sosa Cordero⁶⁴. A tendência também tem ilustres expoentes uruguaios, como Pintín Castellanos e o trio formado por Romeo Gavioli, Carmelo Império y Gerónimo Yorio. Neste ponto da história do tango, quando aparecem nas cenas portenha e montevideana os rótulos ‘tango-milonga’ e ‘milonga-candombe’, é importante fazer um parêntese para analisar a forma como a literatura musicológica caracteriza o fenômeno, já que as práticas e discursos de muitos músicos populares em atividade propõem versão diferente, como veremos adiante.

No verbete “Buenos Aires” da *Continuum Encyclopedia of Popular Music*, editada em 2005, afirmam Kohan e Salton:

“During this time [1920-1940], two genres of popular music that were closely related to the tango appeared in Buenos Aires: milonga and modern candombe. Modern candombe was totally unrelated to the primitive candombe of nineteenth-century porteño blacks”. (Kohan & Salton 2005:198-199)

De fato, como vimos, não existem dados sobre a musicalidade que acompanhava as reuniões e festas dos africanos e descendentes de africanos que habitaram Buenos Aires ao longo do século XIX – e que eram muitos. Os registros da época sobre tais reuniões, tanto em Buenos Aires quanto em Montevideu, permitem constatar que nelas se executava música, mas não conhecemos seu som. Portanto, a afirmação categórica de que não existe relação entre o candombe moderno – isto é, o candombe-canção ou o candombe-milonga – e o candombe dos negros do século XIX é

passaram por um processo de folclorização que desfez seu caráter estrangeiro (Fornaro, 1994). É típico o caso do maxixe ‘Monerías’, do compositor carnavalesco uruguaio Salvador Granata, da *Troupe Ateniense*.

⁶³ Pianista, compositor, arranjador e diretor (Buenos Aires, 1903-1994). No marco dos seus trabalhos em parceria com Homero Manzi, alcança em 1931 um sucesso fundamental: “Milonga sentimental” – a que se seguiram “Milonga del 900”, “Milonga triste”, “Juan Manuel”, “Milonga de los Fortines”, “Pena mulata”, “Milonga de Puente Alsina”, “Canción por la niña muerta”, além dos tangos “El pescante” e “De barro” (Ferrer, 1980).

⁶⁴ Autor, compositor, pianista, diretor, escritor, desenhista e jornalista (Corrientes, 1906-Buenos Aires, 1986). Foi autor de muitos tangos, além de alguns candombes ou milongas-candombe, dentre eles “De pura cepa” (milonga com música de José Ceglie) e dos candombes “Charol”, “Mozambique”, “Yumbambé” e “Café”.

difícil de demonstrar. Talvez não se disponha de dados suficientes para evidenciar tal relação, mas também não há dados para categoricamente negá-la.

1.3 Quem inventou a milonga-candombe? Teorias uruguaias e argentinas

Em Montevidéu, conjuntos de tamborileiros integrantes de grupos mais amplos – as *comparsas* – participam de desfiles carnavalescos de rua desde a década de 1870.⁶⁵ Em 1876, um dos agrupamentos que desfilavam no carnaval passou a denominar-se *Negros Lubolos*⁶⁶ – com a peculiaridade de ser integrada por brancos que pintavam a cara de preto (Plácido, 1966). Na obra *Cosas de Negros* (1926 [2001]), Rossi registra que o grupo era comandado por dois argentinos residentes em Montevidéu e que tomaram o nome de um grupo homônimo que já existia em Buenos Aires. Posteriormente, o nome do grupo passou a denominar a própria categoria dessas agrupações carnavalescas – até hoje os grupos que participam do carnaval tocando candombe integram a categoria *Sociedades de Negros y Lubolos*.

As *comparsas* que participam do concurso oficial para a categoria *Sociedades de Negros y Lubolos* atuam eventualmente no *Desfile Inaugural*, na Avenida 18 de Julio, e no chamado *Desfile de las Llamadas*, que em 2007 se desdobrou em duas partes.⁶⁷ Em muitos casos os estandartes trazem esse nome genérico antecedendo o nome de cada grupo: *Sociedad de Negros y Lubolos Estrellas Negras*, por exemplo.⁶⁸

⁶⁵ Ayestarán (1967:169) argumenta que os negros participam do carnaval montevideano desde 1832 baseando-se numa fonte – o periódico *La Matraca*, de Montevidéu, data de 1º de março de 1832 – que menciona “aos negros com o tango” numa descrição de eventos acontecidos durante o carnaval. Não fica claro, no entanto, o tipo de participação que esses negros tiveram.

⁶⁶ Conforme Ferreira (1997) Lubolo é o etnónimo de um dos grupos congo-angola levados forçosamente ao Rio da Prata durante o regime escravista. Mais tarde, algumas Nações da Cidade de Montevidéu adotaram essa denominação.

⁶⁷ No regulamento do carnaval montevideano de 2007, o mesmo evento é referido como *Concurso de Llamadas*, mas tanto os integrantes das *comparsas* como o público denominam o evento *Desfile de las Llamadas* ou simplesmente *Llamadas*.

⁶⁸ Em 2007 desfilaram no *Desfile de Llamadas* 41 *comparsas*, divididas em duas noites. Em 8 de fevereiro as *comparsas* foram *Mundo Afro* (fora do concurso), *La mazumba*, *Sandupay*, *Ashanti*, *La Gozanegra*, *Kindú*, *Alma Africana*, *La Jacinta*, *N'dele*, *Los Chin Chin*, *La Clínica*, *Serpentina*, *Lulonga*, *Okavango*, *Africanísima Negranza*, *Malanque*, *Retumbe de Encina* e *Montevilonja*. Em 9 de fevereiro desfilaram *Yambo Kenia*, *Elumbé*, *Zumbaé*, *Sarabanda*, *Cuareim 1080*, *Tronar de Tambores*, *La Figari*, *Tamborilearte*, *Estrellas Negras*, *La Gozadera*, *Mi Morena*, *La Carolina*, *Senegal*, *Son de Palermo*, *La Roma*, *Al Toque Cardal*, *La Zabala*, *La Fuerza*, *Cuerdas de Ejido*, *Candombe Zambo*, *Triniboa*, *Afrokán* e *La Tango*. Cada

Atualmente, porém, os integrantes se referem aos conjuntos como *comparsas*, enquanto a imprensa costuma denominá-los *Comparsas Lubolas*. O nome chamativo de *Sociedades de Negros y Lubolos* funciona para agrupá-los como categoria na celebração oficial do carnaval⁶⁹, não como denominação utilizada pelos membros para referir o coletivo a que pertencem. No carnaval de Montevidéu também se toca candombe, em especial na forma de *candombe-canção*, com *comparsas* atuando nos *tablados* (palcos) distribuídos por vários bairros da cidade⁷⁰, na categoria *Lubolos*.

Segundo Ayestarán (2000:12), no final do século XIX as *Comparsas de Negros y Lubolos* cantavam

“Habaneras, Marchas, Polcas, Tangos, Tangos Españoles (provenientes de la zarzuela), Pasodobles etc.; a principios de Siglo [XX] se incorporaron Tangos Rioplatenses y, a partir de 1940, ‘Candombes’ – la especie de música creada por Pintín Castellanos⁷¹”.

Uma leitura literal da citação permite inferir que, na concepção do musicólogo uruguaio, as *Comparsas de Negros y Lubolos* não tocaram candombe entre 1890 e 1940 – teria existido candombe no Uruguai apenas até a década de 1870. Qualquer continuidade entre aquelas práticas e a musicalidade desenvolvida pelos negros uruguaiois depois disso é considerada uma sobrevivência do passado e predestinada a desaparecer em pouco tempo. Pode-se intuir que tais grupos carnavalescos, todavia, se continuaram a executar os *tamboriles*, tal como Ayestarán constata, estavam introduzindo seus próprios ‘modo de fazer’, por mais que interpretassem o repertório dos gêneros em voga à época. É curiosa a leitura do musicólogo uruguaio Lauro Ayestarán sobre o aspecto criativo da inovação que Pintín Castellanos traz para o contexto uruguaio através das suas milongas-candombe:

“Es importante destacar que a más de 50 años de desaparecido el candombe el compositor de música popular Pintín Castellanos, desempolva este nombre (...) y lo aplica a una especie creada por él en la década de

comparsa tem entre 45 e 70 integrantes. A cidade uruguaia de Durazno tem várias *comparsas*, enquanto em Paysandú também se realiza um *Desfile e Llamadas* de *comparsas*.

⁶⁹ Em 2007 as categorias para participar do Concurso Oficial do Carnaval foram: *Sociedades de Negros y Lubolos, Revistas, Parodistas, Humoristas e Murga*. A administração do Concurso Oficial do Carnaval é de responsabilidade da *División Turismo da Intendencia de Montevidéu*, juntamente com o DAECPU (*Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay*).

⁷⁰ Em 2007 foram montados 12 palcos pela Intendencia de Montevidéu, além de oito palcos particulares que também funcionaram para a apresentação dos grupos carnavalescos.

⁷¹ Horacio Antonio Castellanos Alves. Pianista, compositor e diretor (Montevidéu, 1905-1983).

1930-1940 que consiste en amalgamar el ritmo de los tamboriles actuales [o texto de Ayestarán foi escrito entre 1965 e 1966] y una suerte de Milonga de danzar. Esta feliz creación de ‘mesomúsica’ fue registrada por primera vez en la Asociación de Derechos de Autor del Uruguay (AGADU) en el año 1940”. (1990: 11)

A afirmação de que existe algo como ‘el ritmo de los tamboriles actuales’ permite inferir que se tocava tambores executando uma musicalidade de características relativamente estáveis, muito provavelmente denominada *candombe* pelos *tamborileros*, embora a concepção de Ayestarán não o leve a interpretar esse ‘ritmo’ como um gênero. O ‘ritmo de los tamboriles’, ao que sugere a citação supra, só é associado ao termo *candombe* depois da inventiva de Pintín Castellanos – pseudônimo do pianista uruguaio Horacio Antonio Castellanos Alves, nascido em Montevideu em 1905 e criador da milonga-candombe segundo a versão uruguaia.

Independente das versões, Castellanos foi uma figura importantíssima na popularização das *milongas-tangueadas* ou dos tangos-milongas durante as décadas de 1930 e 1940, tanto em Montevideu como em Buenos Aires. Na introdução da sua obra *Entre Cortes y Quebradas*, de 1948, o próprio Pintín Castellanos refere-se à sonoridade da canção rio-platense nestes termos:

“...esa inmensa montaña histórica que algún día se ha de narrar con las verdaderas fuerzas que merece la música del pueblo, alma melódica de la multitud, inquietudes y vibraciones de dos naciones hermanas...Uruguay! y Argentina!... satisfacción que experimento de igual manera cuando interpreto en el piano las viejas milongas o tangos milongones que fueron y seguirán siendo la base del cancionero popular del Río de la Plata”.
(1948:6)

Será que entre 1890 e 1940 nunca se utilizou a palavra *candombe* para afirmar que se tratava de um nome em desuso, que foi recuperado e aplicado a uma musicalidade nova, criada individualmente por Pintín Castellanos? Será que pode se afirmar que os afro-descendentes que alguma vez participaram das celebrações das ‘nações’ – que se realizaram, segundo as crônicas existentes, até 1890 – silenciaram súbita e completamente as musicalidades que acompanharam suas celebrações durante um século? Será que seus modos de fazer música não se deslocaram de um calendário ritual anual ao período do carnaval?

As palavras de Ayestarán, entretanto, sugerem também que em 1940 existia alguma coisa que se identifica como “el ritmo de los tamboriles actuales” – e ele não considera o fenômeno como um gênero musical com nome próprio. Até hoje, os nativos de Montevideu e Buenos Aires referem-se à prática de se reunir para tocar ou dançar ao som dos *tamboriles* como “ir a los tambores”, embora seja consensual a referência de que tocam um *ritmo* chamado *candombe* (os nativos utilizam mais o termo ‘ritmo’ ao se referir ao candombe). Portanto, é possível inferir que, quando Ayestarán descrevia a milonga-candombe como invenção de Pintín Castellanos, em 1940, existisse também um gênero tocado nas ruas de Montevideu que se articulava sonoramente como um bloco de *tamboriles*, especialmente nos bairros onde vivia a população afro-descendente. Ayestarán identificou essa sonoridade como ‘o ritmo dos *tamboriles* atuais’ sem atribuir-lhe o nome de candombe – nome que só utilizava na referência às celebrações nas salas das ‘nações’ em que se agrupavam os negros no século XIX. Seria interessante conhecer a designação que, na década de 1940, os próprios tamborileiros utilizavam para nomear o ‘ritmo de los tamboriles’ que executavam. Tudo indica que na concepção nativa esse ritmo se chamava candombe, por mais que para Ayestarán o autêntico candombe já tivesse desaparecido. Carámbula também aponta que, enquanto a rítmica do candombe-canção é herança dos negros, seus aspetos melódicos são criação branca:

“Lo que hoy denominamos Candombe, es música popular. Sobre la base de la riquísima rítmica de los tamboriles, tomada como ‘leit motiv’, el compositor blanco creó un diseño melódico y resultó lo que podríamos denominar ‘Milonga Candombera’, donde evidentemente el autor se inspira basándose en este característico y vigoroso ritmo negro”. (1952: 191)

Já para o pesquisador argentino Roberto Selles (2004: 57-58), como para muitos de seus conterrâneos, os criadores da milonga-candombe foram os argentinos Sebastián Piana e Homero Manzi. Para compreender como aconteceu a articulação entre a milonga e o candombe em Buenos Aires é preciso lembrar que, entre as décadas de 1930 e 1940, as milongas-candombes eram um tipo de milonga composta e interpretada por artistas que atuavam preferencialmente no universo do tango. Entre eles se destacavam Sebastián Piana e Homero Manzi, cujas composições são consideradas uma ‘revalorização’ da milonga e uma aproximação à música afro-argentina. O conjunto com que Piana gravou várias milongas do período 1930-1940 se chamava

Orquesta Típica Candombe e acrescentava percussão aos instrumentos tradicionais da *orquesta típica*. O ensaísta Horacio Salas (2004: 253-254) descreve tais milongas como uma importante renovação do gênero:

“Un género [a milonga] que hasta entonces se encontraba en segundo plano, musical y poético. (...) También trató Manzi de recuperar las esencias de la antigua milonga negra, en creaciones como Ropa blanca, Pena mulata, Negra Maria, o Papa Baltasar, donde calcó la sintaxis de las canciones heredadas de los esclavos”. (Salas, 2004: 251)

Como vimos, ninguém sabe ao certo como eram as canções dos escravos africanos e de seus descendentes na Argentina, mas nas décadas de 1930 e 1940 produziu-se um repertório de tango-milonga-candombe que destacava a relação com a música dos afro-argentinos – ou ao menos assim o público parece ter concebido, como testemunham as palavras de Horacio Salas. No caso das peças de Piana em parceria com Homero Manzi ou Cátulo Castillo, o efeito se produziu pela incorporação de tambores à *orquesta típica*, pela presença de versos temáticos que faziam referência à vida dos negros e pelos arranjos rítmicos com base na rima das letras.

Alberto Castillo⁷² foi o cantor com mais significativa atuação na difusão do repertório uruguaio de tango em Buenos Aires e em muitas províncias da Argentina – especialmente aquele associado à sonoridade da milonga-candombe. Em 1947 ele gravou a célebre milonga-candombe “Baile de los morenos”⁷³ e dez anos depois, em 1957, a milonga-candombe “Candombeando”, letra e música do uruguaio Rubén Carámbula. As milongas-candombe que popularizara Castillo, porém, incluíram muito do repertório argentino, tendo ele atuado junto a tamborileiros afro-argentinos e afro-uruguaio. Um de seus maiores sucessos foi a milonga “Siga el baile”, de autoria de Edgardo Donato (1897-1963) – argentino radicado em Montevideu – e Carlos Warren. A obra mantém viva até hoje a popularidade de Castillo, inclusive entre o público

⁷² Alberto Castillo, ‘o cantor dos cem bairros portenhos’, como foi conhecido o médico Alberto Salvador de Luca, nasceu e morreu em Buenos Aires (1914-2002).

⁷³ “Baile de los Morenos”, composição dos uruguaiois Romeo Gavioli, Carmelo Império e Geronimo Yorio, é um dos *candombes* mais difundidos de todos os tempos, sendo interpretado até hoje por conjuntos uruguaiois e argentinos. Segundo as informações de Ney Perazza: “Gavioli hizo tres grabaciones de este candombe. (...) La original se hizo con una orquesta de diez integrantes el 25 de enero de 1946, constituyendo el lado A del 78 RPM que también traía ‘Melodia gitana’. Poco después, las nuevas impresiones del fonograma sustituyeron la versión original por una nueva grabación realizada el 31 de diciembre de 1947. La última versión fue realizada entre el 9 y el 12 de noviembre de 1956, meses antes de la muerte de Gavioli el 17 de abril de 1957” (Perazza, 1998: 6).

jovem, sendo uma adaptação de “Siga el tango”, composto por Donato e Warren, com letra de Francisco Bastardi. Castillo gravou sua adaptação pela primeira vez em 1953, com nova gravação em 1974. A interpretação de Castillo e a utilização da canção como uma espécie de videoclipe em vários filmes a tornaram muito popular, tanto que a companhia BMG-RCA editou em 1993 uma interpretação de Castillo (o cantor tinha 79 anos) junto a *Los Auténticos Decadentes*, com grande sucesso. O músico uruguaio Jaime Roos também gravou uma versão que aparece no filme “Luna de Avellaneda”, de 2005. Segundo Jorge Gottling, a partir da gravação de “Charol” (de Osvaldo Sosa Cordero), em 1944, Castillo incorporou o *candombe oriental* no seu repertório: “Impuso el candombe, temas como ‘Charol’ y ‘Negra Maria’ tuvieron enorme repercusión que se trasladó al ámbito internacional” (2005:13). Diz Héctor Angel Benedetti⁷⁴:

“Hasta entonces solo con timidez aparecía el candombe en el repertorio de orquestas y cantores porteños, y la mayoría de las veces se manifestaba disfrazado de milonga. Podría citarse como un ejemplo previo del candombe más puro el ‘Candombe Federal’ que grabara el dúo Dante-Noda en 1937; aunque de vez en cuando podía hallarse alguna que otra expresión por otro artista, como el ‘Candombe criollo’ que grabara Lomuto en 1942, o mucho antes (y en franca deformación) la maxixa ‘Candombeando’ que dejara Donato en 1930. Candombes había, pero siempre eran casos aislados. Se le debe a Castillo la verdadera inclusión del candombe a la música típica, porque lo que habían hecho otros solo pasaba por una excentricidad sin continuidad. En el plano de un análisis musicológico es discutible hasta qué punto los candombes que cantaba Castillo podían o no representar a los verdaderos, a los candombes del folklore; sin embargo queda claro que fue gracias a él que se prestigiaron en todos los estratos culturales. ‘Charol’, ‘Café’, ‘Mariana’, ‘Baile de los Morenos’ – y algunas formas emparentadas, como las milongas ‘Vestido punzó’ y ‘El aguatero porteño’ – reinstalaron la cultura afro en la música de Buenos Aires, dentro de una progresión que fue más gradual de lo que habitualmente se cree: aunque Castillo acabaría siendo identificado con el candombe, a lo largo de su carrera el ritmo predominante siempre fue el tango”. (2005:47)

⁷⁴ Nascido em Buenos Aires em 1969, Héctor Benedetti é pesquisador, escritor e crítico literário. Escreveu sobre tango em publicações como o portal “Todo Tango” e as edições sobre artistas célebres de “Tango de Colección”, editadas por *Clarín*.

Três pontos desta longa citação merecem destaque. Primeiro, é um cantor de tango quem populariza o candombe na música popular de Buenos Aires; outros artistas, porém, já teriam insinuado a sonoridade candombera através de milongas – gêneros considerados parentes. Segundo, entende-se a difusão do candombe através do tango como uma ‘re-instalação’ de cultura afro, reproduzindo-se dois movimentos típicos nas narrativas sobre a música popular argentina ao longo do século XX: um que anuncia o apagamento ou perda da música negra no país, outro que fala do seu resgate. Por fim, se presente que estes candombes-canção são distintos dos ‘originais’ – na citação mencionados como ‘folclóricos’ – embora não fique claro a que esse termo se refere.

Como comentado, a milonga-candombe surgiu simultaneamente em Montevideu e Buenos Aires, não se podendo afirmar que surgiu num país e foi levada ao outro e nem que traduzisse fenômenos independentes. Ela provavelmente surgiu do diálogo e das trocas entre uruguaios e argentinos.

1.4 Apropriações contemporâneas da musicalidade negra portenha: entre as definições musicológicas e as definições nativas

No universo de músicos que se dedicam à música rio-platense em Buenos Aires – ou que combinam prescrições genéricas do tango, da milonga, da murga e do candombe – é freqüente a pesquisa sobre a história local e sobre as atividades musicais dos afro-argentinos para compor e interpretar um repertório associado aos negros da região, não restrito ao dos afro-uruguaios.⁷⁵ Esse repertório inclui canções da *Guardia Vieja* do tango, que se referem de diferentes formas à vida dos negros – tipicamente as composições e gravações que Angel Gregório Villoldo realizou na primeira década do século XX.

A exemplo de *El negro alegre* (de Villoldo) ou de *Carcajadas del negro Juan* (do uruaio Arturo de Nava) por ‘Tocomocho la Corneta’, tal repertório também é apropriado para destacar o antigo (ou ‘original’) caráter lúdico-humorístico do tango, tradicionalizando as práticas de muitos conjuntos contemporâneos do universo rio-

⁷⁵ Minhas referências se limitam ao universo rio-platense porque realizei etnografia entre esses músicos e conjuntos. Existem, porém, muitas outras iniciativas no campo da música popular argentina – quer no âmbito do folclore, quer no do jazz – que também interpretam um repertório associado aos negros da região.

platense.⁷⁶ Como apontado, alguns autores afirmam que somente a partir de 1905 se generaliza o uso do bandoneon e do piano nos conjuntos de tango, conduzindo o gênero que representará a música popular argentina no cenário internacional a uma fase ritmicamente mais lenta e de caráter mais sério. Antes dessa transformação, muitos conjuntos que executavam tangos com violão e flautas desenvolviam um estilo lúdico-humorístico, o que caracterizou muitos tangos da *Guardia Vieja* (Sierra, 1985).

Outra tendência é a apropriação do repertório de compositores que durante as décadas de 1930 e 1940 implantaram o rótulo ‘milonga-candombe’, como Sebastián Piana, Homero Manzi e os demais letristas que criaram versos para as composições de Piana.⁷⁷ Várias canções de Osvaldo Sosa Cordero e alguns candombes interpretados por Alberto Castillo durante as décadas de 1940 e 1950 são inscritos na mesma linha nas realizações contemporâneas. Dentre eles, o repertório de milonga-candombe dos uruguaios Romeo Gavioli, Carmelo Imperio e Gerónimo Yorio também é revisitado por muitos conjuntos que em Buenos Aires interpretam canções associadas ao imaginário afro-rio-platense.

La Cuerda Trio divulgava assim seu espetáculo de 2007:

“Candombe de las dos orillas - La Cuerda Trío, nacido del interés y la pasión de sus integrantes por rescatar, conservar y difundir la música de origen afro de las dos márgenes de Río de la Plata: el Candombe y la Milonga. Abordan un repertorio muy antiguo, desde un candombe pregón del 1790, habaneras, tangos del siglo XIX, candombe-milonga, milongas clásicas, candombes porteños y montevideanos, ilustrando musicalmente con ellos, el relato de la historia de los afro en el Río de la Plata. Recrean autores como S. Piana, H. Manzi, Charlo, R. Pidraita, R. Rada, R. Gavioli, Juan C. Cáceres, como así también temas propios, muestran el desenvolvimiento del candombe y marcan las características distintivas de la misma expresión en ambas orillas. La actividad del grupo está principalmente centrada en la

⁷⁶ Assim ‘Tocomocho La Corneta’ divulga seu show: “**Cruzando géneros porteños.** Viernes 10 de Agosto, 23h. GLOW CONCERT BAR, Av. Corrientes, 1632, Centro. Recital de *Tocomocho La Corneta, un original combo que cruza las fronteras entre el tango y la murga porteña.* Villoldo, Gobbi y otros grandes autores son reversionados con desenfado pero con fidelidad al espíritu picaresco y reo de los temas” (Agenda Murguera, 10/08/07).

⁷⁷ A obra *candombera* de Sebastián Piana tem sido valorizada nos últimos anos. Em 2007, a *Dirección de Música do Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires* encaminhou um projeto de ‘resgate’ visando pesquisar e transcrever as peças compostas por Piana para a *Orquesta Típica Candombe* na década de 1930. Como as partituras originais da orquestra dirigida por Piana se perderam, foram feitas transcrições a partir de gravações antigas para reinterpretá-las num concerto gravado e editado pela *Dirección de Música del Gobierno de la Ciudad*, visando difundir a obra de Piana nesse período.

investigación de lo afro-porteño, en su legado y en sacar a la luz la ocultada presencia del negro en la cultura argentina. Con Jorge Algorta (teclado, canto, relatos, tambor piano), Hugo Bouchard (percusión, canto, tambor repique), Ricardo Astengo (flauta transversa, canto, tambor chico).” (Agenda Murguera, 27/09/2007)

Cada artista e cada conjunto, com suas diversas trajetórias, revelam diferentes possibilidades na hora de interpretar um repertório e estruturar narrativas que aludem aos negros da região. Depois de produzir alguns CDs que remetem sobretudo à sonoridade do candombe afro-uruguaio e do tango, o violonista uruguaio Juan Pablo Greco, que reside na Argentina desde 1976, montou um espetáculo sobre a obra de Sebastián Piana e León Benarós: ‘*Cara de negro – 12 Candombes y pregones de Buenos Aires*’, que explora a sonoridade do candombe argentino. Mais tarde produziria o espetáculo ‘*Candombe en Rojo*’, também baseado na musicalidade afro-argentina. *Kimbara*, um bloco de candombe em atividade desde 2000 e organizado por argentinos e filhos de uruguaios residentes na Argentina, tem um conjunto para atuações ‘de palco’ que aproxima a sonoridade do candombe afro-uruguaio à do tango e da milonga, como também do candombe argentino. Por sua vez, os trabalhos de autoria de Osvaldo e Eduardo Avena, associados à milonga portenha, se aproximam da temática das milongas negras tradicionais e do candombe argentino.

Conjuntos de tango integrados por jovens argentinos, como *La Guardia Hereje* o *La Biyuya*, também incluem candombes em suas gravações e atuações ao vivo, com arranjos que remetem à sonoridade ‘primitiva’ do tango, graças ao timbre de violões, flauta transversa, *peine con papel* e instrumentos de percussão. Ariel Prat produziu vários CDs na linha do ‘tango milonga de corte murguero’, nos quais incluiu o candombe-milonga ‘Charol’, alusões ao candombe ‘Yumbambé’ (de Osvaldo Sosa Cordero) na sua composição ‘El Negro Bamba’, e ‘Te duele negro’, ambas sobre poemas de Julián Centeya. Em seus espetáculos de 2006 e 2007, Ariel contava a história da música ‘El Negro Shicoba’, de 1867, (de José Maria Palazuelos) que é tida como um dos primeiros tangos-candombe realizados em Buenos Aires. Em 2007, recebe uma distinção do Ministério de Cultura da cidade pelo seu “*aporte al patrimonio y la diversidad cultural de Buenos Aires*”. Em 2008, depois da edição do CD ‘Negro y Murguero’, recebe mais uma distinção como ‘*Personalidad destacada de la cultura porteña*’, oferecida pela cidade de Buenos Aires. Também foi premiado Juan Carlos Cáceres, em 2006, por difundir ‘as origens negras do tango na Europa’ – ele

gravou, no ritmo de milonga candombeada, ‘Cumtango’, versão do antigo e anônimo ‘Un tango carancuntango’ e que veio somar-se à sua já longa série de tangos negros, candombe, milonga candombeada y milonga murguera (nos álbuns *Tango Negro, Tocá Tango e Murga Argentina*).

Para muitos músicos que trabalham no universo pesquisado, este repertório tradicional, ainda que não necessariamente composto por negros argentinos, representa uma prova importante de sua presença na música popular local, por mais que isso não implique uma relação de continuidade entre a música negra portenha e a música dos africanos. Hoje tais peças são apropriadas e matizadas com sentidos adequados aos nossos dias, quer constituindo-se numa crítica às formas hegemônicas de cristalizar o que seja considerado cultura nacional ou música argentina, quer atribuindo diferentes papéis aos distintos grupos sociais na constituição de tais categorias. Muitas vezes, além do repertório tradicional, se interpreta canções associadas à chamada musicalidade afro-portenha, a qual se expressa através de gêneros como milonga, tango, murga e candombe, enfatizando a presença de seções de percussão, introduzindo partes de candombe portenho, centrando a temática das letras na ‘origem’ negra de tais gêneros e muitas vezes comentando com alguma ironia a ‘desaparição’ dos negros argentinos e de sua cultura.

Estas práticas descrevem um panorama no qual a música negra ou afro faz parte do passado e do presente e pertence à nação, legitimando práticas geralmente consideradas estranhas às tradições da cidade. Deste modo, um patrimônio cultural negro pode ser reivindicado como próprio por amplos setores, não necessariamente afro-descendentes ou negros. Assim entendido, o patrimônio musical de que falamos transcende limites étnicos e raciais, permitindo que sujeitos de distinta ascendência e aparência física concebam como ‘nossa cultura’ ou ‘cultura nacional’ as práticas associadas aos negros argentinos.

Retomando a análise dos textos folclóricos clássicos sobre os gêneros musicais populares no Rio da Prata, constata-se que em meados do século XIX não restava na Argentina relação alguma com a música genuinamente africana. A literatura antropológica e folclórica produzida entre 1920 e a 1950 sobre as culturas negras em vários países latino-americanos e do Caribe hispânico, fundamentalmente sob o paradigma culturalista, contribui para definir o que poderia ser considerado cultura negra na América Latina. A presença de expressões indiscutivelmente africanas no

Brasil (país que sempre serviu de contraste para representar a identidade argentina⁷⁸) era a prova de que não havia cultura negra no Rio da Prata – em alguma medida porque a ‘cultura negra argentina’ não se parece com a ‘cultura negra brasileira’, que é ‘muito mais africana’, para parafrasear a Herskovits. Ensina Carlos Vega:

“Las danzas de los negros no existen ya en nuestro país. El estudioso no se decide a rechazar su arraigada idea de la influencia africana y de buena gana quisiera poder representarse el ambiente de hace cien años para comprobar si el espectáculo negro pudo o no influir en el criollo. Pues bien, sus deseos pueden recibir cierta satisfacción. Las principales ciudades del Brasil actual ofrecen al viajero un cuadro semejante al que intenta imaginar el estudioso rebelde”. (1936:779)

Nesse mesmo período (1920-1950), a maioria dos folcloristas argentinos e uruguaios se ajustou a modelos que não permitiam incorporar as mudanças nas práticas musicais como signos da sua continuidade no tempo. Como já apontado, a isto se somou a legitimação de um modelo analítico que procurava continuidades mais ou menos próximas com a África, e não criações crioulas. Nesse marco de idéias, se aceitou como modelo de cultura negra na América algumas expressões cubanas e brasileiras. As características expressivas dos gêneros legitimados como ‘muito africanos’ se tornaram referência na hora de buscar expressões do mesmo tipo em qualquer lugar de América Latina.⁷⁹

Por outro lado, em países como Brasil e Colômbia – onde desde 1930 se enfatiza a mestiçagem como marca legítima do nacional –, os movimentos de afirmação da negritude denunciam desde a década de 1970 a ideologia da mestiçagem e as práticas culturais sincréticas como uma assimilação dos negros e uma atitude de submissão dos negros frente aos valores e práticas culturais hegemônicas. Nesses países, as expressões

⁷⁸ É famosa a propaganda que Domingo Faustino Sarmiento, presidente da Argentina entre 1868 e 1874 e importante artífice da modernização do país, fazia da sua política populacional: em 1883, Sarmiento tinha antecipado que em 1900, se um argentino desejasse ver como era um negro, precisaria ir ao Brasil (Reid Andrews, 1989: 126). Recentemente, em 1996, o então presidente Carlos Menem declarou num discurso nos Estados Unidos, respondendo a uma pergunta da platéia sobre a situação dos negros argentinos: “Na Argentina não existem negros, esse problema tem o Brasil” (Heguy, 2002: 38).

⁷⁹ O conjunto de traços tipicamente atribuído aos africanos geralmente inclui o uso de formas cíclicas, a alternância solista-coro (ou ‘call-and-response’), a articulação de segmentos melódicos e segmentos percussivos, a apreciação da superposição de texturas e o uso de instrumentos africanos (Turino, 1997: 244-250).

consideradas genuinamente africanas adquirem um valor que as distingue no campo da cultura popular, conferindo-lhes uma aura de resistência.

Na Argentina, a direção do movimento que se observa na música popular parece similar, por mais que os contextos ideológicos difiram. Na medida em que a ideologia nacionalista propõe a cultura argentina como branca e européia, as iniciativas destacando as práticas da população negra na constituição do nacional adquirem também um signo político que as distingue no campo da cultura popular, por mais que enfatizem a mestiçagem racial e cultural e por mais que formalmente não apresentem continuidade com as músicas africanas. Neste caso, a mestiçagem não conota um processo de progressivo embranquecimento, mas revela contradições nos discursos que racializam a cultura nacional como branca e questiona a suposta desaparecimento dos negros argentinos, evidenciando o caráter ideológico de tal invisibilização.⁸⁰

Minha ênfase nos processos de racialização supõe a premissa de que as identificações raciais são fundamentais para entender a modernidade latino-americana e a elaboração de ideologias nacionalistas nesta parte do continente (Da Matta, 1987). De modo geral, as práticas dos músicos com quem realizei etnografia dialogam com as definições históricas do nacional. Como aponta Peter Wade (2000), pode se pensar que as ideologias nacionais sempre se articulam sobre a tensão entre homogeneidade e heterogeneidade, ordenando hierarquicamente as categorias sociais e as práticas culturais que se lhes associam. No topo de tais hierarquias estão as práticas e categorias sociais com as quais se associa o imaginário nacionalista, mas para definir sua posição essas categorias e práticas precisam de um ‘outro’ inferior de quem se diferenciar. Na América Latina, a mestiçagem – entendida como mistura racial e cultural – é a fórmula mais utilizada para representar as distintas nações. Graças à influência do pensamento evolucionista e racista partilhado por intelectuais e políticos no século XIX, essa mestiçagem é muitas vezes entendida como um processo de progressivo embranquecimento – e nesses casos a presença de indígenas e negros pode ser minimizada e até negada. Porém, a recorrente preocupação com as origens brancas, negras ou indígenas, por exemplo, nas expressões musicais tidas como mestiças

⁸⁰ Leite (1996), referindo o processo de segregação sofrido pelos afro-descendentes no Estado de Santa Catarina, Brasil, descreve um processo que é formalmente muito similar ao que estou descrevendo. A desaparecimento dos negros é anunciada e eles, portanto, se tornam invisíveis como grupo social. Essa ausência coincide com o avanço econômico relativo da região, servindo como argumento, por parte do próprio Estado, para explicar o sucesso de um processo modernizador específico e associado à figura do branco. A coincidência, a partir daí, passa a ser usada como ‘prova’ para teorias racistas.

(Béhague, 1991) evidencia que tal homogeneidade não apaga a tensão com a diversidade que articula o pensamento nacionalista.⁸¹

Se observarmos as narrativas históricas sobre as origens dos gêneros musicais que identificam a nação argentina, é evidente que um século de retórica sobre a ascendência européia da cultura nacional e sua racialização como branca não eliminaram a presença do negro ou africano nos debates sobre o argentino. Pelo contrário, contribuíram com a elaboração de um mapa no qual os negros e suas expressões culturais ocupam o lugar da alteridade e, em alguns casos, do subalterno. Na história argentina, a categoria social dos negros, apesar dos diferentes significados que assumiu, sempre se associou à subalternidade (Guber, 2002; Frigerio, 2002). Esses significados são sempre relacionais e sujeitos às condições históricas das distintas sociedades nacionais. Como apontava Michael Banton, na década de 1970:

“Como a raça, a classe, a nação e outros modos de diferenciação se encontram bastante misturados em cada comunidade e como a estrutura étnica de certos países é única, uma grande parte das investigações das relações raciais tem de ser histórica. (...) Para entender a posição de uma comunidade relativamente a outra é fundamental rever as circunstâncias em que se formou a perspectiva dominante”. (Banton, 1977: 183)

Assim se explica por que, na Argentina, a afirmação segundo a qual a cultura e a música popular local têm muito de negro é mais uma forma de expressar o tom crítico que define o popular nas práticas musicais do universo rio-platense. Através de iniciativas que se reconhecem continuadoras das tradições dos negros da região, atualizam-se noções de divisão e separação, rompendo com a idéia de uma cultura nacional integrada e homogênea.

⁸¹ Carlos Sandroni, examinando a discussão sobre a síncope no samba brasileiro, também critica a avidez da indagação sobre as origens de certos traços musicais. Segundo ele, tal indagação é pertinente se responder a duas condições: “Primeiro que tal atribuição de origem possa ser convincentemente argüida do ponto de vista histórico, filológico, organológico ou outro; segundo, que tal atribuição nos diga alguma coisa sobre o sentido atual da música em questão” (2001: 24). E traz uma citação de Margareth Kartomi, que mostra a recorrência deste debate nas várias latitudes da América: “Ritmos e tambores africanos podem estar na origem de muitos ritmos sincopados do jazz. Mas seus significados musicais e extra-musicais foram totalmente transformados no novo contexto. Uma pesquisa sobre o jazz que se contentasse com remissões mecânicas a seus traços africanos, europeus ou outros estaria deixando de lado todo o processo pelo qual esta música foi criada” (“The processes and results of musical culture contact: a discussion of terminology and concepts”, em *Ethnomusicology*, XXV/2, May 1982, pp. 227-49, citado em Sandroni, 2001: 23).

A variedade de expressões que os músicos de Buenos Aires identificam como música negra me levou a perguntar quais os sentidos com que se usa a categoria e a pensar a questão no contexto ideológico argentino. Meu objetivo, portanto, não é estabelecer se as milongas são ‘música negra’, como muitos afirmam, mas pensar um marco de interpretação no qual as concepções nativas do passado e do presente dos gêneros musicais locais não estejam necessariamente ‘mal-informadas’ – por mais que não coincidam com as narrativas hegemônicas da história nacional e nem com as conclusões acadêmicas que afirmam que a música negra da Argentina desapareceu quando morreu o último africano, no século XIX.

Fricções internacionais na imaginação regional rio-platense

Como se procurou evidenciar no capítulo anterior, a documentação disponível permite afirmar que desde o início do século XIX alguns gêneros musicais se desenvolveram simultaneamente tanto em Montevideu quanto em Buenos Aires. Dentre eles, a milonga é o mais aceito como representante da continuidade musical rio-platense, sendo considerado expressão da identidade nacional tanto no Uruguai quanto na Argentina (Moreno Chá, 1999). Ao procurar sistematizar o que seja considerado ‘folclore musical uruguayo’, o próprio Lauro Ayestarán reconhece a partilha desse acervo com os argentinos.⁸² Ele diz:⁸³

“Sobre el Uruguay se proyectan cuatro grandes ciclos folclóricos que, sin descartarse unos a otros, conviven en la extensión de su territorio: 1) un ciclo de danzas y canciones rurales rioplatenses que forman una unidad folclórica con las provincias argentinas de Buenos Aires y Entre Rios, donde se da el Estilo, la Cifra, la Milonga, la Vidalita, el Pericón, etc.; 2) un ciclo norteco que participa, juntamente con el estado brasileño de Rio Grande do Sul, de algunas danzas y canciones del llamado Fandango Riograndense: la Chimarrita, el Caranguéijo, la Tirana, etc. (...); 3) el cancionero europeo antiguo (...); 4) las danzas dramáticas de los esclavos africanos que derivaron hacia el Candombe en el Siglo XIX, cuya supervivencia queda hoy en las Comparsas de Carnaval y en la riquísima Llamada o batería de tambores que recorren las calles de Montevideo durante los meses del verano”. (Ayestarán, 1967: 8)

A citação ilustra a concepção de Ayestarán sobre o candombe – cuja existência como prática cultural se restringe às cerimônias nas quais africanos e seus descendentes recriavam certas danças dramáticas (assunto que tratei na primeira parte) –, mas também evidencia que, para o autor, o que Uruguai e Argentina partilham se resume a ‘danzas y canciones rurales rioplatenses’, dentre elas a milonga. Note-se também que a

⁸² Ayestarán afirma que os uruguaios partilham a milonga com os argentinos e a chamarra (ou chimarrita) com os brasileiros. Porém, atualmente, muitos músicos da região fronteira do Rio Grande do Sul, no Brasil, apresentam a milonga como um gênero autóctone da sua região. Isto não implica uma contradição: nas conversas com os músicos, alguns explicaram o fenômeno argumentando que a chamarra é um tipo de milonga dentre os vários existentes.

⁸³ A citação foi extraída do livro editado em 1967 reunindo textos que o autor escreveu entre 1944 e 1963.

murga uruguaia ainda não é mencionada como gênero musical ou folclórico, e que o candombe não é parte da ‘unidade folclórica’ que atravessa o limite político com a Argentina, formando o *ciclo rioplatense*. O tango também é um grande ausente na delimitação do patrimônio rio-platense, evidentemente porque para Ayestarán não se tratava de uma espécie folclórica, por carecer de ‘origem’ rural.

Esse era o panorama até a metade do século XX, mas nas décadas seguintes as coisas mudaram. Como vimos, a introdução do candombe no mundo da canção popular gravada ocorre já entrada a década de 1940 e se consolida somente depois de 1965. À exceção de um punhado de músicos que atuavam no universo do tango e introduziam o candombe uruguaio em algumas obras, sua efetiva divulgação em Buenos Aires se registra a partir de 1985, num processo paralelo à expansão de outras expressões artísticas populares uruguaias. Como se verá, a partir de 1990 a murga uruguaia transpassa definitivamente o limite de expressão carnavalesca para adentrar o âmbito da música popular em sentido geral (Fornaro, 1998: 166). Nessa década, murguistas do Uruguai organizam muitas oficinas e várias murgas uruguaias atuam em palcos argentinos, além de formarem-se as primeiras murgas de estilo uruguaio⁸⁴ em Buenos Aires, integradas por argentinos e uruguaios residentes na Argentina. A primeira murga uruguaia fundada em Buenos Aires, *Por la Vuelta*⁸⁵, reuniu *carnavaleros* uruguaios de 1982 até 2001, inspirando um movimento integrado hoje por mais de dez murgas.

A situação histórica que informa o que se pode incluir na categoria rio-platense, portanto, mudou bastante desde a época de Ayestarán. É difícil saber se a adoção recente de gêneros considerados uruguaios pelos argentinos e por uruguaios que residem na Argentina seria considerada autêntica música rio-platense por Ayestarán, já que uma leitura atenta de suas definições sugere que o caráter regional pode ser atribuído a expressões que já eram partilhadas desde antes da definição de um limite internacional entre os dois países:

“...el mapa folclórico no coincide con el límite político; en primer término porque su origen es anterior a la Revolución de Mayo de 1810. Los

⁸⁴ Ao longo da tese utilizo a categoria nativa ‘murga de estilo uruguaio’ para referir ao gênero murga uruguaia. Os nativos de Montevideu e Buenos Aires utilizam esse termo para referir ao gênero uruguaio, especialmente para distingui-lo do argentino. Entretanto, analiticamente pode se afirmar que murga uruguaia e murga argentina são gêneros distintos.

⁸⁵ *Por la Vuelta* é um tango (letra de Enrique Cadícamo, música de José Tinelli) estreado em 1938. Como relata Cadícamo em suas *Memórias* (Del Priore e Amuchastegui, 1998: 198) no título e nos versos da letra ele se referia ao brinde junto à sua amante pela volta ao amor. Como me explicou Hueso Ferreira, o fundador e diretor na Argentina da murga uruguaia *Por la Vuelta*, no caso deles o brinde era pela volta ao Uruguai.

grandes cancioneros cabalgan por encima de la geografía. Y los grandes cancioneros son las reales unidades musicológicas más que las razas, las naciones o los simples ámbitos geográficos. Por lo menos son las unidades sonoras, y de sonido se trata cuando uno se refiere al folclore musical. Todos los países de América comparten con sus vecinos sus especies populares. El folklore se ríe de la geografía". (Ayestarán, 1967: 22. Grifo meu.)

As palavras de Ayestarán sublinham a anterioridade dos cancioneros populares em relação aos limites geográfico-políticos entre as nações latino-americanas. Uma vez identificado, porém, como pertencente a uma nação, catalogado nos inventários de bens culturais que integram o patrimônio nacional e entendido como expressão do ‘modo de ser’ de um povo em particular – que em tese deve ser diferente daqueles de seus vizinhos –, dificilmente um gênero poderá ser reivindicado como próprio em outro país sem controvérsias. Isso não faz mais que provar a força dos gêneros da música popular moderna como discursos estratégicos na articulação de identidades nacionais. Como desenvolve Menezes Bastos, no contexto moderno dos estados-nações a música popular é um discurso estratégico para a construção de identidades nacionais, as quais somente podem ser interpretadas levando em consideração o nível internacional de suas relações. Tais relações implicam, entre outras coisas, influências e distinções recíprocas, que passaram a articular a organização das sonoridades e das danças locais em gêneros (1996: 159). O tango também é expressivo deste fenômeno, já que existiam tangos argentinos e brasileiros até 1920, mas diante de sua crescente identificação com a Argentina e da adoção do samba como ‘o gênero’ representativo da identidade dos brasileiros, se apaga essa coincidência que ligava as duas nações e se estabelece uma nítida diferenciação entre elas (veja Menezes Bastos, 1999).

A modernidade latino-americana implicou a territorialização de vários gêneros de música que até hoje constituem uma cartografia de sons com a qual dialogam as iniciativas musicais e avaliações estéticas contemporâneas. Os paradigmas estéticos que ordenam os gêneros hierarquizam as expressões surgidas no território ‘original’ (leia-se ‘moderno’), porque somente nelas as relações entre a estrutura objetiva da música e as significações são as paradigmáticas. Inclusive em gêneros que estão ‘no mundo’ fazem já cem anos, como mostra Ramón Pelinski em relação ao tango (2000b e

2000c), as execuções e audições no território do qual o gênero é ‘originário’ se distinguem das execuções e audições diaspóricas. Em suas próprias palavras:

“...si creemos que el tango territorializado es expresión de sus propias realidades culturales en un contexto histórico determinado, deberemos pensar que, a pesar del placer que pueda proporcionarnos su escucha descontextualizada, no podremos comprender sus significaciones a menos que conozcamos el contexto cultural que le diera origen (Blacking, 1967: 195) (...) Si por ejemplo el tango Sur (de Anibal Troilo y Homero Manzi) se ejecuta ante un público alocultural que desconoce los códigos de dicha música, estaremos frente a una situación de ‘escucha débil’, en la que dicho tango es percibido (o recibido) como un objeto sonoro al que se le restan las significaciones emocionales y conceptuales que hacen de él una de las canciones más profundas del repertorio tanguista”. (Pelinski, 2000c: 65. Grifo meu.)

Sem necessidade de aderir à idéia de que somente a audiência no território ‘original’ do gênero decifra os significados ‘autênticos’ das obras, nem de que algumas audiências possam ser mais ‘autênticas’ que outras, é inegável que existem distintos ‘pontos de escuta’ (Ulhôa e Ochoa, 2005) e que eles se organizam hierarquicamente. No âmbito da música popular existem grupos que, com base em seu conhecimento, experiência e engajamento com os gêneros, se autoconferem (e muitas vezes lhes é conferida) autoridade para emitir juízos de valor estético sobre determinados gêneros (Frith, 1996: 9). Entre essas experiências, a de ‘ter vivido’ no território do gênero é sem dúvida um fator decisivo, que confere valor a algumas audiências e autoridade a certos juízos. Tais hierarquias, portanto, se estruturam com base nas identificações modernas entre gêneros musicais e territórios. Por mais que o final do século XX se caracterize pela intensificação dos fluxos transnacionais e a formação de híbridos culturais, estes guardam relações de sentido com as territorializações modernas.

Os símbolos que os jovens articulam para representar as nações latino-americanas nesta primeira década do século XXI podem não ser os mesmos de há cem anos atrás, mas o peso da diferença nacional como valor não parece ter diminuído. Inclusive no caso rio-platense, em que muitos valorizam a partilha de um patrimônio cultural regional, não se pode negar importância à fronteira internacional que atravessa a região, limite que pode ser metaforizado como ponto de encontro, mas que na prática

também divide. A perspectiva antropológica nos alerta para a importância de levar em conta este caráter ambivalente das fronteiras:

“Así las cosas, la frontera – como institución territorial de estados que se pretenden naciones, de instituciones y fuerzas sociales que se reclaman culturas – es ‘la línea de base’ de la producción de diacríticos más que un resultado de alguna objetividad cultural previa. (...) El error tan grave como corriente, consiste en creer que porque son construidas, creadas o artificiales, [las fronteras] son menos poderosas”. (Grimson, 2000: 31)

Os debates sobre as relações entre território, fronteira, sociedade e cultura são clássicos na antropologia. É verdade que nas primeiras décadas do século XX predominou a análise das ‘culturas unitárias’, invisibilizando as fronteiras e as zonas de empréstimos e de apropriações culturais. Assim, o território foi privilegiado como definidor de um grupo e de uma cultura que merecessem estudo; as fronteiras entre esses territórios e as relações entre esses grupos – alianças e conflitos – ficaram em segundo plano. Estudos etnográficos da segunda metade do século XX, entretanto, retomam esses antigos temas para questionar a naturalização dos limites entre territórios, sociedades ou culturas.

Autores como E. Evans Pritchard, Edmund Leach e Fredrik Barth questionaram as visões unilaterais que descrevem os limites sociais somente enquanto função separadora, chamando a atenção para sua ambivalência, para as formas de sociabilidade que atravessam fronteiras e para as práticas através das quais os sujeitos constroem as representações desses limites e, junto com elas, as próprias fronteiras. Essas teorizações se sustentaram em estudos empíricos de fronteiras territoriais e culturais, assim como de limites inter-sociais, mostrando que não existe uma relação natural entre esses tipos de fronteira. Tais idéias deixavam para trás o pensamento culturalista que, sobretudo nas versões de influência racista, representava as fronteiras entre os grupos como impermeáveis e inflexíveis.

Não é meu objetivo resumir as idéias do conjunto de autores que operaram esta mudança, mas destacar que desde há mais de meio século (desde 1950, aproximadamente), na antropologia, a perspectiva na qual predominam os ‘grupos isolados’ foi sendo substituída por noções relacionais e não-essencialistas da identidade, sublinhando a falta de coincidência entre as fronteiras sociais e culturais. Lévi-Strauss, no seu clássico ‘Raça e história’, de 1950, já argumentava que

“A diversidade das culturas não nos deve induzir a uma observação fragmentária ou fragmentada. Ela é menos função do isolamento dos grupos que das relações que os unem”. (Lévi-Strauss, 1980: 51)

Evans-Pritchard, em seu estudo etnográfico sobre os Nuer (1997), mostrou que a proximidade social – intercâmbios e contatos muito freqüentes entre dois grupos – não deve ser confundida com identificação: maior contato às vezes conduz a maior oposição e diferenciação. A ‘oposição’, descrita pelo autor como uma relação abstrata, que permeia a forma como os Nuer entendiam o mundo e sua própria posição nele, aparece como expressão clara do caráter relacional das identificações. Por sua vez, Edmund Leach, em *Sistemas políticos da Alta Birmânia*, publicado em 1954 (1977), ao estudar as cambiantes e conflitivas relações entre os grupos birmaneses, deixou claro que dois ou mais grupos podem ter culturas diferentes sem pertencer a sistemas sociais distintos. Por sua vez, Fredrik Barth, na introdução de *Os grupos étnicos e suas fronteiras*, de 1969, ressaltava a importância de focar os processos de construção de fronteiras entre grupos sociais como critérios cambiantes para definir quem pode ou não ser incluído numa categoria. Também destaca o fato de que grupos sociais distintos não são necessariamente unidades isoladas, mas podem articular-se numa sólida rede de trocas. Conforme Barth, “pueden proporcionarse unos a otros bienes y servicios importantes, es decir, ocupar nichos recíprocos y, por lo tanto, diferentes, pero en estrecha dependência” (1976: 19).

No contexto brasileiro, Cardoso de Oliveira (1972) descreve o caráter conflitivo que podem assumir as trocas que atravessam fronteiras e entre grupos sociais diferentes, mesmo ao interior de uma mesma nação. O conceito de fricção interétnica, elaborado para descrever estruturas de dominação-sujeição que caracterizaram as relações entre os índios brasileiros e as frentes de expansão dos brancos, destaca o caráter assimétrico de muitas trocas. Apesar dessa assimetria, a ‘situação de contato’ pode ser entendida como uma totalidade social, no sentido de que se trata de dois grupos dialeticamente unificados através de interesses inteiramente opostos, mas ainda assim interdependentes.

Em outros escritos, Cardoso de Oliveira utiliza a mesma lente para pensar as relações entre nações, afirmando que a assimetria relacional entre grupos sociais contribui para

“(...) la creación de un sistema social marcado por un mecanismo de interdependencia donde, no obstante el fuerte grado de interacción social, se fijan las identidades nacionales en lugar de actuar como un factor de dilución de las mismas”. (Cardoso de Oliveira, 2000: 326)

Sustentada nestes referenciais teóricos, minha etnografia procurou examinar a constituição de um universo musical no qual a elaboração de distinções e identificações nacionais, através das práticas musicais, se relaciona com a proximidade estética fruto de antigos diálogos regionais, mas também com a importância das trocas entre dois países que representam mercados de dimensões muito desiguais. Nas próximas seções procuro mostrar que as metáforas elaboradas em torno da porosidade da fronteira internacional entre o Uruguai e a Argentina – recorrentes nas próprias descrições das trajetórias artísticas, nos arranjos e canções ou em álbuns que, através dos gêneros e repertórios escolhidos, explicitamente reúnem o ‘rio-platense’ – não eliminam a existência efetiva de conflitos. As frequentes trocas e apropriações convivem com a disputa pelos direitos de propriedade sobre as formas culturais, sobre a autoridade para executá-las e falar sobre elas, e sobre a legitimidade das avaliações estéticas.

2.1 1960 e depois: candombe, jazz e rock

Como apontei no primeiro capítulo, existe desde a década de 1930, no Uruguai, um movimento na música popular que acompanhou as milongas com tambores de candombe afro-uruguaio, assim como vários músicos do mundo do tango compuseram e interpretaram candombes. Esses candombes não ficaram restritos à população afro-descendente (nem no que refere à sua criação e nem à sua audiência, quer em rádios, quer em bailes), passando a ser emblemáticos da população uruguaia em geral (Ayestarán, 1990).⁸⁶ Nesse movimento, em que foi pioneiro o já referido pianista Pintín Castellanos, também teve presença significativa o trio integrado por Romeo Gavioli, Carmelo Imperio e Gerónimo Yório. Alberto Mastra⁸⁷, compositor e violonista, criador

⁸⁶ O DAEPCU (*Directores Asociados de Espectáculos Carnavales y Populares del Uruguay*) se refere ao candombe-canção como “el otro candombe, candombe-pieza musical y ritmoailable de este último medio siglo, asumido con orgullo – como cosa propia – por toda la sociedad nacional” (2002: 147).

⁸⁷ Alberto Mastra (Hilário Alberto Mastracusa) nasceu em 1909, em Montevidéu, e morreu na mesma cidade em 1976. Violonista, cantor e compositor, desde 1926 trabalhou na Argentina.

de muitos tangos e milongas, também foi um importante representante do tango-candombero do Uruguai que se escutou em Buenos Aires.

Foi na segunda metade dos anos 1960, todavia, que o candombe se incorporou à música popular uruguaia em expressões que não se limitavam aos universos do tango e da milonga: a sonoridade do candombe foi apropriada também por artistas que criaram repertórios de outros gêneros, especialmente do movimento de *canción popular uruguaya* e do candombe-rock. Entre 1964 e 1965 foram gravadas algumas canções de Manolo Guardia⁸⁸ e letra de Georges Roos⁸⁹ – dentre elas *Cheché*, *Yacumenza*, *Palo y Tamboril* e *Chicalanga* –, conhecidas como os ‘candombes de vanguardia’, que constituíram uma espécie de matriz do candombe-canção e mereceram várias versões até hoje (Lamolle, Peraza e Pinto, 1998: 24). Naquelas gravações, entretanto, se procurava aproximar o candombe não só da milonga e do tango, como já tinha sido feito, mas das orquestras de jazz, com inspiração em seus expoentes cubanos. Na explicação de Georges Roos:

“‘Palo y Tamboril’ era como definir el candombe en un par de palabras. Era, en cierto modo, el reconocimiento de una cosa autóctona, pero una cosa proyectable. La idea era proyectar. De ahí que yo insistía en hacerlo con orquesta grande la primera vez, y con voces, y americanizarlo – no tengo ningún reparo en decirlo, porque para proyectarlo afuera había que hacerlo así. Había que jazzearlo un poco, digamos. Que era a lo que estábamos acostumbrados, esas grandes orquestas americanas que visten”.
(Tomado de Lamolle, Peraza e Pinto, 1998: 38)

‘Jazzearlo’ faz referência à aproximação do candombe com o jazz, à procura de um som mais compatível com a música internacional. Mais tarde o jazz-rock representaria outro caminho para músicos e *candomberos* que colocavam em diálogo o candombe e as linguagens musicais do sistema mundial (Menezes Bastos 1996, 1999; Piedade, 2003). Também foi muito importante, desde a década de 1960, a elaboração de um repertório conhecido como ‘*candombes de comparsa*’, integrado por canções interpretadas pelos conjuntos carnavalescos, com sua sonoridade particular. Estas canções podem ser ouvidas em Montevideu em reuniões de amigos ou *boliches*

Criou muitos tangos, milongas e candombes que até hoje recebem novas versões. Na década de 1940, quando a indústria fonográfica ainda não tinha se instalado no Uruguai, ele gravou com a empresa RCA-Victor de Buenos Aires (Pinsón, 2008).

⁸⁸ Nasceu em Montevideu, em 1938.

⁸⁹ Francês, 1925-1995.

(botecos). Trata-se de um repertório que se transmite sobretudo de forma direta, sendo quase impossível ouvi-lo em Buenos Aires, a não ser entre pessoas muito próximas dos velhos uruguaios que moram na cidade e/ou que já freqüentaram o ambiente carnavalesco montevideano.

Ao lado das realizações carnavalescas, a presença do candombe no mundo da canção popular uruguaia, a partir da década de 1960, tem múltiplas e significativas dimensões, ligando-se a uma pluralidade de gêneros como jazz, rock, samba, funk, bossa nova, rumba, salsa e bolero. Trata-se de uma história com inúmeros protagonistas e seria impossível falar sobre cada um. Não quero reduzir ou simplificar essa história, mas considero importante repassar alguns fatos que permitam entender a crescente presença do candombe uruguaio na cena da música popular argentina como parte de seu processo de divulgação na cena da música popular internacional – o que se relaciona, obviamente, à indústria discográfica..

O senso comum geralmente atribui um poder degenerativo à relação entre música e indústria, entre o artístico e o comercial. O fantasma da padronização e da estandardização, que caracteriza as músicas de maior inserção no mercado, percorre também o discurso de muitos nativos. Os relatos de vários integrantes deste universo, porém, descrevem um processo no qual a inserção de artistas uruguaios nos meios massivos de distribuição discográfica abriu novos caminhos de criação para músicos que tiveram acesso a essas músicas em distintos lugares, sendo um deles Buenos Aires.

A *canción popular uruguaya* – que, segundo a proposta de Donas e Milstein (2003), é um movimento que engloba a *canción de protesta* e o *canto popular uruguayo* – incorpora em muitas obras a sonoridade do candombe daquele país.⁹⁰ Já nos primeiros anos da década de 1960 começam a ter difusão artistas como Alfredo Zitarrosa⁹¹, Daniel Viglietti⁹², José Carbajal⁹³ e *Los Olimareños* (Bráulio Lopez⁹⁴ e

⁹⁰ Muitos músicos compuseram e interpretaram candombe-canção nesse grande movimento, entre eles Jorge do Prado (1955), Jorginho Gularte, Gastón ‘Dino’ Ciarlo (1945), Roberto Darvin (1942), Alberto Wolf (1962), Carlos Barea (1954), Mauricio Ubal (1959), Rodolfo Morandi (1953), Chichito Cabral (1937), Hugo Alberto Balle (1917-1933), Jorge Schellemborg (1962), Omar Romano, Jorge di Polito, Mariana Ingold e Jorge Lazaroff (1950-1989).

⁹¹ Nasceu em Montevideú, em 1936. Foi cantor, compositor, poeta e jornalista. Cantava ao violão milongas, milongones e chamarras, entre outros tipos de canção. Em 1966 e em 1985 atuou no *Festival de Cosquín*, na Argentina, e suas canções foram proibidas pelas ditaduras uruguaia e argentina. Zitarrosa se exilou desde fevereiro de 1976, primeiro na Argentina e depois na Espanha e no México. Com o fim da censura na Argentina em 1982, depois da guerra de Malvinas, Zitarrosa se instalou novamente em Buenos Aires. Em 1983 realizou uma série de concertos no *Estadio Obras* que sempre são mencionados nas narrativas que fazem a memória

Pepe Guerra⁹⁵), de enorme popularidade na Argentina (Pepe Guerra e José ‘El Sabalero’ Carbajal atuam ainda hoje em teatros da capital portenha), que não se dedicavam exclusivamente ao candombe, mas cujos repertórios incluíam o gênero. Suas apresentações e a circulação dos discos converteram em ‘clássicos’ vários dos candombes que interpretavam, muitas vezes acompanhados por um cordão de tambores de candombe afro-uruguaio.

Já nos anos 1970, outros músicos introduziram a sonoridade do candombe em expressões mais próximas do jazz, do rock e do pop. Os artistas de maior renome internacional envolvendo essa tendência são, sem dúvida, os irmãos Hugo e Osvaldo Fattoruso⁹⁶, Eduardo Mateo⁹⁷, Rubén Rada⁹⁸ e Jaime Roos⁹⁹. Comentarei brevemente suas trajetórias por se tratar de músicos de enorme popularidade, que têm inserção nos circuitos massivos de circulação musical e que desenvolveram parte das suas carreiras na Argentina, alguns deles residindo por um tempo em Buenos Aires. Como constatei nas entrevistas durante o trabalho de campo, eles foram figuras importantes para o surgimento e consolidação de um grupo de músicos que desenvolve projetos musicais associados tanto ao candombe como à murga uruguaia na capital portenha.

Nas décadas de 1960 e 1970 surgiu no Uruguai uma linha ‘experimental’ de candombe-beat que, sem abandonar expressões antigas como a milonga, desenvolveu uma sonoridade concebida pelos músicos locais como uma nova linguagem. *Los Shakers* – grupo formado por músicos uruguaio – foi uma das primeiras bandas ao estilo *Beatles* (cantavam em inglês) a liderar a cena pop de Buenos Aires, na década de 1960, contratados por uma gravadora argentina. Vale ressaltar que no último álbum do

deste universo. Em 1984 retornou ao Uruguai junto com a democracia. Morreu em Montevidéo em 1989.

⁹² Daniel Viglietti é cantor, compositor e violonista. Nasceu em Montevidéo em 1939. Com a última ditadura militar se exila primeiro na Argentina e depois na França, país onde morou entre 1974 e 1985.

⁹³ José Carbajal, ‘El Sabalero’, cantor e compositor uruguaio. Nasceu em 1943 e até hoje atua em Montevidéo e Buenos Aires.

⁹⁴ Bráulio Lopez, compositor e cantor, nasceu no Uruguai em 1942.

⁹⁵ José Luis Guerra nasceu no Uruguai em 1943. Junto com Bráulio Lopez (*Los Olimareños*, entre 1962 e 1990) se exilou na Argentina e na Espanha no período entre 1974 e 1984.

⁹⁶ Hugo Fattoruso nasceu em Montevidéo em 1943. Osvaldo Fattoruso nasceu na mesma cidade em 1947.

⁹⁷ Eduardo Mateo nasceu em Montevidéo em 1940 e morreu na mesma cidade em 1990. Para uma biografia do artista remeto ao belo livro de Guilherme Alencar Pinto *Razones locas. El paso de Mateo por la música uruguaya*, de 1994, no qual se relatam também muitos acontecimentos ligados ao conjunto *El Kinto*.

⁹⁸ Rubén Rada nasceu em Montevidéo em 1943.

⁹⁹ Jaime Roos nasceu em Montevidéo em 1953.

grupo, “*La conferencia secreta del Toto’s bar*”, as canções já se apropriavam de elementos identificados com a bossa nova e o jazz, além de incluir gêneros associados às tradições populares locais: tango, candombe e murga. Depois de dissolver *Los Shakers* e com a ditadura militar instalada no Uruguai, os irmãos Hugo e Osvaldo Fattorusso radicam-se nos Estados Unidos. Lá criam o projeto *OPA*, iniciativa na qual combinavam jazz e candombe.¹⁰⁰ Quando regressam ao Uruguai na década de 1980, com o retorno da democracia, os irmãos Fattorusso foram protagonistas-chave na cena da canção popular, tanto em Montevidéu quanto em Buenos Aires, especialmente em iniciativas orientadas ao jazz.

El Kinto Conjunto, fundado em 1965 e que reunia os uruguaios Eduardo Mateo, Rubén Rada, Walter Cambón e Luis Sosa, também foi considerado pela crítica musical de sua época como um grupo que combinava sonoridades locais com formas musicais forâneas (Pinto, 1994). O compositor e cantor Eduardo Mateo incluiu em seus discos de 1972 e de 1984 composições que adotam elementos do rock, da milonga, do tango e do candombe afro-uruguaio. Por sua vez, Rubén Rada formou depois o grupo *Tótem*, considerado pioneiro no candombe-rock. Prolífico compositor e intérprete, teve papel fundamental na aproximação do candombe a outros gêneros, assim como na difusão dessa sonoridade na Argentina e outros países. Em 1977, nos EUA, participou do projeto *OPA* junto aos irmãos Fattorusso e em 1978, já em Buenos Aires – cidade onde residiu durante 12 anos e gravou mais de 15 discos –, forma *La Banda*, um conjunto importante na cena do *rock nacional*.

O *rock nacional* foi um movimento surgido na década de 1960, na Argentina, que se relaciona com o surgimento, à época, de um mercado discográfico especificamente juvenil e que não existia até então no país. Para muitos, o rock nacional não foi somente um fenômeno musical, mas um movimento cultural que promovia valores não-hegemônicos – pelo menos até meados da década de 1980.¹⁰¹ A literatura a respeito é extensa e não seria possível caracterizar o movimento em toda a sua complexidade neste texto. Quero somente introduzir uma breve descrição do

¹⁰⁰ Vale lembrar que a experiência jazzística dos Fattorusso é anterior a sua iniciativa pop (*Los Shakers*), com a qual ganharam popularidade. Os Fattorusso iniciaram a sua carreira ainda crianças, tocando em festas de carnaval as músicas da moda dos anos 1940. Com 5 e 9 anos, junto com seu pai, formaram o Trio Fattorusso. Com 16 anos, Hugo Fattorusso se integrou como baixista aos *Hot Blowers*, conjunto de jazz integrado por oito músicos e que fez turnês por toda a América Latina no final da década de 1950.

¹⁰¹ Sobre o rock na Argentina nas décadas de 1960, 1970 e 1980, ver Vila (1985,1989); Varela e Alabarces (1988); Pujol (2005).

segmento da música popular em que começaram sua carreira muitos dos que hoje fazem ‘música rio-platense’. O seguinte fragmento – extraído de *Rock y Dictadura. Crónica de una generación. 1976-1983*, do historiador Sergio Pujol – refere à cena do rock em Buenos Aires no início da década de 1970:

“Buscaba sus formas en el cambio, prestándole muy poca atención a las tradiciones argentinas. (...) El rock traía cabello largo, y el cabello largo traía droga, y la droga traía amor libre, y del amor libre a la disolución de la institución familiar había solo un paso. Esto era así en el imaginario conservador de una buena parte de la sociedad argentina. Rebelde y un poco inconsciente, hedonista y ajeno al mundo del trabajo y la producción, el joven que vegetaba en La Giralda o llenaba el Teatro Coliseo atentaba, por mera actitud o aspecto exterior, contra un estilo de vida. Tal vez el rockero no fuese un subversivo, pero con toda seguridad era drogadicto y afeminado. Muchos argentinos, no solo los militares, pensaban de este modo. Con la izquierda y sus variantes (...) tampoco tenían una relación de alianza o complicidad. Desdeñado por el nacionalismo popular de comienzos de los 70, que lo tachaba de foráneo (un grado por debajo del neutral extranjero), el rock era apenas tolerado por los principales protagonistas de aquellos años”. (Pujol, 2005: 25)

Músicos como Rubén Rada integraram a cena do rock nacional, embora nunca ocupassem o ‘mainstream’ do que era considerado sonoramente o mais representativo do movimento e nem os primeiros lugares enquanto sucesso comercial. Eram músicos periféricos no mundo do rock nacional, em parte por aproximar a sonoridade roqueira da de outras expressões musicais consideradas autóctones: candombe, murga, tango e folclore – os mais ‘experimentais’, como se costuma dizer, aproximaram essas sonoridades do jazz. As obras desse conjunto de artistas foram produzidas por diversas vias, evidenciando uma pluralidade de formas de articular a procura de visibilidade e de audiência, os sentidos atribuídos à atividade musical e a inserção no mercado.

A trajetória dos músicos mencionados evidencia que a articulação do candombe afro-uruguaio com a indústria discográfica não pode ser reduzida a uma equação na qual o artista termina por perder o controle sobre a sua obra, como geralmente apontam as visões mais pessimistas, de vertente adorniana. A discografia de Rubén Rada, por exemplo, revela o trânsito entre diversos modos de produção artística. Começa pelas edições com selos uruguaio independentes (como *Sondor* e *Ayui*), de circulação

doméstica ou regional, ou com os selos argentinos *Melopea*, *Argendisc* e *Aqua*, passando pela produção independente, até a criação de um selo próprio – *Zapatito* –, junto ao qual editou fundamentalmente CDs de música para o público infantil. Já nos anos 1990 grava em Nova York os CDs *Montevideo* e *Montevideo 2* (em 1996 e 1999, respectivamente), que foram comercializados como *World Music* pela companhia *Big World*, com edições na Argentina, Japão, França, Alemanha, Suécia, Itália e EUA.

Rubén Rada é com certeza o músico *candombeiro* de maior popularidade: sua obra *Quien va a cantar*, de 2000, é quatro vezes *Platino* no Uruguai e *Disco de Oro* na Argentina – ambas certificações conferidas pela *Cámara Argentina de Productores de Fonogramas y Videogramas* (CAPIF) aos álbuns de maior vendagem. Entre 1980 e 2000, o número de unidades vendidas para alcançar as distinções era maior do que atualmente (*Oro*, 30 mil; *Platino*, 60 mil; *Diamante*, 500 mil). Pela redução geral registrada nas vendas, desde 2001 o *Oro* representa 20 mil unidades, o *Platino* 40 mil e o *Diamante*, 250 mil unidades vendidas.¹⁰² A *Cámara Uruguaya de Productores de Fonogramas* ou *Cámara Uruguaya del Disco* (CUD), tendo no Uruguai um mercado menor, atribui o *Oro* a discos com 2 mil unidades vendidas e o *Platino* a títulos com 4 mil unidades vendidas.

Em 2002, aos 59 anos, Rubén Rada produz *Alegre Caballero*, o primeiro disco pelo seu próprio selo, *Zapatito*. O sucesso foi tão grande que Rada recebeu o *Disco de Oro* e o *Disco de Platino* no Uruguai, e o *Disco de Oro* na Argentina, sendo o disco reeditado pela EMI argentina. O Prêmio Gardel que recebeu na Argentina pela obra o situa como a figura de maior popularidade na difusão do *candombe* na categoria ‘melhor artista masculino *pop*’.¹⁰³ Em 2004 empreende a turnê *CandombeJazzTour* pela Argentina e Uruguai, produzindo a partir dela um CD de grande sucesso pela Universal, que também editou seu último CD, *Richie Silver*, em 2006.

Além da produção de Rada, outras obras *candombeiras* têm sido editadas e comercializadas como *World Music* pelo selo *Big World* – é o caso de parte da discografia de Hugo Fattoruso. Sua atividade discográfica é tão vasta, porém, que compreende, como no caso de Rada, um leque enorme de modos de relacionamento

¹⁰² Essa redução se relaciona com a ‘pirataria’ como também com a aparição de uma grande variedade de novos suportes para armazenar música digitalizada, o que faz com que já se anuncie a ‘morte do cd’. (Veja Perpetuo e Silveira, 2009.)

¹⁰³ Os prêmios Gardel são entregues anualmente pela CAPIF, que representa a indústria discográfica argentina, nas categorias *Pop*, *Rock*, *Electrónica*, *Remixes*, *Folklore*, *Folklore Alternativo*, *Tango*, *Tango Eletrónico*, *Tropical*, *Cuarteto*, *Romântico/Melódico*, *Testimonial*, *Infantil*, *Clásica*, *Cristiana* e *Jazz*.

com a indústria, muitas vezes desenvolvendo de modo simultâneo iniciativas artísticas e discográficas distintas. O CD de 2005 do Trio Fattoruso, *En Vivo en Medio y Medio*, de orientação jazzística, foi produzido pelo selo independente *Los Años Luz Discos*, enquanto seu projeto *Rey Tambor* editou em 2006 o CD *Palo y Mano*, com o selo *Big World*, que comercializa como *World Music* obras associadas ao candombe. O espetáculo onde o conjunto apresentou as músicas desse álbum em Buenos Aires, no entanto, não foi produzido pelo selo que editou o CD, resultando de uma iniciativa cultural da prefeitura de Buenos Aires.

No marco do *V Festival Buenos Aires Percusión*, organizado logística e financeiramente pelo município, atuaram entre outros os conjuntos *Beto Satragni e Montevideo Groove* e *Rey Tambor*, dirigido por Hugo Fattoruso, consolidando a forte presença de músicos e grupos uruguaios desde a inauguração dessa série de festivais. Hugo Fattoruso já tinha atuado em Buenos Aires enquanto me encontrava em campo, também sob os auspícios do governo municipal, desta vez no *Festival Internacional de Jazz 2006*. O festival teve um dia dedicado ao jazz rio-platense, assim anunciado na imprensa:

“Actuarán, por un lado, los míticos uruguayos Hugo y Osvaldo Fattoruso junto al bajista – también oriental – Daniel Mazza y, por otro, dos de los jazzeros argentinos que sus obras más espacio le dieron al candombe y a la música rioplatense: Walter y Javier Malosetti”. (Vazquez, 21/03/2006: 6)

Junto com os irmãos Fattoruso e Rubén Rada, também merece menção Jaime Roos, uma das figuras que mais contribuíram para a introdução da sonoridade uruguaia nos circuitos massivos de circulação de música. Jaime Roos encontra-se em atividade como músico profissional desde o final da década de 1970 e suas obras, através da fusão de rock, candombe, murga e milonga, foram definitivas na popularização desses gêneros em Buenos Aires. Jaime Roos integrou vários conjuntos na década de 1970, gravando suas primeiras músicas enquanto esteve radicado em Paris, e em 1977 realizou as primeiras gravações com o selo uruguaio *Ayuí*. Entre 1978 e 1984 morou em Amsterdam, onde trabalhou tocando jazz, rock e salsa. A partir de 1985, de regresso a Montevideú, editou pelo menos um disco por ano, forjando uma obra hoje considerada clássica na música uruguaia e rio-platense. Atuou pela primeira vez na Argentina em 1982, no antigo clube *La Trastienda*, no bairro de Palermo (na esquina das ruas Thames e Gorriti, veja mapa da cidade em p.38), que seria um palco central

para artistas uruguaios durante as duas décadas seguintes. Vários dos seus primeiros discos, editados com selos uruguaios como *Ayui* e *Sondor*, foram reeditados pela *EMI-Orfeo* do Uruguai.

Roos musicou vários dos maiores sucessos da murga uruguaia *Falta y Resto*¹⁰⁴, com cujos integrantes trabalhou em muitas oportunidades – alguns dos músicos que integram *Contraseña*, o conjunto junto ao qual Jaime Roos grava e realiza turnês internacionais, são também artistas dessa murga uruguaia. Jaime é considerado um representante emblemático da fusão de gêneros que caracteriza o rock rio-platense de hoje, principalmente no que se refere à combinação de rock, candombe e murga uruguaia. Como muitos artistas da sua geração, Roos diz ter se aproximado do mundo da música ouvindo e tocando rock na juventude. Até o começo da década de 1980, as práticas das murgas uruguaias e dos *candombeiros* pareciam pertencer a universos distintos do universo do rock. O relato de músicos em atividade desde aquela época evidencia que murguistas, *candombeiros* e roqueiros não desenvolviam práticas que os reunissem ou nas quais se combinassem tais gêneros, embora essas expressões ocorressem de modo paralelo.

Como apontado, Rubén Rada e os irmãos Fattoruso tiveram um papel importantíssimo na popularização da sonoridade *candombeira* ao elaborar músicas associadas ao jazz e ao pop. Roos também fez sua parte, introduzindo a murga uruguaia e o candombe no rock local. Trata-se de um rock ‘de acá’, cuja estética é, segundo Roos, permeada pela experiência urbana nas capitais do Rio da Prata ou ‘con olor a esquina de Buenos Aires’, com uma ‘estética callejera, propia de las ciudades en que vivimos’¹⁰⁵. Os gêneros uruguaios, como a murga uruguaia e o candombe afro-uruguaio, passaram a ser linguagens disponíveis não apenas para as gerações mais jovens de roqueiros, mas para um grande número de músicos que trabalham nos universos do jazz, do tango e do folclore¹⁰⁶.

¹⁰⁴ *Falta y Resto* é uma murga uruguaia que surgiu orientada para atuações nos palcos de carnaval. Atualmente, porém, com a atividade profissional distribuída ao longo dos 12 meses do ano, a ênfase não recai mais sobre as atuações carnavalescas. Desde sua criação, vários artistas do âmbito da música popular no sentido geral (e não necessariamente *carnavaleros*) participaram das atividades da murga, seja como compositores, diretores ou arranjadores. Refiro a mesma murga mais adiante.

¹⁰⁵ Extraído da entrevista de Pedro Irigoyen e Cecília Ceriani ‘Personal y Casero’, publicada em <http://www.ciudad.com.ar/nota.aspx?id=01267319> (consulta em 6/9/07).

¹⁰⁶ Vale lembrar que, no contexto sob estudo, jazz, tango e folclore são segmentos da música popular. Folclore é uma espécie de ‘guarda-chuva’ que engloba muitos gêneros, dentre eles *zamba*, *chacarera*, *malambo*, *gato*, *pericón*, *ranchera* ou *chamamé*.

Em meados da década de 1980, esses gêneros já tinham sido deslocados de seus âmbitos tradicionais – ensaios e atuações no carnaval – para integrar definitivamente, em variadas iniciativas, o mundo da canção popular de Montevidéu e Buenos Aires. Em matéria publicada no *Diário Clarín*, o jornal de maior circulação da Argentina, Jaime Roos fala da influência que sua música exerceu no rock argentino:

“Jornalista: – Su influencia en las bandas argentinas de los últimos años fue grande. Medio en broma se llegó a hablar del Rock & Roos argentino... Jaime Roos: – Por empezar no es en el rock argentino: es en el rock, en el jazz, en el folclore, en el tango, hasta en la bailanta. Vi jazzistas improvisando en base a canciones que escribí en ritmo de murga. Pero lo más notorio fue en los grupos del rock Los Piojos, La Bersuit, Los Cadillacs, por su popularidad. Hay una influencia mía, cualquiera lo puede escuchar. Lo tomo con una enorme alegría. Pensar que en Uruguay todavía quedan retrógrados que dicen que nos están afanando la música”.¹⁰⁷

A citação se refere à apropriação da musicalidade uruguaia no mundo da canção de Buenos Aires, bem como ao fato de que o fenômeno gera interpretações polêmicas. Versões conflitantes ressaltam ora que os portenhos se apropriam do que não lhes pertence, ora que os uruguaiois reclamam da apropriação de um produto que eles mesmos ofertaram, se beneficiando com sua difusão. Muitos nativos questionam, por sua vez, até onde deve ser considerada música uruguaia a produção e execução de gêneros muito populares no Uruguai, mas que tanto argentinos quanto uruguaiois tocam na Argentina já fazem duas décadas.

De forma crescente, o candombe afro-uruguaio e a murga uruguaia passaram a representar recursos expressivos que vêm sendo adotados entre os jovens músicos que atuam em Buenos Aires. Esse deslocamento pode ser explicado, por um lado, devido à atividade difusora dos selos discográficos – independentes e corporativos – que, frente à diferença entre os mercados uruguaio e argentino, fizeram circular na Argentina a música produzida no Uruguai e levaram muitos artistas uruguaiois a apresentar ao vivo e regularmente seu trabalho na capital portenha. Sem dúvida a pequena dimensão do mercado uruguaio, se comparado com o argentino, é um fator decisivo para explicar por que se procura inserir produtos culturais uruguaiois no país vizinho. Para comparar o tamanho relativo de ambos os mercados considere-se as estatísticas publicadas pela

¹⁰⁷ Extraído da entrevista de Leonardo Torresi “El cantor de las dos orillas”, publicada na *Revista Viva-Diario Clarín*, Buenos Aires, 25 de março de 2007, pp. 45-49.

Cámara Uruguaya del Disco (CUD) e pela *Cámara Argentina de Productores de Fonogramas y Videogramas* (CAPIF): a CUD registrou 450 mil CDs vendidos no Uruguai em 2006, enquanto a CAPIF assinalava a venda de 9.291.948 CDs no primeiro semestre do mesmo ano – o que permite estimar aproximadamente 18 milhões e 600 mil CDs vendidos na Argentina em 2006.

As características da indústria uruguaia do disco também explicam, em certa medida, por que os músicos profissionais buscam ampliar suas perspectivas de trabalho na Argentina. Em relação às músicas sob estudo, as estratégias e políticas de edição e distribuição variam de um selo para outro. *Ayuí / Tacuabé* é um selo uruguaio criado em 1971 como entidade sem fins lucrativos por um grupo de músicos: Coriún Aharonián, Pepe Guerra, Braulio Lopez e Daniel Viglietti. Seu catálogo inclui *música popular uruguaya, rock & pop uruguayo, tango, jazz, folclore, instrumental, candombe, música afrouruguaya, murga e carnaval uruguayo e infantil*. Alguns discos de *Ayuí* são encontrados em Buenos Aires graças a convênios com distribuidores locais, enquanto outros são fabricados na Argentina. Um exemplo é o CD *Cantando Sueños*, de Lágrima Rios (1996), editado pelo selo *Ayuí*: foi gravado e mixado em Montevideu, sendo os discos fabricados pela indústria argentina *Epsa*, e é distribuído na Argentina por *Acqua Records*. Trata-se, portanto, de um selo que edita música uruguaia, mas que precisa se associar a outros para ampliar a circulação de suas obras.

Já *Sondor*, em atividade desde 1944, é o mais antigo selo discográfico do Uruguai. É o único selo uruguaio que possui um estúdio de gravação próprio, mas sua política privilegia a *música tropical* (representada majoritariamente pelo gênero cumbia) devido ao sucesso de vendas. Já o selo *Orfeo*, fundado na década de 1960 e que antigamente fazia parte da companhia uruguaia *Palacio de la Música*, gerando um dos maiores catálogos de música uruguaia, foi comprado pela companhia EMI em 1997.

A nova empresa (*EMI-Orfeo*) não se interessou em reeditar no formato de CD o prolífico catálogo da antiga *Orfeo*, assim como também não edita novos fonogramas de músicos uruguaio; sua política é orientada para promover o catálogo da *EMI Music*, favorecendo os trabalhos de artistas com repercussão internacional. Existem no Uruguai outros selos independentes que editam música do país, como *Perro Andaluz*, *Koala* e *Bizarro*, embora partilhem as limitações de distribuição que atingem os selos autônomos frente aos grandes conglomerados da indústria do espetáculo.

Não é difícil entender, portanto, que os artistas uruguaios procurem projetar seu trabalho entre o público argentino. Isso ocorre, via de regra, no caso de músicos que têm sua obra editada por grandes companhias, visando ampliar o mercado do artista num contexto cuja proximidade cultural facilita, em certa medida, o sucesso. Em muitos casos, os artistas uruguaios – mesmo não residindo na Argentina – trabalham com empresários argentinos que promovem seus trabalhos nesse país. O fato de que na Argentina resida uma população grande de uruguaios e de filhos de uruguaios também contribui para que tais produtos encontrem uma audiência potencial no país. As limitações da indústria discográfica no Uruguai, bem como a carência de políticas públicas que estimulem a gravação, a edição e a difusão de música produzida no país¹⁰⁸, são outros fatores que levam os músicos uruguaios a ampliar suas possibilidades de trabalho artístico na Argentina.

Retomando as idéias do músico uruguaio Daniel Viglietti, Donas e Milstein se referem ao fenômeno como uma ‘censura estrutural’:

“Lo que percibo, frente a la masa tan importante de jóvenes creadores que hay, es el desinterés casi absoluto del Estado por esta nueva canción. No solo por la exclusión de las actividades culturales oficiales sino también por la complicidad con la censura estructural que existe en la mayoría de los medios de comunicación. En ninguna ciudad de Europa hay tantas emisoras de radio como en Montevideo y sin embargo se pueden contar con los dedos de la mano las radios que pasan la ‘nueva canción’. Y en esto el Estado deja hacer, imponiendo una política que va en contra de la comunicación continental, impidiendo que la canción uruguaya salga más allá de nuestras fronteras...”. (entrevista com Daniel Viglietti citada em Donas e Milstein, 2003: 121)

Sem dúvida a estrutura da indústria cultural na região, ao lado da fraqueza das políticas culturais orientadas a fomentar a difusão do trabalho dos músicos locais, redundava em enormes dificuldades profissionais para os artistas que não atingiram a popularidade dos famosos. Neste sentido podemos concordar com Donas e Milstein (2003: 123) quando afirmam que o lugar marginal que ocupa a música popular uruguaia nas agendas dos meios de comunicação de massa e nas políticas culturais atenta contra o potencial local de criação de diversidade musical. É importante

¹⁰⁸ O Fondo Nacional de la Música (FONAM) e o Fondo Capital de la Intendencia de Montevideo representam iniciativas neste sentido, embora seu alcance seja bastante limitado.

questionar, entretanto, se de fato a articulação de parte da atividade musical local nos circuitos da indústria cultural organizados em parte pelas grandes companhias redundou necessariamente na homogeneização da música popular uruguaia – como costuma se enfatizar ao descrever a incorporação de gêneros regionais aos circuitos industriais de circulação de música. Analisando o processo de nacionalização da *música costeña* na Colômbia, Peter Wade afirma que é válido considerar a industrialização de muitos gêneros não somente no aspecto homogeneizante, mas em seu potencial para gerar heterogeneidade, ao disponibilizar em mercados de dimensões nacionais – pelo menos em princípio – musicalidades que ampliariam o leque de possíveis transformações:

“The commercialization of the media in Colombia meant that standardization occurred in specific ways. (...) But commercialization also introduced a whole new range of styles of music into the national market – Argentinian tangos, Mexican corridos, Cuban rumbas and guarachas, U.S. fox-trots, and so on, as well as colombian styles previously limited to particular regions. It also permitted greatly increased possibilities of cross-fertilization. This is often discussed as a recent phenomenon dependent on newly globalized markets, but although electronic communications have certainly sped up the interchange and arguably opened it up to more people, it has a long history, especially in music”. (Wade, 2000: 27)

Muitos autores já discutiram os efeitos da ação da indústria fonográfica sobre a música local, desenhando duas grandes tendências. A primeira enfatiza a estandardização e a homogeneização produzidas por mecanismos que procuram orientar o gosto e o consumo, além de destacar o controle social decorrente dessa articulação entre música e indústria – fazendo eco, com os devidos matizes, às idéias pioneiras de Theodor Adorno (1986) sobre o assunto. A segunda tendência, mais recente, parece se aproximar das idéias de Walter Benjamin, ao pensar o potencial democratizador da indústria da arte ou a maior diversidade que pode advir da articulação entre essa indústria e a música, além da maior participação social – capaz de fazer circular massivamente bens associados à indústria do entretenimento.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Alguns dos autores que desenvolvem essa discussão são Garcia Canclini (1990: 31-63) Martin-Barbero (2003: 75-101), Menezes Bastos (1996: 156-177), Middleton (1990: 34-98) e Frith (1996: 13-20).

Na breve descrição acerca da incorporação do candombe uruguaio ao mundo da canção popular no Rio da Prata procurei evidenciar que, neste caso, a ‘modernização’ desse gênero ‘local’ e ‘tradicional’ dificilmente pode ser reduzida a uma ação de elites industriais ou agentes associados ao Estado – o que resultaria numa homogeneização ou estandardização. A nacionalização e massificação de expressões culturais tradicionalmente associadas às populações negras muitas vezes é explicada segundo uma fórmula que subestima a participação de agentes que não necessariamente representam os interesses comerciais da indústria do entretenimento ou as metas políticas do Estado.¹¹⁰ No caso uruguaio, entretanto, não se deve superestimar a solidez de qualquer projeto cultural específico impulsionado pelo Estado ou pelas ‘classes dominantes’ no direcionamento do gosto musical. Talvez seja mais o caso de faltar um projeto cultural sólido e com continuidade, permitindo que o mercado desenvolva uma dinâmica que desprivilegia a produção local, a qual ocupa sempre uma posição marginal na política de difusão.

Isto não significa que as iniciativas descritas sejam enfocadas como impulsos criativos autônomos. Ao contrário: elas somente se explicam pelas influências recíprocas entre o gosto da audiência – entendendo ‘gosto’ nos termos propostos por Bourdieu (1984), isto é, em relação às hierarquias amplas que ordenam as formas de distinção, e as moralidades a elas associadas –, as idéias dos produtores sobre os produtos com maior potencial de venda, e as dos próprios músicos sobre a direção que deve tomar seu trabalho. Como aponta Peter Wade (2000: 28), afirmar que a comercialização contribui para a geração de heterogeneidade musical não implica negar que essa diversidade continue a ser avaliada, apropriada e transformada num marco ideológico de valores hierarquicamente organizados. Esses fatores sempre se relacionam com políticas culturais e de produção que afetam o contexto dos músicos de formas diferentes nos distintos momentos. Nessa rede de influências mútuas, a indústria do entretenimento tem sem dúvida grande intervenção, mas a magnitude de sua agência não pode ser generalizada para todos os segmentos da música popular.

Na descrição acerca da trajetória dos artistas, procurei esboçar a variedade de formas de se relacionar com a indústria do entretenimento, já que, além de produzir para gravadoras que possibilitam grande circulação de suas músicas, em muitos casos onde o trabalho é realizado através de selos independentes ou pelo próprio músico, as

¹¹⁰ Em *O mistério do samba*, Hermano Vianna discute esse tipo de interpretação, muito freqüente nas descrições do processo de nacionalização do samba no Brasil (ver Vianna, 1995).

obras são depois reeditadas por selos grandes, em busca do sucesso comercial. Assim, iniciativas independentes podem se desenvolver paralelamente a projetos financiados por companhias corporativas, combinando estratégias que permitem uma difusão massiva para algumas obras com formas de trabalho nas quais os artistas imprimem um matiz mais ‘pessoal’ às criações musicais.

Pode se pensar, portanto, que a indústria discográfica age no sentido de que esses artistas tenham grande circulação e se apresentem freqüentemente na Argentina. Entretanto, músicos com capital simbólico e social para trabalhar com companhias grandes – e que já o fizeram em várias oportunidades – continuam a desenvolver espaços independentes e autogestionados para o trabalho artístico, evidenciando o interesse (e a possibilidade) de manter a sua ‘independência’ criativa. Nesses casos podemos afirmar que a estrutura da indústria cultural foi focada no esforço para garantir que a obra dos músicos uruguaios tivesse audiência na Argentina nos últimos 20 anos, mas não na forma como esses músicos se apropriaram dos gêneros em questão.

2.2 Do mesmo bairro? Limites e ambigüidades no amor rio-platense

O trabalho de campo e as conversas com os músicos mostraram que o freqüente trânsito de trajetórias artísticas entre Uruguai e Argentina faz com que ambos os países sejam descritos num mesmo cenário de práticas musicais. As alusões à proximidade e a valorização dessa proximidade foram muito explícitas e diretas às vezes; em outras serviram de sustento a distintos tipos de metáforas. Mas, como apontado, as metáforas elaboradas em torno da porosidade da fronteira internacional entre o Uruguai e a Argentina, que ressaltam a ‘homogeneidade’ regional, não eliminam a diferença que a atravessa e que torna, portanto, a noção de homogeneidade um argumento a ser questionado.

O álbum *Cuando el rio suena* (2003, Universal-NDC), de Adriana Varela¹¹¹, com produção artística e participação de Jaime Roos, é representativo de um tipo de discurso musical que enfatiza a continuidade cultural rio-platense, mas tem a peculiaridade de envolver artistas de circulação massiva e de beneficiar-se da grande circulação possibilitada pelas companhias corporativas. Trata-se, assim, de um CD que

¹¹¹ Cantora argentina nascida em Buenos Aires em 1952.

percorre os gêneros rio-platenses e alcança uma audiência relativamente ampla através da voz de uma cantora argentina de tango de grande popularidade e de um dos principais artistas da canção uruguaia contemporânea. Já artistas que trabalham com tais gêneros por anos a fio, mas sem se articular nos circuitos massivos de distribuição de música (como é o caso da grande maioria de meus interlocutores durante o trabalho de campo), conseguem relativamente pouca difusão para além da rede de contatos profissionais e pessoais dos músicos. Quando comprei o CD de Adriana Varela e Jaime Roos numa importante loja de discos de Buenos Aires, o vendedor – um jovem de mais ou menos 20 anos – afirmou que era o único CD disponível que incluía candombe e perguntou se eu podia indicar alguns outros, já que queria conhecer melhor o gênero. Não foi fácil sugerir ao jovem, todavia, onde encontrar CDs dos numerosos conjuntos que gravaram candombes nos últimos anos na Argentina. Os CDs dos conjuntos junto aos quais fiz etnografia não são encontrados nesse tipo de loja, que comercializa apenas o que é determinado pelas grandes distribuidoras. *Cuando el rio suena* é uma pequena amostra do que pode ser considerado hoje musicalidade rio-platense, e conta com a singularidade de ter uma enorme circulação se comparado com as realizações independentes. Adriana Varela e Jaime Roos apresentam o álbum com a seguinte introdução:

*“Cuando el Río de la Plata suena en nuestros oídos, lo hace así. Con raíz de tango y candombe, de murgas uruguayas y argentinas, de milonga y chamarra, y con todo el aire de nuestros puertos que reciben naves y melodías lejanas. Este álbum es apenas una breve muestra del sonido de la región. Más allá de la intención de sus canciones pretende obrar como documento de identidad rioplatense para el oyente extranjero, y para nosotros mismos como una expresión sentida y concreta de la hermandad que une a argentinos y uruguayos desde siempre”.*¹¹²

Interessa salientar que a ‘irmandade’ e a ‘homogeneidade’ que caracterizariam uruguaio e argentino são temas frequentes – seja em discursos verbais, seja nas músicas – e sobre os quais muito se reflete. Os limites e relações entre a música ‘local tradicional’ e a música ‘vinda de fora’ também são assuntos que merecem reflexão. *Cuando el rio suena* explica assim seu estilo rio-platense:

¹¹² Livro que acompanha o CD Adriana Varela e Jaime Roos, *Cuando el rio suena*, Universal-NDC, 2003, CDND 444.

“Cabe señalar que la mayoría de estos temas, si bien tienen una profunda y notoria raíz autóctona, no están interpretados ciñéndose a las tradiciones estrictas (se han fusionado con distintas corrientes universales contemporáneas, más allá de que la raíz prevalezca en el resultado). Y también vale recordar que Adriana Varela nació en Buenos Aires (barrio de Avellaneda) y Jaime Roos en Montevideo (barrio Sur) en la década de los ‘50’.”¹¹³

As ‘*corrientes universales contemporáneas*’ a que se referem Roos e Varela são o que permite aos nativos ouvir estas músicas como música popular ou música urbana. Em termos sonoros, tais correntes podem ser descritas como expansões do núcleo jazz-rock (Menezes Bastos, 1996), as quais permeiam muitas musicalidades, todas definidas pelos nativos de distintas latitudes da América Latina como música popular. Sob várias formas, os músicos que atuam nesses contextos se apropriam das músicas ‘folclóricas’ ou ‘tradicionais’, conjugando o ‘autóctone’ e o ‘vindo de fora’. Tais apropriações vão constituindo sentidos de localidade e representações da ‘cultura regional’. O álbum em questão aproxima gêneros que, ao aparecer juntos numa mesma obra, aludem à continuidade no nível cultural da região quando pensada em termos musicais. Vejamos como está organizado o álbum.

O tema 1, *Aquello*, foi gravado em 1980 por Jaime Roos – seu compositor, letrista e arranjador – como um candombe. Desta vez os arranjos apresentam o tema como murga argentina, através de harmonias criadas para o arranjo da voz e de instrumentos de sopro – saxofones tenores e barítonos, tuba e flauta (sintetizador) –, além dos instrumentos ‘tradicionais’ da murga argentina: *bombo con platillo* (bombo de prato) e *silbato* (apito). A temática da letra é comum a qualquer dos gêneros: o tempo, a partida, a desapareição, a morte, o regresso. “Dicen que se fue, dicen que está acá, dicen que se ha muerto, dicen que volverá”, afirma o coro em unísono, e por mais que não se saiba no que pensava o letrista quando compôs estes versos, eles referem aspectos comuns tanto ao candombe quanto à murga.¹¹⁴

O tema 2, *Don Carlos* (letra de Raúl ‘Tinta Brava’ Castro, música e arranjo de Jaime Roos), é uma murga uruguaia, com arranjos envolvendo seus ritmos básicos: a *marcha-camión* e a *murga-candombe*. Os arranjos das vozes e sua típica forma de

¹¹³ Idem.

¹¹⁴ Arquivo 1 no CD Exemplos musicais em Anexo 1.

emissão fazem do tema uma indiscutível expressão do gênero uruguaio, mesmo com instrumentação harmônica de violão e contrabaixo, que não integram a atuação de uma murga. O tema é uma homenagem a Carlos Gardel, cuja origem uruguaia (segundo muitos uruguaios) ou francesa (segundo muitos argentinos) se discute até hoje.¹¹⁵



8- Capa do CD *Quando el río suena* de Adriana Varela e Jaime Roos. Como em muitos CDs deste segmento, o Rio da Prata aparece entre as principais imagens que acompanham as artes de capa.

O tema 3, *Milongón del Guruyú* (letra e música de Roberto Darvin, arranjo de Jaime Roos), cuja temática faz referência à zona da cidade velha de Montevideu que tem esse nome, é um milongón¹¹⁶ ou candombe com coral de murga uruguaia. O tema 4, *De Barro*, é um tango (música de Sebastián Piana e letra de Homero Manzi) com arranjo de Juanjo Dominguez, que toca violão, único acompanhamento da cantora. O tema 5, *De la Canilla*, é um tango-rock (letra de Raúl ‘Tinta Brava’ Castro, música de Jaime Roos) e traz uma orquestração que aproxima a sonoridade desses dois gêneros. Durante os últimos 50 anos encontramos com frequência quintetos de piano, violão, contrabaixo, bandoneon e violino para a execução de tangos. Neste caso, o violão é substituído pela guitarra, o contrabaixo pelo baixo elétrico, se retira o violino e se introduz a bateria, atingindo uma sonoridade concebida como ‘contemporânea’ e mais ‘roqueira’.

¹¹⁵ Arquivo 2 no CD Exemplos musicais em Anexo 1.

¹¹⁶ O que os uruguaios chamam *milongón* é um candombe lento; é distinto da milonga do universo do tango – cujo ritmo às vezes é mencionado como *milonga ciudadana* – e da *milonga campera*.

O tema 6, *Pa'l abrojal* (letra e música de José 'El Sabalero' Carbajal, arranjo de Jaime Roos), é uma *chamarra* que se destaca pelo caráter rítmico devido ao 'tempo' veloz do arranjo com violão, violão de 12 cordas, acordeão, contrabaixo, bateria e percussão (as *chamarras*, como as interpreta 'El Sabalero', costumam ser executadas somente com violão, acrescentando-se o acordeão em alguns casos).

O tema 7, *Ayer Te Vi* (arranjo de Jaime Roos, letra e música de Rubén Rada, que o gravou pela primeira vez em 1975), é um candombe num arranjo que o aproxima do que desde a década de 1960 se denomina localmente de 'jazz latino', com a presença fundamental de uma seção de instrumentos metálicos de sopro (neste caso trompete, saxofone e trombone) e de uma instrumentação que inclui, além da voz da cantora, piano, guitarra, baixo elétrico, bateria e tambores de candombe. Os tambores executam o toque *Ansina* – criado na rua de mesmo nome do bairro Palermo, em Montevideu –, caracterizado por um 'tempo' muito veloz.

O tema 8 (*Madame Ivonne*, letra de Enrique Cadícamo e música de Eduardo Pereyra) e o tema 9 (*Pa'lo Que Te Va a Durar*, letra de Celedonio Flores e música de Guillermo Barbieri, sendo arranjador o célebre bandonionista Leopoldo Federico) são tangos 'clássicos', arranjados para obter uma sonoridade 'de boliche' (boteco) incluindo piano, contrabaixo e bandoneon, mas sem as cordas que caracterizaram as gravações dos anos 1920 e 1930 (como violinos, violas, violoncelos). Já o tema 10, *Mano a Mano* (letra de Celedonio Flores, música de Carlos Gardel e José Razzano), também da década de 1920, foi arranjado para bandoneon e contrabaixo por Nestor Marconi, o que lhe conferiu uma sonoridade peculiar, mais contemporânea.

O tema 11, *Garúa* (letra de Enrique Cadícamo e música de Aníbal Troilo, com arranjo de Toto D'Amarío), é um tango clássico da década de 1940 e a sonoridade orquestral que lhe imprime nesta interpretação a Orquestra Filarmônica de Montevideu¹¹⁷ foi comum no tango entre 1940 a 1960. O último tema do CD, *Milonga de Pelo Largo*, é uma milonga-rock criada por 'Dino' na década de 1970¹¹⁸ e arranjada para guitarra, baixo elétrico, bateria e percussão.

¹¹⁷ A Orquestra Filarmônica de Montevideu tem uma intensa atividade na interpretação de tango, para o que se acrescenta o piano e uma fila de bandoneons. Atualmente, com seus 60 integrantes, é a mais numerosa orquestra a executar tango no mundo inteiro. (Esta informação consta no livro que acompanha o cd.)

¹¹⁸ Dino (pseudônimo de Gastón Ciarlo) nasceu em Montevideu, em 1945. Junto a seu grupo *Montevideo Blues* gravou esta milonga pela primeira vez em 1971, no incipiente movimento de candombe-beat ou candombe-rock que se gestava em Montevideu.

Registrei que a noção de regionalidade e partilha de uma identidade musical é comunicada explicitamente em muitas obras que descrevem os trabalhos, mas também através dos gêneros e estilos que se decide aproximar nas criações musicais. Neste álbum, que se propõe mostrar as músicas do Rio da Prata, temos murga argentina (adaptação de um candombe de Jaime Roos), murga uruguaia, candombe executado no estilo afro-uruguaio, *chamarra* (um gênero do cancionero nortenho do Uruguai, partilhado por uruguaios e brasileiros; Ayestarán, 1967: 8-13; Fornaro, 1994: 280), *milongón* (que é o candombe uruguaio em execuções lentas e graves, não a milonga dos ambientes de tango e nem a milonga campeira), milonga-rock (na canção de um célebre músico do movimento de candombe beat uruguaio), tango-rock (numa composição que reúne Jaime Roos e o mais conhecido letrista contemporâneo de murga uruguaia, Raúl ‘Tinta Brava’ Castro, autor de *Falta y Resto*) e tangos ‘clássicos’ – estes sim, criações de argentinos, com exceção de Carlos Gardel, cuja origem uruguaia (na ‘hipótese Tacuarembó’) ou francesa (na hipótese defendida por muitos argentinos) está em discussão.

Jaime Roos arranhou todas as canções salvo os ‘tangos clássicos’, arranjados por reconhecidos músicos argentinos. Os artistas junto aos quais fiz etnografia comentaram que essa seleção de repertório evidencia um ‘desconhecimento’ de parte dos produtores uruguaios, que procuraram representar o lado argentino da música rio-platense através de tangos antigos e arranjadores consagrados, ignorando a enorme produção de murga-canção e candombe-rock que realizam os argentinos. O álbum, portanto, reúne o rio-platense, mas numa aproximação em que o uruguaio e o argentino não conseguem se fundir; estão juntos, mas não misturados. Em artigo de 2003, Acácio Piedade descreve um contexto –o universo do jazz paulista– em que gêneros musicais ‘estão juntos mas não misturados’ através da metáfora da fricção (inspirado no modelo de fricção interétnica elaborado por Cardoso de Oliveira) para descrever as relações entre a música instrumental brasileira e o jazz norte-americano, evidenciando que “here, the musicalities converse but do not mix; their musical symbolic borders are not crossed but instead are objects of a manipulation that end up reaffirming the differences” (2003:55). Acredito que a metáfora é boa para pensar como se encontram o uruguaio e o argentino neste álbum. O modelo de ‘fricção de musicalidades’ de Piedade serve para descrever com muita clareza como as relações entre argentinos e uruguaios (que os nativos muitas vezes preferem ler sob o ângulo da homogeneidade e da fraternidade) incluem também o ângulo da diferença e do conflito. Essa insistência na diferenciação que convive com

discursos que enfatizam a união entre as nações se expressa musicalmente em iniciativas que transitam nos limites entre os gêneros sem por isso apagar as diferenças entre eles. Essa inclusão numa mesma categoria que os engloba –a de música rio-platense- não apaga as diferenças entre gêneros fortemente associados a um ou outro país. A continuidade cultural rio-platense, ao que parece, não apaga o limite societal entre ambas as nações; é bom ser rio-platense sem que perca importância o fato de ser uruguaio ou argentino.

Em setembro de 2007, Roos se apresentou em Buenos Aires junto à mesma cantora de tango argentina Adriana Varela, num espetáculo intitulado *Del Mismo Barrio*, numa clara alusão de que Montevideu e Buenos Aires compõem uma mesma paisagem urbana¹¹⁹. Os vizinhos ‘do mesmo bairro’, entretanto, se diferenciam durante a turnê de promoção do último CD de Roos, *Fuera de Ambiente* – produzido pelo selo independente *Koala Records*. Roos realizou no primeiro semestre de 2007 uma turnê com entrada franca em cada um dos 19 departamentos (estados) uruguaios. Foram ao todo 33 shows, assistidos por 370 mil pessoas – um número impressionante em termos relativos, já que o país tem aproximadamente 3 milhões de habitantes – e financiados por patrocinadores públicos e privados. Já na Argentina, os ‘vizinhos’ que quiseram assistir a Jaime tiveram que pagar caro pelos ingressos, no *Luna Park*; não houve show gratuito do lado argentino do rio.

A intenção dos artistas ao fazer apresentações gratuitas para o público do Uruguai e a forma como foi montado o projeto demonstram a pluralidade de formas de articular a gestão da atividade artística com a indústria do entretenimento, mesmo em se tratando de artistas ‘massivos’. As estruturas que permitiram essa iniciativa no Uruguai, porém, não são transnacionais – e não se trata somente de uma limitação geográfica e econômica, mas relativa às lealdades que prevalecem, nas quais a diferença nacional não se apaga apesar do grande amor pelo ‘rio-platense’.

¹¹⁹ Tal foi o slogan promocional do show na imprensa. Em 20 de agosto de 2007 se publicava: “Los artistas, que han llevado a cabo todo tipo de proyectos en común (...) decidieron armar un show titulado ‘Del Mismo Barrio’, refiriéndose claramente al Río de La Plata como un solo ámbito de identidad cultural, idea que ambos músicos sostienen desde siempre. (...) El show tendrá una gran cuota de dinamismo y abrirá prácticamente el abanico completo de estilos auténticamente rioplatenses. (...) Es una ocasión única para ver a estos dos artistas juntos, algo así como la quintaesencia de nuestra identidad musical”. (www.cancionero.net/noticias/noticia.asp?t=adriana_varela_y_jaime_roos_del_mismo_barrio&n=3976) [consultado em 1/9/2007]



9- Capa do CD *Amor Rioplatense*, da Murga Falta y Resto. Como em muitos CDs deste segmento, as imagens das capas destacam a irmandade entre as duas bandeiras ou nações.

Amor Rioplatense foi justamente o título do espetáculo que a murga uruguaia *Falta y Resto* apresentou em Buenos Aires em julho de 2006. Assim o site do *Teatro ND Ateneo* convocou o público argentino para o show:

“Hay pueblos que han nacido para caminar unidos, a diario construyen y comparten su cultura y también se hermanan en el tiempo, convidándose sus mejores artistas. ‘La Falta’ invita a compatriotas de ambas márgenes del río a cantar juntos. (...) Viajando y cantando por toda la Argentina de este a oeste y de norte a sur, la murga uruguaya ha conquistado el corazón de los argentinos. Y es a ese corazón que convoca, igual que al de los orientales que viviendo en esta margen occidental del río sienten que el mismo sol ilumina las dos banderas. Salú compatriotas por nuestro amor rioplatense!!!”

Falta y Resto não é uma murga uruguaia qualquer. Trata-se do conjunto com maior inserção profissional no sentido de atuar fora dos circuitos de carnaval, durante as quatro estações e inclusive em espaços dedicados à música popular e não a gêneros carnavalescos, como o *Festival de Tango de Buenos Aires*¹²⁰. A murga foi formada em 1980 e gravou seu primeiro disco pelo selo uruguaio *Sondor* em 1981, *Falta y Resto*. Pode-se afirmar que, diferentemente de qualquer outra murga até então, *Falta y Resto* faz questão de registrar seu repertório e a forma de executá-lo, estabelecendo desde o

¹²⁰ *Falta y Resto* atuou no Festival de Tango de Buenos Aires (no espaço *El Dorrego*), organizado e financiado pela prefeitura da cidade, em março de 2006 enquanto me encontrava em campo.

ano de sua formação uma relação estreita com a indústria discográfica. Sempre se manteve na esfera das produções com selos independentes, com uma prolífica edição de álbuns.¹²¹ Não referirei a importância do grupo no que diz respeito às transformações que atravessa a murga uruguaia como gênero cênico. Somente quero sublinhar a importante discografia produzida pelo conjunto – fato que tem peso fundamental na difusão deste estilo para além do público carnavalesco ou que assiste aos espetáculos das murgas uruguaias.

O sucesso extra carnavalesco deste conjunto ‘carnavalesco’ o colocou numa situação bastante paradoxal: em 2006 não atuou no carnaval montevideano, já que o exigente trabalho nos palcos implicou um grande desgaste e deixou os integrantes do grupo sem fôlego para o carnaval.¹²² Os LPs e CDs permitiram que as canções de *Falta y Resto* circulassem como ‘música’, não se restringindo ao público das murgas. Em 1984 estréiam um dos seus maiores sucessos, *1811. El Éxodo*, um LP pelo selo *Sondor* que foi *Disco de Oro*. O mesmo aconteceu com o cassete de 1988 pelo selo *Orfeo*, *La Falta Como en el 30: Ganó la Gente*, com o álbum de 1992 *Dale Alegría a Mi Corazón*, e com o CD *Cien Años de Murga*, pelo selo *Obligado Records*, em 1997.

As atuações desta murga uruguaia na Argentina não são novidade, embora nos últimos cinco anos o façam com enorme sucesso de público. *Falta y Resto* atuou pela primeira vez na Argentina em 1983, seu terceiro ano de existência, no antigo *La Trastienda*, quando o clube ainda se localizava no bairro de Palermo (veja mapa da cidade em p.38). No mesmo ano a murga participou do célebre concerto de Alfredo Zitarrosa¹²³ no *Obras Sanitarias*.¹²⁴ Também atuou em Paraná, na Argentina, em 1989. Em 1992 realizou uma turnê por vários países da Europa, com mais de 60 atuações. Em

¹²¹ Nos anos seguintes, *Falta y Resto* editou mais quatro LPs pelo selo uruguaio *Sondor*. Em 1982, *El Canto de Barrio en Barrio*; em 1983, *Murga La...*; em 1984, *1811. El Éxodo*; e em 1985, *Alerta*. Em 1986 é a companhia uruguaia *Orfeo* que editará seu LP *1986 Escenarios*. Em 1988 editam um cassete, *La Falta Como en el 30: Ganó la Gente*. Em 1989 editam *Rascá la Cáscara*; em 1990, *Viva la Imaginación*; em 1993, *Cuentos Cantados*, pelo selo *Orfeo*, e em 1995, *Truco*.

¹²² Na América Latina não é rara a transformação de expressões musicais carnavalescas em gêneros da música popular no sentido geral. Num texto sobre a música popular brasileira, Menezes Bastos (2005) reflete sobre o fenômeno em relação ao samba.

¹²³ Em 1983, Alfredo Zitarrosa voltava do exílio e atuou em Buenos Aires num concerto que até hoje simboliza o final das ditaduras militares (1976-1983 na Argentina; 1974-1985 no Uruguai) e é tido como um evento de alto significado político por muitos argentinos como uruguaios residentes na Argentina.

¹²⁴ *Obras Sanitarias* é um estádio no bairro de Nuñez (veja mapa da cidade em p.38), que desde a década de 1980 é um espaço típico para as atuações de bandas de rock. O local foi remodelado, e hoje tem estrutura de auditório, com capacidade para 4700 pessoas. Já o atual Clube La Trastienda, no bairro de San Telmo, tem capacidade para 700 pessoas.

1993 produziram seu próprio espetáculo em Buenos Aires, no *Teatro Astral*, mas não tiveram grande acolhida por parte do público. A situação mudaria definitivamente em 1998, cinco anos mais tarde, a partir da apresentação no *La Trastienda* do bairro de San Telmo, onde se localiza até hoje: desde então atuam com sucesso crescente na Argentina.

Tal como expressam os artistas, essa transformação no contexto das atuações incidiu na expressão da sua arte; a relação com os palcos argentinos é apresentada como um fato que determinará o seu estilo. Conforme Raúl ‘Tinta Brava’ Castro, membro-fundador e letrista da murga: “En ese 1998 comienza una historia que cambiará el curso del género para siempre. Un empresario argentino, que nos había visto en aquella visita a la ciudad de Paraná en el 89, le propone a la murga realizar algunos espectáculos en la vecina orilla”.¹²⁵ A partir de 1998 – há dez anos, portanto-, através de negociações com o empresário argentino Alberto Felici, *Falta y Resto* passou a atuar anualmente em várias cidades da Argentina, com destaque para Buenos Aires, onde se apresenta mais de uma vez por ano.

Naquela época, Alejandro Balbis era diretor coral e cênico da *Falta*, e em 1992, depois de várias viagens, ele se radica na Argentina para trabalhar como diretor de murgas uruguaias montadas na Argentina e como arranjador de coros de diversas murgas e bandas de rock rio-platense. Desde então a repercussão de *Falta y Resto* na Argentina não faz mais do que aumentar. Em 2001 editam o seu primeiro álbum na Argentina, com o selo *La Trastienda: Gol Uruguayo*. Em 2003 apresentam no Uruguai e em várias cidades da Argentina o espetáculo *Super Murga*, que incorporava uma banda de rock ao esquema murguero. Em 25 de maio de 2004, data-pátria argentina (quando o país comemora a formação do primeiro governo local, que conduziria à independência da Espanha em 1816), *Falta y Resto* atuou na *Plaza de Mayo* para 130 mil pessoas, confirmando sua consagração diante do público portenho.

Entre muitos temas parodiados por este conjunto, merece destaque a ambigüidade da relação entre uruguaios e argentinos. Em seu espetáculo de 1997, *Los Piratas*, os integrantes já faziam humor a partir da relação com os vizinhos, articulando o argumento do espetáculo sobre o absurdo desejo de um argentino que quer integrar *Falta y Resto*, emblema da murga uruguiaia. O que ‘pertence’ a cada povo e o que uruguaios e argentinos ‘podem fazer’ em relação aos gêneros musicais rio-platenses são

¹²⁵ Tomado de ‘Historia’, assinado por ‘Tinta Brava’ no site oficial da murga *Falta y Resto*: www.faltayresto.net [consultado em 8 de setembro de 2007].

assuntos que rendem paródias e ironias nas atuações dos artistas desse segmento. No referido espetáculo, *Falta y Resto* já incluía uma *payada* que tinha como eixo do duelo poético-musical a rivalidade Uruguaio-Argentina.¹²⁶ No espetáculo *Amor Rioplatense* - apresentado pela murga em 26 de julho de 2006, no *Teatro ND Ateneo* no centro de Buenos Aires, que foi gravado e transformado num CD- também incluem a paródia de uma *payada* entre um argentino e um uruguaio que defende que Maradona é uruguaio, e nasceu em Tacuarembó, tal como o Gardel uruguaio.

Como o título sugere, o nó do argumento foi o viés dilemático da proximidade entre uruguaio e argentino e do que possa ser considerado rio-platense. A mensagem não foi veiculada tão-somente através das letras, mas dos gêneros articulados na obra: houve canções de murga uruguaia, mas também um tango (com uma cantora argentina convidada) executado com violão, num arranjo bastante típico para o gênero e sem qualquer arranjo de murga uruguaia. Também incluiu um candombe clássico, interpretado pelo único ‘moreno’¹²⁷ que integra o grupo, e um toque de tambores de candombe que desceu do palco e passou entre o público. Desta performance – tal como em relação ao álbum *Cuano el rio suena*, de Adriana Varela e Jaime Roos – interessa destacar que a noção de rio-platense encaminhada por muitos artistas não se refere apenas à relação uruguaio-argentino, mas à proximidade entre quatro gêneros considerados parentes: tango, milonga, candombe e murga uruguaia e argentina.

O exame do álbum *Cuando el rio suena*, como o da trajetória da murga *Falta y Resto* e de seu espetáculo *Amor Rioplatense*, evidencia que a ‘homogeneidade’ rio-platense se sustenta nas trocas entre músicos argentinos e uruguaio, entre os músicos e o público argentino e uruguaio, e entre gêneros concebidos como argentinos e uruguaio. Esses artistas ‘massivos’, ou que trabalham com empresas de destaque no universo da música popular local, são como ‘a ponta do iceberg’ de um movimento de músicos que, sem a mesma popularidade, dão forma ao universo dos músicos rio-

¹²⁶ Desde 2001 se realizam anualmente em Buenos Aires os ‘Encuentros de Payadores Rioplatenses’, realizados em algum teatro da cidade e do qual participam payadores da Argentina e do Uruguai. Assisti a alguns espetáculos, constatando que a diferença entre uruguaio e argentino é um tema importante nestes eventos que celebram a ‘irmandade’ dos dois países. O tema aparece fundamentalmente nos duelos finais da jornada – isto é, no momento de maior emoção do espetáculo –, quando cantam os payadores mais prestigiados, que sempre aludem à competição, à disputa e ao ciúme, embora de forma jocosa. Vale lembrar, como foi dito no capítulo 1, que a jocosidade é uma forma típica de construir relações de alteridade (Menezes Bastos, 2007).

¹²⁷ ‘Moreno’ é o termo que os uruguaio utilizam para referir quem no Brasil é chamado de ‘negro’.

platenses. Suas trajetórias e práticas musicais revelam a mesma ambivalência: por um lado reúnem o uruguaio e o argentino e aproximam gêneros como tango, milonga, murga uruguaia e argentina, candombe uruguaio e argentino, desenhando forças que permitem imaginar alguma coisa como ‘a música rio-platense’; por outro, não deixam de recriar representações que claramente diferenciam as duas nações, suas músicas e músicos. Essas diferenças na forma de fazer música contribuem para a consolidação da divisão, da fronteira como limite que separa os grupos, já que, parafraseando Bourdieu, as representações que os agentes têm das divisões da realidade contribuem para a realidade das divisões (1989:120).

Como apontado na introdução deste capítulo, a perspectiva etnográfica descortina a ambivalência das fronteiras e dos limites entre os grupos como eixos nos quais se realizam simultaneamente encontros e divisões. Neste estudo em particular, se verá que as práticas musicais contribuem para definir representações sobre a fronteira internacional que divide a região e sobre o limite inter-societal que ela institui, mesmo em se tratando de práticas que a atravessam, desafiando os limites entre os gêneros e questionando os discursos sobre as diferenças entre uruguaios e argentinos. A região do Rio da Prata – e o comentário pode se estender aos gêneros rio-platenses – não é, na realidade, uma coisa só que é representada como duas coisas diferentes; também não se trata de duas coisas diferentes que são representadas como sendo a mesma. As representações que descrevem a homogeneidade da região rio-platense (e da música rio-platense), como aquelas que desenhavam suas diferenças, constituem ambas a sua realidade. Como indicava Pierre Bourdieu (1989), podemos incluir no real a representação do real – ou melhor, a luta das representações enquanto imagens mentais e manifestações sociais destinadas a manipular as representações mentais (os atos de percepção e de apreciação, de conhecimento e de reconhecimento). Nas palavras do autor:

“As lutas ligadas a respeito da identidade étnica ou regional, quer dizer, a respeito de propriedades (estigmas ou emblemas) ligadas à ‘origem’ através do lugar de ‘origem’ e dos sinais duradouros que lhes são correlativos (...) são um caso especial de lutas das classificações, lutas pelo monopólio de fazer ver e fazer crer, de dar a conhecer e de fazer reconhecer, de impor a definição legítima das divisões do mundo social e, por este meio, de fazer e desfazer os grupos”. (Bourdieu, 1989: 113)

O poder performativo¹²⁸ e a eficácia simbólica dos discursos – verbais ou musicais – dependem da autoridade e reconhecimento do agente, do alcance da sua voz e do poder da palavra para impor uma nova divisão do mundo social, consagrando o limite e, em certa medida, ajudando a construir a ‘crença’ e o sentimento de pertença dos membros de determinado grupo ou região. Os discursos dos artistas ‘massivos’ mencionados neste capítulo (‘massivos’ por ocupar muito mais espaço nos meios de comunicação de massa ligados ao mundo da música e do espetáculo do que a maior parte do segmento em que realizei etnografia) convivem, muitas vezes de modo conflitivo, com as vozes de artistas que não têm grande difusão e nem ocupam os palcos centrais no campo da música popular da cidade, mas que, através de grande variedade de práticas musicais, comunicam outras representações tanto da ‘homogeneidade’ rio-platense quanto de suas inevitáveis distinções.

¹²⁸ A antropologia dialoga com teorias desenvolvidas nos âmbitos da filosofia e da lingüística ao se aproximar do aspecto performativo da linguagem. Principalmente com aquelas que enfatizam que o sentido não preexiste à linguagem e que o significado somente é definível nos usos e contextos específicos de cada situação. Nessa linha, John Austin afirmava nos anos de 1950 que as expressões performativas cumprem uma função além do que ‘dizem’. Este ‘fazer coisas com palavras’, a performatividade, a ‘força ilocutória’, fazem da linguagem uma dimensão construtiva e transformadora da experiência humana, uma forma de ação e não somente um meio de descrição ou representação. Os efeitos – ou significados – de cada discurso não são definíveis com anterioridade à realização desse discurso num âmbito social particular.

3

Pelas trilhas da canção rio-platense em Buenos Aires

Nas seções anteriores descrevi as trajetórias de alguns artistas e grupos que desempenharam papel fundamental na difusão da música uruguaia no exterior. A articulação com as grandes gravadoras se relaciona diretamente à circulação que esses músicos e suas obras alcançam fora do Uruguai. A Argentina, e especialmente Buenos Aires, se configuram como alvo privilegiado das grandes companhias na hora de ampliar o mercado de discos e espetáculos de um artista uruguaio. A expansão dessa musicalidade além-fronteiras não se explica, porém, somente pela iniciativa de artistas inseridos nos circuitos gerenciados pelas grandes corporações.

Para entender o fenômeno é preciso levar em conta as práticas de um conjunto de músicos que em Buenos Aires, desde a década de 1970, aproximaram o rock de ritmos ‘autóctones’ como o candombe, a murga, a milonga e o tango. Em iniciativas que muitas vezes os levaram a transitar entre os diferentes gêneros rio-platenses, esses artistas partilharam experiências com uruguaio que foram trabalhar como músicos na Argentina mesmo sem respaldo empresarial. Nesses encontros ocorreu uma aproximação entre os estilos uruguaio e argentino, o que permitiu a troca de experiências e conhecimentos. Ao realizar esse intercâmbio, também a maneira de diferenciar os estilos de cada país na interpretação dos gêneros rio-platenses foi recriada. Este e os próximos capítulos se referem a esse universo, pois o trabalho de campo etnográfico permitiu conhecer a diversidade de experiências e práticas que atualizam a categoria da música rio-platense hoje em dia.

3.1 A gestão da atividade musical

Os conjuntos que atuam em Buenos Aires e se ligam ao universo rio-platense surgem pela iniciativa de músicos que buscam desenvolver objetivos estéticos afins ou se reúnem para acompanhar um artista individual. Neste último caso, é comum distintos instrumentistas participarem de um projeto musical que se mantém por anos com o mesmo nome, embora somente um dos integrantes permaneça no conjunto. Em outras palavras, é muito freqüente a circulação de executantes que ‘acompanham’ a figura-líder do projeto artístico. Independente do caso, todavia, o material musical que

os grupos executam é elaborado a partir de instâncias específicas de composição – às vezes de forma individual, às vezes reunindo dois ou mais músicos em colaboração.

Os ensaios são o âmbito regular de reunião e de modo geral tratam-se de encontros semanais, embora a frequência possa ser maior pela proximidade de alguma apresentação. Em certos casos, a formação de um coletivo junto ao qual se elabora um determinado repertório tem como principal objetivo a formação de uma equipe com a qual ‘trabalhar’ – isto é, tocar ao vivo e cobrar um cachê. Noutros casos, as motivações de tipo estético são o motor que reúne ao grupo para desenvolver práticas musicais, em detrimento dos benefícios econômicos gerados pela atividade musical. Há situações, inclusive, em que o projeto gera gastos para os participantes – que precisam lançar mão do dinheiro que recebem por outras atividades laborais para bancar a iniciativa. Essas atividades formam um leque muito variado, já que o segmento dos músicos rioplatenses não é socialmente homogêneo: conheci vendedores de instrumentos musicais, trabalhadores da construção civil, professores (do ensino fundamental e universitários; de música, de técnicas de execução de instrumentos ou de outros saberes), distribuidores de jornal, funcionários públicos, atores, executivos, técnicos, desenhistas, gráficos, pesquisadores, faxineiros, jornalistas e taxistas, choferes e motoristas, além de porteiros, marceneiros, um motoboy, um médico e um astrólogo.

Muitos conjuntos realizam gravações ‘caseiras’, com equipamento próprio ou disponível nas salas de ensaio, porque conseguir espaços para apresentação ao vivo exige geralmente um ‘demo’ – gravação com três ou quatro músicas que serve como amostra da sonoridade do grupo. Noutras situações os conjuntos decidem produzir um CD para registrar e difundir sua atividade artística, além de visar benefícios econômicos. Entretanto, como na maioria dos casos se trata de iniciativas encaminhadas através de selos independentes (que não participam do circuito das grandes companhias da indústria do espetáculo) ou de forma autônoma (quando os próprios músicos assumem o custo de edição e produção do CD), esses grupos partilham uma dificuldade típica da atividade discográfica independente: a distribuição e a comercialização. Há casos também em que os músicos auto-gestionam a edição e depois utilizam os serviços de alguma companhia que se ocupe da distribuição. Sem esse recurso o material musical não circulará no mercado formal organizado pela indústria, restringindo-se às redes integradas pelos próprios músicos.

Vale mencionar a iniciativa da organização *Músicos Independientes Rioplatenses*, que entre 2001 e 2006, desenvolveu ciclos de atuações para conjuntos

ligados a tal universo e que serviram para promover e vender o respectivo material discográfico.¹²⁹ A cada espetáculo se apresentavam uma ou duas bandas e se montava uma mesa de vendas com o material dos grupos integrantes do ciclo. Desse modo os músicos puderam vender diretamente ao público um material que não se encontra disponível nas lojas de discos.

Aproximar-me deste universo propiciou uma visão das imensas redes de circulação de música que não se limitam ao circuito de distribuição formal da indústria – e é fora de dúvida que essa circulação foi agilizada pela digitalização das gravações, os suportes digitais de armazenamento e os aparelhos portáteis de gravação, edição e reprodução. A disponibilidade dessa tecnologia e o preço acessível beneficiaram inúmeros músicos profissionais e amadores, permitindo afirmar que na cidade de Buenos Aires existe um enorme setor artístico-cultural – do qual o universo pesquisado é somente um pequeno segmento – cujo funcionamento não remete exclusivamente aos circuitos coordenados pela indústria do disco e do espetáculo.¹³⁰ Nesse contexto, os músicos que gravam para as grandes companhias – Universal, EMI, Warner, Sony-BMG – são uma pequena minoria; a maior parte das gravações foi editada por selos ‘independentes’ ou em projetos autônomos dos próprios músicos. Na linguagem local, alguns se referem a esse tipo de projeto como ‘autogestionado’, ressaltando a ‘liberdade’ da iniciativa artística frente aos interesses comerciais que costumam caracterizar tanto selos corporativos quanto ‘independentes’.

¹²⁹ Em 2001 a organização produziu dois ciclos: *Maldito Río de la Plata* e *Mágico Río de la Plata* (Anfiteatro Ate- Buenos Aires) dos quais participaram, dentre outros, *Afrocandombe*, *La Flor y Nata*, *Che Botija*, *Cacho Tejera*, *Beto Satragni- Raíces*, *La Masa*, *Botellas al Río de La Plata*, *Carlos Andino y Los Peores del Barrio*, *Prosapia Suburbana*, *Solo Tres*, *Mandala*, *Jimena Sánchez- Carrotango*, *Clori Gatti* e *Pablo Zapata*, *El Túnel-Paola Gamberale Cuarteto Monserrat*, *Alejandro Fornari*, *Damasia y Navegantes*, *David Cardozo Trío*, *Juan Pablo Greco Quinteto*, *Agrupación Dos Orillas*, a murga de estilo uruguaio *Por la Vuelta*, e as murgas portenhas *Los Quitapenas* e *Resaca de Carnaval*. No mesmo ano a organização produziu o CD "*Mágico Río de la Plata*", que registrava músicas de vários conjuntos que atuaram nos ciclos desse ano. Em 2003 a organização encaminhou mais ciclos, festivais e concertos (no *Teatro Hebraica*, no *Cine Cosmos*, no *Centro Cultural San Martín*, no *Auditório del Bauen*, no *Anfiteatro ATE*, dentre outros, e organizou o CD "*Rioplataenses. Música para no ahogarse*", com apoio do selo *Suramusic*. Em 2004, 2005 e 2006 a organização continuou produzindo ciclos de atuações, mas em 2007 já não funcionava como tal, embora os músicos que a integravam continuassem em atividade.

¹³⁰ O aumento na produção e circulação de bens e práticas culturais por fora dos circuitos das grandes companhias se registra em muitos países da América Latina. Sobre o fenômeno no Brasil veja o Manifesto de Hermano Vianna em [http://www.cultura.gov.br/foruns_de_cultura/cultura_digital/na_midia/index.php?p=22255&more=1&c=1&pb=1]. Em relação às bandas de rock e as edições independentes em Florianópolis veja a dissertação de Jacques (2007).

De modo bastante geral, os músicos rio-platenses são artistas com pouca ou nenhuma presença nos meios de comunicação de massa – aparecem raramente na TV e têm um pouco mais de inserção nas rádios, mas principalmente em emissoras ou programas de audiência menos massiva. No mercado argentino, 82,6% da atividade discográfica se concentram nas cinco grandes multinacionais da indústria fonográfica (as já mencionadas Universal, EMI, Warner, Sony-BMG); o restante é gerenciado por selos ‘independentes’ que formam um conjunto bastante heterogêneo quanto a objetivos, tamanho, presença no mercado e modo de gestão (Corti, 2007). Na cidade de Buenos Aires existem várias empresas localmente chamadas de PYMES (ou *pequeñas y medianas empresas*), cujo objetivo é a difusão comercial de bens artístico-culturais e que criam vias de circulação para produtos que não têm inserção nos circuitos massivos. Desde as décadas de 1970 e 1980, determinados selos vêm promovendo iniciativas ligadas às múltiplas realizações em que se expressava o ‘rock nacional’ da Argentina – dentre eles *Mandioca, Microfón/Talent, Trova* e *Music Hall*.

A partir da segunda metade dos anos 1990, porém, cresceu o número de selos argentinos independentes. Atualmente integram a CAPIF (*Cámara Argentina de Productores de Fonogramas y Videogramas*): *Acqua Records, Byte & Music, Canzion Group, Discos CNR, Distribuidora Belgrano Norte (DBN), Distribuidora Fogón Música, EMI-Odeon, Entreacto, Epsa Music, Fonocal, GLD Distribuidora, Grafisound, KM Music, Irco Video, La Renga SRL, Leader Music, Loquillo, Los Años Luz Discos, Los Piojos SRL, Música Marketing, Musika, Pelo Music, Por Art, Tocka Discos, Pretal, ProCom, Random Records, RGS Music, RP, Radoszinsky Producciones, Sony-BMG, Típica Records, Trova Industrias Musicales, Universal Music* e *Warner Music*. Claro que esta é apenas uma pequena amostra dos selos em atividade na Argentina, representando parte reduzida da enorme variedade de formas como se editam álbuns atualmente.

Berenice Corti (2007) divide os selos independentes da capital portenha em dois grandes grupos. O primeiro é composto por selos orientados, em primeira instância, pela demanda comercial e que estão atentos às novidades para produzir segundo as exigências de sua política empresarial e em relação ao mercado, selecionando as obras dentre o material enviado pelos músicos. Em alguns casos o selo controla toda a produção, o que inclui a escolha do repertório, dos músicos executantes e da forma de distribuição. Os acordos econômicos entre artistas e selos variam segundo a possibilidade de negociação dos diferentes agentes. Em alguns casos a empresa assume

a totalidade dos custos e riscos da produção, o que a autoriza a intervir nas decisões artísticas, quer na edição do disco, quer no tipo de difusão, quer na escolha de datas e locais para o artista se apresentar ao vivo – alguns exemplos são *Melopea*, *DBN*, *MDR* e *S-Music*. O segundo grupo de selos independentes se volta à demanda do campo artístico – a iniciativa de edição de CD é do artista ou do grupo musical, que utiliza os serviços de algum selo independente na gravação, masterização e produção das cópias, além de assessoria legal e comercial para a distribuição. Neste caso os recursos econômicos para a edição provêm do próprio artista; o selo decide, entretanto, se a obra será incluída no seu catálogo. Exemplos de selos independentes nesta modalidade são *BAU Records*, *PAI* e *GOBI*.

Uma terceira modalidade de edição independente de CDs é aquela em que os músicos assumem a totalidade da produção executiva, se responsabilizando pelos aspectos legais e econômicos, embora geralmente negociem a distribuição com alguma empresa. A ‘autogestão’ tem a vantagem de manter o controle sobre a totalidade do processo de edição na mão do artista, embora isso implique dificuldades para uma eficiente distribuição nas lojas, a difusão da obra na mídia e o processo de vendagem. Também há CDs que não têm circulação comercial: são gravações ‘caseiras’, geralmente de tiragens pouco numerosas, e que em muitos casos não cumprem determinadas normas legais – como o registro na *Sociedad Argentina de Autores y Compositores* (SADAIC), por exemplo. Esta modalidade se justifica tanto pela limitação financeira dos artistas em assumir uma edição de maior porte quanto por razões ideológicas, já que muitos músicos fazem questão de produzir seus discos de modo ‘artesanal’ ou ‘por fuera del sistema’ (ver Corti, 2007). Também aqui o barateamento das tecnologias de gravação, edição e fabricação de discos, depois do advento da era digital, favoreceu a proliferação de uma variedade enorme de modos de gerir obras musicais gravadas.

Grande parte dos conjuntos e solistas ligados à música rio-platenses e que já editaram CDs o fez através de convênios com a *Unión de Músicos Independientes* (UMI)¹³¹ – uma associação sem fins lucrativos que, desde 2001, assessora músicos profissionais sobre aspectos legais ou ligados à gravação, edição e difusão das obras. A UMI estabelece convênios com estúdios de gravação e masterização, fábricas de discos e empresas gráficas, possibilitando a seus filiados preços mais favoráveis para edição

¹³¹ Remeto a <www.umiargentina.com> para um histórico da organização.

das obras, além de desenvolver projetos para facilitar a distribuição de obras independentes e organizar calendários de apresentações.

A dificuldade de se apresentar ao vivo foi referida por vários músicos com quem conversei: “no hay espacios para tocar”, me diziam. Para que se compreenda a conjuntura que limita a disponibilidade desses espaços é preciso referir o trágico acidente acontecido em dezembro de 2004 no clube *Cromañon*, localizado no bairro de Once, na capital portenha. Cerca de 200 jovens morreram num incêndio durante um concerto de rock, evidenciando a ineficiência e a corrupção das instâncias que fiscalizam os espaços de reunião na cidade, bem como o vazio legal referente à regulação das atividades culturais. Depois da ‘*Tragedia de Cromagnon*’, a administração municipal iniciou uma campanha de vigilância e fechou diversos locais de entretenimento e atividades culturais, principalmente espaços para música ao vivo.

Desde então, as exigências e o custo para apresentações desse tipo simplesmente inviabilizaram a utilização de determinados espaços. Só permaneceram em atividade os locais que se adaptaram rapidamente, realizando as reformas exigidas pelos novos regulamentos e evitando o prejuízo decorrente de um fechamento prolongado. Como resultado, os eventos musicais na cidade se concentraram em torno dos artistas com maior repercussão junto ao público, que são os que resultam interessantes nos espaços de grande infra-estrutura. A falta de espaços onde atuar ao vivo foi a mais citada dificuldade conjuntural da atividade profissional dos músicos, que destacaram a fragilidade das políticas públicas orientadas ao setor.

Quando a gestão da atividade musical ocorre de forma independente, um dos fulcros da cadeia de produção, difusão e consumo está na variedade de espaços disponíveis para atuar ao vivo – e não necessariamente de grande infra-estrutura. A atividade profissional e artística deste segmento não se orienta para a obtenção de grandes lucros através da venda de CDs (nem dos benefícios dos direitos autorais, de composição ou de interpretação, arrecadados através de SADAIC - *Sociedad Argentina de Autores y compositores*- e AADI -*Asociación Argentina de Intérpretes*, respectivamente), como acontece com muitos artistas massivos, mas para as atuações ao vivo. Tais apresentações representam o principal meio de divulgação do trabalho desses artistas, possibilitando eventualmente um retorno financeiro para que continuem desenvolvendo atividades artísticas.

O acesso a espaços onde tocar ao vivo é um ponto-chave na circulação da ‘música independente’ (Corti, 2007) e só pode se concretizar mediante uma diversidade

de locais que comportem a heterogeneidade de propostas que conformam o setor independente da atividade musical da cidade. Para grande parte dos músicos que integram o universo rio-platense, as crescentes exigências e requisitos envolvendo os locais de apresentação acarretaram um significativo prejuízo na circulação de suas obras. Tal fato é especialmente significativo diante da noção generalizada de que é nas apresentações ao vivo, com o público, que a atividade musical se realiza em seu sentido mais pleno. Também é incontestável que o encontro entre músicos e platéia, num show, significa um incremento para a venda de CDs que não têm distribuição massiva e cuja divulgação pelos meios de comunicação sequer se compara à das principais companhias da indústria do entretenimento.

Embora a gravação e a edição de CDs sejam referidas muitas vezes como experiências marcantes, tocar ao vivo aparece como a atividade regular que sustenta materialmente a existência do coletivo, permitindo avaliar, a partir da troca com a platéia, os significados e efeitos produzidos pela música, bem como indícios sobre o que deve ser modificado em futuros arranjos. Nesse universo, portanto, os encontros e trocas com o público são instâncias fundamentais para o processo criativo, embora ele também ocorra nas situações em que os instrumentistas se reúnem para ensaiar.

Nesta secção procurei sublinhar que, embora a existência desse segmento na música popular de Buenos Aires não possa ser entendida como independente da indústria da música e do entretenimento, as práticas musicais que pesquisei implicam relações diversas com essa indústria. A gestão associada às grandes empresas também representa parte pouco significativa dessas práticas. Os conjuntos de música rio-platense gravam, mas de formas muito variadas e com objetivos díspares. O ensaio, como espaço de reunião dos instrumentistas – onde se troca idéias, se trabalha os arranjos, se improvisa e se compõe –, tem um importante papel no fazer música enquanto prática sociabilizadora. Também é uma instância fundamental para a articulação desta musicalidade, como subsídio à formação de ‘comunidades’ (Piedade, 2003:55).

As atuações ao vivo e o contato face a face com o público também contribuem na formação de comunidades que articulam a musicalidade rio-platense. Instrumentistas desse universo são invariavelmente parte importante do público nos shows de seus pares. Tais performances não são exibidas na televisão e nem acontecem em grandes estádios ou teatros, mas em espaços nos quais se produzem os encontros face a face que levam os sujeitos a se reconhecer como parte da comunidade que ali se

expressa. Com frequência os músicos referem esse fato por meio de afirmações como “*não estava a fim de assistir ao show, mas fui para ver quem estava lá*” ou “*não fui porque não estava a fim de encontrar todo mundo, mas teria gostado de escutar fulano*”. Essas atuações-encontros acontecem em bares, cafés, pequenos teatros, centros culturais, ‘empresas recuperadas’¹³², praças e em muitos casos até na rua.

A utilização da rua, como a dos espaços públicos em geral, se reveste quase sempre de uma característica positiva na medida em que a rua representaria um âmbito de ‘independência’ que muitos músicos identificam com a atividade musical ‘autogestionada’ e periférica ao ‘mainstream’ articulado pelo ‘capital’, que dita os cânones dos respectivos gêneros ao sabor de interesses comerciais. Nesse aspecto muitos músicos apresentam um discurso parecido com as idéias de Adorno ou com as leituras que se fazem dos seus trabalhos, como já foi constatado em diversos estudos. (Veja Jackes, 2007; Menezes Bastos, 1996, 2005) Em muitos discursos a rua é representada de forma idealizada, os espaços públicos aparecendo como zona natural de realização da vida democrática – embora de fato não seja a ‘zona liberada’ da idealização e nem fuja aos controles institucionais na medida em que seu uso pelos coletivos que nela desenvolvem distintas práticas musicais é rigorosamente controlado. Independente desse aspecto, porém, muitos grupos consideram as atuações nas ruas e praças uma forma de ganhar visibilidade e de transmitir, artisticamente, uma adesão ao valor do bairro como âmbito comunitário e de relações face a face, além de traduzir um valor democrático, por ser gratuito e de livre acesso.

Para muitos artistas, ocupar determinados espaços públicos também se reveste de importância na prática estética. As pontes simbólicas com fatos do passado e ocorridos nos mesmos sítios fazem com que alguns pontos e ruas da cidade contribuam para a constituição do significado das práticas. Isso origina muitos conflitos, pois enquanto os artistas e seu público fazem questão de ocupar tais espaços pelo significado associado aos locais, os moradores das imediações consideram as práticas impróprias e esteticamente inferiores, criticando a ocupação de logradouros públicos para tal objetivo. Assim, quem não tem autorização institucional para atuar em

¹³² Na Argentina, muitas empresas desativadas pelos seus antigos gerentes e donos -afetados pela crise econômica em 2001- foram apropriadas pelos trabalhadores que nelas se ocupavam, continuando a funcionar sob modalidade cooperativa. Em muitos casos essas ‘empresas recuperadas’ disponibilizam seus pátios ou auditórios para a realização de atividades artístico-culturais. Atualmente existem na Argentina 214 ‘empresas recuperadas’ que compreendem 30 mil trabalhadores.

determinada rua ou praça – a autorização é emitida pela polícia ou pelo município – é proibido de fazê-lo, e não é raro que os próprios vizinhos denunciem o ‘abuso’ nas delegacias de polícia, reclamando dos ‘ruidos molestos’.

Os integrantes das murgas e blocos de candombe conhecem muitas dessas histórias e sabem como elas influenciam não só na ocupação ou interdição de determinados espaços, mas na própria possibilidade de atuar, já que sua prática artística é associada àquele âmbito geográfico e eles não podem simplesmente ‘procurar um outro lugar’ sem descaracterizar sua expressão. Em campo tive oportunidade de examinar o documento inicial de um processo contra um dos responsáveis por um bloco de candombe da cidade – o processo fez com que o bloco suspendesse as saídas de rua por um ano. Os argumentos usados nas queixas dos vizinhos eram bastante similares aos registrados no século XVIII nas denúncias feitas ao governo colonial contra os candombes de negros.¹³³ Anacronismo ou não, muitos moradores de Buenos Aires ainda consideram como ameaçadoras as práticas musicais dos negros, quaisquer que sejam.



(10) O ‘toque’ de San Telmo avança pela rua Balcarce, com as viaturas da polícia atrás, pedindo ao alto-falante que os transeuntes desocupem a rua.

¹³³ No documento aparecem citações textuais das denúncias feitas por diferentes vizinhos do bairro de San Telmo. Muitos deles se queixam do “barulho” dos tambores ao passar nas ruas onde eles moram, e da incomodidade que produz a presença de “esa gente extraña”,... “todos negros extranjeros”,... “se junta gente que habla idiomas extraños”,... “ensuciando las calles con pis, caca, botellas”... “con bailes extraños y temblorosos”... “solo atraen borrachos y drogados”,... “son una vergüenza para los turistas que visitan el barrio.”

3.2 Que navio é esse que chegou agora? Novos sons negros na paisagem musical portenha

Parte das práticas dos músicos rio-platenses se relaciona com o que era rock nacional nas décadas de 1970 e 1980 em Buenos Aires. Esses artistas se voltaram para as sonoridades ‘locais’ do tango, da milonga e da murga, e em alguns casos procuraram desenvolver, se apropriando de repertórios e ritmos, uma tradição local de música negra. A isto se soma a contribuição de muitos músicos ligados ao candombe afro-uruguaio, cuja atividade levou à formação de um considerável leque de bandas e blocos de candombe afro-uruguaio na capital portenha. A compreensão do fenômeno pode ser facilitada, vale destacar, se vista como parte de um processo mais amplo de divulgação de saberes ligados a diferentes práticas artísticas afro-americanas na cidade.

Considerando os 20 anos que medeiam entre 1985 e a atualidade, constata-se que Buenos Aires tem sido palco para a difusão e o ensino de artes populares afro-americanas trazidas de diferentes países sul-americanos e caribenhos: Uruguai, Brasil, Cuba, Equador, Peru, República Dominicana e Colômbia. Em consequência, muitos jovens se familiarizaram com os ‘modos afro de fazer’ e essa influência perpassou mais tarde suas próprias criações musicais. A partir da década de 1990, músicos e professores de dança oriundos de países africanos como Senegal e Nigéria passaram a integrar o mesmo circuito.¹³⁴

Claro que a música proveniente de outros países não é novidade na Argentina – o que merece destaque é a ênfase atribuída ao caráter negro. A forma de acolhimento da música do Brasil é típica dessa transformação. A música popular brasileira anima muitos espaços de entretenimento em Buenos Aires pelo menos desde a década de 1920. Como analisa Marita Fornaro (1994), entre as décadas de 1920 e 1940 o repertório de música popular para dançar que as orquestras interpretavam incluía – além de tangos, *fox-trots*, *paso-dobles* e fados – gêneros brasileiros como o *maxixe* e, em menor medida, *marchas*, *sambas* e *baiões*.¹³⁵ Ao pesquisar sobre a turnê de Pixinguinha e os Oito Batutas pela Argentina, em 1922-1923, Luis Fernando Hering

¹³⁴ Descrevo esse circuito em minha dissertação de mestrado ‘O afro entre os imigrantes em Buenos Aires: reflexões sobre as diferenças.’, PPGAS, UFSC, 2004.

¹³⁵ A autora reflete sobre o contexto uruguaio, mas como suas conclusões decorrem do exame de material editado tanto em Buenos Aires como em Montevidéu, à época, pode se deduzir que os gêneros descritos eram moda nas duas cidades.

Coelho (2006) registra a presença de vários gêneros identificados com o Brasil na cena do espetáculo e dos bailes da capital portenha no começo da década de 1920.

A tendência se manteve com o sucesso das turnês de Carmen Miranda, na década de 1940, e com a forte apropriação da música carnavalesca brasileira a partir dos anos 1950¹³⁶. Desde a década de 1980, muitos gêneros introduzidos na paisagem musical portenha são apresentados como afro-brasileiros, acompanhando a tendência inaugurada no Brasil pelos movimentos de negros e afro-descendentes que ressaltam sua adscrição cultural afro ou negra, em contraste com a idéia da homogeneidade nacional mestiça.¹³⁷ Os gêneros afro-brasileiros que se difundem em Buenos Aires formam um leque muito variado: samba, samba-de-roda, afoxé, capoeira-angola, maculelê, samba-reggae e toques que acompanham os rituais nos centros de umbanda e de candomblé. Todos esses ritmos são hoje uma linguagem musical acessível aos portenhos e muitos artistas argentinos os expressam como próprios em sua obra musical.

No final da década de 1980 são criados os primeiros espaços abertos de divulgação de danças afro nas suas diferentes modalidades (‘afro-ioruba’, ‘danzas de los orixás’, ‘afro-contemporâneo’, ‘danzas afro-cubanas’, ‘danzas afro-caribeñas’ etc.), que também foram importantes para familiarizar os jovens portenhos com a musicalidade e as técnicas corporais que informam tais expressões. A proliferação de espaços destinados à difusão de danças afro também implicou uma ampliação da possibilidade de trabalho para músicos especializados nas técnicas e linguagens musicais que acompanham tais danças, assim como da possibilidade de os argentinos aprenderem sobre esses recursos sonoros.

¹³⁶ Uma das mais ‘tradicionais’ canções murgueiras do carnaval portenho é ‘Sacacorchos’, adaptação da famosa ‘Saca-rolha’ (ou ‘As Águas vão Rolar’), de 1953, de autoria de Zé da Zilda, Zilda do Zé e Valdir Machado. Registro meu agradecimento ao professor Rafael Bastos por esses dados. Na versão argentina, a música é um clássico murgueiro e já foi interpretada por incontáveis artistas, sendo gravada somente em 2003 por La Flor y Nata, em seu primeiro CD. (Arquivo 3 no CD Exemplos musicais em Anexo 1.)

¹³⁷ A análise da experiência de trabalhadores culturais brasileiros residentes em Buenos Aires permitiu distinguir entre os que ressaltavam um pertencimento *brasileiro* ou *nacional* para suas expressões artísticas e os que enfatizavam seu caráter afro-brasileiro ou negro (Domínguez y Frigerio, 2002). Neste último caso, os brasileiros participam de um circuito de atividades *afro*, *negras* ou *africanas* integrado por pessoas de diferentes nacionalidades – argentinos, latino-americanos e africanos – e, eventualmente, de empreendimentos artísticos ou organizacionais de que também fazem parte sujeitos de distintas procedências que se reconhecem parte do coletivo afro. Examinou tais iniciativas em Domínguez (2004).

Introduzidas em Buenos Aires a partir da década de 1980, as práticas afro-peruanas também representam um divisor de águas, verificando-se um processo similar ao ocorrido com muitas expressões folclóricas hoje consideradas parte do patrimônio cultural afro-brasileiro. Muitos gêneros considerados como pertencentes ao repertório *criollo* nacional são apropriados pela comunidade afro desde a década de 1950, num movimento liderado por artistas e intelectuais negros, o que permite falar em um patrimônio cultural afro-peruano. Como expõe Silvia Benza (2006), esta divisão se expressou também na organização de grupos de danças peruanas em Buenos Aires desde a década de 1990. Grupos integrados por argentinos e por peruanos residentes na Argentina vêm produzindo espetáculos inspirados nos vários gêneros afro-peruanos, mas o que interessa destacar não é a repercussão de um gênero particular, e sim a singular acolhida de um instrumento – o *cajón peruano* – entre os músicos de Buenos Aires. Popularizado a partir da década de 1990 graças à atividade docente de alguns músicos peruanos de grande perícia técnica no toque e fabricação do *cajón peruano* – também chamado de *cajón urbano* ou *cajón portenho* na Argentina –, é o instrumento predileto entre os conjuntos contemporâneos que interpretam *tango* e *milonga* com *sets* de percussão.¹³⁸



11- Juan Carlos Cáceres interpreta ‘tangos negros’ no piano, incluindo na orquestra bandoneon, bombo de murga, tambores de candombe e cajón.

¹³⁸ Alguns grupos que interpretam *tango* incluem *sets* de percussão que têm, conforme o caso, *cajón*, um ou dois bombos de prato – associados à sonoridade da *murga porteña* –, uma *cuerda* (que inclui tambor *chico*, *repique* e *piano*) de candombe afro-uruguaio, ou um tambor *repique* e um tambor *piano*, caixa, *tumbadoras*, *bongó* e *celestas*. Alguns conjuntos incluem bateria.

A presença da música afro-cubana – e afro-caribenha em geral – também é importante em Buenos Aires, especialmente desde a década de 1990, quando passam a proliferar os espaços denominados *salseras* e os conjuntos dedicados a essa sonoridade, além de músicos que ensinam a tocar tambores *batá* e *rumba cubana* com *cajón*. Nessa época também se instala em Buenos Aires o *Grupo Bejuco*, integrado por artistas interessados em difundir a música e a dança afro-equatorianas.

O candombe afro-uruguaio é sem dúvida a expressão afro com maior acolhida na capital portenha enquanto linguagem capaz de estruturar uma parte das criações musicais da cidade. No início da década de 1980, o candombe afro-uruguaio já era praticado em Buenos Aires em encontros de amigos uruguaios e em reuniões familiares. Vários artistas da margem oriental do Rio da Prata interpretaram candombe em Buenos Aires, embora muitas vezes partilhando o palco com bandas do universo do rock nacional. Nessa década se realizaram até algumas ‘*clínicas*’ (workshops/oficinas) de candombe organizadas por uruguaios que viajavam a Buenos Aires, com alguns deles chegando a desenvolver projetos de *candombe canción* na Argentina.

Como apontado no capítulo anterior, em 1990 um percentual expressivo de portenhos ouvia Rubén Rada, Jaime Roos e os irmãos Fattoruso, todos protagonistas fundamentais na inserção do *candombe canción* uruguaio nos circuitos argentinos de circulação de música de massa. Nos anos 1990, os jovens de Buenos Aires – tanto argentinos quanto uruguaios – articulam vários projetos de candombe-canção, e a partir de 2000 a tendência já inclui grande multiplicidade de estilos, aproximando sua sonoridade, conforme o caso, do son e rumba cubanos, do samba e outros gêneros afro-brasileiros, do reggae, do rock nacional (ou rock argentino), do tango e da milonga, do jazz, da murga uruguaia e da murga argentina. As bandas que tocam candombe ‘de palco’ costumam contar com um cordão de dois, três ou quatro tambores, dependendo do caso. Graças à acolhida que a música caribenha e o Latin jazz receberam em Buenos Aires e Montevideú desde a década de 1950, também é freqüente o uso de *tumbadoras* (congas) no acompanhamento do candombe (substituindo o terno de *piano*, *repique* e *chico*, típico do candombe, por *tumbadoras* de três tamanhos: *tumba*, *kinto* e *rekinto*) e que podem ser executadas por um único músico. Hoje muitas bandas de Buenos Aires interpretam candombe com *tumbadoras*.



(12)



(13)

12/13- O conjunto 'Molembos' inclui os três tambores de candombe (chico, repique e piano), tumbadoras, guitarra e baixo elétrico

Atualmente o candombe não se expressa apenas através de canções, mas nas comparsas de tambores que ensaiam, tocam nas ruas, desfilam e, no caso do Uruguai, participam de concursos durante o carnaval. Também se realizam *toques* em diferentes bairros ao longo do ano: os participantes se referem a tais eventos como 'ir a los tambores'. Inúmeros tamborileiros participam semanalmente desses *toques* em Montevideu (veja Ferreira, 1997, 1999, 2004), os quais também acontecem em Buenos Aires, embora numa escala menor.



14-Os tambores de candombe são afinados (*templados*) em volta de uma fogueira, para tensionar o couro com o calor do fogo. Avenida de Mayo (Buenos Aires). Toque de final do ano, 28-dez-2002.

Algumas iniciativas de afro-uruguaios residentes em Buenos Aires vêm contribuindo, desde meados da década de 1990, para a crescente formação de tamborileiros e comparsas ^{na cidade}.¹³⁹ As *comparsas* são grupos que se reúnem para ensaiar e se apresentar em eventos ou desfiles de rua ao longo do ano, unindo-se os integrantes em função de vínculos familiares, afetivos ou de vizinhança. As comparsas se organizam hierarquicamente a partir de uma liderança que coordena e toma as principais decisões, além de delegar tarefas a seus colaboradores. Cada comparsa tem sua *cuerda* ou cordão de tambores, que em Buenos Aires alcança uma média de 30 instrumentos (algumas chegam a ter 50 tamborileiros, outras apenas oito). Cada tamborileiro utiliza um tambor, que é pendurado ao corpo com uma faixa chamada ‘tali’, ‘en banderola’ (na frente e ao lado da pessoa), e tocado com um pedaço de pau, em pé (nos ensaios) ou caminhando.

¹³⁹ É como se denominam os grupos de tamborileiros que tocam candombe, geralmente acompanhados de dançarinas e dançarinos, e que nos desfiles formais apresentam também estandartes, bandeiras e/ou figuras alegóricas como a *medialuna* e a *estrella*. Uma possível tradução do termo *comparsa* para o português é “bloco”.



15- Os tambores de candombe são de três tamanhos (piano, repique e chico, com sonoridades do grave ao agudo). O tambor se pendura no corpo e nos toques de rua é tocado enquanto se anda, formando um cordão. Na fotografia, Sergio Morán no tambor piano, Comparsa Kankalakán, Barracas.

O candombe afro-uruguaio é tocado com três tambores do mesmo tipo, variando apenas as dimensões. São, em ordem decrescente de tamanho e com sonoridade do grave ao agudo, o *piano*, o *repique* e o *chico*, e por vezes inclui-se um *bombo* como quarto tambor. O tambor é feito de *duelas* encurvadas de madeira e com uma só membrana, sendo aberto no extremo oposto ao couro – que é chamado ‘lonja’ e afinado (“templar” é o verbo castelhano) próximo ao fogo: o calor tensiona o couro e o tambor adquire o som apropriado.

Embora nas últimas décadas se tenha introduzido ‘couros’ de plástico nos tambores de candombe – que são afinados com tensores de metal –, os *candombeiros* que entrevistei em Buenos Aires defendem o uso do couro tradicional para que ‘no se pierda el ritual de reunión alrededor del fuego’, imprescindível para ‘templar’ o couro com o calor. Em Montevideu se exige couro autêntico para participação nas *Llamadas*: ‘Los

tambores deberán tener únicamente parche de lonja. Si ello no sucediera se perdería todo el puntaje referido a cuerda de tambores’.¹⁴⁰



16- Oficina de fabricação de tambores de Javier Bonga Martinez, na sede do Movimento Afrocultural, no bairro de Constitución. Na fotografia, o luthier e o ajudante estudam a ‘lonja’ de couro antes de colocá-la no tambor. Atrás deles, três tubos paralelos dispostos em diferentes alturas servem de ‘cama’ onde se curvam as ‘duelas’ de madeira que compoñón as paredes do tambor. No mural: Gramillero (*médico-bruxo*) e Mama Vieja dançando.

Em Buenos Aires, os diretores dos blocos geralmente são os ‘chefes do cordão’. Também pode haver responsáveis pelas distintas secções, mas as dimensões relativamente pequenas dos blocos portenhos fazem com que via de regra exista apenas um chefe, ainda que aspectos particulares, como o das danças, possam ser coordenados por outros integrantes. Personagens típicos costumam dançar na frente do cordão de tambores de candombe nas saídas na rua. Um deles é o *Gramillero*, um doutor-curandeiro que leva folhas (*yuyos*, *gramilla*) numa pequena mala e forma um casal de baile com a *Mama Vieja*. Com seu bastão (uma pequena vassoura com fitas coloridas) e sua capa (uma *levita* e dois couros pendurados da cintura), o *Escobero* é o ‘abre-alas’ –

¹⁴⁰ <http://www.montevideo.gub.uy/cultura/llamadas.pdf>, p.2. [acessado em 5 de janeiro de 2008]

ele inaugura o baile e avança à frente da *comparsa*, na rua. Como poucos conhecem a dança do ‘escobero’ em Buenos Aires, sua presença nas comparsas portenhas é bastante rara. Na frente dos tambores também avançam as *vedettes* e o corpo de baile.



17- Nos desfiles de candombe as vedettes dançam na frente da bateria, como também a Mama Vieja, o Gramillero e o Escobero, além de outras dançarinas e dançarinos. Na fotografia, as vedettes da Comparsa do Movimento Afrocultural. 9-out-2006.



(18) *Gramillero e Mama Vieja*. Comparsa do Movimiento Afrocultural. Desfile do Congresso de Culturas Afroamericanas organizado pelo Ilé Ayê Osun Doso de Buenos Aires. Calle Perú no centro da cidade. 9-out-2006.

Enquanto em Montevideu o principal espaço de atuação institucional para as comparsas de candombe é o carnaval, em Buenos Aires os blocos de candombe são um fenômeno extra carnavalesco, possuindo um calendário anual de desfiles que não inclui os corsos do carnaval portenho. A legislação carnavalesca da capital argentina não reserva um espaço para a atuação de comparsas de candombe e os *candombeiros* também não têm se mobilizado para conquistá-lo, até porque muitos fazem questão de não limitar o significado do candombe a uma expressão carnavalesca. No intuito de tradicionalizar as expressões contemporâneas, se argumenta que ‘originalmente’, antes de ser institucionalizado como gênero carnavalesco nos concursos e desfiles oficiais, o candombe era uma prática religiosa e ritual que ocorria o ano inteiro.

Em Buenos Aires, os tambores saem à rua em algumas datas do calendário ritual do candombe – Natal, Réveillon e Dia de Reis, além de feriados como o do Dia do Trabalhador, o Dia da Criança, o Dia das Mães e o Dia da Raça (12 de outubro). Cada bloco pauta seu próprio calendário de toques; a maioria se reúne semanalmente e toca nas ruas seguindo um percurso pré-estabelecido. Existem toques de que participam tamborileiros de diferentes blocos, como o toque de ‘Chacarita’, que se realiza numa área próxima ao cemitério da Chacarita, nas noites de terça, e que é um toque ‘aberto’, de que pode participar qualquer tamborileiro. O mais antigo toque ‘aberto’ de tambores de candombe, no entanto, é o de San Telmo, que realiza um percurso desde a Plaza Dorrego até o Parque Lezama (veja mapa em p. 37).¹⁴¹ O evento tem uma estrutura tradicional: junto a uma fogueira, no local da saída, ‘templam-se’ os tambores e a ‘batea’ (formada por sucessivas filas de três tambores que, por sua vez, formam colunas) avança pelas ruas seguindo o percurso demarcado. Às vezes em algum ponto do trajeto se realiza um ‘corte’¹⁴² e os tamborileiros aproveitam para ‘templar’

¹⁴¹ O adjetivo ‘aberto’ deve ser colocado entre aspas, como me apontaram vários nativos, já que não significa que quem estiver afim pode tocar. Nesse toque, identificado como o ‘dos morenos’, distintos sujeitos, ao longo do tempo, foram reconhecidos como ‘caciques’, ou ‘chefes’. Essas pessoas podem dizer para um tamborileiro que pare de tocar, simplesmente por não gostar de como ele toca, ou por motivos pessoais. Nas narrativas que conformam a memória do toque de San Telmo, é comum ouvir falar de desentendimentos legendários, nos quais alguns tamborileiros tiveram seu tambor ‘pinchado’ (furado o couro), para que não tocassem mais.

¹⁴² ‘Corte’ é o termo que os nativos utilizam para referir as ‘paradas’ do cordão. Os cortes durante os toques têm funções práticas: os tambores são afinados novamente em pequenas fogueiras, os tamborileiros descansam antes de retomar o toque, em alguns casos trocam ou entregam o tambor para outro tamborileiro, se conversa, se bebe uma água, se fuma um cigarro. Há também os cortes finais. Em todos os casos, um tambor repique de destaque ‘chama’,

novamente os tambores, acendendo pequenas fogueiras. Depois o bloco continua avançando até o local do encerramento, onde os tocadores desfazem as filas, formam um círculo e realizam o ‘corte’ final. Enquanto tocam e avançam, os tamborileiros se escutam atentamente e se observam, muito concentrados, mantendo um diálogo através dos toques.

Embora na década de 1980 já se realizassem oficinas sobre as técnicas do *tamboril de candombe afrouruguayo* e danças no marco de atuação das *comparsas*, foram iniciativas sem a continuidade observada nos anos 1990. Em 1995 se ministram cursos de candombe em vários centros culturais da capital argentina. Dois anos mais tarde, em 1997, Ángel Acosta Martínez, antigo membro do Grupo Cultural Afro¹⁴³ – que atuou em vários espetáculos de candombe em Buenos Aires e trabalhou como *luthier* de tambores de candombe na cidade –, começa a organizar a comparsa *Kalakán Güé*, desenvolvendo os aspectos musical, coreográfico, histórico e conceitual do candombe com ajuda de seus alunos.¹⁴⁴

Em dezembro de 1998, junto a outros artistas rio-platenses e brasileiros, *Kalakán Güé* realizou o desfile *Homenaje a la Memoria* no centro de Buenos Aires. Dentre os objetivos da iniciativa estava o de questionar a ‘desaparição’ dos descendentes de africanos e de suas expressões culturais na margem argentina do Rio da Prata. Dois anos antes, em 1996, o afro-uruguaio José Delfín Acosta Martínez – irmão de Ángel – foi preso e morreu nas dependências da Polícia Federal, e por isso o desfile também serviu para denunciar violações aos direitos humanos e o preconceito racial de que são alvo os

aumentando a intensidade do seu toque durante um ciclo completo, e o conjunto dos tambores remata a frase no ataque do primeiro tempo do que seria o seguinte ciclo. O ‘corte’ é antecipado por um momento de clímax, que gera tensão e expectativa, antes do final abrupto do som. Existem também cortes que introduzem mudanças no ritmo executado. Em geral, cada bloco faz seus cortes característicos, diferenciando-se de outros blocos.

¹⁴³ O Centro Cultural Ricardo Rojas, ligado à *Universidad de Buenos Aires*, foi um espaço importante na promoção de expressões culturais afro-americanas nas últimas duas décadas. O Centro permitiu que muitos jovens – e não necessariamente universitários – tivessem acesso e passassem a conhecer as tradições afro-americanas. Alguns anos mais tarde, vários desses jovens articularam junto a seus mestres um circuito para essas expressões na cidade. Entre 1988 e 1999, o Centro Ricardo Rojas foi um ponto de confluência de artistas oriundos de distintos países latino-americanos – alguns deles com experiência de militância em organizações de afro-descendentes, outros tendo participado de projetos envolvendo expressões culturais negras. Como consequência, foi formado o Grupo Cultural Afro, um coletivo que funcionou como espaço de debate a respeito da problemática partilhada por afro-descendentes de distintas procedências, e que organizou atividades orientadas à promoção de expressões culturais afro.

¹⁴⁴ Para uma descrição dessa organização veja López (1999).

afro-descendentes.¹⁴⁵ Formada em Buenos Aires, a comparsa *Kalakán Güé* desfilou no carnaval de Montevideu em fevereiro de 1999. Ao se dissolver, no mesmo ano, deu origem a outros cinco conjuntos. Paralelamente, um maior número de *candombeiros* uruguaios se dispôs a ensinar candombe aos jovens argentinos, o que redundou num crescimento extraordinário da atividade *candombera* na capital.

Em 2007 havia 12 blocos em atividade na cidade de Buenos Aires e adjacências, cada uma somando entre 20 e 60 integrantes, e em 2008 o número de blocos aumentou, como também o de coletivos que se reúnem para tocar candombe, mesmo não preenchendo todos os requisitos para formar uma ‘comparsa’. Foram os seguintes os blocos que vi desfilar e ensaiar nos anos de 2005, 2006 e 2007: em Buenos Aires, o do *Movimiento Afro-cultural* (coordenado por Javier Bonga Martinez¹⁴⁶), *KanKalaKan* (Sergio Morán¹⁴⁷), *Atalakimbamba* (Cesar Castro¹⁴⁸), *Kimbara* (Guido Belfiore¹⁴⁹), *Kumba Bantu* (Cocoa¹⁵⁰), *Irala* (Milton Rodríguez¹⁵¹) e *Lonjas de San Telmo* (Claudio

¹⁴⁵ Existem distintas versões sobre a morte de Delfin. Os familiares destacam a arbitrariedade da sua detenção, a violência física que sofreu e a negligência dos policiais, que o deixaram morrer ao invés de assisti-lo quando começou a passar mal. A polícia atribui a morte ao consumo excessivo de drogas.

¹⁴⁶ Uruguaio, reside em Buenos Aires desde 1983 e está na faixa dos 40 anos. Trabalha fabricando tambores e com classes de percussão, além de ter participado em inúmeros projetos musicais deste universo como percussionista e baixista. Desenvolve por sua vez um trabalho musical na linha do *candombe-canción*, a ‘*Hermanad Bonga*’, onde toca baixo e canta. O bloco tem sede num cortiço do bairro de Constitución onde funciona o *Movimiento Afro-cultural*, o grupo de capoeira angola *Liberación*, a oficina de fabricação e concerto de tambores, e onde moram os coordenadores do movimento como muitos dos seus integrantes. O bloco realiza seus toques semanais no Parque Lezama, em San Telmo. O grupo de capoeira angola *Liberación*, ativo participante nos eventos culturais e políticos relacionados à cultura negra e à situação dos afro-descendentes na cidade, também faz a suas rodas no Parque Lezama.

¹⁴⁷ Argentino, filho de uruguaios, de pai candombero, na faixa dos 30 anos. Tanto ele como vários dos integrantes do bloco residem num cortiço no bairro de Barracas. Participou como percussionista em muitos projetos de *candombe-canción* e música brasileira. O bloco realiza seus toques semanais no extremo sul do bairro de Barracas –e da cidade-, ao longo da calçada na beira do *Riachuelo*.

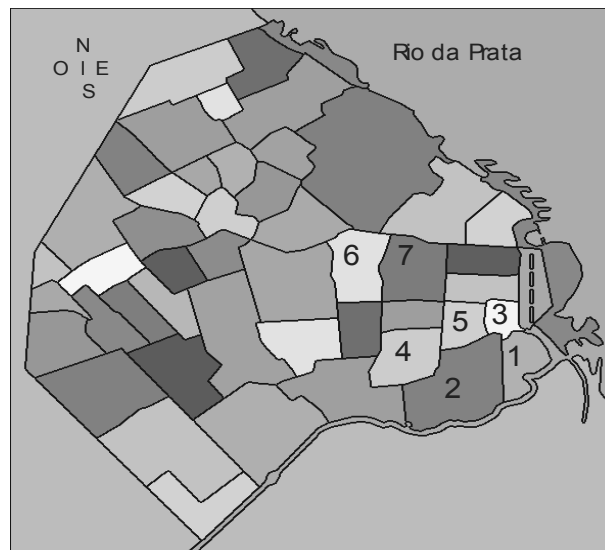
¹⁴⁸ Uruguaio, na faixa dos 50 anos. Ele e a maioria dos integrantes do bloco moram no bairro de La Boca. Trabalha como professor de candombe e no armado e concerto de tambores. O bloco realiza seu toque semanal no bairro de La Boca, nas ruas Mendoza e Alvarado.

¹⁴⁹ Argentino, filho de uruguaios. Na faixa dos 30 anos. Mora no bairro de Almagro –como muitos dos integrantes do bloco: os toques semanais do mesmo se realizam no Parque Centenário, no mesmo bairro. Guido já participou de vários projetos de murga uruguaia em Buenos Aires, e além do bloco participa de um conjunto de *candombe-canción* –*Kimbara Candombe*- com o qual interpretam tangos e milongas candombeados.

¹⁵⁰ Uruguaio, na faixa dos 40 anos, reside na Argentina desde a década de 1980. Mora no bairro de Flores, e o bloco faz seu toque semanal no Parque Chacabuco, no bairro de Caballito.

¹⁵¹ Uruguaio, na faixa dos 60 anos, reside na Argentina desde os anos 1970. Morador do bairro de Parque Patricios, o mesmo onde o bloco faz seu toque semanal, na rua Irala, que dá nome ao bloco.

‘Artigas’ Martiarena¹⁵²); em La Plata, as comparsas *La Cuerda*, *Tambores Tintos*, *Lonjas 932* e *La Minga*; na localidade de Morón: *Ualofinna*, organizada por Leonardo ‘Pelado’ Puchetta y Pamela Utón, e a do Taller Municipal de Candombe, *Chaguoro*, dirigida por Facundo Ferreira, Héctor Correa y Cecilia Benavidez. As comparsas diferem de uma localidade para outra quanto ao tamanho (de 20 a 60 integrantes, aproximadamente), ao modo de tocar e aos ‘cortes’ que introduzem.¹⁵³ Os diretores das comparsas são em sua quase totalidade uruguaios ou filhos de uruguaios, têm entre 30 e 45 anos, enquanto a maioria dos integrantes é argentina.



19- Mapa dos bairros de Buenos Aires. As comparsas mencionadas se localizam fundamentalmente na área sudeste da cidade, nos bairros de (1) La Boca, (2) Barracas, (3) San Telmo, (4) Parque Patricios e (5) Constitución, além de (6) Caballito e (7) Almagro. Fora do perímetro da cidade existem comparsas em Morón (oeste da capital) e em La Plata (sul da capital).

Para muitos jovens argentinos, o termo ‘afro-uruaio’, quando aplicado ao candombe, refere somente uma designação: é o nome que recebe o gênero em remissão às suas origens. Trata de uma linguagem que muitos argentinos têm utilizado durante os últimos dez anos e que informa suas criações musicais por longos períodos. É, assim, tido como próprio.

Embora nas décadas de 1980 e 1990 os cursos – seja de candombe, seja de outras expressões culturais afro – fossem na maioria organizados por afro-descendentes

¹⁵² Artigas é uruaio, na faixa dos 40 anos, mora em Buenos Aires, no bairro de San Telmo, desde 1983. Trabalha como marceneiro, além de professor de candombe no *Centro Cultural Fortunato Lacamera* –do Programa Cultural en Barrios da prefeitura. O bloco faz seu toque semanal no bairro de San Telmo, saindo do Parque Lezama.

¹⁵³ Remeto ao vídeo etnográfico *Musa Mistonga* –em Anexo 2- para alguns exemplos das diferenças nos toques e cortes dos blocos de candombe de Buenos Aires.

vindos de outros países, muitos jovens argentinos passaram a desenvolver atividades relacionadas a esses saberes de forma autônoma depois de concluir algum deles. Em geral, quando os músicos buscam independência em relação a seus mestres, começam a matizar as formas de transmissão de tais tradições, relacionando-as com a cultura local – no caso, a música negra argentina, através da milonga, do tango e do candombe portenho, como também da murga argentina.

3.2 A canção de Buenos Aires: músicos e trajetórias entre gêneros

Muitos artistas atualmente em atividade no universo rio-platense são veteranos no mundo da música popular de Buenos Aires e desde a década de 1970 vêm imprimindo um matiz ‘local’ a projetos mais ou menos roqueiros. Esses músicos iniciaram sua trajetória no amplo movimento que ficou conhecido como ‘rock nacional’. No final dessa década já havia um leque bastante variado de projetos independentes, muitos dos quais incluíam músicos ainda em atividade no universo que descrevo: Gustavo Mozzi participava da organização *Músicos Independientes Asociados* (MIA), fundada em 1975; Coco Romero trabalhava com *La Fuente*, junto a Uki Tolosa; *Raíces*, banda liderada pelo uruguaio Beto Satragni, já combinava uma estética roqueiro-jazzística com os tambores do candombe afro-uruguaio; Yabor também trazia a sonoridade *candombeira* para suas canções, e Alejandro del Prado incorporava, de forma pioneira, a murga portenha na canção popular.

Não se tratava de um conjunto estilisticamente homogêneo, mas suas propostas musicais se distinguiam na ampla corrente que era o rock argentino à época, imprimindo a esse gênero sonoridades ‘locais’. Ao retratar o universo do rock argentino na década de 1970, o historiador Sergio Pujol assim resume o que unia esse grupo de artistas:

“Aunque no existiera un criterio estilístico único, todos estaban encuadrados en el campo de lo experimental y lo urbano, dos categorías emergentes, trasvasadas de otras zonas de la cultura musical. Por experimental se entendía la transgresión de la forma canción y la utilización de plantillas de instrumentos no habituales entre los grupos de rock, así como el trabajo con ritmos y métricas alejados de la música pop. (...) Por su parte, urbano era una cualidad lírica, una cierta condición literaria que parecía continuar el estilo acústico y vocal de comienzos de los 70, sin desechar posibles influencias del folklore y el tango”. (Pujol, 2005:96)

Atuando no mundo do rock, porém, essas bandas eram propostas tangenciais ao movimento roqueiro. Pujol cita o testemunho de Uki Tolosa, de *La Fuente*: *‘No quisiera plantear algo que suene como una oposición al rock ni mucho menos, pero lo que nosotros venimos trabajando (...) es que broten ciertas raíces más nuestras’* (2005: 98).

Assim, naqueles anos existia uma variedade de iniciativas musicais com a proposta de fundir ‘os nossos sons’ ao rock, assim como um coletivo de instrumentistas que exploravam as possibilidades do jazz-rock e faziam da mistura de gêneros e da estética da fusão uma bandeira. Tal fusão era, em alguma medida, considerada uma transgressão, e representava um valor na mensagem artística. Para Pujol, *‘esas músicas (...) se sublevaban contra las etiquetas comerciales y los géneros musicales establecidos. Las distintas formas de fusión eran por si mismas declaraciones de disconformidad’* (2005: 147). Desde cedo esse conjunto de músicos valorizou a mistura –ou fusão– e a mudança como forma de ‘refazer’ a música local.

Um dado interessante é que muitos artistas têm o coletivo de músicos do qual suas propostas se aproximam como uma referência não tanto por semelhança musical, mas porque existe entre eles uma afinidade ideológica em que a ‘tradição’ e as músicas consideradas ‘locais’ são uma bandeira, por mais que se expressem em práticas musicais que as aproximam do rock ou do jazz. Naquela época o rock abarcava práticas não necessariamente semelhantes em termos musicais, mas que em linhas gerais não se confundiam com as expressões relativas ao tango e ao folclore – musicalidades que, no campo da música popular de Buenos Aires, representavam grupos sociais e valores diferentes, e opostos, dos defendidos pelo rock.

Nesse âmbito de práticas musicais se inseriram também muitos músicos uruguaios que foram morar na Argentina, especialmente a partir da década de 1970, e que formaram conjuntos com músicos portenhos, além de trabalhar como professores de distintos saberes associados aos gêneros populares uruguaios. Eles partilhavam com artistas de Buenos Aires a realidade de trabalhar de modo ‘independente’ e aproximar a musicalidade roqueira de gêneros ‘locais’ e ‘tradicionais’. Ao contrário, entretanto, do que se poderia esperar depois de anos de convivência, a distinção entre o ‘local’ uruaio e o ‘local’ argentino não minguou nem na forma e nem no valor. Em Buenos Aires se pode encontrar professores de técnicas de candombe para violão ou baixo elétrico, de tambores de candombe afro-uruaio, de percussão de murga uruaia, de

canto e de arranjo coral ao estilo das murgas uruguaias. Seu público é composto de uruguaios e de filhos(as) de uruguaios, mas também de muitos argentinos.

Esse conjunto de ensinamentos e experiências paulatinamente contribuiu na formação de muitos artistas locais, que interpretavam os diferentes gêneros. Não tardou para que o processo gerasse frutos, conduzindo à formação de ‘bandas’ que incorporam tais estilos, como também de blocos de candombe afro-uruguaio e murgas de estilo uruguaio, integradas geralmente por uruguaios e argentinos ou tão-somente por argentinos que se identificam com essas musicalidades.

Embora muitos dos ‘ancestrais’ da música rio-platense tenham iniciado a carreira no mundo do rock, seus trabalhos apontam hoje para direções bastante diferentes – e de modo geral se pode dizer que eles se afastaram do que hoje se difunde como rock na Argentina. Alguns se inclinaram em direção ao tango, percorrendo um trajeto que inclui incursões na murga e no candombe, enquanto outros desenvolveram trabalhos de orientação jazzístico-candombeira ou se dedicaram a pesquisar e difundir a murga portenha e formas artísticas associadas às tradições carnavalescas argentinas. Tais iniciativas podem ser vistas como díspares, mas ao mesmo tempo convergem em aspectos típicos de muitas práticas musicais que caracterizam hoje a música rio-platense de Buenos Aires.

A grande maioria das pessoas com quem conversei durante o trabalho de campo – ainda que rotule explicitamente suas obras gravadas como ‘música rio-platense’, participe de festivais de música rio-platense ou divulgue sua atividade musical em colunas jornalísticas dedicadas à música rio-platense – não se sente à vontade para definir o que é música rio-platense. Porém, todos eles conseguem narrar uma descrição dos acontecimentos que deram forma a essa musicalidade, a partir da perspectiva elaborada na vivência de alguns desses eventos.

Cada narrativa é diferente na medida em que se articula desde diferentes perspectivas, a depender do narrador e das relações que os diferentes sujeitos estabeleceram comigo e pautaram o que iam relatar. Há, porém, certas regularidades e certos consensos nas falas. Um deles é o de que existe uma tradição de canção em Buenos Aires – cujo expoente paradigmático na década de 1980 foi Alejandro del Prado – que se expressa em muitas canções dos conjuntos e solistas que hoje enquadram suas realizações na tradição da música rio-platense.

Antes de se exilar no México, Alejandro Del Prado formou o conjunto *Saloma*, com o qual gravou o LP *Canciones de Buenos Aires*, em 1978. Já em terras mexicanas

lançou *Dejo Constancia*, com Litto Nebbia¹⁵⁴, editado na Argentina em 1982. A célebre “La Murguita de Villa Real” aparece em seu segundo disco solo, *Los Locos de Buenos Aires*, de 1985, sendo considerada uma das primeiras canções que alude diretamente às murgas portenhas. Em 1983, de volta à Argentina, acompanhou como violonista ao uruguaio Alfredo Zitarrosa nos concertos no Estádio Obras Sanitarias – Zitarrosa vivia em Buenos Aires antes de retornar definitivamente ao Uruguai, depois de seu exílio na Espanha. Portanto, a trajetória de Del Prado, um dos representantes paradigmáticos da tradição de ‘canção de Buenos Aires’, inclui, além da referência às murgas portenhas em suas canções, a parceria com Alfredo Zitarrosa, também ele um exilado e figura emblemática da canção uruguaia.

Coco Romero também é um personagem imprescindível em muitas das narrativas que descrevem o âmbito da música rio-platense em Buenos Aires. Na década de 1970 as apresentações de seu conjunto – *La Fuente* – já incluíam murgueiros tocando e dançando em cena. Conforme explicou, na época eles valorizaram as murgas portenhas como uma reivindicação do folclore de Buenos Aires e por isso convidavam murgueiros para dançar em suas atuações – não se tratava ainda de uma apropriação da estética murgueira nas composições. Muitos jovens, porém, não conhecem o passado ‘roqueiro’ de Coco Romero, identificando-o como a figura que impulsionou o movimento de ‘murgas de taller’ (oficinas de murga) na década de 1990, através da sua atividade no Centro Cultural Rojas, que ocorreu em paralelo com importantes transformações estéticas e sociológicas nas murgas.¹⁵⁵ Para alguns murgueiros e estudiosos, as oficinas foram causa e/ou efeito de tais transformações (no capítulo 5 descrevo a aproximação entre músicos e murgueiros, e as transformações mencionadas).

¹⁵⁴ O argentino Litto Nebbia participou de muitos trabalhos discográficos referidos neste estudo. O selo *Melopea*, que ele fundou em 1989 desde seu exílio no México, conta com músicos que até hoje não se enquadram no *mainstream* da circulação de música, como Alejandro Del Prado. Na interpretação de Pujol: “*Apoyar la carrera solista del joven compositor y cantante significaba avaliar un tipo de canción urbana tangencial al rock, algo que Nebbia seguiría haciendo en los años siguientes*” (2005: 158). De fato, o selo *Melopea* teve importante atuação no processo que descrevo. Trata-se de um selo argentino cujo catálogo inclui as categorias Tango, Folklore, Música Uruguaya/Rioplatense, Jazz, Fusión e Flamenco. Como representantes da música uruguaia encontramos OPA, Rubén Rada, Hugo e Osvaldo Fattoruso, Ricardo Nolé, Mariana Ingold, Leonardo Amuedo, Cacho Tejera e Beto Satragni, todos referenciais no âmbito dos gêneros que desenvolvem e que circularam na Argentina em boa medida graças a *Melopea*.

¹⁵⁵ Desde a década de 1980, o Centro Cultural Ricardo Rojas (da *Universidad de Buenos Aires*) albergou oficinas de práticas afro-americanas –veja nota 15 neste capítulo– como também de saberes associados ao carnaval de Buenos Aires, entre eles oficinas de murga portenha, que incluem desde aspectos musicais, coreográficos e cênicos até os conhecimentos necessários para, na prática, montar uma murga que atue nos carnavais e funcione também como atividade artística semi-profissional ao longo do ano.

Nas narrativas que descrevem a evolução da música rio-platense nos últimos 25 anos também não faltam referências a *Raíces*, banda liderada pelo baixista uruguaio Beto Satragni. Como a maioria afirma, trata-se de uma banda que, embora atuando no mundo do rock, divulgou desde cedo uma sonoridade associada ao candombe e ao jazz. Satragni nasceu em Canelones, no Uruguai, em 1956, e começou na música tocando piano. Atualmente toca guitarra, violão, acordeão e percussão¹⁵⁶, embora o baixo elétrico continue sendo o instrumento com que trabalha profissionalmente. Em 1973, com 17 anos de idade, foi morar na Argentina, numa ‘búsqueda musical’. Quatro anos mais tarde, em 1977, montou o que viria a ser a primeira banda de candombe formada na Argentina a atuar no circuito do rock nacional. *Raíces* viveu dois momentos distintos: o primeiro de 1977 a 1983 e o segundo de 1994 e 2004. Beto nunca deixou de tocar candombe, embora qualifique o projeto Moro-Satragni como de um matiz mais roqueiro e tenha trabalhado com artistas de outros estilos – é o caso do bandoneonista Dino Saluzzi, que o convocou para gravar em duas oportunidades. Explica Beto:

“Mi experiencia más próxima al tango es con un maestro del bandoneón, que es Dino Saluzzi. Es para mí uno de los músicos más increíbles con quien yo haya tocado. Para él grabé un tema del disco ‘Vivencias’, y otro de otro disco. Lo que pasa es que para mí cada tema de esos es una ópera. Aprenderse eso era un moño. Dino me hizo mover mucho la neurona” (Beto Satragni, entrevista, 30/07/2006).

Nascido na província argentina de Salta, Dino Saluzzi é um bandoneonista singular. Sua carreira como compositor e músico abrange tanto o folclore quanto o tango e o jazz, e seu saber, talento e experiência fazem com que músicos e críticos o coloquem num lugar de destaque, embora se mantenha dentro do campo da música popular. O próprio Saluzzi sublinha que ele não faz ‘art music’ ou ‘música erudita’ – como às vezes se caracteriza a Astor Piazzolla, por mais que tenha atuado na esfera da música popular. Beto, porém, reconhece que a experiência de gravar com ele é tecnicamente difícil pela sofisticação dos arranjos, o que faz com que os músicos que acompanham Saluzzi mereçam igualmente lugar de destaque na avaliação dos demais artistas. Muitos músicos, editoras, críticos e até acadêmicos se referem a essa área do campo – caracterizada pela sofisticação técnica e estética – como ‘música popular de

¹⁵⁶ ‘Percusión’ é o termo que os nativos usam para se referir aos distintos tipos de tambor executados em Buenos Aires e no Uruguai.

calidad’, categoria que claramente a distingue de ‘outra’ música popular. Este tipo de distinção no interior do campo da música popular evidencia a existência de hierarquias com importantes conseqüências práticas enquanto capazes de determinar diferentes possibilidades de trabalho para os músicos. Tais hierarquias decorrem do domínio de distintos capitais culturais, sociais e econômicos – parafraseando mais uma vez a Bourdieu –, marcando as experiências dos sujeitos. Os atos de reconhecimento por parte dos colegas músicos, assim como por parte da crítica, contribuem para reproduzir ou modificar tais hierarquias.

Os nomes que acompanham as figuras de prestígio nas gravações e espetáculos raramente transcendem o circuito profissional de atuação em cada estilo. Como apontado no início desta seção, realizei etnografia justamente entre esses músicos, cujos nomes não circulam fora das suas redes de contatos pessoais. Muitos já acompanharam figuras de renome no campo da música popular local, inclusive deixando de lado seus projetos pessoais para investir em trabalhos financeira e/ou artisticamente mais vantajosos. Conforme explica Beto Satragni, os múltiplos trabalhos como intérprete o obrigaram a deixar de lado a banda *Raíces*, com a qual realizou paralelamente o que considera o lado mais pessoal da sua carreira. A banda contava igualmente com o ‘sócio fundador’ argentino Roberto ‘El Negro’ Valencia (piano-voz, composição e arranjos), com o também argentino Alberto Bengolea (violão) e com os uruguaios Jimmy Santos (percussão e voz), Raúl Campana (bateria) e Beto Satragni (baixo, composição e arranjos). Um ano depois de formada, *Raíces* se apresentou no Teatro Cômico (atualmente Lola Membrives) com um cordão de 20 tambores que Jimmy Santos escolhera entre os tamborileiros uruguaios residentes em Buenos Aires:

“Los argentinos todavía no tocaban candombe uruguayo. Digamos las cosas por su nombre: en el año 78 no se conocía en Buenos Aires ninguna cuerda de candombe uruguayo, ni argentino, no se veía nada de candombe argentino en la calle”. (Beto Satragni, entrevista, 30/07/2006)

Mais um ponto sobre o qual há consenso nas narrativas é que *Raíces* abriu um precedente fundamental para empreitadas musicais reunindo uruguaios e argentinos, assim como para o desenvolvimento do candombe-canção em Buenos Aires nos últimos 25 anos. ‘*El templo del Candombe*’ (que se localizava em Garay e Entre Rios) foi uma sala de ensaio gerenciada por Beto e na qual ensaiava tanto *Raíces* quanto a banda de Rubén Rada. Tal espaço é referido como um lugar importante na memória dos músicos:

entre outros episódios marcantes que ali tiveram lugar, foi onde Mezo Bigarrena gravou seus primeiros demos e onde Rada registrou pela primeira vez *Candombe para Figari* numa fita. Satragni acompanhou os irmãos Fattoruso e Rubén Rada em várias turnês internacionais, tocando candombe na Europa, no Brasil e em Cuba. Também foi baixista da banda que Rada formou na Argentina em 1983 e trabalhou com ele durante 13 anos. Por mais que ambos morassem na Argentina, as trocas com os músicos e o público do Uruguai continuaram intensas, já que atuavam em Montevideu com frequência. *Raíces* teve várias formações, confirmando a afirmação de Satragni de que muitos jovens que atualmente tocam candombe em bandas são ‘filhos’ de *Raíces*, seja porque freqüentaram os recitais, seja por ouvir os discos, seja por em algum momento integrar a banda.

Yabor é outro músico importante na elaboração e divulgação do conceito de musicalidade rio-platense – tanto através do trabalho musical quanto por meio de pesquisa e docência. Criado no bairro La Unión, saiu de Montevideu rumo a Buenos Aires em 1973 (voltou ao Uruguai e mora hoje em Colônia do Sacramento) e desde então é conhecido na capital portenha como cantor e compositor de ‘baladas’, embora a maioria das suas canções fosse composta de candombes. Gravou o primeiro disco em 1975, em Montevideu, e a partir de 1977 gravou oito discos em Buenos Aires, acompanhado pelos mais renomados músicos de candombe. Yabor encabeçou vários projetos para divulgar o candombe na Argentina e no Uruguai, sempre ressaltando as relações culturais entre a África e o Rio da Prata. Interessado no patrimônio musical afro da região, realizou pesquisas, publicou um livro, artigos e ensaios sobre candombe e ministrou muitas oficinas de música afro-rio-platense. Entre 1987 e 1993 trabalhou com o grupo *Mama Afrika*; em 1991 e 1992, junto a Rubén Carámbula, organizou dois festivais de candombe e cultura afro-americana no Teatro San Martín. Suas iniciativas musicais sempre contaram com a participação de cordões de candombe integrados por tamborileiros uruguaios residentes na cidade.

Gustavo Mozzi é um violonista de formação erudita que desde a década de 1980 incorpora sonoridades associadas aos gêneros populares nas suas composições e arranjos. Nasceu em 1961 e se criou no bairro de Floresta, oeste da cidade de Buenos Aires. Embora não tenha participado de bandas de rock na juventude, reconhece que partilhava com os músicos da sua geração certa rejeição frente ao tango das décadas de

1970 e 1980. Como aconteceu com muitos outros, a maturidade e a década de 1990¹⁵⁷ o aproximaram do tango e dos sons associados às memórias da infância.

Na década de 1970, as alternativas ao tango eram principalmente o rock e o folclore. O primeiro simbolizava a rebeldia e a inovação, mas para muitos o fato de ser ‘estrangeiro’ enfraquecia seu caráter contestatário. O folclore, por sua vez, representava as músicas ‘autóctones’ e o conjunto das províncias da Argentina – rompendo, portanto, com a tendência a considerar as expressões culturais de Buenos Aires como típicas do geral dos argentinos –, associando-se ao ideário da esquerda de vertente mais nacionalista. Mozzi trabalhou inicialmente no folclore e depois de editar o disco *Membrillar*, em 1984, se dedicou ao projeto *La Cuerda*, que em suas palavras marca o começo do trânsito por ‘gêneros urbanos, próprios da cidade de Buenos Aires’. Isto implicou um distanciamento dos gêneros folclóricos (que na Argentina ainda são associados ao meio rural e às coisas do campo) e uma aproximação à *canción popular uruguaia*. Em 1982, se apresenta em Montevideu junto com Alberto Muñoz, no *Festival Latinoamericano de Música Popular*, experiência marcante não só porque Mozzi atuou com músicos de grande prestígio nesse universo, mas porque descobriu o candombe. Na concepção de Mozzi é honesto considerar ‘de Buenos Aires’ a música que claramente dialoga com a tradição uruguaia da canção:

“(…) *yo no puedo negar la influencia de los músicos uruguayos a los que admiro muchísimo, como Jaime Roos, Pinocho Routin, Rada, Jorge Lazarof, Luis Bonaldi, Leo Masliah, toda la Nueva Canción Popular Uruguay para mi fue super determinante. Tipos que conocí a los veintitantos años, los escuché en Uruguay, compartí conciertos y compartí ideologías, y para mi fueron absolutamente determinantes. En la música que ellos hacen está la raíz de la canción uruguaya, hay una tradición, por más que lo que ellos proponen sea una transgresión*”. (Mozzi, entrevista, 2006)

¹⁵⁷ São vários os fatores que confluem numa explicação sociológica acerca da expansão do tango na década de 1990 na Argentina. Sem dúvida as políticas culturais orientadas a promover o gênero como legítimo expoente da cultura argentina foram fundamentais neste sentido, mas não esgotam a explicação do fenômeno. Descrições dos vários fatores que contribuíram para a proliferação de distintos espaços relacionados ao tango nessa década podem ser encontradas em Moreno Chá (1995) e Olivieri (2006). O trabalho etnográfico junto aos músicos direcionou meu olhar para o significativo papel que teve a *Escuela de Música Popular de Avellaneda* na consolidação de uma geração de músicos jovens com formação acadêmica em música, que se apropriaram do tango para interpretá-lo como ‘música jovem’. Retomo este assunto na última seção do capítulo 5.

A concepção de Mozzi segundo a qual a canção de Buenos Aires e a canção popular uruguaia estão imbricadas é partilhada por muitos músicos deste universo, mas não é unânime. Muitos artistas de Buenos Aires não simpatizam com o rótulo de música rio-platense justamente porque conotaria uma unidade entre a música uruguaia e a música argentina – nesses casos, o caráter ‘estrangeiro’ da música uruguaia é utilizado para marcar sua ‘outredade’. Não obstante, até nessa hipótese a música uruguaia é considerada muito menos estrangeira que as de outros países, pela proximidade histórica e cultural que existe entre Uruguai e Argentina. Como visto, esta concepção se expressa nas palavras de Gustavo Mozzi, que se considera em aliança ideológica com o movimento da canção popular uruguaia mesmo sendo argentino.

O projeto *La Cuerda*, de Mozzi, foi iniciado em 1985 e, por mais que trabalhe sobre repertório associado à sonoridade do tango e da milonga, se aproxima também do candombe afro-uruguaio. O disco contou com a participação do percussionista Cacho Tejera e do baterista Renato di Pecchio, ambos uruguaios, bem como de Teté Aguirre, talvez o bombista de maior renome no mundo das murgas de Buenos Aires, por seu estilo ‘tradicional’. Conforme Mozzi, *La Cuerda* reunia uma estética de inspiração uruguaia com o som do bombo de prato da murga portenha, executado pelo mais reputado instrumentista do gênero, incluindo na gravação do disco um tema em homenagem a uma antiga murga portenha, *Los Mocosos de Liniers* (na qual Teté é bombista). Isso fez com que Teté trouxesse um grupo de murgueiros para bailar e tocar nas apresentações ao vivo e levasse aos poucos a murga portenha à condição de protagonista no projeto. O que era *Mozzi y la Cuerda*, passou a se chamar *Mozzi y la Cuerda con los Ñatos del Murgón* nas apresentações ao vivo, e na gravação seguinte o projeto se transformou em *Mozzi y el Murgón*, iniciativa de que participaram os murgueiros Teté Aguirre e José Luis Tur.

Embora musicalmente se orientasse cada vez para a sonoridade da murga argentina, Mozzi continuou a estabelecer pontes musicais entre os gêneros do Rio da Prata e também entre a atividade de conjuntos do Uruguai e da Argentina. Em 1995 foi feita uma ‘troca’: a murga uruguaia *Los Curtidores de Hongos* se apresentou em várias atuações de *Mozzi y el Murgón* no Centro Cultural General San Martín e no Centro Cultural del Sur, na Argentina, e depois *Mozzi y el Murgón* desfilou na avenida 18 de Julio, na inauguração do carnaval e nos tablados do *Teatro de Verano*, em Montevídeu, juntamente com 30 membros da murga portenha *Los Reyes del Movimiento*.

Já na década de 2000, Mozzi foi diretor artístico de várias edições do selo *Epsa* e coordenou projetos desenvolvidos no âmbito da Secretaria de Cultura da Prefeitura de Buenos Aires, a maioria deles orientada ao setor musical independente. Seus dois últimos CDs – *Los Ojos de la Noche* e *Matiné* – podem ser associados com o candombe e a murga, mas não tiveram murgueiros em cena. Trata-se de gravações utilizando orquestras de músicos de formação acadêmica que interpretam composições de Mozzi claramente orientadas à sonoridade do tango e da milonga. Algumas são canções ‘de inspiração murguera’, tal como as apresenta o compositor, mas sem bombo de prato ou tambores de candombe. Para muitos, sem esses instrumentos o espírito da murga e do candombe não se incorpora na orquestra de tango.

Outra figura referida nas narrativas sobre a música rio-platense contemporânea é o baixista uruguaio Roberto Kano Alonso, que foi morar na Argentina em meados da década de 1960, quando se apresentava com o grupo *Kano y Los Bulldogs*, numa fase ‘beatle’ vivenciada por muitos uruguaios. Junto ao trio *La Unión*, Alonso atuou no I Festival Barock¹⁵⁸ e mais tarde formou o conjunto *Mestizo*, ao lado do percussionista uruguaio Cacho Tejera, trabalhando com músicos de grande prestígio como Alfredo Zitarrosa, *Los Olimareños*, Virgilio Expósito e Chico Novarro. Recentemente gravou o CD *Estación Sur* com o grupo *Médio y Médico* (Barca, 2007). Em entrevista¹⁵⁹, Kano reflete sobre os dilemas identitários de ser um uruguaio residente na Argentina, assunto metaforizado no nome do conjunto – *Médio y Médico*¹⁶⁰ –, poeticamente desenvolvido no candombe *Uruguayo en Argentina: ‘Nos pasa a todos: al poquito de estar en Buenos Aires vas y te dicen ‘che, qué aporteñado estás’. Y acá, te dicen ‘mirá, ahí va el uruguayo’. Sos uruguayo en Buenos Aires y porteño en Montevideo’*.

O CD traz versões candombeadas, arranjadas por Kano, dos tangos *Mano a Mano* (Celedonio Flores) e *Los Mareados* (Cobian e Cadicamo); nas palavras do crítico

¹⁵⁸ Conhece-se como BAROCK (Buenos Aires Rock) a serie de festivais de rock que aconteceram no Estádio Obras Sanitárias durante as décadas de 1970 e 1980, e que contribuíram grandemente a consolidar o movimento do rock nesses anos.

¹⁵⁹ Vitale, Cristian (18/07/2007). Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-6979-2007-07-18.html> (acesso em 30 nov. 2007).

¹⁶⁰ O *medio y medio* é uma bebida que desde antigamente se prepara com meio-copo de *caña* (cachaça) e meio-copo de *Cinzano* (vermuth), embora atualmente se prepare também com meio-copo de vinho branco e meio-copo de sidra. Em todos os casos é uma mistura de duas coisas.

do jornal *Página 12*: ‘*El resto es simplemente una reproducción estética del charco*¹⁶¹: *milonga, murga, rock y tango*’.¹⁶² A fusão de gêneros mais uma vez aparece como uma bandeira que valoriza a noção de mestiçagem contra ortodoxias ou fundamentalismos estéticos: ‘*Está bueno provocar y salirse de las formas. En uno de mis tangos (‘Suena un tango’) metemos el riff de ‘Smoke on the Water’, de Deep Purple... Para nosotros es reforzar una identidad que no obedece a formas puras*’¹⁶³. Kano participou de muitos eventos marcantes no desenvolvimento desta musicalidade em Buenos Aires – o I Barock é um deles, como também o concerto de Alfredo Zitarrosa no Estádio Obras Sanitarias, na Argentina, depois do seu exílio e antes de regressar definitivamente ao Uruguai. Ficou famosa a viagem que Kano realizou de barco de Buenos Aires a Montevideu em 1985 e que acabou se transformando num concerto improvisado, reunindo vários músicos uruguaios que estavam no navio e viajavam para votar nas primeiras eleições depois da ditadura militar.

O uruguaio Héctor ‘Cacho’ Tejera, que também integrou o conjunto *Mestizo*, é outro nome destacado. Eu o conheci em 2003, numa tarde quente de janeiro, quando assistia a um ensaio de *Afrocandombe* no porão de San Telmo, onde funcionava o bar *Remembranzas Candomblé*, da também uruguaia Silvia Molas. A eletricidade tinha sido cortada e não havia ventiladores nem luzes – somente velas. Cacho sentou a meu lado e na penumbra não identifiquei o renomado intérprete, compositor e percussionista, de longa trajetória em conjuntos de jazz na Europa. Candombeiro e amigo de candombeiros, Cacho Tejera acabou por converter a entrevista que eu tinha planejado com o músico uruguaio Jimmy Santos numa inesquecível *zapada*¹⁶⁴ de músicas, recitados e engraçados relatos sobre a vida de ambos.

Cacho se criou no bairro Cordón, em Montevideu e já em Buenos Aires formou o grupo *Mestizo*, que estreou no *Teatro La Capilla*, em evento organizado por Egle Martin, com a participação de Alejandro Santos. Entre 1980 e 2000 integrou vários projetos artísticos na Argentina e na Europa, além de realizar inúmeras gravações de

¹⁶¹ *Charco* em espanhol significa poça de água. O termo é freqüentemente usado para referir metaforicamente a pequenez do Rio da Prata como divisor da Argentina e o Uruguai. ‘*Cruzar el charco*’ significa a travessia entre Uruguai e Argentina ou vice-versa.

¹⁶² Vitale, *op.cit.*

¹⁶³ Vitale, *op. cit.*

¹⁶⁴ No universo da música popular de Buenos Aires se utiliza o termo lunfardo ‘zapada’ para referir o encontro de músicos, programado ou não, no qual improvisam ou tocam repertório não-ensaiado. ‘Zapar’ é o verbo que refere a ação de improvisar em público.

jazz e música latina. Morreu em 2004 e durante os últimos anos ainda participou, como percussionista convidado, da banda portenha *Afroandombe*.



20-Mural que os candombeiros pintaram em homenagem ao Araña, na rua Balcarce de San Telmo, onde passa o toque desse bairro.

A formação inicial do cordão de tambores de *Afroandombe* contava com renomados candombeiros: Juan Carlos ‘Candamia’ Prieto, Jimmy Santos e Jorge Hebert ‘Araña’ Luna, os três uruguaios; os demais integrantes da banda eram argentinos – Beto Cerini no baixo e Pedro Conde na guitarra. ‘Araña’ morreu em 2001 e seu antigo parceiro de ‘piques’¹⁶⁵, o uruaio Guinea, passou a integrar o cordão de *Afroandombe*, de que também fazia parte Pablito Candamia, filho de Juan Carlos, dançando de *gramillero* em algumas apresentações. Na capa de seu único CD, *Suena el Río* (1999, *Rigor Records*), eles descrevem a si mesmos:

“Este sexteto rioplatense conformado por músicos de ambas márgenes presenta su primer CD, ‘Afro Candombe. Suena el Río’. Integrado por artistas de vasta trayectoria en distintos estilos, que convergen en esta original propuesta de interpretar el candombe, propuesta que abarca desde el genuino sonido de la cuerda de tambores hasta arreglos vocales propios de otros géneros, todo esto sumado al color eléctrico de las guitarras del

¹⁶⁵ ‘Pique’ é o termo que os músicos uruguaios utilizam para referir trabalhos em que atuam como executantes e que não implicam um projeto com continuidade.

rock nacional (fenómeno de la orilla occidental). (...) En los años '70 fue demolido el conventillo Medio Mundo en Montevideo, epicentro del candombe de esa ciudad. Por aquellos tiempos las dictaduras convivían en ambas márgenes del Río de la Plata, por lo tanto, esta como cualquier otra expresión artística nacida del pueblo, quedó sumergida en las sombras o callada en el exilio. Al producirse el éxodo, grandes maestros del tambor arribaron a la orilla porteña a la espera de un retorno cercano. Treinta años después algunos de ellos abren su memoria y dejan salir, como una ofrenda, candombes de aquellos tiempos”.



21- Afro-candombe (Pablito Candamia, Jimmy Santos, Guinea, Juan Carlos Candamia, Letícia, Cacho Tejera e Pedro Conde) inclui quatro tambores de candombe, tumbadoras, baixo elétrico e violão. *Ciclo Rioplatenses - Música para no ahogarse*. Teatro Hebraica, mar-2003.

A trajetória e a idade destes homens os tornam emblemáticos no universo do candombe de Buenos Aires; Jimmy e Candamia estão na faixa dos 60 anos e Araña faleceu com 50. Outro aspecto que os torna figuras de prestígio é o fato de serem negros – eles são os ‘negros viejos’ e são considerados ‘autoridades’ para falar sobre o candombe afro-uruguaio da cidade, para avaliar os toques e para tocar. A idade dos tamborileiros, como também o aspecto racial, define posições hierarquizadas no mundo do candombe: os ‘morenos’ – termo com que os uruguaios referem os negros – têm em geral mais prestígio e autoridade. Segundo os nativos, esse aspecto se relaciona

diretamente com a experiência de ter nascido e crescido nos bairros do sul de Montevideu, que concentram a população negra da cidade. Em outras palavras, os candombeiros não atribuem tais diferenças a fatores raciais entendidos como características inatas – alguns afirmam, inclusive, que muitos brancos tocam tão bem quanto os negros. A legitimidade é conferida pelo fato de se criarem em bairros como Sur ou Palermo, onde existiram cortiços que são legendas na memória do candombe afro-uruguaio – paradigmaticamente o *Mediomundo*,– e de lá ter aprendido a tocar o ‘autêntico’ candombe.

No universo de Buenos Aires, uma forma de questionar a autoridade de alguém para ensinar, mesmo que se trate de um uruguaio, é dizer ‘*ese aprendió a tocar acá*’. O tempo de residência em Buenos Aires e a trajetória em atividades que possibilitaram a difusão dessa arte na cidade são também aspectos legitimadores. Os próprios candombeiros classificam a si mesmos em faixas etárias: com aproximadamente 60 anos, os mencionados acima são alguns dos velhos, mas existe também uma geração intermediária – com média de 40 anos – e os mais novos, que têm em torno de 20 anos. Diego Bonga é um candombeiro uruguaio da geração intermédia. Um dos coordenadores do *Movimiento Afro-cultural* – organização com sede num cortiço no bairro de Constitución que desenvolve várias atividades, dentre elas capoeira angola e candombe afro-uruguaio (veja nota 17 neste capítulo) –, Diego mudou-se para Buenos Aires em 1983 e pertence à geração de candombeiros que atualmente encabeça a maioria das atividades ligadas ao candombe:

“Vinimos en el 83, y ya tenemos veinte años de estar acá. (...) Entonces desde ya hacia algunos años el candombe ya se estaba reivindicando acá en la ciudad de Buenos Aires. (...) Y ya estaban los más viejos, Juan Carlos Candamia, Jimmy Santos y Milton Rodrigues, eran los más antiguos acá en Buenos Aires y han tenido una permanencia con la autoridad. Nosotros los Bonga entramos en la década del ochenta”. (Diego Bonga, entrevista, 6/1/2003)

Os ‘velhos candombeiros’ uruguaio também são prestigiados por ter inaugurado o diálogo direto entre o candombe afro-uruguaio e as expressões do âmbito portenho. O trabalho desses músicos aproximou artistas com experiência no rock argentino de murgas de estilo uruguaio formadas na Argentina, de murgas argentinas e de iniciativas

orientadas ao formato murga-canção em Buenos Aires (o desenvolvimento da ‘murga-canção’ é explicitado no capítulo 5).

Além desses uruguaios, também integraram *Afroandombe* dois argentinos: Pedro Conde e Beto Cerini. Violonista, cantor e compositor, Pedro Conde iniciou sua carreira em 1982 fazendo canções ‘mais ou menos roqueiras’, conforme ele mesmo explica. Mais tarde conviveu com artistas ligados à murga uruguaia e argentina e ao candombe afro-uruguaio. Em 1994 e 1995 integrou a murga portenha *Herederos de Palermo*, reputada como pioneira na aproximação com o rock. Quando o grupo se desfez, alguns de seus integrantes – dentre eles Pedro Conde – formaram *Atrevidos por Costumbre*, murga que monta uma banda de rock vestida de murgueira nos palcos de carnaval. Na mesma época, Pedro participou da murga de estilo uruguaio *Por la Vuelta*, formada na Argentina, onde conheceu a Candamia – um dos ‘velhos candombeiros’ mencionados –, com quem mais tarde participaria de *Afroandombe*. A experiência e a trajetória de Pedro Conde, portanto, são exemplo de um trânsito – que em diferentes itinerários se repete com outros músicos deste universo – entre projetos de diferentes gêneros rio-platenses. A recorrência desses trânsitos remete a algo como uma rede de relações desenhada pelos próprios músicos, que se movem de um projeto a outro desenvolvendo estéticas associadas à murga portenha ou uruguaia, ao candombe uruguaio ou argentino, ao rock, ao tango e à milonga.

Beto Cerini foi baixista na primeira formação de *Afroandombe*. O músico, que atualmente dirige o estúdio de gravação *Lado Sur*, no bairro de San Telmo, e trabalha como técnico no estúdio *El Zoológico*, nasceu em Buenos Aires em 1963. Ao narrar sua história, Cerini refere o encontro com os músicos uruguaios – e com o candombe – como uma experiência marcante, um aprendizado tão valioso que definiria os rumos de sua atividade musical e profissional mais do que qualquer conservatório:

“Yo conocí a los uruguayos en el 85, 86. Me llamó un compañero del conservatorio, que era bajista, para ir a hacer un laburo. Nos encontramos en la estación del tren San Martín, acá en Retiro. Y cuando llego estaba José con seis negros, que eran todos uruguayos. Ahí me dijeron que íbamos a tocar música brasilera. Nos subimos todos al tren, y todo el viaje me ignoraron completamente, porque son cerradotes al principio. Tipos que después serían como hermanos para mí, con los que anduve durante muchos años. Yo me acuerdo de ese encuentro en la estación de tren como un punto

de inflexión en mi vida. Ese encuentro me marcó la historia". (Beto Cerini, entrevista, 3/10/2006)

Ao longo da carreira, Beto trabalhou com músicos uruguaios em vários projetos, inicialmente tocando música brasileira, na década de 1980, e nos anos 1990 em conjuntos de salsa como *Al Sur del Rio Bravo*. A música brasileira, a caribenha e o candombe necessariamente se aproximam porque os músicos que trabalham com tais ritmos os executam em distintos momentos de suas carreiras, em parte pela necessidade de trabalhar em locais onde se toca música ao vivo. Com os gêneros rio-platenses acontece algo similar. Nas palavras de Beto Cerini:

"Toqué con Alvaro Ferrari, un uruguayo que ahora trabaja en la calle Florida, que compone candombes muy lindos. También fui guitarrista de Carlos Andino, y le arregle un candombe, y una milonga que es básicamente un candombe. Pasé por las filas de Ariel Prat, fui guitarrista en alguna cosa de él, que siempre fue más murgoso. Una vez lo convocaron para hacer la música de una película, La Ciudad Oculta, y me llevó a grabar. Y fue a grabar el bongó Javier Bonga, un candombero uruguayo que yo había conocido aquella noche en la estación de tren. Javier después grabó los tambores con nosotros en el disco de Lado Sur. Y así me fui metiendo cada vez más en el nicho ese, de músico que toca candombe, y me iban llamando para distintos laburos". (Beto Cerini, entrevista, 3/10/2006)

À feição de muitos músicos deste universo, Beto trabalhou em iniciativas alheias paralelamente a seus próprios projetos e canções – que foram registradas em 2005 no CD *Una y Mil Veces* (Rigor Records), da banda Lado Sur. São canções difíceis de rotular e embora eu as categorize como rio-platenses, nem todos os músicos adotam tal rótulo pela importância que às vezes parecem ter as diferenças nacionais. De qualquer modo há consenso entre os artistas sobre o fato de que muitos dos que hoje podem ser enquadrados nessa categoria tocavam canções ‘roqueiras’, com ‘aires’ de tango ou ‘atangadas’ desde o final da década de 1970 e aproximavam tal estética dos gêneros ‘locais’ – o candombe afro-uruaio (Beto Satragni, *Raíces* e *Afrocandombe*), a murga

portenha (Alejandro del Prado, Coco Romero ou Ariel Prat), o candombe e a murga das duas margens do rio (Mozzi). Os músicos que ‘acompanharam’ as figuras cujos nomes identificam os projetos muitas vezes circularam entre os diferentes gêneros e estilos.

Os encontros e trocas entre músicos uruguaios e argentinos são sempre significativos, e em todas as narrativas representam pontos de inflexão ou momentos marcantes. São também importante fonte de aprendizado – um aprendizado que não se reduz ao aspecto estritamente musical. Em alguns casos o trânsito entre um e outro país foi objeto de reflexão e explicitamente aludido nos trabalhos musicais. É o caso de *Ché Botija*, um *duo* de violões integrado pelo argentino Hernán Alizieri e por Gustavo Suarez, uruguaio radicado em Buenos Aires. O nome do *duo* expressa a aproximação dos modos de falar de ambas as margens do rio – ‘ché’ é uma expressão característica na fala de Buenos Aires, interjeição com que se chama ou se pede a atenção de outra pessoa, que pode expressar assombro ou surpresa.¹⁶⁶ ‘Botija’, por sua vez, é o termo que os uruguaios utilizam para designar ‘rapaz’, ‘garoto’. Através de um repertório instrumental, Gustavo e Hernán aproximam candombes, milongas, murgas e tangos com uma orientação que eles mesmos definem como ‘jazzística’¹⁶⁷, sem deixar de expressar ‘*el sentimiento de Buenos Aires y Montevideo*’.

Portanto, o candombe afro-uruguaio, quer quando combinado com a canção roqueira de Buenos Aires (desde a década de 1970), quer com o jazz, quer quando aproximado do tango e da milonga (já na década de 2000), vem reunindo músicos uruguaios e argentinos, murgueiros, murguistas e candombeiros das duas margens do rio.¹⁶⁸ Nessas reuniões, as estéticas familiares aos músicos se encontraram, se misturaram, selaram amizades e alianças, conflitos e divisões, nas quais a adscrição nacional não deixa de pesar. Também significou um nicho laboral para músicos profissionais, uruguaios e argentinos, embora muitos façam um balanço negativo do

¹⁶⁶ A definição do *Diccionario etimológico del lunfardo* diz: “Vocativo del pronombre de segunda persona singular rioplatense *vos*. (...) aún se discute si no es palabra quichua o araucana” (Conde, 2004: 99). Na língua dos araucanos ou *mapuche* (povo ‘originário’ que habita uma ampla região no sul da Argentina e do Chile) denominada *mapudungun* (a fala dos *mapuche*), ‘che’ significa ‘gente’.

¹⁶⁷ Em artigo de 2008, Berenice Corti descreve a configuração do segmento de músicos de Buenos Aires que se dedica ao jazz, analisando, entre outras, as obras de vários conjuntos que aproximam o jazz do tango, das murgas e dos candombes – isto é, dos gêneros rio-platenses. Nesse âmbito, a autora também identifica uma “revalorización de los elementos de raíz afro en la música argentina” (Corti, 2008: 19).

¹⁶⁸ No capítulo 5 descrevo as diferenças entre murgueiros e murguistas, termos com os quais os nativos referem a quem participa das murgas argentina e uruguaia respectivamente.

potencial comercial desta musicalidade, que não se aproxima do *mainstream* da indústria cultural.

Yayo Gonzalez também pertence à segunda geração de candombeiros uruguaios de Buenos Aires. Criado no bairro Ansina, mudou-se para a Argentina em 1984, com 20 anos. Nas últimas duas décadas também viajou e morou por algum tempo no Chile, no Brasil, na Espanha e nos Estados Unidos. Além de atuar em muitas gravações junto a artistas ‘consagrados’ como Valeria Lynch e Raúl Carnotta, Yayo foi percussionista de inúmeras bandas de candombe de Buenos Aires, embora tenha se dedicado profissionalmente com maior empenho à música brasileira. É um mestre de candombe reconhecido entre muitos jovens argentinos que aperfeiçoaram seus aprendizados ‘de rua’ por meio de aulas particulares. Yayo ministrou workshops e dá aulas individuais de candombe, embora não para iniciantes (como acontece nas escolas, de aprendizado coletivo, das quais surgem cordões e blocos), mas para músicos já competentes no gênero e que procuram se especializar nas técnicas mais atuais. Ele é um referencial nas saídas de tambores de San Telmo, no cordão dos ‘morenos’ (como os próprios integrantes denominam o conjunto, cuja formação varia de toque para toque, mas de que participam muitos negros uruguaios).



22- Yayo Gonzalez acompanhando seu filho enquanto desfila junto à Comparsa Kimbara, do bairro de Almagro. Desfile do Congreso de Culturas Afroamericanas organizado pelo Ilé Ayê Osun Doso de Buenos Aires. Calle Perú no centro da cidade. 9-out-2006.

Embora muito prestigiado nesse universo, Yayo Gonzalez é bastante pessimista ao avaliar o potencial do candombe como espaço onde desenvolver carreira como músico profissional. Ele atribui tais limitações principalmente a dois fatores, um de índole estética e outro sociológico. O primeiro se liga ao fato de que o candombe não possui coreografia atrativa, que leve o grande público a freqüentar os espaços em que é tocado, ao contrário do que acontece com as ‘salseras’ – nas quais se toca ‘música latina’ ou ‘caribenha’ e se baila salsa – e os bares brasileiros, com coreografias coordenadas do samba-reggae e da axé-music. O segundo fator se relaciona à imagem que muitos moradores de Buenos Aires têm do candombe, que é associado ao ‘bardo’¹⁶⁹: consumo de álcool, drogas, brigas e outras condutas condenáveis – se verá no capítulo 5 que a murga e os murgueiros são alvo de preconceito similar. Nas palavras de Yayo:

“El candombe tiene mucha aceptación en Argentina, y se generó una gran movida, pero es una expresión que sigue siendo callejera. Para venderlo en espectáculos siempre es mezclado con otra cosa. Las bandas de rock como Los Fabulosos, La Bersuit, pueden meter algo de candombe, pero en medio de su estética, no lo mandan puro. En las tanguerías, que se trabaja bien con turismo, podrían poner un número de candombe, pero no entra. No quieren tambores. Los morenos no vamos porque en general somos indeseables, y los chicos blancos que son los que tienen buena conducta, tampoco van. Nunca podés tener un público de 400 personas como La Milonga de Alabum en un espectáculo de candombe puro. Los percusionistas que se dedican al candombe, sin meterse de lleno en lo latino, no tienen mucho trabajo. Estamos todos atrás de un trabajo, de un lugar para tocar. Habría que tener una coreografía para vender el candombe. Yo me mantuve mucho tiempo con la música brasilera, y latina, porque tienen sus coreografías. Vos fijate cuántas salseras hay, cuántos bares brasileños, pero no hay ni siquiera dos casas de candombe, y somos un millón de uruguayos. Pero muchos uruguayos mismo, hasta nosotros, vemos el candombe como un lugar en el que puede haber bardo, y ni a tus propios hijos los querés llevar”. (Yayo Gonzalez, entrevista, 5/8/2006)

¹⁶⁹ No *Diccionario etimológico del lunfardo*, ‘bardo’ se define como “desorden, confusión, lío, quilombo, problema, situación complicada. Discusión, refriega, riña. Jarana, diversión” (Conde, 2003: 58).

Este capítulo procurou descrever o universo dos músicos rio-platenses em vários de seus aspectos. Por um lado foram abordados os objetivos e práticas que nucleiam os conjuntos, suas relações com a indústria cultural e as formas de gerir a atividade musical. Descrevi os espaços em que atua este segmento de músicos, a importância que reveste o *‘tocar en vivo’* nas suas práticas e o valor representado por certos espaços públicos. Acredito que a situação estrutural em que trabalham estes artistas contribui para sua grande mobilidade por projetos diferentes, o que por sua vez coloca em diálogo os gêneros rio-platenses através das experiências dos próprios músicos. As trocas com músicos afro-americanos vindos de diferentes países, e em especial com os *candombeiros* uruguaios, também contribuiu para que os músicos de Buenos Aires reelaborassem a *‘música negra’* local. A abordagem se concentrou sobretudo no trânsito dos músicos através de projetos que aproximaram distintas tradições e na permanente reelaboração de distinções e contrastes entre gêneros e estilos. Tal enfoque coincide com a proposta teórica de Fabian Holt, de pensar a música *‘entre’* os gêneros mais do que *‘nos’* gêneros (2008:44).¹⁷⁰ Uma forma de colocar em prática essa proposta seria uma abordagem etnográfica que considere o nível das trajetórias na biografia dos músicos e que procure articular o exame das experiências individuais com o plano social das relações que os indivíduos elaboram nessas trajetórias.

O exame das trajetórias desfaz qualquer possibilidade de associação essencialista entre práticas musicais, lugar e categorias étnico-raciais. Tal foco nos *‘entre-gêneros’* também representa uma estratégia para descrever muitas iniciativas que não se enquadram nos cânones dominantes e nem no *mainstream* da indústria cultural. Quando as práticas não se enquadram em categorias bem definidas pode parecer que elas não existem, simplesmente porque não sabemos em que termos nos referir a elas. É difícil descrever o que não podemos nomear. Com esta perspectiva é possível compreender os esforços deste grande segmento de músicos na elaboração de uma categoria que englobe suas práticas musicais, mesmo que existam importantes diferenças entre elas. A atenção para os espaços e os trânsitos entre os gêneros permite entender as categorias sociais sem necessidade de descrevê-las como entidades estáticas, mas através da diversidade e

¹⁷⁰ Holt resume sua proposta nas seguintes proposições: “1 – Core-boundary models of genre should be complemented with decentered models. 2 – Music has cross-generic and processual qualities that defy categorical fixity. 3 – Spaces between genres are as valid sites of inquiry as are genres themselves. 4 – In-between spaces have special significance for understanding diversity and transformation. 5 – The metaphor *‘in between’* draws attention to how music is situated. 6 – My in-between poetics seeks to unfold connections across borders ad infinitum” (2008: 45).

das transformações que as integram. Assim, práticas musicais que aproximam sonoridades de distintos gêneros, de formas muito diversas, podem ser pensadas como uma unidade expressa na categoria música rio-platense.

Entre gêneros: as versões nos repertórios rio-platenses

Assim como as trajetórias de muitos artistas transitam entre os gêneros rio-platenses, as canções deste universo percorrem por vezes trajetos similares, ao ganhar versões no estilo de cada gênero. Em campo, me chamou atenção a frequência com que conjuntos e solistas se apropriam de canções produzidas ou difundidas em algum dos quatro gêneros considerados rio-platenses – tango, candombe, murga e milonga – para adaptá-las e interpretá-las segundo o que prescreve outro gênero do mesmo universo.

O procedimento não é novo. No Rio da Prata, o recurso de lançar mão de determinada canção ou de parte dela para elaborar outra é tão antigo quanto a própria música popular. O surgimento da maioria dos gêneros musicais modernos, tal como o de muitas canções, foi em realidade uma transformação de gêneros e canções anteriores. Como apontava Carlos Vega na década de 1960, as espécies populares se constituem de elementos sonoros disponíveis no contexto social em que esse processo ocorre.¹⁷¹ A apropriação de formas conhecidas, porém, geralmente redundando na sua modificação. O processo já foi identificado em distintos casos ao longo do continente.

No Brasil, por exemplo, o maxixe parece surgir como uma reelaboração local da valsa e da polca, tal como descreve Carlos Sandroni em *Feitiço Decente*. Sua análise se inspira no exame da adoção/transformação descrito por Alejo Carpentier (que se inspirou, por sua vez, em Carlos Vega) acerca da apropriação da contradança pelos negros dominicanos (2001:68-69). Carpentier refere as mudanças como uma ‘transubstanciação’, interpretações de gêneros conhecidos que se transformam com base nas novas ‘formas de fazer’. Conforme Sandroni, a transubstanciação descrita por Alejo

¹⁷¹ Em artigo de 1965, Vega fala de ‘disponibilidades musicales circundantes’. Em seu ensaio sobre a *mesomúsica* ele explica: “El autor de esta nota cree que ha logrado distinguir con cierta precisión una clase de música cuya constante creación y general consumo a lo largo de siglos y por todas partes, permite observar, ya en perspectiva, su función social y cultural, la sucesiva dispersión de sus especies, sus caracteres estéticos y técnicos, su relación con los grupos de creadores, ejecutantes y oyentes, su nexos con las empresas comerciales, industriales, difusoras y docentes, y penetrar en su historia milenaria.(...) Estas especies se constituyen sobre la base de las disponibilidades circundantes -a menudo son la continuación de otras o su modificación-, se lanzan por el mundo y, al cabo de medio siglo o de uno entero o de poco más, ceden el éxito a especies nuevas que reemprenden sus triunfales andanzas, requeridas por las mismas funciones de esparcimiento, complemento o evasión: (...) Muchas veces los subfocos más activos transforman los envíos alógenos y producen promociones nuevas de las mismas canciones y danzas, o elaboran especies lo suficientemente alejadas del modelo como para llamarse distintas” (Vega, 1997. Meu sublinhado.)

Carpentier equivale à Antropofagia de Oswald de Andrade. De fato, muitos estudiosos do folclore das Américas relataram o mesmo fenômeno, que parece acontecer em todo o continente. Trata-se de adoções seletivas que também implicam transformações. A superposição do velho e do novo vem se revelando uma das mais importantes marcas da música popular latino-americana no século XX.

A consolidação de novos gêneros a partir da reinterpretação de formas já conhecidas remete, por sua vez, ao plano das canções que constituem tais gêneros. Se partirmos da idéia de que as práticas musicais que o etnógrafo observa em campo contribuem para definir os limites entre os gêneros ou os desafiam, podemos reconhecer igualmente que isso ocorre em boa medida por meio da execução de canções. As canções criadas pelos compositores, cantores e instrumentistas populares aparecem em algum ponto do *continuum* entre os pólos da criação individual e do anonimato/criação pela coletividade. Os estudos sobre tais práticas ressaltam ora um desses aspectos da criação, ora outro, dependendo do argumento que se procura defender.

Em seu estudo sobre cantores e apresentadores populares na Europa entre 1500 e 1800, por exemplo, Peter Burke destaca a criatividade individual desses artistas, mesmo reconhecendo tratar-se de um tipo de criatividade que compreende variações sobre temas já conhecidos.¹⁷² Em outras palavras, sem negar que existem temas cujo conhecimento é partilhado socialmente, Burke destaca a inovação que o artista popular introduz através da variação. Isso se explica pelo interesse em contestar a perspectiva folclórica dominante, que geralmente referia o campesinato medieval como uma massa sem espaço para individualidades e onde a tradição oral era considerada a voz do todo social, em que o povo cria coletivamente. ‘O apresentador tradicional às vezes tem sido visto, desde os irmãos Grimm em diante, como apenas um porta-voz da comunidade, um transmissor da tradição popular’ (1989:136).

Com tais perspectivas a dominar os estudos sobre o objeto examinado, a ênfase de Burke na contribuição individual dos cantores populares pode ser entendida como decorrente da necessidade de descortinar aspectos pouco conhecidos dessas práticas. De qualquer modo, o próprio autor alerta que, na melhor das hipóteses, o que podemos fazer é apresentar argumentos contra os dois extremos – o da inovação individual

¹⁷² “A cultura popular pode ser descrita como um repertório de gêneros, mas também, num exame atento, como um repertório de formas (esquemas, motivos, temas, fórmulas), quer se restrinjam a um único gênero ou sejam partilhadas por dois ou mais. (...) as canções populares (...) têm que ser consideradas como combinações entre formas elementares, com permutações de elementos mais ou menos prontos” (Burke, 1989:148).

absoluta e o da transmissão da tradição – ‘e convidar o leitor a escolher entre as faixas intermediárias do espectro’ (1989:136).

Assim, desde o início da Idade Moderna os compositores, instrumentistas e cantores populares estabelecem variações pessoais dentro de uma estrutura tradicional – e em todas as canções populares, ao que parece, há um pouco de cada um desses aspectos. Quanto mais moderno o artista, ou quanto mais a renovação seja valorizada na sua iniciativa, mais se ressalta a magnitude da mudança introduzida, geralmente se obscurecendo a continuidade no uso de algumas prescrições genéricas consideradas tradicionais. Continuidade e mudança aparecem como dois aspectos fundamentais a ser contrabalançados nas práticas musicais, cada iniciativa trazendo dosagem distinta de um deles, segundo os interesses e hábitos dos músicos.

No contexto em que realizei etnografia, a noção de unidade autoral percorre os discursos de senso comum justamente por exprimir um valor fundamental na ideologia moderna ocidental, de cunho individualista. Conforme Dumont (2000), esta ideologia se caracteriza por escamotear a pertinência do indivíduo à ordem social. A noção de composição individual se torna natural se pensada neste quadro de idéias. Entretanto, cada vez mais os estudos sobre diferentes universos musicais em perspectiva antropológica passaram a advertir sobre a importância das trocas entre sujeitos e obras e dos diálogos com atuações e obras do passado, no exame dos processos de composição. Dito de outro modo, nem naqueles âmbitos em que a inovação é altamente valorizada se pode compreender a criação e a composição como gestos individuais; nas práticas musicais dos universos populares contemporâneos são facilmente identificáveis distintos mecanismos de composição que se descrevem melhor como transformações ou variações de formas e temas já conhecidos.

Em antropologia, este tipo de criação muitas vezes é explicitado por meio da fórmula com a qual Claude Lévi-Strauss descreveu o pensamento mítico, entendendo-o como uma espécie de *bricolage* intelectual que elabora novas construções a partir de elementos preexistentes, muitas vezes adotando-os para novos propósitos. Como se esclarece na versão castelhana de *El Pensamiento Salvaje*, ‘*el bricoleur es el que obra sin plan previo y con medios y procedimientos apartados de los usos tecnológicos normales. No opera con materias primas, sino ya elaboradas, con fragmentos de obras, con sobras y trozos*’ (1964:35).

Em contextos individualistas, a composição que recolhe elementos preexistentes nas suas criações não parece tão legítima quanto a que cria formas novas. Muitas vezes

os nativos utilizam este critério para diferenciar, na criação artística, o âmbito folclórico-popular do erudito, lembrando as palavras de Lévi-Strauss quando se refere aos meios do *bricoleur* como ‘desviados’ em relação aos do homem de arte (1964:35). No campo que pesquisei, os procedimentos compositivos de muitos instrumentistas e cantores, enquanto partem de uma atitude retrospectiva, se aproximam das técnicas do *bricoleur*. Entre os músicos rio-platenses se valoriza a atitude retrospectiva como caminho para expressar ‘lo nuestro’, a musicalidade ‘própria’ da região. Isso não impede que a originalidade dos arranjos seja considerada importantíssima, marcando o que distingue algumas práticas de outras – e chegando ao ponto de descrever parte deste segmento como ‘*música popular de calidad*’, uma qualidade medida com base na ‘sofisticação técnica’ dos arranjos, classificando numa ordem hierárquica as respectivas práticas. Esta ‘sofisticação técnica’ se relaciona com o domínio, por parte dos compositores e arranjadores, de saberes da chamada ‘música erudita’ tais como harmonia, contraponto etc.

As práticas do universo pesquisado se situam em algum lugar desse contínuo: algumas mais próximas da tradição, representada por aqueles conjuntos formados majoritariamente por murgueiros ou candombeiros ‘del palo’¹⁷³ – isto é, pessoas que fazem parte de murgas e blocos com atividade independente do universo musical –, outras mais próximas da inovação, representada por ‘músicos’ – ou seja, quem tem formação formal em música (via conservatórios, escolas, institutos etc.), e em alguns casos formação em música ‘erudita’, e se dedica à música ‘popular’. Estes se distinguem, na avaliação dos nativos com os quais tive ocasião de conversar, pela beleza e/ou sofisticação dos arranjos que realizam. Também vale destacar que as práticas mais próximas do pólo ‘inovador’ envolvem fundamentalmente música para escutar (em muitos casos, apenas instrumental), enquanto as práticas que orbitam em torno do pólo ‘tradicional’ se referem na maior parte das vezes à música para dançar ou para dançar e cantar.

Recorrendo mais uma vez às idéias referentes à arte ameríndia, é válido considerar a distinção estabelecida por Lux Vidal entre a arte moderna e a arte indígena: enquanto a primeira faz ‘arte pela arte’ – ou seja, os objetos criados não respondem a

¹⁷³ Na fala nativa muitas vezes se utiliza a expressão ‘*ser del palo*’ no sentido de pertencer a alguma comunidade. *Palo* tem um significado distinto no espanhol e no lunfardo rio-platense. No *Diccionario etimológico del lunfardo* se define como: “*Grupo con una comunidad de intereses o gustos*”; “*Ser del mismo palo: tener gran afinidad con otro o pensar de modo semejante; pertenecer a un mismo grupo*” (Conde: 2004:241-242).

outro fim além da fruição/reflexão estética –, a segunda não concebe a arte como alguma coisa independente de outras áreas da vida social (2004:374). A distinção parece esclarecedora para pensar as diferenças entre as práticas que observei em campo.¹⁷⁴ Nas que descrevo como mais próximas do pólo ‘inovador’ e onde se valoriza a criação individual, o que importa é a música propriamente dita; já nas tradicionais, o que conta é o que a música gera ou permite no encontro dos grupos. Nas reuniões em que se encaminham práticas associadas às murgas ou ao candombe, a música é um dentre vários aspectos e nesse caso uma música nova não tem mais eficácia que uma já conhecida. Nesse universo, portanto, realizar versões é um procedimento compositivo legítimo, utilizado e valorizado. Em muitos casos, mesmo que as canções não sejam explicitamente apresentadas como versões, elas guardam semelhança com outras canções do repertório das murgas, do candombe ou do tango.

Assim como ocorreu com outros gêneros populares latino-americanos modernos, o tango do início do século XX era um âmbito no qual muitas peças, por mais que assinadas por autores e compositores individuais, mostravam continuidades de distinto nível com peças anteriores ou contemporâneas, que tinham, por sua vez, outros autores e compositores.¹⁷⁵ Como descreve Novati (1980:20), o desenvolvimento do tango entre 1890 e 1910 esteve marcado pela apropriação do que com frequência se denomina ‘motivos populares’ (na edição de canções de autores desconhecidos ou em ‘cancioneros’, por exemplo).¹⁷⁶ Considerados ‘tradicionais’ ou ‘populares’ pelos

¹⁷⁴ Essa distinção já foi utilizada para descrever as diferenças entre o que, nos textos anglo-saxões, é referido como ‘high art’ e ‘low art’. Ao descrever as idéias da Escola de Frankfurt – especialmente de Adorno e Horkheimer – Simon Frith (1996: 13-18) examina a presumida distinção entre “the ‘autonomy’ of high art (which exists only for ‘artistic reasons’, it’s value, therefore, an effect of its form) and the ‘function’ of low art, which exists to serve some end (commercial, hedonistic) and is valued accordingly, by reference not to its internal features but to its use” (1996: 18).

¹⁷⁵ Várias apropriações representativas que marcaram a *Guardia Vieja* do tango são apresentadas por Novati (1980: 20-21). No caso brasileiro, Moura aponta apropriações do mesmo tipo, descrevendo disputas pela autoria de músicas célebres que antes circulavam em caráter anônimo (1983: 57-70). Sandroni (2001: 131-155) examina o mesmo fenômeno. A comparação entre os âmbitos nacionais da Argentina e do Brasil permite inferir mecanismos similares, próprios da criação popular de lógica não-individualista, em ambos os contextos de consolidação dos respectivos ideários modernos. A sucessão de apropriações de canções já conhecidas pode ser interpretada como o encontro de duas lógicas: a da criação coletiva, expressa através de sucessivas transformações do repertório disponível, e a de uma lógica individualista em que a criação passa a ser concebida como um ato individual por um artista singular e autônomo.

¹⁷⁶ Neste caso, o termo ‘motivo’ deve ser diferenciado do mesmo significante quando usado nas análises musicológicas; o termo ‘motivo’, no seu uso nativo, se assemelha mais ao que nas análises musicológicas se denomina ‘tema’.

nativos, os ‘motivos populares’ são desenhos melódicos e rítmicos que podem ser concebidos como ‘música de todos’ – é a expressão adotada por Vega para abordar o que ele denomina ‘mesomúsica’, distinguindo o conceito daquele de música popular e sua conotação de ‘muito difundida’, na maioria dos casos pela indústria do entretenimento.

A consolidação do tango como gênero se caracterizou por sucessivas repetições, recorrências e reelaborações que geraram as características do gênero que viria se instalar entre os gêneros dançáveis da moda, à época. Há inúmeros exemplos, nesse transcurso histórico, de peças que se apropriam de ‘motivos populares’ e são assinadas por autores individuais, gerando discussões sobre sua autoria – especialmente quando implicam benefícios financeiros advindos dos direitos autorais¹⁷⁷.

Na história dos gêneros musicais modernos é possível traçar cadeias de transformações de uma mesma canção. As sucessivas apresentações vão colocando em diálogo versões que introduzem variações, através do que Vega chamava ‘as maneiras de fazer’ – que aqui referimos como interpretação ou estilo. As sucessivas interpretações de uma canção desencadeiam mudanças de forma e de significados – decorrendo estes, em parte, da nova contextualização e também da mensagem que os intérpretes procuram encaminhar através de tal transformação. As variações podem ser introduzidas mais ou menos intencionalmente, dependendo de cada caso. De qualquer modo é importante lembrar que os efeitos das práticas não necessariamente estarão associados com os objetivos dos músicos. Como vários antropólogos demonstraram, o exame da intencionalidade nas práticas, sejam musicais ou de qualquer outro tipo, nem sempre conduz à compreensão dos seus efeitos. Nas discussões em torno das teorias da prática, geralmente se questiona o grau de intencionalidade que o agente imprime e logra encaminhar na ação (Ortner, 1994). Como propõe Marshall Sahlins em *Ilhas de História*, as mudanças não decorrem necessariamente da intenção ou interesse dos agentes em modificar seu sistema social.

Paradoxalmente, muitas mudanças advêm da intenção dos agentes em perpetuar a ordem social que conhecem. Entre os músicos rio-platenses é muito forte a busca pela manutenção de um som o mais ‘tradicional’ possível, em alguns casos até pesquisando

¹⁷⁷ Em Buenos Aires, na segunda década do século XX, tiveram lugar vários esforços organizativos encaminhados por compositores e autores preocupados com a circulação de cópias não-autorizadas de partituras. Em 1924 foi fundado o *Círculo de Autores*, que não teve continuidade, e em 1936 a SADAIC (*Sociedad Argentina de Autores y Compositores*), que até hoje administra os direitos de autores e compositores musicais (Canaro, 1999).

sobre as músicas do passado de modo a fazê-lo mais fielmente. Mas tal intenção convive com a necessidade de se renovar e as novas realizações sempre introduzem transformações, muitas das quais podem não ser intencionais nem ter algum sentido que os músicos consigam ou se interessem em formular explicitamente. De qualquer modo é necessário sublinhar que as transformações não decorrem necessariamente das intenções ou concepções dos músicos, mas de uma combinação de fatores ideológicos (entre outros) com uma série de condicionamentos estruturais e políticos, ‘forças da história’ que condicionam grandemente o que os sujeitos podem fazer.

Os estudos antropológicos e sociológicos sobre mundos artísticos enfatizam amplamente os aspectos sociais da criação de obras e de consolidação dos gêneros. Em trabalho de 1982, Howard Becker já apontava que a emergência de novas obras artísticas somente se produz na interação de artistas, trabalhadores ou técnicos desse meio e audiência. Quando repetida com certa intensidade, essa interação pode consolidar convenções que organizam tanto o trabalho dos artistas quanto a avaliação da audiência. Para Becker, a criação implica pequenas doses de agência individual (por parte do artista que seleciona opções criativas segundo sua intuição acerca de uma audiência/público ideal) e grandes doses de interação social – parafraseando o autor, são os mundos artísticos e não os artistas que fazem arte (Becker, 1982:198-199). Esta perspectiva relacional foi grandemente enriquecida por estudiosos inspirados no trabalho de Mikhail Bakhtin, que desde muito cedo distingue o autor-pessoa (isto é, o artista ou o escritor, nas suas próprias análises) do autor-criador (isto é, a função estético-formal que engendra a obra)¹⁷⁸. A própria criatividade é, depois de Bakhtin, entendida como diálogo, em alguns casos até ressaltando as formas intencionais como compositores e autores lidam com as convenções que definem os gêneros através do diálogo:

“Music has to be understood as an ensemble of coded voices. (...) At a general level, the author’s work can now be understood as the identification of coded voices and their arrangement in meaningful dialogue. (...) In effect, competence as a social author consists of being able to identify and deploy appropriate voices so as to meet a minimum threshold of stylistic accomplishment. (...) We might say now is that what is being recognized in the case of a ‘creative’ work is a particular relation to the stylistic norm.

¹⁷⁸ Tal distinção é introduzida no texto “O autor e o herói na atividade estética”, escrito entre 1920 e 1922 (incluído em *Estética da criação verbal*). Ver Faraco, 2007.

This may involve transcendence of the norm, or even, in the case of avant-garde aesthetics, its transgression. But just as often, the work will strive to implement or express the norm completely. This is a centripetal tendency where what is at stake is crystallization of style". (Toynbee, 2003: 105-106)

Muitas vezes as variações são introduzidas com o objetivo claro de desafiar os limites do gênero em que uma canção foi difundida. Os limites entre gêneros aparecem às vezes como representantes do poder da convenção na estruturação do social; desafiá-los é uma forma de contestar tais estruturas. O gênero tem funções descritivas e prescritivas, é um ‘modelo de’ e um ‘modelo para’, parafraseando a concepção geertziana de religião. O gênero opera informando qual o tipo de atuação esperada de um determinado músico ou conjunto. Embora o gênero atue de maneira muito prática – os nativos via de regra reconhecem uma milonga ou um tango –, dificilmente somos capazes de explicitar, como nativos, o que faz de um tango, tango, e de uma milonga, milonga. Trata-se de informação obtida de modo não-verbal e que resulta de difícil verbalização. Somente o estudioso, através de análises comparativas, pode encontrar recursos para explicitar verbalmente o que diferencia os diferentes gêneros como sistemas prescritivos.

Nas conversas, não raro os músicos – muitos dos quais trabalham profissionalmente em tais gêneros – ficavam sem palavras ao tentar descrever tais convenções e apelavam a certa cumplicidade para comigo, pelo fato de ser eu também nativa e dispor, em tese, dos mesmos mapas culturais. Por sua vez, nas conversas sobre esse tópico se tornou evidente que a maioria dos músicos articula suas práticas e falas sobre o reconhecimento da arbitrariedade dos gêneros como sistema classificatório da música, sem por isso deixar de realizar grandes investimentos na hora de desafiar ou respeitar convenções. Em sua proposta para uma compreensão poética e estética da classificação humana, Rapport e Overing se referem ao fenômeno:

“(...) human beings recognize that the world is actually multiple – subject to a diversity of factual and potential cognitive constructions – and that any one system of classification is only a pretence at overall orderly encompassment. We recognize that there is a contradiction at the very heart of the classificatory process: the practice of giving a name (however provisionally) to a diversity. We classify, we categorize, conscious of the logical impossibility of so doing once-for-all, and thus we continue to make ‘the world as a work of art’.” (2000:40)

O gênero opera como recurso classificatório e compreende tanto as obras que o constituem – como se fosse um marco de definição sonora – quanto os critérios que permitem que determinadas obras sejam associadas a determinado gênero. O gênero implica um paradigma estético que hierarquiza as realizações segundo sua adequação ao que se considera belo e/ou bom nessa esfera. O que se valoriza nas execuções do gênero se relaciona à história da constituição de tal gênero e, em muitos casos latino-americanos, às relações com os processos de definição do nacional, do tradicional e do popular em cada contexto. O nível das relações entre os gêneros musicais é um plano fundamental para a compreensão dos gêneros particulares e das práticas que lhes dão forma. É importante frisar que tais relações entre os diferentes gêneros, no que tange a seus limites, não configuram algo estático, mas sistemas classificatórios em constante redefinição. Conforme Menezes Bastos (2007a), a dinamicidade das relações entre os gêneros é uma característica estrutural constitutiva da sua sistematicidade.

As canções que compositores, instrumentistas e cantores inscrevem nos diferentes gêneros podem ser entendidas como enunciados tendentes a estabilizar ou desafiar os limites do gênero, bem como a manter ou refazer as relações hierárquicas entre eles. Mais uma vez tomo emprestadas as idéias que Bakhtin (1982, 1991) elabora para pensar os gêneros discursivos, desta vez no sentido de compreender o campo da música popular como um sistema de gêneros no qual coexistem forças centrípetas e centrífugas. As centrípetas tendem à centralização, unificação, standardização, hegemonia; as centrífugas, à descentralização, divisão e competição entre múltiplas vozes sociais. Se pensadas como enunciados, as canções expressam uma combinação dessas forças. Na hipótese de que as canções sejam versões realizadas num gênero distinto do que popularizou a canção, e inclusive quando gêneros se fundem numa mesma canção, pode-se pensar em termos de forças centrífugas, que transgridem as normas definidoras do que se espera da atuação num gênero particular. As ‘fusões’ são muitas vezes entendidas nestes termos, não somente pelos estudiosos, mas pelos músicos nativos, como comentado no capítulo 3. Tal como aponta Susan McClary:

“Los géneros musicales y las convenciones se cristalizan porque son aceptados como naturales por una cierta comunidad: definen los límites de lo que cuenta como un comportamiento musical apropiado. Pero la cristalización o legislación también hace que esas normas estén disponibles para ser rotas, haciendo que la música se constituya en un terreno en el cual

las transgresiones y las oposiciones pueden ser registradas directamente”.
(1991: 27, citado em Ochoa, 2003:86)

Assim sendo, duas questões podem ser vinculadas: por um lado existe uma combinação, em doses diferentes, de continuidade e de mudança em qualquer composição ou versão. Acredito que essa combinação decorre dos interesses e da disposição dos músicos, da mensagem que procuram transmitir. O que sem dúvida varia é o grau em que os intérpretes procuram obscurecer ou ressaltar os diálogos que suas canções constituem nas diferentes atuações. Quando se procura encarnar a figura do autor-pessoa, tais diálogos são obscurecidos; quando se tenta evidenciar o pertencimento autêntico a uma tradição, se destaca o diálogo com as vozes do passado.

Ingrid Monson elaborou o conceito de intermusicalidade para analisar as canções que contêm referências e citações relativas a outras peças do passado. Em trabalho sobre o jazz nos Estados Unidos, a autora recorre à metáfora da ‘conversação através do tempo’, ressaltando a dimensão historicista do conceito de dialogismo de Bakhtin e apontando para o contexto temporal em que se expressam e se definem idéias em relação à história de discursos sociais e culturais concorrentes. Utilizando vários exemplos (1996:99-121), ela explora as referências e alusões musicais – como as citações – enquanto recursos transformativos (que Monson identifica particularmente nas práticas musicais dos afro-americanos no mundo do jazz) para inverter e desafiar a hegemonia dos valores estéticos brancos. Através do conceito de intermusicalidade, a autora explica a capacidade alusiva e intertextual da música e as formas como os sons e as canções podem referir o passado e oferecer comentários sociais. Na sua definição:

“The word intermusical is best reserved for aurally perceptible musical relationships that are heard in the context of particular musical traditions”.
(Monson, 2003: 127-128)

E explica o procedimento através do qual, na citação musical,

“the quoted music material serves to index a prior performance iconically and place it in juxtaposition to the present. This intermusical moment of allusion points to the indexical capacity of music – that is, its ability to establish through aural means a point of spatio-temporal reference relative to its context of occurrence”. (2003: 188)

As alusões a músicas do passado numa mesma tradição podem se exprimir, por exemplo, por meio da citação que, na proposta de Monson, é definida em termos semióticos como um ícone indexical. Isto significa dizer que a frase musical citada refere (como um ícone de) a um fragmento da obra anterior (2003:228). Ela examina a improvisação no jazz norte-americano, mas parecem existir evidências de que grande parte das músicas populares latino-americanas é marcada pelo fenômeno da intermusicalidade. No contexto que pesquisei, o fenômeno é observado no caso de músicas muito conhecidas que são transformadas para ser interpretadas com outra letra – operação que os nativos por vezes referem como *astracanada* – ou segundo as prescrições de outro gênero, através de uma *versão*.

4.1 As astracanadas

Existe uma questão que permeia o debate no âmbito dos estudos da canção popular: o que vem primeiro, a música ou a letra? O que identifica uma canção (e a diferença, portanto, em relação a outras): sua música ou sua letra (ver Frith, 1988, e Menezes Bastos, 1996) No universo que pesquisei, as músicas evidenciam um poder de permanência muito maior que o das letras. As letras são prescindíveis, as músicas não; a letra parece mais acessória do que a música na hora de identificar uma canção. Tal princípio já foi descrito por Menezes Bastos (1996), quando afirma – a partir do exame de “Feitio de Oração”, de Noel Rosa – que

“A identidade da canção – tipicamente no caso da música popular – é dada pela música: sua letra pode ser transformada (até por esquecimento do cantor e de maneira mais ou menos radical), cancelada (substituída por um arranjo instrumental, mesmo por um assovio ou canto do tipo ‘nã-nã-nã’) ou não entendida – diga-se: lingüisticamente, caso clássico das letras em línguas estrangeiras não compreendidas por quem canta e/ou pela audiência”. (Menezes Bastos, 2006¹⁷⁹)

Por sua vez, ao refletir sobre as relações entre composição e arranjo através de versões da “Saudosa Maloca”, Menezes Bastos (2006) sublinha a importância das

¹⁷⁹ Citação tomada do texto “Conflito, lamentação e irrisão na música popular brasileira: um estudo antropológico sobre a *Saudosa Maloca* de Adoniran Barbosa – O que é arranjo-composição?” (2006), inédito.

questões interpretativas, especialmente as estilísticas, postas pela performance da canção nos casos em que os arranjos emitem uma mensagem distinta e até contraditória em relação à que caracteriza a ‘composição’ ou ‘versão original’. Ruth Finnegan (2008) retoma tal discussão e também chama atenção para o nível da performance como um dos planos fundamentais dentre os que contribuem para definir a canção. As relações entre esses planos e a predominância de um determinado nível nas avaliações sobre as obras dependem, sem dúvida, do contexto. O volume *Palavra Cantada* (Mattos, Travassos e Medeiros, 2008) traz estudos de casos nos quais os nativos dão diferentes ênfases à importância desses níveis. Finnegan destaca igualmente a necessidade de uma concepção não-etnocêntrica de composição, que não extrapole os modelos ocidentais, para entender a criatividade de qualquer contexto sócio-cultural. A composição pode assumir formas variadas: em alguns âmbitos criar uma nova canção significa compor nova letra para uma melodia existente. Como se verá adiante, é o caso de muitas práticas dos músicos rio-platenses, especialmente dos que fazem murga.

Não raro o procedimento de transformar uma música conhecida por meio de nova letra é feito através da paródia, com tom bem-humorado e irreverente. Na definição de Hutcheon (1991), a paródia é repetição com uma diferença, é a imitação de um modelo real que tem em vista a ironia, o ridículo ou a sátira. ‘As representações paródicas expõem as convenções do modelo e põem a nu os seus mecanismos através da coexistência de dois códigos na mesma mensagem’ (1991:67). A explicação de Mikhail Bakhtin, por sua vez, relaciona a paródia com a tendência dialógica da linguagem. Para ele a paródia é um ‘híbrido dialogístico intencional’ (1991). Dentro dela, linguagens e estilos iluminam-se ativamente e mutuamente.

Vários autores já interpretaram na forma de paródia a transformação da letra de canções conhecidas, ressaltando-se sempre a crítica cultural encaminhada através do humor. Trata-se de fenômeno corriqueiro na música popular tanto da Argentina quanto do Brasil. José G. V. de Moraes o descreve em relação aos cantores de modinhas paulistanas das décadas de 1920 e 1930 (2008:181-191). Entre eles era comum ‘emprestar melodias de canções conhecidas, já registradas na escuta e na memória auditiva da população, para contar suas histórias. (...) Sobre essas melodias sobrepunham novas letras sem respeitar integralmente a métrica, a prosódia, o ritmo, a lógica original da poesia e, sobretudo, da melodia’ (2008:182-183). Para de Moraes, o recurso pode ser interpretado em termos de bricolagem, a paródia decorrendo do ‘pastiche’. Essa interpretação, a meu ver, se relaciona com o que pode observar nas

versões que fazem as murgas rio-platenses: a nova interpretação somente se realiza plenamente pela associação que os ouvintes fazem com os sentidos atribuídos à canção ‘já conhecida’ e cuja identidade é ‘reconhecida’ através da música, não da letra. Não importa com que letra a canção seja apresentada: ela pode continuar a ser a mesma.

Nas murgas de Buenos Aires e de Montevideú, o recurso compositivo de transformar uma música pela introdução de nova letra chama-se *astracanada*¹⁸⁰ e constitui uma das marcas estéticas do gênero. A ‘astracanada’ consiste em tomar uma canção muito difundida, familiar à audiência, e arranjá-la para os instrumentos e formas vocais das murgas. No caso da *murga porteña*, os arranjos se adaptam à estrutura típica de solista e coro, bombo de prato e apito; no da murga uruguaia, se conformam ao coral masculino estruturado em *primos*, *primos altos*, *sobreprimos*, *segundos* e *bajos*, com acompanhamento de bombo, caixa e pratos de mão.

Em várias ‘astracanadas’ gravadas por murgas nos últimos anos, as canções conservam o mesmo nome ou título das versões ‘originais’ ou ‘difundidas’ porque a música sem dúvida continua identificando aquela canção, embora a letra e o arranjo sejam diferentes. São exemplos *Oro y Plata*, de Charlo¹⁸¹, gravada por *Atrevidos por Costumbre*¹⁸²; *Milonga Sentimental*, de Sebastián Piana e Homero Manzi¹⁸³, gravada por *Arlequines de la R*¹⁸⁴; e *La Llamada*, de Pedro Ferreira¹⁸⁵, gravada por *La Redoblona*¹⁸⁶ – as melodias não deixam dúvida a respeito da sua identidade, a canção continua a mesma, e o ouvido desatento pode até nem perceber que a letra é outra.

Apesar das modificações, as ‘astracanadas’ geralmente permitem que as audiências reconheçam a canção que serve de base ao arranjo. A transformação através da mudança da letra faz sentido em relação a sentidos anteriores da mesma canção. Em outras palavras, as canções têm uma identidade – associada fundamentalmente ao plano da música – que dá sentido à ‘astracanada’ ou versão de letra trocada. É por isso que considero útil pensar as sucessivas versões em seu plano relacional: assim como na linguagem o significado é produto da relação entre os signos (parafraseando o

¹⁸⁰ ‘Astracán’ é um animal cuja pele é utilizada para fazer casacos, sendo bem mais barata que a de outras espécies. O termo ‘astracanada’ denota a troca de alguma coisa ‘genuína’ por outra.

¹⁸¹ Arquivo 4 no CD Exemplos musicais em Anexo 1.

¹⁸² Arquivo 5 no CD Exemplos musicais em Anexo 1.

¹⁸³ Arquivo 6 no CD Exemplos musicais em Anexo 1.

¹⁸⁴ Arquivo 7 no CD Exemplos musicais em Anexo 1.

¹⁸⁵ Arquivo 8 no CD Exemplos musicais em Anexo 1.

¹⁸⁶ Arquivo 9 no CD Exemplos musicais em Anexo 1.

estruturalista suíço Ferdinand de Saussure), no fenômeno sob exame as canções parecem fazer sentido em relação a outras pré-existentes.

Conforme Saussure (1945), um elemento qualquer se transforma em signo, isto é, adquire significado, de duas formas: (i) ao vincular-se temporal ou espacialmente a outros elementos similares ou (ii) ao ser compreendido em oposição a outros elementos, também similares, que poderiam ter sido utilizados mas não o foram. O autor denominou de sintagmáticas as relações do primeiro tipo e de paradigmáticas as do segundo, sendo as primeiras descritas como relações de contigüidade (ou *in praesentia*) e as segundas como de oposição (ou *in absentia*). A idéia do estruturalismo é que os significados de muitos dos elementos que utilizamos decorrem dos elementos que não utilizamos. Lévi-Strauss explorou as idéias estruturalistas examinando, no plano da cultura, a noção de significado-por-oposição e de variações possíveis dentro de uma classe, mostrando que o método é adequado para avaliar diversos sistemas classificatórios. No âmbito das ‘astracanadas’ rio-platenses, as versões se encadeiam temporal e espacialmente, permitindo imaginar alguma coisa como uma tradição de canções, observando-se também que cada ‘astracanada’ faz sentido pela canção ‘original’ ou ‘anterior’, que ela não é.

A apropriação de tangos muito difundidos para compor canções de murga é um procedimento que permeia toda a história das murgas. Tanto a murga portenha quanto a uruguaia utilizam com frequência o recurso da ‘astracanada’, apropriando-se não apenas de tangos, mas dos demais gêneros rio-platenses e de outros gêneros da moda¹⁸⁷. De maneira geral a canção é adaptada a partir de uma nova letra que se refere à murga, ao carnaval ou ao bairro, que contém uma crítica sócio-política ou que alude a algum acontecimento da atualidade. A denominação ‘astracanada’, que denota troca mas também trapaça, atribui à versão um valor diferente do ‘original’.

Os murgueiros reconhecem e valorizam a autoria das peças criadas sobre outras pré-existentes, sendo critério valorativo o talento do autor para alcançar a função

¹⁸⁷ Gustavo Masó, um murgueiro ‘não muito tradicional’ (da murga *Los Duendes de Caballito*), declarou ter feito *astracanadas* a partir de canções de Astor Piazzolla, dos *Beatles*, do musical *Hair*, de Joan Manuel Serrat, de Sandro, Gabi-Fofó y Miliqui (especificamente o clássico infantil *La Gallina Turuleca*) e do *Pink Floyd*, além de uma em ritmo de son cubano e uma cumbia. Sua mais famosa canção – o ‘Haka Nacional’, presente no CD *Carnaval Porteño – Vol. I* e muito difundida nos meios de comunicação durante a Copa Mundial de Rúgbi de 2007 – é uma ‘astracanada’ baseada no canto dos jogadores da seleção de rúgbi da Nova Zelândia, os quais a retiraram, por sua vez, de um canto maori.

poética da nova letra, enfatizando a importância da forma e não só do valor referencial. No universo murgueiro, alguns letristas têm muito prestígio em razão da habilidade para criar letras, apesar e/ou devido ao fato delas se ajustarem a melodias já existentes. Nesse sentido é possível afirmar que, nas práticas observadas em campo e especialmente entre os murgueiros, não existe separação nítida entre composição, arranjo e interpretação. Fala-se nas versões pessoais de músicas conhecidas como se se tratasse de música própria – vários cantores se referiram às músicas que criaram como ‘yo tengo un tango’ ou ‘yo hice varios tangos’, e quando indagados sobre tais criações, geralmente mencionavam títulos muito conhecidos, esclarecendo que sua música era ‘feita sobre’ *Naranja en Flor*, *Tinta Roja* ou *La Última Curda*. Ao ditar uma letra de sua autoria para que eu a copiasse, os murgueiros aduziam que era para ser cantada com tal música ou tal canção.

É freqüente entre os murgueiros que algum letrista lhes ‘dê’ uma letra. Como explica Jesús ‘el Abuelo’: ‘*Cuando te pasan una letra te dan el derecho de interpretarla. Algunos intérpretes van a reconocer a ese autor y siempre que pueden lo mencionan, otros no, lo cantan como un tema propio*’. Muitas vezes, portanto, os murgueiros falam de temas ‘próprios’ para referir canções elaboradas sobre um tango difundido, por exemplo, para o qual algum artista lhe oferece a letra, legitimando seu direito a interpretá-la – o fato de ter recebido a letra funciona como habilitação. Não é o caso dos que cantam músicas e letras de terceiros. Alguns letristas do universo murgueiro são prezados por ter disponibilizado letras a cantores, transferindo-lhes o direito legítimo de interpretação. As que não foram explicitamente transferidas em vida podem ser interpretadas como versão, mas a letra não será considerada ‘própria’. Nesse sentido se expressa novamente ‘el Abuelo’: ‘*Marvezzi fue un autor que pasó muchas letras; Nariz también, pero también se llevó muchas con él*’.

É muito difícil desassociar a versão ‘original’ das ‘astracadas’ elaboradas sobre tangos; já noutros casos a memória quanto às canções que deram origem às ‘astracadas’ não persiste, e os mais jovens não reconhecem associações com músicas do passado. A partir de peças musicais desconhecidas entre as faixas etárias mais jovens, a murga criou versões de canções que hoje são clássicos murgueiros – é o caso da referida *Sacacorcho*, baseada na brasileira *Saca-Rolha*, ou de *El Viaje del Negro*, que manteve o título do candombe composto pelo uruguaio Alberto Mastra, embora

difundida no universo murgueiro com a letra de Eduardo Marvezzi.¹⁸⁸ A distância temporal entre as ‘astracanadas’ e a época em que a música se populariza também pode interferir na interpretação da intenção paródica dos intérpretes, já que em alguns casos a audiência não associa a nova obra com a ‘original’ e os efeitos paródicos decorrentes da superposição das duas mensagens restam enfraquecidos. A paródia precisa da cumplicidade entre artista e audiência:

“In ways such as this, performers engage those listeners who have enough experience to understand allusions and their possible humor and irony. These qualities are thus co-constructed by the performers and the listeners (who, remember, also include the musicians themselves), and there is always the potential for disjunctions between performers intentions and audiences interpretations”. (Monson, 1996: 124)

Enquanto criação que refere a obras anteriores, portanto, a ‘astracanada’ cria relações com músicas do passado, as quais somente se tornam inteligíveis para os que conhecem a tradição constituída por tais elos. De toda maneira, o contexto em que se interpreta a ‘astracanada’ é decisivo na configuração das relações intermusicais descritas por Ingrid Monson. O sentido da mensagem depende de os ouvintes reconhecerem a alusão a outras obras dessa tradição, o que lhes permite também integrar uma comunidade de intérpretes.

4.2 As versões rio-platenses

O tango não apenas oferece músicas a ser interpretadas com letras variadas, mas é um inesgotável fornecedor de canções para versões que o aproximam dos outros gêneros rio-platenses. Há uma imensa quantidade de canções criadas, difundidas e aprendidas pelo público como tangos e que mereceram versões como candombes e/ou murgas-canção. Muitas milongas e tangos podem ser executados com acompanhamento

¹⁸⁸ *El Viaje del Negro* em versão murguera já foi gravada por *Los Viejos Murgueros* (Los viejos murgueros, *Con el corazón en juego*, Agrupación Murguera los Quitapenas, 1998, Q13, CD.) e por *Coco Romero y la Matraca* (Coco Romero y La Matraca, *Pacha Momo*, M.W.& C.R. Producciones, 2004, CD.). A interpretação da música por *Coco Romero y La Matraca* pode ser visualizada em www.youtube.com/watch?v=8LW49mjY6Sc, e por *Los Calaveras de Constitución*, em www.youtube.com/watch?v=a5FCEG3sval&feature=related

de candombe argentino – os músicos utilizam indistintamente as expressões ‘candombe argentino’, ‘portenho’ ou *guariló* para referir o mesmo ritmo – ou de candombe afro-uruguaio, mas o fato de a canção ter sido anteriormente um tango sempre se articula com os significados encaminhados pelas novas versões: a nova versão não será somente um candombe, mas um candombe que remete ao ‘passado negro do tango’. Em alguns casos o acompanhamento *candombero* se exprime apenas por meio da marcação do ‘toque maderas’ como clave na canção, mas esse simples detalhe sonoro associa a música definitivamente ao candombe, e com ele às tradições dos negros da região. O ‘toque maderas’ é a forma como os *candomberos* geralmente se referem à marcação da clave do candombe afro-uruguaio; trata-se de uma fórmula rítmica que coincide com a do clave cubano 3:2.¹⁸⁹

Também se observa o inverso, isto é, executam-se canções do repertório candombeiro uruguaio com instrumentação e arranjos que remetem a gêneros argentinos – a remissão se expressa com clareza ao introduzir-se o bombo de prato e os ritmos da murga portenha – ou ainda por meio de novas letras, que ‘argentinizam’ as composições. As sucessivas transformações de canções já conhecidas – seja para ‘argentinizar’ candombes uruguaio, aproximando-os do som das murgas argentinas, seja para criar versões de candombes sobre antigos tangos ou milongas – também podem ser vistas como uma forma de elaborar relações entre os gêneros nos quais essas versões se inscrevem. O fato de as canções do repertório rio-platense serem interpretadas conforme as prescrições dos diferentes gêneros que constituem essa musicalidade é muitas vezes encarado pelos nativos como prova na hora de argumentar sobre o ‘parentesco’ entre tais gêneros.

Mas tal procedimento compositivo pode ser pensado também às avessas: a metáfora do parentesco entre os gêneros e o conceito de música rio-platense dela decorrente induzem à elaboração de relações entre eles. As sucessivas versões de uma mesma canção nos distintos gêneros rio-platenses criam elos simbólicos entre eles, o que permite pensá-los como uma mesma musicalidade. Essa musicalidade pode também ser pensada como um ‘sistema de transformações’ no qual as diferenças que permitem

¹⁸⁹ O candombe uruguaio e o candombe argentino se tocam sobre a clave 3:2. Inclui-se um exemplo audiovisual em Anexo 1 – Arquivo 10. O ‘toque maderas’ se executa com a baqueta nos lados do tambor, seja para convocar a ‘llamada’ ou intercalado nos fraseados do tambor ‘repique’. Notações, variações e exemplos sonoros das claves 2:3 e 3:2 e do *toque maderas* podem ser consultados em Machado Muñoz e Sadi (2002: 13). Conforme esses autores, o son e a rumba cubanos e o candombe afro-uruguaio (aos que devemos acrescentar o candombe argentino) coincidem na clave 3:2. Exemplos em Anexo 1: Arquivos 11,12 e 13.

distinguir um gênero do outro constituem, por sua vez, as relações que nos permitem pensá-los como um todo ou como elementos constituintes de um mesmo universo de fenômenos.¹⁹⁰ Os grupos sociais associados simbolicamente aos diferentes gêneros e estilos também aparecem relacionados à mesma rede, permitindo imaginar algo como uma ‘comunidade’ através da qual se exprime a musicalidade rio-platense.¹⁹¹ Elaboradas através das sucessivas versões de uma canção, as relações entre os gêneros rio-platenses, porém, não apagam as diferenças – quer entre gêneros, quer entre os grupos que com eles se identificam.

Tanto as relações entre os gêneros rio-platenses como as que ocorrem entre uruguayos e argentinos são muitas vezes conceitualizadas através de metáforas de parentesco. No âmbito em que realizei etnografia, esses parentescos metafóricos são o argumento encaminhado em muitas mensagens musicais, seja por meio de letras que referem poeticamente tais laços, seja em arranjos sonoros. As metáforas elaboradas nos diferentes âmbitos sociais sempre foram consideradas pelos antropólogos como preciosas fontes de informações culturais, já que permitem melhor interpretar os conceitos organizadores da experiência. No trabalho etnográfico sobre as práticas musicais dos Kaluli, Stephen Feld destacou a importância das metáforas ao examinar a forma como os grupos comentam sua música:

*“The way in which people talk about music – especially their metaphors – contributes a parallel stream of figurative information regarding the conceptualization and interpretation of sound and mediates between speech and music as feelingful activities”.*¹⁹²

Entendendo as metáforas como meios de conceitualizar um tipo de experiência nos termos de outro tipo, os antropólogos enfatizam o fato de que os conceitos metafóricos permitem estabelecer conexões entre distintos campos da experiência e relacionar coerentemente fatos em tese não-relacionados ou não necessariamente similares (Duranti, 2000: 66-67). Em *Metaphors We Live By*, Lakoff e Johnson destacam a função cognitiva e performativa das metáforas, argumentando que sua elaboração não é uma operação extraordinária, associada somente à imaginação poética ou restrita à linguagem verbal: o sistema conceitual com base no qual pensamos e agimos é

¹⁹⁰ Sobre os sistemas de gêneros musicais como sistemas de transformações, veja Menezes Bastos (2007a).

¹⁹¹ Sobre as relações entre comunidades e musicalidades, veja Piedade (2003).

¹⁹² Feld, Stephen (1984); citado em Monson (2000:75).

constituído de metáforas. Elas estruturam tanto nossa percepção como nossa interpretação e nossas ações. Conforme a classificação dos dois autores, são as metáforas estruturais que induzem à percepção de semelhanças em domínios diferentes, levam a entender certos conceitos através de outros e a agir conforme tais conceitos (1991:14). Inspirada nessas idéias, interpretei a transgressão dos limites entre os gêneros rio-platenses como uma transgressão metafórica das divisões que separam os grupos integrantes de tal ‘comunidade’. Essa ‘comunidade’ que se espelha na musicalidade rio-platense pode ser interpretada através da perspectiva histórico-estrutural que propõe Menezes Bastos para examinar o sistema de transformações lundu-modinha-fado (2007a). O modelo permite interpretar séries de gêneros como constituintes de sistemas que colocam em relação grupos sociais distantes no espaço e no tempo – que no caso analisado pelo autor expressa-se no triângulo Brasil-Portugal-África – através de relações musicais. Recorrendo a essas idéias para o presente estudo, podemos pensar os gêneros rio-platenses como expressões diversificadas constituintes de um mesmo universo de fenômenos ou ‘sistema de transformações’. Transformações estas que têm dimensões estruturais e históricas – lembremos que o modelo se inspira tanto no pensamento de Lévi-Strauss quanto no de Sahlins – e que através da diferença colocam em relação mais do que isolam regiões, países, continentes e épocas. Assim, os gêneros rio-platenses poderiam ser pensados como transformações da estrutura geral da música rio-platense como um todo.

Adotando-se uma perspectiva de longa duração e tomando por empréstimo algumas noções de lingüística para a análise cultural (o que a antropologia faz desde sempre), entendo que a cultura é um sistema que se comunica através de seus atores sociais. Semelhante afirmação, de alguma maneira inspirada no pensamento de Lévi-Strauss, pode parecer contraditória em relação à forma pela qual descrevo as práticas musicais sob estudo, ressaltando a intencionalidade que permeia a elaboração de mensagens. A meu ver, as transformações que os músicos operam através das suas versões do repertório rio-platense, além de introduzir mudanças formais partindo de músicas antigas, expressam plenamente a intencionalidade dos músicos e os significados que eles buscam comunicar. Penso que ambas as perspectivas não são contraditórias, mas se constituem em observações de distinto nível e se referem a dimensões distintas de um mesmo fenômeno. O estudo etnográfico das práticas através das quais as pessoas comunicam e transformam a cultura pode se beneficiar do diálogo

com uma perspectiva de longa duração, que torne inteligíveis processos de outra ordem, mas com os quais as práticas não deixam de estar relacionadas.

A seguir apresento alguns exemplos que serviram de base a meu enfoque. Trata-se de canções muito difundidas que foram sucessivamente interpretadas e/ou gravadas segundo as prescrições de um gênero distinto daquele em que se difundiu a canção – o que nem sempre equivale à ‘composição’ ou ‘versão original’. As versões podem ganhar nova letra ou não; são fundamentalmente os arranjos, os estilos que se busca interpretar e a instrumentação escolhida que determinam a nova mensagem. As diferentes versões fazem pensar nas apropriações contemporâneas como mais uma etapa de uma sucessão de transformações, que desde há muito colocam em diálogo os gêneros e canções rio-platenses.

Adiós mi Barrio, conhecida como *candombe* graças à adaptação realizada em 1978 pelo uruguaio Pepe Guerra, foi composta como um tango de *troupe*¹⁹³ – modalidade de tango com coros, tipicamente montevideana –, com letra de Victor Soliño¹⁹⁴ e música de Ramón Collazo¹⁹⁵, ambos uruguaios, sendo seu mote a demolição da parte sul do muro que cercava a cidade velha de Montevidéu:

“(...) se lo entregaron a las voces de la Troupe Oxford, el brazo carnavalero de la Ateniense. Ese tango, que superó las barreras del tiempo, fue estrenado frente a la vieja muralla sureña, el 27 de febrero de 1930, en una noche de antesala del carnaval del año del Centenario, en lo que fue anuncio elocuente del sensacional suceso que habría de obtener en las jornadas de Momo (...).” (Raúl Barbero, citado em Perazza, 1998: 5)

A adaptação realizada por Pepe Guerra em 1978 modificou a harmonia, a melodia e a letra de *Adiós mi Barrio*, sendo gravada na Espanha¹⁹⁶ com acompanhamento do conjunto uruguaio *Los Olimareños* quando os integrantes ainda se encontravam no exílio – a versão é, muito provavelmente, a mais conhecida hoje em dia. As canções de *Los Olimareños* freqüentemente combinam *candombe* e *murga*,

¹⁹³ As *troupes* são conjuntos que realizam apresentações cênico-musicais, principalmente – mas não apenas – para atuar durante o carnaval montevideano. De modo geral montam um espetáculo humorístico, com paródias e imitações, muitas interpretadas como músicas pelos cantores e orquestras que as integram.

¹⁹⁴ 1897-1983.

¹⁹⁵ 1901-1981.

¹⁹⁶ Los Olimareños, *Donde arde el fuego nuestro*, 1984, LP. Reeditado em 1997 em Los Olimareños/Araca La Cana, *Dos en Uno*, EMI/ Orfeo, 1997, 8 59495 2, CD. Também aparece em Varios intérpretes, *Antología del candombe*, Orfeo/EMI, 1991, CD 8 23560 2.

caracterizando-se a versão de *Adiós mi Barrio* pelo acompanhamento de *marcha-camión* nas segundas partes, ritmo típico na murga uruguaia.¹⁹⁷ Atualmente o conjunto tanguero *La Biyuya*, de Buenos Aires, interpreta a canção novamente como tango, embora com uma instrumentação bastante diferente daquela da *troupe* e das orquestras de tango.

La Biyuya se aproxima do timbre primitivo do tango através do violão, da flauta transversa e do set de percussão – além de não utilizar bandoneon nem seção de cordas, integrada por violas, violinos e violoncelos –, embora incorpore o baixo elétrico. Tal instrumentação, como as modificações rítmicas, se relaciona à intenção dos músicos de transmitir uma mensagem específica. Em outros termos, a realização de determinados arranjos para algumas músicas, como os instrumentos do conjunto, se relaciona com os sentidos encaminhados no trabalho musical. A intencionalidade dos músicos às vezes se expressa na análise que eles mesmos fazem de suas versões das obras-base. As variações introduzidas sobre o tema original – ou o tema conhecido – sempre buscam encaminhar sentidos determinados, embora a audiência, dependendo do contexto, também faça sua própria interpretação da nova versão. De qualquer modo, os músicos parecem cientes de que por meio de arranjos particulares se dizem e se fazem coisas. Assim a cantora Marina Baigorria – responsável por alguns dos arranjos de *La Biyuya* – explica como chegaram à sua versão de *Adiós mi Barrio*:

“La versión que escuché es la de Los Olimareños en el disco Antología del Candombe. La historia es larga. Pero en resumidas cuentas, la letra es la misma, a excepción del recitado que tomé algunas palabras que me gustaban del mismo de la versión, pero como estaba pasando toda esta historia de las papeleras¹⁹⁸, pensé en los uruguayos, a quienes considero

¹⁹⁷ Arquivo 14 no CD Exemplos musicais em Anexo 1.

¹⁹⁸ Desde 2006, falar em ‘papeleras’ no Uruguai ou na Argentina é referir o conflito diplomático que existe entre os dois países desde que se projetou a instalação de indústrias de celulose para fabricação de papel às margens do rio Uruguai, perto da cidade uruguaia de Fray Bentos. Os vizinhos de Gualeguaychú – cidade na margem argentina do rio, quase em frente a Fray Bentos – realizaram assembléias e encaminharam protestos, incluindo a ocupação de várias pontes que unem os territórios uruguaio e argentino, para impedir a instalação das ‘papeleras’, o que gerou grande prejuízo para a economia uruguaia. Tais indústrias seriam implantadas com capital finlandês e, conforme circulou na mídia, tratava-se de um projeto rejeitado em muitos países do Primeiro Mundo por ser danoso ao meio ambiente. Enquanto os habitantes de Fray Bentos argumentavam que as ‘papeleras’ seriam uma inestimável fonte de trabalho numa área de pouco dinamismo econômico, os argentinos de Gualeguaychú retrucavam que as indústrias destruiriam a biodiversidade e o potencial turístico das praias e do rio (considere-se que Gualeguaychú tem no turismo um dos setores mais importantes de sua economia). O governo de Nestor Kirchner, na Argentina, não impediu a ocupação das pontes e o conflito entre vizinhos acabou se

una gente maravillosa y querible, en sus deseos de laburar encontrados con los argentinos que defienden su lugar, y en esto de que siempre nos terminan cagando las empresas extranjeras que juegan cínicamente con nuestra miserias. Y acto seguido, lo relacioné con la gente que se tiene que ir de su lugar natal para laburar en otros países o regiones del mismo país donde hay laburo... los trabajadores golondrina... esas cuestiones y me pareció piola terminar con un mensajito un poco más esperanzado como para levantar porque venía muy para abajo”.

A reflexão evidencia a licença para modificar a mensagem da versão anterior – em que se baseia o arranjo – introduzindo uma declamação inspirada na análise do contexto atual e tentando compreender o que divide duas nações que partilham dificuldades semelhantes. Os arranjos instrumentais também contribuem para encaminhar argumentos relativos a tal divisão:

*“Con respecto al arreglo, no sabía que era un tango, hasta que vi la partitura en lo de un viejo pianista, y estuvo buenísimo, porque la idea surgió de mezclar tango, milonga ciudadana y candombe en el mismo tema, mucho antes de saber que ya existía como tal. Eso habla bien de los compositores! **Bueno, mezclé esos tres géneros en un mismo tema como para marcar esta unión cultural rioplatense** y porque me hace muy feliz tocar candombe y ya... qué tanta cháchara! Te lo describo: la introducción comienza con una referencia al candombe. Cuando empieza la voz, canta un tango en la primera estrofa. En la parte de marcha camión de Los Olimareños, nosotros tocamos milonga ciudadana como para bailar. Vuelve el candombe como intermedio musical reemplazando el estribillo de Los Olimareños. Repite la milonga en la parte mayor. En la parte del recitado baja la intensidad rítmica de la milonga picadita en 332 (término de la jerga musical) a la milonga campera como para hacerlo más intimista. Y al final del tema hay como una pequeña referencia vocal a las murgas uruguayas a pesar de que el ritmo es más bien de candombe (cosas que a los uruguayos*

convertendo numa disputa entre países. O governo argentino alega que a instalação das fábricas viola dispositivos do *Tratado del Río Uruguay*, assinado entre ambas as nações, já que tanto Uruguai quanto Argentina têm jurisdição sobre as águas do rio. Tentou-se resolver o impasse primeiramente com a mediação do rei espanhol Juan Carlos de Bourbon, mas sem sucesso. O conflito chegou a Corte Internacional de Justiça de Haya, na Holanda. As fábricas foram construídas e funcionam desde novembro de 2007, mesmo sem consentimento dos argentinos. Em *La Guerrita, la novela rioplatense sobre una guerra idiota*, Santiago Varela (2006) apresenta várias perspectivas acerca do conflito.

mucho no les gusta que se mezclen). La idea es mezclar la música rioplatense y demostrar que esta todo ahí, a milímetros de distancia. Este tema ya lo tenemos grabado en el segundo CD". (Marina Baigorria, 6/12/2006, grifo meu.)¹⁹⁹

A análise realizada por Marina evidencia o argumento partilhado por muitos nativos de que é prova da proximidade entre os gêneros rio-platenses o fato de as canções se adaptarem a cada um deles. Mas por que essa proximidade entre os gêneros precisa ser demonstrada? O que ela evidencia? Será que representa metaforicamente uma proximidade em relação a alguma outra coisa? Ao mesmo tempo, esta insistente retórica da união não permite esquecer a importância da divisão, da diferença e do conflito, que vão além de qualquer esforço por ocultá-los.

Gravado no final da década de 1950, o candombe *La Llamada*, de autoria do uruguaio Pedro Ferreira²⁰⁰, foi lançado pela comparsa *Fantasia Negra* e serviu de base para muitas versões. A canção de Ferreira tinha uma terceira parte, que não aparece na versão de Jorge Ramos datada de meados da década de 1960. Ramos também introduziu muitas mudanças na letra, sendo esta a versão mais conhecida – Canario Luna a gravou em 1989²⁰¹ (Peraza, 1998:31). As duas primeiras estrofes descrevem a passada dos tambores numa *llamada* de candombe no bairro; o estribilho muda para a primeira pessoa, que pede ao personagem feminino, a ‘negra’, os distintos itens de vestimenta que precisa para sair – deixando perceber que se trata de um *Gramillero*, figura masculina típica que nos candombes afro-uruguaiois dança à frente do cordão de tambores e forma um casal com a *Mamá Vieja*.²⁰²

No ano 2000, o portenho Ariel Prat gravou *La Llamada* no CD *Sobre la Hora*, interpretando-a em estilo de murga portenha e não mais descrevendo o *Gramillero* da comparsa de candombe. O personagem da canção continua masculino, mas trata-se agora de um murguero argentino que pede à figura feminina – a mãe ou ‘vieja’ – os itens que constituem sua indumentária para o carnaval. A dicção do cantor, o sotaque portenho, o uso do lunfardo e, sobretudo, o acompanhamento dos *bombos de prato* fazem com que esta canção, embora siga sendo a mesma, seja agora distinta: a versão

¹⁹⁹ Arquivo 15 no CD Exemplos musicais em Anexo 1.

²⁰⁰ Nome artístico do uruguaio Pedro Rafael Tabares (1910-1980).

²⁰¹ Canario Luna, *Otra Vez Carnaval*, de 1989, reeditado no CD Canario Luna/ Todo a Momo, *Dos en Uno*, EMI/Orfeo, 1991, 8 59491 2, CD.

²⁰² Arquivo 8 no CD Exemplos musicais em Anexo 1.

argentinizada da canção uruguaia acentua a caracterização do estilo portenho, que é reforçado e reafirmado através desse ato ‘canibal’.²⁰³

Outra versão argentina deste candombe uruguaio clássico foi realizada em 2007, em estilo de murga uruguaia, por *La Redoblona* – ‘murga sincrética’ de Buenos Aires (descrita em detalhes no capítulo 5) que reúne murga portenha, uruguaia e candombe afro-uruguaio. Em suas atuações, que não se limitam ao período de carnaval, *La Redoblona* une a dança e os toques de murga portenha com a ‘*puesta en escena*’ num palco (o que é típico das murgas uruguaias; as argentinas desfilam na rua) e os toques de murga uruguaia, além de coros arranjados ao estilo uruguaio, toques e dança de candombe afro-uruguaio e artes circenses. Eles não se definem como murga uruguaia ou portenha, mas como murga rio-platense. Alguns integrantes de *La Redoblona* atravessaram o Rio da Prata para se exilar em Buenos Aires nos anos 1970, enquanto outros são filhos desses imigrantes de primeira geração e compartilham a experiência de viver numa espécie de ponte: nem totalmente aqui, nem lá, ou num lugar que não é igual a nenhum dos lados da ponte.

Esse ‘nomadismo’ aparece nas músicas de *La Redoblona*. Sua versão de *La Llamada* é uma canção ‘de apresentação’²⁰⁴ que descreve a própria murga e refere seu lugar de pertencimento como sendo o Rio da Prata, local onde se encontram o uruguaio e o argentino. Tal encontro é aludido através da transformação de um candombe ‘clássico’ numa canção de murga, interpretada por uma murga que não é uruguaia nem argentina, mas rio-platense. O ritmo de ‘candombe-murga’ – um dos toques típicos da murga uruguaia, junto com a ‘marcha-camión’²⁰⁵ – é executado com os instrumentos clássicos na bateria de murga uruguaia: bombo, pratos e caixa. O coral articulado em várias vozes (*bajos, segundos, primos e sobreprimos*) e a dicção do solista também remetem ao canto da murga uruguaia.²⁰⁶

Muitas das canções que os músicos rio-platenses usam como base para suas versões reproduzem, de certo modo, trajetórias de artistas desse universo. Ao dizer ‘saiu

²⁰³ Arquivo 16 no CD Exemplos musicais em Anexo 1.

²⁰⁴ Como descrevo com mais detalhes no capítulo 5, as murgas fazem diferentes tipos de canções que se ajustam à estrutura da atuação: ‘de apresentação’, ‘críticas’, ‘homenagens’ e ‘retiradas’.

²⁰⁵ O CD Exemplos musicais em Anexo 1 traz um exemplo do acompanhamento de *marcha camión* no arquivo 2.

²⁰⁶ Arquivo 9 no CD Exemplos musicais em Anexo 1.

do candombe afro-uruguaio para chegar à murga uruguaia, dali alcançando a murga argentina e depois entrando no tango' podemos descrever tanto a trajetória de músicos



23 - La Redoblona une ritmos e instrumentos 'brasileiros' (como repenique e surdo) com os da murga argentina (bombos de prato) e da murga uruguaia (caixa e bombo de murga uruguaia). Villa Ortuzar, Buenos Aires. Atuação na celebração do Aniversário da Independência do Uruguai, 26-ago-2006.



24- La Redoblona, desta vez com bateria de murga uruguaia (pratos de mão, bombo de murga uruguaia e caixa) e coral de três vozes, remetendo à sonoridade da murga uruguaia. Villa Ortuzar, Buenos Aires. Aniversário da Independência do Uruguai, 26-ago-2006.

quanto a de canções que caracterizam o repertório rio-platense. O trânsito dos sujeitos e das músicas cria relações entre os próprios artistas e entre os gêneros expressos pelas músicas, desafiando as convenções sociais que classificam e dividem as canções em gêneros e as pessoas em grupos e nações.

A atitude retrospectiva e a freqüente busca de repertório num gênero para interpretá-lo segundo pautas de outro me leva a pensar nas ‘astracanadas’ e nas versões nos termos do *bricoleur*, que utiliza fragmentos pré-existentes para novos fins, elaborando novos significados. As explicações dos músicos sobre suas formas de composição e arranjo me permitiram observar que neste universo se valoriza muito a apropriação, o ‘*hacer nuestro*’ (tornar nosso) através de experiências coletivas. Neste contexto, o investimento criativo em versões de músicas já conhecidas evidencia o valor da relação com o passado, que estabelece uma comunidade de sentido por sobre a criatividade inovadora, a qual forja indivíduos autônomos e originais.

No contexto rio-platense, as ‘astracanadas’ e as versões são valorizadas por trazer a aura do ‘tradicional’ às novas criações. Por um lado, ao combinar prescrições dos diferentes gêneros que constituem esta musicalidade, as versões elaboram relações sincrônicas entre eles, o que se expressa na metáfora de seu parentesco; por outro, os próprios músicos enfatizam que tais relações não são novas, mas uma antiga realidade. As versões de velhas canções em gêneros diferentes daqueles com que as músicas foram criadas ou difundidas exploram os eixos horizontal e vertical (que representam as perspectivas da sincronia e da diacronia, respectivamente) para constituir uma tradição onde as relações entre esses gêneros são remotas no tempo. A antiguidade dos gêneros rio-platenses (e o fato de surgirem no momento em que se definiam os contornos e as camadas do ‘nacional’ nesta parte do mundo), como assim a antiguidade de suas inter-relações, lhes conferem uma autoridade inigualável na hora de expressar o ‘som natural’ da região do Rio da Prata. Através de novas ‘maneiras de fazer’, ou de novas interpretações, se estabelece uma continuidade com as obras e execuções do passado, trazendo novos significados que se definem no contexto da atuação.

Geralmente se fala em auto-referencialidade quando as músicas incluem citações de outras canções do mesmo gênero, ou cujas letras têm esse gênero como temática. No âmbito da música rio-platense se observa uma auto-referencialidade que ultrapassa os limites do gênero para conceitualizar o tango, a milonga, o candombe e as murgas argentina e uruguaia através da metáfora do parentesco, da qual decorre certa ‘mesmedade’. Para alguns artistas, a ‘mesmedade’ rio-platense opera como um

argumento a ser defendido através das suas músicas, enquanto para outros tal proximidade conduz a uma permanente procura de afirmação daquilo que distingue os estilos de uruguaio e argentinos na hora de fazer música.

5

A murga, a música e os músicos

Argentinos e uruguaios partilham uma característica: ambos chamam de ‘murga’ uma de suas principais expressões carnavalescas. Desde a década de 1990, porém, e nos dois países, as murgas passaram a atuar sem restringir-se ao carnaval. Surgem as expressões ‘murguista profissional’ (no Uruguai) e ‘murgueiro profissional’ (na Argentina, embora de modo muito mais incipiente do que no país vizinho) e as murgas começam a gravar seus repertórios, o que contribuiu para disseminar o gênero além do período carnavalesco. Em outras palavras, as murgas transformaram suas relações com o carnaval.²⁰⁷ Como descreverei nesta seção, tais transformações acompanharam a aproximação entre murgueiros e ‘músicos’ – o que em parte criou as condições para que as murgas fossem integradas à ‘música popular’ da região.

Em Buenos Aires, a aproximação entre murgueiros e músicos acontece desde a década de 1970, mas a partir de 1995 o movimento se expandiu de tal maneira que passou a ser reconhecido – leia-se nomeado e descrito – na imprensa, no mercado e no âmbito das políticas culturais ligadas à música popular. Essa aproximação entre murgueiros, murguistas e músicos sem dúvida contribuiu para definir os sentidos e formas que assume a música rio-platense em Buenos Aires nos dias de hoje. Ao encerrar o percurso desta tese – que abordou o candombe uruguaio e argentino, a milonga e o tango, bem como sua inter-relação na vivência de muitos agentes –, analisaremos agora os contornos da murga-canção nesse universo.

Para compreender a maneira como os músicos rio-platenses se aproximaram e se apropriaram destes gêneros carnavalescos é preciso considerar inicialmente algumas

²⁰⁷ A murga argentina enquanto expressão carnavalesca foi pioneiramente estudada, desde a perspectiva antropológica, por Alicia Martín (1996, 1997, 1997a, 1999, 2000, 2001, 2001a, 2008) e posteriormente pelo grupo de antropólogos orientados por ela na Universidade de Buenos Aires: Carolina Tytelman, Anália Canale, Tâmara Alonso e Hernán Morel (várias das contribuições desses autores podem ser consultadas em Martín (2001a, 2005), e em Crespo, Martín & Losada (2007). Os trabalhos da equipe abordam discussões referentes às recentes transformações estéticas e sociológicas nas murgas de Buenos Aires, com destaque para as relações entre esta expressão artística e as políticas de patrimonialização, bem como outras políticas culturais orientadas à legislação do carnaval. Sobre as murgas uruguaias como expressão carnavalesca remeto a Remedi (1994), Fornaro (1998), Diverso (1989) e Lamolle y Lombardo (1998). Dentre esses trabalhos, apenas o de Fornaro se aproxima da perspectiva antropológica, através de um enfoque etnomusicológico.

transformações registradas nas atuações das murgas, assim como a proliferação das murgas uruguaias em Buenos Aires.

5.1 A ‘uruguayización’ da murga e outras transformações

A coincidência na direção das transformações apontadas acima – que afetaram tanto as murgas do Uruguai como as da Argentina – não significa em modo algum uma convergência no sentido de vir a se converter numa só expressão. Uruguaios e argentinos fazem murga de modo muito diferente – não só são consideradas gêneros distintos pelos nativos como geralmente quem aprecia uma detesta a outra. Claro que existem iniciativas que combinam a murga uruguaia e a murga argentina²⁰⁸, sendo por isso consideradas murgas ‘sincréticas’ ou ‘híbridas’ – o que evidencia tratar-se, no entendimento dos nativos, de novas práticas decorrentes da combinação de coisas distintas, separadas.

A murga *La Redoblona*, formada em Buenos Aires em 1997 por uruguaios e argentinos, é emblemática da combinação de ambos os gêneros: coros arranjados em várias vozes²⁰⁹, instrumentos e ritmos das duas variedades de murga, toques e dança de candombe afro-uruguaio, dança murgueira, teatralidade e visual que não se ajustam ao padrão da murga argentina, mas ao estilo da murga uruguaia, muitas vezes definida como ópera popular. Se pode afirmar que *La Redoblona* não é murga argentina nem uruguaia – é alguma coisa nova. Nas palavras da sua diretora, Zulema Barrios, é uma ‘murga rio-platense’; para ela, a fusão de gêneros funciona como metáfora explícita acerca das formas de socialidade que se encontram e se influenciam, inspiradas na própria experiência de organizar uma família – ou uma murga – onde o pai e a mãe são uruguaios e os filhos, argentinos.

²⁰⁸ A murga da Argentina surge na cidade de Buenos Aires, daí a menção ao gênero como ‘murga portenha’. Desde a primeira metade do século XX, muitas murgas foram criadas fora dos limites da capital portenha – ou seja, murgas bonaerenses. Como o gênero foi crescentemente recriado em outras províncias da Argentina durante a última década, para muitos hoje é adequado falar de murga argentina. Adotarei esta denominação, já que é, para efeitos desta descrição, a mais adequada em contraponto à murga uruguaia, que também se forma como gênero em Montevideú, mas que hoje tem expoentes em todo o Uruguai.

²⁰⁹ *La Redoblona* foi a primeira murga argentina que teve seu coro arranjado pelo murguista uruguaio Alejandro Balbis, em 1999. Desde essa data Balbis já arranjou coros em mais de 15 murgas, além de participar de arranjos que remetem à murga uruguaia em muitas iniciativas ‘extra carnavalescas’, especialmente entre bandas de rock rio-platense.

Tanto a murga uruguaia quanto a argentina podem ser analisadas em vários níveis que se combinam na prática, dando lugar a uma expressão que inclui dança, coreografia, música, canções, recitados, atuação e visual (especialmente através dos trajes e pinturas faciais; nas murgas argentinas, também por meio do estandarte e eventualmente de bandeiras, guarda-sóis e bonecos). Nas atuações esses níveis se arranjam nas formas mais diversas, gerando um leque de expressões que são englobadas nas categorias ‘murga argentina’ e ‘murga uruguaia’.

A grande categoria ‘murga argentina’ engloba uma diversidade de expressões, o que é claramente descrito pelo murgueiro Diego Robacio:

“Muchas personas prefieren la murga tradicional, con numerosos integrantes (de cien hasta doscientas cincuenta personas), con sus críticas picarescas y coyunturales. En ellas toman mayor relevancia el ritmo del bombo con platillo, la coreografía del desfile y el baile. Algunas casi no utilizan el escenario (...). Otros prefieren las murgas de escenario, generalmente más pequeñas, donde se prioriza el contenido de las letras muchas veces influidos por las canciones de rock y de protesta (...), las voces y la teatralización de los textos. Quienes han ido más lejos en este terrenos son las ‘murgas teatro’, armadas como un elenco, con un texto y un director artístico. La mayoría de las murgas transitan hoy un terreno de fusión que mezcla ambas fórmulas, manteniendo un esquema tradicional, al que se le incorporan elementos corales y teatrales. Por último se han agregado al movimiento carnavalero grupos de percusión como Caturga, La Chilinga, Fortubanda y Rataplán. Estas formaciones también inciden sobre las murgas que, en ciertos casos, adoptan instrumentos y bases rítmicas afrobrasileñas”. (Robacio, 1998:190)

Temos nesta classificação nativa: a) a murga tradicional ou ‘Centro Murga’ (de grandes dimensões, na qual se prioriza o desfile, a dança e o som dos bombos de prato); b) a murga de palco (de medianas dimensões, na qual se valorizam mais os textos das canções, os arranjos para o coral e a encenação); e c) a murga-teatro.

Como aponte na introdução da tese, ao apresentar as diferenças mais salientes entre a murga argentina e a uruguaia, uma das feições que distinguem um e outro gênero é o uso do espaço no qual se organizam as apresentações. As murgas argentinas atuam no carnaval em uma ordem pautada: desfile de entrada, declamação de apresentação (*glosa*), música de entrada, música de crítica, música em homenagem, música de

retirada e desfile de saída. Elas abrem a atuação com um desfile no qual a murga avança pela rua, numa formação pré-estabelecida, até chegar a um palco que é ocupado por uma pequena parte do conjunto, para apresentar a murga, cantar e recitar nos microfones. Conforme o caso, geralmente sobem ao palco, além do estandarte da murga, um ou dois solistas, um coro de três ou quatro pessoas e alguns instrumentistas – que podem ser bombistas, percussionistas, bandoneonistas, executantes de instrumentos de sopro ou quaisquer outros utilizados pelas murgas mais ‘inovadoras’.



25 - Desfile de entrada do Centro Murga Ilusiones de uma Noche: a ‘diretora de baile’ da secção de mulheres (com as ‘mascotes’ na sua frente) comanda a coreografia através do apito. Na fotografia, realiza uma ‘patada’ (chute) característica da dança murgueira, cuja incorporação nas coreografias femininas levou as mulheres a trocar a antiga minissaia por calças ou shorts. A vestimenta se completa com a imprescindível *levita* (fraque) e a *galera* (cartola) – paródia das antigas comparsas carnavalescas que emprestavam ou imitavam as roupas dos setores da alta-sociedade. Na fotografia podem se observar também os bonecos que acompanham o desfile e as ‘alegorias’ (estrela, dado etc.). Corso do bairro de Boedo. Fevereiro 2006

Embora os apresentadores, cantores e instrumentistas que sobem ao palco tenham maior visibilidade, isto não implica que ele reúna necessariamente a parte central da atuação da murga argentina – em algumas atuações os apresentadores e cantores nem sequer sobem ao palco, cantando em microfones dispostos no chão. O restante do coletivo (bateria e dançarinos) continua sua atuação na rua, junto ao público,

que fica em pé e se concentra nas calçadas ou forma uma roda em torno da murga, quando ela tem dimensões reduzidas.



26 - Na atuação do *Centro Murga Ilusiones de una Noche* sobem no palco os três cantores solistas e o estandarte. Corso do bairro de Boedo. Fevereiro, 2006.



27- Membros da murga *Los Fantasmas de Saavedra* preparados para a demonstração de dança com o público ao seu redor. Bateria, dançarinos e público ficam na mesma altura, no chão da rua. Corso Congreso, fevereiro, 2006.

Na seqüência participam do desfile e das demonstrações de dança crianças (mascotes), jovens, diretores e velhos, e em todos os grupos etários se apresentam primeiro as mulheres e depois os homens. Portanto, na maior parte das atuações a atenção do público se concentra no que acontece na rua, em especial nos dançarinos e músicos, e não no palco. Parte do público costuma ficar até de costas para o palco, atenta ao que acontece no chão, isto é, à dança.

Em contrapartida, a murga uruguaia atua num palco ('tablado'), desenvolvendo durante 40 minutos um roteiro teatral com um argumento que perpassa as diferentes seções da atuação. São elas: apresentação, 'cuplé' (um ou dois personagens narram uma história através de um diálogo), o 'popurrí' (um dos integrantes realiza um diálogo cantado com o coral da murga) e a 'retirada'. Sentado, o público se organiza em forma de platéia, voltado para o palco. Na murga uruguaia os coros geralmente são arranjados em três ou mais vozes masculinas – no máximo 15 cantores, usualmente três para cada voz – e a bateria tem três integrantes e três instrumentos: bombo, caixa e pratos de mão. Segundo explica Hugo 'Hueso' Ferreira, diretor da murga uruguaia *Por la Vuelta* (uma das primeiras criadas na Argentina e que se manteve em atividade durante 19 anos, entre 1982 e 2001), as práticas das murgas de estilo uruguaio se tornaram mais complexas nas últimas duas décadas. Segundo ele, 'antes se ensaiava menos' e se cantava a duas ou três vozes; hoje algumas murgas estruturam seu coro em cinco vozes, sendo da mais alta à mais baixa: 'tercia', 'sobreprimos', 'primos', 'segundos' e 'bajos'. Antigamente eram freqüentes os coros estruturados em 'sobreprimos' (contratenor), 'primos' (tenor), e 'segundos' (barítono).

Existe certo consenso entre os murguistas uruguaio de que a renovação na linguagem das murgas de seu país aconteceu a partir de 1972, com as inovações trazidas pela murga *La Soberana*. O grupo é reconhecido pela introdução de uma linguagem teatral (alguns dos seus integrantes tinham experiência no teatro), aperfeiçoando de modo notável o trabalho de interpretação e de roteiros, bem como a qualidade das letras, que em boa medida inspiraram uma expressiva renovação no gênero. É bom lembrar essa característica para compreender por que, na ótica de muitos nativos de Buenos Aires, as recentes transformações operadas por algumas murgas argentinas que utilizam

linguagem teatral e conferem maior atenção ao ‘palco’ são concebidas como uma ‘uruguayización’.²¹⁰



28 - No palco da murga uruguaia *Falta y Resto* temos a totalidade do conjunto: o diretor do coral (na fotografia de costas para o público), o violão no chão (já que o instrumento não é utilizado para acompanhar as músicas, mas somente para marcar o tom aos cantores no início das mesmas), os cantores com microfone individual e a bateria. Espetáculo *Amor Rioplatense*. Teatro ND Ateneo. Julho, 2006.



(29) Bateria da murga uruguaia: pratos de mão, bombo e caixa. Espetáculo *Amor Rioplatense*. Teatro ND Ateneo. Julho, 2006.

²¹⁰ Ver Alonso (2007), para uma análise da atuação “Fierita em Buenos Aires”, de *Los Descontrolados de Barracas*. A autora examina a apropriação da linguagem ‘tradicional’ da murga argentina e a combinação de elementos cênicos característicos da murga uruguaia.

Alguns associam a ‘*uruguayización*’ às mudanças introduzidas na forma de trabalhar o ‘palco’ (ou a ‘*puesta en escena*’) nas apresentações e especialmente aos novos arranjos vocais. Ao longo das duas últimas décadas várias murgas argentinas exploraram novos e distintos modos de arranjo coral – nem sempre imitando o estilo uruguaio, mas elaborando novas formas, que contrastavam com o modo de cantar típico da murga ‘tradicional’. A forma de cantar é uma feição muito característica dos diferentes gêneros e tanto murgueiros quanto murguistas elaboraram uma série de distinções a partir dos diferentes modos de cantar das murgas uruguaias e argentinas. Como aponta Elizabeth Travassos, é importante atentar para a ‘correlação entre estilos vocais e categorias sociais, já que as diferenças entre os primeiros são índices de fronteiras entre as segundas; os esforços na educação e na manipulação das vozes não se desvinculam da elaboração de identidades sociais, da recusa ou afirmação de pertencimento a um grupo’ (Travassos, 2008: 107).

O coral arranjado em três, quatro ou cinco vozes, bem como o modo particular de dicção das murgas uruguaias, é um dos principais contrastes em relação à murga argentina, que se caracteriza, entre outras coisas, pelo canto uníssono.²¹¹ Para muitos murgueros, o canto uníssono é uma expressão da máxima inclusiva da murga argentina: todo mundo pode participar e cantar, unidos numa única voz. Nesse universo, muitos partilham a concepção segundo a qual é mais importante a função social da murga (sintetizada no lema ‘*hay que sacar a los pibes de la calle*’, isto é, reduzir o tempo ocioso dos jovens na rua) do que sua função estética. Já para os murguistas, a complexidade do coral da murga uruguaia exprime em toda sua riqueza o potencial criativo dos setores populares, conforme a máxima de que a murga pode ser originária dos pobres, mas não precisa ser pobre.

Não é meu objetivo afirmar ou discutir sobre se as transformações que os murgueros estão imprimindo à sua arte representam uma ‘*uruguayización*’. O que interessa ressaltar é que essa interpretação coincide com a multiplicação de atuações de murgas uruguaias e de iniciativas que se apropriam do gênero uruguaio em Buenos Aires. Vários fatores contribuíram para o fenômeno. Em primeiro lugar, a significativa presença de uruguaios na cidade, especialmente a partir de 1975, fez com que muitos deles, com ou sem experiência carnavalesca em seu país, formassem ou integrassem murgas uma vez radicados na Argentina. A maioria dessas iniciativas pioneiras contou

²¹¹ Ver Martín (2008) para uma análise pormenorizada do canto nas murgas argentinas. Também Martín (1997) e Canale (2005).

com o apoio de organizações de uruguaios residentes na Argentina²¹², bem como de grupos e partidos políticos do Uruguai com filiais argentinas²¹³. Por sua vez, as murgas uruguaias ganharam visibilidade em Buenos Aires graças às freqüentes atuações de conjuntos daquele país em teatros portenhos fora do período do carnaval – isto é, grupos artísticos profissionais em turnê.

A proliferação da modalidade uruguia de fazer murga também decorreu da fixação de diretores de murga do Uruguai na capital portenha e que se dedicam a transmitir aos argentinos que freqüentam suas oficinas os saberes relativos à murga de seu país. Artistas como Alejandro Balbis, Jesús Fernandez e Leo Silva – todos uruguaios residentes na Argentina – atuam profissionalmente como professores de técnica coral, além de trabalhar como arranjadores corais para murga (uruguia ou argentina) ou para bandas de rock à procura do som das murgas da margem oriental do Rio da Prata. Por último, a crescente circulação de CDs de murga e de música carnavalesca do Uruguai tem a grande vantagem de não se restringir às lojas de discos.

O apoio de alguns veículos de comunicação, como o *Diário Página 12* – identificado com os setores mais progressistas da sociedade portenha na década de 1990 –, facilitou a distribuição da música uruguia através dos circuitos do jornal. Nas décadas de 1970 e 1980, a extinta *Revista Humor*, caracterizada pela crítica sociopolítica – e que tinha entre seus redatores e editores vários uruguaios residentes na Argentina –, também funcionou como importante espaço de divulgação das murgas uruguaias, além de organizar e promover festivais de música popular uruguia em que atuaram murgas e comparsas de candombe de grande expressão naquele país.

A proliferação de grupos que tocam ‘batucada’ (samba e samba-reggae) com instrumentos associados à música brasileira – surdo, repenique, tamborim e idiofones metálicos como o agogô (*cencerro* ou *campana*) – também é considerada um fator de mudança na musicalidade das murgas portenhas. No Uruguai também se registrou entre as murgas apropriação semelhante. Conforme vários murguistas uruguaios com quem conversei, *Curtidores de Hongos* pode ser considerada representativa de uma leva de murgas que passaram a introduzir ritmos ‘abrasileirados’ na sua bateria, incorporando instrumentos ‘alheios’ à tradição das murgas, como *campanas* e tamborins. Algumas delas, como a própria *Curtidores de Hongos*, atuaram com freqüência em Buenos Aires

²¹² São exemplos a *Asociación de Residentes Orientales José Artigas (AROJA)* e a *Asociación de Residentes Uruguayos en Buenos Aires (ARUBA)*.

²¹³ Fundamentalmente do *Frente Amplio*.

nas décadas de 1990 e 2000, quando músicos, murgueiros e murguistas uniram esforços para produzir espetáculos que permitiram a agrupações montevidéas atuar em Buenos Aires e vice-versa. Em 1994, por exemplo, *Mozzi y el Murgón* organizou uma série de apresentações em Buenos Aires – no Centro Cultural San Martín, no Centro Cultural del Sur e em Lomas de Zamora –, dividindo a programação com *Curtidores de Hongos*. Isso fez com que, em 1995, *Mozzi y el Murgón*, junto à murga argentina *Los Reyes del Movimiento* (representada por 30 integrantes), viajasse em turnê internacional ao Uruguai, atuando no desfile de abertura do carnaval de Montevidéu, na avenida 18 de Julio, e em vários ‘tablados’ montevidéanos.

Vale mencionar que alguns nativos do universo murguero em Buenos Aires, especialmente os que se identificam com o ideário nacional-popular herdado do peronismo, são contrários a estes ‘estrangeirismos’. Na sua perspectiva, eles decorrem do ‘imperialismo cultural uruguaio’ ou ‘brasileiro’, ou estrangeiro de modo geral. A grande desconfiança é que essas expressões resultem de estratégias comerciais das grandes gravadoras e produtoras da indústria do espetáculo. Também é freqüente ouvir acusações contra a ‘alienação cultural’ da classe média portenha, que só valoriza o popular se for estrangeiro, tornando-o exótico, enquanto rejeita as expressões artísticas dos setores populares locais. Assim um murguero argentino explica esta valorização ‘de lo nuestro’:

“Yo respeto el ritmo de murga, es un género, tiene una escritura y ya está establecido así. Yo me enoja un poco cuando veo entrar una murga y está tocando samba-reggae, y ahí se te mezclan las identidades. Si lo haces a conciencia está bien, pero no digas que sos murguero si estás haciendo otra cosa, o cantas como los uruguayos... A mi me pinta defender lo nuestro, el tango, la milonga, el folclore, la murga, soy arraigado a lo de acá” (Daniel Lahan, entrevista, 04/10/2005).

De qualquer modo, as mudanças que marcaram a murga argentina nos últimos dez anos vão muito além de uma aproximação pontual ao estilo uruguaio ou à incorporação de alguns instrumentos e ritmos associados à música brasileira. Seria um equívoco associar a ‘revitalização’²¹⁴ que marca a murga em Buenos Aires desde a década de 1990 com uma homogeneização das formas de fazer murga; muito pelo

²¹⁴ Para um exame pormenorizado dos fatores que contribuíram para essa ‘revitalização’, ver Martín (2008).

contrário: a diversidade é crescente. O aumento da quantidade e da diversidade de formas de atuar das murgas coincide com a articulação de espaços de diálogo entre elas e com o encaminhamento comum de reivindicações perante o Estado.²¹⁵

Os murgueiros mais antigos reconhecem uma maior troca de experiências entre as murgas e um clima de menor rivalidade entre elas. Dentre os que hoje têm entre 40 e 50 anos e participam de murgas desde o final da década de 1970, é bastante geral a percepção de que, no fim dos anos 1980, as saídas das murgas eram sempre marcadas por episódios de violência física entre os membros dos distintos agrupamentos – que eram, em verdade, murgas rivais. O bairrismo sempre caracterizou o universo das murgas, mas os próprios murgueiros relatam que esse antagonismo teve um incremento notável na década de 1980. Com base no ambiente da época tomou forma um estereótipo da murga e dos murgueiros que persiste até hoje, mesmo que as relações entre os grupos e o contexto em que se realizam as atuações tenham mudado drasticamente. Esse estereótipo e os preconceitos a ele associados, entre outros fatores, fizeram com que durante todos esses anos as práticas murgueiras fossem depreciadas por amplos setores da sociedade portenha, que não as consideram legítimas expressões da cultura, da arte ou do folclore locais.

5.2 De murga mistonga²¹⁶ ao calendário artístico do ano inteiro e à patrimonialização

‘Murga’ e ‘música’ são dois termos que referem realidades diferentes nas falas dos nativos deste universo. Trata-se não tanto de uma diferença de substância, mas de hierarquia.

Como já referido, no carnaval de Buenos Aires as murgas argentinas desfilam, dançam, recitam, tocam e cantam – algumas até registram seu repertório em gravações. De qualquer modo, para muitos nativos o som das murgas não é ‘música’ – os próprios murgueiros geralmente se referem a ele como ‘ritmo’. Ao conhecer os objetivos de

²¹⁵ Embora não se baseie na etnicidade, o movimento pode ser pensado à luz do conceito de ‘etnogênese’ utilizado pelos antropólogos para referir a articulação de um sujeito político coletivo com base em alianças políticas pan-indígenas a partir da década de 1970 – os indígenas deixaram de lado antigos conflitos e inimizades, permitindo melhores condições para o diálogo político com o Estado. Para um panorama dos diversos usos do conceito de etnogênese, ver Bartolomé (2006).

²¹⁶ “Mistongo/a” é um adjetivo do lunfardo rio-platense que significa pobre, humilde, de pouco valor, modesto (veja Conde, 2004:222).

minha pesquisa, muitos esclareceram ser murgueiros e não músicos, por mais que conversássemos sobre a escolha das músicas, os critérios para uma boa letra, a elaboração de arranjos, o significado dos timbres dos instrumentos de percussão, o debate sobre a introdução de novos instrumentos, o abasileiramento do som com surdos, caixas e agogô etc. Ocorre que, de modo geral, os nativos se referem à música com grande presença percussiva como ‘ritmo’ e não como ‘música’, o que pode ser observado tanto no âmbito da murga quanto no do candombe.²¹⁷ O fato de que nem os murgueiros nem parte de seu público chamem de ‘música’ o som que produzem, porém, não impede que suas práticas musicais sejam altamente significativas no contexto amplo das discussões estéticas acerca do tema.

Nos dicionários etimológicos de espanhol, ‘murga’ e ‘música’ são termos relacionados, embora ordenados numa relação hierárquica. ‘Murga’ pode ser definida como música, embora não como qualquer música: é a que não corresponde a determinados ideais de beleza e de harmonia que caracterizam a ‘boa música’ no Ocidente. Na definição dos dicionários, a murga é sempre referida de modo pejorativo. Conforme Alicia Martín, o dicionário da *Real Academia Española (Diccionario de la lengua castellana*, Madrid: Gredos, 1963) define a murga como um ‘conjunto de músicos malos’, ‘callejeros y desentonados’. Em catalão, murga significa ‘orquestra desafinada’ ou ‘conversación fastidiosa’, e no espanhol popular a expressão ‘dar murga’ equivale a ‘importunar’. No *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, de J. A. Corominas e J. A. Pascual (tomo IV, Madrid: Gredos, 1981, 194-195), a palavra aparece derivada de ‘musga’ – forma semipopular de ‘música’ –, que por sua vez deriva do latim ‘musa’ e do grego ‘mûsa’. No *Diccionario de argentinismos*, de D. Abad de Santillán (Buenos Aires: TEA, 1976), ‘murga’ é um ‘conjunto más o menos numeroso de máscaras vestidas con disfraces humorísticos y que hacen gran ruido con instrumentos improvisados e inarmónicos’.²¹⁸

A qualidade especificamente musical das murgas é desvalorizada em todos os casos: são conjuntos de músicos ruins, da rua, desentoados, orquestras desafinadas, instrumentos improvisados e inarmônicos. Como se verá, a qualificação das murgas enquanto expressão de um modo de fazer música identificado com o nível mais baixo da hierarquia social e estética marca fortemente um setor da sociedade portenha.

²¹⁷ Menezes Bastos (1995) refere ao mesmo fenômeno apontando para sua ocorrência em muitos âmbitos da música ocidental. Neste aspecto e conforme o autor, o senso comum musical ocidental, mais uma vez, revela coincidências com as idéias do Adorno.

²¹⁸ Todas as citações foram tomadas de Martín, 1997: 25.

Surpreendi-me diante da convicção vigente entre a população de que o som das murgas é barulho e não merece ser chamado de música nem de arte. Assim se expressam alguns moradores de áreas próximas aos locais onde aconteceram as celebrações do carnaval de 2008 em Buenos Aires²¹⁹:

*“Las murgas son algo triste, decadente... **De expresión artística no tienen nada, la gente no acompaña los corsos. Molesta muchísimo a quienes vivimos cerca de los corsos, también a los comercios. Es hora de mudarlos dentro de parques o a estadios. Donde vaya el que quiera y no se lo impongan ‘de prepo’ al vecino”.***

*“Los corsos fomentan varias cosas no muy buenas (...): **Ruido (eso no es música). Incultura (¿Escucharon las ‘letras’ de las ‘canciones’?). Alcohol (observen que en las cercanías venden). Prepotencia (cortan las calles más horas de las permitidas). Delincuencia (arreatadores y oportunistas). Vagancia (los ‘organizadores’ barriales son mantenidos por una parte de nuestros impuestos). Etc., etc.”.***

*“Los corsos porteños deberían realizarse en un lugar específico destinado a ese fin, porque son un dolor de cabeza para el vecino que los tiene en sus cercanías. Ruidos molestos, borrachos, organizadores patoteros, peleas entre murgas, piñas y cosas que vuelan entre ellos fueron hechos comunes para mi y mis vecinos durante años. **Cien borrachos haciendo ruido, peleándose y saltando como monos: de expresión cultural no tiene nada...**”*

*“**La murga culturalmente deja mucho que desear. La gente que lo practica tiene más de futbol, rock y cumbia que de ritmo en la sangre. Todos bailan lo mismo y todos tocan el mismo ritmo: qué poco creativos!**”*

*“**El espectáculo que dan los corsos en capital es de una mediocridad descomunal, cero talento, cero música, cero espectáculo. Como contrapartida mucha molestia, suciedad, bajeza. Es terrible tener que ir a***

²¹⁹ Os comentários foram tomados de um foro virtual de discussão. Seleccionei somente os que eram ‘contra’ as murgas e os corsos de carnaval da cidade porque expressam a concepção que descrevo a respeito da música das murgas. Os comentários apareciam intercalados em diálogos com outros que reivindicavam a expressão das murgas. O foro de discussão e o vídeo que desencadeou tais comentários podem ser consultados em:

http://weblogs.clarin.com/camara-libre/archives/2008/01/los_40_corsos_de_macri/ (acesso em 31 jan. 2008 e 19 fev. 2008).

*un parque un fin de semana con tus hijos y bancarse 5 horas de ruido constante en cualquier ubicación. Por favor, quienes defiendan las murgas en vez de atacar a quienes opinamos en contra, preocupense por que la actividad **¿artística?** que practican tenga algo de **arte**. No se puede entender que estén un año practicando para dar **un espectáculo tan patético**".*

*"No le veo ninguna gracia al corso, las murgas, la espuma y todo lo demás. **¿Qué tiene de bueno ver a gente bailar y esa gente tocando el bombo siempre con la misma melodía? Y los murgueros siempre haciendo el mismo paso de hace cien años, parecen locos moviéndose de aquí para allá. ¿Eso es bailar? Yo no creo. ¿Será porque están borrachos? ...**"*

*"**¿Eso es cultura? ¿Drogarse y cantar pavadas? Macri**²²⁰: **poné un micro en cada barrio para llevar a los que quieren ver las murgas al Parque Roca y listo, vecinos felices y murgueros o mugrosos con su gente**".*

*"Ni hablar de la **suciedad y orina que nos dejan los visitantes, que en la mayoría de los casos no son vecinos ni de Capital y menos del barrio**".*

*"El carnaval que lo hagan en un lugar cerrado o en un parque grande. (...) Es una fiesta denigrante, si no estas jugando **te tiran nieve, agua, o meo, y como siempre aparecen los drogados, ladrones etc., no se qué es lo que disfrutan. Por favor basta de corso en Buenos Aires**".*

*"Ni la **calidad del samba carioca, ni la lúcida crítica social de los montevideanos, ni la cuidadísima producción artística de Guleguaychú. ¿Lo único que tienen para ofrecernos los murgueros porteños es 'levita, galera y baile acrobático'**? Son insufribles, ya no representan a nadie, sólo molestan y no aportan nada".*

Através destes comentários, que por óbvio não expressam a opinião de todos, procurei evidenciar que as avaliações ético-estéticas sobre as murgas sempre se relacionam a preconceitos de classe e à moralidade que lhes é associada, bem como a preconceitos musicais, já que o fato de se tratar de música fundamentalmente percussiva é interpretado como sinal de baixa qualidade. Não apenas a música das murgas é considerada feia e ruim a ponto de não ser considerada música, como o conjunto da

²²⁰ Desde 2007, Mauricio Macri, do PRO (*Propuesta Republicana*) é prefeito da cidade de Buenos Aires.

expressão das murgas não é considerado arte. A recriação das pautas do gênero é vista, nesse caso, como repetitiva demais para merecer o adjetivo ‘artístico’. Paralelamente, os comentários evidenciam um estereótipo do murguero que o representa como sujeito, pobre, vagabundo, dado a urinar fora dos locais prescritos e afeto a brigas, drogas e embriaguez – e do qual decorrem, obviamente, muitos preconceitos. Os habitantes de Buenos Aires que partilham tal concepção parecem imaginar que os murgueiros vêm de outras áreas, como a periferia ou os bairros suburbanos, e os consideram ‘visitantes’ e não vizinhos, percebendo-os e tratando-os como o ‘outro’.

As expressões carnavalescas do Brasil e do Uruguai são consideradas referenciais dignos para medir o valor estético da correspondente expressão carnavalesca argentina; o brilho e sofisticação daqueles, assim como a dimensão de que gozam, fruto de sua institucionalização e comercialização, são considerados provas da mediocridade desta. A intenção dos que partilham esta concepção é segregar os murgueiros e colocá-los em espaços fechados ou em áreas periféricas da cidade, demarcando com maior clareza o espaço que os diferentes grupos podem ocupar. Os efeitos de distinção que podemos observar a partir deste tipo de discurso nos lembram o ensinamento de Pierre Bourdieu (2007) sobre as marcas sociais presentes no julgamento estético e a construção de categorias sociais diferenciadas que realizamos através dos julgamentos com que expressamos nossos gostos.

Como apontado, os próprios murgueiros marcam uma diferença importante entre o que eles fazem e o que seja fazer música. É freqüente ouvir que *‘nosotros somos murgueros, hacemos canciones pero no somos músicos’* ou *‘yo soy murguero y además soy músico’*, sugerindo competências diferentes para as duas práticas. O preconceito que faz com que a murga não seja considerada música se torna simbolicamente eficaz justamente por ser partilhado por parte do público como por muitos músicos e murgueiros. Mas em alguns discursos se enfatiza que a murga é mais do que música – tem música, mas também dança, teatralidade, plástica e, fundamentalmente, experiência do coletivo. Assim explica um músico-murguero o que distingue a experiência na murga da experiência na música:

“La murga tiene otra cosa, es una vivencia, es el barrio, la familia, el micro, el curso de otro barrio, y bailas, cantas, es muy distinto que subirte un escenario para tocar con una banda de música. (...) [En la murga] Sale el abuelo, la abuela, el que canta como un perro, porque la murga es salir en carnaval a divertirse con lo que tengas. Ahora si queréis hacer un producto

artístico usando el género murga es otra cosa” (Daniel Lahan, entrevista, 04/10/2005).

Para alguns murgueiros a experiência do coletivo é primordial e funciona como critério determinante na hora de organizar suas atividades: não contam tanto as habilidades cênicas dos participantes quanto sua efetiva participação. O importante é estar juntos no bairro, no ônibus que os leva juntos a outros bairros, dançando e cantando em grupo, isto é, o aspecto sociabilizador das murgas. Essa ‘falta de profissionalismo’ –na visão de muitos críticos da estética murgueira- não é vivida como alguma carência pelos murgueiros. De fato, determinadas murgas são espaço de atuação para poetas, cantores (entre os mais velhos se trata geralmente em ‘cantores de tango’) e músicos amadores que não freqüentam os circuitos profissionais. Na perspectiva traçada por esta forma de conceber ética e esteticamente a murga, ela é inclusiva – ao contrário de outras ordens da vida coletiva que escolhem seus participantes de modo seletivo. Alguns murgueiros argentinos sublinham o contraste entre as murgas argentinas e uruguaias no que faz a esta questão. Enquanto a murga uruguaia seleciona seus cantores numa espécie de ‘casting’, na murga argentina qualquer pessoa pode participar, mesmo que seu corpo, seu modo de cantar, ou as suas habilidades dançísticas e cênicas não se ajustem aos padrões estéticos mais valorizados. Na opinião de muitos murgueiros, esse caráter inclusivo faz da murga uma prática subversiva: num âmbito social em que o acesso aos coletivos institucionalizados se dá através da concorrência individual articulada pelos processos seletivos, a murga argentina não exclui as ‘incompetências’ individuais. Cantores desafinados e dançarinos gordos podem ser protagonistas da murga, questionando de maneira irônica as hierarquias estéticas. Tudo isso contribui para emprestar uma feição burlesca às murgas, ajustando-se ao mapa do popular legado por Bakhtin (1987). Em alguns casos, essa inadequação com os padrões de beleza, sobre todo corporal, que estamos acostumados a ver nos carnavais que ocupam a mídia, traz um matiz bizarro e ridículo para as murgas. Os ensinamentos desse autor resultam fundamentais para compreender o grotesco na sua positividade, isto é, como força que opera de modo fundamental na constituição das hierarquias estéticas e sociais.

Já outras concepções admitem que o cuidado artístico não exclui nem representa uma contradição frente ao caráter coletivo e popular. Muitos músicos partilham a noção segundo a qual o trabalho artístico envolvido nos arranjos musicais é uma contribuição à murga que não atenta contra sua premissa inclusiva nem contra sua função social. No

entendimento de muitos artistas que se aproximam das murgas, como no de alguns murgueiros que são ‘músicos’, os recursos oferecidos pelo universo musical –isto é os saberes aprendidos formalmente em conservatórios de música, orientados fundamentalmente para a música erudita ocidental-, se associados à murga, permitiriam alargar sua popularidade ao agradar distintos setores da sociedade. Tais discussões estéticas se intensificam juntamente com a expansão das técnicas e possibilidades de gravação.

Durante o trabalho de campo assisti, no estúdio de gravação *Del Cielito*, às tomadas para a edição do primeiro volume de *Carnaval Porteño, una selección de canciones murgueras*. No dia em que *Los Cometas de Boedo* gravavam uma declamação para o disco, presenciei uma conversa entre um dos produtores artísticos do álbum e o diretor da murga – que declamaria o tema. Na declamação que *Los Cometas* apresentaram para a seleção das canções, assim como nas atuações da murga, a declamação é acompanhada por dois bombos de prato, e o mesmo foi feito no estúdio. Depois de ouvir as primeiras tomadas, todavia, o produtor artístico achou que o som estava ‘desprovido’ demais e sugeriu gravar uma melodia no acordeão – que ele mesmo tocaria – para acompanhar a declamação e os bombos. O diretor da murga respondeu: ‘*Nosotros no usamos instrumentos harmônicos*’. O produtor resolveu gravar o acordeão de qualquer modo, provavelmente com a esperança de convencer o diretor da murga a incluir a trilha mais tarde. Enquanto gravava, os murgueros nem sequer ficaram na sala para ouvir. Logo depois o produtor argumentou novamente com o líder da murga em favor da inclusão do acordeão, dentre outras razões pela de que a gravação perdura para ser escutada com atenção, enquanto as atuações ao vivo teriam o valor da vivência: ‘*Al grabar, como después te tenés que escuchar, la tendencia va a ser a hacer más música, a cuidar más, va a ser un salto empezar a grabar y tener que generar otro tipo de canciones*’.

O diretor da murga contrapôs que não era contra a renovação e que as murgas não deixam de ser murgas por incluir instrumentos harmônicos, mas que as murgas velhas (*Los Cometas de Boedo* foi fundada em 1959) guardam algumas características que identificam o conjunto: ‘*Nosotros somos la tercera generación de directores, pero existe un grupo de murgueros más viejos, que prácticamente no hacen nada, pero están*

ahí, cuidando que la cosa no se degenera. Así que nosotros no podemos hacer lo que se nos ocurra'. Resultado: a declamação não incluiu o acordeão.²²¹

Enquanto a canção murgueira – isto é, a canção elaborada e executada pelas murgas para o carnaval – deve ajustar-se à estrutura da atuação tal como pauta o gênero, a murga-canção dispensa o caráter de música de apresentação, de crítica ou de retirada, embora conserve as marcas sonoras murgueiras. Desde a década de 1990 aumentou consideravelmente o número de murgas que buscam palcos em festas e espetáculos diversos, embora isso não represente uma adesão do conjunto geral de murgas de Buenos Aires a tal prática. Essa tendência liberou as canções da rigidez das prescrições genéricas da murga tradicional, já que não há referências a imitar, e diversificou o contexto das atuações.

Tato Serrano tem 55 anos e sua trajetória no universo murgueiro remonta à infância, tendo participado de inúmeras murgas da cidade. Também integrou várias iniciativas que aproximaram as murgas e a música popular, como *La Flor y Nata*. Para ‘trabalhar’ neste tipo de empreitadas, segundo Tato, é preciso dar um cuidado muito maior aos aspectos estéticos, especialmente pela diferença entre os ouvintes:

“El público de carnaval te aguanta cualquier cosa, está ahí para reírse. Pero para que el trabajo pueda tener continuidad tenés que profesionalizar el aspecto artístico. (...) [En carnaval] se trabaja con melodías conocidas porque la actuación de la murga dura muy poco. Si vos pasás con una melodía que la gente ya tiene incorporada entonces se pueden concentrar en la letra. En un curso hay mucha dispersión para que la gente pueda incorporar una letra y una música nueva. También por una cuestión de formación, es reciente esto de que los músicos se acerquen y empiecen a ayudar con los arreglos, y a tocar instrumentos melódicos, que enriqueció, produjo un cambio”.
(Tato Serrano, entrevista, 24/06/2006)

²²¹ Refiro ao segundo tema – “A los 40 años”, de Los Cometas de Boedo – do álbum Varios Intérpretes. *Carnaval Porteño. Una selección de canciones murgueras. Vol. 1.*, Sony-BMG Music Entertainment de Argentina, 2006. 8869 703571-2. Arquivo 17 no CD Exemplos musicais em Anexo I.



(30) La Flor y Nata, murga em banda, no café Los 36 Billares. Somente alguns dos integrantes do conjunto são murgueiros com experiência nos carnavais de Buenos Aires. Outros são músicos, profissionais ou amadores (que tem outros trabalhos e profissões) que se inclinaram pelo gênero murga na elaboração das suas músicas. Nos espetáculos, a banda recorre também às declamações (que não são um traço comum nas atuações das ‘bandas’) e ao visual murgueiro na escolha das roupas. Os instrumentos são os típicos numa banda (guitarra, baixo, bateria, violão, *tumbadoras*), exceto pelo bombo de prato, neste caso executado pelo murgueiro Tato Serrano.

As principais determinantes para produzir as canções dependem agora do tipo de espetáculo em que se planeje apresentá-las ou, como também pode ser o caso, se serão gravadas. Alguns conjuntos ensaiam o repertório de canções durante o ano com o objetivo de gravar – o que nem todos conseguem ou só realizam depois de anos de esforço. Independente do caso, as dimensões do coletivo se reduzem e se extingue a força da premissa inclusiva associada ao carnaval.

Algumas murgas pequenas ou medianas (entre 15 e 50 integrantes) mantêm, no entanto, a mesma estrutura no período de carnaval e fora dele. São as chamadas ‘murgas de taller’ (formadas a partir de ‘oficinas’ de murga), que proliferam desde meados da década de 1990, com atuações geralmente estruturadas a partir de um roteiro teatral e cujas pautas organizacionais igualitárias contrastam com a estrutura hierárquica das murgas ‘tradicionais’.²²² Já no caso das murgas grandes – os ‘murgones’, que podem

²²² Alicia Martín examina as transformações encaminhadas pela modalidade de ‘*murga de taller*’ (oficinas de murga) em seu artigo de 1999 e na tese de 2008. Anália Canale, por sua vez, classifica as murgas contemporâneas em duas grandes correntes: por um lado as murgas e

desfilam no carnaval com 150 ou 200 pessoas –, o mais comum é que seus espetáculos extra carnavalescos reúnam somente uma fração do coletivo, em média uns 20 integrantes. O motivo é simples: como em qualquer conjunto artístico profissional, não vale a pena dividir o cachê com uma equipe numerosa, sem falar na redução dos custos – o que facilita futuras contratações. Segundo explicou Gustavo ‘Tavi’ Antón²²³, um dos diretores de *Los Cometas de Boedo*, os desfiles da murga durante o carnaval incluem 25 bombos de prato, sete caixas, um surdo e mais seis ou sete vozes, dentre os aproximadamente 160 murgueiros que participam do grupo; já nos espetáculos de inverno o conjunto se reduz a um máximo de 25 murgueiros.

Muitos desses espetáculos – atuações em aniversários, festas escolares, eventos públicos etc. – servem para arrecadar fundos destinados a custear as atividades da murga fora do período do carnaval. Também têm o propósito de organizar um curso independente do circuito oficial (não beneficiado, portanto, pelas verbas distribuídas pela *Comisión de Carnaval*) no bairro a que pertence a murga. Em alguns casos a atividade se destina também ao sustento do artista; o ‘murgueiro profissional’ geralmente alia o ensino das artes murgueiras, em escolas ou centros culturais, com a atuação nos espetáculos extra carnavalescos, além da fabricação e aulas particulares de alguns instrumentos.

A extensão do calendário de atuação das murgas e a proliferação das gravações aconteceram paralelamente ao que muitos descrevem como uma ‘revitalização’ do movimento murgueiro e que teve lugar a partir de meados da década de 1990. Como explica Hernán Morel (2005:181), essa revitalização decorreu tanto de iniciativas organizacionais por parte de alguns agentes do universo murgueiro e artistas de carnaval, os quais realizaram demandas perante o governo local, quanto de políticas culturais encaminhadas pelo setor público e que buscaram responder a essas reivindicações. Em 1997, o governo do município de Buenos Aires aprovou uma legislação que ao mesmo tempo reconhecia a importância do carnaval da cidade, oferecendo um apoio inédito, e fornecia a base para um processo de ordenamento e

centros de murga que se identificam com a estética da murga portenha tradicional, associada às características do gênero entre 1940 e 1970; por outro, uma corrente que surge a partir do encontro de artistas carnavalescos, músicos, atores e dançarinos que, se interessando pelas tradições do carnaval da cidade, organizam oficinas para a transmissão desses saberes. Essas oficinas – das quais decorre a denominação ‘murgas de taller’, como referência ao movimento – fizeram com que a linguagem cênica das murgas se renovasse profundamente, abrindo diálogos com distintas artes populares (Canale, 2001: 331).

²²³ Entrevista (*Del Cielito*, 11/03/2006).

regulamentação do próprio carnaval. Em outubro de 1997, o *Concejo Deliberante da Cidade de Buenos Aires*, por meio da *Ordenanza 52039/97*, declarou ‘Patrimonio Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, a las actividades que desarrollan las asociaciones/agrupaciones artísticas del carnaval’. Conforme Hernán Morel:

“Formalmente dicha declaración implica un compromiso de promoción y gestión por parte de las autoridades y funcionarios en las áreas de cultura de la ciudad, por medio de las cuales se deben generar medidas que activen las diferentes prácticas culturales de dicho patrimonio cultural” (2005:189).

No início de sua vigência, em 1997, a legislação se direcionava a uma população-alvo de 32 murgas. Em 2008, apenas no circuito oficial da cidade, participaram 112 murgas – número que praticamente dobra se levarmos em conta os grupos que ficaram de fora da seleção pré-carnavalesca e os que integram o ‘circuito independiente’, espécie de contraponto ao ‘circuito oficial’. Ligada à Secretaria de Cultura do Governo da Cidade, foi também criada a *Comisión de Carnaval*, que se ocupa de todos os aspectos organizativos das celebrações. Quatro anos depois, em 2001, exigiu-se uma uniformização de critérios para definir as categorias e avaliar os conjuntos participantes de um concurso de grupos carnavalescos, elaborando-se um regulamento que definia as características de cada categoria – o regulamento foi discutido e esboçado primeiramente na Murgas, associação civil integrada por diversos agentes vinculados às murgas da cidade. Em artigo de 2001, Hernán Morel examina as controvérsias e fissões no campo murguero de Buenos Aires, decorrentes dos esforços por organizar e implementar o concurso de carnaval.

De minha parte constatei, no trabalho de campo, que tanto a ‘institucionalização’ do carnaval por parte das autoridades municipais quanto a criação do regulamento tiveram efeitos paradoxais. As iniciativas visavam valorizar a diversidade cultural e as tradições carnavalescas da cidade, mas terminaram por estabelecer, pelo menos no âmbito das celebrações ‘oficiais’, mecanismos de exclusão que atingiram todas as manifestações não ajustadas ao padrão ‘tradicional’ de murga portenha. Um exemplo foram as expressões carnavalescas uruguaias, que proliferavam na cidade, mas tiveram sua participação vetada ou limitada a alguma atuação ‘extraordinária’ no calendário de corsos. Assim comenta sua experiência um dos diretores da murga uruguaia *Por la Vuelta*:

“Nosotros participamos del carnaval oficial en 1999 y 2000. Y también íbamos a las reuniones de la asociación Murgas. Pero ahí entramos con muchos problemas, las murgas tradicionales porteñas no nos querían. Nos decían que como trabajábamos todo el año no precisábamos del carnaval. Se pensaban que todas las murgas trabajan como Falta y Resto. Nosotros teníamos algunos laburos, pero no era nada del otro mundo. Y nos terminaron rajando las murgas de acá. En esa época entró hasta Afrocombe e hizo carnaval. Pero ahora está más definido el criterio para poder participar. En una reunión dejaron afuera a todos los grupos que no fueran murga porteña” (Hugo ‘Hueso’ Ferreira, entrevista)

Além de estabelecer um critério estético que determina quem pode e quem não pode atuar no circuito oficial de carnaval, a regulamentação contribui na redefinição das hierarquias no campo carnavalesco local. As diferentes posições nessa escala têm claros efeitos econômicos na atividade dos artistas que se dedicam a gêneros associados ao carnaval. Sem dúvida a presença no circuito oficial de carnaval – que em Buenos Aires se prolonga por quatro finais de semana e inclui quatro atuações por sábado e quatro por domingo, em média – são uma fonte importante de ingressos que lhes é cerceada.²²⁴

Tute Cabrero é uma murga de estilo uruguaio formada na Argentina em 1994 e dirigida por Agustín Abregú. Nascido em Buenos Aires, em 1970, de mãe uruguaia, Agustín viveu em Montevideu dos três meses até dez anos de idade, quando retornou a Argentina. A murga que dirige participou pela última vez do carnaval em 2000, quando o regulamento se tornou mais restritivo, e hoje se dedica apenas às atuações extra carnavalescas. Conforme explica Agustín, o conjunto de murgas de que faz parte *Tute Cabrero* decidiu não reivindicar espaço no carnaval porque não existe um espírito de cooperação entre elas: cada uma cuida de seu próprio trabalho e procura espaços para atuar; o grupo de Agustín integra um conjunto de aproximadamente 16 murgas de estilo uruguaio que atua na Argentina.

²²⁴ O calendário do carnaval portenho oficial muda de ano em ano, mas em média trata-se de quatro finais de semana, com atuações aos sábados e domingos (isto é oito dias de atuação em média para cada murga), com três ou quatro apresentações por dia, com o qual cada murga atua na maioria dos cursos oficiais da cidade, somando aproximadamente 32 atuações. Em 2009 são 30 os cursos organizados pela Prefeitura da Cidade, nos que se apresentarão 105 murgas, contando 17 mil artistas. Em 2009, as celebrações aconteceram entre o dia 7 de fevereiro e 1 de março.

(Veja http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/verano_09/carnaval.php?menu_id=20277 18 Kb)

As que se encontravam em atividade durante meu trabalho de campo, além de *Tute Cabrero*, eram: *La Bufonada*, *Con la Murga en el Alma*, *La Inconclusa*, *La Mascarada*, *La Gran Quimera*, *Las Cuarenta*, *La Bataraza*, *Murga y Media*, *Máscara Barata*, *La Renovada*, *Va por Ahí*, *La que se Viene*, *Contracara*, *Le Puse Cuca*, *La Cuerda Floja* e *La Redoblona* (que se autodefine como rio-platense e não como uruguaia). Jovens com experiência em murgas de estilo uruguaio também realizam trabalhos que se apropriam de algumas pautas do gênero para fazer canções não-carnavalescas e mais ou menos roqueiras, como *Tribu Urbana*, *Tá Cantando*, *Camorra*, *La Sarandonga*, *Los Balbis*, *Los Rústicos Mutantes*, *La Sonada*, *Los Denfrente*, *Mezcladitos* e *Los Señores*. Uma característica de grupos como *Los Señores* é que, além dos instrumentos comuns numa banda – no caso, dois violões, baixo elétrico, teclado e *cajón* –, todos cantam. O coro tem presença destacada, marcando um contraste fundamental com a estrutura típica de uma banda de rock.

É evidente que os grupos que desenvolvem gêneros carnavalescos uruguaio ou outras expressões não conformes ao padrão de murga ‘tradicional’ portenha continuam em atividade, por mais que o regimento do carnaval não os incluía. Esta força ‘da ordem’ sem dúvida gerou muitas polêmicas, conflitos e separações, mas a cada conjunto que se dissolve aparecem outros dois. Ao invés de expressar uma tendência à dissolução, as separações e fissões dos grupos articulam, a meu ver, uma dinâmica que perpetua a circulação de pessoas entre distintos coletivos e a reprodução dos gêneros. É possível observar, por exemplo, que as políticas culturais encaminhadas pelo governo local para ordenar e melhor administrar o carnaval – e que sem dúvida incluem uma tendência à homogeneização – produzem conflitos que geram um efeito contrário, favorecendo a circulação de artistas e fazendo com que a cada ano se multipliquem as expressões das artes do carnaval portenho. Como em muitos outros casos, vemos que expressões culturais que são alvo de repressão por parte das avaliações oficiais, em vez de desaparecer, se fortalecem na resistência e se renovam graças a ela. Por sua vez, e também de modo paradoxal, a política orientada ao carnaval levou a uma revitalização de tal ordem no movimento murgueiro que contribuiu para que parte dos artistas carnavalescos deslocasse, temporal e socialmente, as fronteiras da sua esfera de atuação.

5.3 As murgas, as bandas e as gravações

É difícil dizer o que ocorreu primeiro: se as murgas incorporaram bandas ou as bandas executaram canções associadas à sonoridade das murgas. Por ‘banda’ quero referir o termo nativo com o qual são denominados os conjuntos que, embora interpretando diferentes gêneros, se alinham ao que localmente é concebido como estética roqueira, identificada com as músicas da preferência do público jovem. Uma banda tem no mínimo três integrantes – paradigmaticamente, guitarra, baixo elétrico e bateria, mas se admite um expressivo leque de variações. Não há número máximo de integrantes para uma banda; é geral a afirmação de que, se não fosse financeiramente insustentável, todos prefeririam atuar numa banda grande.

Uma estratégia frequente é convidar ou *invitar* músicos para gravações ou atuações ao vivo – o que pode incluir ou não pagamento de cachê. Assim a banda funciona regularmente com dimensões reduzidas e se beneficia com a contribuição individual de músicos em ocasiões que justifiquem a iniciativa. O princípio da reciprocidade faz com que a atuação gratuita de um artista convidado seja retribuída com a participação igualmente gratuita do músico que fez o convite, numa ‘troca de gentilezas’ artística.

Os murgueiros ganharam visibilidade no âmbito da música popular da cidade como convidados em atuações de bandas do circuito do rock local. *La Fuente*, uma banda de ‘rock nacional’ organizada por Uki Tolosa e Coco Romero no final da década de 1970, já convidava murgueiros para participar de suas atuações – particularmente na interpretação da composição *¿A dónde fueron los murgueros?*, de Coco Romero, que aludia às lembranças do carnaval da infância do compositor. Anos depois, em 1988, Romero – que é músico, professor nas oficinas de murga e carnaval e pesquisador da murga e do carnaval argentino (veja Romero, 2006) – convidou novamente murgueiros com experiência em murgas ‘tradicionais’ de bairro para ministrar palestras e aulas nas famosas ‘Oficinas de Murga’ do Centro Cultural Ricardo Rojas – que é ligado a Universidade de Buenos Aires e não ao governo municipal, como a maioria dos centros que ministraram oficinas de murga nos anos 1990. Nas apresentações das duas bandas de que Romero fez parte mais tarde – *La Sopa de Solis* e *Coco Romero y yo lo ví-* também atuaram murgas e murgueros convidados, e até murgas uruguaias formadas na Argentina, como *Por la Vuelta*.

O músico Gustavo Mozzi, por sua vez, integrou à banda *El Murgón* o célebre bombista de murga portenha Tete Aguirre²²⁵, e no ‘clímax’ de algumas apresentações apareciam murgueiros convidados dançando entre o público e no palco. As atuações de Ariel Prat incluem dança murgueira desde a década de 1990. Juan Lucangioli, Carlos Andino, *El Yotivenco*, *La Flor y Nata* e *Flor de Enchastre* também incluem dançarinos murgueiros em suas atuações. Em síntese, a maioria das bandas que associa sua musicalidade à murga argentina incorpora dançarinos murgueiros convidados em suas apresentações – geralmente momentos ‘altos’, quando a dança parece completar o sentido e a emoção associada à murga enquanto gênero. Em alguns casos pontuais, a música das murgas chegou a dispensar a dança e os corpos murgueiros.

As gravações, é claro, não contam com este recurso para emocionar o ouvinte – o que leva murgueiros com quem conversei a classificar muitas das gravações de murga-canção como ‘frias’, ‘ vazias’ ou ‘tediosas’. É como se lhes faltasse alguma coisa; são expressões sérias, despojadas do burlesco típico da murga – um burlesco associado preferencialmente ao corpo. Parafraseando as considerações de Bakhtin (1987) sobre a importância do corpo nas experiências festivas, o grotesco não se expressa sob a forma de pensamento abstrato ou de emoções internas, mas na realidade total do indivíduo, o que inclui seus pensamentos, suas emoções e seu corpo. Destarte, não é exagero afirmar que a murga-canção, em sua aproximação da ‘música’, se separa tanto dos corpos dos murgueiros quanto do caráter grotesco das murgas.

Assim como músicos e bandas se apropriaram da estética murgueira, as murgas fizeram o mesmo com a estética das bandas e seu incontestável apelo ao gosto dos jovens. *Herederos de Palermo* iniciou em 1989 uma linha de atuações murgueiras que incluía uma banda de palco – e a separação do grupo deu origem à murga *Atrevidos por Costumbre*, que também se caracteriza por montar uma banda no palco (com baixo elétrico, guitarra ou violão, saxofone e charango). Outra variante da relação banda-murga é a formação de conjuntos que não se configuram nem como bandas de rock nem

²²⁵ Teté Aguirre, bombista de *Los Mocosos de Liniers*, é um exemplo emblemático das primeiras incursões de murgueiros ‘tradicionais’ – e, com eles, da própria murga – em outras esferas das artes populares de Buenos Aires. Do mesmo modo como foi um dos primeiros murgueiros ‘tradicionais’ a participar de gravações e apresentações de ‘música’, Aguirre foi também um dos primeiros murgueiros a integrar um elenco de teatro. Em 1987, ele participou da peça ‘Un guacho al truco’, de Quique Molina, que aproximou de forma pioneira a linguagem teatral e a estética das murgas tradicionais de Buenos Aires. Depoimentos de Quique Molina sobre essa experiência podem ser consultados em Vainer (2005: 80-82).

como murgas: é a ‘murga em banda’, integrada preferencialmente por murgueiros que produzem canções executadas por bandas em seus ambientes de atuação, e não nas apresentações carnavalescas das murgas. É o caso, por exemplo, de *La Flor y Nata*.

Outros músicos e bandas mais ou menos próximos ao que se conhece localmente como rock também se apropriaram da estética murguera através de referências a esse universo. Sem necessariamente convocar os murgueiros ou servir-se de seus instrumentos, evocam seu *ethos* e os sons de seu universo. Existe consenso entre os artistas com quem conversei de que o pioneiro nessa empreitada foi Alejandro del Prado, com a canção *La Murguita de Villa Real*, que apareceu em seu segundo disco solo, *Los Locos de Buenos Aires*, de 1985.²²⁶ Junto com ele, muitos músicos cujas trajetórias foram mencionadas no capítulo 3 também introduziram sonoridade e temática murgueiras em canções mais ou menos ligadas ao âmbito do rock.

De modo paralelo, algumas bandas de circulação massiva também contribuíram para a crescente difusão da murga através dos circuitos da música popular. No final dos anos 1980, a banda *Los Autênticos Decadentes*, de enorme popularidade, fez sucesso a partir de uma estética brega (*merza*), identificando suas músicas com o burlesco, às vezes em referência direta às práticas das murgas. Em 2002, a murga *Los Quitapenas* se apresentou no palco do *Estádio Obras Sanitarias* numa atuação de *Divididos*, uma das mais famosas bandas de rock da atualidade.²²⁷ Outras bandas de rock também incorporam o som das murgas e as práticas murgueiras como temática de suas letras, a exemplo de *Bersuit Vergarabat*.²²⁸

A aproximação dos roqueiros em relação às práticas musicais murgueiras fez com que um gênero anteriormente restrito às experiências carnavalescas das camadas

²²⁶ Em 1977, com o grupo *Saloma*, Alejandro del Prado lançou ‘Canciones de Buenos Aires’. Exilado no México, gravou ‘Dejo Constancia’ (com Litto Nebbia), lançado na Argentina em 1982.

²²⁷ Conforme Coco Romero, não somente suas oficinas contribuíram para o ressurgimento das murgas na década de 1990 – o rock também fez a sua parte: “Cuando entramos con la murga a Obras, más de cinco mil pibes estaban bailando. En ese momento sentí que algo se quebraba, que había una energía que corría con una fuerza tan grande que rompía todas las barreras sociales. (...) Lo que contribuyó el ‘tu-tá-tu-tá’ de los *Decadentes* para desparramar la murga en el país fue tan importante que ninguna tradición oral podría haber funcionado de la misma manera (...). Esto funcionó como una caja de resonancia en todas partes del país” (entrevista de Coco Romero publicada no jornal *Página 12*, em 12 de fevereiro de 2003. Tomado de Vainer, 2005: 93).

²²⁸ Silvia Citro (2000) se centra no exame da trajetória da banda *Bersuit Vergarabat* para descrever uma tendência à carnavalização do rock argentino na década de 1990. A autora descreve um ‘estilo’ de banda de rock nesse período que evidencia uma abertura para gêneros como murga e candombe, e outros localmente referidos com o termo ‘música latina’ (que inclui, por exemplo, cumbia, reggaeton e salsa).

populares de Buenos Aires atravessasse a fronteira das classes para ser apreciado também pelos setores médios, fazendo com que um público mais ‘massivo’ valorizasse o gênero. Cabe mencionar que as bandas de rock não se aproximaram somente da sonoridade das murgas portenhas, mas também da das uruguaias. Não raro bandas de rock convidam um coral de murga uruguaia para atuar em algum número, quer em gravações, quer ao vivo. Os músicos e cantores que atualmente integram *Los Señores* – e que já fizeram parte de vários agrupamentos semelhantes, como *Camorra*, *Los Balbis* e *Rústicos Mutantes* – já atuaram como ‘coro convidado’ de *Bersuit Vergarabat*, *Arbol*, *La Vela Puerca*, *La Tabaré* e *No Te Va Gustar*.

Por sua vez, e como já apontado, durante a década de 1990 proliferaram na cidade conjuntos de percussão que desenvolvem gêneros brasileiros (principalmente samba e samba-reggae, localmente classificados com o nome genérico de ‘batucada’) e uruguaios (candombe afro-uruguaio) – e muitas bandas convidaram blocos de percussão para atuar nas gravações ou subir no palco. A sonoridade dos bombos de prato – associada indelevelmente à murga argentina – também marcou presença em alguns dos palcos alinhados com essa tendência. Os conjuntos que executam repertório rotulado como tango-milonga-murga podem perfeitamente incluir um ou dois bombos de prato em sua formação habitual ou convidar bombistas para se apresentar em algum momento de suas atuações. Algumas iniciativas de murga-canção, no entanto, exploram a sonoridade da murga sem necessariamente incluir bombos de prato, rejeitando o diacrítico que define a murga argentina como um gênero carnavalesco – nesses casos também a dança murgueira não integra as atuações ao vivo.

A gravação de canções murgueiras e murgas-canção também evidencia as inúmeras possibilidades de inter-relação entre os universos da murga e da música popular. Até a década de 1990 era raro encontrar gravações de murga argentina no país – somente a partir de 1997 se intensifica de modo notável a circulação de cassetes e CDs. Isso não quer dizer que até então a murga argentina estivesse ausente do universo da música popular – como mencionado no capítulo 3, esse diálogo existia desde a década de 1970 –, mas não era fácil encontrar registros das práticas de murgas argentinas como grupos que realizam música. Em contrapartida, as murgas uruguaias têm uma relação um pouco mais antiga com as gravadoras. Como aponta Fornaro:

“La murga, al contrario de las troupes estudiantiles y de carnaval, permaneció alejada de la grabación en discos de 78 rpm. (...) En los últimos años se han editado cassetes con grabaciones históricas, y las

principales murgas de Montevideo se editan hoy en disco compacto. En 1998, por primera vez en la historia del carnaval uruguayo se editó en dos discos compactos, con el título 'Carnaval del Futuro', el repertorio de las murgas del carnaval que estaban desarrollándose” (Fornaro,1998:166).

Examinando o conjunto das gravações de murga argentina realizadas a partir de 1985 (são as mais antigas a que tive acesso; com certeza os murgueiros conservam gravações mais antigas em suas coleções particulares) conclui-se que são muito diferentes entre si. Algumas são caseiras, em cassete ou CD – neste último caso as gravações foram realizadas com equipamento digital portátil ou em salas de ensaio (atualmente muitas salas disponibilizam a gravação do ensaio, cobrando apenas o aluguel do espaço e o custo do CD virgem). Lançaram mão deste recurso as murgas *Los Viciosos de Almagro*, *Gambeteando el Empedrado*, *Los Cachafaces de Colegiales*, *Los Maniáticos de Villa Crespo* e *La Venganza de los Pobres*. Circulam também algumas gravações caseiras de grupos que, sem constituir uma murga, gravam repertórios de murga-canção. É o caso de *La Runfla Murguera*, integrada por murgueiros e músicos que gravaram *astracanas* de vários tangos num ‘demo’ que lhes abrisse portas para apresentações ao vivo ou para gravar em melhores condições.

Algumas murgas realizam gravações independentes, com edições relativamente reduzidas que circulam sobretudo nas redes de conhecidos e são vendidas ou rifadas nos espetáculos. Em 1998, a murga *Sacate el Almidón*, de Merlo, província de Buenos Aires, registrou sua despedida numa bela e bem-cuidada edição de sua ‘obra’ – os integrantes eram todos murgueiros-músicos. Outras edições resgatam o roteiro e repertório de um espetáculo em particular. É o caso de *No Cabe la Retirada* (1996), de *Los Quitapenas*, ou do CD da murga *Los Descontrolados de Barracas*, que traz as canções do espetáculo *Hay que Pasar el Milenio*, de 2000, e *Fierita en Buenos Aires*, de 2002. O CD *Con el Corazón en Juego*, produzido por *Los Quitapenas* em 1999, é uma coletânea que homenageia em vida a um grupo de velhos murgueiros de Buenos Aires. Conforme explicou Tato Serrano – antigo membro de *Los Quitapenas*-, a idéia surgiu depois de uma atuação, quando ficaram cantando até de madrugada reunidos num bar. Na época, *Los Quitapenas* se apresentavam no Centro Cultural del Sur e convidaram os velhos murgueiros a atuar no encerramento do espetáculo, o que os levou a registrar a participação da ‘velha guarda’ numa gravação. A edição contém repertório e diálogos

documentando a experiência de murgueros que viveram o carnaval de meados do século, época de esplendor das murgas e da formação do paradigma daquilo que viria a ser considerado murga ‘tradicional’ no início do século XXI.

Também há alguns registros gravados da aproximação entre grupos de teatro e a estética murgueira. O CD *La Caravana* foi lançado pelo *Grupo de Teatro Comunitário*²²⁹ *Matemurga* em 2007, articulado sobre uma pesquisa em torno das canções ‘de resistência’ vigentes na memória coletiva. A obra se aproxima da murga por incluir a *Canción Homenaje al Frigorífico Lisandro de la Torre*, da murga *Los Bohemios de Matanza*, que data de 1956 e cuja letra foi escrita pelo célebre murgueiro Guigue Mancini – e também pela presença do bombo de prato em muitas músicas. Por sua vez, a murga aparece como temática em músicas que aludem à tradição popular local de crítica sócio-política através da canção.

Paralelamente a essas gravações, algumas bandas que de diferentes maneiras adotam a estética da murga editam CDs com repertório não necessariamente relacionado a algum dos quatro tipos de canção interpretadas pelas murgas e que também não registra o roteiro de espetáculos particulares. Refiro-me a esse repertório como murga-canção para diferenciá-lo da canção murgueira ou canção das murgas. *Coco Romero y Yo lo Vi* exprime essa tendência já em 1995. Mais tarde *La Flor y Nata*, *Flor de Enchastre*, Gustavo Mozzi (em vários dos seus cds), Ariel Prat (que tem vários álbuns no mesmo estilo), Juan Carlos Cáceres (que vem editando uma série de CDs que percorrem desde o tango negro, passando pelo candombe guariló, até a murga argentina), Carlos Andino, David Sotello, Juan Lucangioli e Victor Mur, dentre outros, também registraram essa tendência em suas gravações.

Em 2007, por iniciativa de um músico e com a colaboração de um murgueiro que edita a publicação virtual semanal *La Agenda Murguera*, foram convocados os grupos artísticos que participavam do carnaval para gravar uma seleção de canções murgueiras registrando parte do repertório contemporâneo do carnaval portenho. A abertura do álbum foi reservada ao músico Ariel Prat, que já foi murgueiro e desde a década passada trabalha no sentido de aproximar rock e murga, e o disco contou com o apoio da companhia Sony-BMG; em 2008, o volume 2 de *Carnaval Porteño* foi produzido por *La Agenda Murguera*, sem apoio de um selo grande. Em 2009, a *Agenda Murguera* produziu o *Volumen 3* de *Carnaval Porteño*, se beneficiando dos convênios

²²⁹ O Teatro Comunitário é um movimento que teve um crescimento notável nos últimos dez anos e se caracteriza por ser um teatro de ‘vizinhos’: atores, atrizes e músicos amadores.

da UMI (Unión de músicos Independientes), mas sem apoio financeiro de alguma entidade vinculada à indústria discográfica.

De qualquer modo, a murga-canção, tal como a interpretam as bandas, não se afasta de sua ligação com as murgas de rua, o carnaval e o *ethos* do bairro. Como apontado, nos espetáculos ao vivo de murga-canção essas relações são lembradas através dos grupos de murgueiros convidados a dançar no palco ou entre o público; já nas gravações precisam ser evocadas através dos arranjos. Nesse contexto é muito frequente a introdução de ‘detalhes’ sonoros que auxiliam na evocação do ambiente das atuações carnavalescas. Alguns compositores utilizam elementos da paisagem sonora local, recorrendo a sons gravados na rua ou tentando reproduzir-los por meio de recursos técnicos de estúdio.

Uma das sonoridades utilizadas para evocar o ambiente de atuação das murgas são as ‘vozes mocionais’ (Vega, 1997).²³⁰ Nas apresentações de carnaval os murgueiros cantam como solistas ou como parte dos corais que interpretam os refrões, mas também emitem chamamentos ou interjeições para estimular a dança e o toque dos instrumentos, o que contribui para a conformação do clima de festa. As palavras são simples – ‘mueva!’, ‘vamo!’, ‘arriba!’, ‘murga!’, ‘dale!’... –, mas sua eficácia simbólica está na forma característica de dizer, pronunciar e acentuar (o nível prosódico, em que são fundamentais as distinções de altura, intensidade e duração), no contexto das atuações. As vozes, palavras e modos de dizer são parte do conjunto de sons que constituem a murga, e vêm automaticamente à memória quando procuramos evocar sonoramente a murga portenha. Tais vozes estão hoje tão intimamente associadas ao gênero que a murga-canção não raro busca introduzi-las nos arranjos, inclusive em estúdios de gravação. É possível recorrer a vozes gravadas na rua durante atuações de murgas ou gravá-las especialmente para a ocasião – hipótese em que a competência do intérprete dependerá da sua experiência nas atuações das murgas na rua.

O apito (*silbato*), ao lado do bombo de prato, é considerado um instrumento ‘tradicional’ da murga portenha. Sua função prática nos desfiles de rua – a marcação dos ‘cortes’ da música e da dança – poderia levar a pensar que o apito é dispensável no estúdio ou no palco em que se interpreta murga-canção, mas seu valor excede a funcionalidade e tanto o som quanto as frases rítmicas do apito passaram a fazer parte

²³⁰ Como esclarece Aharonián – editor da versão de 1997 do artigo sobre ‘mesomúsica’ – Carlos Vega utiliza o termo ‘vozes mocionais’ para referir àquelas associadas aos movimentos (e não às emoções).

do gênero. O instrumento é utilizado nos desfiles tanto pelos diretores de baile, para pautar as coreografias, quanto por alguns diretores de bombos para marcar os cortes e variações. Os dançarinos, todavia, também podem portar apitos e acompanhar sua dança com eles. Segundo explicaram os próprios murgueiros, o apito é um instrumento bastante ‘livre’ no sentido de que cada tocador faz mais ou menos o que deseja, desde que dentro da rítmica. Em outras palavras, não existem prescrições muito rígidas sobre como se deve executar o apito. Depois de ouvir várias murgas, porém, na rua e em gravações, é possível identificar algumas frases recorrentes no apito das murgas. Por mais que não seja um código transmitido explicitamente, portanto, é certo que o tocador de apito aprendeu a executá-lo de determinada forma e que a reproduz em alguma medida. No único manual existente sobre música de murga portenha, *Introducción a la Percusión de Murga Porteña*, editado por Zelmar Garín, há transcrições sobre as ‘estruturas’ em que geralmente se executa o apito, sempre articuladas num diálogo entre dois instrumentos – no caso, dois apitos e dois executantes.

MURGA ←	→ MÚSICA
Predomínio do bombo de prato	Dispensabilidade do bombo de prato
Dispensabilidade de instrumentos harmônicos	Predomínio de instrumentos harmônicos
Necessidade do apito	Dispensabilidade do apito
Necessidade das vozes mocionais	Dispensabilidade das vozes mocionais
Corpos que dançam	Corpos sentados
Riso- Grotesco	Seriiedade -Sobriedade
Indumentária colorida e brilhante	Indumentária preta
Marcas da individualidade na confecção e enfeite das roupas	Roupas uniformizadas que ocultam a individualidade
Aprendizado informal	Instrução formal
Ética inclusiva	Ética seletiva

A murga-canção evoca, através dos corpos, da dança murgueira, do apito e das vozes mocionais, sua relação com as murgas e com o carnaval. As gravações evidenciam diferentes formas de aproximar ‘murga’ e ‘música’ –retomando a distinção nativa-, e as distintas iniciativas podem ser interpretadas como expressivas de diferentes posições no *continuum* que se articula entre ambos os termos. Dito de outro modo, as realizações dos diferentes conjuntos se aproximam de uma das duas categorias. As

iniciativas extra carnavalescas organizadas por murgueiros geralmente incluem corpos vestidos e pintados aludindo ao carnaval, dança murgueira, paródia e grotesco. Noutra extremo, as expressões encaminhadas por ‘músicos’ que se apropriam do gênero murga na mais das vezes dispensam o bombo de prato, o apito, o visual carnavalesco, o grotesco, o corpo e o riso, se aproximando do ideal de seriedade que para muitos define a música.

5.4 A moderna tradição²³¹ da murga-canção

Muitos artistas descreveram o processo de contato entre músicos e murgueiros ocorrido na década de 1990 como um contexto de grande potencial criativo. Uma das razões era o fato de reunir murgueiros e músicos de outras extrações, alguns com formação acadêmica e outros que tinham grande experiência como músicos profissionais, mesmo sem dita formação. A experiência de Daniel Lahan, que hoje se considera músico e murgueiro, atuando como docente em ‘oficinas’ de murga²³², é partilhada por muitos:

“Yo era músico y después se me dio la oportunidad de ser murguero. Hice un taller de murga en el Rojas, porque quería aprender lo que tenía más que ver con la percusión, pero aprendí muchas otras cosas relativas a la murga, y me enamoré. Yo iba con una idea del carnaval correntino, que tiene un formato más a lo brasileño, y quería aprender esos ritmos. Al bombo de murga lo había visto en la cancha”. (Daniel Lahan, entrevista)

Embora muitos mencionem as lembranças dos carnavais da infância, um *ethos* de vida no bairro que os aproxima dos murgueiros, o contato com murgueiros que comandavam os cantos nas torcidas de futebol ou tocavam bombo de prato nas arquibancadas, muitos dos que hoje se dedicam à murga-canção não tiveram experiência como murgueiros nem participaram de celebrações de carnaval. Seu contato com os

²³¹ Parafraseio Renato Ortiz quando se refere à ‘moderna tradição brasileira’ (2001 [1988]) para analisar a emergência da indústria cultural nas décadas de 1940 e 1950, bem como a consolidação de um mercado cultural em 1960 e 1970, no Brasil.

²³² Através da sua *Dirección General de Cultura*, o governo da cidade de Buenos Aires articula e financia uma rede de centros culturais que disponibiliza atividades gratuitas nos distintos bairros da cidade. Atualmente integram a rede 36 centros, que oferecem atividades nas áreas de Artes visuais, Circo, Coro e canto, Danças, Letras, Música, Artes cênicas, Tecnologia, Artes plásticas, Folclore, Tango, Murga e Candombe.

murgueiros aconteceu fundamentalmente a partir de 1990, graças às mudanças anteriormente descritas.

Num âmbito em que não existiam prescrições muito rígidas a respeitar, tais encontros propiciaram diversas situações criativas. Destacada das murgas e do carnaval, a murga-canção foi levada a outros palcos e aos estúdios de gravação, transformando-se em algo distinto da ‘canção murgueira’ tradicional. Em geral as murgas argentinas criam canções efêmeras, que se destacam em um único carnaval – seja pela especificidade dos fatos referidos, seja pela música que está na moda e da qual se apropriam para utilizar uma linguagem com a qual o público já está familiarizado, tomando uma espécie de ‘atalho’ para dialogar com a audiência.

Como explicado no capítulo anterior, as canções escolhidas para servir de base às *astracanadas* – isto é, as composições dos murgueiros – podem se incluir em distintos gêneros musicais. O predomínio de um ou outro como base das canções depende em parte do que é moda em cada época, se relacionando, portanto, com as diferenças geracionais entre os compositores murgueiros. Hoje os murgueiros mais jovens se apropriam fundamentalmente de *cumbias*, de canções mais ou menos roqueiras e do ‘pop latino’. A época considerada ‘clássica’ ou ‘tradicional’ das murgas argentinas, entretanto, são as décadas de 1940 e 1950, quando os velhos murgueiros de hoje eram jovens – e como o tango era a música da moda nas rádios nesse período, esta apropriação (e não a de gêneros popularizados recentemente) é tida como a *astracanada* mais tradicional e a mais autêntica expressão do gênero.²³³

A possibilidade de gravar transformou a murga-canção em algo menos efêmero, determinando que sua poética – o nível em que se procura agradar à audiência – passasse a considerar a distância temporal entre a execução/ interpretação no momento da gravação e as possíveis futuras escutas. Na Argentina, compor uma canção com base em algum tango que ecoa no imaginário é uma forma de garantir a eficácia do diálogo em futuras audiências. Existe um relativo consenso – relativo quanto à premissa inicial de que aquilo que define a murga é a apropriação de outros gêneros – a respeito da idéia de que a musicalidade ‘tradicional’ da murga se nutre do tango e da milonga. É essa a

²³³ Em seu artigo de 2005, Analia Canale analisa a composição de versões realizadas pelas murgas contemporâneas a partir de tangos, recorrendo ao conceito de tradicionalização de Briggs & Bauman: “Cuando el texto está investido de un prestigio vinculado con los mayores o con los ancestros, la estrategia más eficaz para crear autoridad textual es tradicionalizar el discurso por medio de conexiones con los géneros tradicionales” (Briggs y Bauman, 1996, 90-91).

associação mais freqüente nas gravações realizadas por conjuntos e solistas que hoje são vistos como articuladores de um movimento de murga-canção na música popular de Buenos Aires.

Assim a imprensa registra o surgimento de um ‘novo’ formato – o da murga-canção:

“La aparición del disco ‘Entre Murgas y Tangos Negros’, de Victor Mur (...), confirma el surgimiento del formato murga-canción, que recrea el género del carnaval porteño y lo lleva al área de la música popular como una nueva forma de folclore urbano”.

“Aunque aún incipiente, el formato murga porteña-canción ya conoce trabajos como los de Coco Romero, Ariel Prat (que acaba de editar ‘Negro y Murguero’), Juan Carlos Cáceres, que parte del tango negro y percusivo y llega a la murga, y, en un área instrumental, Gustavo Mozzi, que elabora bellísimas orquestaciones que parten de la rítmica del milongón y la murga porteña”. (Agencia Telam – Espectáculos – 22/11/2007)

Os trabalhos de Juan Carlos Cáceres, por exemplo, transitaram desde o tango negro, que visita o candombe argentino, até a murga-canção e o tango-murga. Em entrevista, Cáceres explicou o fenômeno como fruto de uma proximidade concreta entre os mundos sociais do tango e da murga, o que determina que a combinação desses gêneros no plano musical, embora recente, possua uma sonoridade familiar para o público de Buenos Aires. Em outras palavras, como os grupos sociais associados a essas musicalidades partilham hoje em dia experiências no espaço da cidade, é ‘natural’ que suas musicalidades se inspirem mutuamente. O álbum ‘Murga Argentina’, de Cáceres, lista suas canções como ‘candombe guariló’, ‘marcha’, ‘milonga candombeada’, ‘milonga criolla’, ‘tango milonga’, ‘murga porteña’, ‘milonga murguera’ e ‘murga lenta’.

O penúltimo álbum de Ariel Prat, ‘Los Trasplantados de Madrid’, define seu conteúdo como ‘tango milonga de corte murguero’, parafraseando os apresentadores da década de 1930, que introduziam as orquestras anunciando seu ‘tango milonga de corte moderno’ para diferenciá-lo da *Guardia Vieja* do tango. Ariel Prat é murgueiro, cantor e compositor, de canções que durante a década de 1990 se aproximavam mais do rock e a partir de 2000 tendem ao tango. É a mesma tendência que registram as murgas, tanto quanto as trajetórias de muitos músicos deste universo.

O cantor e violonista Omar Giammarco também produz canções com ‘aires’ de tango que se aproximam da musicalidade das murgas. A murga portenha *Los Reyes del Movimiento*, do bairro de Saavedra, já atuou em várias oportunidades com Omar, inclusive no VII Festival de Tango de Buenos Aires. O quinteto liderado por Giammarco editou dois CDs (*Por estos Barrios* e *Dame un Beso*, ambos com produção do artista) que configuram uma expressão da música rio-platense contemporânea em que se reinterpreta os antigos tangos *Oro y Plata* (de Charlo) e *Yuyo Verde* (de Espósito e Federico), além de candombes clássicos como *Baile de los Morenos* (de Yorio, Imperio e Gavioli) e canções do compositor.

Os três exemplos são apenas referenciais e fazem parte de um grande conjunto de músicos. O que se deseja evidenciar é que essas práticas musicais poderiam em tese ter seguido noutra direção (paso-doble e tarantella, por exemplo, também são considerados ritmos básicos na canção murgueira), mas se aproximaram definitivamente do tango e da milonga. Eis o que afirma Gustavo Mozzi, um dos músicos que, contando com formação musical acadêmica – à semelhança de outros integrantes desse grupo –, explora as potencialidades da murga-canção como gênero da música popular:

“Era todo un desafío grabar murga, primero por los aspectos técnicos de cómo tomar el bombo. Pero también porque la murga era bombo con platillo; el lenguaje armónico, contrapuntístico, todo lo demás, la canción, cómo arreglarla, era algo por hacerse, algo totalmente nuevo. Para mí era ver dónde me paro, con qué estética, con qué armonía. Y me basé en lo que para mí eran las influencias naturales de la murga cuando Teté y otros murgueros viejos crecieron y desarrollaron un lenguaje murguero. (...) Esas influencias naturales tienen muchísimo que ver con el tango, la milonga, con algunos géneros brasileiros de los años 50, con algunos géneros centroamericanos, es decir con los géneros de moda en los 50. Si bien en esos años, las radios debían estar principalmente copadas por el tango, fijate que en los 40 y 50 tenías todas las orquestas – Troilo, Pugliese, Di Sarli, D’Arienzo – estaban en actividad”. (Gustavo Mozzi, entrevista, 5/6/2006)

De fato, a época de maior esplendor do tango na Argentina, as décadas de 1940 e 1950, foi para muitos a época de esplendor da murga portenha. Coincidentemente, a atual ‘revitalização’ das murgas na Argentina ocorre *pari passu* à intensificação notável das práticas associadas ao tango. Quem me chamou a atenção para o fato – o jornalista

Pablo Vasquez – explica o fenômeno como produto de uma fase de valorização da cultura local que contrasta com outros momentos em que ‘se miraba más para afuera’.²³⁴ De fato, o período 1940-1950 (com governos peronistas em ambas as décadas) foi marcado pela valorização do ‘nacional e popular’ promovida a partir do Estado.

Depois da ‘era Menem’ e especialmente após a ‘crise de 2001’ (famosa pelos ‘painéis’), se registrou uma forte expansão do ideário e das práticas de orientação nacional-popular, curiosamente ao mesmo tempo em que se sucediam presidentes peronistas. A bandeira argentina ganhou visibilidade²³⁵, impressa em catálogos de eletrodomésticos, pintada na fachada dos supermercados e estampada em camisetas, sem falar de bandeiras de murgas, ‘apliques’ na roupa dos murgueiros e capas de CDs. Na imprensa musical se registrou uma tendência a valorizar mais ‘lo nuestro’ e se multiplicaram os espaços relacionados ao tango devido a uma série de políticas culturais patrocinadas pela prefeitura de Buenos Aires²³⁶ e que sem dúvida contribuíram à visibilidade internacional do gênero e seu desenvolvimento como recurso fundamental para a indústria do turismo. Algumas dessas políticas repercutiram – na maioria das vezes indiretamente – entre os músicos profissionais que se dedicam à música popular.

Em parte como decorrência de tais políticas, o tango ganhou audiência e praticantes em muitos países – o que fez com que muitos músicos jovens, marcadamente a partir da década de 1990, encontrassem trabalho no exterior, em especial na Europa, o que redundou em benefícios econômicos e simbólicos muito importantes. O mesmo fenômeno – a experiência do tango no espaço imaginado como seu território mais ‘autêntico’ – leva milhares de turistas todo ano a Argentina e redundou na proliferação das milongas e tanguerías, espaços nos quais se escuta e se dança tango. Frequentadas majoritariamente por turistas ou não, esses locais representam sem dúvida um espaço de trabalho importante para o músico que tem nas apresentações ao vivo uma das suas fontes de receita. Em tal contexto são relativamente poucas as casas de

²³⁴ Pablo Vasquez é jornalista e responsável pela coluna semanal *Rioplatenses. Vienen sonando*, do *Diario Popular*. Entrevista de 27 de fevereiro de 2006, no Bar Britânico.

²³⁵ Depois da última ditadura militar argentina, os símbolos pátrios restaram associados a um regime que, em nome da ‘pátria’ e com retórica autoritária, exerceu o mais trágico terrorismo de Estado que registra a história do país. Depois de 2001, a bandeira e a pátria parecem recobrar o valor positivo que lhes imprime o populismo nacionalista ou as esquerdas.

²³⁶ A prefeitura de Buenos Aires esteve sob poder de diversos partidos de centro- esquerda desde 1997, e desde então aconteceram importantes transformações no que refere às políticas culturais no âmbito da cidade. Desde 2008 a prefeitura ficou sob a responsabilidade de um partido novo, o ‘Pro’ (Propuesta Republicana), formado por um empresário recentemente incorporado ao mundo da política. Com uma retórica de ‘eficiência’, nos primeiros dois meses da sua gestão ele substituiu a maioria das equipes que trabalhavam na área cultural.

espetáculo onde se toca murga e candombe ao vivo – afinal, as maiores possibilidades de retorno financeiro e de desenvolvimento artístico se ligam ao universo do tango.

Nas suas diversas expressões, o gênero ‘tango’ tem hoje praticantes nas mais diversas latitudes (Pelinski, 2000c). Para alguns músicos, portanto, a possibilidade de associar suas iniciativas mais ou menos murgueiras e candombeiras ao genérico ‘tango’ é uma via para alcançar o mercado internacional na categoria ‘world music’. Fora da Argentina e do Uruguai é raro que as pessoas se interessem ou até saibam da existência da estética murgueira nas suas respectivas variantes – a argentina e a uruguaia. Em contrapartida, todo mundo conhece o tango e há hoje um mercado de dimensões mundiais para tudo o que se associe à sua reinterpretação. A apropriação do genérico ‘tango’ – impresso nas capas dos CDs – e a reelaboração das pautas do gênero por parte de distintas práticas mais ou menos murgueiras fazem com que as *astracanadas* da murga-canção hoje possam dialogar com audiências mundiais.

As práticas musicais que envolvem a murga-canção e que aproximam, com diferentes ênfases, a musicalidade da murga argentina e uruguaia, dos candombes, do tango e da milonga, podem ser mais bem compreendidas se atentarmos para as estratégias laborais de muitos músicos e para as estratégias de distribuição comercial de alguns selos discográficos. Ao lado desses aspectos, porém, não podemos perder de vista o valor da tradicionalização implicada na combinação de antigos gêneros rio-platenses com as novas expressões. As relações entre tais gêneros também são antigas, assim como seu apelo à identificação de grupos sociais muito próximos na paisagem urbana. Embora não existam fronteiras impermeáveis entre tais grupos, suas recorrentes trocas e o trânsito de sujeitos entre eles não apagam as fortes distinções que os caracterizam. A recente aproximação entre os gêneros rio-platenses, bem como entre músicos e grupos sociais que se identificam e transitam entre eles, atualiza o valor das concepções segundo as quais eles expressam a musicalidade e a socialidade da região, assim como marcam algumas das diferenças que distinguem uruguaios e argentinos.

6

Considerações finais

Procurei descrever nesta tese parte do que aprendi durante a pesquisa sobre os músicos rio-platenses de Buenos Aires, Argentina. Construí o objeto da pesquisa em torno das práticas de um segmento de artistas que classifica suas atividades como música rio-platense ou que interpreta canções combinando prescrições dos quatro gêneros musicais ligados ao âmbito do Rio da Prata – candombe, murga, tango e milonga. Nas últimas duas décadas registrou-se em Buenos Aires um aumento considerável no número de grupos que se reúnem para tocar candombe e murga, como também de conjuntos que combinam repertórios de candombe (uruguaio ou argentino), murga (uruguaia ou argentina), tango e milonga. Tais práticas são muitas vezes identificadas – na mídia, na crítica musical, em textos acadêmicos e nos discursos dos nativos da cidade – como música rio-platense.

Talvez se imagine que a tendência de combinar prescrições desses quatro gêneros seja recente – eu inicialmente pensava, de fato, tratar-se de algo típico de pessoas da minha faixa etária que se reúnem para tocar, cantar ou compor. Mas ao indagar sobre o fenômeno percebi que as narrativas dos músicos se orientavam ao passado: o que aconteceu em 2000 se explicava pelo que acontecera nos anos 1990, que se ligava, por sua vez, ao que ocorrera nas décadas de 1970 e 1980. Ao investigar, descobri que desde o final do século XIX as práticas musicais de Buenos Aires reúnem tangos, milongas, candombes e murgas, e que as trocas entre artistas do Uruguai e da Argentina existem ‘desde sempre’ – isto é, desde a formação dos dois países. Acredito que as práticas musicais que ‘emparentaram’ os gêneros rio-platenses, permitindo a representação de uma musicalidade regional, também contribuíram para definir, através da música, o que identifica e o que diferencia uruguaios e argentinos.

O trabalho de campo etnográfico visou registrar o que os artistas tinham a dizer sobre a música rio-platense, a forma como suas trajetórias são articuladas com a memória dessa musicalidade e através de que práticas se expressa e afirma hoje a música rio-platense. Invariavelmente as explicações dos nativos acerca da musicalidade remontavam a uma história por eles construída desse conjunto de gêneros e de suas inter-relações. Em muitos casos as explicações sobre as características dos gêneros e dos repertórios não coincidiam com idéias apresentadas em muitos textos acadêmicos

sobre a música executada na capital portenha. Assim, iniciei o percurso desta pesquisa e deste texto tentando compreender o contraste entre o que dizem os artistas e o que afirmam algumas pesquisas sobre música rio-platense, especialmente no que refere às suas raízes negras – ou, em outras palavras, à hipótese de que a música rio-platense seja ‘música negra’.

As práticas que se inserem neste segmento da música popular de Buenos Aires não são necessariamente elaboradas por negros – mas ainda assim muitos artistas descrevem seu som como ‘música negra’. Conforme consta no primeiro capítulo, os estudos culturalistas das três primeiras décadas do século XX contribuíram para consolidar uma definição do que seja a ‘música negra’, e que se baseia no nível de ‘africanismo’. Nesse quadro racialista de idéias, se afirma em tese que não existe a categoria de ‘música negra’ em contextos ou lugares onde não haja negros – que seriam os produtores ‘naturais’ de tal musicalidade. O que ocorre, porém, é que alguns textos, principalmente os referentes à fase inicial de desenvolvimento destes gêneros, evidenciam realidade muito diversa: a de que músicos de todas as épocas reafirmaram o fato de que há, sim, música negra na Argentina, embora não restrita necessariamente aos afro-argentinos.

Ao analisar-se a concepção dos músicos conclui-se que o que possa ser considerado localmente ‘música negra’ se relaciona – embora por oposição – às concepções hegemônicas da música argentina. Neste ponto, a obra de Peter Wade (2000) e Carlos Sandroni (2001) me inspirou a pensar e comparar diferentes processos nacionais de racialização musical, trazendo à luz particularidades do contexto argentino. A possibilidade de nos pensarmos no âmbito de uma variedade de músicas negras – que se definem de formas variadas nos diferentes contextos nacionais – é um modo de romper paradigmas essencialistas que naturalizam as relações entre as pessoas, os lugares e as culturas.

Outro ponto que se sobressai nos discursos dos nativos sobre a música rio-platense se refere à importância, para os argentinos e para a própria formação musical do país, do encontro com os artistas e as músicas do Uruguai. A partir da década de 1960, com a consolidação da indústria discográfica na região, músicos uruguayos passaram a ser conhecidos e ouvidos em muitos lugares do mundo, incluindo Buenos Aires. A atividade dessas grandes companhias fez com que o público argentino (e os músicos) conhecesse as músicas do Uruguai, além de favorecer a apresentação de artistas uruguayos na Argentina. É inegável que o fenômeno, já a partir dos anos 1960,

decorreu em parte das estratégias comerciais da indústria discográfica, que identificou na Argentina um importante nicho de mercado para os produtos musicais do Uruguai – até em virtude das dimensões relativamente pequenas do mercado daquele país, como mostram os dados apresentados no capítulo 2. Não obstante, é difícil descrever o grande leque de música popular uruguaia que circula na Argentina desde então como alguma coisa esteticamente homogênea ou estandardizada.

Examinando a trajetória dos artistas uruguaios mais difundidos na Argentina, constata-se que sua inserção através das grandes gravadoras se dá paralelamente à atuação em âmbitos relativamente mais autônomos, onde o artista controla quase todo o processo de realização da obra – da escolha do repertório, passando pela composição e elaboração dos arranjos, até o trabalho nos estúdios de gravação. Na maioria dos casos são trabalhos criados sob a lógica ‘independente’ e mais tarde reeditados pelos grandes selos visando sua circulação massiva. Como tentei mostrar, a esfera ‘independente’ de produção musical não pode ser entendida como uma realidade isolada da atividade das grandes companhias que gerenciam a indústria musical. Grandes e pequenas empresas neste setor não mantêm uma relação de oposição e sim de complementaridade: as vidas de muitos músicos reúnem experiências em ambas as esferas de atuação. A trajetória dos músicos que já trabalharam com companhias grandes, portanto, revela as várias formas de relacionamento com a indústria da música e do espetáculo, bem como o fato de que os músicos encaminham suas próprias concepções e interesses através de obras de circulação massiva. Além do sucesso comercial, a grande difusão permite que tais músicas sejam apropriadas desde muitos pontos de escuta (Ulhôa & Ochoa, 2005). O que interessou destacar no capítulo 2, a partir do exame da relação entre músicos uruguaios, a indústria discográfica e a circulação dessas músicas na Argentina, é que a indústria musical também age como multiplicadora de possíveis apropriações e não necessariamente conduz à homogeneização (conforme Wade, 2000). A grande circulação de música popular uruguaia na Argentina fez com que os músicos deste país diversificassem notavelmente suas próprias criações musicais. Por sua vez, os dados referentes aos mercados uruguaio e argentino, como também o exame das formas através das quais os músicos gerenciam sua atividade musical, mostraram uma tendência à redução na participação no circuito formal de produção de música e de sua veiculação por meio dos suportes ‘tradicionais’. Muito provavelmente, a crescente ‘democratização’ das tecnologias de produção musical e a proliferação de novos

suportes contribuirão ainda mais para a diversificação das formas de compor, gravar e divulgar as realizações artísticas.

Como descrevi, os músicos de Buenos Aires tiveram contato com seus colegas do Uruguai porque escutaram seus discos, assistiram suas atuações ou foram convidados para trabalhar com eles. Nas décadas de 1960 e 1970 surge na Argentina o rock nacional, e nele atuou um grupo de músicos que desenvolvia uma linha ‘acústica’, buscando aproximar o rock de ritmos ‘locais’ e cujos protagonistas a consideravam representativa do ‘folclore’ da cidade de Buenos Aires (contrariamente à noção generalizada de que o folclore é incompatível com a vida urbana), que geriu sua atividade fundamentalmente no setor ‘independente’ e que em muitos casos registrou afinidade ideológica com o movimento da *canción popular uruguaya*.

Na década de 1970, com a instalação da ditadura militar no Uruguai (1974), aumentou o número de uruguaios que foram morar na Argentina – as estatísticas registram um pico similar no ano de 1985, quando o fim da ditadura deixou como saldo uma profunda crise econômica no Uruguai. Não que a Argentina oferecesse, em qualquer dos dois momentos, um contexto política ou economicamente muito alentador, mas para muitos uruguaios foi a única alternativa viável. As redes de amigos e parentes na Argentina também fizeram com que a migração de uruguaios se mantivesse inclusive após a conjuntura ‘expulsora’ se ter modificado. Dentre os imigrantes uruguaios que desde os anos 1970 foram morar na Argentina havia muitos músicos, os quais passaram a trabalhar justamente no ramo de atividades artísticas que tangenciava o rock. A partir de 1980 também se formam em Buenos Aires várias murgas uruguaias e blocos de candombe afro-uruguio. Tentei mostrar que a proliferação de espaços em que se toca candombe em Buenos Aires pode ser mais bem compreendida como parte de um processo mais amplo de divulgação de saberes ligados a diferentes práticas artístico-culturais afro-americanas na cidade. Sem dúvida a renovada presença desse repertório fez com que os artistas argentinos recolocassem na cena da música popular argentina a musicalidade negra. Assim, essas práticas musicais dialogam com as concepções dominantes sobre a música popular, questionando a noção segundo a qual os negros e a música negra são coisas do passado na Argentina.

Depois de 1980, paulatinamente, a canção de Buenos Aires passou a expressar também ‘o sentimento de Montevideú’. Para alguns músicos essa aproximação era natural e desejada, configurando uma unidade regional que, embora passasse a se expressar através de novas músicas, não representava uma novidade. Para outros,

porém, a aproximação e a mescla ameaçavam a ‘autêntica’ identidade musical de uma e outra nação e não eram desejadas, reelaborando sempre que possível as marcas musicais que fazem de argentinos e uruguaios dois grupos culturalmente distintos.

Mesmo com o considerável valor representado pela diferença nacional e levando em conta a desproporção entre os mercados uruguaio e argentino, eles são interdependentes – e, mais do que separar dois povos, a fronteira configurada pelo Rio da Prata estrutura as trocas entre eles. Algumas práticas e obras musicais atravessam essa fronteira alicerçadas num discurso que enfatiza a união cultural e os pontos em comum decorrentes da proximidade geográfica e histórica entre os dois países, mas o exame atento de tais expressões revela que a reunião do uruguaio e do argentino se dá através do que pode ser percebido pela audiência como coisas distintas, separadas. Essa separação esconde certo caráter conflitivo, por mais que tal caráter seja insistentemente negado ou obscurecido por discursos que enfatizam a ‘cooperação’, a ‘irmandade’ ou a ‘união’. Um mesmo CD, por exemplo, pode reunir murga, candombe e candombe-rock uruguaios com murga e tango argentinos – e o apelo ao gosto de ambos os públicos aumenta, é claro, a possibilidade de sucesso comercial. Mas as canções reunidas no CD evidenciam mais que proximidade e semelhança, ajudando a entender o que difere argentinos e uruguaios, sem se confundir no âmbito do universo musical rio-platense.

De modo geral, os músicos que fazem parte deste segmento se dedicaram a diferentes gêneros rio-platenses ao longo das suas trajetórias. Essa experiência pode ser representada como um trânsito que forma uma rede entre os diferentes gêneros rio-platenses e por iniciativas que os aproximaram, conforme o caso, do rock ou do jazz. É difícil enquadrar num só gênero as músicas sobre as quais se articulam tais vivências e os repertórios escolhidos pelos diferentes conjuntos, já que a fusão de gêneros é bastante valorizada nesse universo; eu a interpretei como uma metáfora da transgressão dos limites entre os grupos identificados com as distintas musicalidades.

A transformação de canções através de novas letras ou arranjos, por sua vez, também foi pensada como alusiva às relações entre grupos sociais distantes no tempo e no espaço. Serviram como base nessa interpretação alguns trabalhos que enfatizam a dialogicidade implícita na elaboração de canções, já que, como explica Menezes Bastos, “uma canção é já em sua substancialidade – e mesmo que feita por uma só pessoa – um diálogo (no sentido que Bakhtin imprime ao termo): a canção se desenha numa polifonia que lhe é congênita, rompendo desde início com a unidade autoral” (Menezes Bastos, 1996). Essa perspectiva permite apreender a dimensão social do fazer música na

medida em que associa obras e artistas distantes no tempo e no espaço. São justamente essas relações e diálogos com músicos e músicas do passado que dão sentido às realizações do presente. A versão cria um novo contexto para a velha música e a matiza com novos significados. Essa transformação, porém, não desfaz as relações com a antiga forma da ‘mesma’ música. A metáfora do parentesco entre os gêneros rio-platenses também é elaborada através dessas versões, que fazem com que a mesma música se expresse em diferentes gêneros: a possibilidade de realizar esta aproximação e de que ela resulte familiar aos ouvidos do público local, a ‘grande compatibilidade’ entre os gêneros rio-platenses, é apresentada no discurso nativo como prova de que os gêneros são ‘parentes’. Mas podemos pensar também que a metáfora do parentesco entre os gêneros, bem como o conceito de música rio-platense dela decorrente, induzem ao desenvolvimento de relações entre eles.

Acredito que a perspectiva teórico-metodológica adotada neste estudo, focada nas transformações e relações entre os gêneros rio-platenses – com base na proposta de Menezes Bastos (2007a) de pensar séries de gêneros como sistemas de transformações histórico-estruturais – demonstrou-se válida, já que permitiu visualizar o plano das hierarquias sociais que contribuem para estruturar as relações entre os diferentes gêneros. Em outras palavras, as relações entre esses gêneros – e entre os músicos que neles trabalham – não são simétricas, mas implicam diferentes níveis de atuação na mídia, em textos acadêmicos, agendas dos funcionários públicos que administram a área cultural, orçamentos das empresas públicas ou privadas e nas concepções nativas do que seja ‘autêntico’ representante da música nacional. Esses gêneros apelam aos gostos de grupos socialmente diferenciados, e desse modo contribuem para definir o que os distingue. Sem dúvida este argumento é tributário do pensamento de Bourdieu, quando se refere à existência de estruturas estruturantes que pautam posições sociais diferenciadas. Vale a pena ressaltar, então, que a compreensão da organização hierárquica que ordena os músicos e as práticas que conheci em campo somente foi possível ao pensar os gêneros como sistema de relações, e não algum deles como entidade ou conjunto de enunciados isolado.

A hierarquia que ordena os gêneros tem grande força estruturante, a ponto de fazer com que um gênero e as práticas a ele associadas não sejam considerados ‘música’. As concepções segundo as quais ‘murga’ e ‘música’ são domínios separados – e que também distingue ‘músicos’ e ‘murgueiros’ – têm vigência tanto entre os nativos da cidade quanto entre os músicos e os próprios murgueiros. Isto evidencia uma

hierarquia efetiva de ‘habilidades’ e ‘gostos’: na visão de muitos nativos, os murgueiros ‘carecem’ do conhecimento ‘técnico’ – que somente se adquire nos conservatórios ou instituições formais de ensino de música – que lhes permite realizar arranjos ‘de bom-gosto’ ou ‘de qualidade’. As concepções segundo as quais existem ‘níveis de qualidade diferentes’, associados em muitos casos ao pertencimento nacional dos diferentes gêneros (que se expressa, por exemplo, nas comparações relativas à ‘sofisticação’ da murga uruguaia e à ‘rudimentariedade’ da murga argentina), hierarquizam os gêneros musicais e fazem parte dos conflitos que tentei descrever através da metáfora da ‘fricção de musicalidades’ (Piedade, 2003).

Nas duas últimas décadas, a aproximação entre ‘murgueiros’ e músicos com experiência nos distintos gêneros rio-platenses, assim como a crescente tendência a gravar as criações musicais dos murgueiros, contribuíram grandemente na renovação do gênero. Nesse processo também foram importantes as políticas culturais orientadas à administração carnavalesca. Com a elaboração de regulamentos para participação no carnaval oficial e a organização de concursos, tais políticas culturais desenharam forças que tendem à homogeneização do gênero. Mas, de modo paradoxal, as mesmas políticas também foram responsáveis por conflitos que produziram efeito contrário, favorecendo a circulação de artistas e fazendo com que a cada ano se multiplicassem as expressões das artes do carnaval portenho. Como parte de tal processo, muitos artistas carnavalescos passaram a trabalhar com ‘músicos’ – e essa colaboração fez com que a murga-canção se aproximasse de outros gêneros rio-platenses tal como são interpretados na atualidade. Murga argentina, murga uruguaia, candombe argentino e uruguaio, tango e milonga, se casam em versões que trazem sonoridades e sentidos atualizados para as músicas desse universo. Embora as relações entre os gêneros rio-platenses não sejam novidade – como enfatizei ao longo da tese –, no período descrito essas relações se expressam de forma distinta se comparadas com épocas passadas.

Embora tendo por base uma visão retrospectiva que valoriza a tradicionalização, as práticas contemporâneas reúnem os gêneros rio-platenses a través de novas transformações que, hoje como no passado, nos permitem compreender como ‘*suena el rio*’ nessa região.

Agradecimentos

Em primeiro lugar, quero agradecer a todos os músicos, artistas e demais pessoas que, de um modo ou outro, criam a música rio-platense em Buenos Aires, e que me brindaram com seu tempo e seus saberes, tornando possível este trabalho.

Os ensinamentos do professor Rafael José de Menezes Bastos, meu orientador, foram sem dúvida o fundamento sobre o qual articulei a perspectiva etnográfica que funciona como lente nesta descrição. A ele devo muito mais do que poderia expressar numas poucas linhas. Mestre que ensina para a vida, a ele sou grata, entre outras coisas, pela fé, pela compreensão e pela antropologia que me ensinou.

Meu muito obrigado à professora Alicia Martín – minha orientadora na graduação em Antropologia na Universidade de Buenos Aires –, que me acompanhou nas fases de campo, oferecendo-me seus conhecimentos, fruto de muitos anos de carnavais e pesquisas.

Quero registrar também meu agradecimento a todos os professores e professoras do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, cujo enorme talento e admirável compromisso são essenciais na tarefa de levar adiante um centro de ensino e pesquisa de antropologia de tão prezadas qualidades.

Sou igualmente grata por ter realizado meus estudos de doutorado durante quatro anos com uma bolsa da CAPES, além do apoio no trabalho de campo através do projeto “Estudos Etnológicos e Antropológicos no Brasil e na Argentina”, financiado pelo CNPq, com orientação geral do professor Rafael Menezes Bastos, diretor do Núcleo de Estudos sobre Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e no Caribe (MUSA).

Minha gratidão a Izomar Lacerda – e, através dele, ao Núcleo de Antropologia Visual (NAVI) –, que me ajudou a fazer aquilo que para mim é o capítulo mais bonito desta tese: o vídeo ‘Musa Mistonga’. Ao Luis Hering Coelho, pesquisador do MUSA, agradeço pelos valiosos textos que me enviou de Buenos Aires. De modo geral, os colegas do MUSA e do PPGAS foram interlocutores fundamentais para a realização da pesquisa e durante toda a pós-graduação em Antropologia. E, particularmente, quero expressar minha gratidão ao Allan de Paula Oliveira, amigo com quem partilhei desde o primeiro dia do mestrado até o último do doutorado, parceiro e guia. Obrigada também aos colegas do projeto UbaCyt, de Buenos Aires, com quem aprendi muito sobre a cultura popular dessa cidade.

Ao Marco Beck, meu obrigado pela dedicação e talento dispensados na revisão do português de meus textos.

Por último agradeço, também de todo coração, à minha bela família.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor. 1986. "Sobre música popular" em *T.W.Adorno: Sociologia*, Gabriel Cohn (org), São Paulo: Ática, 1986, pp. 115-146.

AHARONIÁN, Coriún. 1994. "El candombe a través de los anteojos de Mariana y Osvaldo", en *Candombe em el tiempo*, Mariana Ingold e Osvaldo Fattorusso. Edição que acompanha o álbum *Ayúí A/E 135CD*.

_____. 1997. "Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero." *Revista Musical Chilena*, v.5, num. 188, Santiago de Chile.

_____. 2000. *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. Montevideo: Tacuabé.

_____. 2005. "Uruguay- Montevideo" en *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World* (Vol. III, 'Caribbean and Latin America), John Shepherd, David Horn, Dave Laing (eds.), London/New York: Continuum, 2005.

ALFARO, Milita. 1987. *Jaime Roos. El sonido de la calle*. Montevideo: Trilce.

ALONSO, Tamara. 2004. "Políticas culturales locales, reelaboración de tradiciones y diálogo entre géneros populares". Trabajo presentado en el Simposio Políticas Culturales y Gestión de la identidad y la memoria. VII Congreso Argentino de Antropología Social Villa Giardino, Córdoba, 25 al 28 de mayo de 2004. [Atas em CD Rom]

ANTELO, Raúl. 2001. "Potencia de ver e impotencia de ser: arte e pensamento social brasileiro." *Ilha*. Florianópolis, Vol.3, num. 1, novembro de 2001, pp. 25-31.

ARCHETTI, Eduardo P. 2003. " O "gaucho", o tango, primitivismo e poder na formação da identidade nacional argentina". *Mana*, Abr 2003, vol.9, no.1, p.9-29.

ASSUNÇÃO, Fernando O. 1984. *El tango y sus circunstancias. 1880-1920*. Buenos Aires: El Ateneo.

AYESTARÁN, Lauro. 1967. *El folklore musical uruguayo*. Montevideo: Arca.

_____, 1990. Flor de María Rodríguez de AYESTARÁN & Alejandro AYESTARÁN. *El Tamboril y la Comparsa*. Montevideo: Arca.

BAKHTIN, Mickail. 1982. *Estética de la creación verbal*. Mexico: Siglo XXI.

_____. 1987. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.

_____. 1991. *Teoría y Estética de la Novela*. Madrid: Taurus.

_____. 1996 [1981]. *The Dialogic Imagination. Four Essays*. (Michael Holquist, Ed.) Austin: University of Texas Press.

- BANTON, Michael. 1977. *A idéia de raça*. Lisboa: Edições 70.
- BARTH, Fredrik. 1976 [1969]. *Los grupos étnicos y sus fronteras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BARTOLOME, Miguel Alberto. "As etnogêneses: velhos atores e novos papéis no cenário cultural e político." *Mana*, Apr. 2006, vol.12, no.1, p.39-68
- BECKER, Howard. 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- BEHAGUE, G. (Ed.), 1994, *Music and Black ethnicity: the Caribbean and South America*. New Jersey: Transaction.
- BEHAGUE, Gerard. 1994a. "Hacia un enfoque etnomusicológico para el análisis de la música popular". Em RUIZ, Irma, ROIG, E. & A. CRAGNOLINI (Eds.) *Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia de la Asociación Argentina de musicología*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega. pp. 303-317.
- BENEDETTI, Cecilia. 2005. "El rock nacional en los 90. El caso de La Renga." en *Folclore en las grandes ciudades. Arte popular, identidad y cultura*. Alicia Martín (ed.) Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- BENEDETTI, Héctor Angel. 2005. "Evolución. Siguiendo a Castillo los bailarines dibujaban sobre el piso". *Alberto Castillo*. Jorge Göttling (Ed). Buenos Aires: Clarín.
- BENZA, Silvia. (et.al) 2006. "El ballet afro-peruano em Buenos Aires: su importancia en la construcción de identidad de los migrantes peruanos." En *Buenos Aires Negra, Identidad y cultura*. Comisión para la preservación de patrimonio histórico y cultural (ed.) Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- BHABHA, Homi. 1990. "Narrating the nation". En *Nation and Narration*. London: Routledge, pp.1-7.
- _____. 1994. "A questão do 'outro': diferença, discriminação e o discurso do colonialismo". Em Buarque de Holanda, Heloisa. *Pós-modernidade e política*. Rio de Janeiro, Rocco.
- _____. 2002. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial. (1994)
- BLACHE, Marta. 2002. "Folklore y nacionalismo en la Argentina: su vinculación de origen y su desvinculación actual." IN GUBER, Rosana & Sergio VISACOVSKY (comps.) *Historia y Estilos de trabajo de campo en Argentina*. Buenos Aires: Antropofagia.
- BOURDIEU, Pierre. 1972. "Campo intelectual y proyecto creador." IN: POUILLON, Jean y otros. 1972. *Problemas del estructuralismo*. Mexico: Siglo XXI.
- _____. 1987. *Cosas Dichas*. Barcelona: Gedisa.
- _____. 1989. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- _____. 1991. *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.

_____. 1995. *Las reglas del arte. Gênese y estructura del campo literário*. Barcelona: Anagrama.

_____. 2006. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Porto Alegre: Zouk Editora.

_____. 2007. *A distinção. Crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk Editora.

BRIGGS, Charles & BAUMAN, Richard, 1996, "Gêneros, intertextualidad y poder social", *Revista de Investigaciones Folklóricas*, 11: 78-108.

BURKE, Peter. 2004. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

_____. 1989. *Cultura popular na idade moderna*. São Paulo: Companhia das Letras.

CANALE, Analía. 2004. "Políticas culturales y murgas porteñas. Indagando sobre sus relaciones". Trabajo presentado en el Simposio Políticas Culturales y Gestión de la identidad y la memoria. VII Congreso Argentino de Antropología Social Villa Giardino, Córdoba, 25 al 28 de mayo de 2004. [Atas em CD Rom]

_____. 2005. "La murga porteña como género artístico." em MARTÍN, Alicia (comp.) *Folclore en las grandes ciudades. Arte popular, identidad y cultura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

CANARO, Francisco. 1999. *Mis memorias. Mis bodas de oro con el tango*. Buenos Aires: Corregidor.

CARÁMBULA, Rubén. 1952. *Negro y Tambor*. Montevideo: Editorial Folclórica Americana.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. 1972. *A sociologia do Brasil Indígena*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade de São Paulo/ Tempo Brasileiro.

_____. 2000. "Epílogo 1. Fronteras, Naciones, Identidades. Comentarios." Em GRIMSON, Alejandro (comp.), 2000, *Fronteras, Naciones, Identidades. La periferia como centro*. Buenos Aires : Ciccus/La Crujía. Pp. 321-332.

CARPENTIER, Alejo. 1988. *La música en Cuba*. [1946]. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

CARVALHO NETO, Paulo. 1971. "El candombe: una danza dramática del folclore afrouruguayo" en Estudios Afros. Caracas: Universidad de Venezuela.

CASTELLANOS, Pintín. 1948. *Entre cortes y quebradas. Candombes, milongas y tangos en su historia y comentario*. Montevideo.

CHAMOSA, Oscar. 2003. "'To Honor the Ashes of Their Forebears": The Rise and Crisis of African Nations in the Post-Independence State of Buenos Aires, 1820-1860" *The Americas*, Vol. 59, No. 3 (Jan., 2003), pp. 347-378.

CHARTIER, Roger. 1995. "Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico", *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, vol.8, num. 16, 1995, pp. 179-192.

_____. 1999. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: UnB.

CIRIO, Norberto Pablo. 2004. "La presencia del negro en grabaciones de tango y géneros afines". *Revista Em Pauta*, Porto Alegre, v.15, n.25, julho-dezembro de 2004, pp. 101-131.

_____. 2003. "La desaparición del candombe argentino. Los muertos que vos matais gozan de buena salud." *Música e Investigación*. Buenos Aires, num 12-3, pp.181-202.

_____. 2007. "¿Cómo suena la música afroporteña hoy? Hacia una genealogía del patrimonio musical negro de Buenos Aires." *Revista Transcultural de Música*, núm. 11, 2007.

CITRO, Silvia. 2000. "Estéticas del rock en Buenos Aires. Carnvalización, futbol y antimememismo." En *Pesquisas recentes em Estudos musicais no Mercosul*. Lucas, M.E. & R.J. de Menezes Bastos (eds.) 2000. Porto Alegre: Universidade Federal de Rio Grande do Sul.

CONDE, Oscar. 2004. *Diccionario etimológico del lunfardo*. Buenos Aires: Taurus.

CORTI, Berenice. 2007. "Las redes del disco independiente". *Revista Observatorio de Industrias Culturales*, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. (em prensa)

_____. 2008. "Hacia un "jazz argentino": Identidad, Relocalización y Discurso." *Atas do VIII Congreso IASPM LA*.

CRESPO, c. MARTÍN, A. & LOSADA, F (Eds), 2007. *Patrimonio, Políticas culturales y participación ciudadana*. Buenos Aires: Antropofagia.

DA MATTA, Roberto. 1986. *O que faz o brasil, Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco.

_____. 1987. *Relativizando. Uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro: Rocco.

_____.1997. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Rocco.

DAECPU (Directores Asociados de Espectáculos Carnavaleros y Populares del Uruguay). 2002. *50 años de DAECPU*. Montevideo: El Hacha.

DIVERSO, G. 1989. *Murgas. La representación del carnaval*. Montevideo.

DOMÍNGUEZ, M.E. & FRIGERIO, A. 2002. "Entre a brasilidade e a afro-brasilidade: Trabalhadores culturais em Buenos Aires". En *Brasileiros e Argentinos: Encontros, imagens, estereótipos*. Frigerio, Alejandro & Ribeiro, Gustavo Lins (eds.), 2002, Petrópolis: Vozes. Pp. 41-70.

_____.2004. "O Afro entre os imigrantes em Buenos Aires: Reflexões sobre as diferenças". Dissertação de mestrado. PPGAS/UFSC.

DONAS, E. & MILSTEIN, D. 2003. *Cantando la ciudad*. Montevideo: Nordan-Comunidad-

DUMONT, Louis. 2000. *O individualismo. Uma perspectiva antropológica da ideología moderna*. Rio de Janeiro: Rocco.

FARACO, Carlos Alberto. "Autor e autoria". Em BRAIT, Beth, (org.) *Backtin. Outros conceitos chave*. Sao Paulo: Contexto. Pp. 37-60.

FELD, Steven. 1984. "Communication, Music and Speech about Music", *Yearbook for Traditional Music*, 16: 1-18.

FERREIRA, Luis. 1997. *Los tambores del candombe*. Montevideo: Trilce.

_____. 1999. *La llamadas de tambores. Comunidad e identidad de los afrouruguayos*. Dissertação de Mestrado. Brasília: Departamento de Antropologia-Unb.

_____. 2004. '*Mundo Afro*'. *Una historia de la conciencia afrouruguaya en su proceso de emergencia*. Tese de Doutorado. Brasília: Departamento de Antropologia-Unb.

FERRER, Horacio. 1980. *Libro del Tango*, Madrid: Antonio Tersol.

FINNEGAN, Ruth. 2008. "O que vem primeiro: O texto, a música ou a performance?". Em MATOS, C.N.de, TRAVASSOS, E., MEDEIROS, F.T. (orgs.) *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras. Pp.15-43.

_____. 2002. "¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo". En: *Revista Transcultural de Música*, núm.6, 2002.

FORNARO, Marita. 1994. "Repertorios y protagonistas en la musica popular bailable uruguaya, 1920-1940". En *Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia de la Asociación Argentina de musicología*. Ruiz, Irma, Roig, E. & A. Cragnolini (eds.) Mendoza, 25 al 28 de agosto de 1994, pp. 283-292.

_____. 1998. "'Los cantos inmigrantes se mezclaron'. La murga uruguaya, encuentro de orígenes y lenguajes." *Antropología. Revista de pensamiento antropológico y estudios etnográficos*. Marzo 1999, num.15-16, pp. 139-170.

FRIGERIO, Alejandro. 2001. "El candombe argentino. Crónica de una muerte anunciada." Em FRIGERIO, Alejandro. 2001. *Cultura negra en el cono sur. Representaciones en conflicto*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.

_____. 2001a. "Oye mi tambor. La imagen del negro em las comparsas Lubolas del Carnaval de Montevideo". Em FRIGERIO, Alejandro. 2001. *Cultura negra en el cono sur. Representaciones en conflicto*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.

_____. 2001b. "Estudios sobre los afrouruguayos. Uma revisión crítica." Em FRIGERIO, Alejandro. 2001. *Cultura negra en el cono sur. Representaciones en conflicto*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.

FRITH, Simon. 1988. "Why do songs have words?". Em *Music for Pleasure*, 1988. New York: Routledge. Pp 105-128.

_____. 1989. "Towards an aesthetic of popular music" em LEPPERT, Richard, Mc CLARY, Susan (Eds) 1989 *Music and Society: the politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press.

_____. 1996. *Performing Rites. On the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press.

_____. 2003. "Music and everyday life". Em CLAYTON, M., HERBERT, T., MIDDLETON, R. (Eds), *The cultural study of music. A critical introduction*. London: Routledge.

GARCÍA, M.A. & MARTÍNEZ, C. 2001. "Acerca de los límites del rock argentino". *Revista Argentina de Musicología*. Num. 2-2001, pp. 65-78.

GARCIA CANCLINI, Nestor. 1990. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

GEERTZ, Clifford. 1995. [1973] "Ethos, cosmovisión y el análisis de los símbolos sagrados." Em *La interpretación de la culturas*. Barcelona: Gedisa. Pp. 118-130.

GESUALDO, Vicente. 1961. *Historia de la música en la Argentina*. Buenos Aires: Beta. (Vol.3)

GOBELLO, José. 1976. "Tango, vocablo controvertido." en *La historia del Tango*, Tomo 1. Buenos Aires: Corregidor.

GOBELLO José & Marcelo H. OLIVERI. 2001. *Tangueces y lunfardismos del rock argentino*. Buenos Aires: Corregidor.

_____. 2003. *Tangueces y lunfardismos de la cumbia villera*. Buenos Aires: Corregidor.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. 1996. *A retórica da perda. Os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/ IPHAN.

GOTTLING, Jorge. 2005. *Alberto Castillo*. Buenos Aires: Clarín.

GRAHAM, Richard. 1990. *The idea of race in Latin America. 1870-1940*. Austin: University of Texas Press.

GRINBERG, Miguel. 2008. *Cómo vino la mano. Orígenes del rock argentino*. Buenos Aires: Ediciones Gourmet Musical.

GUBER, Rosana. 2003. "Antropología Social: Uma categoria nativa de la diáspora antropológica argentina". *Anuário Antropológico 2000/2001*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 169-189.

GUPTA, Akhil, FERGUSON, James. 2001. "Culture, Power, Place: Ethnography at the end of the era", in *Culture, Power, Place. Explorations in critical anthropology*. Durham: Duke University Press, pp 1-29.

HAMM, Charles. 1995. "Modernist Narratives and Popular Music", en *Putting Popular Music in its Place*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 1-40.

HEGUY, Silvina. "Un censo para saber más de la comunidad negra en Argentina. Trabajo de la Fundación Africa Vive con apoyo de distintos organismos." *Diario Clarín*, Domingo 4 de agosto de 2002. Buenos Aires, Argentina. pp.38-39.

HERING COELHO, Luis. 2006. *Los ocho batutas en Buenos Aires: de musicalidades locais e globais no inicio do século XX*. Projeto de Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil. [http://www.musa.ufsc.br/docs/luis_projetotese.pdf]

HERSKOVITS, Melville. J. 1966. *The New World Negro: Selected Papers in Afro American Studies.*, FS. Herskovits (ed.). Bloomington: Indiana University Press.

HUTCHEON, Linda. 1991. *A Theory of Parody*. New York: Routledge.

HOLT, Fabian. 2008. "A view from Popular Music Studies: Genre Issues" in STOBART, Henry (ed). 2008. *The New Ethnomusicologies. Europea: Ethnomusicologies and modernities n° 8*. Maryland: The Scarecrow Press.

INDEC (*Instituto Nacional de Estadísticas y Censos*) 2005. "Población limítrofe por año de llegada Argentina. Encuesta complementaria de migraciones internacionales. Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2001". *Anuario Estadístico de la República Argentina- 2005*. Buenos Aires: Indec, p. 19.

JACQUES, Tatyana de Alencar. 2007. Comunidade rock e bandas independentes de Florianópolis. Uma etnografia sobre socialidade e concepções musicais. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina.

JOCHIN REICHEL Heloisa & Leda GUTFREIND. 1996. *As raízes históricas do Mercosul: a região platina colonial*. São Leopoldo: Unisinos.

KOHAN, Pablo, SALTON, Ricardo. 2005. "Buenos Aires" en *International Encyclopedia of Popular Music of the World* (Vol. III, 'Caribbean and Latin America), John Shepherd, David Horn, Dave Laing (eds.), London/New York: Continuum.

KRISTEVA, Julia. 1978. "La palabra, el diálogo y la novela". *Semiótica*. Madrid: Fundamentos.

LAKOFF, G. e JOHNSON, M. 1991. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra(1980. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press.)

LAMOLLE, G. & LOMBARDO, E. 1998. *Sin disfraz. La murga vista por dentro*. Montevideo. Ediciones del TUMP.

LANUZA, José Luis. 1942. *Los morenos*. Buenos Aires: Emecé.

LEACH, Edmund. 1977 [1954]. *Sistemas políticos de la Alta Birmânia*. Barcelona: Anagrama.

LEITE, Ilka Boaventura. 1996. "Descendentes de africanos em Santa Catarina: invisibilidade histórica e negação" em LEITE I.B. (org.) *Negros no sul do Brasil: Invisibilidade e territorialidade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 1993 [1950]. "Raça e História". Em *Antropologia Estrutural Dois*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. Pp. 328-366.

_____.1964. *El pensamiento salvaje*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.

LÓPEZ, Laura. 1999. "Identidades en juego alrededor del candombe." *Revista de Investigaciones Folclóricas*. Vol. 14: 91-96.

LUNA, Félix. 1982. *Buenos Aires y el país*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

MACHADO, Foca, MUÑOZ, Willy, SADI, Jorge. 2002. *El toque de candombe*. EUA: Mel Bay.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. 1996. "Quando o campo é a cidade. Fazendo antropologia na metrópole". IN: MAGNANI, José Guilherme Cantor, Lilian de Luca Torres (orgs.), 1996, *Na Metrópole. Textos de Antropologia Urbana*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Fapesp.

MARCHEZAN, Renata. 2006. "Diálogo". Em BRAIT, Beth, (org.) *Backtin. Outros conceitos chave*. Sao Paulo: Contexto. Pp. 115-131.

MARTÍN, Alicia. 1996. "La comunicación del folclore y la formación de grupos carnavalescos." *Revista de Investigaciones Folclóricas*, 11:33-36.

_____. 1997. *Fiesta en la calle. Carnaval, murgas e identidad en el folclore de Buenos Aires*. Buenos Aires: Colihue.

_____. 1997a. *Tiempo de mascarada. La fiesta del carnaval en Buenos Aires*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano.

_____. 1999. "Murgas porteñas. Tradición y apropiación en el folclore." Comunicación presentada no IV Congresso Argentino-Chileno Folclore. [Mimeo]

_____. 2000. "La murga porteña en contexto radial. De la comunicación verbal folclórica a la mediática." *Actas de las V Jornadas de Estudios de la narrativa folclórica*. La Pampa: Edición del Departamento de Investigaciones culturales de la Subsecretaría de Cultura de la provincia de La Pampa.

_____. 2001. "El carnaval como patrimônio intangible. Um análisis desde la perspectiva del folclore urbano" . Em *Temas de Patrimonio 5. Comisión para la preservación del patrimônio histórico cultural de la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: GCBA.

_____. 2001^a. "Introducción", em *Carnaval em Buenos Aires. La murga sale a la calle, la fiesta es posible*. Buenos Aires: Edición del Proyecto de Investigación de la Universidad de Buenos Aires (Ubacyt) Folclore en las grandes ciudades. Identidad, cultura y patrimonio en Buenos Aires.

_____. (comp.). 2005. *Folclore en las grandes ciudades. Arte popular, identidad y cultura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

_____. 2008. *Folclore en el carnaval de Buenos Aires*. Tese de Doutorado. Universidad de Buenos Aires.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. 2003 [1997]. *Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.

MATAMORO, Blas. 1971. *Historia del tango*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

MENEZES BASTOS Rafael José de 1995. "Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem." *Anuário Antropológico*. 1993: 9-73.

_____. 1996. "A origem do samba como invenção do Brasil (porque as canções têm música?)", *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 31: 156-177.

_____. 1999. "Músicas latino-americanas hoje: musicalidades e novas fronteiras", em Rodrigo TORRES, (ed.) *Música Popular em América Latina*, Actas del II Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Santiago de Chile: Fondart.

_____. 2002. "O índio na Música Brasileira: Recordando Quinhentos anos de esquecimento", *Antropologia em Primeira Mão*, Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/ UFSC.

_____. 2005. "Brazilian Popular Music. An Anthropological Introduction." In SHEPHERD, John, et. alli. (Ed), *International Encyclopedia of the Popular Music of the World*. Vol. II. London: Mansell Publishing Ltd.

_____. 2005a. "Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense." *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Vol.20, no. 58, pp.178-213.

_____. 2006. "Conflito, Lamentação e Irrisão na Música Popular Brasileira: Um Estudo Antropológico sobre a Saudosa Maloca de Adoniran Barbosa – O que é Arranjo - Composição?". Inédito.

_____. 2007. "As Contribuições da Música Popular Brasileira às Músicas Populares do Mundo: Diálogos Transatlânticos Brasil/Europa/África (Primeira Parte)" *Antropologia em Primeira Mão*. Nº 96. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/ UFSC.

_____. 2007a. "Para uma antropologia histórica das relações musicais Brasil/Portugal/África: o caso do fado e sua pertinência ao sistema de transformações lundu-modinha-fado." *Antropologia em Primeira Mão*. Nº 102. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/ UFSC.

MIDDLETON, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Buckingham: Open University Press.

_____. 2003. "Music Studies and the Idea of Culture." Em CLAYTON, M., HERBERT, T., MIDDLETON, R. (Eds), *The cultural study of music. A critical introduction*. London: Routledge.

_____. 2003a. "Locating the People. Music and the Popular." Em CLAYTON, M., HERBERT, T., MIDDLETON, R. (Eds), *The cultural study of music. A critical introduction*. London: Routledge.

MORAES, José Gerado Vinci de. 2008 "Cantar e contar o cotidiano: as modinhas paulistanas (anos 20/30)". Em MATOS, C.N.de, TRAVASSOS, E., MEDEIROS, F.T. (orgs.) *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras. Pp. 181-191.

MOREL, Hernán. 2005 "Identidad, tradición y poder entre las murgas de Buenos Aires." En *Folclore en las grandes ciudades. Música popular, identidad y cultura*, Alicia Martín (comp). Buenos Aires: Ediciones del Zorzal.

MORENO CHÁ, Ercilia. 1995 "Prólogo". *Tango tuyo, mio y nuestro*. Ercilia Moreno Chá (comp.). Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano.

- _____. 1997. "Por los caminos del payador profesional actual". *Revista de Investigaciones Folclóricas*. Buenos Aires. Vol 12: 103-111.
- _____. 1999. "Music in the southern Cone. Chile, Argentina and Uruguay." em SCHECTER John M. (Ed) *Music in Latin American Culture, Regional Traditions*. New York: Schirmer Books.
- _____. 2000. "La música del payador de Argentina y Uruguay" EN: *Actas del VI Encuentro Festival Iberoamericano de la décima y el verso improvisado*. Las palmas de Gran Canaria, España, 2000.
- NOVATI, Jorge et. al. 1980. *Antología del Tango Rioplatense. Desde sus comienzos hasta 1920*. Buenos Aires: Instituto nacional de musicología Carlos Vega.
- OCHOA, Ana Maria. 2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma.
- OIM (Organización Internacional para las migraciones). 1997. *El perfil de los uruguayos censados en la Argentina en 1991*. Buenos Aires: OIM.
- OLIVIERI, Marcelo Hector. 2005. *El tango del tercer milenio*. Buenos Aires: Ediciones del Cachafaz.
- ORTIZ, Renato. 2006. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. 2001 [1988]. *A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense.
- ORTIZ ODERIGO, Néstor. 1979. "Africanismos en la coreografía del tango", em *La Prensa*, Buenos Aires, 9 de noviembre de 1979.
- ORTNER, Sherry. 1994. "Theory in Anthropology since the sixties", em *Culture/ Power/ History. A reader in contemporary Social Theory*. Nicholas B. Dirks, Geoff Eley, Sherry B. Ortner (Eds.), Princeton: Princeton University Press. Pp.371-400
- PACINI HERNANDEZ Deborah, FERNANDEZ L'HOESTE Hector & ZOLOV Eric. 2004. "Mapping rock music across the Americas", en Deborah Pacini Hernandez et. al. (Eds.) *Rockin' las Américas. The Global Politics of Rock in Latin/o América*. Pittsburg: University of Pittsburg Press.
- PELINSKI, RAMÓN. 2000. "Homología, interpelación y narratividad en los procesos de identificación por medio de la música." em *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal. pp.162-175.
- _____. 2000 a. "Dicotomías y sus descontentos. Algunas condiciones para el estudio del folclor musical." en *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal. pp. 152-162.
- _____. 2000 b. "Introducción" em *El tango nómada. Ensayos sobre la diáspora del tango*. Ramón Pelnski (comp.) Buenos Aires: Corregidor. Pp. 21-26.
- _____. 2000 c. "El tango nómada". em *El tango nómada. Ensayos sobre la diáspora del tango*. Ramón Pelnski (comp.) Buenos Aires: Corregidor. Pp. 27-70.

- PERAZA, Ney, LAMOLLE, Guillermo & Guilherme de ALENCAR PINTO. 1998. *Candombe. Cancionero para guitarra*. Montevideo: Ediciones del Taller Uruguayo de Música Popular (TUMP).
- PEREDA VALDÉS Ildefonso. 1937. *El negro rioplatense y otros ensayos*. Montevideo: Claudio García & Cia. Editores.
- PERPÉTUO, I.F. & SILVEIRA, S.A. (orgs.) 2009. *O futuro da música depôs da morte do cd*. São Paulo: Momento Editorial.
- PIEIDADE, A. T. de C. 2003 "Brazilian Jazz and Friction of Musicalities", em TAYLOR ATKINS, E. (Ed.) *Jazz Planet*. Mississipi: University Press of Mississipi/Jackson
- PINTO, Guillermo de Alencar Pinto. 1994. *Razones locas. El paso de Mateo por la música popular uruguaya*. Montevideo: Trilce.
- PINSÓN, Néstor. 2008. "Alberto Mastra" em <http://www.todotango.com/spanish/creadores/amastra.asp>
- PLÁCIDO, Antonio D., 1966. *Carnaval: evocación de Montevideo en la Historia y la Tradición*. Montevideo: Letras
- PRIORE, Oscar del & Irene AMUCHÁSTEGUI. 2003. *Cien tangos fundamentales*. Buenos Aires: Aguilar.
- PUJOL, Sergio. 1999. *Historia del baile. De la milonga a la disco*. Buenos Aires, Emecé.
- _____. 2005. *Rock y dictadura. Crónica de una generación. 1976-1983*. Buenos Aires: Emecé.
- QUINTERO RIVERA, Mareia. 2000. *A cor e o som da nação. A idéia de mestiçagem na crítica musical do Caribe Hispânico e do Brasil (1928-1948)*. São Paulo: Fapesp/ Anablume.
- RABINOW, Paul. 1978. *Symbolic domination. Cultural form and historical change in Morocco*. Chicago, University of Chicago Press.
- RAPPORT, Nigel & OVERING, Joanna. 2000. *Social and Cultural Anthropology. The Key Concepts*. London: Routledge.
- REDFIELD, Robert, LINTON, Ralph & Melville J. HERSKOVITS. 1936. "Memorandum for the study of acculturation", *American Anthropologist*, 38, pp. 149-152.
- REID ANDREWS, George. 1989. *Los Afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones La Flor.
- RIBEIRO, Darcy. 1970. *As Américas e a civilização. Processo de formação e causas do desenvolvimento desigual dos povos americanos*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira.
- ROBACIO, Diego. 1998. "Las diferentes murgas porteñas" em YABOR. 1998. *Lo mejor de mí. Canciones, anécdotas y otra yerbas. Historia de la murga y el candombe de las dos orillas del Plata*. Buenos Aires: Ediciones Nuevos Tiempos. Pp. 190-193.

- ROMERO, Coco. *La murga porteña. Historia de un viaje colectivo*. Buenos Aires: Atuel.
- ROSSI Vicente & Isidoro DE MARÍA. 1968. *Cantos y bailes negros*. Enciclopedia uruguaya 9. Montevideo: Arca.
- SAHLINS, Marshall. 2003. *Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- SALAS, Horacio. 2004. *El Tango*. Buenos Aires: Emecé.
- SANDRONI, Carlos. 2001. *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro(1917-1933)*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.
- SANTOS, Miriam Sepúlveda dos. 2003. *Memória Coletiva e Teoría Social*. São Paulo: Annablume.
- SAUSSURE, Ferdinand de. 1945. *Curso de Linguística general*. Buenos Aires: Losada.
- SAVIGLIANO, Marta. 1995. *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder: Westview Press.
- SEEGER, Anthony. 1994. "Whoever we are today we can sing you a song about it", em BEHAGUE, G. (Ed.), *Music and Black ethnicity: the Caribbean and South America*. New Jersey: Transaction.
- SELLES, Roberto. 1979. "El Negro Casimiro, el hombre que inventó el tango." em Revista Buenos Aires Tango y lo demás, Núm, 23, novembro de 1979, Buenos Aires, Editorial 2x4, p.11.
- SELLES, Roberto. 2004. *Historia de la milonga*. Buenos Aires: Marcelo Hector Olivieri Editor.
- SEMÁN P. VILA, P. & BENEDETTI, C. 2004. "Neoliberalism and Rock in the Popular Sectors of Contemporary Argentina", in Deborah Pacini Hernandez et. al. (Eds.) *Rockin' las Américas. The Global Politics of Rock in Latin/o América*. Pittsburg: University of Pittsburg Press.
- SCHAFER, R. Murray. 1977. *The tuning of the world*. New York: Knopf.
- SHEPHERD, John. 1991. *Music as social text*. Cambridge: Polity Press.
- _____. 2005. "Popular Music and Music Aesthetics". Conferencia no VI Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Buenos Aires: 27/08/2005
- SHEPHERD, Jonh. 2003. "Music and social categories." Em CLAYTON, M., HERBERT, T., MIDDLETON, R. (Eds), *The cultural study of music. A critical introduction*. London: Routledge.
- SIERRA, Luis Adolfo.1985. *Historia de la Orquesta Típica. Evolución instrumental del tango*, Buenos Aires: Corregidor
- SKIDMORE, Thomas. 1974. *Black into white. Race and nationality in brazilian thought*. Oxford University Press.

- STOKES, Martin, 1994. "Introduction" em STOKES, M. (Ed) *Ethnicity, Identity and Music: The musical construction of place*. Oxford: Berg.
- TAGG, Philip. 1989. "Open Letter about 'Black Music', 'Afro-American Music' and 'European Music'". *Popular Music* (Cambridge University Press) 8/3: pp. 285-298. [Consultado em Tagg, Philip. Homepage. <http://tagg.org> (23/04/2005).]
- TAYLOR ATKINS, E. (Ed.) 2003 "Toward a Global History of Jazz", em *Jazz Planet*. Mississippi: University Press of Mississippi/Jackson.
- TODOROV, Tzvetzvan. 1991. *Nosotros y los otros*. México: Siglo XXI.
- TOYNBEE, Jason. 2003. "Music, culture and creativity". Em CLAYTON, M., HERBERT, T., MIDDLETON, R. (Eds), *The cultural study of music. A critical introduction*. London: Routledge.
- TRAVASSOS, Elizabeth. 2008. "Um objeto fugidio. Voz e musicologias." Em MATOS, C.N.de, TRAVASSOS, E., MEDEIROS, F.T. (orgs.) *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras. Pp. 99-123.
- TRIGO, Abril. 2004. "The Politics and Anti-politics of Uruguayan Rock" in Deborah Pacini Hernandez et. al. (Eds.) *Rockin' las Américas. The Global Politics of Rock in Latin/o América*. Pittsburg: University of Pittsburg Press.
- TURINO, Thomas. 1997. "Music in Latin America" en *Excursions in World Music*. Bruno Nettl, et. al. (eds). New Jersey: Prentice Hall.
- ULHÔA, Marta Tupinambá de. 2008. "Perdão Emilia! Transmissão oral e aural na canção popular. Em MATOS, C.N.de, TRAVASSOS, E., MEDEIROS, F.T. (orgs.) *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras. Pp. 249-267.
- _____.2005. "Introdução". Em ULHÔA, Martha & OCHOA, Ana María. (Orgs.). 2005. *Música Popular na América Latina: pontos de escuta*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- VAINER, Luciana. 2005. *La murga porteña. Recorrido por los carnavales de 1970 a 2004*. Buenos Aires: Papel Picado.
- VARELA, Mirta & ALABARCES, Pablo. 1988. *Revolución, mi amor. El rock nacional 1967-1976*. Buenos Aires: Biblos.
- VARELA, Santiago. 2006. *La guerrita. La novela rioplatense sobre una guerra idiota*. Buenos Aires: Sudamericana.
- VAZQUEZ, Pablo. 2006. "Rioplatenses. Vienen Sonando", *Diario Popular*, 21 de marzo de 2006, p.6.
- VEGA, Carlos. 1932. "La influencia de la música africana en el cancionero argentino", *La Prensa*, Año LXIII, no22815, secc. 3, p.2, Buenos Aires, 14 de agosto de 1932.
- _____.1932 a."Cantos y bailes negros en el Plata", *La Prensa*, Año, 16 de octubre de 1932.
- _____.1936. "Candombes coloniales", *La Prensa*, Año LXVII, no.24284, secc.3, p.2, Buenos Aires, 30 de agosto de 1936.

_____. 1936 a. "Eliminación del factor africano en la formación el cancionero criollo". *Cursos y Conferencias. Revista del Colegio Libre de Estudios Superiores*. Año 5, Núm. 7, Vol. X, Buenos Aires, Octubre de 1936.

_____. 1936b. "Elementos Africanos" en *Danzas y canciones argentina. Con un ensayo sobre el tango*. Buenos Aires: Ricordi.

_____. 1944. "La ciencia del Folklore" en *Panorama de la música popular argentina. Con un ensayo sobre la ciencia del folklore*. Buenos Aires: Losada.

_____. 1966. "Mesomusic. An essay on the music of the masses", *Ethnomusicology*, 10 (1):1-17, 1966.

_____. 1997. "Mesomúsica: Un ensayo sobre la música de todos". *Revista musical chilena*, jul. 1997, vol.51, no.188, p.75-96.

VIANNA, Hermano. 1995. *O misterio do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ.

_____. 2007. *Manifiesto de Hermano*. http://www.cultura.gov.br/foruns_de_cultura/cultura_digital/na_midia/index.php?p=22255&more=1&c=1&pb=1).

VIDART, Daniel. 1964. *Teoría del tango*. Montevideo: Banda Oriental.

VIEJO TANGUERO. 1913. [1995] "El tango, su evolución y su historia. Historia de tiempos pasados. Quienes lo implantaron." Buenos Aires: Club de Tango.

VILA, Pablo. 1985. 'Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil'. En: Jelin, E. et al.(orgs.), *Los nuevos movimientos sociales: mujeres, rock nacional*. p. 83-156. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 83-156.

_____. 1989. "Argentina's rock nacional. The struggles for meaning" *Latin American Music Review*, num. 10, pp. 1-28.

_____. 1996. "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones." *Revista Transcultural de Música*, 2 www.sibetrans.com/trans/trans2/vila.htm [Consulta: 13 de septiembre de 2007]

_____. 2000. "El tango y las identidades étnicas en Argentina" em PELINSKI R. (comp.) *El tango nómada*. Buenos Aires: Corregidor.

WADE, Peter. 2000. *Music, Race and Nation. Música Tropical en Colombia*. Chicago: Chicago University Press.

YABOR. 1998. *Lo mejor de mí. Canciones, anécdotas y otra yerbas. Historia de la murga y el candombe de las dos orillas del Plata*. Buenos Aires: Ediciones Nuevos Tiempos.

YELVINGTON, K. A. 2001. "The Anthropology of Latin-America and the Caribbean: Diasporic Dimensions." *Annual Review of Anthropology*, October 2001, Vol.30, pp. 227-260

Sites da internet consultados

“Los 40 cursos abstemios de Macri”, Clarín Digital, 31 de enero de 2008.

http://weblogs.clarin.com/camara-libre/archives/2008/01/los_40_cursos_de_macri/
[consultado em 31/01/2008]

“Personal y Casero”, Pedro Irigoyen e Cecília Ceriani

<http://www.ciudad.com.ar/nota.aspx?id=01267319>
[consultado em 6/9/07]

“Del mismo barrio”

www.cancionero.net/noticias/noticia.asp?t=adriana_varela_y_jaime_roos_del_mismo_barrio&n=3976
[consultado em 1/9/2007]

“Falta y Resto”

www.faltayresto.net
[consultado em 8/09/2007].

“Unión de músicos independientes”

www.umiaargentina.com
[consultado em 24/03/2007]

“Reglamento del Concurso Oficial de Llamadas 2008”

<http://www.montevideo.gub.uy/cultura/llamadas.pdf>
[consultado em 5/01/2008]

“Postal del Bulldog uruguayo”, Cristian Vitale

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-6979-2007-07-18.html>
[consultado em 30/11/2007]

“El viaje del negro” por Coco Romero y La Matraca

www.youtube.com/watch?v=8LW49mjY6Sc
[consultado em 10/07/2008]

“El viaje del negro” por Los Calaveras de Constitución

www.youtube.com/watch?v=a5FCEG3svaI&feature=related
[consultado em 10/07/2008]

“Carnaval 2009”.

http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/verano_09/carnaval.php?menu_id=20277 18 Kb)
[consultado em 2/2/2009]

Referências Discográficas

- Adriana Varela e Jaime Roos, *Cuando el rio suena*, Universal-NDC, 2003, CDND 444.
- Adrián Iaies Trio, *Las tardecitas de Mintons*, Vols. 1 & 2. Acqua Records-P/12, 2006
- Afrocandombe, *Suena el río*, Rigor Records, 2001, 006CD.
- Agarrate Catalina, *El tiempo*, Montevideo Music Group/Página12, 2006, CD.
- Alberto Castillo, *Tango de Colección 10*, Clarín, 2005, CDD78418885,.
- Alejandro del Prado, *Dejo Constancia*, RCA, 1982.
_____, *Los locos de Buenos Aires*, RCA, 1985.
- Alfredo Zitarrosa, *Zitarrosa en Argentina-Estadio Obras Julio 83*, Emi/Odeon, 1983, 7664822.
- Araca La Cana, *Araca La Cana*, Montevideo Music Group/Página12, 2005, CD.
- Ariel Prat, *Sobre la hora*, Isdisir Records, 2000.
_____, *Los trasplantados de Madrid*, Universal, 2005, 9887610.
_____, *Negro y Murguero*, Universal, 2007, 1749654, CD.
- Botellas al Rio de la Plata, *Botellas al Rio de la Plata*, Botellas al Rio de la Plata, 2001, DS002.
- Canario Luna/ Todo a Momo, *Dos en Uno*, EMI/Orfeo, 1991, 8 59491 2, CD
- Carlos Andino y los peores del barrio, *Loca murga de los deseos*, Profon, 2004, 9007CD
- Charlo, *Sus grandes éxitos*, EMI-Odeon, 2002, 7243 5 41694 2 7, CD.
- Coco Romero y Centro Murga Yo lo Ví, *Murga: Vuelo brujo*, Centro Murga Yo lo Ví, 1994, CD.
- Coco Romero y La Brillante, *La sopa de Solis*. La Brillante, 1999, CD.
- Coco Romero y La Matraca, *Pacha Momo*, M.W.& C.R. Producciones, 2004,CD.
- David Sotelo, *Golondrinas*, DS, 1999, DS001, CD.
_____, *Despedida del amor*, DS, 2004, DS004, CD.
- Dino, *Antología*, Barca Discos, 2001, PSL 369.
_____, *Autobiografía*, Barca Discos, 2001, SLC 610.
- El cantar de la vereda, *Candombemente*, El cantar de la vereda, 1988, cassette.
- El Milongazo, *El Milongazo*, El Milongazo, 2000, CD.
- Falta y Resto, *Falta y Resto*, Sondor, 1981. LP.
_____, *El Canto de Barrio en Barrio*, Sondor, 1982, LP.
_____, *Murga La...*, Sondor, 1983, LP
_____, *1811. El Éxodo*, Sondor, 1984, LP.
_____, *Alerta*, Sondor, 1985, LP.

_____, *Escenarios*, Orfeo, 1986, LP.
_____, *La Falta Como en el 30: Ganó la Gente*, Orfeo, 1988, cassette.
_____, *Rascá la Cáscara*, 1989.
_____, *Viva la Imaginación*, Orfeo, 1990.
_____, *Dale Alegría a Mi Corazón*, Orfeo, 199, LP.
_____, *Cuentos Cantados*, Orfeo, 1993.
_____, *Truco*, Orfeo, 1995.
_____, *Cien Años de Murga*, Obligado Records, 1997, CD.
_____, *Gol uruguayo*, La Trastienda, 2001, CD.
_____, *Antología*. Industria Uruguaya. Emi-Odeon/Página12, 2004, CD
_____, *Amor Rioplatense*, Alternativa Musical Argentina, 2006, CDAMA002.

Flor de Enchastre, *Reina de cartón. Nuevos aires rioplatenses. Flor de enchastre*, 2003.

Gustavo Mozzi, *Los ojos de la noche*, Epsa music, 1998, 0034-02.
Gustavo Mozzi, *Matiné*, Epsa music, 2005, 0605-02, CD.

Hermandad Bonga, *Candombe para escuchar*, Hermandad Bonga 2002, CD.

Hugo Foca Machado, Willy Muñoz, Jorge Sadi, *El toque de candombe*, Mel Bay, 2002, MB99067BCD.

Jaime Roos, *Candombe del 31*, Emi/Orfeo, 1977, LP.
_____, *Para espantar el sueño*, Emi/Orfeo, 1978, LP.
_____, *Aquello*, Emi/Orfeo, 1980, LP.
_____, *Cuando juega Uruguay*, EMI/Orfeo, 1992, CD.
_____, *Primeras Páginas*, Vol.1, Emi/Orfeo, 2000, CD.

_____, *Candombe, Murga y Rock & Roll*, Sony Music Entertainment Argentina, 2004.
_____, *Fuera de Ambiente*, Barca Discos, 2006, CD SLC 657.

Juan Carlos Cáceres, *Tango Negro*, Melodie/ Celuloid, 1998, 67006-2.
_____, *Tocá Tangó*, Melodie, 2000, 14326 CD.
_____, *Murga Argentina*, CNR Discos, 2005, 21610 CD.

Juan Pablo Greco, *Nacimientos. Candombe y Milonga del Rio de la Plata*. Pretal, 1999, PRCD 105.

La Biyuya, *El cuento de que dios es argentino*, La Biyuya, 2003, CD.
_____, *Buenosairece*, La Biyuya, 2007, CD.

La Coartada, *La Coartada. Folclore Urbano Rioplatense*, La Coartada, 2006, CD.

La Flor y Nata, *La Flor y Nata*, La Flor y Nata, 2003, 00325CD.

La Guardia Hereje, *Tangos y otras yerbas*, La Guardia Hereje, 2005, CD.

La Runfla Murguera, *La Runfla Murguera*, La Runfla Murguera, 2005, CD.

Lado Sur, *Una y mil veces*, Rigor Records, 2005, 009.

Lágrima Rios, *La perla negra del tango*, Acqua, 2006, AQ104, CD.
_____, *Cantando Sueños*, Ayuí, 1996, AE163, CD.

Los Auténticos decadentes, *12 vivos*, Sony-BMG, 2004, 8287687403-2

Los Descontrolados de Barracas, *Hay que pasar el milenio- Fierita em Buenos Aires*. Circuito Cultural Barracas- Dirección de Promoción Cultural Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2002.CD.

Los Mareados, *Por una cabeza*, Barca discos, 2005, CD SLC641.

Los Olimareños, *Donde arde el fuego nuestro*, 1984, LP.

Los Olimareños/Araca La Cana, *Dos en Uno*, EMI/ Orfeo, 1997, 8 59495 2, CD.

Los Quitapenas, *No cabe la retirada*. Agrupación murguera Los Quitapenas, 1996.

Los Señores, *¿Quién te corre?*, Los Señores, 2007.

Los viejos murgueros, *Con el corazón en juego*, Agrupación Murguera los Quitapenas, 1998,Q13, CD.

Mariana Ingold/ Osvaldo Fattoruso, *Candombe en el tiempo*, Ayuí/Tacuabé, 1994, AE135, CD.

Matemurga, *La caravana*. Grupo de Teatro Comunitario Matemurga e Fondo Cultura BA-Governo da Cidade de Buenos Aires, 2007.

Medio y Medio, *Estación Sur*, Barca Discos, 2006, SLC 655.

Mezcladitos, *Mezcladitos*, Mezcladitos, 2004, MZC007, CD.

Molembos, *MLB*, Molembos, 2006.

Murga Contrafarsa & Mauricio Ubal, *11 canciones en el área*, Barca Discos, 2001, PSL 268.

Murga Sacate el Almidón, *Sacate el Almidón*. Producción Sacate el Almidón, 1998.

Omar Giammarco, *Por estos barrios*, Epsa, 2001, 0371-02, CD.

_____, *Dame un beso*, Epsa, 2004, 0490-02, CD.

Orquesta Típica Fernandez Fierro, *Mucha Mierda*, OTFF, 2006, CD.

Osvaldo Avena, *Ayer y hoy*, El Milongazo/Acqua, 2000, CD.

Pepe Guerra, *Tá Llorando*, Sondor, 1991, 6729-2, CD.

Romeo Gavioli, *Lo mejor de Romeo Gavioli*, Sondor, 1994, 4892-2, CD.

Rubén Rada, Montevideo, Big World, ABZ1001, CD.

_____, *15 canciones en el tiempo*, Montevideo Music Group, 2003, RL2883-2, CD.

SALOMA, *Canciones de Buenos Aires*, Tennessee, 1978.

Trio Fattoruso. *En vivo em médio y médio*, Loa años luz discos, 2005LAL043, CD.

Varios Intérpretes. *Carnaval Porteño. Una selección de canciones murgueras. Vol. 1.*, Sony-BMG Music Entertainment de Argentina, 2006. 8869 703571-2.

Varios Intérpretes. *Carnaval Porteño. Vol.2*. Agenda Murguera Producciones. 2008.

Varios Intérpretes. *Carnaval Porteño. Vol.3.* Agenda Murguera Producciones. 2009.

Varios intérpretes, *Antología del candombe*, Orfeo/EMI, 1991, CD 8 23560 2.

Varios intérpretes, *Antología del Tango Rioplatense*, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 2002, CD.

Varios intérpretes, *Candombe*, Barca Discos, 2001, PSL 378.

Varios intérpretes, *Candombe de Llamadas Uruguay*. No Border, 2005, 003CD.

Varios intérpretes, *Milonga*, Lantower, 2005, DPCD50622/32.

Varios intérpretes, *Tango. Los clásicos argentinos*. Vol. 24. EMI/Odeon, 1996.

Varios intérpretes. *Rioplatenses. Música para no ahogarse*, Suramusic, 2003, FK013.

Victor Mur y los Sospechosos. *Entre murgas y tangos negros*. 007 Records, 2007.

Anexo 1

Exemplos musicais e audiovisuais

1- "Aquello" – (Murga argentina) -Letra, música e arranjo: Jaime Roos.
[Adriana Varela e Jaime Roos, *Cuando el rio suena*, Universal-NDC, 2003, CDND 444.]

2- "Don Carlos" – (Murga uruguaya)- Letra: Raúl Castro; Música e arranjo: Jaime Roos; Arreglo coral: Jaime Roos, Ney Perazza, Guillermo Lamolle.
[Adriana Varela e Jaime Roos, *Cuando el rio suena*, Universal-NDC, 2003, CDND 444.]

3- "Sacacorchos" - (Música popular do Brasil)- Letra: Guigue Mancini. Arreglo: La Flor y Nata.
[La Flor y Nata, *La Flor y Nata*, La Flor y Nata, 2003.]

4- "Oro y Plata" – (Milonga) – Letra: Homero Manzi. Música: Charlo. Canta: Charlo.
[Charlo, *Sus grandes éxitos*, EMI-Odeon, 2002, 7243 5 41694 2 7, CD.]

5- "Oro y Plata" – (Murga argentina)- Arreglo e letra: Rubén 'Gallego' Spiño. Murga Atrevidos por Costumbre de Palermo.
[Varios Intérpretes. *Carnaval Porteño. Una selección de canciones murgueras. Vol. 1.*, Sony-BMG Music Entertainment de Argentina, 2006. 8869 703571-2.]

6- "Milonga Sentimental" – (Milonga)- Letra: Homero Manzi; Música: Sebastián Piana. Canta: Carlos Gardel.
[Varios intérpretes, Tango. Los clásicos argentinos. Vol. 24. EMI/Odeon, 1996.]

7- "Milonga Sentimental" – (Murga argentina)- Letra e arreglo Esteban Buazzo. Murga Los Arlequines de la R.
[Varios Intérpretes. *Carnaval Porteño. Una selección de canciones murgueras. Vol. 1.*, Sony-BMG Music Entertainment de Argentina, 2006. 8869 703571-2.]

8- "La Llamada" – (Candombe)- Música e Letra: Canario Luna. Canta: Lágrima Rios.
[Varios intérpretes, *Candombe*, Barca Discos, 2001, PSL 378.]

9- "La Llamada" – (Murga rioplatense)- Arreglo: La Redoblona. Murga La Redoblona.
[Varios Intérpretes. *Carnaval Porteño.Vol.2.* Agenda Murguera Producciones. 2008

10-Pocho Porteño explica a diferença entre a clave 3:2 e a clave 2:3, e apresenta um exemplo de candombe argentino.

11- Toque Madera (Exemplo 1)

12- Toque Madera (Exemplo 2)

13- Toque Madera (Exemplo 3)

[Hugo Foca Machado, Willy Muñoz, Jorge Sadi, *El toque de candombe*, Mel Bay, 2002, MB99067BCD.]

14- "Adiós mi barrio". (Candombe) Música: Ramón Collazo, Letra: Victor Soliño. Arreglo: Pepe Guerra. Los Olimareños.
[Varios intérpretes, *Antología del candombe*, Orfeo/EMI, 1991, CD 8 23560 2.]

15- "Adiós mi barrio" (Tango) Arranjo: La Biyuya.
[La Biyuya, Buenosairece, La Biyuya 2006.]

16- "La Llamada" (Murga argentina) Arranjo: Ariel Prat.
[Ariel Prat, Sobre la hora, Isdisir Records, 2000.]

17- "A los 40 años". (Recitado murguero.) Centro Murga Los Cometas de Boedo.
[Varios Intérpretes. *Carnaval Porteño. Una selección de canciones murgueras. Vol. 1.*, Sony-BMG Music Entertainment de Argentina, 2006. 8869 703571-2.]

Anexo 2

Vídeo etnográfico *Musa Mistonga*

Realização: Maria Eugenia Domínguez e Izomar Lacerda

MUSA / NAVI (UFSC)

2008

20'

O vídeo etnográfico 'Musa Mistonga' reúne filmagens e fotografias realizadas entre 2003 e 2007 na cidade de Buenos Aires, Argentina, como parte da etnografia sobre os músicos e gêneros rio-platenses.

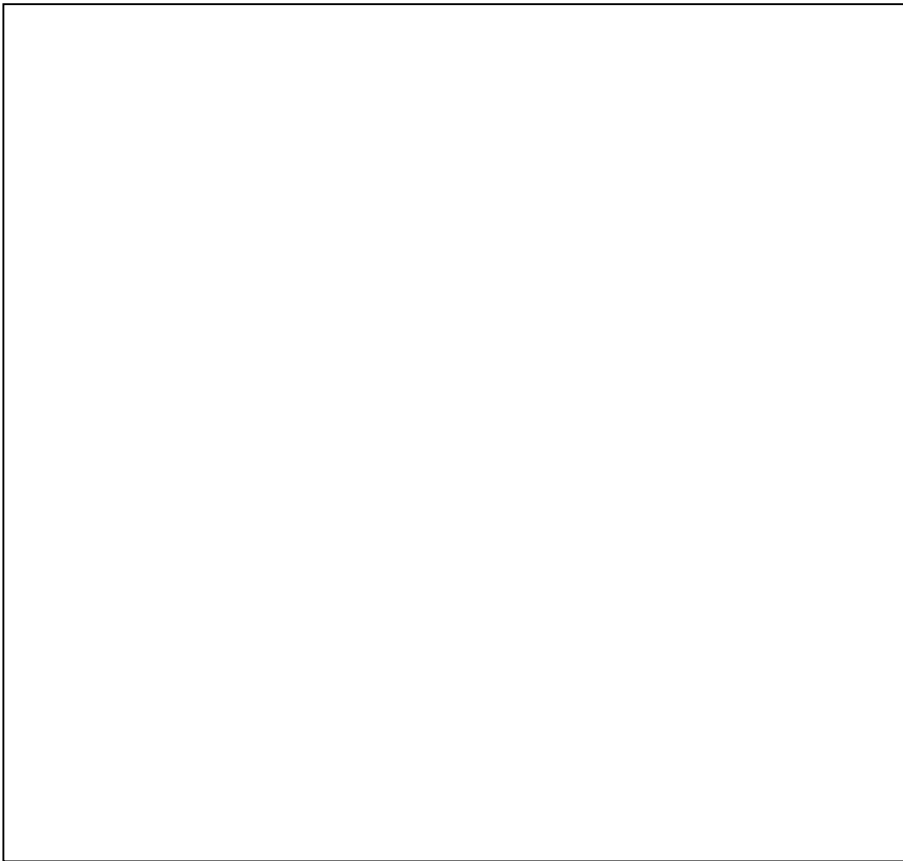
Resumidamente, o roteiro procurou descrever como, desde a década de 1980, os blocos e as bandas que tocam candombe afro-uruguaio integram a paisagem musical rio-platense na margem ocidental do rio, além de registrar que muitos músicos incorporaram a sonoridade do candombe portenho no mesmo universo musical. As murgas uruguaias atuam com frequência crescente em palcos portenhos e várias murgas de estilo uruguaio têm sido formadas em Buenos Aires. Paralelamente, a murga argentina se desloca de espaços exclusivamente carnavalescos para o universo da música gravada e das atuações de ano inteiro, em iniciativas que a aproximam do rock, do tango, da milonga, do candombe e, em alguns casos, da murga uruguaia. Nesse processo, a murga argentina se separa do grotesco da dança murgueira nas apresentações de rua para assumir o caráter de 'música séria'. A murga argentina passou a frequentar de modo crescente os estúdios de gravação, gerando polêmica no que refere às etapas de transformação que, segundo alguns músicos, ela deveria percorrer para que efetivamente – sempre segundo essa perspectiva – começasse a 'fazer música'. Tais concepções evidenciam a hierarquia que estrutura este universo, a ponto de que o gênero murga não seja considerado exatamente música.

Através do registro gravado das falas e atuações, o vídeo apresenta as explicações dos músicos a respeito do passado, das características e dos significados que entrelaçam tango, milonga, candombe argentino, candombe uruguaio, murga uruguaia, murga argentina e rock. A insistência em enfatizar o caráter de 'irmandade' dos gêneros rio-platenses, presente nas falas e nas músicas, ocorre *pari passu* aos discursos sobre a união de uruguaios e argentinos na região, escamoteando a efetiva existência de conflitos decorrentes das diferenças nacionais.

As imagens deste vídeo foram recolhidas como parte dos registros que acompanharam o trabalho de campo etnográfico, como o diário de campo. Acredito que o etnógrafo pode se beneficiar grandemente, hoje em dia, da proliferação dos meios de registro a seu alcance. Muitas filmagens, gravações e fotografias que não aparecem nesta edição também constituíram riquíssimo material de consulta na hora de organizar os dados sobre o universo pesquisado. Algumas filmagens foram realizadas por Santiago Calvo (meu marido) e muitas fotografias por Maria Laura Dominguez (minha irmã), ambos companheiros fundamentais em inúmeros momentos do trabalho de campo.

A decisão de montar um vídeo etnográfico com parte deste material foi consequência do estímulo de Izomar Lacerda, colega do MUSA e, naquele momento, bolsista do NAVI – dois núcleos de pesquisa do PPGAS, UFSC. Com sua contribuição, o trabalho de edição junto acabou rendendo mais do que eu esperava, enquanto me obrigava à formulação explícita de relações para mim evidentes. Tal exercício acabou mostrando muito do que eu conhecera em campo.

Acredito que, através do vídeo, o leitor desta tese poderá compreender melhor as estéticas que integram este universo – compreensão esta que a limitação de uma narrativa escrita necessariamente reduz.



MUSA MISTONGA
Video etnográfico

Realização: Maria Eugenia Dominguez e Izomar Lacerda
Fotos: Maria Laura Dominguez

musa nav

Anexo 3

Lista de personas entrevistadas e principais grupos / associações das que participam ou participaram

1	Adrián Mozzo (Los Señores / La Sonada)	23	Guido Belfiore (Comparsa Kimbara / Kimbara Tango-Candombe)
2	Agustin Abregu (Tute Cabrero)	24	Guinea (Afrocandombe)
3	Balbis (Falta y Resto- Los Balbis-Camorra)	25	Gustavo Masó (Los duendes de Caballito)
4	Alejandro Poleman (Flor de Enchastre)	26	Gustavo Mozzi (Membrillar / La Cuerda / Mozzi y el Murgón)
5	Ariel Prat	27	Heber Piriz
6	Maria Elvira Sanchez (ARUBA)	28	Hugo Hueso Ferreira (Por la vuelta)
7	Beto Cerini (Lado Sur / Afrocandombe)	29	Javier Bonga (Hermandad Bonga / Comparsa del Movimiento Afrocultural)
8	Beto Satragni (Raíces)	30	Javier Ortuño (Bemba Candombe / Los Sábalo)
9	Cacho Tejera (Mestizo)	31	Jimmy Santos (Raíces / Afrocandombe)
10	Carlos Andino	32	Jorge 'Alorsa' Pandelucos (La Guardiã Hereje)
11	Cesar Castro (Alatalakimbamba)	33	Jorge Macedo Platero (El Yotivenco)
12	Claudio 'Artigas' Martiarena (Lonjas de San Telmo)	34	José Luis Lagoa (Los Inevitables de Flores)
13	Coco Romero (La Fuente, La sopa de Solís, Coco Romero y La Matraca)	35	Juan Carlos Cáceres
14	Daniel Lahan (La Flor y Nata / Los Viciosos de Almagro)	36	Juan Pablo Diaz Hermelo (Atrevidos por Costumbre/ El Yotivenco)
15	Daniel Mir (La Coartada)	37	Juan Pablo Greco
16	David Sotello (Botellas al Río de la Plata)	38	Leonardo 'Pelado' Puchetta (Comparsa Ualofinna)
17	Diego Bonga (Grupo de Capoeira Angola Liberación/ Comparsa del Movimiento Afrocultural, Hermandad Bonga)	39	Luciana Vainer (Los Quitapenas)
18	Diego Robacio (Gambeteando el empedrado / Agenda Murguera)	40	Marcelo Olivieri
19	Eduardo Avena (El milongazo / El Yotivenco)	41	Marina Baigorria (La Biyuya)
20	Fernando Mozzo (Los Señores / La Sonada)	42	Martín Bauer (Molembos)
21	Gallego Spiño (Herederos de Palermo / Atrevidos por costumbre)	43	Martin Di Napoli (Los inevitables de Flores)
22	Gaspar Porto (Atrevidos por costumbre/ La Runfla murguera)	44	Martin Flax (Gueto Capoeira)
		45	Odair Tavarez

46	Omar Giammarco
47	Oscar Felix "Jesus" Gonzalez (Los Cometas de Boedo)
48	Pablo Vazquez (Diário Popular)
49	Pamela Utón (Comparsa Ualofinna)
50	Pata Corbani
51	Pedro Conde (Herederos por Costumbre / Afrocondombe)
52	Pocho Porteño
53	Quintín Quintana (Dos Orillas)
54	Rogelio Paltrinieri (Los Inquietos de Monte Castro)
55	Sebastian Franco
56	Sergio Morán (Comparsa Kankalakán)
57	Tato Serrano (Los Quitapenas / La Flor y Nata)
58	Yayo Gonzalez (Hermandad Bonga / Comparsa del Movimiento Afro-cultural)
59	Zulema Barrios (La Redoblona)