



Revista Tempo e Argumento
E-ISSN: 2175-1803
tempoeargumento@gmail.com
Universidade do Estado de Santa
Catarina
Brasil

Domínguez, María Eugenia
Música, metáforas e lugar: os sons do Rio da Prata
Revista Tempo e Argumento, vol. 9, núm. 22, septiembre-diciembre, 2017, pp. 130-145
Universidade do Estado de Santa Catarina
Florianópolis, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=338154300007>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc



Sistema de Informação Científica
Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Música, metáforas e lugar: os sons do Rio da Prata

Resumo

Este artigo apresenta observações sobre a história recente da música popular do Rio da Prata, analisando uma cena em que confluem tango, candombe, murga e rock em Buenos Aires, na Argentina. Mostramos como as migrações entre o Uruguai e Argentina a partir do início da última ditadura militar (1973 e 1976 respectivamente) oportunizaram a emergência de um mercado regional para a música uruguaia e a consolidação da cena rio-platense. A análise distancia-se daqueles trabalhos etnomusicológicos que mapeavam os gêneros musicais se circunscrevendo ao espaço da nação. Argumenta-se que as práticas musicais dos artistas da cena rio-platense contribuem para fazer do Prata um lugar que transcende o limite geopolítico. As poéticas que caracterizam a estética desta cena, como também os discursos com que se descrevem as experiências dos músicos e seus trabalhos, muitas vezes referem de forma metafórica a proximidade entre uruguaio e argentinos e entre os gêneros musicais surgidos em um e outro país. Tais metáforas são aqui interpretadas em sua dimensão performativa mais do que representando uma geografia dada: elas estabelecem relações entre as pessoas e gêneros musicais de uma e outra beira do Rio da Prata, contribuindo para que ele possa ser percebido como um lugar.

Palavras-chave: Música popular- Argentina. Música popular -Uruguai. Migração. Rio da Prata (Argentina e Uruguai).

Para citar este artigo:

DOMÍNGUEZ, María Eugenia. Música, metáforas e lugar: os sons do Rio da Prata. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 9, n. 22, p. 130 - 145, set./dez. 2017.

DOI: 10.5965/2175180309222017130

<http://dx.doi.org/10.5965/2175180309222017130>

María Eugenia Domínguez

Doutora em Antropologia Social pela
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).
Professora Programa de Pós-graduação em
Antropologia Social da Universidade Federal de
Santa Catarina (UFSC).
Florianópolis, Santa Catarina - Brasil
eugison@yahoo.com

Music, Metaphors and Place: Rio de la Plata's Sounds

Abstract

This paper describes Rio de la Plata's popular music recent history, focusing in a musical scene which gathers tango, candombe, murga and rock in Buenos Aires, Argentina. We show how migrations from Uruguay to Argentina since the beginning of the last dictatorship period (1973 and 1976 respectively) led to the emergence of a regional market for uruguayan music and to the consolidation of this musical scene. Our analysis outdistances those ethnomusicological works that map musical genres circumscribing them to the space of the nation. We argue that the musical practices that shape this scene help to define Rio de la Plata as a place that transcends the geopolitical border. This scene's poetics, but also those discourses that describe musicians' experiences and their works, usually refer metaphorically to the closeness between uruguayan and argentinian people and among musical genres originated in both countries. These metaphors are interpreted in their performative power rather than as representations of a given geography: they relate people and musical genres on both sides of the Rio de la Plata, so that it can be perceived as a place.

Keywords: Popular Music- Argentina. Popular Music- Uruguay. Migration. Rio de la Plata (Argentina and Uruguay).

A música rio-platense, pode-se afirmar, é a música da região do Rio da Prata – e a relação entre a música e o lugar, neste caso, parece óbvia. Como muitos argentinos e uruguaios entendem, a música rio-platense é a música própria de uma região geográfica que compreende parte do Uruguai e da Argentina, atravessada pelo Rio da Prata e com eixo nas cidades de Montevideu e Buenos Aires. A explicação que costumamos ouvir é que, como existe tal região – com uma geografia naturalmente definida –, existe também uma música que lhe é própria. Isto é, a noção de música rio-platense está simbolicamente ancorada em um lugar. Essa ancoragem remete-nos a uma pergunta teórica com a qual os estudos etnográficos e etnomusicológicos têm se ocupado cada vez mais nas últimas duas décadas, ao examinarem o papel das práticas musicais, artísticas ou rituais na

constituição de categorias sociais. Nessa perspectiva, as músicas regionais, nacionais ou locais são pensadas como elaborações sociais de categorias de espaço e tempo, e não como os sons naturais de determinadas geografias.

Assumindo essa perspectiva, proponho-me neste texto a descrever atualizações da categoria “música rio-platense”, distanciando-me da literatura etnomusicológica mais canônica que ocupou-se de mapear os gêneros musicais se circunscrevendo ao espaço da nação. Para tanto, descreverei os trânsitos e as migrações de pessoas entre o Uruguai e a Argentina e a consolidação de uma cena que reúne músicos e gêneros de ambas margens do rio como fenômenos que contribuem para a definição do Rio da Prata como um lugar. Meu interesse é mostrar que, se o Rio da Prata assume contornos de área cultural-musical ancorada em um território específico, isto se deve, em parte, a antigos trânsitos e trocas entre pessoas que vivem de um lado e outro do rio. As noções de continuidade regional, neste caso, não se nutrem apenas de uma espacialidade estável e sedentária, mas também de processos de deslocamento espacial que são tão constitutivos de lugares como pode sê-lo a permanência num mesmo ponto do espaço (FELD e BASSO 1996; GUPTA e FERGUSON, 1997). Como em outros estudos históricos e antropológicos sobre música popular que dão centralidade às mediações transnacionais e internacionais (MENEZES BASTOS, 1996, 1999), reflete-se aqui sobre a importância dos deslocamentos musicais e de pessoas na elaboração de noções de músicas locais.

A intensificação das migrações de uruguaios à Argentina, desde o início da última ditadura militar¹, trouxe novas formas e razões para a atualização da categoria “música rio-platense”. Como em toda diáspora, o deslocamento de pessoas levou com ele as músicas e os sons através do espaço. Assim, aquilo que desde o século XIX ocorria basicamente nos âmbitos da milonga e do tango (ou seja, uma intensa convivência entre músicos uruguaios e argentinos que cultivavam esses gêneros), desde os anos 1970 ocorre também em práticas associadas à murga (uruguaia e argentina) e ao candombe (uruguaio e argentino). Artistas dedicados a esses gêneros constituíram uma cena musical (STRAW, 2006) na cidade de Buenos Aires onde há ressonâncias, além dos

¹ No Uruguai a última ditadura militar teve início em 1973 e fim em 1985. Na Argentina a última ditadura iniciou-se em 1976 e teve fim em 1983.

gêneros rio-platenses, das sonoridades do rock, do jazz e do folclore. Com base em uma investigação de perspectiva etnográfica na referida cena², descrevo aqui como as práticas dos músicos que inscrevem seus trabalhos na categoria rio-platense contribuem para produzir sentidos de regionalidade – a região entendida neste caso como um lugar que transcende a divisão internacional. Esses músicos e seus trabalhos formam uma rede que os agrega, por mais que entre eles existam importantes diferenças. Suas poéticas, através de recursos verbais e sonoros, estabelecem relações entre as pessoas e gêneros musicais de uma e outra beira do Rio da Prata, contribuindo para que ele possa ser percebido como um lugar.

1. Passado e presente da música do Prata

Em meados do século XX, quando Lauro Ayestarán formulou sua descrição do “folclore musical uruguaio”, reconhecia que parte desse patrimônio era compartilhada com os argentinos.³ Em sua descrição, e do ponto de vista dos círculos culturais que ainda eram comuns à época em que Lauro Ayestarán escreve (FORNARO, 2015), o Rio da Prata é pensado como uma região cultural que engloba o rio e suas adjacências. Nessa área, seguindo o mesmo argumento, dispersaram-se “espécies musicais”⁴ que permitem pensar e sentir a continuidade cultural rio-platense. Tal dispersão, podemos afirmar hoje, é resultado de processos históricos específicos, que podem ser analisados, e esta é a proposta, em relação com as migrações de pessoas e músicas de um país para o outro, em ambas as direções, e as redes que são articuladas nesse processo.

Seguindo a tendência mencionada no início do texto, os movimentos serão aqui interpretados como configuradores de lugares, atentando para as experiências que eles localizam. Através de movimentos que definem caminhos possíveis, o espaço – totalidade sem limites – torna-se lugar (INGOLD, 2011, p. 141-155). A ideia que proponho, então, é

² Dessa pesquisa, que contou com apoio financeiro da Capes, resultou a minha tese de doutorado *Suena el río. Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires* (Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, 2009).

³ Refiro-me ao livro *El Folkllore musical uruguayo*, editado em Montevideu em 1967, e que reúne textos que Lauro Ayestarán escreveu entre 1944 e 1963.

⁴ Lauro Ayestarán, do mesmo modo que seu mestre Carlos Vega, usava o termo espécie para se referir ao que entendemos por gêneros musicais.

pensar o Rio da Prata como um lugar marcado histórica e musicalmente por linhas e caminhos de ida e volta. Em vez de pensar o Prata como um espaço abstrato e homogêneo (como nos gráficos em que as áreas culturais são círculos concêntricos de dispersão), a proposta é entender os trânsitos que tornam o Prata um lugar marcado por histórias de exílio, migrações e trocas artísticas que se refletem em sua musicalidade e o configuram como tal.

Ao relermos as palavras de Lauro Ayestarán (1967, p. 22), vemos que, do seu ponto de vista, o que Uruguai e Argentina compartilham se resume a “danças e canções rio-platenses”, entre elas a milonga. Pode-se observar, além disso, que a murga uruguaia não é mencionada como gênero musical ou folclórico, e que o candombe não faria parte da “unidade folclórica” que atravessa o limite político com a Argentina, formando o ciclo rio-platense. O tango é outra ausência notável na classificação do patrimônio musical rio-platense, evidentemente porque, assim como a murga, para Ayestarán essas expressões musicais não seriam “espécies folclóricas”. Um critério fundamental para a inclusão de um gênero na categoria “folclórico”, sempre de acordo com o paradigma em que trabalhava esse autor, era a origem rural. Isto explica a exclusão de Ayestarán, pois tanto a murga quanto o tango, ao que tudo indica, originaram-se nos principais centros urbanos às margens do Prata (embora dificilmente possam se estabelecer limites claros entre os arrabaldes portenhos ou montevidéanos e o mundo rural). Por sua vez, o fato de serem gêneros associados à fonografia e de não estarem restritos à “transmissão oral”, mas disporem de textos, também contribuiu para a exclusão de tais gêneros da descrição do patrimônio musical partilhado por uruguaios e argentinos naquela época.

Esse era o panorama até a metade do século XX. Entretanto, nas décadas seguintes mudou bastante a situação que informa o que se pode incluir na categoria rio-platense. Por sua vez, desde a década de 1960, assistimos a consolidação dos estudos acadêmicos da música popular desde diferentes áreas disciplinares – etnomusicologia, antropologia, sociologia, comunicação, história, dentre outras –, contestando as perspectivas mais antigas que entendiam que a música urbana, escrita ou gravada e difundida por meios tecnológicos e comerciais não era digna de estudo (GONZALEZ, 2013).

No Uruguai, o *candombe* adentra o mundo da canção popular gravada na década de 1940, em um movimento que se consolida após 1965. Em Buenos Aires, com exceção de um punhado de músicos que atuavam no circuito do tango e tocavam *candombe* em algumas obras ou atuações, este só foi divulgado de maneira mais ampla a partir da década de 1980, em um processo paralelo à popularização de outras artes orientais como a *murga* uruguaia. Este processo de inserção do *candombe* e da *murga* em circuitos comerciais e massivos da produção e circulação de música fez com que tais gêneros se tornassem parte importante da paisagem sonora portenha. Cada vez mais os arranjos das bandas de rock ou conjuntos de jazz locais trazem ressonâncias dessas musicalidades⁵. Muitos homens e mulheres de Buenos Aires passam a integrar, desde os anos 1980, as *cuerdas* e as *comparsas* de *candombe* que se ouvem diariamente nas ruas da cidade.

No mesmo período, a *murga* uruguaia se afasta de seu lugar tradicional de expressão carnavalesca para se transformar em uma linguagem cada vez mais visitada por artistas da música popular.⁶ Naqueles anos, os *murguistas* uruguaios organizavam oficinas em Buenos Aires e outros locais da Argentina, e várias *murgas* uruguaias viajavam para se apresentar em palcos argentinos. Por sua vez, formavam-se as primeiras *murgas* de estilo uruguaio em Buenos Aires, integradas por argentinos e uruguaios residentes na Argentina. A primeira *murga* uruguaia fundada em Buenos Aires, *Por la Vuelta*⁷, reuniu carnavalescos uruguaios por quase vinte anos (de 1982 a 2001) e inspirou o surgimento de grande número de *murgas* de estilo uruguaio em muitas *provincias* argentinas.

A proliferação de *murgas* uruguaias e *comparsas* de *candombe* uruguaio na Argentina esta, sem dúvida, relacionada à trajetória de alguns artistas e grupos de circulação massiva que tiveram um papel fundamental na difusão da música uruguaia no exterior do seu país. Graças ao apoio de empresas e produtores com os quais

⁵ Entendo por musicalidade o conjunto de elementos musicais e significações associadas partilhados como uma memória musical-cultural por uma comunidade de intérpretes. Seguindo a Piedade (2013), a musicalidade é o campo que torna possíveis os processos comunicativos que se dão na composição, performance e audição musical.

⁶ Sobre esse assunto, remeto a Fornaro (2013).

⁷ *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, p. 198), o título e os versos aludem ao brinde entre dois amantes pela volta ao amor. Como me explicou Hueso Ferreira, fundador e diretor da *murga* uruguaia *Por la Vuelta* em Buenos Aires, no caso deles, o brinde era pelo retorno ao Uruguai.

trabalhavam, esses músicos e suas obras tiveram uma grande circulação fora do Uruguai. A Argentina, em especial Buenos Aires, é um mercado privilegiado para as empresas ligadas à produção musical quando se trata de ampliar as vendas de discos e espetáculos de um artista uruguaio⁸. De qualquer modo, vale destacar que o fenômeno não se restringe aos contornos de um mercado em sentido estrito, nem pode ser explicado somente pela iniciativa de artistas do *mainstream* ou que trabalham em circuitos controlados pelas grandes corporações. 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, e editando seus trabalhos de forma independente, dão forma à cena dos músicos rio-platenses.

2. Migrações: uriguaio e música uruguia em Buenos Aires

O exílio motivado por razões políticas, no começo da última ditadura militar no Uruguai, marca para muitas pessoas o início de uma sucessão de trânsitos. Em alguns casos, Buenos Aires era tida por muitos como a única possibilidade viável diante da premência de deixar o seu país. Além do terrorismo de Estado durante a ditadura, a crise econômica que culminou no fim desta também se constituiu em um importante elemento configurador dessa conjuntura. Tais fatores fizeram com que muitas pessoas deixassem o Uruguai entre os anos 1970 e o final do século. Estima-se que cerca de 120 mil uriguaio vivem atualmente na Argentina.⁹

Ainda que não tenha havido um êxodo semelhante da população argentina rumo ao Uruguai, pode-se afirmar que o deslocamento de indivíduos uriguaio para a

⁸ Para estimar os tamanhos relativos dos mercados uruguaio e argentino leve-se em consideração que o Uruguai tem aproximadamente três milhões e trezentos mil habitantes; enquanto somente a cidade de Buenos Aires tem quase três milhões de habitantes, o estado de Buenos Aires (*provincia*) tem mais de dezesseis milhões e a Argentina aproximadamente quarenta e três milhões de habitantes.

⁹ Embora existam registros da presença de cidadãos uriguaio na Argentina desde o censo de 1869, a primeira emigração em massa de que se tem registro é a que ocorreu entre 1963 e 1975, quando se estima que 201.376 pessoas deixaram o Uruguai. Desse total, 50% tinham a Argentina como destino. “Se na emigração dos anos 70 as razões econômicas se somavam àquelas de natureza política, o 'pico' da emigração dos anos 84 e 85 evidenciou uma resposta imediata ao aumento do desemprego e ao novo impulso descendente da renda diante de uma paralela recuperação conjuntural da economia argentina e dos indicadores de emprego nos anos 83 e 84” (OIM, 1991, p.17). Conforme o *Censo Nacional de Población* (INDEC, 2010) moram na Argentina 116.592 pessoas nascidas no Uruguai.

Argentina inaugura caminhos de mão dupla que serão sucessivamente percorridos em ambas as direções tanto pelas mesmas pessoas que emigraram como por muitos de seus filhos, netos, parentes e amigos. Os estudos migratórios de perspectiva etnográfica destacam a importância de considerar as razões e efeitos das migrações em toda sua complexidade, sem reduzi-las a linhas unidirecionais que unem dois pontos em um único momento, mas pensando-as como movimentos que abrem caminhos que serão sucessivamente percorridos, em diferentes direções, por redes de pessoas.¹⁰

Desde então, muitos conjuntos musicais e iniciativas artísticas de diferente tipo (murgas argentinas ou de estilo uruguaio, *comparsas* ou *cuerdas* de candombe, grupos de teatro comunitário, corais, etc) reuniram em Buenos Aires argentinos e uruguaios ou filhos de uruguaios. Não é de se admirar que nesse segmento e no contexto político dos anos 1970 e 1980 do século XX, os músicos tenham buscado aproximar o rock de gêneros “autóctones” como o candombe, a murga, a milonga, ou o tango. Na esteira dessas iniciativas, que de certa maneira buscavam desestrangeirizar o rock, esses músicos transitaram por diferentes projetos e, ao mesmo tempo, pelos diferentes gêneros rio-platenses. Essas experiências, portanto, reuniam artistas argentinos e uruguaios que viviam na capital portenha ou viajavam periodicamente para trabalhar ali e em muitos casos cultivavam estéticas em que tango, milonga, murga e candombe eram elementos a fazer parte de uma unidade musical.

Sem dúvida, havia entre os músicos que se alinhavam a essa tendência uma afinidade ideológica, que se materializava em poéticas que valorizavam o “local”, identificado como “próprio”. Na maioria dos casos, os músicos e carnavalescos que atuavam nesse segmento viajavam e trabalhavam sem o respaldo de grandes empresas. O apoio de algumas organizações tais como as associações de residentes uruguaios na Argentina (como a ARUBA - Associação de Residentes Uruguaios em Buenos Aires), filiais de partidos políticos uruguaios (principalmente o *Frente Amplio*) ou redes constituídas por companheiros de militância foram fundamentais para que essas viagens, em ambas as direções, se tornassem possíveis.

Essas idas e vindas entre o Uruguai e a Argentina são um tema bastante presente

¹⁰ Sobre o modelo de redes nos estudos sobre migrações remeto a Portes e Borocz (1989).

não apenas nas narrativas com que os músicos que compõem esse segmento descrevem as suas experiências, como também em suas poéticas musicais. Leve-se em consideração que, por poética, não me refiro somente às letras das músicas, mas ao projeto conceptual que os músicos encaminham através de seus álbuns, apresentações, composições, arranjos e interpretações. Seguindo a proposta de Umberto Eco (1976, p. 24), entendo poética não como uma série de regras formais que regulam a estrutura da obra de arte, e sim como o programa de operação a que se propõe o artista, o projeto de obra a realizar tal como o entende, explícita ou implicitamente, o artista.

Ao mesmo tempo, o rio também aparece como tema recorrente nas poéticas do Prata, delineando-se como fronteira e divisão em alguns casos, mas também como caminho e veia comunicante na geografia da região. Tomemos como exemplo o caso do *Afroandombe*, uma banda fundamental nessa cena e que reuniu, em suas fileiras, veteranos do candombe em Buenos Aires como Juan Carlos Candamia, Jimmy Santos, Araña Luna e Cacho Tejera. Ainda que o grupo possa ser identificado como uma banda de candombe de palco ou candombe-canção, e suas composições e versões retomem a sonoridade característica de tal gênero, alguns de seus temas também se inspiram no tango, no milongón e nos corais masculinos tão típicos da murga uruguaia. Seus integrantes, além de candombeiros, são músicos com experiência em bandas de rock e murgas uruguaias e argentinas. Na contracapa do CD *Suena el Río*, de 2001, eles se descrevem da seguinte forma:

Este sexteto rio-platense constituído por músicos de ambas as margens apresenta seu primeiro CD, 'Afro Candombe. Suena el Río'. Integrado por artistas de longa trajetória em diferentes estilos, que convergem nesta proposta original de interpretar o candombe, proposta que abrange desde o autêntico som da cuerda de tambores a arranjos vocais próprios de outros gêneros, tudo isso somado à cor elétrica das guitarras do rock nacional (fenômeno da margem ocidental). (...) Nos anos 70 foi demolido o cortiço Medio Mundo em Montevideú, epicentro do candombe nessa cidade. Naqueles tempos, as ditaduras coexistiam em ambas as margens do Rio da Prata, portanto, como qualquer outra expressão artística nascida do povo, o candombe ficou submerso nas sombras ou calado no exílio. Quando se deu o êxodo, grandes mestres do tambor aportaram na margem portenha com a expectativa de regressar em breve. Trinta anos mais tarde, alguns deles abrem a memória e deixam sair, como uma oferenda, candombes daqueles tempos.¹¹

¹¹ Retirado do livro que acompanha o CD *Suena el río*, do conjunto Afroandombe, gravado em 2001.

Essa narrativa, que pode ser ouvida em diferentes relatos, opera como uma espécie de mito do candombe uruguaio em Buenos Aires. O bairro e o cortiço, a ditadura e a repressão, o exílio, a travessia até a outra margem do rio, a música autoctóne aliada ao rock são temas constantes nas narrativas que descrevem o passado e o presente da música rio-platense. A unidade da música do Prata, a que o torna um mesmo lugar, constrói-se também pela partilha de memórias que fazem dos habitantes do Prata uma comunidade de intérpretes, e do Prata um lugar que marca seus pontos de escuta.¹²

3. Música, metáforas e lugar

Os relatos com que os protagonistas da cena rio-platense descrevem as suas memórias têm alguns pontos em comum. Referirei aqui a três desses pontos de encontro que, a meu ver, relacionam-se. Dentre os músicos que conheci e com quem conversei ao me aproximar da cena rio-platense, muitos são uruguaioes que viajam periodicamente para trabalhar na Argentina, outros são uruguaioes que se radicaram neste país, ou são filhos de uruguaioes que moram na Argentina ou no Uruguai. Em alguns casos, por mais que nascidas na Argentina, trata-se de pessoas que viveram a sua infância e juventude na margem oriental do Rio da Prata. Na maioria dos casos trata-se de artistas que “cruzaram o charco” em ambas as direções várias vezes ao longo da vida. “Cruzar o charco” é uma expressão metafórica usada localmente para se referir à travessia do Rio da Prata. A mesma expressão é usada para se referir à travessia do Oceano Atlântico quando se fala das viagens à Europa, destino frequente para muitos uruguaioes ou argentinos que deixam o Rio da Prata. Em ambos os casos, a expressão, através da linguagem metafórica, reduz a imensidão do rio ou do oceano a dimensões fáceis de atravessar. O rio e a travessia através dele são, assim, tópicos comuns em muitas narrativas dos músicos rio-platenses. Em segundo lugar, chama à atenção a frequência com que os músicos falam de trajetórias que, através de diferentes percursos, os levaram a ter experiências e realizar trabalhos artísticos nos diferentes gêneros do conjunto rio-platense (murga, candombe, tango, milonga). Não raro, os músicos têm se dedicado a diferentes gêneros rio-platenses em

¹² Através da noção de pontos de escuta (TRAVASSOS, 2005, p. 94), que substitui a metaforização do conhecimento pelo olho e a visão, procuro sublinhar que a posição social dos ouvintes, suas memórias e seus afetos, condicionam a sua audição.

distintos momentos das suas carreiras. Em terceiro lugar, e em relação com o anterior, é comum encontrarmos nos repertórios dos músicos desta cena versões de clássicos candombeiros, tangueros ou murgueiros reelaborados conforme as prescrições de outro gênero do conjunto. Não apenas a interpretação de temas conhecidos é bastante valorizada nesta cena (por mais que, como em outros âmbitos, a música autoral opere como um dispositivo de distinção entre os músicos), mas há também um gosto evidente pelas versões que colocam os temas em circulação pelos diferentes gêneros do conjunto. Também é comum ouvir versões que aproximam os gêneros rio-platenses através de arranjos que, num mesmo tema, remetem às suas diferentes sonoridades. Muitos tangos já foram revisitados como candombes (com acompanhamento de candombe argentino ou uruguaio), ou como canção murguera ao estilo das murgas uruguaias ou argentinas, em muitos casos com a criação de uma nova letra. As murgas, de modo geral, compõem *astracanas* ou *contrafacta*, isto é, versões em que se mantêm os contornos melódicos que identificam o tema com a versão de referência através da qual ele foi popularizado (que em muitos casos é distinta da composição, partitura ou gravação original), criando-lhe uma nova letra e arranjos para o conjunto instrumental que o interpreta. Por sua vez, muitos temas do repertório candombeiro ou murgueiro uruguaio são arranjados e interpretados com instrumentos que remetem à murga argentina, como o bombo de prato, ou com novas letras que argentinizam tais temas. Algumas músicas juntam temas uruguaio e argentinos numa mesma versão embora sem fusioná-los, pois ambos os temas poderão ser ouvidos no novo arranjo¹³.

O fato de que na história da musicalidade do Prata grande número de músicas tenham sido sucessivamente reelaboradas em diferentes gêneros do conjunto é ressaltado em muitas narrativas, como se isso fosse prova do parentesco objetivo, que se revelaria em afinidades musicais, entre os gêneros rio-platenses. Acredito, no entanto, que poderíamos pensar essas versões mais em seu aspecto performativo do que representativo, e observar que as relações entre os gêneros que elas associam são seu efeito e não sua causa.

Tanto as relações entre os gêneros rio-platenses como as que se estabelecem

¹³ Para uma descrição mais detalhada desse tipo de composições, remeto a Domínguez (2011).

entre uruguaios e argentinos são muitas vezes conceitualizadas através de metáforas de parentesco. Esses parentescos metafóricos são um elemento central na poética de muitos músicos, que os reelaboram através da lírica, dos arranjos, do repertório que reúnem em seus álbuns, ou nos discursos em que descrevem seus trabalhos musicais. Tomemos como exemplo o CD *Cuando el río suena*, de Adriana Varela e Jaime Roos. Neste álbum, que se propõe explicitamente abarcar a musicalidade rio-platense, temos uma versão de um candombe do uruguaio Jaime Roos interpretado como murga argentina, uma canção de murga uruguaia, um candombe uruguaio, uma chamarra – variedade de milonga associada ao cancionero nortenho do Uruguai (AYESTARAN, 1967, p. 8-13), um milongón, uma milonga rock, um tango rock e alguns tangos. No livreto que acompanha o CD, lemos a seguinte descrição:

Quando o Rio da Prata soa em nossos ouvidos, soa assim. Com raízes de tango e candombe, de murgas uruguaias e argentinas, de milonga e chamarra, e com todo o ar dos nossos portos que recebem navios e melodias distantes. Este álbum é apenas uma breve amostra do som da região. Para além da intenção de suas canções, pretende atuar como documento de identidade rio-platense para o ouvinte estrangeiro, e para nós mesmos como uma expressão sentida e concreta da irmandade que une desde sempre argentinos e uruguaios.¹⁴

Trata-se, neste caso, de um CD que 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 (além de ter sido editado por um dos principais selos na indústria discográfica local). Seja no texto do livreto, nas falas das entrevistas que circulam na mídia para divulgar o trabalho, no repertório escolhido, na forma de interpretá-lo, ou nos shows, tudo parece evocar à proximidade ou continuidade entre uruguaios e argentinos. Muitos desses discursos referem-se à unidade da cultura regional através de metáforas que falam de irmandade ou outras formas de parentesco.

¹⁴ Retirado do livro que acompanha o CD de Adriana Varela e Jaime Roos, *Cuando el río suena*, Universal-NDC, 2003.

Ou pensemos o caso da murga uruguaia Falta e Resto, cujos trabalhos também se caracterizam por uma reflexão permanente sobre o que torna uruguaios e argentinos iguais, só que distintos. Na divulgação do espetáculo *Amor Rioplatense*, de 2006, afirmavam o seguinte:

Há povos que nasceram para caminhar unidos, constroem e compartilham diariamente sua cultura e também se irmanam no tempo, oferecendo um ao outro seus melhores artistas. 'La Falta' convida a compatriotas de ambas as margens do rio a cantar juntos. (...) Viajando e cantando por toda a Argentina, de leste a oeste e de norte a sul, a murga uruguaia conquistou o coração dos argentinos. E é a esse coração que convoca, assim como ao coração dos orientais que, vivendo nesta margem ocidental do rio, sentem que o mesmo sol ilumina as duas bandeiras. Um brinde, compatriotas, ao nosso amor rio-platense!!!¹⁵

Tanto nos discursos em que os artistas descrevem as suas experiências quanto nos que referem aos seus trabalhos musicais – como o que vimos acima –, há um grande investimento criativo no uso de metáforas. Os conceitos metafóricos, como evidenciam este e outros casos, permitem estabelecer conexões entre diferentes campos de experiência e relacionar de maneira coerente fatos que não guardam prévia relação entre si nem são necessariamente semelhantes (DURANTI, 2000, p. 66-67). A centralidade das metáforas nos discursos com que se descreve a música e os sons já foi estabelecida nos estudos sobre práticas musicais, fundamentalmente a partir do livro de Steven Feld, *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, de 1982. Nele, o autor analisa o uso de metáforas na descrição das experiências musicais, inaugurando uma vertente de trabalhos que tratam das relações entre a linguagem metafórica, sons e experiência sensorial. Seguindo essa proposta interpretativa, observamos que no caso da música do Prata, as metáforas que reduzem o tamanho do rio ou que aproximam uruguaios e argentinos revelam-se potentes não apenas nos discursos verbais que descrevem os trabalhos e performances, mas também através da sonoridade das músicas interpretadas.

¹⁵ Retirado do site do teatro ND Ateneo, que divulgava o espetáculo *Amor Rioplatense* em julho de 2006. <<http://ndteatro.com.ar/>> [acessado em 07/04/2006]

Em obra clássica sobre as metáforas na linguagem ordinária (*Metaphors We Live By*, de 1980), Lakoff e Johnson destacam a função cognitiva e performativa das metáforas, argumentando que sua elaboração não é algum tipo de operação extraordinária, associada tão somente à imaginação poética ou limitada à linguagem verbal. Para os autores, são as metáforas estruturais que nos induzem a perceber semelhanças em domínios diferentes e nos levam a compreender alguns conceitos nos termos de outros (LAKOFF, JOHNSON, 1991 p. 14). Portanto, as metáforas de parentesco entre uruguaios e argentinos, ou entre os gêneros rio-platenses, tão frequentes nos arranjos dos músicos desse segmento como nas crônicas que descrevem suas obras, antes de ser um reflexo de alguma irmandade objetiva e com existência *a priori*, podem ser pensadas em sua dimensão performativa ao estabelecer relações, seja entre uruguaios e argentinos ou entre os gêneros que se associam ao Rio da Prata. Ditas relações, geradas por movimentos de indivíduos e de canções por diferentes sonoridades, e que unem uruguaios e argentinos assim como diferentes gêneros do Prata, são aqui interpretadas como linhas que fazem do Rio da Prata um lugar.¹⁶ Esses encontros de pessoas que atravessam o rio, que circulam por projetos em distintos gêneros rio-platenses, bem como as canções que são sucessivamente reelaboradas segundo as prescrições dos gêneros identificados com uma ou outra margem do rio, relacionam e unem pontos soltos de um espaço abstrato que, através dessas linhas, torna-se lugar. Linhas que são produto de histórias de idas e vindas, de versões em que ressoam antigas canções de uma e outra beira do rio, linhas que ajudam a “cruzar o charco”.

¹⁶ Nesta reflexão sobre linhas e relações, sigo a Ingold (2011, p. 148-149).

Referências

ADRIANA VARELA, JAIME ROOS.. **Cuando el río suena**. Buenos Aires: Universal-NDC, 2003. CDND 444.

AFROCANDOMBE.. **Suena el río**. Buenos Aires: Rigor Records, 2001. 006CD.

AYESTARAN, Lauro. **El folklore musical uruguayo**. Montevideo: Arca, 1967.

DEL PRIORE, Oscar, AMUCHASTEGUI, Irene. **Cien tangos fundamentales**. Buenos Aires: Aguilar, 2003.

DOMINGUEZ, Maria Eugenia. Irreverência e tradição em uma orquestra de tango: a versão como transgressão. **Ilha. Revista de Antropologia**. v. 13, n.1-2, 2011.

DURANTI, Alessandro. **Antropología lingüística**. Madrid: Cambridge University Press, 2000.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

FELD, Steven. **Sound and sentiment: birds, weeping, poetics and song in Kaluli Expression**. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1982.

FELD, Steven, BASSO, Keith. **Senses of place**. Santa Fe: School of American Research Press, 1996.

FORNARO, Marita. Murga hispanouruguaya y medios de comunicación: procesos de creación, difusión y recepción. In: Vargas, Herom, et al. (Orgs.). Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas. In: CONGRESO DE LA IASPM-AL, X, Montevideo, 2013. **Actas**. Montevideo: IASPM-AL/CIAMEN (UdelaR), 2013. p. 265-280.

FORNARO, Marita. Lauro Ayestarán y la música tradicional y popular uruguaya. Valente, Heloísa de A. Duarte et al. (Eds.). Música y territorialidades. Los sonidos de los lugares y sus contextos socioculturales. In: del CONGRESO DE LA IASPM-AL XI, 2015. **Actas** São Paulo: Letra e Voz, 2015. p. 92-100.

GONZALEZ, Juan Pablo. **Pensar la música desde América Latina**. Buenos Aires: Gourmet musical, 2013.

GUPTA, Akhil, FERGUSON, James. (Orgs.) **Culture, power and place**. Explorations in critical anthropology. Durham: Duke University Press, 1997.

INGOLD, Tim. **Being alive: essays on movement, knowledge and description**. New York: Routledge, 2011.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. . **Metáforas de la vida cotidiana**. Madrid: Cátedra.1991.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. A origem do samba como invenção do Brasil (porque as canções têm música?), **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, n. 31, p. 156-177, 1996.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Músicas latino-americanas hoje: musicalidades e novas fronteiras, In: TORRES, Rodrigo (Org.) *Música Popular en América Latina*. In: CONGRESO LATINOAMERICANO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR, II, Santiago de Chile, 1999. **Actas...** Santiago de Chile : Fondart, 1999.

ORGANIZACIÓN INTERNACIONAL PARA LAS MIGRACIONES. **El perfil de los uruguayos censados en la Argentina en 1991**. Buenos Aires: OIM, 1997.

PIECADE, Acácio T. C. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. **El oído pensante** . v.1 , núm. 1, 2013. Disponível em: ><http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> >. Acesso em:....

PORTES, Alejandro, BOROCZ, Jozsef. Contemporary immigration: theoretical perspectives on its determinants and modes of incorporation. **International Migration Review**, v. 23, n. 3, p. 606-630, 1989.

STRAW, Will. Scenes and Sensibilities. **E-compós. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, Brasília, n. 6, 2006.

TRAVASSOS, Elizabeth. Pontos de escuta da música popular de Brasil. In: ULHOA, M.; OCHOA A.M. (Orgs.) **Música popular na América Latina: pontos de escuta**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005. p. 94-111.

Recebido em 19/08/2017

Aprovado em 04/12/2017

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em História - PPGH

Revista Tempo e Argumento
 Volume 09 - Número 22 - Ano 2017
tempoeargumento@gmail.com