

Fernanda Marcon

LOS VIAJES DEL RÍO:
MIGRAÇÃO, FESTA E ALTERIDADE ENTRE
CHAMAMECEIROS E CHAMAMECEIRAS DAS PROVÍNCIAS
DE BUENOS AIRES, CORRIENTES E ENTRE RÍOS,
ARGENTINA.

Tese submetida ao Programa de Pós-
Graduação em Antropologia Social da
Universidade Federal de Santa
Catarina para a obtenção do Grau de
Doutor em Antropologia Social.
Orientador: Prof. Dr.:
Rafael José de Menezes Bastos

Florianópolis
2014

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária
da UFSC.

Marcon, Fernanda

Los viajes del río : Migração, festa e alteridade entre
chamameceiros e chamameceiras das províncias de Buenos
Aires, Entre Ríos e Corrientes, Argentina / Fernanda Marcon
; orientador, Rafael José de Menezes Bastos -
Florianópolis, SC, 2014.
253 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas.
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.

Inclui referências

1. Antropologia Social. 2. Etnomusicologia, Chamamé,
Migrações, Festa. I. Menezes Bastos, Rafael José de. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de
Pós- Graduação em Antropologia Social. III. Título.

Dedico este trabalho a Edi Maria Biolchi Marcon, minha mãe. Por lutar junto comigo pelas coisas que acredito. Pela sabedoria de “guerrilha”, pelo amor.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer a todas as chamameceiras e chamameceiros por terem me propiciado conhecê-los, participar de suas incríveis vidas. Espero que este trabalho lhes seja interessante e que o carinho recebido em minha estadia na Argentina entre vocês possa ser correspondido através do respeito com que me dediquei à pesquisa. Gracias!

Sem o apoio da CAPES e do CNPq – através de bolsas de pesquisa durante o curso de doutorado – certamente não poderia realizar esta tese, por isso o agradecimento aos brasileiros e brasileiras que financiam e administram nossos órgãos de fomento à pesquisa no Brasil.

Ao PPGAS/UFSC, professores, professoras, funcionários e funcionárias, que desde meu ingresso no mestrado em 2007 me propiciaram uma formação de qualidade, crítica e competente. Muito obrigada!

Aos meus amigos, amigas queridas, colegas de curso, da vida, enfim, não teria como nomear tantas pessoas. Para uma sagitariana convicta, isso é quase impossível dado o prazer que tenho em fazer amizades e, se possível, as conservar.

Porém, algumas pessoas foram essenciais para o desenvolvimento deste trabalho em particular. Minha prima Jeci Biolchi, pela acolhida em sua casa no início do curso; Lucrecia Grecco, pela acolhida em sua casa, na Argentina, e por toda *la buena onda* e amizade, sempre; Marcel Oliveira de Souza, pelo companheirismo durante quase todo o processo de realização do doutorado, por toda a dedicação e amor; Rafael Oliveira, pelos ensinamentos sobre música e por me esclarecer tantas coisas, sempre. Marcelo Portela, pelas dicas e sugestões técnicas com relação a equipamentos de gravação de áudio. Jimena Massa, amiga, *hermana*, tradutora, revisora e mestre em conhecimentos argentinos em geral.

Aos meus colegas do Núcleo de Estudos Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe (MUSA), com quem sempre aprendi muito: Allan, Eugenia, Izomar, Kaio, Janaína, Samantha,

Tatyana, Luís, Paola, Letícia, Lucy, Sonia, Anai, Ana Carolina, Fabiana, Acácio.

Afonso Nilson, meu companheiro, que compartilhou a finalização da tese e me deu todo o suporte de carinho e alegria que eu precisava para enfrentar essa difícil fase. Amo tudo em você. Obrigada por ser e estar!

Um agradecimento muito importante a meu professor, amigo e orientador, Rafael José de Menezes Bastos, pelos ensinamentos durante os seis anos da pós-graduação em antropologia na UFSC e para além dela. Obrigadíssima!

Finalmente minha família, responsável por todo o caminho até aqui. Meu agradecimento e meu amor, sempre, incondicional. Em especial, ao núcleo Edi, Nilson (*in memoriam*) Luiz Felipe, Luciano, Heloisa, Letícia, Larissa e Lucas.

*Que belas as margens do rio possante,
Que ao largo espumante campeia sem par!
Ali das bromélias nas flores doiradas
Há silfos e fadas, que fazem seu lar...
E, em lindos cardumes,
Sutis vaga-lumes
Acendem os lumes
P'ra o baile na flor.
E então - nas arcadas
Das pet'las doiradas,
Os grilos em festa
Começam na orquestra
Febris a tocar...
E as breves
Falenas
Vão leves,
Serenas,
Em bando
Girando,
Valsando,
Voando no ar! ...*

“Baile na Flor” (Castro Alves, 1917).

RESUMO

Esta tese procurou refletir sobre a constituição do gênero musical chamamé a partir das diferentes práticas e eventos em que ele se insere nas províncias de Buenos Aires, Entre Ríos e Corrientes, Argentina. Nesse sentido, a etnografia centrou-se nas *fiestas*, *festivales*, *bailes*, *encuentros culturales* e buscou analisá-los de maneira relacional com a constituição do chamamé enquanto um gênero que se diferencia de outros na Argentina – o que por sua vez aponta para a construção de alteridades na música. A etnografia revelou uma profunda relação entre os eventos chamameceiros e a experiência da migração interna no país como algo que ultrapassou o caráter episódico e pode ser tomada como um elemento central para a compreensão do chamamé e de seus cultores e cultoras. As viagens constantes de pessoas e músicas conformam um percurso desenhado por festas e festivais realizados nas províncias mencionadas, tomadas como referenciais por meus interlocutores e interlocutoras quando se trata do gênero, ainda que ele seja ouvido e interpretado nos mais diferentes lugares na Argentina e mesmo fora do país. Com relação a isso, é possível dizer que as ideias de transnacionalidade e provincianismo se conjugam de maneira interessante no chamamé, já que a percepção de uma constituição dinâmica do gênero a partir de sua grande mobilidade é algo importante nos relatos que apareceram durante a pesquisa. Assim, a presente tese buscou também realizar uma revisão crítica do conceito de gênero musical a partir dos estudos sobre música oriundos de contextos acadêmicos e refletir sobre a interlocução teórica entre o conceito e as diferentes experiências e acionamentos do mesmo em eventos festivos que têm o chamamé como articulador.

Palavras-chave: Chamamé. Gênero Musical. Migração. Alteridade. Festas. Festivais.

RESUMEN

Esta tesis reflexiona en torno a la constitución del género musical chamamé, considerando como puntos de referencia las diferentes prácticas y eventos que tienen a esta música como protagonista en las provincias de Buenos Aires, Entre Ríos y Corrientes. En ese sentido, la etnografía está centrada en *fiestas, festivales, bailes y encuentros culturales*, analizando tales eventos de una manera relacional con la constitución del chamamé en cuanto un género que se distingue de otros en la Argentina – lo que a su vez apunta hacia la construcción de alteridades en la música. La etnografía revela una profunda relación entre los eventos chamameceros y la experiencia de la migración interna en el país; relación que trasciende el carácter episódico y que puede ser considerada un elemento central para la comprensión del chamamé y de sus cultores y cultoras. El constante desplazamiento de personas y músicas forman un curso diseñado por las fiestas y festivales que se celebran en las provincias mencionadas, entendidas como referenciales para mis interlocutoras e interlocutores aun cuando el chamamé se escucha y se interpreta en muchos lugares de Argentina e incluso fuera del país. En relación a eso, cabe decir que las ideas de transnacionalidad y provincialismo se combinan de maneras interesantes en el chamamé ya que la percepción de una constitución dinámica del género y de su gran movilidad es algo importante en los relatos surgidos durante la investigación. Esta tesis, por lo tanto, también pretende hacer una revisión crítica del concepto de género musical y reflexionar sobre el diálogo entre la categoría teórica y las diferentes experiencias y accionamientos que la idea de género moviliza en eventos festivos que tienen al chamamé como articulador.

Palabras clave: Chamamé. Género Musical. Migración. Alteridad. Fiestas. Festivales.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

FOTOGRAFIA 1.....	42
FOTOGRAFIA 2.....	45
FOTOGRAFIA 3.....	46
FOTOGRAFIA 4.....	54
FOTOGRAFIA 5.....	55
FOTOGRAFIA 6.....	63
FOTOGRAFIA 7.....	67
FOTOGRAFIA 8.....	67
FOTOGRAFIA 9.....	74
FOTOGRAFIA 10.....	75
FOTOGRAFIA 11.....	132
FOTOGRAFIA 12.....	136
FOTOGRAFIA 13.....	137
FOTOGRAFIA 14.....	153
FOTOGRAFIA 15.....	155
FOTOGRAFIA 16.....	161
FOTOGRAFIA 17.....	163
FOTOGRAFIA 18.....	169
FOTOGRAFIA 19.....	189
FOTOGRAFIA 20.....	189
FOTOGRAFIA 21.....	197
FOTOGRAFIA 22.....	199
FOTOGRAFIA 23.....	199
FOTOGRAFIA 24.....	202
FOTOGRAFIA 25.....	203
FOTOGRAFIA 26.....	204
FOTOGRAFIA 27.....	211
FOTOGRAFIA 28.....	212
FOTOGRAFIA 29.....	214
FOTOGRAFIA 30.....	215
FOTOGRAFIA 31.....	218
FOTOGRAFIA 32.....	219

LISTA DE MAPAS

MAPA 1.....	16
MAPA 2.....	37
MAPA 3.....	38
MAPA 4.....	187
MAPA 5.....	208

LISTA DE ANEXOS

ANEXO 1.....	247
ANEXO 2.....	248
ANEXO 3.....	249
ANEXO 4.....	250
ANEXO 5.....	251
ANEXO 6.....	252
ANEXO 7.....	253

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 1	
<i>EL LITORAL EN LA CAPITAL: SOBRE O CHAMAMÉ NA GRANDE BUENOS AIRES</i>	
1.1 O CHAMAMÉ, A MIGRAÇÃO INTERNA, O PROVINCIANISMO: INTRODUÇÃO A UM POUCO DE MÚSICA E ALTERIDADE.....	25
1.2 <i>LOS CUNUMI GUASÚ</i>	37
1.2.1 Fé no chamamé.....	43
1.2.2 <i>Dale chamamé y Sapukay!</i>	52
1.3 <i>ZAPATEO, ZARANDEO Y SAPUKAY</i> NA CIDADE AUTÔNOMA DE BUENOS AIRES: CONTEXTUALIZANDO UMA RELAÇÃO ENTRE MÚSICA E DANÇA A PARTIR DA ÊNFASE SOBRE OS EVENTOS CHAMAMECEIROS.....	58
1.4 <i>CHAMAMÉ CON APELLIDO</i> : O CHAMAMÉ NOS TEATROS DA CAPITAL.....	72
CAPÍTULO 2.	
A PRODUÇÃO DE SABERES SOBRE O CHAMAMÉ: REFLEXÕES SOBRE MÚSICA “POPULAR” E “FOLCLÓRICA” NA ARGENTINA	79
2.1 GÊNEROS MUSICAIS.....	80
2.2 MÚSICA POPULAR E FOLCLÓRICA NA ARGENTINA	
2.2.1 O “popular”.....	86
2.2.2 Folclore.....	96
2.3 NOSSAS RELAÇÕES <i>COM</i> O CHAMAMÉ: AS INSTÂNCIAS DE PRODUÇÃO DE SABERES ESCRITOS SOBRE O GÊNERO.....	108
CAPÍTULO 3	
O CHAMAMÉ E O LITORAL ARGENTINO: SOBRE PAISAGENS, TRAJETOS E TRAJETÓRIAS CHAMAMECEIRAS	127
3.1 O LITORAL E AS PAISAGENS CHAMAMECEIRAS.....	131
3.2 <i>VAMOS CORRIENTES!</i> : TRAJETOS E TRAJETÓRIAS CHAMAMECEIRAS.....	147
3.2.1 Lafuente e Goitea.....	148
3.2.2 Marita González.....	154

3.2.3 A trajetória da vida: o envelhecimento como etapa produtiva e chamameceira.....	158
3.2.4 Os trajetos dos santos chamameceiros.....	162
3.2.5 A migração como trajetória constante no chamamé.....	164
3.2.6 Raúl Barboza, Jorge Toloza, Luis Santa Cruz e Mateo Villalba.....	166

CAPÍTULO 4

CORRIENTES TIENE PAYÉ: SOBRE FESTAS E FESTIVAIS CHAMAMECEIROS NO LITORAL

ARGENTINO.....	177
4.1 ANTROPOLOGIA DA FESTA/FESTIVAL.....	180
4.1.1 <i>Fiesta Nacional del Chamamé</i>	186
4.1.2 O chamamé e a ideia de transnacionalidade.....	186
4.1.3 <i>Disfrutando de la fiesta</i> : o chamamé e as políticas de participação.....	194
4.2 CUANDO EL PAGO SE HACE CANTO: O PAGO COMO MICROCOSMO	
CHAMAMECEIRO.....	205
4.2.1 O <i>pago</i> La Paz.....	206
4.2.2 <i>Entre chamamés, sobremesas y amistades</i> : o festival “Cuando el pago se hace Canto”.....	211
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	221
REFERÊNCIAS.....	227
ANEXOS.....	247

INTRODUÇÃO

“Tránsito Cocomarola nació en el Paraje El Albardón, departamento San Cosme, el 15 de agosto de 1918. Fue el cuarto hijo del matrimonio de Felipe Cocomarola, inmigrante oriundo de Capri (Italia) y de María Vicenta Aquino. Su contacto con la música comienza siendo él muy pequeño, ya que pasaba mucho tiempo "jugando" con un pequeño acordeón que su padre había traído. Su carrera profesional comienza a los 13 años, cuando muere su padre y él decide dedicarse por entero a la música. Es entonces cuando empieza a tocar en lugares "de vida nocturna", teniendo que disfrazarse para parecer mayor, ya que la presencia de menores en esos lugares estaba terminantemente prohibida. Formó parte de numerosos grupos, hasta que es descubierto por un ejecutivo de la grabadora "Odeón", quien lo invita, junto con su grupo, a grabar por primera vez. La canción elegida para esta grabación es la inolvidable "Laguna Totorá". A partir de allí el camino musical del artista fue siempre ascendente, incorporando nuevas propuestas en sus composiciones, cuyas métricas y ritmos se escuchaban diferentes a las de los chamamés más tradicionales. Un 19 de septiembre como hoy, hace 39 años, fallecía en Buenos Aires el prodigioso del Chamamé, Don Tránsito Cocomarola, fecha que posteriormente fue instituida como el "Día del Chamamé". (Texto conmemorativo sobre el día del chamamé, divulgado en la página electrónica del Centro de Residentes Litoraleños Los Cunuhí Guasú en el día 19 de septiembre de 2013).

A presente tese de doutorado tem como objeto de reflexão uma etnografia sobre o gênero musical **chamamé** em diferentes eventos (festas, festivais, celebrações religiosas, encontros culturais) realizados

na Argentina. A pesquisa de campo foi realizada em distintos lugares, tanto na cidade autônoma de Buenos Aires (Ciudad Autónoma de Buenos Aires – CABA) e na chamada Area Metropolitana de Buenos Aires (AMBA), região metropolitana da cidade de Buenos Aires, que inclui a capital e mais 24 cidades limítrofes na província de Buenos Aires; quanto nas cidades de Corrientes (província de Corrientes) e La Paz (província de Entre Ríos) – as duas últimas localizadas na região nordeste da Argentina, também conhecida como *litoral*.



*Mapa 1:
Mapa da
República
Argentina
Fonte:
Instituto
Nacional
Geográfico
da
Argentina.*

A ideia inicial era tentar compreender de que maneira um gênero musical constitui sua estabilidade; isto é, é classificado sob um rótulo,

um nome, através da observação dos diferentes espaços, eventos, situações em que ele atua. Nesse sentido, parti de uma leitura voltada à música, da análise de Bakhtin (1993) sobre os gêneros discursivos – uma leitura compartilhada por meus colegas do Núcleo de Estudos Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe (MUSA/UFSC). Tomando o chamamé como um gênero musical aberto e que possui uma estabilidade dinâmica, passei a investigá-lo como um gênero que continua se constituindo - continua sendo rotulado e ressignificado como chamamé - e não apenas se transformando. Essa perspectiva tem a vantagem de não reduzir a diversidade das músicas em favor de uma ferramenta de classificação (o gênero musical) redutora. As classificações e categorizações são importantes na produção de saberes, mas podem e devem ser sempre revistas em favor da complexidade da vida, e não de sua simplificação.

Para tanto, escolhi utilizar a etnografia das situações festivas que envolvem o chamamé para pensar a classificação estanque que o conceito teórico de gênero musical acaba muitas vezes produzindo. A citação com que inicio esta introdução é um bom exemplo de como o “Dia do chamamé” pode ser comemorado na data de falecimento de um dos músicos que ao invés de ser considerado o “criador do gênero” (seu estabilizador, por assim dizer), tem como um de seus grandes feitos o fato de tê-lo desestabilizado.

Nesse sentido, realizar uma interlocução teórica entre os dados de campo e a literatura musicológica sobre o gênero musical foi o ponto de partida da tese. No percurso da mesma, posso dizer que o objetivo inicial de alguma forma foi alcançado. No entanto, ao embrenhar-me no universo chamameceiro muitas outras interlocuções teóricas, sobre outros conceitos e perspectivas, foram surgindo e se configurando como temas centrais. Definindo, então, uma temática para o presente trabalho de pesquisa, eu poderia dizer que ela é tanto uma discussão a respeito do conceito de gênero musical a partir da etnografia em eventos em que o chamamé atua na Argentina, quanto uma reflexão sobre a produção de alteridades culturais na música, tomando como objeto privilegiado o chamamé e seus contextos de produção.

O campo de estudos em que este trabalho se insere é bastante rico em questionamentos e tentativas de desestabilizar pressupostos teóricos rígidos e uma formalização metodológica pouco interessante se entendemos a música como um sistema socialmente construído. Um

campo amplo que possui diferentes linhagens disciplinares: antropologia da música, etnomusicologia, antropologia sonora, estudos de música popular, sociologia da música. Não retomarei aqui uma história do campo de estudos, algo já realizado na introdução de minha dissertação de mestrado (Marcon, 2009) e que tem a importância de situar o leitor e a leitora na construção das principais perspectivas e discussões travadas no interior do campo. Mas posso salientar que o que une as diferentes disciplinas que se autorreferenciam no interior desse campo de estudos, certamente, é a característica de ampliação do que se entende por música. Ainda que uma institucionalização do campo e dos profissionais que atuam no mesmo seja ainda uma questão de pauta para muitos, é possível identificar em sua pluralidade uma unidade importante. A etnomusicologia e a antropologia da música ou antropologia sonora entendem a música, nesse sentido, como uma organização cultural dos sons, passível de mudanças, transformações, reformulações. Nessa direção, algumas abordagens e enfoques foram se desenvolvendo ao longo do tempo e conferindo certa caracterização ao campo de estudos, muito embora ele tenha se constituído de maneira híbrida, principalmente no Brasil, onde os doutorados em música passaram a existir bastante tardiamente (final dos anos 1990) e os doutores em antropologia que tinham um perfil etnomusicológico acabaram formando muitos alunos de perfil diferente por não se tratar de uma linha de pesquisa tão consolidada na área, conforme demonstrou Sandroni (2008). Enfim, o presente trabalho não deixa de estar credenciado a este profícuo campo de estudos, assim como procurou acenar para tantos outros em seu processo de produção.

Como a introdução da tese é também uma espécie de convite-propaganda, no sentido de seduzir o leitor e a leitora a se aventurarem por ela, procurarei a partir de agora “jogar luz” - expressão utilizada pelo professor Menezes Bastos durante as orientações da tese e que me apropriou aqui – sobre as discussões que marcam o trabalho e lhe conferem alguns timbres principais.

No **primeiro capítulo** procurei descrever minha inserção na pesquisa de campo na Cidade Autônoma de Buenos Aires e na região da AMBA (mais especificamente, a cidade de Rafael Castillo, pertencente ao *partido* de La Matanza). Categorias como “*provincianismo*”, “*migraciones internas*” ou “*cabecitas negras*” marcaram o início da pesquisa de campo e se mantiveram presentes com maior ou menor

intensidade durante toda a pesquisa. São categorias bem familiares ao universo chamameceiro e que se referem ao cotidiano de seus cultores e cultoras. Por cultores/cultoras – utilizando uma acepção medieval europeia do termo “cultura”, a de cultivar, conforme Cucho (2002) -, entendo todas as pessoas envolvidas com o chamamé de maneira regular, isto é, que se dedicam a atividades relacionadas ao gênero regularmente e não apenas ocasionalmente. São elas, músicos, musicistas, bailarinos, bailarinas, presidentes de associações culturais, radialistas, aficionados, aficionadas, pesquisadores e pesquisadoras¹. As categorias citadas me levaram a compreender a importância dos centros e associações culturais responsáveis pelos eventos ligados ao chamamé no sentido de reunir as pessoas que migraram da região nordeste da Argentina para a província de Buenos Aires e celebrar suas diferenças com relação aos habitantes da capital e de outras províncias; suas peculiaridades, o fato de serem *litoraleños* e *litoraleñas*. A construção cotidiana dessa alteridade confere aos momentos festivos uma ética e uma estética absolutamente reveladora de valores centrais para os cultores e cultoras do chamamé: a dimensão parental, isto é, a família consanguínea como núcleo forte das relações sociais e capaz de construir e salvaguardar a celebração das chamadas “tradições litoralenhas” – trato aqui especificamente da constituição de um dos centros que pesquisei, em Rafael Castillo, onde a narrativa de seus fundadores e fundadoras marca a importância do trabalho de alguns casais (*matrimonios*) na construção do centro. Além disso, a dimensão familiar se esboça ainda na configuração de linhagens chamameceiras, como as de músicos que seguiram o caminho musical de seus ascendentes. Um dos eventos que pude observar e que aponta, mais uma vez, para a importância da família no chamamé, chama-se “*Chamamé con Apellido*” (Chamamé com sobrenome). Nesse evento, reuniram-se músicos descendentes de famílias consideradas muito importantes para

¹ Ao longo de todo o texto utilizarei algumas palavras no feminino e no masculino para demarcar a presença dos dois gêneros em questão. Quando não utilizo as palavras no feminino e masculino é porque ali estava presente apenas um dos gêneros. Não pude realizar uma discussão em profundidade sobre essa questão, mas inspiro-me na percepção de George Steiner (1988) de que o que não se nomeia acaba por não existir. Além disso, é preciso dizer que a escolha é política e deliberada, já que não é um modo de expressão comum entre meus interlocutores e interlocutoras.

o gênero, como os Montiel, os Cocomarola e os Martínez-Riera. Como apontou Gavazzo (2012) em sua tese de doutorado sobre os filhos de imigrantes bolivianos e paraguaios em Buenos Aires, a dimensão geracional apresentou-se como central para pensar os processos migratórios e as diferentes modalidades de identificação entre os imigrantes. No chamamé, de uma forma parecida, muitos filhos e filhas de pessoas ligadas ao chamamé ou que migraram da região nordeste do país para a província de Buenos Aires apresentam narrativas muito interessantes sobre sua participação na “salvaguarda” das “tradições” litoralenhas e também muito importantes para pensar a migração através da passagem das gerações, como nota Gavazzo.

Também acompanhei de perto uma outra característica dos eventos chamameceiros: o culto a entidades religiosas como o *Gauchito Gil* (santo popular, não canonizado oficialmente) e a *Virgen de Itatí* (santa canonizada pela igreja Católica e padroeira da província de Corrientes). O catolicismo é quase predominante entre cultores e cultoras do gênero, sendo muito difícil conhecer músicos e musicistas não católicos e que não façam menção ou desconheçam completamente a religiosidade chamameceira.

Por fim, tento apontar nesse primeiro capítulo para a importância da correlação entre a dança e a música. Algo que talvez possa parecer lugar-comum, a relação entre a música e as diferentes expressões que a constituem aparece de maneira central para pensar o chamamé e sua constituição. As formas de *bailar*² ensinaram-me muito a respeito do chamamé e suas formas de tocar. É o baile um elemento que constitui essa música, como muitas outras na Argentina, e que merece um olhar crítico do ponto de vista antropológico.

No **segundo capítulo**, procuro descrever a pesquisa de campo a partir da coleta de dados documentais e escritos sobre o chamamé, como as pesquisas e artigos de revistas produzidos tanto por *acadêmicos*, quanto por *pesquisadores* independentes de contextos institucionais como a universidade e centros de pesquisa. Essa categorização – *pesquisadores* e *acadêmicos* – foi tomada de empréstimo das considerações de Oliveira (2009) a respeito de sua pesquisa de campo

² *Bailar*, em castelhano, substitui muitas vezes o sinônimo *danza*. Utilizo a palavra *bailar* propositadamente ao longo do texto por ser um termo bastante utilizado por meus interlocutores e interlocutoras.

sobre a música sertaneja no Brasil e mostrou-se interessante para pensar também o chamamé. A produção de saberes escritos sobre o chamamé revelou-se uma interessante fonte de análise sobre os diferentes contextos e diferentes lugares de onde partem os autores e autoras quando escrevem sobre o gênero musical. Também perpassa toda essa produção as hierarquias e clivagens teóricas através das quais se percebem as músicas e como elas são classificadas no contexto político e cultural argentino: música folclórica, popular, *mesomúsica*... Estas são classificações que sofreram alterações importantes ao longo do tempo e que interferem de maneira fundamental na forma como as músicas são interpretadas e ouvidas, como as duas faces de uma mesma moeda. O capítulo apresenta, então, alguns textos importantes a respeito do chamamé e de que maneira o gênero foi sendo pensado e constituído produzindo alteridades musicais e, por isso mesmo, culturais, que marcaram toda a etnografia apresentada na tese.

No **terceiro capítulo**, apresento parte da etnografia realizada na região conhecida como *litoral argentino*, particularmente nas províncias de Corrientes e Entre Ríos. A relação entre cultura e ambiente (ou entre música e ambiente) recebe nele uma atenção especial, já que as chamadas *paisajes* do litoral argentino dialogam intensamente com a produção musical chamameceira. A geografia do litoral argentino, tomada como inspiração para a composição de chamamés, é também produzida por eles. Na etnografia a respeito da relação entre alguns músicos e projetos ambientalistas, transparece a importância de se repensar a relação entre natureza/cultura a partir da perspectiva antropológica, já que o “natural” pode e deve ser relativizado à luz da maneira como cultura e natureza têm sido produzidas relacionamente. A temática ambiental e as referências às paisagens do litoral argentino tornaram-se centrais para o que chamei de “conteúdo temático” do chamamé, apoiada mais uma vez na perspectiva de Bakhtin. Assim, o capítulo procurou analisar de que maneira o que constitui um dos núcleos do conteúdo temático do chamamé enquanto gênero musical pode ser pensado não apenas como uma construção, pelo chamamé, de uma paisagem do litoral argentino; mas como o ambiente compartilhado por humanos e não-humanos se estabelece como espaço de comunicação sonora e constitui a ambos.

Além disso, o terceiro capítulo se debruça sobre as relações estabelecidas pelo chamamé entre a capital Buenos Aires e as províncias

do litoral argentino focalizando, uma vez mais, as trajetórias migrantes e sua importância na produção dessas músicas. A partir das trajetórias de vida - além da participação em eventos ligados ao chamamé -, de alguns interlocutores e interlocutoras - mas também de santos e santas cultuados no contexto chamameceiro -, analiso as diferentes percepções acerca da cidade de Corrientes ser considerada o “berço do chamamé”, bem como a ideia de que o trânsito contínuo dos chamameceiros e chamameceiras e de seus santos e santas é algo que constitui suas práticas de maneira importante. Ultrapassar fronteiras, viajar de um lugar a outro, não pode ser pensado como algo extraordinário na vida dessas pessoas e dessa música. Assim, a migração, embora um processo delicado e cheio de percalços, não se apresenta como uma ruptura drástica com um tipo de vida não-migrante, ela é parte constituinte do viver e inclusive recebe uma conotação positiva por parte de algumas pessoas: é uma forma de “mudar para melhor”, como há muito já apontou a professora Eunice Durham (2004) sobre processos migratórios no Brasil.

No **quarto e último capítulo**, trato com particular cuidado da construção relacional das festas, festivais e gêneros musicais. A partir de uma revisão de literatura a respeito de uma antropologia da festa/festival, apresento a etnografia da *Fiesta Nacional de Corrientes*, e do festival *Cuando El Pago se Hace Canto*, realizado na cidade de La Paz, Entre Ríos, apontando para a maneira como os eventos ligados ao chamamé, ao se constituírem dinamicamente no tempo, constituem também o gênero, que renasce cada vez que as festas ocorrem e a partir da maneira como ocorrem. Da etnografia partiram ideias ligadas a transnacionalidade da festa e do chamamé, a importância de relembrar momentos históricos - como a Guerra das Malvinas e a Guerra do Paraguai - e as diferentes formas de desfrutar esses eventos. Desfrutar da festa implica participar dela, construí-la, assim como sua dinâmica implica a produção de uma nova forma de ver a vida cotidiana e os gêneros musicais que se produzem nesse contexto. A festa/festival não é um espaço homogêneo, de convivência social pacífica, por assim dizer, “festiva”. É ela também socialmente segmentada e constituída de diversos planos e possibilidades de participação. A partir dos dados etnográficos sobre esses eventos, figuram possibilidades de questionamento do gênero musical - a exigência de mudanças, transformações - bem como a defesa do chamado “chamamé

tradicional” e inclusive espaços, momentos onde o chamamé não aparece como central, e sim outros gêneros musicais. Nesse sentido, a análise de dois importantes festivais da região possibilitaram a apreensão crítica do conceito acadêmico de gênero musical a partir de uma visão descentralizada do mesmo. O gênero musical se estabiliza e se constitui enquanto tal enquanto se dinamiza. São as festas, festivais, bailes em que o chamamé está envolvido que nos trazem a dimensão de sua estabilidade. Justamente os momentos em que a vida cotidiana não apenas apresenta um corte temporal claro, mas em que ela acaba sendo criada, inventada uma vez mais.

Por fim, analiso os formatos desses festivais e a esperança depositada neles a respeito de valores morais e religiosos tão importantes para as chamameceiras e chamameceiros: a importância desses eventos promoverem o encontro de famílias, amigos e amigas, de ser realizado longe dos centros urbanos, em um lugar tranquilo, bucólico, o *pago* chamameceiro. As maneiras como esses eventos se constroem dizem muito a respeito de como cada chamamé será composto, quais elementos serão inseridos em seu arranjo, o timbre das vozes etc. E se um chamamé será considerado “tradicional” ou não, dadas as percepções sobre o que isso significa em cada contexto festivo.

As **considerações finais** retomam alguns pontos que me pareceram centrais para a tese ou que tiveram destaque para o que me propus a refletir ao longo do trabalho. Mais do que concluí-lo, procuro reconhecer suas dificuldades e apresentar um pouco mais de reflexão sobre a pesquisa de campo.

O CD em anexo contém uma compilação de discos de chamamé que me foram presenteados durante a pesquisa de campo³. Como se diz, foram a minha “trilha sonora”. Mais do que isso - e é dessa maneira que entendo um trabalho de pesquisa sobre música - conhecer esse repertório de músicas, decorar suas letras e melodias, me aproximava de sensações, ideias, emoções das pessoas com quem estava convivendo. Muitas das sensações nunca antes haviam sido experimentadas, ainda que a correlação mais óbvia fosse aplicada para reconhecê-las. Lembrava “das músicas do meu pai”, ou dos bailes gauchescos que qualquer pessoa no sul do Brasil sabe bem o que são. Mas ouvindo esses chamamés, principalmente ouvir junto das pessoas que os conhecem tão

³ As imagens das capas dos discos estão em anexo.

bem, criou ainda mais sensações; algo ali estava sendo realmente ensinado, compreendido pela audição, como bem mostraram os índios Kamayurá a Menezes Bastos (1999).

Tenho certeza de que não é um trabalho que chega perto de uma contemplação exaustiva do tema, mas tampouco é o seu contrário, uma contemplação superficial. Ele é fruto de uma pesquisa de campo de 5 meses seguidos na cidade de Buenos Aires em 2011 e de 1 mês entre as cidades de Corrientes e Entre Ríos em 2012 e 1 mês em 2013. Ele envolveu a escuta intensiva de gravações de chamamés e outros gêneros musicais como a *polka paraguaya*, o *rasguido doble* e a *guarania*, assim como observação participante nos mais distintos eventos ligados ao chamamé. Entrevistas abertas e gravadas com cultores e cultoras de chamamé, gravações audiovisuais dos eventos, leitura de textos acerca do gênero, produzidos pelas fontes mais diversas, desde revistas a capas de disco e blogs na internet. Também fez parte da pesquisa toda uma revisão teórica a respeito dos temas que surgiram durante o campo, e que mesmo antes dele me pareceram importantes. Nesse sentido, a presente tese de doutorado pretende contribuir minimamente com uma apreensão respeitosa e dedicada do chamamé enquanto um universo mais amplo do que simplesmente um gênero musical. Ela se abre às tantas possibilidades que o cotidiano de chamameceiras e chamameceiros apresenta e nos convida a conhecer.

CAPÍTULO 1

EL LITORAL EN LA CAPITAL: SOBRE O CHAMAMÉ NA GRANDE BUENOS AIRES

1.1 O CHAMAMÉ, A MIGRAÇÃO INTERNA E O PROVINCIANISMO: INTRODUÇÃO A UM POUCO DE MÚSICA E ALTERIDADE.

Este capítulo apresenta minha etnografia sobre o chamamé na província de Buenos Aires, Argentina - mais especificamente na *Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA)*, e na região que a circunda, também conhecida como *Area Metropolitana de Buenos Aires (AMBA)* - e pretende explorar questões relativas à minha entrada no campo e a constituição do mesmo na escrita etnográfica, a partir de noções como migração, alteridade na música e provincianismo. Espero, nesse sentido, contribuir para o delineamento do caminho percorrido com a pesquisa de modo a situar o leitor e a leitora da tese em um universo chamameceiro constituído por muitas e variadas relações, incluindo a escrita etnográfica, que é também um modo discursivo da antropologia. Ou, como analisaram Marcus e Fisher (1986), podemos dizer que as múltiplas dimensões do texto remetem a maneiras específicas de representação da cultura como um acesso estratégico e analítico a outras sociedades e, nesse sentido, merecem um olhar atento por parte de quem se dispõe a entrar no texto/universo chamameceiro junto com a etnógrafa.

Cheguei à cidade de Buenos Aires no dia 16 de agosto de 2011. Era o início da pesquisa de campo, ainda que o contato com alguns interlocutores tenha sido travado antes, através da internet. Visitei a cidade pela primeira vez em 2009 e na época nem imaginava que faria o campo ali. Nessa primeira vez também não pude conhecer o bairro em que futuramente residiria: *La Boca*. Sabia da *Bombonera* e do *Caminito*⁴, mais nada. Não sabia, inclusive, da má fama que os turistas

⁴ Dois dos pontos turísticos mais conhecidos do bairro. O primeiro é o estádio da equipe de futebol *Club Atlético Boca Juniors* e o segundo, uma pequena rua repleta de casinhas coloridas feitas de madeira e chapas de zinco. Em 1959 foi convertida em “rua-museu” por iniciativa do pintor Benito Quinquela Martín, morador do bairro.

do mundo todo espalham na internet sobre o bairro. Quando uma amiga que estava no Rio de Janeiro ofereceu-me o aluguel de seu apartamento a um preço bastante camarada, pensei: sorte! E realmente tive muita sorte. Mas os amigos diziam: “- A Boca é um bairro perigoso! Por que morar lá?”. O taxista que levou a mim e meu companheiro do aeroporto para a rua *Pinzón*, esquina com a avenida *Patricios*, voltou-se para nós e sentenciou: “- Há bairros melhores pra se viver em Buenos Aires”. No entanto, quase na metade do caminho, mudou sensivelmente o tom da conversa: “- Mas a Boca é um bairro lindo, tradicional, ficaria encantado em morar ali!”. Esse primeiro taxista tornou-se emblemático porque mais tarde percebi que o discurso recorrente era mesmo esse: é lindo viver na Boca; é como viver dentro do livro de história, embora a desigualdade social assale grande parte do bairro. Não fosse o turismo, seria a Boca tão perigosa, como dizem? Esse preâmbulo para dizer que três dos primeiros e mais importantes espaços dedicados ao chamamé na capital Buenos Aires foram o *Teatro Verdi*, o salão *Bomberos Voluntarios* e o *Salón Yugoslavo*, todos na Boca. Sabemos que a configuração espacial das cidades não é um mero detalhe do acaso, mas um investimento calculado dos diferentes estratos sociais e atravessado por relações de poder dos mais variados calibres. Eu tive sorte, definitivamente, em viver ali.

A narrativa escrita sobre o chamamé com base em diferentes estudos sobre o mesmo apresenta-o como um gênero músico-dançante ou uma *danza de pareja enlazada* (algo como “dança de par enlaçado”)⁵, ainda que a expressão vocal-instrumental também lhe seja bastante característica (Cragolini 1997b; Cardoso 2006; Gonzáles 1999). Muito embora o gênero não esteja completamente incluído dentro da categoria de música *folklórica* no país – assunto que será discutido no segundo capítulo deste trabalho –, pode-se entendê-lo como parte deste repertório de músicas. Outro aspecto enfatizado nos estudos realizados sobre o chamamé - a partir de distintas perspectivas e campos analíticos - diz respeito a sua origem *correntina* (por ser considerado oriundo da província de Corrientes), mas com ascendência explicitamente paraguaia, ou melhor, da polca paraguaia (Bugallo 2008; Higa 2010;

⁵ Cardoso (2006) também usa o termo “*pareja tomada*”.

Cardoso 2006). Porém, quando a polca paraguaia “chega”⁶ à província de Corrientes acaba por transformar-se no então chamamé. Uma das diferenças fundamentais entre o chamamé e a polca paraguaia, de acordo com essa mesma literatura, estaria no uso (pelo chamamé) de instrumentos de fole como o acordeón e o bandoneón, no lugar da harpa, utilizada na polca. De acordo com Cerruti (1965 *apud* Higa 2010), os instrumentos de fole permitiriam a execução de notas musicais longas, fazendo com que alguns *temas*⁷ não pudessem ser interpretados com a harpa. Além disso, modifica-se o andamento da música e também sua acentuação rítmica; torna-se mais lenta acentuando-se o contratempo e fazendo com que sua cadência sincopada seja ainda mais evidente. Outra característica que os diferencia, apontada também por Cerruti, diz respeito ao retardo no fraseado melódico, utilizado estrategicamente pelo acordeón ou bandoneón, desarticulando aparentemente o compasso e tornando a música um tanto quanto “chorosa” (Higa, 2010: p. 160).

Há certa divergência com relação à etimologia da palavra (o rótulo “chamamé”) e também ao aparecimento do gênero, como evidencia a narrativa escrita. De acordo com Cardoso (2006), a primeira vez que o termo chamamé aparece nos registros da *Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música* (SADAIC) data de 1930 e corresponderia à gravação do tema *Corrientes Poty* (Flor de Corrientes) por Francisco Pracánico, autor da música, e Diego Novillo Quiroga, da letra (CARDOSO, 2006: p. 255). A gravação teve interpretação do cantor paraguaio Samuel Aguayo, que teria batizado a música como um chamamé⁸. Com relação ao significado da palavra, Pujol (2011) observa que se acredita que provenha da língua guarani e significaria, em

⁶ A narrativa sobre os trânsitos musicais a partir da perspectiva territorializante ainda prevalece em muitos estudos sobre a chamada “música popular”. Sobre a constituição das narrativas modernas com relação à música popular ver: Hamm (1995).

⁷ Uso propositadamente a palavra “tema”, de fundamental importância em minha pesquisa. O tema é a peça musical propriamente dita. Conhecer os principais temas do chamamé faz parte do credenciamento ao universo chamameceiro.

⁸ Higa, citando Szaran (1997), delega ao diretor da gravadora RCA Victor (responsável pela gravação de *Corrientes Poty*) a criação do nome “chamamé” que em guarani teria o significado de “coisa feita rapidamente, improvisada” (SZARAN 1997 *apud* HIGA 2010, p. 157).

castelhano, *enramada*; ou ainda, em português, uma cobertura de folhas (PUJOL, 2011: p. 200)⁹.

Após essa breve incursão por alguns dos elementos que compõem certa narrativa escrita sobre o gênero, é preciso dizer que meu interesse não é o de validar ou não determinada “história do chamamé”. De início, parece importante apontar para diferentes modalidades de produção de saberes sobre música e, particularmente, sobre o chamamé. No entanto, não incluí aqui as pesquisas realizadas pelo que - tomando de empréstimo a classificação de Oliveira (2009) - chamo de *pesquisadores* do chamamé; isto é, estudos feitos por apreciadores e apreciadoras do gênero, músicos e musicistas, produtores e produtoras, bailarinos e bailarinas. Em sua tese de doutorado, Oliveira realiza uma formulação interessante a respeito dos trabalhos de *pesquisadores* e *acadêmicos*. Segundo o autor, tais categorias são diferenciadas na medida em que a pesquisa de campo sobre música ou outras expressões artísticas representa um contexto comum para a emergência de ambas. No caso de sua pesquisa, Oliveira chama de pesquisadores “[...] as pessoas com grande inserção no universo da música sertaneja (como fãs, radialistas, produtores, músicos) e que pesquisam sua história [...]”. Com relação aos acadêmicos, Oliveira utiliza a seguinte definição:

[...] refiro-me a pessoas que se aproximam do universo estudado, com o intuito da própria pesquisa, sendo que tal aproximação é matizada por diversas teorias. Sua autoridade discursiva reside no ‘eu estive lá’, ficando em segundo plano (sendo até mal visto) o ‘ser de lá’. O trabalho produzido, por sua vez, volta-se para um lugar específico, a universidade. (OLIVEIRA, 2009: p.253)¹⁰

⁹ Pujol também observa que teria existido certa polêmica na literatura disponível já nos anos 1940, os locutores de programas de rádio e editores de revistas dedicadas ao gênero sobre a origem da palavra.

¹⁰ A classificação de Oliveira será retomada no segundo capítulo, de modo a contribuir na observação das diferentes instâncias de produção de saberes sobre música, na Argentina, e em particular, sobre o chamamé.

Interessei-me pelo chamamé já na pesquisa de mestrado, quando realizei uma etnografia de um festival de música nativista na cidade de Lages-SC (Marcon, 2009). O repertório da música nativista inclui chamamés, zambas, chacareras, entre outros gêneros musicais considerados estrangeiros por alguns músicos do sul do Brasil. No entanto, também segundo a explicação destes músicos, a relação histórica advinda da proximidade geográfica, a constituição complexa das fronteiras entre os dois países (tratados, guerras, contrabandos) e mais tarde o surgimento da radiodifusão fizeram com que esses gêneros se *aquerenciassem*¹¹ por aqui, não tornando raro o fato de muitos compositores do sul do Brasil identificarem-se com as músicas consideradas como pertencentes aos países vizinhos. Ao que tudo indica, os trânsitos musicais sempre foram constantes na região e os vetores múltiplos. O que me parecia interessante notar, durante a pesquisa de mestrado, era a dinâmica com que se negociavam estes aquerenciamentos de músicas consideradas estrangeiras. No caso do sul do Brasil, a influência do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) e dos Centros de Tradição Gaúcha (CTGs) sobre os regulamentos de festivais de música nativista foi marcante. O chamamé - diferente da milonga - ainda é considerado por alguns regulamentos como um gênero estrangeiro, embora os músicos inscrevam chamamés com outros rótulos em festivais para que possam concorrer. Criam nomes como “compasso taieiro” (rótulo criado pelo compositor Pirisca Grecco para o festival Califórnia da Canção Nativa, da cidade de Uruguaiana-RS) ou “canção missioneira”, por exemplo. No entanto, em outra região do país, o centro-oeste, especificamente em Mato Grosso do Sul, instituiu-se o dia estadual do chamamé¹². Ou seja, as fronteiras entre os rótulos e gêneros musicais, assim como as fronteiras constituídas pelos Estados-Nação modernos com relação às músicas nacionais e

¹¹ A palavra *querência* é bastante utilizada no vocabulário gauchesco e, por consequência, por músicos nativistas. Significa, basicamente, “lugar onde se nasce ou vive há bastante tempo” e com relação à música, tornou-se uma metáfora muito presente.

¹² O projeto de lei apresentado pelo deputado estadual Paulo Corrêa (PR) em 2009 instituiu o dia 19 de setembro como o Dia Estadual do Chamamé em Mato Grosso do Sul. A notícia pode ser visualizada no site: <http://www.chamame.com.br/projeto-institui-o-dia-estadual-do-chamame-em-mato-grosso-do-sul>, consulta em 12/08/2012.

estrangeiras são construções que movem montanhas e estão sempre nacionalizando e transnacionalizando as músicas. Ou seria a música, também, um dos grandes catalisadores de transnacionalidades?

Voltando ao bairro da Boca, em Buenos Aires, posso dizer que tive sorte em viver ali durante a pesquisa de campo justamente por conta da narrativa envolvendo a chegada do chamamé à capital do país. Tal desembarque também se relaciona intimamente com a chegada dos *cabecitas negras* (Ratier, 1971). Assim foram chamados de maneira pejorativa os migrantes internos do país, principalmente os oriundos de províncias do norte e nordeste argentino, a partir dos anos 1930 (Cragolini, 1997b, p.102). O fenótipo inconveniente destes migrantes ruidosos, cultores de músicas consideradas deselegantes - como o próprio tango já havia sido um dia - torna-se uma pedra a mais no sapato da metrópole que se intitula branca e europeia. Uma metrópole que concentrava a riqueza do país e as ofertas de emprego da indústria que crescia vertiginosamente ao fim da crise internacional dos anos 1930 e vivenciava o início do modelo de substituição das importações¹³ (Busso, 2006, p.5).

Como apontam os estudos sobre migrações internas no Brasil, os países em desenvolvimento, no contexto da industrialização capitalista, acabaram por constituir os desequilíbrios regionais responsáveis pela migração em massa no sentido campo/grandes cidades – o que, portanto, também teria acontecido na Argentina. Conforme analisa Brito (2007), é preciso entender, mais que nada, o que significaram e ainda significam estes processos de mobilidade espacial, no caso das sociedades industriais, e de que maneira o processo pode ser pensado contemporaneamente, já que segundo o autor, grande parte dos trabalhos a respeito das migrações internas foram escritos nas décadas de 1960 e

¹³ De acordo com Busso (2006), a política industrial da América Latina e Caribe no século XX foi determinada, pelo menos até a metade dos anos 1980, pela prática do modelo de substituição de importações. Tal modelo serviu como instrumento de proteção das indústrias nascentes dos países desta parte do continente frente à competição internacional. Basicamente, o modelo se sustentava em: controle de importações e exportações, concessão de subsídios diretos e indiretos para a indústria, regulação de preços, subsídios sobre as taxas de juros, envolvimento do setor público na relação entre fornecedores, produtores e canais de distribuição, e taxas preferenciais de cambio para determinadas importações.

1970, ou até antes (BRITO, 2007: p. 2). Brito cita trabalhos referenciais como os do economista Paul Singer (1980) e da antropóloga Eunice Durham (1984), apresentando um dos principais paradigmas no estudo das migrações internas: a positividade das migrações para o desenvolvimento econômico e social das sociedades em questão. Para estes autores, os mecanismos sociais envolvidos nos processos migratórios evidenciam uma mobilidade que não é apenas espacial, mas, sobretudo, social. Muitas famílias brasileiras têm a migração como um modelo tradicional de ascensão social, de acordo com Durham, e nesse sentido a movimentação no espaço geográfico equivaleria a uma movimentação no espaço social. No caso de Singer, a análise recai sobre a maneira com que no caso de sociedades onde o processo migratório advém do progresso técnico nos grandes centros urbanos, é possível pensar que a qualidade de vida da população que permanece nestes centros tende a melhorar com a chegada de um exército industrial de reserva (BRITO, 2007: p. 8). No entanto, e concordando com o autor de que é preciso analisar a migração a partir de processos contemporâneos, me parece igualmente importante levar em conta os inúmeros estudos realizados sob uma perspectiva etnográfica e oriunda do campo da chamada antropologia das sociedades complexas no sentido de não deixar que a riqueza das relações estabelecidas pelo processo de migração para as grandes cidades seja perdida em favor da busca por uma racionalidade da migração, como alertou o trabalho de Durham.

Um dos pontos centrais no desenvolvimento do campo da antropologia das sociedades complexas foi justamente o questionamento da dicotomia que se estabeleceu em muitos estudos que trataram dos processos de urbanização e, por consequência, do aumento populacional das cidades ocasionado em grande parte pela migração campo/cidade. Tal dicotomia – rural x urbano¹⁴ – foi amplamente questionada por autores como Gilberto Velho (1999) e José Guilherme Cantor Magnani (2002). Magnani defende que a pesquisa da dinâmica cultural e das formas de sociabilidade nas grandes cidades contemporâneas deveria levar em conta um olhar metodológico “de perto e de dentro”, proporcionado, sobretudo, pela prática etnográfica. Para Velho, o projeto de estudo das sociedades complexas está fundamentado justamente na recusa em opô-las às sociedades tradicionalmente

¹⁴ Sobre essa dicotomia, ver Redfield (1940).

definidas como “não-complexas”, isto é, unidades “independentes” e “autocontidas”. Assim, o estudo das sociedades complexas envolve - para além de classificações arbitrárias como a dicotomia rural x urbano - o reconhecimento de símbolos compartilhados dentro de sociedades heterogêneas. (VELHO, 1999: p. 17) Segundo Velho, uma das principais características das sociedades complexas é a coexistência de diferentes estilos de vida e visões de mundo, mas que em determinados momentos, inserem-se em um “campo de possibilidades” no qual compartilham-se crenças e valores. Além disso, a noção de “projeto” identifica a agência dos indivíduos frente a processos de aparente homogeneização e impotência nos espaços urbanos. Para o autor, é preciso “mapear e resgatar a possível margem de manobra e iniciativa dos agentes sociais” em fenômenos de negociação da realidade. (VELHO, 1999: p. 21) Nesse sentido, pensar a migração a partir de um polo positivo ou negativo seria perder de vista as possibilidades múltiplas das experiências em centros urbanos e que, muitas vezes, não enfatizam a dicotomia rural x urbano, mas a desdobram em muitas outras bastante peculiares e que a pesquisa de campo precisa rastrear.

Uma destas peculiaridades diz respeito à construção da alteridade em espaços urbanos, mas que também nos remete à dimensão da nação. De acordo com Segato (2007), o processo de construção da nação na Argentina produziu uma noção de alteridade pautada no terror étnico, na etnicidade fictícia e uniformizada (Segato, 2007: p. 30). Isto é, a partir de uma percepção da nação como ameaçadoramente múltipla em etnias e basicamente “estrangeira” - vide a forte imigração europeia no século XIX para a capital Buenos Aires - parecia interessante ao Estado neutralizar etnicamente a nação e não tecer elogios sobre a diferença, muito menos sobre a mestiçagem. Nesse caso, a migração interna acaba por inserir uma nova nuance ao que Segato chamou de “formação nacional da alteridade”: *cabecitas negras* e provincianos de distintas partes do país passam a residir na cidade autônoma de Buenos Aires e no chamado *conurbano bonaerense*¹⁵, além de outras grandes cidades como Rosário, Córdoba e Santa Fé. Ao passarem a residir em grandes centros, modificam a topografia mesma da cidade, como aponta Pujol (2011). Segundo o autor, mas também Cragnolini (1997b), os anos 1930

¹⁵ Termo utilizado para indicar a região metropolitana da cidade autônoma de Buenos Aires.

marcam o surgimento entre os bairros da Boca e de Dock Sud, em Buenos Aires, de muitos espaços para os bailes de chamamé e música paraguaia ou “guarani”, como também era chamada a música paraguaia na época. Um de meus interlocutores, o senhor Leopoldo “Polito” Castillo, 83 anos, nascido na província de Buenos Aires, comunicador, pesquisador, apresentador e bailarino de chamamé e folclore, utiliza em seu livro¹⁶ o termo “folclore guarani” para se referir à música feita por paraguaios em Buenos Aires nos anos 1940 e com quem teve oportunidade de dividir distintos palcos; entre eles, o famoso “Palermo Palace”, no bairro de Palermo (Castillo 2009, p. 12).

A migração interna na Argentina a partir dos anos 1930 fez com que o bairro da Boca, mas também outros bairros da capital portenha, passassem a ser habitados por provincianos de diferentes regiões do país, entre elas, a região do chamado *litoral argentino*, que compreende as províncias de Entre Ríos, Corrientes e Misiones e também Chaco, Formosa e Santa Fe. É importante dizer que o que é chamado de litoral, na Argentina, é uma região cortada por rios, e não a costa marítima, como acontece no Brasil. O litoral argentino é cortado pelos seguintes rios: *Iguazú, Uruguay, Paraná, San Antonio e Pepirí Guazú*. Para referir-se às províncias de Corrientes, Misiones e Entre Ríos também é usada menos comumente a denominação *mesopotamia argentina*.

Estes provincianos vinham a Buenos Aires em busca de melhores condições de vida, basicamente, para trabalhar no porto, em frigoríficos¹⁷ ou em manufaturas da capital. Como aponta Cragolini, a baixa qualificação destes trabalhadores torna-se importante na medida em que substituem os imigrantes de origem europeia que, por esta época, experimentam certa ascensão socioeconômica (Cragolini, 1997b, p. 101). Embora o tema sejam as migrações internas, deve-se levar em conta que no litoral viviam muitos imigrantes paraguaios que acabaram se refugiando na Argentina em função da guerra do Chaco, entre 1932-1935, além de outros fatores de ordens diversas. Isto é, junto

¹⁶ CASTILLO, Leopoldo Polito. **Mis vivencias com el chamamé**. Buenos Aires: El Reino Guaraní, 2009.

¹⁷ Pujol menciona os frigoríficos *Swift, Anglo* e *La Negra* como alguns dos locais de trabalho dos provincianos que chegaram à Buenos Aires nos anos 1930.

com os *litoraleños*¹⁸ argentinos chegavam também à capital portenha *litoraleños* paraguaios. Ou seja, vale mesmo a diferenciação interno e externo com relação à migração? Talvez não, mas além de a denominação aparecer em estudos realizados naquele país, ela parece ter uma relevância interessante no contexto etnográfico desta pesquisa. A relação entre migrantes provenientes da Europa - em sua maioria, italianos e espanhóis -, migrantes vindos do interior do país e portenhos das classes mais abastadas, especificamente com relação às artes do entretenimento, apresentou-se de maneira bastante conflituosa na capital Buenos Aires da primeira metade do século XX e é ainda presente.

Depois de certo tempo frequentando o comércio do bairro, passei a perceber a configuração desse contingente migrante que é tão característico em Buenos Aires. O vizinho *entrerriano* (nascido na província de Entre Ríos) e, outra feliz coincidência, músico de folclore e chamamé, sempre sugeria que eu prestasse atenção aos *carniceros* (açougueiros) do bairro: “*todos paraguayos!*”, dizia ele. E assim, verdureiros bolivianos, donos de supermercados chineses, coreanos e taiwaneses, alfaiates israelenses e vendedores de prata de distintos países africanos. Obviamente, tal configuração não corresponde à totalidade das relações trabalho/nacionalidade na capital portenha. Mas o fato de os moradores do bairro da Boca reconhecerem espaços, no mundo do trabalho, relacionados a determinadas nacionalidades, parece compor um tipo de percepção relacional interessante e profundamente arraigada à ideia de que a capital Buenos Aires representa o lugar do encontro de distintas nacionalidades pelo trabalho.

Ao adentrar esse universo migrante, também eu, imigrante brasileira (ainda que *de passo*) comecei a aprender a decodificar algumas relações, espaços. Convivendo com jovens universitários que cursam carreiras das ciências humanas e artes e que, na gíria portenha, são chamados de *progres* (uma abreviação da palavra progressivos, em português), tratei de situar o chamamé e seus/suas cultores/as com relação à juventude intelectual de seu país; perguntei-lhes sobre os

¹⁸ Uso o termo em castelhano por ser ele bastante importante na auto-referência de meus interlocutores. Se refere às pessoas nascidas na região do chamado *litoral* argentino. O nome de alguns espaços visitados por mim durante a pesquisa leva esta palavra. Por exemplo, “Centro de Residentes *Litoraleños* Los Cunumi Guasu ou Guazú (aparecem as duas formas)”.

bailes de chamamé e onde poderia começar a fazer campo. Para minha surpresa, fui informada de que, assim como o bairro em que residia, os locais onde se realizavam estes bailes eram “perigosos”. Não quero dizer com isso - e devo realmente frisá-lo - que meus amigos *progres* apresentavam-me o campo de maneira preconceituosa. Muitos deles vivem, trabalham e realizam pesquisas e diversas atividades em distintas regiões da província e bairros da capital Buenos Aires. No entanto, ao saber que uma mulher, estrangeira, faria sozinha uma pesquisa sobre bailes de chamamé (em sua maioria, à noite), muitos se mostraram gentilmente preocupados. O que não condeno, pois possivelmente faria o mesmo, apesar de ver de maneira bastante crítica a correlação entre bairros populares e perigo. O fato interessante aqui é justamente a conjugação entre chamamé e periferia, ou a percepção de que o chamamé está longe do centro da cidade, diferente das *milongas*, onde se baila o tango, ou até mesmo das *peñas*, onde se baila folclore na capital. Com o desenvolvimento da pesquisa de campo, descobri que há bailes de chamamé no centro da capital portenha (bailes semanais ao lado da Casa Rosada!), mas que parecem não serem notados em meio à agitada vida noturna da cidade.

Uma vez mais me dei conta de que a questão da migração (interna e externa) era de fundamental importância para minha pesquisa. Diferente dos anos 1930, 1940, quando a maioria dos salões e associações culturais ligados ao chamamé localizava-se na cidade autônoma de Buenos Aires, em 2011 poucos ainda se localizavam ali e a maioria já se encontrava na região conhecida como *gran Buenos Aires* ou *Conurbano Bonaerense*. Trata-se do conhecido deslocamento centro-periferia com relação à população de baixa renda, marca registrada das grandes metrópoles. Muitos migrantes vivem na região (nos *partidos*¹⁹) do cordão que envolve a capital e nesses locais desenvolvem atividades associativas várias, como salões de baile, rádios comunitárias, etc.

Porém, como apontado há pouco, o chamamé também está na capital, embora neste contexto sejam um pouco mais raras as

¹⁹ Diferente de outras províncias da República Argentina, as divisões territoriais em Buenos Aires são chamadas de partidos, e não departamentos. Os partidos reúnem diferentes cidades localizadas em uma mesma região em relação à Cidade Autônoma de Buenos Aires. Buenos Aires é a capital do país, mas não da província de Buenos Aires (que tem como capital a cidade de La Plata), por isso o adjetivo de cidade “autônoma”.

associações não ligadas ao Estado. Por exemplo, na capital encontram-se as casas das províncias, onde se realizam diferentes atividades e oficinas relacionadas às tradições de cada lugar: *Casa de Misiones*, *Casa de Corrientes*, *Casa de Entre Ríos*. Essas casas são dirigidas por delegações oficiais das províncias em Buenos Aires e existem desde a década de 1950 (ainda que tenham sido fundadas em datas distintas). Além das casas das províncias, o chamamé ocupa, cada vez mais, espaços como grandes teatros da cidade (*Teatro ND Ateneo*, *Teatro Empire*, *Rádio Nacional*, *Ciudad Gran Conex*, *Luna Park*, entre outros).

Nesse sentido, percorrer Buenos Aires e seu entorno, em busca de espaços em que se faz presente o chamamé, revelou-se uma atividade diária de viver a metrópole. Leia-se, viver uma metrópole daquele porte, coisa não experimentada antes no Brasil, e em lugar algum. O provincianismo, este sim, não me era estranho: saí de uma cidade de cerca de 60.000 habitantes apenas aos dezoito anos. Mas estranhá-lo faria parte de tentar entender a audição de mundo²⁰ dos chamameceiros e chamameceiras com quem iria conviver a partir de então.

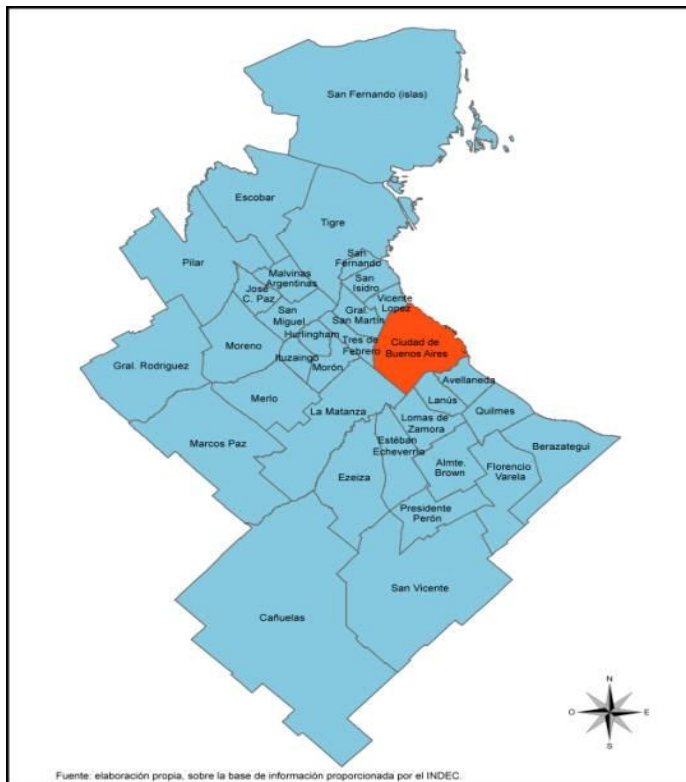
²⁰ A noção de audição de mundo vem sendo trabalhada por Menezes Bastos em diferentes momentos de sua obra – penso, particularmente aqui, no livro “A Musicológica Kamayurá” (1999). Em sua pesquisa entre os índios Kamayurá do Alto Xingu, Brasil, Menezes Bastos observou que verbos relativos aos sentidos (chamados pelo autor de verbos perceptuais) denotavam também categorias de conhecimento (os verbos conceptuais). Nesse sentido, ouvir (*Anup*), é ouvir e compreender, sendo um dos sentidos mais valorizados entre os Kamayurá. Como também chamou a atenção Hikiji (2006), pretender uma audição da vida social ou refletir sobre as diferentes audições de mundo implica um distanciamento da preponderância dos discursos analíticos de caráter imagético tão presentes nas ciências sociais e, ao mesmo tempo, reconhecer a dificuldade em pensar a música como produtora/articuladora de concepções que resultam da socialização que lhe é própria. Assim, procuro reverberar estas considerações em meu trabalho etnográfico sobre o chamamé na Argentina, tentando refletir de que maneira a música, percebida multisensorialmente e em uma sociedade diferente da dos índios Kamayurá, também constitui modos de compreender o mundo e suas especificidades.

1.2 LOS CUNUMI GUASU

Por indicação de um amigo músico do Brasil fiquei sabendo da existência de um espaço onde se realizavam bailes de chamamé na região da grande Buenos Aires. Uma rápida pesquisa na internet e descobri a página da AM 1430 *Radio Cunumi Guasu* e ainda um perfil na rede social “Facebook” com o nome *Centro Los Cunumi Guasu*.



Mapa 2: Mapa da província de Buenos Aires. Fonte: Instituto Geográfico Nacional



Mapa 3: Em azul, a região que compreende AMBA. Em laranja, a CABA e colada nela o partido de La Matanza, onde se localiza a cidade de Rafael Castillo²¹.

Ao entrar na página do perfil interei-me dos eventos do Centro e de um pouco de sua história, contada principalmente em fotos e vídeos. O Centro iniciou suas atividades em 03 de abril de 1991 a partir da iniciativa de quatro casais residentes na cidade de Rafael Castillo, partido de La Matanza, província de Buenos Aires.

A ênfase sobre os casais que deram início às atividades do Centro me foi dada por uma das associadas, Maria Elena Pisani,

²¹ Mapa retirado do site www.buenosaires.gov.ar, consulta em 13 de abril de 2011.

cordobesa (natural da província de Córdoba), 52 anos, dona de casa, casada com um *correntino*, Pedro Fernández, 63 anos, que trabalha com encanamentos de gás. Os dois deram início ao programa de rádio *Con Acento Guaraní*, do qual surgiu a vontade de criar um espaço físico para o culto “*al chamamé tradicional*,” segundo palavras de Pisani. Também fez parte deste momento inicial do Centro o senhor Manuel Gauna, aposentado, e na época da fundação, carpinteiro e professor de uma escola de ofícios.

O nome escolhido para o centro também é bastante interessante. Segundo Pisani, de certa maneira faria alusão ao projeto de reviver coisas da infância, ou de uma raiz ou essência *litoraleña* que os associados tinham deixado para trás desde que migraram, há muitos anos, para a província de Buenos Aires. Na língua Guaraní, *cunumi* pode ser traduzido como “criança” e *guasú*, como “grande”²². Nesse sentido, a ideia de que os casais fundadores do centro, já adultos, recordariam naquele espaço coisas de sua infância no litoral argentino. Há nesse uso de palavras em guarani, segundo Pisani, uma forma de enfatizar a ancestralidade dos *litoraleños* e *litoraleñas*, o passado das províncias do litoral argentino a partir de uma referência aos índios Guaranis, embora reconheçam que a região ainda é habitada por eles no presente. Outro aspecto que marca esse uso de palavras em guarani é a relação, através do chamamé, das províncias do litoral argentino com o Paraguai, país limítrofe que tem o guarani como uma de suas línguas oficiais. Nesse sentido, também parece surgir na fala de Pisani uma metonímia de “Paraguai” ao se falar da “ancestralidade guarani”.

No contato que fiz por internet, Maria Elena Pisani mostrou-se bastante receptiva e interessada pela pesquisa. Convidou-me a participar

²² As distintas grafias das palavras em Guaraní foi um problema encontrado em campo e que procurei tratar a partir de estudos sobre comunidades Guaraní, entre eles o trabalho de Deise Lucy O. Montardo (2009). No caso do Centro Los Cunumi Guasu, observei a escrita da palavra traduzida como “grande” para o português, tanto como *guasú* (com *s*), quanto como *guazú* (com *z*) – esta última aparece na grande faixa afixada acima do palco do Centro e a primeira no site da rádio e no perfil da rede social “Facebook”. De acordo com a grafia adotada por Montardo, a palavra que utiliza a letra *s* é utilizada na ortografia do Guaraní paraguaio. Optei por ela, entendendo que variações (muitas vezes chamadas de erros ortográficos podem ocorrer, assim como acontece na língua portuguesa ou espanhola).

do festival que realizam a cada quinze dias em sua sede, sempre aos domingos, com o famoso *asado* (churrasco argentino) e baile. Em primeiro lugar, pareceu-me interessante que o evento não fosse chamado – no anúncio pela internet - simplesmente de “baile de chamamé”, mas de *festival* de chamamé e também de *fiesta*. Muitos festivais folclóricos na Argentina não são competitivos, mas atuam como mostras de artistas de determinado gênero musical ou de vários. Com o chamamé ocorre o mesmo, em um *festival/fiesta* atuam diferentes *conjuntos musicales* tocando um repertório curto, em média três ou quatro músicas. Contudo, a palavra baile parece ser utilizada para a apresentação dos conjuntos musicais: “tal conjunto realiza um baile durante o festival”, disse-me Pisani certa vez. No entanto, como com qualquer categoria, não é possível realizar uma definição estanque. Tanto a palavra *baile* quanto as palavras *festival* e *fiesta* se ampliam semanticamente e constituem uma especificidade dos eventos realizados pelo Centro. Outra coisa importante e peculiar nesse contexto é que os eventos realizados no Centro, em sua grande maioria, são organizados pelos próprios conjuntos musicais; o Centro cede o espaço, o palco, os equipamentos de som e os membros do Centro fazem o churrasco, vendem as bebidas e comidas e cobram a entrada. Sobre os eventos, explicou-me Pisani:

Damos una data para que façam um baile, eles recebem a entrada e se encarregam de trazer companheiros músicos para que atuem. A forma como eles arranjam com os músicos fica ao seu critério. Alguns pagam com atuações e outros pagam o transporte.... Depende deles, nós trabalhamos no buffet, sempre trabalhamos assim porque não podemos nos aventurar a trazer músicos e pagar porque não temos grandes quantidades de público... Então, assim, cada um tem uma oportunidade de fazer sua festa e vamos variando os músicos. Também temos algumas festas que são exclusivas para a instituição. A primeira do ano, a festa de aniversario do clube e do programa do qual nasceu o clube - que é o “con acento guaraní” que conduzo com Pedro – e a de fim de ano. Nestas festas os músicos para quem cedemos uma data colaboram e tudo o que

for arrecadado é para os Cunumí, para seguir construindo [...]. (Maria Elena Pisani, entrevista concedida em 11/09/2011, tradução minha).

O objetivo principal, desde o início, foi o de promover o encontro desses migrantes *litoraleños* com suas *tradiciones*. “Tradições” que têm o chamamé como expoente principal. No entanto, comidas, santos e suas orações, maneiras de falar entre outros elementos também compõem os eventos e tornam-se indissociáveis deles; também fazem parte da tradição. Além disso, a emissora de rádio, localizada no andar de cima do grande salão de baile, é absolutamente importante nas relações constituídas pelo grupo. Conta com uma programação pequena, mas alguns programas já existem há bastante tempo, como é o caso do programa realizado por Maria Elena e seu marido Pedro, e também o *Recordando entre Amigos*, de Marita González, “*la entrerriana*” – como a própria Marita anuncia durante o programa semanal, realizado aos sábados à tarde. Os comunicadores responsáveis pelos programas acabam por reiterar os eventos do Centro: comentam a presença de algumas pessoas ou a ausência de outras no último domingo, falam sobre os grupos que se apresentaram, mandam saudações, entre outros elementos que acabam por apontar o sentido de que o Centro é um espaço/tempo onde as pessoas se conhecem e reconhecem como pertencentes a um mesmo universo, seja como *chamameceros* e *chamameceras*, seja como *litoraleños* e *litoraleñas*.

No dia 04 de setembro de 2011 visitei o Centro pela primeira vez. Estavam retomando as atividades depois de dois meses parados por conta de problemas com o fornecimento de energia no local e pelo falecimento de um dos membros da diretoria. Rafael Castillo - onde está localizado o Centro - é uma cidade pequena, que existe oficialmente há apenas 34 anos. La Matanza é o maior partido (em extensão e população) e também o mais povoado da província de Buenos Aires e o segundo mais povoado da Argentina. Segundo o censo de 2010 (fonte do *Instituto Nacional de Estadísticas y Censos* (INDEC)), a população total do partido é de cerca de 1.772.130 habitantes. Rafael Castillo tem cerca de 100.000 habitantes, segundo censo de 2001.

O caminho até lá foi difícil, apesar de o transporte público na grande Buenos Aires ser considerado bastante ágil. Mas domingo, como em qualquer lugar do mundo, o tempo passa mais lento e os coletivos

tardam a aparecer. Duas horas de viagem, dois coletivos. Logo de chegada, saquei a câmera da bolsa e registrei a fachada do centro, um lugar modesto e simpático. Quando atravesso a grande porta de madeira, sinto-me acessando um destes salões de igreja de interior, com santos em pequenos altares, cheiro de pastel e churrasco, pessoas se divertindo depois de uma semana de trabalho.



Fotografia 1: Fachada do Centro de Residentes Litoraleños Los Cunumi Guasu. O senhor Antonio Romero, vice presidente do Centro, recebe os frequentadores e frequentadoras na porta. No quadro negro, do lado direito da imagem, informações sobre os conjuntos que iriam se apresentar; ou, a famosa “cartelera” (palavra usada para falar da programação musical dos festivais de chamamé).

A recepção foi muito acolhedora. Já de início o senhor Romero disse estar me esperando e foi me apresentando a cada um dos associados do Centro. As mulheres trabalhavam na confecção dos *pastelitos dulces* (pastéis fritos, recheados com goiabada e batata doce) e empanadas de carne. Os homens, no andar de cima e usando grandes

aventais, cuidavam do churrasco e desciam e subiam escadas com fôrmas de alumínio carregando os pedidos das mesas. Pisani também acabou por conduzir-me através do Centro, mostrando-me o espaço onde funciona a emissora de rádio, o estúdio, os equipamentos. Fui presenteadada com a entrada, que na época custava vinte e cinco pesos, cerca de 10 reais. Sentei, pedi carne e salada, uma cerveja e almocei.

1.2.1 Fé no Chamamé

O baile se inicia quase sempre em torno das 15 horas, depois que todos almoçam e conversam um pouco (a chamada *sobremesa*, que não é o doce de depois do almoço, mas o ato de conversar à mesa, depois que todos terminam de comer). Porém, antes do primeiro grupo apresentar-se, há uma pequena procissão com a imagem da Virgem de Itatí, padroeira da província de Corrientes. Além da Virgem de Itatí, outro santo – chamado pelos fiéis de “santo profano” - também possui imagens espalhadas pelo salão do Centro, o “Gauchito Gil”. Trata-se de um santo não reconhecido pela Igreja Católica, mas que leva centenas de pessoas a peregrinarem todo dia 08 de janeiro até sua cruz, localizada na cidade de Mercedes, província de Corrientes. Segundo contaram-me interlocutores do Centro, mas também pessoas que conheci nas províncias de Entre Ríos e Corrientes, Antonio Gil lutou na guerra do Paraguai e em certo momento decidiu por desertar por considerar a guerra uma “luta entre irmãos”. Por conta de sua deserção foi degolado a mando do coronel Juan de la Cruz Salazar e teria realizado milagres logo após sua morte. No capítulo em que relato o trabalho de campo no litoral argentino, apresento as diferentes formas em que tanto a Virgem de Itatí quanto o Gauchito Gil são relacionados ao chamamé.

Neste primeiro dia, sem saber exatamente como se dava a procissão, acabei me sentindo um pouco perdida. A língua castelhana frequentemente me fazia sentir assim, mais ainda tratando-se do trabalho de campo, onde parecia ser importante não perder-se muito. No entanto, com a observação da procissão em outras ocasiões, acabei sentindo-me um pouco menos perdida e também um pouco mais parte do grupo de frequentadoras e frequentadores do Centro. Na procissão do dia 13 de novembro de 2011, por exemplo, quando eu já conhecia um pouco mais da dinâmica, preparei-me com a câmera de vídeo e o gravador e me posicionei em frente às pessoas que iriam realizar a

procissão e levar as imagens da santa. Primeiro conversei com Pisani - que sempre atua como uma das apresentadoras do festival e declama a oração da Virgem de Itatí em cima do palco enquanto a procissão circunda o salão - e comuniquei o desejo de filmar a caminhada dos fiéis me posicionando a frente deles. Ela não se opôs e disse que estava tudo certo. Neste dia, percebi que a presença da câmera como que fez surgir em Pisani a necessidade de dar uma explicação mais detalhada sobre a procissão da Virgem. Foi este o dia em que me senti “menos perdida” pela primeira vez. Do palco Pisani anunciou:

Para todos e para os que vêm por primeira vez, contamos que é habitual entre nós esse momento de fé, e no qual recebemos com um forte aplauso nossa querida Virgem de Itatí pelas mãos da senhora Nina Silva Corrêa, natural da província de Corrientes, e da província de Chaco, o senhor Jorge De Luca. Também, claro, pelas mãos dos Cunumí Guasú [...] Pedimos a la Virgencita de Itatí [...] para que nos cuide e proteja nesta tarde chamameceira, tarde da amizade e da família, aqui, no Centro Litoraleño Cunumí Guasú, uma entidade pública, sem fins lucrativos, a serviço do chamamé. Este é o motivo principal de nossa reunião aqui, está certo? [...] (Pisani, Centro los Cunumí Guasú, 13/11/2011, tradução minha).

São três imagens da Virgem, guardadas em capelinhas de madeira, que em todos os eventos são retiradas de seus altares e carregadas por associados e associadas do Centro e, às vezes, por frequentadores e frequentadoras, geralmente casais, reconhecidos pelos lugares onde nasceram na região do litoral argentino. Eventualmente também são levadas as imagens do Guachito Gil, na mesma procissão. Assim, organizados em duplas, os quatro primeiros participantes da procissão levam as imagens, seguidos por um grupo de em média dez pessoas, estas sem imagens a carregar, apenas acompanhando a caminhada. Circulam o grande salão de baile chegando à escada que leva ao palco e subindo aos poucos para o momento final, em que se realiza a oração da Virgem, declamada ao microfone por Pisani. As

imagens são apoiadas em mesas no palco e todos os presentes se levantam para ouvir a oração. Ao final, todos aplaudem e Pisani agradece pedindo para que os que trouxeram as imagens para o palco as levem para “seu lugar habitual”, ou seja, os altares espalhados pelo Centro.



Fotografia 2: Imagens da Virgem de Itatí e do Gauchito Gil em altar no Centro Los Cunumí Guasú.



Fotografia 3: Início da procissão da Virgem de Itatí no dia 11 de setembro de 2011. Na foto, uma senhora carrega a imagem do Gauchito Gil.

Pareceu-me absolutamente interessante, desde a primeira vez que visitei o Centro, que os eventos se organizassem de uma forma tão próxima aos rituais religiosos conhecidos como “festas paroquiais” na Igreja Católica no sul do Brasil e creio que em outras regiões. Nestes rituais, é realizada uma missa em comemoração a algum santo ou santa (padroeiros da paróquia) e, em seguida, realiza-se uma grande festa com comida e baile no salão ao lado da igreja. Perguntava-me como os eventos do Centro relacionavam chamamé e religião. Se eram indissociáveis, se o chamamé desde sempre teria apresentado uma conotação religiosa ou se aquela música, por ser tão presente nas províncias do litoral argentino, acabou por ser incorporada a diferentes rituais e festas locais, sejam estas religiosas ou não. Tal pergunta, seja na pesquisa de campo na província de Buenos Aires, seja nas províncias de Entre Ríos e Corrientes, pareceu fazer bastante sentido. É interessante também que um dos mais referenciados compositores de chamamé seja o padre Julián Zini, o que parece tornar este elo

(chamamé/catolicismo) um tanto maior. A matéria do jornal *Diario Época* (de Corrientes, capital) em 05/12/2012 sobre os festejos natalinos da cidade de Corrientes aponta justamente nesta direção:

La religión y el chamamé están arraigados profundamente en el sentimiento popular del pueblo correntino y como parte de la costumbre y tradición estas formas de expresión se mantienen aún vivo en el corazón de la gente. En este contexto, la cantante Mirian Asuad junto al pai Julián Zini crearon una manera especial de unir ambos fervores en una misma voz. (Diario Época, 05/12/2012)

O jornal fala da união dos músicos Mirian Asuad e Julián Zini em apresentações durante os festejos natalinos da cidade de Corrientes. Pude conversar com Asuad sobre o assunto e ela me contou que conheceu o trabalho do padre Zini quando era criança e desde então passou a admirar a pesquisa que ele fazia a respeito da relação entre o chamamé e a religiosidade. Para ela, muito do que atualmente faz com que o chamamé pareça quase indissociável do catolicismo tem a ver com o trabalho de pesquisa de Zini e com sua legitimidade perante os cultores do gênero. Perguntei a ela se seria possível um chamameceiro ou chamameceira não serem católicos ou, pelo menos, não serem fiéis da Virgen de Itatí ou do Gauchito Gil, e ela me respondeu que sim, era possível, mas que acreditava ser muito difícil uma pessoa que se dedica ao chamamé desconhecer a religiosidade popular de Corrientes, que é bastante forte e acaba por marcar também a música produzida ali. Para Asuad, uma pessoa já nasce chamameceira, e nascendo chamameceira estaria predestinada a tomar conhecimento e, de fato, envolver-se, com todas as coisas que se relacionam a esta música.

Ao ouvir o primeiro conjunto a se apresentar no Centro Los Cunumí Guasu em minha primeira visita, percebi que o chamamé era muito importante, também, no processo migratório e na maneira como muitos dos frequentadores lidavam com as relações de alteridade impostas todos os dias pela nova vida na capital do país. A crença na Virgen de Itatí e no Gauchito Gil une muitos destes migrantes e os transporta através de santos e sons ao lugar de onde saíram um dia ou de

onde seus pais e avós saíram um dia. Muitos frequentadores e associados do Centro regularmente realizam excursões à cidade de Mercedes, por conta do Gauchito Gil, ou à basílica de Itatí, em Corrientes.

Muitos vivem ali desde pequenos, trazidos pelos pais. Mas, como muitos gostavam de me dizer, trata-se sempre de uma vida “desterrada”, uma vida diferente do que entendem como a sua “verdadeira vida”, a vida provinciana, com bailes de chamamé, *pastelitos dulces* e os rios tão aclamados pelas letras das composições. A temporalidade, “distinta”, “mais lenta”, “mais calma”, apareceu constantemente nas narrativas dos frequentadores do Centro e será tratada com mais atenção no capítulo 4 da tese. Concomitantemente, a vida na capital lhes confere nitidez sobre si mesmos: ali eles são *litoraleños*, bailam chamamé, soltam *sapukays*. O *sapukay* é um som emitido pelos ouvintes de chamamé em performances ao vivo, semelhante a um grito festivo. Soltar um *sapukay* depende muito do entusiasmo com que a performance se desenvolve no palco e no salão de baile, além de depender do que diz a letra de uma canção; isto é, se a música menciona a região do litoral argentino (onde está a província de Corrientes), se trata-se de uma metanarrativa sobre o próprio gênero musical. Além disso, certamente o início anacrústico (na teoria musical dita ocidental, o símbolo da anacruse indica o tempo indefinido, que depende do arranjo e do acordo entre os instrumentistas) interpretado pelo instrumento de fole pode ser considerado um bom motivo para um *sapukay*, como pude acompanhar e registrar em áudio e vídeo durante a pesquisa em diferentes bailes e festivais²³. Embora o *sapukay* seja mais frequente em momentos de euforia coletiva, alegria, muitos interlocutores e interlocutoras fizeram questão de frisar para mim que há também os *sapukay* de tristeza, de nostalgia.

Como observou Turino (1993) com relação aos migrantes *conimeños* na capital Lima, no Peru, a reunião em associações culturais regionais acaba dando a estas pessoas um poder maior de envolvimento

²³ No site argentino “Taringa”, há uma página com a pergunta “*Que es el sapucay?*”; a resposta, bastante extensa, inclui diferentes usos do grito como: *sapucays* de alegria e *sapucays* de dor. Ver: http://www.taringa.net/posts/info/2291967/Que-es-el-Sapukay_.html, consulta em 11 de abril de 2011.

com a “construção idealizada” de sua terra natal (Turino, 1993: p. 169). Outro depoimento importante mencionado pelo autor e que parece dialogar com a etnografia do Centro Los Cunumí Guasu fala da música como um dos elementos-chave na construção, metropolitana, da província. Em entrevista concedida a Turino, um migrante antigo fala da cidade de Puno como a “mãe” dos migrantes, e a música presente nos encontros das associações regionais, como um retrato desta mãe.

Embora eu não acredite que a construção idealizada seja melhor ou pior do que uma construção não-idealizada – e que esta separação faça mesmo sentido – parece interessante pensar como estes espaços nas grandes cidades acabam por trazer à tona uma riqueza muito grande de elementos que poderíamos chamar “identificatórios”. No entanto, é preciso problematizar esta perspectiva no sentido de compreender melhor o que constitui o Centro Los Cunumí Guasu. Pergunto: como a etnografia pode dar conta da heterogeneidade presente neste espaço e, ao mesmo tempo, reuni-la sob um texto coerente, sob um discurso que entende o Centro como um grupo de migrantes do litoral argentino que se reúne neste espaço para compartilhar crenças, gostos musicais?

Ao analisar as diferentes críticas das teorias da identidade nas ciências sociais, Grimson (2011) observou que um dos problemas recorrentes nas alusões a “identidade” seria o da confusão entre os aspectos relacionados a atributos, vínculos e pertenças. Segundo o autor, tal confusão acaba por gerar uma ideia errônea de que se duas pessoas têm os mesmos atributos sociais, além de sentimentos de pertença comuns, irão necessariamente compartilhar uma identidade (Grimson, 2011: p. 141). Não haveria causalidade necessária e mecânica entre esses aspectos e, nesse sentido, apenas a impossibilidade de se pensar a identidade. De acordo com o autor, devido às análises desconstrutivistas e pós-modernas que de certa maneira acabaram por tomar a frente do processo de renúncia ao conceito de cultura, surgem duas perspectivas que procuram retomar a noção e problematizar a identidade, por consequência. Uma destas perspectivas foi chamada pelo autor de “distribucional” e entende que ainda que os grupos não apresentem traços culturais absolutamente homogêneos, também não se pode afirmar que estes traços estejam distribuídos de maneira aleatória pelo mundo. A outra perspectiva, chamada de “diaspórica”, estaria ligada às formulações de James Clifford (2002) e outros, e de acordo com Grimson, tenta desfazer o nó território/cultura e propor a noção de

“cultura viajante”. No entanto, alerta Grimson, a ideia de diáspora acaba por essencializar-se sob essa perspectiva e processos de migração, por exemplo, são tomados como diaspóricos, quando na verdade tratam-se de outro caso:

Los migrantes de un mismo país y grupo social que no mantienen relaciones entre sí y que tampoco comparten un fuerte sentimiento de pertenencia no son parte de la diáspora. Lo diaspórico es una forma específica, ligada especialmente a lo que llamamos “sentimiento de pertenencia” o “identificación”. Hay migraciones sin identificación. Y la adjudicación de una identidad diaspórica a todos los migrantes implica una esencialización (GRIMSON, 2011: p. 143).

Porém, e voltando a pensar o caso do Centro Los Cunumi Guasu, me pareceu interessante levar em conta as duas perspectivas como parcialmente válidas. São migrantes que talvez não se reconhecessem como *litoraleños* ou *litoralénas*, ou ainda, como *chamameceros* e *chamameceras*, antes de chegar à província de Buenos Aires. Ao mesmo tempo, o processo histórico pelo qual o primeiro governo de Perón, nos anos 1940, passa a enfatizar o nacionalismo baseado na união das distintas províncias e na riqueza econômica gerada pela força de trabalho de provincianos que migraram para os grandes centros do país também parece ter colaborado com a narrativa diaspórica que muitos migrantes passaram a constituir já de chegada. Nesse sentido, ainda que a diáspora não se remeta à região do litoral argentino, especificamente, pode-se dizer que a ênfase sobre a polarização capital do país/províncias tomou corpo e constituiu todo um complexo de relações que hoje são importantes para pensar o surgimento de espaços como os *centros de residentes*, as *peñas*, as casas

das províncias e as centenas de emissoras de rádio comunitárias presentes na periferia da capital²⁴.

Como analisou Pujol (2011), os anos 1940 produziram um sentimento de democratização do entretenimento na capital portenha onde um enorme contingente de provincianos de distintas partes passam a ocupar o espaço urbano e constituir seus clubes recreativos, seus espaços de diversão. Essa nova configuração urbana também não deixa de trazer desconforto aos portenhos natos ou moradores mais antigos da cidade. Parte dos descontentes é também constituída por velhos tangueros que passam a estigmatizar os provincianos a partir de seus hábitos de entretenimento. Esta noite que se *peroniza* - como apontou Pujol com relação às políticas implantadas pelo primeiro governo de Domingos Perón - é identificada pela substituição, na Rua Corrientes, centro de Buenos Aires, de bares por pizzarias: “(...) *alianza secreta entre la comida inmigratoria y el estómago criollo, todo rociado con abundante vino barato*” (Pujol, 2011: p. 193). Isto é, ao mesmo tempo em que imigrantes italianos, espanhóis, estão deixando de ser o alvo principal das críticas xenofóbicas de uma parcela da população portenha – as críticas às pizzarias na Rua Corrientes só redirecionam-se para a chegada de novos outros, internos -. Somam-se a este cenário provincianos *criollos*, *cabecitas negras*, os produtores e consumidores de uma música de *servientas* (segundo Pujol, o termo foi utilizado na época e pode ser traduzido como “empregada doméstica”). Detalhe é que o tango já havia ocupado este papel de música dos subalternos. E, em pouco tempo era ele, o sofisticado e cosmopolita tango, que viria a dividir seu espaço ilustre com os bailes ruidosos dos provincianos.

²⁴ Por outro lado, Segato (1997) e Silla (2011) assinalam que no século XX os provincianos residentes em regiões fronteiriças foram considerados por certos organismos do Estado argentino como “perigosos”, como “outros internos” que deveriam ser assimilados. Isto é, haveria provincianos mais provincianos que outros, e a província – muito mais que a capital – deveria apresentar-se de maneira homogênea. Sobre a questão de um “outro interno” na América Latina e Caribe, ver Quintero-Rivera (2000).

1.2.2 Dale chamamé y sapukay!

Voltemos ao *Centro Los Cunumi Guasu*. Depois da procissão, inicia-se o “desfile dos artistas do chamamé” - como ouvi dos apresentadores muitas vezes. Isto é, o festival de conjuntos de chamamé que durante toda a tarde se revezam nas apresentações. No primeiro dia que visitei o centro apresentaram-se os seguintes conjuntos: *Los Pica Piedras*, *Rolando Sejas y su Conjunto*, *Daniel Sosa*, *Dúo Ruiz Acosta con Raul Colman*, *Antonio Fernandez y su Conjunto*, *Ferreyra Néscara y su Conjunto*, *Enrique Alvarez y Roque Barrios*, *Nicolas Torres y el trio Torres*, *Romero*, *González*, *Los Compueblanos*. Antes de o baile começar, pude conversar com o conjunto *Dúo Ruiz Acosta con Raul Colman*. Como não tínhamos muito tempo, acabamos falando um pouco de como os músicos viam aquele espaço e como eles acabavam definindo o chamamé que faziam. Segundo Daniel Acosta, violonista e cantor do conjunto, o Centro seria bastante conhecido por realizar um chamamé considerado “autêntico” – nas palavras dele. E esse é o chamamé que o grupo estaria se dedicando a interpretar em suas participações no Centro, um chamamé chamado por ele de “valseado”. Segundo o músico, bailar rápido (o que, nesse caso específico, significa que a música também é tocada em um andamento mais acelerado) não é apreciado pelos mais velhos e também é considerada uma maneira de desvirtuar o chamamé autêntico.

Este chamamé mais rápido, conhecido como *maceta*, é alvo de muitas polêmicas entre os músicos, musicistas e apreciadores e apreciadoras do chamamé. Perguntando sobre sua especificidade e o porquê do nome *maceta*, acabei me deparando com as famosas famílias chamameceras, ou o *chamamé com apellido*. Isto é, muitos e muitas instrumentistas, particularmente acordeonistas e bandoneonistas, se diziam apadrinhados e apadrinhadas por determinados músicos de chamamé. Ao falar destes músicos (no masculino, somente, porque todos os nomes indicados com relação a instrumentistas que “fizeram escola” são de homens, até o momento), meus interlocutores e interlocutoras mencionaram a palavra “estilo”: o estilo *Montielero* (do músico Ernesto Montiel), ou o estilo de Tránsito Cocomarola, Isaco Abitbol ou Antonio Tarrago Ros. Nesse contexto, a categoria estilo se refere a forma de tocar - o que, segundo meus informantes, refere-se basicamente aos arranjos utilizados pelo instrumentista e ao andamento

da música. Os quatro são referência certa em conversas com instrumentistas e entusiastas do gênero. Valorações de toda espécie me foram dadas sobre eles durante todo o trabalho de campo. Porém, concentrar-me-ei agora sobre um aspecto importante destas valorações e que relaciona o estilo e o andamento da música. Percebi que é recorrente a narrativa de que o chamamé se diferencia de outros gêneros musicais considerados “*géneros hermanados*” (como a *polka*, o *rasguido doble*, a *litoraleña* e a *guaránia*, esta última sendo menos citada entre meus interlocutores e interlocutoras) por seu andamento mais lento, “valseado” ou “mais cadenciado”, como também ouvi algumas vezes.

No entanto, esta narrativa também dá conta de mudanças de “estilo” - enquanto categoria nativa - como as que teriam produzido um chamamé não tão “autêntico”, o chamamé *maceta*, acelerado. Em castelhano, a palavra *maceta* significa “vaso de planta”. Consultando o dicionário da *Real Academia Española* (2001), observei ainda outra acepção. Segundo o dicionário, a palavra é também um adjetivo rural, bastante utilizado no Uruguai e na Argentina para referir-se a um cavalo velho, de cascos crescidos e que por esse motivo teria seu andar dificultado. Ao perguntar certa vez ao músico Jorge Toloza sobre qual significado os chamameceiros e chamameceiras acionavam ao falar de um chamamé *maceta*, disse-me ele que seria no sentido de “vaso de plantas”. No entanto, contou-me Toloza que o surgimento do nome chamamé *maceta* estaria ligado ao lançamento de uma música pelo compositor Tarrago Ros que se chamou “*el petiso maceta*” (algo como “petiço maceta”, um cavalo novo e pequeno). A explicação de Tarrago Ros para o nome da música seria uma homenagem a um amigo que não era muito alto, e que nesse sentido seria pequeno como um cavalo jovem e também como um vaso de plantas, ao mesmo tempo. Embora a solução para a acepção não seja o objetivo aqui, parece interessante o percurso do adjetivo *maceta* ao chamamé, pois segundo Toloza, na época da gravação da música (o disco em que a música se encontra é de 1972 e se intitula “*Sapukai*”), Tarrago Ros já apresentaria um estilo de tocar de andamento mais acelerado; segundo Toloza um estilo mais *acompañado* e *de campo* e que se tornaria o estilo de Tarrago Ros, por excelência. Tais expressões, segundo meu interlocutor, dariam conta de um estilo em que a marcação da música seria muito evidente e daria a impressão de vivacidade, embora o andamento não fosse sensivelmente mais acelerado do que o chamamé considerado autêntico, mais lento. A

diferença estaria em uma forte relação com uma ideia do campo como o espaço do trabalho pesado, do baile sem muitos “floreios”, ou, basicamente, mais simples, com movimentos simples, mas bastante marcados.

Me pareceu que o *Centro Los Cunumi Guasu*, longe de recusar o chamamé *maceta*, evoca justamente as falas tanto do músico Daniel Acosta, quanto de Jorge Toloza. Além disso, em muitas conversas com interlocutores e interlocutoras durante a pesquisa de campo, percebi que era importante a distinção entre o músico Tarrago Ros *padre* (pai) e Antonio Tarrago Ros *hijo* (filho). Quando se fala no filho, fica evidente que se está falando de um chamamé *maceta*, mas um chamamé definitivamente de andamento mais acelerado, e não *de campo*, como é o caso do pai. Ouvi diversas vezes, inclusive, uma queixa pelo filho ter tomado um rumo musical distinto do pai, por compor chamamés muito bailáveis ou por realizar “misturas” com gêneros musicais considerados por alguns chamameceiros e chamameceiras como incompatíveis com o chamamé.



Fotografia 4: Da esquerda para a direita, Quintin Ruiz, Raul Colman e Daniel Acosta, Centro Los Cunumi Guasu, 11 de setembro de 2011.

Os frequentadores e frequentadoras, em sua grande maioria na faixa etária acima dos 40 anos de idade e quase sempre em situação de *pareja*, isto é, casais, assumem a pista e fazem com que o baile pouco a pouco tome fôlego, estendendo-se até o início da noite, por volta das oito, nove horas. No início de cada música, os pares permanecem parados na pista, conversando entre si, esperando que termine a introdução da música para começarem a *bailar*. Isso também acontece nas *milongas* (nome dado aos eventos onde se baila e ouve tango, na Argentina).



Fotografia 5: Pares tomam o salão de baile do Centro Los Cunumi Guasu no dia 13/11/2011.

Demorei a perceber claramente tal introdução. De fato, sua regularidade é produzida em cada situação de baile. Ela é uma regra aberta, disposta a pequenas, mas importantes variações, que envolvem desde a introdução instrumental da música (se começa a bailar depois da entrada do canto) à apresentação do tema melódico da música. Muitos interlocutores e interlocutoras apontaram justamente para este último critério. No entanto, a partir de muitas observações de campo e inclusive de minha observação participante, bailando, percebi que a regra era muito mais dinâmica e aberta. A importância das gravações em vídeo é

aqui, e uma vez mais, reconhecida. Pode assistir a dezenas de interpretações de músicas durante os festivais do Centro e procurei sistematizar um pouco da experiência do baile de chamamé a partir de diferentes situações de início das músicas. Algumas perguntas surgiram daí e interessam, talvez, pela abertura a uma percepção mais integrada dos eventos musicais (uma visão que integra dança, música e imagens, por exemplo) – percepção desenvolvida antes por importantes estudos no campo da antropologia da música, como os de Blacking (1973; 1977) e Montardo (2009), para citar apenas alguns.

Com a observação, as gravações audiovisuais e as entrevistas em campo, percebi que a regra de esperar que se toque uma parte da música para começar a bailar refere-se muito mais ao grau de intimidade e envolvimento com o gênero musical. Muitos interlocutores disseram-me que embora o baile de chamamé seja um elemento absolutamente central neste universo, saber escutar um chamamé também é parte do processo de tornar-se um chamameceiro ou chamameceira. Nesse sentido, muitos pares esperam que a música inicie, como uma forma de respeitar sua importância não apenas como música bailável, mas como uma música igualmente feita para se escutar. Como as pessoas que participam dos eventos do Centro quase que em sua maioria são entusiastas do gênero, o tempo de espera para bailar enquanto a música toma fôlego é bastante comum. Em outras ocasiões que pude observar, como festas e festivais abertos a um público maior, particularmente na região do litoral argentino, muitos pares parecem desconhecer esse costume e começam a bailar junto com o início da música.

Como afirmado anteriormente, a maioria das pessoas que frequentam o Centro acabam por adentrar nele em situação de *pareja* ou levam as famílias para aproveitar o tempo livre de domingo num espaço como o próprio slogan do Centro anuncia: “*con toda la buena onda!*”. Na gíria local, significa algo como “de boa energia”, ou então um “ambiente agradável”. Além disso, a ênfase sobre a situação familiar e comunitária vivenciada ali durante os festivais chamameceiros de domingo passa a ser um dos substratos da *buena onda*. Uma vez mais, o discurso produzido pelos integrantes do Centro a respeito de sua constituição e configuração atual leva a uma aproximação com o discurso institucional religioso, onde uma certa noção de família aparece como central. A Igreja, como o Centro, é o espaço comunitário por excelência; mas uma comunidade que só existe porque é constituída da

união de muitas famílias. No caso do Centro, como o relato de Pisani frisou, só foi possível sua existência pela iniciativa de quatro casais.

Não se pode dizer que não existissem pessoas com menos de 40 anos de idade ou solteiros e solteiras nos festivais de chamamé promovidos pelo Centro. No entanto, e a partir de minha própria experiência enquanto mulher, jovem e solteira (apesar da presença de meu companheiro em alguns eventos, não éramos casados, e claramente não éramos vistos como família), percebi que o perigo iminente da presença destas pessoas talvez pudesse alterar o estado de *buena onda* tão cultivado nas falas e chamados da rádio para os eventos do Centro. Certa vez, sem a presença de meu companheiro, fui convidada a bailar por um dos frequentadores. O senhor, que não parecia estar alcoolizado no momento do convite, revelou-se, durante a dança, bastante alterado e ao final da música segurou firme meus braços para que eu bailasse a contragosto a próxima música. Consegui desvencilhar-me do homem enquanto a situação era percebida por senhoras que estavam sentadas em mesas em torno do salão. Em poucos minutos, o fato era de conhecimento do pessoal do Centro e de muitos frequentadores e frequentadoras. As mulheres se solidarizaram comigo e os homens indignavam-se com o tal senhor. Um dos associados sobe então ao palco e anuncia: “Aqui na Argentina nós respeitamos as mulheres!”. E completa: “Neste espaço, esta pessoa não pisa mais!”. O homem levantou-se e se retirou do salão imediatamente.

O conflito gerou um desconforto em mim. Num primeiro momento, entendi que talvez não fosse preciso tanto alarde, mas depois percebi que aquela situação talvez tenha trazido à tona um alarde esperado há muito tempo pelos próprios membros do grupo. Homens e mulheres que estão sob tensão naquele espaço porque estão sob tensão em outros muitos, ainda que ali se esteja instituída a *buena onda* e o divertir-se sem mais preocupações. Lembrei-me então da importante análise de Sahlins [1985] (2003) sobre a sequência ritual que teria levado à morte do Capitão Cook por mãos havaianas; ou, como o próprio autor anuncia: “a metáfora histórica de uma realidade mítica” (SAHLINS, 2003: p. 141). Obviamente que são eventos muito distintos, mas de alguma maneira a sensação que tive me pareceu revelar que o acontecido no *Centro Los Cunumi Guasu* já estava dado antes de acontecer, era desejado e dramatizado cada vez que uma pessoa sem *pareja* adentrava o salão.

No entanto, o acontecido foi importante também para a maneira como fui tratada a partir de então. Com um carinho redobrado e uma noção surpreendente maior de que eu tinha me tornado uma pessoa mais íntima, mais amiga, talvez mais consciente da tensão e dos perigos – a desigualdade de gênero, o sexismo, o machismo, a homofobia e tantas outras mazelas que não poupam o universo chamameceiro - que todos sofrem ali e alhures. Mas também me fez pensar sobre a ênfase nas categorias “*família*” e “*matrimonio*”, que tantas vezes ouvi de Pisani e outras pessoas no *Centro*. Talvez eu tenha assumido para eles, depois do incidente, um papel de “*hija*”, a que precisa ser protegida e, claro, “se dar ao respeito” - como se diz em ambientes familiares moralistas e sexistas nos quais muitos de nós estamos inseridos e, obviamente, também os associados e associadas do *Centro Los Cunumi Guasú*.

1.3 ZAPATEO, ZARANDEO E SAPUKAY²⁵ NA CIDADE AUTÔNOMA DE BUENOS AIRES: CONTEXTUALIZANDO UMA RELAÇÃO ENTRE MÚSICA E DANÇA A PARTIR DA ÊNFASE SOBRE OS EVENTOS CHAMAMECEROS.

Dando continuidade às discussões realizadas com relação ao *Centro Los Cunumi Guasu*, apresento agora como a etnografia se constituiu em outros espaços – parecidos ou não com o *Centro Los Cunumi Guasu* – no sentido de poder contrastá-los e pensar a migração de *litoraleños* e *litoraleñas* para a região da grande Buenos Aires - e as relações de alteridade constituídas no chamamé. O objetivo desta sessão, basicamente, será o de articular os espaços onde a etnografia se realizou

²⁵ *Zapateos* e *Zarandeos* são movimentos da dança de chamamé. O primeiro corresponde ao sapateio que serve como percussão às composições e é executado por homens (na regra apresentada pelos manuais da dança e em seu ensino formal) e mulheres (normalmente em bailes ou quando não há uma formalidade da dança sendo exigida); o segundo se refere ao mover dos quadris das mulheres enquanto os homens realizam os sapateios. Não observei o zarandeo de homens, mas muitas vezes - tanto no Centro Los Cunumi Guasu, quanto na Casa de Corrientes – vi homens e mulheres realizando o zapateo juntos, de braços dados, um ao lado do outro.

de modo a constituir uma continuidade analítica entre eles a partir de um dos fios condutores da tese, qual seja, o da constituição do chamamé a partir de uma perspectiva que problematiza o conceito de gênero musical a partir das relações estabelecidas por interlocutores e interlocutoras em eventos ligados ao chamamé, como bailes, festas e festivais.

Utilizo a palavra *baile* - no lugar de dança -, propositalmente, por ser este o termo utilizado por meus interlocutores e interlocutoras, quase que majoritariamente. No entanto, a palavra baile também me pareceu apropriada, pois foi utilizada em campo tanto como verbo (*bailar*) quanto como substantivo masculino (o *baile*). Para além disso, a categoria parece contemplar muitas das atividades implicadas nos eventos musicais que acompanhei, pois a relação entre música e dança, no baile, na festa e no festival, se estabelece sem que se possa indicar a predominância de uma sobre a outra. Nesse sentido, utilizo o termo em castelhano *baile*, sempre em itálico.

Já de início na Argentina - antes mesmo de iniciar a pesquisa com o chamamé - dei-me conta da simbiose entre a *milonga*, nome dado ao evento destinado a dançar gêneros como o tango, valseados e milongas e o *taller/clase* de tango. Isto é, a oficina ou a aula de tango, quase sempre antes de a *milonga* começar. Pujol (2011) assinala o que foi, talvez, um dos antecedentes dos *talleres/clases* no tango: as “práticas”. De acordo com o autor, os anos 1940 foram considerados como a época dourada da dança popular na Argentina e uma de suas principais peculiaridades decorreria da atuação de bailes massivos pela cidade, onde saber bailar tornava-se quase um imperativo. Nas práticas, homens treinavam entre eles, geralmente em salões alugados ou em casas de família, os passos que estreariam à noite, no baile (PUJOL, 2011: p. 155). Como afirmado anteriormente, percebi já na entrada no campo, visitando algumas *milongas* e *peñas* que saber bailar significa uma chave quase indispensável para aquele tipo de entretenimento. Isto é, pode-se adentrar a estes espaços com o intuito de tomar alguma bebida, comer e apenas observar o baile e ouvir a orquestra ou grupo musical que se apresenta; mas para bailar é preciso, no mínimo, ter passado por alguma aula ou oficina de um determinado gênero musical antes. Observei esta característica, também, no chamamé, e me pareceu interessante que os distintos bailes/danças populares e folclóricos, na Argentina, tenham se configurado em uma relação bastante dialógica

com o aprendizado formal, a produção de saberes escritos e os espaços de treino, antes do baile propriamente dito começar. Como aponta Hirose (2011), as chamadas *danzas folklóricas argentinas* são consideradas um conjunto de bailes *criollos* – palavra pela qual se expressa a noção de que são danças relacionadas ao território nacional, ainda que pesquisadores reconheçam uma origem nos países dos colonizadores. Segunda a autora, as chamadas danças folclóricas argentinas foram promovidas pelo estado nacional desde o fim do século XIX, mas com uma sistematização somente a partir de 1948, quando é fundada a *Escuela Nacional de Danzas Folklóricas Argentinas* (HIROSE, 2011: p. 86). Como ocorre no chamamé, a relação entre o baile e as palavras, seja em registros escritos, seja através das *clases/talleres*, oralmente, parece representar um importante ganho analítico no sentido de se pensar a relação entre música e dança e, principalmente, a multisensorialidade presente nos eventos em que realizo a etnografia.

Como observou Carozzi (2011) com relação ao campo da antropologia cinética (uma denominação alternativa e crítica à antropologia da dança) e também com relação ao jogo entre palavras e movimentos (ou a relação entre motricidade e verbalização, como a própria autora define) – por vezes contraditoriamente analisado na história da antropologia –, bailar/dançar implica conhecer uma linguagem e, sobretudo, saber usá-la; ter acesso a um código específico de comunicação que se estabelece de maneira prévia aos movimentos, tal como a linguagem verbal. Isto é, um código não informado pelas *clases de tango*, mas pelo corpo, este aprendiz não apenas depositário móvel de ideias vindas de uma “mente pensante”. O corpo não se constitui, nessa perspectiva, como o trabalho braçal da mente, mas como emissor de ideias, concepções. Como enfatizado por Butler (2002 *apud* Carozzi 2011), as ciências sociais historicamente acabaram por tomar as “‘mentes’ como origem das palavras e ‘corpos’ como origem dos movimentos” (Carozzi, 2011, p. 12).

Segundo Carozzi, o tratamento, em separado, dos aspectos motrizes e verbais, teria se constituído como um *habitus* nas ciências sociais e na antropologia. Esse *habitus* seria adquirido em diferentes instâncias da vida social (não apenas na universidade) e teria por característica principal a separação de um trabalho dito “intelectual” de outro “braçal”. Assim, segundo Carozzi, movimentos são facilmente

identificados e de maneira bastante generalizante como “corporais”, assim como palavras automaticamente se relacionam a “significados” ou “crenças” (CAROZZI, 2011:p.13). No entanto, a problematização do campo de estudos da dança acabou por inserir a ideia de uma antropologia cinética – notoriamente desenvolvida a partir dos trabalhos de Brenda Farnell (1995; 1999) -, já que a dança não poderia ser tomada como uma categoria universalmente válida. Uma problematização que era fruto da reverberação de outros questionamentos, nos campos da antropologia da música e do teatro, por exemplo, onde igualmente as palavras música e teatro passavam a ser alvo das inquietações de pesquisa, sendo substituídas em alguns trabalhos pelas categorias som e performance, respectivamente.

Nesse sentido, como também assinalou Citro (2004), na medida em que a antropologia passa a reconhecer a corporalidade como um elemento constitutivo dos sujeitos e sujeitas – reconhecimento remetido aos anos 1970, mas que teria sua grande alavanca no trabalho de Marcel Mauss já nos anos 1930 - as oposições que se desenvolvem junto com a ideia da mente extirpada do corpo – corpo/linguagem, emoção/razão, natureza/cultura – passam a ser questionadas. Muitos são os trabalhos que fortalecem esse campo de estudos e, obviamente, inúmeras são suas contribuições para a antropologia. Infelizmente não poderei desenvolver aqui um estado da arte mais aprofundado, mas proponho trazer à luz algumas das questões que surgiram com o processo etnográfico desta pesquisa e que certamente receberam um melhor tratamento a partir das perspectivas que acabo de mencionar. Minha atenção recai sobre o evento (baile/festa/festival de chamamé) enquanto contexto criativo de sons, movimentos, imagens, no sentido de tomá-lo como unidade de análise que se constitui de maneira relacional com os gêneros musicais. Tal perspectiva, desenvolvida desde minha dissertação de mestrado e em outras publicações (Marcon 2009; 2012) parte da ideia de que a análise das peculiaridades desses eventos demonstra o modo pelo qual sua dinâmica prescreve formas especiais de composição, interpretação e audição, acionando os significados que constituem os gêneros que atuam nestes espaços. Conforme Favaretto (2000) *apud* Oliveira Pinto (2001), os eventos podem ser caracterizados como intervenções, “regradas ou extemporâneas”, que se relacionariam com as performances de modo a constituir um espaço/tempo próprio. De acordo com Oliveira Pinto, tal espaço/tempo seria a própria música,

similarmente como ocorre entre rito e ritual. Nesse sentido, segundo o autor, o primeiro faria parte do último, sem deixar de ter um lugar específico naquele universo de significados (OLIVEIRA PINTO, 2001: p. 231).

Como propõe Peirano (2006), trata-se aqui, também, de entender o baile, a festa e o festival enquanto ritual, e o ritual entendido enquanto teoria analítica, e não apenas tema empírico (PEIRANO, 2006: p. 9). Ou seja, o ritual apresenta-se como abordagem, derivada de um “treino” analítico que constitui o olhar do pesquisador/pesquisadora. Outro ponto importante enfatizado por Peirano e que diz respeito às distintas tipologias e classificações do que é ritual, é o de que a concepção de um evento como especial, digno de atenção, é sempre nativa. Sendo nativa, é também oriunda de uma relação específica de trabalho de campo e, assim, inclui também o pesquisador/pesquisadora. Peirano insere então a ideia de “eventos etnográficos” que, não se diferenciando *a priori* de outros eventos da vida social, nos oferecem um acesso privilegiado às cosmologias nativas justamente por se constituírem, na relação de campo, *enquanto* ritual, evento etnográfico, “acontecimento cujo propósito é coletivo” (PEIRANO, 2006: p. 11).

Também o trabalho de Menezes Bastos (1990; 1995b) a respeito do sistema musical e do ritual do Yawari entre os índios Kamayurá, no alto Xingu, me é bastante referencial no sentido de pensar os eventos ligados ao chamamé como rituais que tornaram-se “linguagem franca” – utilizando termos do autor para o contexto que estudou – no chamamé. São os bailes, festas, festivais - e, certamente, pode-se incluir aí outros espaços importantes como a rádio comunitária e as apresentações em teatros - realizados na capital do país ou em pequenas e médias cidades das províncias do nordeste argentino, que atualizam e constroem alteridades, *na* e *através* da música e, nesse caso, do chamamé. São estes eventos que ritualizam o que é o chamamé e o que não é, além de especificarem a que tipo de chamamé se referem.

Desde o início do campo percebi que havia algo importante em comum entre o tango e o chamamé, embora os dois gêneros por vezes se apresentassem de maneira distante no contexto da produção musical na Argentina; eles estão ligados, sobretudo, pela característica das *clases/talleres*.



Fotografia 6: Casais bailando na Casa de Corrientes em 18/11/2011.

No chamamé, os *talleres* de dança tornaram-se absolutamente importantes, e dançar bem é uma questão de honra, usando um termo que me pareceu apropriado já que a profusão de bailarinos profissionais ou, pelo menos, de pares que se dedicam cotidianamente à dança é uma das marcas do chamamé e algo que é realmente valorizado por seus cultores. Isto é, dançar bem é uma questão que envolve a preocupação pela valorização do chamamé, sua especificidade, suas qualidades, sua inserção entre os gêneros bailáveis no país. A Casa de Corrientes - como pude observar - é um espaço em que esta preocupação encontra-se em pauta, pelo menos nos *talleres* e entre alguns frequentadores, normalmente *parejas* de baile profissionais - como é o caso de Elsa Lafuente e Alfredo Enrique Goitea, ou Elsa e Alfredo Jeroky²⁶, nome artístico do casal. Quando visitei a instituição pela primeira vez retirei

²⁶ O sobrenome artístico “Jeroky” do casal, segundo Elsa, refere-se ao fato de a palavra jerokey, na língua Guaraní significar “bailarinos”. Interessante notar que em seu trabalho sobre grupos Guaraní no Mato Grosso do Sul, Brasil, Montardo (2009) aponta o jerokey como um ritual que envolve cantos e coreografias, onde a música ritual apresenta um caminho a ser percorrido (coreografias) ao encontro dos deuses (MONTARDO, 2009: p. 15).

um folheto que estava acessível ao público que entrava no prédio e nele encontrei informações sobre os diferentes *talleres* (oficinas, cursos) oferecidos pela Casa. Como instituição ligada ao governo federal e à província de Corrientes –, a oferta de atividades semanais (entre elas um “encontro cultural” todas as sextas-feiras à noite) torna-se uma maneira de comprovadamente exercer a função a que a instituição foi encarregada; este sentido funcionalista e pouco etnográfico não aparece em meu texto por acaso, mas como uma forma de sinalizar o projeto político relativo à cultura no qual as casas das províncias se inserem desde seu início.

A Casa de Corrientes está localizada no chamado *microcentro* de Buenos Aires, Rua San Martín na altura do número 300 no bairro de Montserrat. Nas redondezas estão pontos turísticos bastante populares como a *Casa Rosada* (sede do governo argentino), a *Catedral Metropolitana* e a *Calle Florida* (um grande calçadão, reduto do turismo de compras). O prédio em que a Casa está instalada é também o prédio do Banco de Corrientes – que têm suas atividades concentradas no térreo do edifício. Do primeiro ao quarto andar estão as salas dos *talleres*, as *oficinas* (salas de escritório) e a sala dos *encuentros culturales* da Casa de Corrientes. Os *talleres* oferecidos eram, no momento da pesquisa, os seguintes: *yoga* (duas vezes por semana, duração de uma hora); *guaraní* (uma vez por semana, duração de uma hora e meia); *acordeón* (duas vezes por semana, duração de uma hora e meia); *teatro* (uma vez por semana, duração de uma hora e meia); *danzas de chamamé* (duas vezes por semana, duração de uma hora e meia); *danzas folklóricas* (uma vez por semana, duração de uma hora e meia); *canto* (uma vez por semana, duração de uma hora); *tango* (uma vez por semana, duração de uma hora e meia); *guitarra* e *acordeón piano* estavam suspensos no período de minha pesquisa²⁷.

Nota-se que as oficinas “danças de chamamé” e “acordeón” (um dos instrumentos que compõe a organologia do gênero musical de maneira importante) têm igual duração. A ênfase na diversidade de danças de um mesmo gênero musical – o chamamé –, diferente da homogeneização de “danças folclóricas” ou “tango” parece sugerir - e de fato pude observá-lo em distintas situações - que os cultores do

²⁷ O folheto com as informações sobre as oficinas da Casa de Corrientes está em anexo.

gênero o entendem, por vezes, em um espaço diferenciado no contexto das classificações das músicas na Argentina. Tal classificação é reelaborada cotidianamente na interação entre a produção e comércio musical no país, a proliferação de gêneros e rótulos musicais e inúmeras outras instâncias políticas em que a música atua como pivô. Além disso, uma questão importante no fato de a oficina de dança de chamamé ser apresentada no plural é que, de fato, o próprio gênero é entendido como plural, ou pelo menos dialogante com outros gêneros que lhe fazem companhia, como o *rasguido doble*, a *vals criolla* e a *polka paraguaya* e *correntina*.

Esta questão das aulas de tango e de chamamé me fez recordar imediatamente das considerações de Pierre Bourdieu e Jean-Claude Passeron em “A Reprodução” [1970] (1981). Principalmente no que diz respeito a analisar a relação pedagógica como uma relação de comunicação que deve diferenciar comunicação e informação. Comunicar não é o mesmo que informar. Com relação às aulas de dança, particularmente pensando o tango, me chama a atenção que ao mesmo tempo em que é recorrente o discurso pedagógico de que o “cavalheiro conduz a dama e esta lhe obedece”, também há a percepção das mulheres de que não estão obedecendo aos homens, mas “respondendo”, como notou Carozzi. Não quero afirmar com isso que as relações de poder estejam então esvaziadas, mas parece interessante pensar como a autoridade pedagógica se dá muito mais pela autoridade da linguagem - e, nesse caso, duas linguagens que se relacionam de maneira específica, a motricidade e a verbalização - do que pela autoridade que porventura teria se tratássemos de uma relação de comunicação no sentido de envio de informação. Tratamos, sim, de um ritual complexo que envolve o espaço social, o timbre das vozes, ritmos corporais e, como enfatizam Bourdieu e Passeron, “(...) todo o sistema de coações visíveis e invisíveis que constituem a ação pedagógica como ação de inculcação e imposição de uma cultura legítima” (Bourdieu e Passeron, 1981, p. 158). Nesse sentido, há uma distância importante entre manuais de dança e ensinamentos ditos formais da dança, e a dinâmica das *clases* e *talleres*, onde motricidade e verbalização se relacionam de maneira peculiar, contradizendo, muitas vezes, os primeiros.

Por indicação de meus interlocutores no Centro Los Cunumi Guasu, procurei pelo delegado de cultura da província de Corrientes em

Buenos Aires e diretor da Casa de Corrientes, o senhor Milciades Blaz Aguilar. Pode-se dizer que os dois espaços “se visitam”; muitos frequentadores e associados/diretores são amigos de longa data, conheceram-se nos eventos de chamamé e seguem mantendo contato em diferentes oportunidades. No primeiro encontro, Aguilar fez questão de mostrar-me o espaço da Casa e apresentar-me alguns funcionários e também sua esposa, a senhora Nía Aguilar, que atua em diferentes atividades e nos encontros culturais das sextas-feiras é responsável, junto a outros funcionários, pela venda de empanadas, café, cerveja e refrigerantes. As empanadas, de carne são assadas na hora e tornaram-se uma das marcas registradas dos bailes, festas/festivais e encontros chamameceros. Sempre que pude, não deixei de prová-las. A grande sala onde são realizados os encontros culturais se divide entre a copa ou cozinha, dois blocos de cadeiras que acabam por formar um corredor entre elas, em frente o palco e do lado esquerdo de quem olha para ele está uma espécie de camarim para os músicos. Do outro lado, em uma mesinha com equipamentos fica o operador de som e compositor Goyo Hanson e, como ele mesmo frisou na primeira vez que conversamos: - “*Correntino de Curuzú Cuatiá!*”, cidade em que nasceu. Também já na entrada da sala encontra-se uma espécie de *librería chamamecera*, uma banca de livros, discos e alguns artesanatos vendidos pelo senhor Tomás Gomez – que, a propósito, é da cidade de Mercedes, Corrientes.



Fotografia 7: Sala onde se realizam os encontros culturais da Casa de Corrientes todas as sextas-feiras à noite.



Fotografia 8: Venda de livros e discos de chamamé pelo senhor Tomás Gomez

Basicamente, minha pesquisa de campo acabou por concentrar-se nos encontros culturais das sextas-feiras. Não era recente meu interesse por eventos como estes, e embora eu tenha frequentado a casa em outros momentos, muitas coisas se condensavam naquela situação de campo, tanto os *talleres* quanto a dinâmica de trabalho da Casa. Depois de alguns encontros, observando as relações entre frequentadores e frequentadoras, direção e músicos e musicistas, acabei entendendo que seria o momento de programar uma conversa mais longa com Milciades Aguilar. Já me sentia à vontade para tanto e sabia de antemão sobre sua generosidade e acolhimento com pesquisadores. Outra antropóloga que estudou o chamamé na grande Buenos Aires, Sayuri Raigoza, já havia feito o campo na Casa e contou-me sobre sua boa recepção. Telefonei para a Casa durante a semana, falei com o próprio Aguilar e marcamos para o dia 21 de outubro de 2011.

Aguilar me disse estar na direção da Casa há dois anos, mas que já era delegado de cultura da província de Corrientes em Buenos Aires desde 2002. Sempre vestido de terno e gravata, parecia carregar uma sobriedade de ofício e um cuidado com o trabalho que realizava e ainda realiza na Casa. Do alto de seus 70 anos, na entrevista expressou-se de maneira bastante formal; conversamos em seu escritório e ele pediu que um dos funcionários me oferecesse café ou água. Friso minhas primeiras impressões porque mais tarde, quase em minha despedida da Casa, o vi atuando com o grupo formado pelo *taller* de teatro durante o ano e senti o quanto seu trabalho lhe causava satisfação, para além de um cargo público, que me parecia tão sóbrio e formal. Além disso, a formalidade que me parecia impactante, em se tratando de um delegado de cultura não tinha muito que impactar. Muitos dos cultores e instituições envolvidas com as chamadas “tradições regionais” (como é o caso dos Centros de Tradição Gaúcha no Brasil) mantêm a dinâmica da sobriedade e formalidade que parece indicar, entre outras coisas, um desejo de ordenamento de conhecimentos tradicionais que lhes parecem em vias de desaparecer, ou talvez sem o reconhecimento que consideram adequado. Contudo, com o desenvolvimento da pesquisa de campo percebi uma cartela de nuances bastante interessante para pensar esse tema. A relação com os símbolos pátrios aparecem como fundamentais: várias bandeiras argentinas, das províncias do litoral e bustos de personalidades políticas como a do

General José San Martín, que lutou na independência da Argentina, Chile e Peru. Além disso, não apenas a valorização desses símbolos, mas uma ética bastante ligada ao catolicismo, também aí na Casa de Corrientes, era bastante importante. No palco da sala onde se realizam os encontros culturais há um pequeno altar com a imagem da Virgem de Itatí, ao lado das bandeiras argentina e correntina e outros símbolos pátrios.

Segundo Aguilar, entre os anos 1950 e 1960 foram se constituindo as representações oficiais dos governos das províncias na cidade de Buenos Aires. A cada quatro anos se renovam as autoridades provinciais, se elege o governador da província e mudam estas representações:

Eu comecei como delegado de cultura; sigo sendo, mas há dois anos sou o diretor da Casa. Quando se reelegeu o governador atual, ele me convidou para que eu fosse o diretor da Casa de Corrientes. Bom, ele me deu essa responsabilidade e eu sigo realizando atividades que tenham a ver com a nossa cultura. Os encontros culturais começaram com minha gestão, por exemplo, há dez anos. Meu primeiro feito cultural começa em 2002, quando com a presença do governador e do ministro de cultura fizemos o lançamento do projeto de cultura da Casa de Corrientes. A partir desse momento eu pus em funcionamento todo um mecanismo que tem a ver com minha atividade anterior - mas no meio privado - no Centro de Residentes Mercedehños, que é a localidade de onde venho, cidade de Mercedes. (Milciades Blas Aguilar, entrevista concedida em 21/10/2011, cidade de Buenos Aires, tradução minha).

Como apontado por Aguilar, sua relação, mas também a de outros frequentadores e funcionários da Casa com os centros de residentes - ou seja, os centros culturais de migrantes de diferentes cidades do litoral argentino em Buenos Aires -, foi um modelo para o tipo de atividade realizada pela Casa atualmente. Embora a

institucionalização do espaço exija uma contrapartida de *talleres* e outras atividades que não propriamente o *baile/fiesta/festival* de chamamé, a ideia de que o espaço deve recordar e festejar a condição migrante dos frequentadores pareceu-me central.

Bom, também me ocupei desde sempre nos distintos lugares onde eu podia falar ou colocar algo de Corrientes, ou seja, falar da nossa cultura, que até hoje não se conhece em profundidade, e não sabem como a levamos, tudo isso que se sente.... um pertencimento que é muito forte. Porque o correntino em Buenos Aires, no sul ou em Rio Vallejos, em qualquer lugar que esteja, sempre mostra uma atitude para esta nossa cultura, de distintas formas. (Milciades Blas Aguilar, entrevista concedida em 21/10/2011, cidade de Buenos Aires, tradução minha).

Nesta parte da conversa, pergunto se o correntino e a correntina são parecidos ou não com outros provincianos - como da província de Santiago del Estero ou San Juan - e Milciades responde que os correntinos são distintos. Segue sua descrição:

Respeito muito a comunidade de santiagueños, que também marca muito firme o folclore que lhe pertence. Mas penso que o correntino tem muito mais enraizado esse sentimento de mostrar sua cultura porque entendemos que esse valor como homem que trazemos incorporado é parte de nosso ser. Acredito que o correntino sem o seu chamamé não existiria. (Milciades Blas Aguilar, entrevista concedida em 21/10/2011, cidade de Buenos Aires, tradução minha).

De fato, a fala de Aguilar nos direciona para muitas questões envolvendo o chamamé; uma delas relativas a um “ser correntino” que acaba vez por outra aparecendo e que me fez indagá-lo com uma pergunta específica sobre o assunto. No entanto, me pareceu que o jogo de pergunta e resposta envolvendo tais questões produzia sempre uma dinâmica própria, um “falar um pouco mais” sobre elas; o que de certa

maneira contribuiu em minha inserção no campo e na forma como a produção de saberes sobre o chamamé, propriamente dita, acontece. Obviamente existem lados dessa moeda, como já mencionado: os pesquisadores, os acadêmicos. Mas colocar-me nesse espaço de interação certamente não era o que pretendia ou poderia evitar. Foi importante experimentar perguntas, constatar seu direcionamento viciado, me distanciar de uma metodologia de entrevista na qual a pesquisadora pretende se manter distante o “suficiente” para poder estranhar o que lhe parece familiar. Isto é, qual seria o distanciamento ideal?

Carlo Ginzburg (2001) levanta ainda outro ponto com relação à questão do distanciamento: como procedimento literário, o estranhamento esteve ligado a tradições intelectuais que o tinham como um meio para superar as aparências e alcançar uma compreensão mais profunda da realidade, como um antídoto para as falsas representações. Um dos exemplos citados por Ginzburg é o do estranhamento oitocentista de Tolstói no conto “Kholstomer”, uma forma narrativa que teria inspiração nas reflexões escritas em grego no século II d. C pelo imperador romano Marco Aurélio. No conto de Tolstói, os acontecimentos são narrados por um cavalo e o estranhamento com relação às atividades mais corriqueiras dos homens se dá através dos olhos do animal (GINZBURG, 2001: p.17). Apesar do implícito (ou explícito) desejo de revelação que o procedimento possa carregar, Ginzburg conclui que o estranhamento pode ser considerado como um antídoto eficaz contra algo que aflige a todos nós: a banalização da realidade, inclusive de nós mesmos. Provavelmente a banalidade de perguntar ao senhor Milciades sobre o que é ser correntino e correntina, me levasse a um estranhamento do que é pesquisar chamamé.

Perguntar sobre o envolvimento familiar de chamameceiros e chamameceiras com atividades organizadas por centros de migrantes igualmente parecia iminente. As narrativas apontaram constantemente às *parejas* (casais) e aos filhos que seguiam cultivando o chamamé ou que estariam envolvidos com atividades totalmente distintas às dos pais. Maria Elena Pisani, do Centro Los Cunumi Guasu, me disse uma vez que um dos filhos também estava envolvido com música, mas trabalhava como produtor de grupos de *cumbia*, um gênero musical bastante popular entre jovens argentinos. Ou seja, havia tomado “outra direção”. Na conversa com Aguilar, também acabamos entrando no

assunto da família e das atividades relativas ao chamamé que realizavam juntos:

Esse trabalho privado [o trabalho no “Centro de Residentes Mercedeseños”] que fazíamos era em primeiro lugar com a minha família. Minha mulher que sempre me acompanhou e meus filhos que nasceram em Buenos Aires, mas que distinguem perfeitamente quem é Cocomarola, Montiel, Los de Imaguaré, Padre Julián Zini...bom, tudo isso é uma coisa que nós praticamos. (Milciades Blas Aguilar, entrevista concedida em 21/10/2011, cidade de Buenos Aires, tradução minha).

A fala de Aguilar parece uma boa maneira de acessar a etnografia que realizei na capital Buenos Aires e na cidade de Rafael Castillo, região da grande Buenos Aires. Trata-se de um universo bastante pautado pelas reuniões familiares – e aqui falo de uma família realmente extensa, incluindo consanguíneos ou não – e perpassadas pela experiência da migração. Uma família que preza por seus sobrenomes e suas linhagens. Como já apontado, uma das primeiras lições ao entrar em contato com o campo e com o repertório de temas musicais relacionados ao chamamé foi a de que eu precisava conhecer os *apellidos* do chamamé: Cocomarola, Montiel, Tarrago Ros, Abitbol. Tais sobrenomes, pertencentes a grandes artistas do gênero, tinham um elemento importante em comum, além dos instrumentos de fole: a ideia de família. Tanto os músicos e musicistas, quanto os cultores e cultoras do gênero parecem construir uma noção do gênero enquanto uma música feita *por* e *para* a família. Não casualmente, fui adotada por um casal de bailarinos, Elsa e Alfredo, que me chamavam e ainda chamam de “filha brasileira”.

1.4 CHAMAMÉ CON APELLIDO: O CHAMAMÉ NOS TEATROS DA CAPITAL.

Como afirmei há pouco, conhecer os *apellidos* do chamamé, assim como seus mais importantes temas, fez-se bastante necessário no processo de entrada no campo. A frase que intitula a presente sessão se

refere a um dos primeiros eventos relacionados ao chamamé que tive contato na capital portenha. O concerto *Chamamé con Apellido* aconteceu em uma quinta-feira, 22 de setembro de 2011 às 21 horas. Organizado pela produtora “Paisajes de mi tierra”, realizou-se em um dos mais importantes e populares teatros da capital, o ND/ATENEO²⁸, e contou com a participação de três *apellidos* chamameceros: Blas Martínez Riera grupo (formado pelos filhos de Blas Martínez Riera), Gabriel Cocomarola (neto de Tránsito Cocomarola) e Juan y Ernestito Montiel (sobrinho e sobrinho neto de Ernesto Montiel). O convite para assistir o evento partiu de meus interlocutores Lafuente e Goitea, casal de bailarinos de chamamé que conheci no Centro Los Cunumi Guasu e frequentadores assíduos da Casa de Corrientes. Elsa e Alfredo iriam participar do evento dançando em algumas músicas e conseguiram a minha entrada gratuita como “imprensa”. Quando cheguei ao teatro me identifiquei na portaria e me foi apresentada a produtora Karina, uma das responsáveis pela comunicação. Obviamente não me senti confortável com a credencial de imprensa, mas entendi a relevância em Lafuente dar-me uma definição plausível: como “antropóloga” não seria tão fácil de explicar o porquê da importância de minha participação e acesso aos camarins do evento. Por vezes insisti com minha amiga (e depois, com a intimidade, minha *mamita* chamamecera) que eu não era jornalista e precisava ser reconhecida como antropóloga pela natureza do trabalho que realizava. Ela então concluiu: “então posso dizer que você é uma documentarista, não?”. Neguei novamente, mas fechamos o acordo ali: eu seria sempre o que parecesse ser para ela.

Os ingressos custavam entre 50 e 80 pesos argentinos, o equivalente na época a mais ou menos 25 e 40 reais. Pelo que pude perceber participando de outros concertos, bailes, festivais, o valor estava um pouco acima da média. Assim, o público presente também parecia apresentar um poder aquisitivo maior. De fato, algumas pessoas que encontrei em apresentações em teatros ou na Rádio Nacional não participavam de eventos promovidos pelos centros de residentes *litoraleños* ou nas casas oficiais das províncias. A diferença nos públicos indica não somente uma implicação de classe social e até mesmo de faixas etárias, mas toda uma hierarquização do gênero

²⁸ Antes o teatro se chamava somente ATENEO, o ND significa “nueva dirección” e passou a ser usado na década de 2000.

musical que envolve os mais distintos elementos, como o próprio acesso aos teatros e espaços da capital por onde muitas pessoas definitivamente não passam e nem sentem-se à vontade para frequentar. Isto é, a segmentação do uso do espaço público se constitui a partir de clivagens de classe em que diferentes tipos de capitais (simbólico, cultural, social), de acordo com Bourdieu (1989), estão envolvidos.



Fotografia 9: Público em frente ao teatro ND/ATENEO à espera do show “Chamamé con Apellido”.

Cheguei ao teatro por volta das 19 horas, como combinado com Lafuente e Goitea, e para que tivesse mais tempo de conversar com os músicos e acompanhar os preparativos do show nos bastidores. A produtora se apresentou e disse que eu teria dez minutos de conversa com eles na sala de imprensa organizada para as entrevistas de jornais e revistas. Fiquei um pouco frustrada, mas já sabia que isso poderia ocorrer. Entrei na sala de imprensa e encontrei os músicos prontos para minhas perguntas.



Fotografia 10: Da esquerda para a direita Ernesto Martinez Riera, Gabriel Cocomarola, Blas Martinez Riera, Ernestio e Juan Montiel na sala de imprensa do show “Chamamé con Apellido”.

Consegui ao menos explicar do que se tratava minha pesquisa e pedir seus contatos para futuras conversas. Acabamos conversando bastante nos dez minutos que nos foram permitidos; eu pude filmar, fazer fotos e anotar nomes de pessoas que os músicos consideravam que eu deveria procurar. Contudo, o tema central da conversa, curiosamente, não foi diretamente a questão dos sobrenomes do chamamé. Por se tratar de um curto espaço de tempo e por estar um pouco atrapalhada com a rapidez com que tive que reformular meu roteiro, acabei perguntando o que era o chamamé para eles, e muito pouco sobre o evento em si. O que me levou à questão da diferença entre a polca paraguaia e o chamamé, dois gêneros que sempre apareceram ligados e que eram ambos interpretados em bailes, festas e festivais “de chamamé”.

(...) O chamamé tem outras coisinhas, uma cadência mais lenta (...). Então o que muda é a velocidade, a polca é mais acelerada e o chamamé é mais tranquilo. Isso é o que a pessoa

consegue notar à primeira vista (...) (Ernesto Martínez Riera, entrevista concedida em 22/09/2011, cidade autônoma de Buenos Aires, tradução minha).

Perguntei então se existia a possibilidade de alguém tocar uma cadência mais lenta²⁹ e não ser considerado um chamamé. Ernesto Martínez Riera e os outros músicos se empolgam com a questão e rapidamente respondem que sim, “*se puede*”, quase em unísono.

O músico Juan Montiel acaba investindo um pouco mais na explicação sobre a diferença entre a polca paraguaia e o chamamé e também sobre o que entende como interpretação musical:

Acontece que são diferentes interpretações. Você nota quando é uma polca paraguaia, que é um paraguaio, uma música paraguaia. Por mais que tenha o mesmo compasso, tudo, o seis por oito é o mesmo. Mas eu penso que somos muito irmãos. (Juan Montiel, entrevista concedida em 22/09/2011, cidade autônoma de Buenos Aires, tradução minha).

Neste momento todos concordam e o interrompem. Interessante que o músico que começou a responder a questão tenha sido o acordeonista Ernesto Martínez Riera, do Blas Martínez Riera Grupo, seguido por Juan Montiel, outro acordeonista. Os sobrenomes do chamamé não se referem a sobrenomes de violonistas, mas sempre de músicos que tocam instrumentos de fole, como o acordeom (piano ou de botões), o bandoneon e a *tres hileras* ou *verdulera* (um acordeom diatônico com três fileiras de botões).

Nesse sentido, um pouco da hierarquia (Dumont 1977;1997) dos instrumentos musicais no chamamé começava a se desenhar para mim e me levou a considerar aqueles dez minutos como muito importantes. Em primeiro lugar, a ideia de que eventos como o “Chamamé con Apellido” eram muito importantes no reconhecimento deste gênero musical frente a outros da chamada “música folclórica

²⁹ Nota-se que a utilização do termo cadência, neste caso, se refere mais a um tipo de cadência rítmica atribuída ao chamamé do que a cadência como um tipo de situação harmônica ou melódica.

argentina” (como é o caso da zamba ou da chacarera). Sinalizar que o chamamé possui uma história, assinalada por linhagens reconhecidas, parecia credenciá-lo ao mundo dos teatros e espaços reservados a uma música “mais perene”, mais próxima da ideia de eternidade relacionada historicamente à música clássica ou erudita, como apontado por Hamm. Assim, em algumas situações o chamamé tenta descredenciar-se da música efêmera, barata, ligeira, tanto ao apontar para a longa duração de suas linhagens de instrumentos de fole, quanto pelo distanciamento da polca paraguaia e consequente aproximação com a música folclórica argentina. Além disso, fusões contemporâneas com gêneros como o jazz ou mesmo a música eletrônica parecem identificá-lo ainda mais a um universo onde sua alteridade como música de *cabecitas negras* ou de *gauchos provincianos* não parece causar desconforto.

Entre outros eventos que pude acompanhar durante a pesquisa de campo na cidade autônoma de Buenos Aires, os realizados em teatros como o *ND/ATENEO*, o *Chacarerean Teatre*, o *Teatro Empire*, o *Clube Atlético Fernández Fierro*, a *Rádio Nacional* e até mesmo a *Asociación Correntina* apresentaram-se de maneira distinta. Os custos para o público eram expressivamente maiores. O público era composto, também, de pessoas mais jovens e aparentemente provenientes de círculos acadêmicos e intelectuais. Por fim, o investimento em produção e a projeção através de mídias de comunicação hegemônicas era claramente maior. A comparação é um recurso que utilizo de maneira deliberada com o propósito único e exclusivo de facilitar a análise dos elementos que constituíram o campo e rotearam minha observação. O espaço de atividades ditas *litoraleñas*, cultivado por Aguilar e outros na *Casa de Corrientes*, no *Centro Los Cunumi Guasú* e também na *Casa de Misiones* (que, no entanto, visitei poucas vezes) e aquele estabelecido por teatros e outros espaços da capital Buenos Aires pode dar-nos a dimensão de quantas são as relações através das quais um gênero musical se estabelece, se constitui (suas regras de interpretação e audição e os códigos sociais que organiza, por exemplo) para além de uma análise pautada por elementos que sempre o antecedem - no sentido de o constituírem de maneira definitiva e o enquadrarem em um compartimento classificatório bastante reduzido. O segundo capítulo tenta dar conta de outra “entrada no campo”: a da relação entre as distintas instâncias da produção escrita de saberes sobre o chamamé e

que, juntamente com os eventos chamameceros, constituem as alteridades que definem o gênero.

CAPÍTULO 2

A PRODUÇÃO DE SABERES SOBRE O CHAMAMÉ: REFLEXÕES SOBRE MÚSICA “POPULAR” E “FOLCLÓRICA” NA ARGENTINA.

Retomando as reflexões do capítulo anterior, pretendo apresentar a partir de agora alguns elementos que contribuem para a reflexão sobre a produção de alteridades no chamamé, através da análise de diferentes instâncias da produção de saberes sobre o mesmo – neste caso, trato dos saberes escritos. Como anunciado no capítulo anterior, utilizo a classificação proposta por Oliveira (2009) para pensar duas instâncias em particular, a dos *pesquisadores* e a dos *acadêmicos*. Ainda que possa incorrer em muitas arbitrariedades - já que o contexto tratado por Oliveira é outro -, pretendo dirimi-las a partir do tratamento contextualizado dos dados de campo em sua relação com as questões teóricas que apresento.

Seguindo as considerações de Beillerot (1989), uma pergunta importante para iniciar este capítulo seria a de o que chamo “saber”, afinal? O campo de pesquisa sobre educação e formação na França, ao qual Beillerot e outros se associam, acabou por identificar pelo menos duas principais concepções: a do saber como conjunto de conhecimentos e a que acentua a representação do saber como processo. Tanto uma quanto a outra têm, contudo, influência do pensamento de Michel Foucault, o que teria conduzido as pesquisas a algumas conclusões e pressupostos que gostaria de assinalar com a finalidade de desenhar uma possível “relação com o saber” – conceito proposto por Beillerot – no chamamé.

Segundo Beillerot, Foucault entende o saber como uma prática de discurso cujo efeito é formar, mediante uma mesma prática e, ao constituir um conjunto de elementos desse mesmo discurso, regularizá-la de discurso em discurso. O discurso, nesse sentido, torna-se produto de uma razão funcional (BEILLEROT, 1989: p. 22). As duas instâncias de produção de saber que tenho como objeto de reflexão neste capítulo – *pesquisadores* e *acadêmicos* - podem ser pensadas a partir da ideia de formação discursiva, de acordo com a perspectiva de Foucault e, nesse sentido, correspondem a um espaço de contradições e dissensões múltiplas (FOUCAULT, 2008: p. 175). Isto é, ainda que a produção de saberes sobre música apresente similitudes com relação à constituição

do objeto (música), às práticas discursivas derivadas desta produção, enunciados ou conceitos, pode-se dizer que o saber (constituído como ciência ou não) é sempre um espaço de disputas onde quem fala, a partir de que lugar institucional e como se posiciona enquanto sujeito define seu jogo de forças. Assim, pensar os textos sobre chamamé na Argentina e seus contextos de enunciação acabou por trazer à tona questões contíguas como a constituição de determinadas classificações no contexto da produção musical do país - as categorias de “música popular” e “folclórica” - e a produção de alteridades, pela música. Tal alteridade passa, necessariamente, por uma classificação ainda mais específica que a de popular ou folclórica; ela se relaciona à definição do próprio gênero musical. Ainda que um mesmo gênero possua diferentes rótulos ou até mesmo nenhum (Ducrot e Todorov, 1972), na medida em que se constitui enquanto objeto de análise e assume peculiaridades e características que lhe seriam próprias, muitas outras alteridades se desdobram e relacionalmente o constituem.

2.1 GÊNEROS MUSICAIS

Como parte constituinte do processo de produção de saberes sobre música estão as conceitualizações, categorizações, classificações. A utilização destas ferramentas analíticas pelas diferentes instâncias da produção deste saber é bastante diversa e, por vezes, observam-se confusões entre alguns conceitos - como os de estilo, forma e gênero musical. Pensando especificamente aqui o conceito de gênero musical e seus desenvolvimentos no campo da musicologia, nota-se que apresenta dificuldades em sua definição e está bastante claro de que se trata de um conceito que necessita considerar a imersão e ação das músicas sobre um contexto cultural, político, econômico³⁰. No entanto, o mesmo não ocorre com relação aos conceitos de forma e estilo, que permanecem atrelados a uma ideia de música composta por dois planos interdependentes, porém separados: o dos sons e o da cultura. Embora esforços contemporâneos tenham sido feitos no sentido de demonstrar que as relações entre os três conceitos são bastante complexas e

³⁰ Tanto que dentro do campo de estudos da música popular é possível conceber “perspectivas sociológicas” para as definições do conceito, como observado por Guerrero (2012).

necessitam de análises mais voltadas às competências da audiência na definição dos gêneros do que apenas à perspectiva dos músicos e, inclusive, que o conceito de estilo é tão social quanto o de gênero musical (Moore, 2001b; López Cano, 2004), é preciso notar que pouco tem se questionado sobre a separação dos planos som/cultura supracitada³¹.

Neste trabalho – mas também por força de inspiração na convivência em um núcleo de pesquisa preocupado com a questão de maneira contundente – devo argumentar que me proponho, de certa maneira, a renovar as preocupações definitórias de Franco Fabbri (1982) - o primeiro pesquisador a tratar do gênero musical nos estudos de música popular – bem como refiná-lo na relação com os dados de campo, além da problematização de suas tentativas de definição baseadas em uma dicotomia incorrigível entre som e cultura. A partir dessa consideração, me proponho pensar de que maneira o conceito atua em duas instâncias de produção de saber e como se relaciona a classificações mais amplas como as de “música popular” e “folclórica”.

De acordo com Holt (2008), o conceito de gênero musical constituiu-se de forma dialógica com os vários campos de conhecimento sobre música. Tal associação refere-se à maneira com que, segundo Holt, a definição do conceito de gênero musical enquanto “força estruturante que organiza práticas culturais e cria contextos e horizontes para o entendimento da música” delinea o modo pelo qual as próprias musicologias se constituíram. Isto é, na medida em que o conhecimento sobre música é específico de uma experiência cultural e musical e as várias musicologias se desenvolvem em relação a músicas particulares em contextos históricos e culturais particulares, definem a si mesmas em relação às outras e disputam por espaço público e capital cultural - justamente como acontece entre os gêneros musicais (HOLT, 2008: p.42). Para o autor, em sentido amplo, o gênero é definido através de processos interconectados de especialização musical e social. Nesse sentido, quando indivíduos se especializam em uma música particular ou em uma tradição musical, tornam-se parte de coletividades sociais que produzem um conhecimento reconhecido sobre aquela música, compartilhando cânones e valores (HOLT, 2008, p. 42). Nesse sentido, por exemplo, a etnomusicologia e os *Popular Music Studies* teriam se

³¹ Sobre tal binômio no interior das musicologias, ver Menezes Bastos (1995).

definido em relação às fronteiras da musicologia dita ocidental – musicologia esta, dominante em grande parte dos departamentos de música nas universidades. Segundo Holt, a música erudita ocidental, particularmente a música erudita alemã, foi um domínio privilegiado da antiga musicologia que ainda persiste nas pesquisas de prestígio institucional. Ao mesmo tempo, estereótipos de músicas “não-ocidentais” e “populares” teriam agido na produção de uma desvantagem dos estudos de música popular e da etnomusicologia com relação à musicologia³².

Esta questão nos remete ao uso diferenciado que o conceito passou a apresentar na perspectiva musicológica a partir dos anos 1980, como apontam Beard e Gloag (2005) no verbete “*genre*” do dicionário “*Musicology: the key concepts*”. Segundo os autores, musicólogos teriam passado a usar o termo “gênero” para descrever os aspectos “sociais”, “externos” de um trabalho, enquanto que a palavra “estilo” seria reservada para a consideração das características “formais”, “internas” da música. O conceito de gênero musical passou a apontar para a fixidez das práticas musicais; isto é, ao que é repetido e consistente, “sem levar em conta o fato de que certas características usadas para determinar o gênero, como estilo, técnica e forma, irão mudar através do tempo” (BEARD; GLOAG, 2005: p. 72). Embora os autores reconheçam que muitas vezes gênero e estilo fossem utilizados juntos e sem contornos muito definidos, pode-se depreender daí uma divisão entre a coisa propriamente dita (material musical) e o conceito de gênero musical (os significados que seriam impostos sobre a música pelas “culturas musicais”) (BEARD; GLOAG, 2005: p. 72-73). Isto é, Beard e Gloag parecem absorver a dicotomia ao realizarem sua crítica, principalmente ao acordarem - em uma acepção quase que conclusiva sobre o verbete - de que o gênero se constitui como “convenção social”. Além do mais, marcam a importância de empurrá-lo com honras para o campo dos estudos de música popular, afirmando que neste contexto o apego aos gêneros é mais do que importante – a exemplo das *fan cultures* (a cultura dos fãs) – e já que o mundo contemporâneo teria produzido uma infinidade de gêneros por conta de processos acelerados de globalização e inovações tecnológicas. Para os autores, as transformações do mundo contemporâneo e a crescente hibridez das

³² Sobre isso, ver também Shepherd (1991).

práticas musicais deveriam ser vistas como motivações mais do que importantes para se repensar o conceito de gênero musical.

No entanto, acredito que o fato de o mundo contemporâneo produzir uma infinidade de gêneros não deveria ser tomado como principal motivação para a necessidade de repensar o conceito. Tampouco, que apenas os estudos de música popular é que poderiam assumir a emergente tarefa por conta de sua experiência com o “popular”, “externo”, do material sonoro, ao contrário da musicologia, preocupada com os aspectos formais da música. Ou seja, parece que o problema com o conceito parte justamente da separação entre um plano “dos sons” e um plano do “social”.

Por outro lado, um dos aspectos que marcaram os estudos sobre música popular no século XX, particularmente pensando as Américas, diz respeito à territorialização dos gêneros musicais ou, de uma maneira mais ampla, à territorialização da cultura. As últimas décadas do século XX e começo do século XXI, no entanto, têm presenciado um expressivo interesse intelectual na desconstrução de conceitos-chave, deslocando determinadas posições da análise para espaços tidos como não-centrais. Esse movimento trouxe reflexões importantíssimas não apenas para o momento presente, mas para a maneira como entendíamos o passado das músicas. De acordo com Carvalho e Segato (1994), a defendida “hibridez dos gêneros musicais contemporâneos e sua autonomia relativa aos territórios de cultura têm correlatos em épocas passadas e em sociedades ditas tradicionais. Sua peculiaridade atual talvez seja a maior transparência com que se apresentam” (CARVALHO; SEGATO, 1994: p. 2).

Nesse sentido, algumas perspectivas contemporâneas, como a de Carvalho e Segato - mas também a de Holt -, procuram reconhecer a dificuldade com o conceito de gênero musical e sua relação perigosa com os determinismos étnicos e geográficos. Holt sugere, inclusive, que ao invés de falar em gêneros musicais, devêssemos falar em *music in-between genres* (música entre-gêneros) a partir da proposta de uma “poética para o entendimento da música entre-gêneros” (HOLT, 2008: p. 44). De acordo com o autor, essa poética é conscientemente construída em torno de um conceito de gênero musical *descentrado*; isto é, que não simplesmente parte de um modelo para pensar os gêneros musicais pautado na dicotomia centro-fronteira, mas o complementa a

partir da consideração de que os espaços *entre* os gêneros são tão válidos para a pesquisa quanto os próprios gêneros.

Como analisado por Guerrero (2012), com o fortalecimento do campo de estudos de música popular no fim dos anos 1970, muitas definições foram propostas e em sua maioria tentaram enfatizar a análise da complexidade de elementos que deveriam ser considerados para que algumas músicas fossem agrupadas sob o conceito de gênero musical. A importância da tentativa de afinar teoricamente o conceito, realizada inauguralmente por Franco Fabbri nos anos 1980 e revista pelo autor em 2006 deve ser reconhecida; além disso, sua perspectiva parece aproximar-se muito de outros campos de estudos, como a linguística e a antropologia, disciplinas que historicamente têm promovido avanços no sentido de pensar a comunicação, os gêneros narrativos, discursivos e de fala.

Se tomarmos a leitura que se fez do conceito de gênero de fala em Bakhtin (1997) – como nos trabalhos de Monson (1996), Piedade (2007; 2004), Domínguez (2009) e Menezes Bastos (1995b) - para pensar os gêneros na música, percebemos a relevância da revisão do conceito de gênero em sentidos que não apontam apenas para o protagonismo da globalização ou para a emergência de gêneros musicais cada vez mais híbridos, mas para a *dinamicidade constituinte* dos gêneros musicais. A leitura de Bakhtin pressupõe que os gêneros de fala seriam formados pelo conteúdo temático, pelo estilo verbal e por sua construção composicional, sendo estes três elementos os formadores do *todo* do enunciado. Sua estabilidade enquanto gênero, ao contrário do que se poderia imaginar, estaria justamente em sua dinamicidade. De acordo com Bakhtin, os três elementos formadores do *todo* do enunciado seriam marcados, fundamentalmente, pela especificidade de uma *esfera de comunicação* (BAKHTIN, 1997: p. 279). Com relação à música, podemos dizer que os gêneros musicais também apresentam enunciados relativamente estáveis em termos de estilo, construção composicional e conteúdo temático, configurando um tipo de discurso que só pode ser reconhecido na medida mesma de sua dinamicidade e transformação em uma esfera de comunicação.

Como vem trabalhando há algum tempo, Menezes Bastos (1995b) propõe pensar os fenômenos musicais “*para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem*”. Aqui a ideia de estabilidade do gênero musical é complexificada, impossível de

ser dissecada pela análise musical pautada em pressupostos como o compasso enquanto centro analítico, por exemplo. A ideia do compasso como centro analítico, como forma de organização da interpretação musical pressupõe a noção fixa de uma organização de tempos “fortes” e “fracos”. A própria barra de compasso aparece como um indicativo de tempo forte. Nesse sentido, o deslocamento destes tempos fortes seria um indício de sincopa, uma figura musical que denota uma quebra de regularidade. No entanto, se não tomamos a ideia do compasso como centro analítico, podemos nos contrapor ao conceito de sincopa entendendo a rítmica do chamamé como sendo específica deste gênero musical, constituindo a regra e não a exceção - como analisou Sandroni (2001) com relação ao samba.

Tomar os gêneros musicais como dinâmicos, contudo, não significa pensá-los como inexistentes ou inoperantes fora do contexto acadêmico. Significa apenas que alguns planos explicativos podem ser repensados; ou ainda - como sempre chamou a atenção o professor Menezes Bastos - passamos a pensar a “nossa” música como “outra”, ao invés de simplesmente pensar a música dos outros - com nossos ouvidos, obviamente - como “outra”³³.

Fabbri (1982), da mesma forma, entende que a estabilização dos gêneros musicais se dá a partir de uma série de eventos musicais cujo curso é governado e definido, porém, de maneira aberta, por regras constantemente modificadas (FABBRI, 1982: p. 52). Forma e estilo, embora elementos a serem analisados na classificação das músicas em termos de gêneros musicais, não são suficientes para tanto. É preciso que, em primeiro lugar, se retire a música de um domínio independente e só acessível aos músicos. Minha etnografia nos eventos ligados ao chamamé na Argentina procurou justamente apontar para as situações em que esse domínio se amplia e é pensado de maneira integrada a outras expressões como a dança, a culinária, a fotografia, o vídeo ou a religiosidade.

³³ Em sua tese de doutorado, Menezes Bastos (1990) apresenta um objetivo bastante inspirador para o presente projeto: o trabalho do autor analisa a música no pensamento ocidental tomando as musicologias várias como “instante privilegiado” deste pensamento. A direção - o mundo da música kamayurá - é tomada no desnudamento dos dilemas próprios do pensamento ocidental sobre a música, particularmente o dilema etnomusicológico. (MENEZES BASTOS, 1990: p.4)

Nesse sentido, o gênero musical aparece, sobretudo, como um processo de categorização e que configura um “regime de existência” (López Cano, 2004); isto é, entender como é definido e acionado, em diferentes instâncias de produção de saberes, além de como os eventos musicais acabam por configurar sua dinamicidade constituinte, parece ser uma importante tarefa teórico-metodológica dos estudos sobre música. E é por reconhecer tal tarefa que desde o início da pesquisa de campo e, particularmente, na fase da pesquisa em que procurei analisar os textos sobre o chamamé, passei a considerar as formulações teóricas acerca do gênero como instâncias de poder na produção de saberes sobre música; instâncias nas quais as narrativas envolvem, por um lado, a busca por uma delimitação do chamamé a partir de usos diferenciados do conceito de gênero musical, e por outro, um enquadramento deste gênero em classificações mais amplas como as de música popular e folclórica.

2.2: MÚSICA POPULAR E FOLCLÓRICA NA ARGENTINA

2.2.1 O “popular”

Antes de passar à análise dos textos sobre chamamé, gostaria de considerar brevemente de que maneira as noções de “música popular” e “folclórica” aparecem nesta pesquisa. Com relação à música popular, parece necessário pensar a própria categoria de “popular”, na Argentina. Para tanto, procuro atrelar minha proposta de reflexão sobre a categoria à perspectiva desenvolvida por Renato Ortiz (2005) sobre a relação entre cultura popular e identidade nacional. Para o autor, as acepções sobre a cultura popular têm sido inventadas e lapidadas progressivamente pelo trabalho de diferentes grupos de intelectuais - entendidos por ele enquanto “mediadores simbólicos” desse processo - que acabaram por pensar o popular em contextos de unificação, construção da nação, surgimento ou fortalecimento dos Estados-Nação modernos. Não apenas no caso argentino, mas em um contexto histórico e teórico mais amplo, a relação entre o nacional e o popular pode ser entendida no interior da problemática do Estado, como é o caso dos processos de descolonização africana descritos por Franz Fanon (2008) ou a unificação italiana no século XIX, que teria influenciado

decisivamente a obra de Gramsci, bastante citada quando se trata do assunto.

A perspectiva de Ortiz me ajuda a pensar o contexto de minha pesquisa e orienta minha reflexão para os estudos a respeito da cultura e da música dita “popular” a partir do relato oriundo do meio acadêmico argentino, particularmente de pesquisadores interessados em diferentes expressões da chamada cultura popular, entre elas, a música. Na introdução do livro “Resistencias y Mediaciones: estudios sobre cultura popular”, Alabarces e Rodríguez (2008) analisam que na América Latina dos anos 1980, o impacto do trabalho de Martín-Barbero (1987) e seu dimensionamento das categorias de “popular” e “massivo” à luz das novas mediações se fez notável na medida em que as transições democráticas realizadas por muitos países do continente – além de neoconservadorismos pós-ditaduras militares - reverberavam a mesma inquietude com relação a uma cidadania recém-recuperada, ainda que não a partir do molde esperançoso desenhado por T.H Marshall (1967)³⁴. De acordo com Alabarces e Rodríguez, Barbero possibilitou a observação da historicidade da categoria “povo” para pensar então a de “popular”; categoria esta que, na visão dos autores, se via expropriada de sua politicidade e parecia estar em vias de ser impugnada pela análise cultural. No entanto, como observaram os autores, uma parte da academia latino-americana – sobretudo na Argentina - preferiu concentrar-se sobre as margens do texto de Barbero, passando a considerar o popular automaticamente como massivo³⁵ (ALABARCES; RODRÍGUEZ, 2008: p. 18). Isto é, ao invés de se repensar a dicotomia

³⁴ Marshall analisou o desenvolvimento da cidadania na Inglaterra desde o século XIX apontando para a necessidade de que os direitos civis fossem assegurados, em primeiro lugar, para que depois, com os direitos políticos e sociais, se pudesse pensar em uma cidadania plena. No caso do Brasil e outros países latino-americanos, nem sempre os três direitos foram assegurados, e muito menos nesta ordem, por isso a percepção de que a análise do conceito de cidadania realizada por Marshall se mostrou por vezes inadequada se aplicada a outros contextos.

³⁵ Para Alabarces e Rodríguez, o massivo é pensado, sobretudo, como o produto da indústria cultural, conceito desenvolvido centralmente por Adorno e Horkheimer (2002), embora os autores não apontem essa literatura como sua referência. O termo “massivo” aparece no texto de maneira bastante obvietificada.

massivo/popular (ou industrial e artesanal, nos termos da discussão proposta pelos autores), se teria tomado uma categoria pela outra sem se levar em conta a complexidade da relação entre elas, analisada exaustivamente por Barbero. Além disso, outro texto-chave para os estudos sobre a cultura popular na América Latina, “Culturas Híbridas”, de Néstor García Canclini (1997), teria selado uma tendência intelectual, bastante presente naquele momento, em celebrar a queda da categoria “povo” e, conseqüentemente, de “popular”, em favor de análises voltadas a desterritorialização e hibridação das culturas por meio de criativas práticas de consumo na pós-modernidade. Diferente da tradição frankfurtiana - pessimista com relação à capacidade revolucionária da classe operária e um “popular” que se dissolvia frente à expansão de valores da classe média impulsionada pela indústria cultural -, parte dos intelectuais latino-americanos preferiram observar a capacidade que as classes populares tinham de se apropriar criativamente dos produtos culturais de massa, focalizando a recepção e reprodução destes produtos, mais que nada.

Embora não se possa de forma alguma generalizar o campo de estudos sobre cultura popular na Argentina, é importante pensar como parte da intelectualidade do país também preocupou-se em assinalar a politicidade da categoria “popular” em um contexto acadêmico, mas não apenas, que sofreu com o governo ditatorial e, em seguida, também com o governo de Menem³⁶. Ao defenderem a atualidade de se pensar o popular sem confundi-lo com a ideia de massivo e exacerbarem o otimismo sobre a categoria, o grupo de estudos ao qual Alabarces, Rodríguez e outros se vinculam parece apontar para a desigualdade não apenas material, mas, segundo os autores, simbólica, que a sociedade argentina teve de enfrentar, particularmente ao fim da última e mais violenta ditadura militar no país.

De acordo com os Alabarces, os estudos sobre cultura popular na Argentina historicamente estiveram atrelados ao campo da literatura e da comunicação, sendo a vertente peronista responsável por grande parte das reflexões até 1983, pelo menos. Isto é, apreendendo o popular

³⁶ Carlos Menem foi presidente da Argentina entre 1989 e 1999 e responsável por uma forte aproximação do país a interesses norte-americanos, considerada uma “virada neoliberal” (Ferrari, 2012), mal vista aos olhos dos intelectuais ligados à esquerda no país.

- sob influência gramsciana – como “subalternidade conflitiva”, muito da produção intelectual argentina voltou-se para uma economia simbólica sujeita a uma dupla dominação: a de classe (a dominação exercida por um bloco econômico de poder, uma classe dominante que se impõem culturalmente) e a colonial (aquela exercida pelo imperialismo cultural veiculado pela ação de companhias transnacionais da indústria cultural) (ALABARCES, 2008: p. 269). De acordo com o autor, embora os anos da última ditadura militar (1976-1983) tenham silenciado de maneira importante esta produção, um dos horizontes teóricos que mais teria se consolidado foi justamente a ideia da recepção ativa dos meios de comunicação de massa e seu uso criativo, onde a cultura popular representaria a resistência às imposições da indústria cultural no período ditatorial e ganharia visibilidade no espaço público através desta mesma indústria durante os governos peronistas (1946-1955 e 1973-1976). Outro fator importante a considerar é que o primeiro governo peronista, na década de 1940, teria promovido o aparecimento de “intelectuais mediadores”, isto é, novos produtores da indústria cultural nacional, oriundos das classes médias e intimamente vinculados aos “sistemas e horizontes de expectativas dos públicos populares (...)” (ALABARCES, 2008: p. 270). Nesse sentido, duas peculiaridades do contexto argentino podem ser apreendidas: por um lado, o peronismo acabou por constituir uma perspectiva importante sobre o popular e sua relação com o massivo enquanto produção industrial; por outro, houve uma revisão do conceito de popular a partir dos anos 1980 no sentido de pensá-lo não mais a partir de uma perspectiva chamada por Alabarces de “populista”, mas que lê o popular como a dimensão do subalterno em uma economia simbólica baseada na distribuição desigual dos bens culturais. Uma das críticas do autor à produção peronista, no entanto, deve-se a uma lacuna teórica e epistemológica que teria feito com que esses estudos se tornassem muito mais constatativos do que indagativos. Nas palavras do autor: “No hay teoría peronista, entonces, sobre las innovaciones que el mismo peronismo causa en la cultura de masas” (ALABARCES, 2008: p. 263).

Curiosamente, como apontaram Shepherd (1991), Middleton (1990) e Hamm (1993), é apenas a partir dos anos 1980 – deve-se enfatizar aqui a criação da IASPM (International Association for the Study of Popular Music) em 1981 - que o campo de estudos acadêmicos sobre música popular se consolida internacionalmente e passa a

questionar muitas das narrativas sobre música popular constituintes do século XX, o que não deixa de ser um processo que ocorre simultaneamente em regiões ditas “centrais” em termos econômicos, quanto “periféricas”, como em países da América Latina. De acordo com Hamm, o clima intelectual e ideológico da era moderna propiciou a construção de narrativas sobre a música popular com características comuns: entre elas, uma forte tendência em privilegiar alguns gêneros ou repertórios musicais sobre todos os outros, bem como reforçar um caráter autônomo da música. Com relação a esta última característica, o autor discute que a narrativa da autonomia musical surge a partir do começo da era moderna, quando o mundo ocidental produz a distinção entre a música das classes altas (referenciando-se aqui a chamada música clássica ou erudita e os gêneros “tecnicamente menos exigentes” da burguesia) e a música do povo (compreendendo tanto a música folclórica, quanto a música popular) (HAMM, 1993: p. 3). Segundo o autor, a música clássica passou a ser considerada universal e eterna, enquanto que a música do povo - criada e transmitida por tradição oral e geralmente em um ambiente comunitário - foi tratada como regional e efêmera.

Assim, no final do século XIX, as distinções entre a música clássica, entendida como intelectual e moralmente superior, e a música popular e folclórica, inculta, inferior, foram se tornando cada vez mais rígidas. De acordo com Hamm, implícita nessa narrativa estaria a noção de que a música é autônoma, que seu valor reside na composição musical em si mesma e não em sua recepção e uso. (HAMM, 1995: 4) Consequentemente, quase toda a literatura sobre música popular do começo do século XX foi produzida por não-acadêmicos, que a princípio pareciam se distanciar do discurso sobre a autonomia musical. No entanto, como observa Hamm, esta literatura esteve fundamentada na suposição de que a música que estava fora do repertório clássico não era merecedora de atenção, deixando de analisar seus aspectos propriamente sonoros. Nesse sentido, os trabalhos sobre música popular acreditavam que o estudo dos “textos” musicais era mais apropriado a musicólogos e teóricos da música, que possuíam as ferramentas analíticas para examinar o repertório clássico, esse sim, considerado perene e universalmente válido. A literatura sobre música popular deveria se concentrar sobre a vida dos compositores e instrumentistas e,

principalmente, sobre as letras das canções, linguagem considerada acessível a analistas sem formação musicológica.

Hamm analisa que embora o rock e outros gêneros da música popular, nos anos 1950 e 1960, tivessem produzido uma nova geração de pesquisadores, a maioria deles ainda estava preocupada com a maneira como a música popular refletia os aspectos “sociais” de sua época. Até o desenvolvimento dos novos meios de comunicação de massa, a elite não havia se preocupado com os produtos culturais “inferiores” das classes baixas – que pareciam estar inseridos em um espaço marginalizado próprio. Com tais inovações, tais produtos culturais movem-se de um espaço recluso e tornam-se disponíveis para uma ampla gama de consumidores. As análises advindas desse processo evidenciaram, por sua vez, que a chamada “alta cultura” apresentava valores estéticos superiores, e que os novos meios de comunicação de massa estavam sendo usados para disseminar produtos culturais de baixa qualidade e esteticamente inferiores. Portanto, tratava-se e ainda trata-se de uma crítica direcionada muito mais aos consumidores destes produtos culturais do que ao modo de produção ou à hierarquia de valores estéticos. Segundo Hamm, é a partir daí que surge a ideia de que a produção comercial separa a música superior, e autêntica, da inferior, consumida por uma audiência de massa, pouco preocupada com a criatividade e bom gosto. Foi o caso da discussão a respeito da autenticidade do jazz, nos Estados Unidos, onde os meios de comunicação representaram um papel crítico para os que defendiam as raízes do gênero na música afro-americana.

No entanto, Hamm aponta que a partir da discussão a respeito da autenticidade musical, a dicotomia eterno/efêmero entre música clássica e música popular tornou-se menos sustentável. Isto é, a identificação de “peças populares clássicas” - no interior do jazz ou do rock, por exemplo - acabaram por reificar ainda mais a ideia de autonomia da música. Além disso, embora muitos sociólogos, etnomusicólogos, historiadores, e até mesmo musicólogos, tenham produzido artigos e livros sobre a música popular nos anos 1960 e 1970, esse campo de estudos ainda não havia estabelecido um perfil disciplinar distinto, nem reconhecimento no mundo acadêmico, afirma Hamm. Sob influência das análises marxistas, os anos 1980 teriam modificado significativamente esse cenário. No entanto, como aponta o autor, os estudos realizados durante os anos 1980 ainda carregavam o peso das

narrativas modernistas, concentrando suas análises sobre as especificidades da sociedade ocidental e sua influência sobre a música popular.

Por sua vez, John Shepherd analisou as implicações práticas de certos argumentos advindos das disciplinas de musicologia histórica e teoria musical - particularmente no mundo ocidental - para os estudos de música popular enquanto uma disciplina que realizaria, em sua essência, um questionamento das diferentes musicologias. Para o autor, as dimensões sociológicas trouxeram desafios à teoria e à análise musical, sendo que os teóricos tradicionalmente restringiram sua atenção para assuntos que pudessem ser representados visualmente. Isto é, a análise de dados visuais, como partituras, parecia satisfazer os compromissos positivistas da musicologia nos anos 1950 e 1960, por exemplo. Após a Segunda Guerra Mundial, constituíram-se alguns dos paradigmas mais importantes da musicologia, representados, sobretudo, pela necessidade de relacionarem-se questões acerca dos “contextos” (musicologia histórica) e dos “textos” (análises de teoria musical). No debate apresentado por Shepherd - entre teóricos como Claude V. Palisca, Arthur Mendel e Joseph Kleim - é possível identificar uma preocupação fundamental sobre o peso relativo que deveria ser dado, por um lado, para a determinação, coleção e catalogação de aspectos contextuais e, por outro, para o empreendimento especulativo de interpretar e contextualizar estes aspectos como parte da experiência musical.

Desde seu início, os estudos de música popular tiveram de enfrentar duas questões fundamentais: como desenvolver uma compreensão dos significados sociais implicados na música popular e como desenvolver um sistema para analisá-la que levasse em conta suas especificidades, ao mesmo tempo em que pudesse estabelecê-la como um objeto merecedor de estudo ao lado de outros tipos de música. Shepherd aponta que nenhuma das duas disciplinas implicadas no estudo da música popular - sociologia e musicologia - possuía protocolos teóricos suficientes para entender os significados da música popular. Enquanto que os sociólogos pareciam acreditar que a resposta para entender os significados da música popular seria encontrada, em grande parte, dentro de processos de contextualização, extrínsecos ao evento musical - mas que, no entanto, o saturam - os musicólogos acreditaram que tal resposta seria encontrada no interior dos processos textuais (isto é, processos sonoros, emocionais, verbais e visuais) que

são intrínsecos ao evento musical e estão imbricados nos processos contextuais. (SHEPHERD, 1991: p. 196).

No entanto, o modo pelo qual essa base social foi conceitualizada, segundo Shepherd, permanece problemática, principalmente pelas tensões entre os estudos de música popular e sua posição no interior dos departamentos de música. Segundo o autor, é possível fazer duas generalizações quanto à situação da música popular ensinada dentro desses departamentos: primeiramente, determinados padrões contemporâneos de consumo de música “erudita” e “popular” são totalmente sub-representados. Secundariamente, se a música popular é incluída no currículo, sua presença é controlada a partir de dois modos excludentes. Ou é sujeita a exames em termos de categorias derivadas de discursos acadêmicos tradicionais em música, ou é marginalizada a partir de um exotismo depreciativo. De acordo com Shepherd, a introdução da música popular em qualquer nível de educação institucionalizada inevitavelmente traz dificuldades para as problemáticas da musicologia histórica, e são essas dificuldades que explicariam tanto a exclusão dos estudos de música popular em currículos universitários quanto uma inclusão distorcida ou marginal nos níveis secundários. Com relação a este último caso, Shepherd analisa que decorre do fato de a musicologia tradicionalmente ter entendido a “boa música” como sendo inerentemente antissocial. A etnomusicologia enfrentou muitos dos problemas experimentados pelos estudos de música popular. Porém, de acordo com Shepherd, a partir dos anos 1970 e 1980, na Inglaterra, a música popular como um objeto de estudo passou a ser definida pelas análises da crítica cultural - ainda que carregando problemas teórico-metodológicos antigos. Nesses estudos, novamente, muito se privilegiou as letras das canções em detrimento de outros aspectos ou entenderam-se as duas instâncias (letra e música) como separadas.

Outro ponto a considerar é que o problema da autonomia disciplinar não é um problema relativo somente ao campo de estudos da música popular, mas aos debates travados já na constituição do campo da etnomusicologia – um pouco anteriores à reivindicação de estudos sobre a música popular, como já mencionado. Como analisam Menezes Bastos (1995a) e Oliveira Pinto (2001), o campo da etnomusicologia se constituiu a partir de um dilema inaugural – o chamado “dilema etnomusicológico” apresentado por Allan Merriam em 1964 – pelo qual

se antevia a dificuldade de adequar-se uma metodologia antropológica a um conteúdo musicológico. Nesse sentido, tanto o campo de estudos da música popular quanto o da etnomusicologia historicamente foram posicionados na periferia dos estudos sobre música. No entanto, estiveram desde sempre em uma posição favorável para o engajamento político nas lutas intelectuais em torno de categorias de análise como “popular” e “massivo”.

No trabalho de Middleton, também é possível observar a reverberação das preocupações dos intelectuais argentinos a partir dos anos 1980; isto é, a necessidade de compreender os diferentes significados implicados na definição do que é a música popular em sociedades industrializadas. No entanto, Middleton defende que as definições em voga durante o século XX não foram satisfatórias e tendem a separar o campo musical de modo particular – elite x massa, superior x inferior, etc. Segundo o autor, a ideia de uma música popular só pode ser observada corretamente dentro do contexto do campo musical como um todo; e este campo, com suas relações internas, sempre estará em movimento. Nesse sentido, sugere que as categorias musicais sejam analisadas topograficamente. Isto é, em seus contextos de origem, com seus meios de produção cultural e seu processo dinâmico de constituição.

Embora a estrutura do campo musical esteja relacionada a estruturas de poder - como sugere Foucault - não seria simplesmente determinada por elas. Middleton considera preciso falar da autonomia relativa das práticas culturais e, nesse sentido, recorre à perspectiva de Gramsci, onde a articulação entre cultura, consciência, ideias e experiências, por um lado, e fatores economicamente determinantes como as posições de classe, de outro, é sempre problemática, incompleta. Assim, seria interessante pensá-la (a articulação) como um modo específico de negociação, imposição, resistência, transformação, e assim por diante. Nos Estados Unidos, a aparição de Elvis Presley, por exemplo, representaria a articulação entre elementos rebeldes da juventude, das classes trabalhadoras e raízes étnicas. No entanto, o autor sinaliza que uma teoria da articulação não significa que o campo musical é simplesmente pluralista, ou livre. Não é indeterminado, mas sobre-determinado, e os interesses dominantes acabam por assumir a frente do processo, como apontou Gramsci. Não se trata aqui apenas de interesses de classe, mas geracionais, de gênero, etnicidade, etc.

Middleton identifica três momentos de mudança radical na história da música ocidental nos últimos duzentos anos: o primeiro, identificado como “revolução burguesa”, marca a complexa e evidente luta de classes dentro dos campos culturais pela expansão do sistema de mercado sobre quase todas as atividades musicais e pelo desenvolvimento e predominância eventual de tipos musicais novos, associadas com a nova classe dominante. No segundo momento, a partir dos anos 1890, surge o movimento identificado com a “cultura de massa”, em consonância com o desenvolvimento do capitalismo monopolista. Nesse período, ideologias nacionalistas permanecem importantes, mas como um polo da tensão contrabalaneada por uma internacionalização crescente da cultura, associada particularmente a uma emergente hegemonia norte-americana. O terceiro e último momento identificado pelo autor refere-se ao período que segue após a Segunda Guerra Mundial, que notadamente pode ser identificado como o momento de emergência de uma cultura “pop”.

Contudo, Middleton assinala que tais movimentos não devem ser tomados de maneira mecânica na determinação das mudanças nas práticas musicais. A ligação entre a estrutura socioeconômica e as especificidades das práticas culturais e ideológicas é produzida por processos de articulação. Mas o que eles significam na prática? De acordo com o autor, a coerência aparente da maioria dos estilos e gêneros³⁷ musicais e da relação que mantêm com as sociedades nas quais existem não é natural, mas inventada: é produto de trabalho cultural. Segundo Middleton, particularmente em sociedades ditas complexas, os estilos e gêneros musicais representam a reunião de elementos de variadas fontes, com uma variedade de histórias e conotações. A força com que se unem relações sociais potencialmente contraditórias não só depende do ajuste entre os componentes, mas também em virtude do princípio articulador envolvido na troca. Nesse

³⁷ O autor não se preocupa em diferenciar as duas categorias, mas a partir das relações que se estabelecem no texto parece se tratar de duas coisas diferentes, embora pareçam confundidas na escrita. Tal entrelaçamento, que por vezes parece sobrepor-se ao contraste, também figura em outros trabalhos que tomaram a música popular como objeto: o gênero se refere à cultura, o estilo estando restrito a uma música “em si”, aos elementos supostamente internos, puramente sonoros. Uma diferenciação que, como já demonstrado, aponta para a separação problemática entre som e cultura.

sentido, o significado da fusão de elementos do rock no começo dos anos 1950 nos Estados Unidos pôde representar diferentes apropriações entre os grupos sociais. A princípio, o rock geralmente foi visto em termos de rebelião: recebido positivamente pelos fãs, ou negativamente por defensores de interesses culturais vigentes. Subsequentemente, a partir dos anos 1950 e começo dos anos 1960, revelou-se uma incorporação ou cooptação do rock pelo repertório dos setores hegemônicos mais tradicionais. Na verdade, aponta o autor, o rock teria sido interiormente contraditório desde o começo: juntamente com gêneros irreverentes como o *blues* e o *boogie* estavam formas e melodias de baladas românticas e efeitos de coro angelicais. O caso de Elvis é exemplar na medida em que foi considerado por muitos críticos de rock como um “traidor”, vendendo-se progressivamente ao mercado musical. No entanto, Middleton assinala que um tipo puro de música do povo, nos Estados Unidos do pós-guerra, era simplesmente impossível. Isto devido à disseminação da música pelo rádio e o registro através do gramofone, que penetrou o país inteiro e todas as parcelas da população. Assim, as próprias influências musicais de Elvis, eram também “comerciais”³⁸.

2.2.2 Folclore

Como assinalado, a categoria folclore sempre esteve atrelada a de cultura popular, como notou Ortiz, além de estarem relacionadas ao trabalho de intelectuais envolvidos com a constituição de seus países enquanto nações modernas. No entanto, embora próximas, é igualmente perene a tentativa de demarcá-las como distantes. Isso porque o folclore, no final do século XIX, tornou-se um objeto de estudo na Europa e procurou-se, então, uma definição que pudesse estabelecer, ao mesmo tempo, um objeto e uma disciplina. Como analisa Brandão (1984), 32 anos após a carta de William John Thoms para a revista inglesa *Athenium* – onde primeiro aparece o termo *folklore* – um grupo de pesquisadores ingleses de diferentes áreas do conhecimento humanístico propuseram a criação da Sociedade de Folclore. A Sociedade pretendia sistematizar o estudo do folclore, definindo-o e entendendo que a

³⁸ Sobre as relações de “puro” e “impuro” que envolvem as relações de produção no rock, ver Jacques (2007a; 2007b; 2008).

palavra escrita em maiúsculo significaria uma ciência e não o folclore em si (em minúsculo), ou seja, o conjunto das tradições da literatura oral. Exclui-se desse contexto, portanto, produtos da cultura material. Segundo o autor, a perspectiva que excluía do horizonte dos estudos de folclore a cultura material foi se dissolvendo ao longo do século XX e grande parte em decorrência dos desenvolvimentos da antropologia cultural nos Estados Unidos, que acabou por entender o folclore como um subcampo da antropologia. Muitos países latino-americanos, como é o caso do Brasil, aceitaram a subdivisão e acabaram por conceber o folclore como uma disciplina autônoma, mas pertencente ao campo mais amplo da antropologia cultural, como foi o caso de Arthur Ramos³⁹.

Na Argentina ocorreu um processo similar. De acordo com Blache e Dupey (2007), a *Sociedad Argentina de Antropología* definiu o folclore como um de seus ramos de investigação, mas reconheceu que sua atividade era anterior à constituição da SAA⁴⁰. Segundo as autoras, o desenvolvimento dos estudos sobre o folclore no país esteve relacionado tanto com o cânone positivista do final do século XIX na Europa, quanto com a luta por reconhecimento do Estado no sentido de prover recursos financeiros para essas pesquisas. Tal luta, no entanto, compreendia ainda uma outra frente. Era necessário distanciar o folclore enquanto disciplina acadêmica das pesquisas e trabalhos realizados por aficionados ou artistas ligados a tradições populares. Nas palavras dos autores, havia um desejo de afastar a “intromissão” desses *pesquisadores* sobre os estudos *acadêmicos* do folclore.

Nesse contexto, os estudos de folclore na Argentina acabaram incorporando algumas reflexões nacionalistas no sentido de uma aliança com o Estado e tornaram-se uma referência importante para se pensar a constituição da *formação nacional da alteridade*, como apontado por Segato (2007). De acordo com Blache e Dupey, o começo do século XX foi marcado pela obra de Ricardo Rojas, quando nasce a chamada vertente *criollista* do folclore no país. Tal vertente, uma resposta clara às mudanças provocadas pela intensa imigração europeia do período,

³⁹ Sobre os intelectuais brasileiros que buscavam transformar o folclore em saber científico, entre eles o “movimento folclórico brasileiro”, ver: Vilhena (1997).

⁴⁰ Blanche e Dupey citam os trabalhos pioneiros de arqueólogos como Samuel Lafone Quevedo, Adán Quiroga, Eric Boman e Juan Bautista Ambrosetti.

entendia o personagem emblemático do *gaucho* como legítimo representante da argentividade. Um personagem que unificava o país – a Argentina seria herdeira da mistura do indígena com o colonizador espanhol - no momento em que a elite se via assombrada pela pluralidade étnica e precisava homogeneizar as diferenças. Em outro momento (Marcon, 2009) tratei da questão citando o trabalho de Borges e Guerreiro (2006) no qual os autores tratam justamente da constituição do personagem *gaucho* na obra do escritor José Hernandez. Segundo os autores, a partir da obra de Hernández forjou-se o que ficou conhecido como uma “literatura gauchesca”. No entanto, tratava-se de uma produção da elite e não de uma população propriamente *gaucha*. Ou, o *gaucho* sempre existiu como elite. Além disso, como notou Almeida (2008), este personagem aparece na literatura argentina do final do século XIX com características duais; isto é, como uma espécie de articulação entre a civilização e a selvageria, o índio e o não-índio.

Ainda que bastante arbitrária, a perspectiva de Rojas acabou guiando muito do que foi produzido nos anos seguintes, impulsionado, principalmente, pela adesão governamental ao projeto e a seu desenvolvimento no âmbito escolar do país. Nesse mesmo período é criada a *Escuela Nacional de Danzas Folklóricas*, destinada a sistematizar os saberes compilados pelos folcloristas e professores de escolas públicas sobre as danças ditas “nacionais”.

La acción del gobierno no solo tenía por objeto la transmisión del conocimiento de las manifestaciones folklóricas a las escuelas sino que quería asegurar que dicha transmisión se atuviera a las auténticas formas del folklore, fijadas por el Consejo Nacional de Educación a partir de la *Encuesta de Folklore*. De este modo, bajo el criterio del mantenimiento de la autenticidad del folklore se trató de ejercer el control simbólico sobre su representación e interpretación (BLACHE E DUPEY, 2007: p. 302).

Por outro lado, folcloristas das províncias passaram a reclamar uma descentralização da produção de conhecimento sobre o folclore no país e passaram a criar centros regionais de pesquisa, como a *Asociación Tucumana de Folklore*, apoiadora dos estudos realizados por folcloristas

como Manuel Gómez Carrillo, Carlos Vega, Isabel Aretz e Juan Alfonso Carrizo⁴¹. Nos anos 1950, consagrou-se ainda uma “teoria do folclore” elaborada por Augusto Raúl Cortazar, na qual defendia a aproximação da disciplina do folclore com a perspectiva funcionalista do antropólogo Bronislaw Malinowski, no sentido de procurar apreender a totalidade das manifestações folclóricas estudadas a partir de pesquisa de campo intensiva entre os produtores destas manifestações.

De uma maneira geral, de acordo com Blache (1988), a corrente de maior transcendência nos estudos sobre folclore na Argentina teria sido a que concebe o “*folk*” como o universo “camponês”, das comunidades rurais, homogêneas, isoladas, etc. Tal perspectiva foi bastante criticada no interior do próprio campo do folclore e acabou se desdobrando em um outra, na década de 1970, que de certa maneira teria aproximado o folclore dos estudos de cultura popular. Tal corrente, de influência gramsciana e com uma postura fortemente marxista, relacionava o “*folk*” com as classes baixas, subalternas. Por fim, a corrente da qual Blanche e outros pesquisadores participam teria tentado ultrapassar os antigos vínculos do folclórico com um setor social, um objeto ou o âmbito geográfico e teria identificado o folclórico como um “comportamento social” que recebe significação por sua inserção em um determinado contexto (BLACHE, 1988: p. 25). Nesse sentido, a autora demonstra certo descontentamento com as críticas advindas dos estudos de cultura popular com relação aos trabalhos de folcloristas já que não se trata de um campo homogêneo, mas, sobretudo na Argentina, de um campo de grande relevância acadêmica e que possui correntes teóricas muito distintas e bastante próximas de campos mais legitimados, nesse sentido, como a antropologia e a história.

Da mesma forma, Canclini (1988) entende que a construção do que se passou a entender como popular nas ciências sociais a partir da metade do século XX teria derivado justamente do trabalho dos

⁴¹ Chamosa (2012) chama a atenção também para a influência da indústria açucareira na província de Tucumán, no sentido de apoiar políticas públicas com relação à pesquisa folclórica na região. De acordo com o autor, a partir de 1928 um grupo de industriais tucumanos liderados por Ernesto E. Padilla teriam impulsionado a pesquisa do folclore poético e musical de todo o noroeste argentino com o objetivo de assegurar sua hegemonia política em um momento de enfraquecimento das oligarquias tradicionais nas províncias e descaso do Congresso Nacional (CHAMOSA, 2012: p. 63).

folcloristas, que primeiro teriam visibilizado a categoria. Ao lado dos antropólogos, os folcloristas foram responsáveis pelo desenvolvimento teórico do popular, ainda que sob muitos problemas e vícios, particularmente o já citado isolamento analítico no tratamento das comunidades ditas “tradicionalistas”. Nesse sentido, tanto Blanche quanto Canclini concordam que os estudos folclóricos, em sua heterogeneidade de perspectivas teóricas, teriam contribuído para o fortalecimento de uma visão mais ligada às transformações do que às heranças perdidas (CANCLINI, 1988: p. 8).

Julgo necessário realizar um adendo a respeito da obra de Carlos Vega, dada sua importância no que se refere ao estudo da música folclórica na Argentina até os dias atuais. Nascido em 1898 na província de Buenos Aires, Carlos Vega é considerado o “pai” da musicologia na Argentina (Huseby, 1994: p.89) além de ter contribuído para a consolidação dos estudos folclóricos no país⁴². No verbete “Argentina”, escrito por Leonardo Waismann e Marisa Restillo (2005) para a *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World - Genres Volumes*, podemos encontrar algumas características importantes a respeito do trabalho desenvolvido por Vega e que influenciaram muito a produção analítica sobre música popular e folclórica na Argentina⁴³. A partir de elementos de classificação como ritmo e tonalidade, organiza dois grupos de *cancioneros folklóricos*⁴⁴: os *cancioneros autóctones* e os *cancioneros alóctones* (com a chegada dos europeus, depois de 1492). Dentro dos *cancioneros autóctones*, identifica outros dois grupos, o *tritónico* (pré-Inca) e o *pentatónico* (Inca). Com relação aos *cancioneros alóctones* identifica duas rotas de difusão: a ocidental (irradiação a partir de Lima e Santiago do Chile) e oriental (a partir do Rio de Janeiro). Ainda, o autor divide estas últimas em dois períodos históricos, considerando os anos em torno da independência argentina (1816) como um divisor de águas: *ternario colonial* e *criollo occidental*, no oeste, e *binario colonial* e *criollo oriental*, no leste. Tal classificação – que, segundo Waismann e Restillo, o próprio autor reconhecia como

⁴² Sobre a trajetória de Carlos Vega, ver: Aharonián (2000).

⁴³ Segundo os autores, uma das principais características que marcam esta produção seria a linha divisória bastante fluida entre música popular e folclórica no país.

⁴⁴ Coleções de canções registradas e analisadas por Vega em suas pesquisas de campo.

arbitrária – também levava em conta o que Vega chamou de *promociones europeas*, a partir do século XVIII. A *tercera promoción* analisada por Vega é a que particularmente interessa a este trabalho e se refere às danças de salão europeias que chegaram à América do Sul no século XIX e que teriam sido integradas ao repertório já existente na região. Dentro da perspectiva das rotas de difusão das músicas, a *tercera promoción* se adéqua à categoria que Vega chamou de *binario colonial e criollo oriental: valsas, mazurkas, polkas e chotis*, assim como tradições teatrais hispânicas de *zarzuela* e *sainete* que, chegando a região, teriam dado origem ou teriam co-produzido gêneros como a *milonga*, a *ranchera*, o *tango* e o *chamamé* (WAISMANN; RESTILLO, 2005: 184).

Segundo Domínguez (2009) e também Huseby, a perspectiva teórico-metodológica adotada por Vega relaciona-se ao paradigma culturalista vigente no início do século XX na América Latina como um todo, mas com especificidades matizadas pelas nações em constituição. De acordo com este paradigma, os limites de um grupo deveriam coincidir com os limites de sua cultura e, nesse sentido, a música passa a representar um elemento anexo da cultura de um grupo e torna-se alvo de especulações deterministas, seja pela geografia, seja por questões étnicas. Além disso, Vega é influenciado pelo difusionismo e pela teoria dos ciclos culturais da escola antropológica alemã, o que contribuiu na elaboração de seus conceitos de *folklore* e *mesomúsica*.

Em seu ensaio sobre a categoria mesomúsica, Vega (1979)⁴⁵ apresenta uma perspectiva bastante ampla sobre categorias vigentes como “música clássica” ou “música popular”, chamando a atenção para a necessidade de uma análise que abarque diferentes elementos e processos relacionados ao que chamamos de música, sem que o parâmetro recaia sobre a música acadêmica no ocidente, cujos modelos pouco flexíveis criam obstáculos para a consideração da diversidade musical. Nesse sentido, entende a mesomúsica como ocupando o interstício entre a “música superior” (relacionada particularmente aos grupos urbanos) e a “música folclórica” (referente a grupos rurais), sendo que dialoga e pode apresentar elementos de ambas (VEGA, 1979: p. 5). De maneira bastante resumida - mas o suficiente para o intuito

⁴⁵ O termo foi proposto pelo autor pela primeira vez em 1965 durante a Segunda Conferência Interamericana de Musicologia, Bloomington, Indiana.

desta pequena digressão - pode-se dizer que Vega entendia a mesomúsica como “música comum” – termo que ele inclusive utiliza– e que, ao contrário de constituir uma categoria estanque e que se relacionaria de maneira determinista com relação a etnias, grupos rurais ou urbanos, territórios ou outras variantes como classe social, geração e gênero, estaria voltada à compreensão de processos em que interesses pontuais estariam em jogo. Isto é, sendo a música de todos, a mesomúsica poderia absorver interesses educacionais, econômicos e sociais dos mais diferentes tipos já que sua funcionalidade estaria relacionada à possibilidade de sua difusão e integração rápida aos mais distintos contextos de produção e recepção.

Vega, de certa maneira, parece ampliar os elementos analíticos que comumente serviram de substrato ao estudo da música, e particularmente da música não-erudita ou clássica; ou, como ele mesmo chamou, da “música superior”. Para Vega, a ânsia por uma metodologia válida para pensar a música de maneira abrangente e menos etnocêntrica fez-se absolutamente central e recebeu atenção durante boa parte de sua obra. Ao descrever o interesse medievalista na obra de Vega, Huseby aponta que o registro e estudo dos repertórios rurais sul-americanos, o intento de validar universalmente a metodologia de análise rítmica e fraseológica – característica peculiar de seus *cancioneros* - e o estudo da canção europeia medieval foram processos paralelos nas pesquisas realizadas pelo musicólogo (Huseby, 1998: p.91). Tais pesquisas são um bom exemplo de seus esforços universalistas e de produção de uma ciência do folclore ou de uma musicologia menos informada por categorias moralizantes e pouco relativistas vindas dos considerados “grandes centros” de pesquisa. Nesse sentido, muito da perspectiva de Vega, ainda que definidora de rotas e correntes, em certa medida arbitrarias, para os trânsitos musicais, entende-as como processos de longa duração; isto é, relativos ao período pré-colombiano e anteriores à constituição de estados nacionais e suas músicas “folclóricas”. A mesomúsica é a música que não viaja em uma única direção (a famosa rota centro-periferia), mas desestabiliza o que é centro e o que é periferia e acaba por constituir um olhar epistemológico, no mínimo, alternativo, para a produção de saberes, em geral, sobre música.

É preciso dizer que os termos “Argentina” e “folclore” foram amalgamando-se de maneira particular ao longo do século XX a ponto de o folclore argentino constituir-se em um “campo de produção

discursiva”, como apontou Díaz (2009), apoiado no conceito de Bourdieu. Nesse sentido, o autor enfatiza que o campo do folclore argentino, desde o começo, procurou demarcar a diferença entre *acadêmicos* e *pesquisadores*, estes últimos deslegitimados por sua característica de aficionados ou cultores. Nesse sentido, o campo discursivo do folclore produziu um discurso bastante diverso. Por um lado, a tentativa positivista de definir o fato folclórico e sistematizar seu estudo baseado em teorias e métodos antropológicos; por outro, uma produção de saberes bastante ligada às práticas artísticas, difusão e produção de eventos e manifestações ditas folclóricas.

Segundo Díaz, pode-se dizer que a partir dos anos 1920, e mais especificamente a partir dos anos 1930, o desenvolvimento do rádio e da indústria de bens culturais abre caminho para um conjunto de artistas que acabam por inserir-se em um circuito de trabalho profissional com o folclore musical, tal como bailes populares, *peñas*⁴⁶, emissoras de rádio, revistas especializadas e empresas discográficas (DÍAZ, 2009, p. 58). Díaz entende que essa produção se constituiu como um tipo particular de produção discursiva já que obedecia a regras de enunciação determinadas que acabaram por tornar-se hegemônicas no desenvolvimento histórico do campo. No entanto, ao ter a “identidade nacional” como núcleo de significação, o campo também se constituiu de lutas e conflitos pela definição do nacional e sua legitimidade e autenticidade. Tais categorias se articulam a heterogeneidade do campo, onde as diferenças regionais das manifestações folclóricas também entram em conflito.

Como relata o autor e muitos dos estudos sobre o chamamé, em 1930 Samuel Aguayo realiza pelo selo RCA Victor a gravação de uma música considerada o primeiro chamamé e, dois anos antes, um dos músicos mais referenciados do folclore argentino, Atahualpa Yupanqui, grava sua primeira composição, “*Camino del Indio*”. Na época em que Samuel Aguayo grava esse primeiro chamamé, muitos músicos paraguaios e de províncias do nordeste argentino já produziam e tocavam em Buenos Aires uma música identificada ora como

⁴⁶ Festas nas quais interpretam-se gêneros do folclore argentino como a chacarera e a zamba. Atualmente raras vezes são ouvidos chamamés nestes eventos, como pude observar durante a pesquisa de campo na capital Buenos Aires, ainda que participasse das *peñas* sem o objetivo explícito de pesquisa.

“*paraguaya*”, ora como “*litoraleña*”. De acordo com Díaz, o desenvolvimento de um campo discursivo do folclore musical ligado ao acesso e manipulação das ferramentas do mercado da cultura de massas exigia não apenas a competência para manejar esse mercado e inserir-se nele, mas também a produção de produtos culturais que interessariam ao mesmo, baseando-se na pesquisa da especificidade das manifestações culturais das províncias, a busca de sua ancestralidade e especificidade absoluta. Para o autor, a dimensão dessa disputa pode ser verificada na produção de um paradigma discursivo que envolve diferentes linguagens: musicais, verbais, visuais. Assim, os modos de produção relacionados ao folclore musical na Argentina indicam de que maneira a própria concepção de folclore musical foi sendo forjada no tempo.

Segundo Díaz, até a metade do século XX, o campo esteve relacionado – ainda que de maneira heterogênea – ao que o autor denominou de “paradigma clássico” do folclore. Isto é, um conjunto de concepções, convicções e acordos compartilhados pelos agentes do campo discursivo e que permitiam a separação entre o que era ou não folclore. Entre estas concepções, destaca-se a de “tradição”, uma categoria que embora polissêmica e ambígua, acabou por indicar, de acordo com Díaz, uma seletividade por parte dos produtores do folclore musical e que estava relacionada, fundamentalmente, com o “nacionalismo cultural” e suas relações tanto com a comemoração do Centenário da Independência quanto com o projeto político do primeiro governo de Perón (DÍAZ, 2009, p. 118). A partir do final dos anos 1950 e começo dos 1960, inicia-se um processo em que se observa tanto a expansão do campo do folclore musical (um *boom* do folclore, segundo o autor), quanto uma tensão no interior do campo provocada pelo surgimento de manifestações musicais que procuravam romper com o paradigma clássico. A criação dos grandes festivais folclóricos no país – *Cosquín, Jesús María, Baradero* – é fundamental no entendimento do que Díaz chamou de “crise do paradigma”. Segundo o autor, o aparecimento de novos compositores e intérpretes nesses festivais aliado a uma ampliação do mercado musical interno ligado ao consumo de música folclórica propiciou ao campo um alcance nunca antes experimentado. Além disso, processos políticos mais amplos, como a Revolução Cubana, contribuíram de maneira importante na formação de agrupamentos artísticos ligados a movimentos sociais e partidos

políticos de esquerda que passaram a repensar paradigmas estéticos e éticos vigentes até o momento.

Foi o caso do movimento *Nuevo Cancionero*, na Argentina, liderado por Oscar Matus, Armando Tejada Gómez e Mercedes Sosa. Em contraposição ao paradigma clássico do folclore musical do país, baseado na "tradição" e no "nacionalismo cultural", o movimento do *Nuevo Cancionero* entendia-se como parte do “desenvolvimento estético e cultural do povo”, de acordo com o Manifesto lançado pelo grupo de artistas em 1963⁴⁷. Tratava-se do encontro de músicos e produtores que, no rastro do *boom* do folclore musical no país, acabaram impulsionando o campo para uma ruptura interna inevitável. Isto é, com o crescimento do mercado da música folclórica, uma confluência de fatores levou ao questionamento de uma estética que parecia apresentar sinais de esgotamento. Assim, o movimento não propunha desfazer-se por completo da influência que o folclore exercia em sua produção, mas adequá-lo a um novo modelo de produção musical que além de apropriar-se de estéticas dominantes (a ideia de renovação musical) teria o caráter de entender a música folclórica como música de conteúdo essencialmente “popular” (o projeto popular no qual o artista deveria engajar-se); a ideia de “nação”, nesses termos, era substituída pela de “povo argentino”.

O movimento encontrou interlocutores por toda a América Latina. No sul do Brasil, a música nativista também procurou romper com os paradigmas estéticos e éticos da música tradicionalista gaúcha na mesma época, a partir da constituição de festivais da canção. Além disso, no sudeste do país, os festivais de MPB também inseriam questões parecidas com as apresentadas pelo *Nuevo Cancionero*, principalmente a ideia do artista que deveria engajar-se com as questões políticas e sociais de seu tempo⁴⁸.

A radicalização do que o *Nuevo Cancionero* entendia enquanto folclore chegou a resultar na substituição, em muitas das contracapas dos discos de artistas ligados ao movimento, da palavra folclore por Música Popular Argentina (ou MPA). Isso refletiu não apenas as consequências das inovações propostas pelo movimento, mas um contexto mais amplo da música na Argentina que, como em outros

⁴⁷ Citado por Díaz.

⁴⁸ Sobre a constituição dos festivais nativistas e da MPB, ver Marcon (2011).

países da América Latina, apresentava um novo cenário para a composição de canções, uma nova concepção de canção, a popular. Muitas vezes, não parecia fazer sentido para os integrantes do *Nuevo Cancionero*, vincular-se ao folclore musical do país, já que o folclore em si representava o conservadorismo que tanto procuraram evitar. O movimento tinha como forte influência a obra do escritor Buenaventura Luna e do compositor Arahualpa Yupanqui, personagens centrais para a constituição do paradigma clássico do folclore argentino. No entanto, ao comentar o trabalho de um grupo musical identificado com o movimento *Nuevo Cancionero*, Yupanqui teria demonstrado certo “pé atrás” com relação à renovação desenfreada, demonstrando o quanto o movimento e o contexto mais amplo da música na Argentina configuravam uma fissura no interior do campo do folclore musical.

Pero la oposición entre conservadores y renovadores expresaba también una contradicción de intereses entre figuras consagradas de las etapas anteriores y los recién llegados al campo. Un artista consagrado como Atahualpa Yupanqui, por ejemplo, fue crítico de las propuestas renovadoras, a pesar de haber sido elegido como uno de los padres textuales del Nuevo Cancionero. A veces lo hizo desde la ironía, como en la famosa anécdota según la cual se refirió al Cuarteto Zupay como esos muchachos que me “asfaltaron el camino del indio⁴⁹” (DÍAZ, 2009: p. 237)

Retomando a distinção inicial desta sessão – entre os estudiosos do folclore enquanto ciência e os músicos, produtores, pesquisadores e cultores do folclore musical – é possível compreender o campo do folclore na Argentina como um campo em que a separação *acadêmicos/pesquisadores* foi bastante importante e constituiu a heterogeneidade do que se entendeu como folclore no país. O

⁴⁹ “Camino del Indio” é o título da primeira composição gravada de Atahualpa Yupanqui.

papel dos chamados “recompiladores”, nas palavras de Díaz, é bastante interessante. A partir do começo do século XX, muitos *pesquisadores* e *acadêmicos* passaram a realizar viagens de campo, gravações *in loco*, estudos diversos sobre a música *del pueblo* nas diferentes províncias do país. Dois tipos de pesquisa se destacam aqui: uma ligada a um universo artístico, propriamente dito, e outra ligada a ele, mas com fins não-artísticos. O objetivo do primeiro tipo de pesquisa, destaca o autor, seria a manipulação dos dados com finalidade de criação artística, diferente de outras pesquisas que estariam voltadas, na época, à preservação e análise dos dados.

La recopilación implica una relación compleja en la que dos tipos de saberes entran en contacto: los saberes populares que forman parte de las canciones y danzas recopiladas, y los conocimientos del recopilador, que siempre están vinculados a la cultura legitimada (DÍAZ, 2009: p. 62)

Nesse sentido, é interessante observar que a análise da constituição do campo do folclore na Argentina esteve bastante entrelaçada à ideia de que os conhecimentos do recompilador *acadêmico* seriam oriundos da cultura legitimada, hegemônica; por outro lado, músicos e produtores *provincianos* (isto é, oriundos de outras províncias que não a da capital do país, Buenos Aires), estariam em desvantagem com relação a manipulação destes conhecimentos, mas teriam o privilégio da legitimidade enquanto detentores de saberes ditos “tradicionais”. Kaliman (2004) chega a utilizar a denominação “folclore moderno” para diferenciar os produtores ou artistas provincianos que realizam projetos de recompilação dos “folclorólogos clássicos”, ou pesquisadores ligados à disciplina acadêmica do folclore e que tornaram-se os “moldes” da música e da literatura ilustrada ocidental (KALIMAN, 2004: p. 18). Isto é, haveria uma distância teórico-metodológica e inclusive epistemológica na produção destes saberes, a ponto de criar-se um abismo entre eles. Embora se deva reconhecer que o papel dos intelectuais nesse processo é de fundamental importância para o entendimento da constituição de certas categorias como popular e folclórico e sua relação com a constituição da nação, me parece prematuro acreditar que os rebatimentos de um campo sobre o outro

possam ser descartados e que a maneira como esses conhecimentos se estruturam – uso de determinados conceitos, categorias e perspectivas de análise – seja completamente distinta. É o que a pesquisa com os textos sobre o chamamé procura justamente apontar.

A título de considerações finais a respeito da discussão sobre a música folclórica e popular na Argentina, especificamente pensando o chamamé, é possível dizer que o gênero se inclui de maneira bastante complexa em uma ou outra categoria de acordo com os estudos sobre ele. Como apontaram alguns autores (Pujol 2011; Cragolini 1997a, 1997b, 1998, 2000; Silba 2011), o chamamé sempre figurou como um gênero em trânsito nessas categorias, já que com relação às músicas do repertório dito “folclórico” sua legitimidade teria sido, por vezes, contestada. O principal fator seria o das condições subalternas dos migrantes do litoral argentino na capital Buenos Aires e sua ligação – também pela via da subalternidade - com gêneros da chamada “*movida tropical*”, como é o caso da *cumbia*. De acordo com Silba, o chamamé poderia ser pensado como “a ponte que ligaria o país do folclore com o país da cumbia” (SILBA, 2011: p. 266) na medida em que sua não completa inserção no primeiro universo (o do folclore nacional) e consequente proximidade com o universo dos bailes e salões das regiões periféricas da capital – inclusive pelo surgimento, nos anos 1980, do rótulo “chamamé tropical” – faria do gênero um território difícil de mapear por categorias estanques.

2.3 NOSSAS RELAÇÕES COM O CHAMAMÉ: AS INSTÂNCIAS DE PRODUÇÃO DE SABERES ESCRITOS SOBRE O GÊNERO.

A proposta de analisar textos sobre o chamamé não pode ser descolada da especificidade do contexto desta pesquisa. O percurso realizado ao interessar-me pela produção escrita sobre o chamamé também foi o percurso escolhido por outros estudos, entre eles, o de uma das pesquisadoras mais citadas quando se trata do gênero musical em questão: Alejandra Cragolini. Pertencente ao grupo de pesquisadores do Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, Cragolini também voltou-se para a expressividade desta produção nos inúmeros trabalhos que desenvolveu no âmbito do Instituto. Nesse sentido, é possível observar uma característica do campo e ao mesmo tempo, utilizá-la como fonte de reflexão. Por que ela é tão importante

para a pesquisa sobre o chamamé? Nesse contexto, qual a relação entre *acadêmicos* e *pesquisadores*? Como se dá a interlocução entre eles e suas categorias de análise, tais como as de música folclórica e popular, além do conceito de gênero musical? Obviamente, não há respostas fixas, mas respostas possíveis para o tipo de olhar e audição que desenvolvi durante minha experiência de campo entre chamameceiros e chamameceiras na grande Buenos Aires e nas províncias de Entre Ríos e Corrientes. Por isso também a ênfase no título desta sessão, de que se trata de uma relação com um saber em que eu também tomo parte, ainda que não seja capaz de realizar uma autoanálise - tarefa que certamente outros pesquisadores ou pesquisadoras farão muito melhor do que eu.

Embora o intento pareça apontar para uma análise exaustiva de fontes escritas sobre o chamamé, devo sinalizar que ele se refere às possibilidades da pesquisa de campo - um tanto limitadas temporalmente ao tratar-se de uma tese de doutorado - e, portanto, envolve a análise de fontes muitas vezes indicadas e concedidas por meus interlocutores e interlocutoras durante a pesquisa - como foi o caso de Elsa Lafuente, Marita González, Polito Castillo, Carlos Mange Casís e Silvia Muñoz Velcheff -. Nesse sentido, a pequena amostra que utilizo refere-se muito mais a um intento de aproximar-se do que meus interlocutores e interlocutoras entendiam como “material de pesquisa imprescindível” sobre o chamamé, do que a uma rigorosa pesquisa documental.

Assim, divido a análise entre textos de *acadêmicos* e de *pesquisadores*, proposta metodológica já apresentada. Dado que as duas categorias se mostraram bastante heterogêneas no desenvolvimento do trabalho, pretendo sinalizar tal heterogeneidade a cada passo, reconhecendo as especificidades dos textos e autores, além do conteúdo relacionado às categorias já citadas através dos enunciados alavancados por essa formação discursiva, de acordo com as considerações de Foucault (2008).

Os textos escolhidos dentro da categoria *acadêmicos* são os trabalhos de Cragolini (1997a; 1997b; 1998; 2000a; 2000b; 2003; 2004), Cardoso (2006), Bugallo (2008), González (1999) e Díaz (2009). São trabalhos oriundos de diferentes campos de saber como a antropologia, a musicologia, a história, o folclore e a comunicação e foram escolhidos devido ao diálogo entre os mesmos; isto é, devido à citação de um por outro, bastante comum na revisão bibliográfica de um

tema. Com relação aos textos de *pesquisadores*, escolhi uma edição da revista *Iverá* (1982), exemplar concedido por minha interlocutora Marita González; uma edição da revista *Corrientes Chamamé* (2013), concedida por minha interlocutora e editora da revista, Silvia Muñoz Velcheff; duas edições da revista *Cuando el pago se hace canto* (2010 e 2011), concedidas por Elsa Lafuente e Carlos Mange Casís (editor da mesma); e o livro *Mis vivencias con el chamamé*, de Polito Castillo (2009).

Ao chegar à capital portenha, procurei conhecer os acervos e bibliotecas disponíveis para uma pesquisa bibliográfica sobre chamamé e sobre música popular e folclórica, em geral, na Argentina. Um dos importantes acervos é o do *Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega*, instituto este, criado em 1931 pelo folclorista e musicólogo argentino de mesmo nome. De acordo com Domínguez, Vega e outros pesquisadores - como é o caso de Ricardo Rojas - podem ser pensados como parte da geração de intelectuais nacionalistas do começo do século XX na Argentina. Estes intelectuais receberam respaldo estatal e acadêmico em suas pesquisas e tornaram-se referências importantes para a constituição da ideia de nação, como mencionado há pouco.

Em minha primeira visita ao Instituto, conheci um dos pesquisadores associados, Norberto Pablo Cirio⁵⁰. Cirio comentou comigo que em geral havia poucos estudos *acadêmicos* sobre o chamamé; e nesse sentido, a própria biblioteca do Instituto encontrava-se com pouco material sobre o assunto. No entanto, a pequena quantidade de material referia-se aos estudos acadêmicos, pois a produção que identifiquei como a de *pesquisadores* (incluindo estudos, revistas, jornais e biografias) era bastante vasta e uma parte dela estava disponível para consulta no acervo do Instituto.

Já havia me dado conta de que as duas modalidades de produção de saberes – acadêmica e não-acadêmica – fariam parte da pesquisa de campo. Igualmente, não me causou surpresa que a segunda delas fosse

⁵⁰ Um dos temas de pesquisa de Cirio - desenvolvido juntamente com o pesquisador Gustavo Horacio Rey - são as performances musicais do culto a San Baltazar na região nordeste da Argentina, onde um tambor é usado nas músicas de procissão e no baile do santo (Cirio e Rey, 1996). Segundo os pesquisadores, este instrumento é exclusivo do culto a San Baltazar, onde diferentes gêneros musicais são executados, como o chamamé, o valseado e a cumbia.

mais volumosa e de fácil acesso. Apesar da trivialidade da questão, o contexto histórico e nacional de minha pesquisa parecia sugerir uma dedicação redobrada ao assunto. Esse fato retoma a discussão já apresentada de como o campo do folclore, na Argentina, tornou-se tão importante, ainda que bastante heterogêneo. Se, por um lado, o folclore instituiu-se como uma disciplina científica, dotada de especificidades teórico-metodológicas; por outro, tornou-se um modo de produção cultural, uma indústria que envolveu diferentes atores, e entre eles os *pesquisadores* aficionados e interessados em preservar e difundir saberes que entendiam como suas tradições. O folclore “científico”, por sua vez, procurou tratar esta segunda modalidade de produção como pouco séria ou sem legitimidade, afastando-a de seu horizonte de interesses.

Alejandra Cragnolini, como já mencionado, é considerada uma das *acadêmicas* mais citadas com relação ao chamamé. Suas primeiras publicações remontam aos anos 1990 e a amplitude de aspectos considerados por Cragnolini (migração, sociabilidade, identidade, corporalidade, comunicação) faz de sua pesquisa uma importante fonte para os estudos sobre o chamamé. Ao transitar pelos estudos musicológicos, folclóricos e antropológicos, Cragnolini propõe a reflexão sobre as categorias popular e folclórica na música argentina, ainda que o conceito de gênero musical venha atrelado a uma das duas categorias sem que a autora pareça apontar uma diferença profunda entre elas. Em dois artigos publicados na *Revista de Investigaciones Folclóricas*, um de 2003 e outro de 2004, a autora alterna o chamamé como um gênero musical “popular” (2003) e como gênero musical “folclórico” (2004). A autora também o define como “dança de par enlaçado”, em um artigo de 1997 e em outro de 2000a. Além dela, também Cardoso e González mencionam o termo *danza* e de *pareja enlazada* ou *tomada* (danças de par enlaçado, tomado). Como mencionado por Cardoso na introdução de seu livro, trata-se de uma classificação amplamente utilizada nos estudos de Carlos Vega. De acordo com essa classificação, em primeiro lugar, deve-se levar em conta que uma música pode ser vocal ou instrumental, religiosa ou profana, antiga ou moderna, além de se observar se ela é bailável ou não. Se for bailável, adota-se a classificação “espécies coreográficas”, “danças” ou “bailes”; em caso contrário, ela pode ser uma “espécie lírica” ou uma “canção” (CARDOSO, 2006: p.18). Dentro da

classificação “danças”, por sua vez, há uma subdivisão entre “danças individuais”, “danças coletivas” e “danças de pares”, estas últimas entendidas ainda como “soltas” ou “tomadas”. Segundo o autor, as danças de par tomado, ou enlaçado – como é o caso do chamamé – seriam próprias de um alto grau de “evolução social”, quando homens e mulheres se reconheceriam como “companheiros” (CARDOSO, 2006: p.56). Apesar da generalidade com que o autor parece tratar a definição dessa categoria, percebe-se que o ponto fundamental para o seu entendimento é sempre a dança. Nesse caso específico, a dança configura a independência entre homens e mulheres, que realizam movimentos diferentes, ainda que direcionados ao outro, ao par. Além disso, seria a dança, especialmente a sua coreografia, que determinaria a forma como a música deveria ser composta, algo que chama a atenção devido à centralidade da dança nos espaços observados por esta etnografia.

Percebe-se no trabalho de Cragnolini, Cardoso e Gonzáles uma dificuldade bastante comum nos estudos de música popular – ainda que se trate conjuntamente da música folclórica – referente ao uso do conceito de gênero musical. Sua definição permanece complexa no interior do campo da própria musicologia - onde ele teria surgido - mas também em sua apropriação por outros campos de saber que, ao se depararem com seus objetos de estudo, veem a necessidade de classificá-los a partir de um conceito que unifique sua diversidade e dinamicidade constituintes, tão difíceis de serem enquadradas. O título do livro de Cardoso fala dos “ritmos e formas musicais da Argentina, Uruguai e Paraguai”, e já no prólogo – escrito pelo violonista Juan Falú - e na introdução, aparece a palavra gênero como uma forma mais geral de falar de cada espécie, lírica ou coreográfica. Depreende-se daí que gêneros, ritmos e formas musicais não são a mesma coisa, mas se relacionam diretamente já que os segundos tornam-se uma forma bastante enfatizada pelo autor para caracterizar os primeiros. No entanto, não é uma preocupação explicativa do autor, mas minha, enquanto leitora do mesmo. Isto é, sou eu quem procura entender o que Cardoso chama de gênero musical, e não o próprio autor, o que mais uma vez sinaliza a dificuldade representada pela utilização do conceito em diferentes estudos. Em contraste, muitos textos de *pesquisadores* tomam diretamente a palavra ritmo pela de gênero, geralmente utilizando as duas intercaladamente, quase como sinônimos. Estilo

também aparece nesse contexto, ligado principalmente à individualidade dos instrumentistas que tocam o acordeom ou o bandoneon. Isto é, o estilo, entre muitos de meus interlocutores e interlocutoras, refere-se à maneira de tocar de um instrumentista - quase sempre também compositor - em particular.

Além disso, como é o caso do pesquisador e bailarino de folclore Leopoldo “Polito” Castillo, a denominação “dança de par enlaçado” é quase inexistente, sendo o bastante dizer que se trata de um “ritmo, um canto e uma dança” (CASTILLO, 2009: p. 7). Castillo menciona ainda o termo “expressão” para se referir ao conjunto de gêneros musicais relacionados ao litoral argentino, parecendo entender que mesmo que um gênero ou ritmo se diferencie de outros, mantêm conexões entre si dependendo da relação entre eles – nesse caso, se apresentam conexões geográficas e culturais entendidas pelo autor como “próximas”.

Portanto, pensando o diálogo estabelecido entre *acadêmicos* e *pesquisadores* sobre a questão do gênero musical, pode-se dizer que a definição de uma música enquanto chamamé, ao mesmo tempo em que apresenta dificuldades para os primeiros, apresenta também para os segundos. Na revista *Iverá* de 1982, n. 297 – aliás, último número da revista devido à morte de seu idealizador e editor Pedro Mendoza – e também em seu livro, Castillo critica a indústria discográfica que, em sua perspectiva, desde sempre teria dificultado a difusão do chamamé nacionalmente por conta das confusões na rotulagem das músicas. Castillo questiona o fato de “Flor de Corrientes”, composição de Francisco Pracánico e Diego Novillo Quiroga, ter sido o primeiro chamamé gravado. Para o autor, não se tratava de um chamamé, mas de “tecnicamente” uma polca paraguaia (CASTILLO, 2009: p.13). Sua preocupação sempre foi grande com relação ao aspecto da delimitação dos gêneros musicais. Diferente de outros *pesquisadores*, e até de *acadêmicos* afeitos a minuciosas análises musicológicas, Castillo entendia que era necessária a constituição de centros de estudo e investigação sobre as expressões tradicionais da “área guaraníca nacional” a fim de produzir material “idôneo” sobre o tema (Revista *Iverá*, 1982: p. 33).

Da mesma maneira, Castillo procurou afinar os rótulos dados aos gêneros que fariam parte da “música do litoral” – outra categoria bastante cara aos *pesquisadores* do chamamé e por vezes incorporada por *acadêmicos* para se referir ao conjunto dos gêneros musicais que

podem ser classificados por ela. Na revista *Cuando el pago se hace canto* de 2010 – revista distribuída gratuitamente durante a realização do festival anual de mesmo nome, na cidade de La Paz, Entre Ríos -, Castillo questiona novamente o fato de uma das composições mais referenciais do chamamé, a música *Kilómetro 11*, de Tránsito Cocomarola, ter sido registrada pela primeira vez como uma *campera*, em 1943. Em outra gravação e também na partitura da música recebeu o rótulo de polca e só depois de alguns anos torna-se o “hino do chamamé” (Revista Cuando el Pago se Hace Canto, 2012: p. 54).

A complexidade do acionamento do conceito de gênero musical entre *acadêmicos* e *pesquisadores* parece derivar justamente da complexidade empírica com que nos deparamos em nossos estudos. Os gêneros e seus rótulos, a relação íntima entre cada um deles, as classificações mais gerais como as de “*música litoraleña*” ou “*música norteña*”, todas elas, contribuem na dificuldade do uso do conceito se tomamos uma definição estanque do mesmo. Ou seja, não é a pluralidade de rótulos que apresenta-se como dificuldade – riqueza que constitui a pesquisa etnográfica, sem dúvida -, mas a incapacidade de percebê-los como mutuamente constitutivos de nossas percepções sobre as músicas e sobre as pessoas que as produzem. O tratamento integrado dos elementos que competem na rotulação das músicas e na construção de alteridades entre elas parece sempre um caminho profícuo para a análise, e é o que a observação das relações entre as diferentes instâncias de produção de saber parecem revelar. A relação dos autores com o saber que produzem parece indicar, ainda, de que maneira categorias e conceitos são acionados e a importância que adquirem para o trabalho.

Fui apresentada a Castillo no dia do aniversário de minha interlocutora Elsa Lafuente - comemorado no *Centro Los Cunumí Guasú* no domingo de 13 de novembro de 2011. Lafuente fez questão de apresentar-me a ele justamente porque é considerado uma autoridade na produção de saberes sobre o gênero. Como eu também me encontrava em pesquisa, na opinião de Lafuente eu deveria conhecê-lo. Sentamos em uma mesa enquanto o baile acontecia no salão do Centro e conversamos por longo tempo. Castillo contou-me sobre sua relação estreita com a constituição do chamamé na Argentina e mencionou um pouco de suas hipóteses sobre origens e relações do gênero com a polca paraguaia. Para ele, está bastante claro que o chamamé se constitui enquanto gênero musical de maneira *hermanada* com o país vizinho,

mas adquiriu contornos próprios e características bastante peculiares e relativas ao contexto argentino:

(...) [o chamamé] *É uma conjugação de sentimentos nacionais argentinos. Muitas vezes se afirmou que o chamamé chegou através de costumes paraguaios ao nosso país, mas é um erro, porque o chamamé em seu começo se identificava como chamamé correntino. A polca correntina não é chamamé. Tem a polca correntina algo de chamamé. E a música do Paraguai se identifica com a polca da Boêmia; o chamamé não. Tem a ver com uma polca regional. O chamamé é anterior à polca da Boêmia. Temos testemunhos que existe desde muitos séculos antes. E a polca da Boêmia recém foi criada em 1840 e chega à nossa fronteira em 1845, 1850. E como a polca ganhou a todas as regiões de nosso país, então temos também a polca rural, a polca canária (...)* (Polito Castillo, entrevista concedida em 13/11/2011, cidade de Rafael Castillo, tradução minha).

Pode-se dizer que Polito Castillo tornou-se um dos *pesquisadores* – mais respeitados em seu campo discursivo devido a diversos fatores, mas certamente um dos mais importantes diz respeito não apenas ao *ser de lá*, mas ao *estive lá*. Castillo participou de momentos considerados “históricos” para o gênero, como as primeiras gravações, a constituição dos primeiros salões de baile e rádios chamameceras na capital Buenos Aires, a formação dos principais conjuntos de chamamé, entre outros momentos. Talvez essa experiência direta na história do gênero musical – vivenciada por poucos que atualmente a relatem – desvie o foco de atenção de outro fator importante no reconhecimento e legitimidade de um *pesquisador* do chamamé: ter nascido em alguma das províncias do litoral argentino, principalmente Corrientes. Não foi o caso de Castillo, e não é o de muitos chamameceiros e chamameceiras. Nesse sentido, o *ser de lá* - ou ser chamameceiro ou chamameceira -, não está restrito a pessoas nascidas nas províncias do litoral argentino, mas tornou-se um diferencial na disputa pela legitimidade de poder falar sobre o chamamé.

O saber envolve, portanto, alguma forma de conexão com o chamamé que possa ser vivenciada enquanto litoralinho ou litoralenha - aqueles que nasceram lá e, portanto, carregam o chamamé “*en el sangre*” – ou aqueles que descendem de pessoas nascidas no litoral argentino e que acabaram em sua vida, de alguma maneira, “vivenciando” o chamamé, como aponta justamente o título do livro de Castillo. No entanto, *ser de lá* ou *ter estado lá* não significa uma posição assegurada eternamente entre os membros do grupo. A mudança de posições legitimadas é constante e pode variar muito com o tempo, já que tanto o sentido de cada uma se modifica quanto as pessoas que são ou estiveram lá.

Como aponta Díaz, o processo que tomou corpo na Argentina a partir dos anos 1930 com as migrações internas e crescente industrialização do país pode ser caracterizado pelo surgimento de *pesquisadores* como Castillo e que acabaram por constituir o que ficou conhecido como “campo do folclore”, como já mencionado. Segundo Díaz, a ação estratégica de agentes sociais que se movem no marco de espaços possíveis no campo pode ser observada a partir de diferentes níveis, seja na atuação enquanto músicos/musicistas, seja escrevendo, pesquisando, dançando, divulgando gêneros musicais e danças, etc. Todos estes níveis acabam por constituir um processo de enunciação relativo ao campo do folclore e que se dinamiza a todo instante, a cada apresentação ao vivo, a cada nova revista de chamamé, gravação de um disco, a partir de pesquisas como a de Castillo e outros.

Com relação à classificação do chamamé enquanto música folclórica ou popular, observa-se que as diferenças entre as duas categorias por vezes desaparecem nos trabalhos de *acadêmicos*. No entanto, ao tratar da entrada do chamamé no mercado da produção discográfica nos anos 1930, tanto Cagnolini quanto Díaz entendem que o esforço por adequar-se aos padrões da classificação em voga, o “folclore”, fez com o que produtores e cultores do chamamé impulsionassem a busca por uma ancestralidade guaraníca do gênero. Na visão dos autores, e também na de Bugallo, o elemento guaraníco apareceria aí como “imaginário” ou “recriação de uma tradição”, desenvolvida pelos “intelectuais do grupo” (CRAGNOLINI, 2000b: p. 145), ou seja, os *pesquisadores*. Bugallo, por sua vez, tenta propor uma resposta ainda mais fechada para a questão, afirmando categoricamente no início de seu livro, que o chamamé pode ser considerado uma das “espécies do folclore musical” de maior vigência e prática nos dias

atuais (BUGALLO, 2008: p. 15). Para Bugallo, o chamamé é folclore, mas não por sua ancestralidade guaraníca ou até mesmo jesuítica – como alguns *pesquisadores* teriam afirmado –, mas por representar uma “clara filiação hispano-peruana”. Isto é, para o autor, o chamamé resulta de uma dispersão – via Peru – da música hispânica colonial, adquirindo contornos regionais específicos, como foi o caso do litoral argentino.

Para Díaz, ao filiar-se à categoria “folclore”, o chamamé assumiu um legado muito orientado pelos elementos do já citado paradigma clássico do folclore na Argentina, como por exemplo, o *criollismo* e o nacionalismo cultural. A partir dos anos 1970, uma nova fase relativa ao gênero lhe teria aproximado do movimento do *Nuevo Cancionero* e da MPA e, assim, lhe conferido uma marca “popular” que o teria afastado dos pressupostos da classificação anterior. O autor cita o trabalho da cantora e compositora Teresa Parodi como um dos marcos fundamentais desta fase de “renovação” do chamamé (DÍAZ, 2009: p. 279).

Enrique Piñeyro, escritor e historiador da cidade de Corrientes – chamado pelos cultores de chamamé de “Professor Piñeyro” – tornou-se, ao lado de Castillo, uma das grandes referências em termos de pesquisa sobre o chamamé. Pude conhecê-lo durante a *Fiesta Nacional del Chamamé* de 2012, em Corrientes. Piñeyro estava sentado junto ao estande da Fundación Chamamé e me foi apresentado pela presidente da instituição, Silvia Muñoz Velcheff. Contou-me que seria homenageado pela Fundación no palco do anfiteatro Tránsito Cocomarola, além de ter um artigo publicado na revista anual editada por Velcheff. Com 76 anos, Piñeyro disse estar contente com os rumos da pesquisa sobre o chamamé, com os trabalhos da Fundação e a criação de uma cátedra livre sobre chamamé na *Universidad Nacional del Nordeste*, onde atua como docente. Além disso, enfatizou sua luta para que o gênero fosse considerado um patrimônio cultural de Corrientes, o que teria resultado na promulgação de leis provinciais com relação ao chamamé. Em seu artigo na revista *Corrientes Chamamé* de 2013, cita justamente as leis que teriam por objetivo patrimonializar o chamamé e instituir datas comemorativas, como o dia 19 de setembro (dia do chamamé). Ao defender a salvaguarda do chamamé, Piñeyro sugere ainda que mais importante do que as leis que o protejam, seriam as iniciativas de pesquisa e difusão do chamamé como “*ritmo musical del folclore tradicional de la provincia de Corrientes*” (Revista Corrientes Chamamé, 2012: p. 11).

Nesse sentido, Piñeyro e outros *pesquisadores* entendem que a criação de leis relativas ao gênero musical (ou “ritmo”, em suas palavras) é o reflexo de um trabalho de difusão e pesquisa realizado por pessoas interessadas em preservar as raízes e tradições de uma determinada região do país. O envolvimento direto na “luta”, como enfatizou Piñeyro, é que valoriza o trabalho de pesquisa empreendido. Lutar é aproximar-se do chamamé o quanto for possível, ainda que essa aproximação ou envolvimento direto impliquem sempre uma especialização de papéis no interior do grupo. Há assim os difusores (radialistas, apresentadores e apresentadoras de festivais, pesquisadores e pesquisadoras, fundações, blogueiros e blogueiras) e os poetas, poetisas, músicos, musicistas, bailarinos e bailarinas. No interior desse grupo bastante heterogêneo, a luta de uns é reconhecida por outros e, igualmente, o trabalho de uns, depende do reconhecimento de outros. O que não exclui o conflito, já que um dos substratos que une esses diferentes atores no interior de um mesmo grupo é necessariamente a concepção do que é o chamamé. A autenticidade de cada definição só se dá pontualmente, em diferentes situações e a partir da dinamicidade das posições ocupadas por cada membro do grupo a todo instante.

A vinculação do chamamé a um passado guaraníco foi, segundo os citados *acadêmicos*, uma estratégia de legitimação do gênero no campo do folclore musical argentino. Comparando essa produção com a de *pesquisadores*, percebe-se uma dicotomia entre pesquisas voltadas para a busca das origens ou raízes étnicas e territoriais das músicas (*pesquisadores*) e pesquisas interessadas em desmistificar tal busca, apontando para seu caráter de estratégia de legitimação ou recriação de tradições através da constituição de imaginários (*acadêmicos*). No entanto, o trabalho de Bugallo poderia ser considerado um tipo ideal um pouco atípico, tomando de empréstimo aqui a perspectiva weberiana. O autor parece inserir-se exatamente na fronteira entre *acadêmicos* e *pesquisadores* ao procurar, também, definir a ancestralidade do gênero e o que lhe introduz definitivamente no universo da categoria “folclore”. Da mesma forma, também González enfatiza em seu verbete sobre chamamé no *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* as origens territoriais do gênero, o nordeste argentino, mais especificamente a cidade de Corrientes. No prólogo escrito para o livro de Cardoso, o violonista argentino Juan Falú – bastante conhecido como um dos “renovadores” do folclore musical no país de acordo com Díaz –

chama a atenção justamente para o trânsito eficiente que teria sido realizado por Cardoso entre os conhecimentos “populares” e as “exigências teórico-metodológicas do ensino acadêmico da música”. Falú compreende, portanto, como positiva a iniciativa de Cardoso em circular entre mundos aparentemente distantes. Obviamente que tratando-se de uma obra editada pela Universidade Nacional de Misiones – onde leciona o autor -, não se pode dizer que desaparecem as hierarquias de poder entre as distintas instâncias de produção de saber. Contudo, o prólogo de Falú parece representar um desejo em valorizar o diálogo entre *pesquisadores* e *acadêmicos* que o folclore enquanto ciência teria muitas vezes renegado. Ao falar sobre o folclore, Cardoso marca ainda mais este desejo:

Sin, embargo, aun se discute (a veces con razón) si tal o cual género es o pertenece a tal o cual categoría. Así, las especies aquí incluidas no están por el hecho de ser o no folklóricamente aceptadas, según las reglas que puedan tenerse en cuenta para ello. La diferencia entre folclore, proyección folklórica y ciencia del folclore es clara solamente para el folklorólogo; la gente tiene otra idea, muy precisa, sobre esta palabra. Más aun, si utilizara incorrectamente la palabra “folclore”, debe entenderse que lo hago más allá de lo que encierra su definición, para quitarle el contenido peyorativo con que se usa en ciertos ambientes europeos. Es una palabra usada en toda América Latina a recuperar y reponer en su sitio con dignidad (CARDOSO, 2006: p. 17).

O diálogo entre *acadêmicos* e *pesquisadores* envolve, portanto, a aderência comum ao conceito de gênero musical tal qual sua antiga acepção musicológica, como apontaram Beard e Gloag. Isto é, a ideia de que a música popular é sempre territorializada e socialmente constituída, estando atrelada a particularidades locais, regionais, enquanto que a música erudita, supostamente autônoma com relação aos processos sociais, teria um caráter universal. Isto é, o diálogo entre os estudos empreendidos por *acadêmicos* e *pesquisadores* não pode ser pensado

apenas no plano analítico, de suas diferenças e aproximações teórico-metodológicas, mas também no plano político, das relações cotidianas entre eles na legitimação de seus enunciados.

Para entender um pouco melhor a relação entre os dois tipos de produção de saber no que diz respeito ao elemento guaraní no chamamé, é interessante notar que muitas das letras de chamamés são escritas ou em guarani ou em *yopará*, uma espécie de dialeto utilizado pelos correntinos, no qual fazem uso de algumas palavras da língua guarani (mescladas ao idioma castelhano) no sentido de, entre outras coisas, enfatizar ou dar contornos regionais ao tema de uma conversa ou à letra de uma música. Assim, reivindicar a origem guaraníca do chamamé e saber acionar a língua guarani para legitimar seu discurso é parte indissociável da produção de saberes sobre o gênero por parte dos *pesquisadores*. Muitas vezes em campo me foram indicados autores e autoras com relação estreita com o chamamé e que fariam parte de todo um contexto de produção reconhecido como de fundamental importância para quem o estuda. A relação estreita tem a ver, principalmente, com o *ser de lá*, o que mais especificamente significa tomar parte nas atividades cotidianas do grupo e manipular com certa fluência os códigos valorizados e constituídos a todo instante nesse contexto. O pesquisador está ciente de sua condição no grupo e faz uso da mesma com o objetivo de continuar nela e sustentar a posição hierárquica inerente ao posto que ocupa. Desta posição depende muito de sua produção. Depende seu conteúdo e sua transmissão. A efetividade de seu discurso não está alienada de sua prática; o discurso é ele mesmo, prática. Assim, também os *pesquisadores* do chamamé dependem de uma prática discursiva que os constitui como um saber. De acordo com Foucault (2008), os elementos que configuram determinadas formações discursivas (conjuntos de enunciados) e que caracterizam um saber constituem um conjunto complexo de relações que não podem simplesmente ser descritas a partir dos objetos, conceitos ou escolhas teóricas, como se cada período histórico ou escola teórica apresentassem alguma forma de consenso possível. É exatamente o dissenso que as torna observáveis e possíveis de serem descritas, porque é no discurso que se manifestam e através dele que se reproduzem. Nesse sentido, parece importante entender de que maneira se dão as relações destes *pesquisadores* com o saber a que se dedicam e suas especificidades.

Voltando à questão da língua guarani como um dos elementos-chave do saber sobre o chamamé entre os *pesquisadores*, estudos sobre procedimentos formativos e socialização linguística entre populações indígenas (Novaro 2011; Hecht 2011) têm demonstrado que o educativo e o escolar (a instituição da escola, principalmente) têm sido reivindicações políticas crescentes, além da necessidade de pesquisas acadêmicas como uma demanda do Estado com relação às políticas públicas que se referem a essas populações. Tomando por base esse fato, parece que a língua guarani como elemento-chave na produção de saberes sobre o chamamé aponta fundamentalmente para o uso de uma língua enquanto ato ritual, onde o faccionarismo linguístico é também e sempre um faccionarismo político. (LEACH, 1996: p. 111-112). Ou, como apontou Beillerot sobre as considerações de Giles Deleuze sobre como figuram enunciados e evidências em terminados discursos de saber:

Al hablar de la disposición de los enunciados y las evidencias, G. Deleuze enfatiza las puestas en forma. Se trata de enlaces en unidades empíricas, reconocibles y estables, al menos por un tiempo, que nos parecen dotadas de finalidad con miras a una acción, a un actuar posible. En nuestra opinión, la existencia de un saber depende de la relación entre una lengua y acciones en el campo de una práctica social determinada (BEILLEROT, 1989, p. 23).

Ao usar o termo *mbaraka* (violão, no contexto chamameceiro), da língua guarani, músicos e pesquisadores de chamamé entendem que os guaranis deixaram um legado importante, conhecido e transmitido pelos *litoraleños* por sua relação próxima com aquele povo. *Ser de lá* implica saber o *yopará*, que é o dialeto dos descendentes de guaranis, e nesse sentido, implica posicionar-se no jogo dos saberes em uma posição favorável e segura. Aprender guarani nos *talleres* da Casa de Corrientes, por exemplo, é parte desse saber sobre o chamamé. É parte de uma necessidade de poder manipular situações comunicativas cotidianas, como analisou Hecht, e envolve a transmissão de saberes linguísticos, mas, fundamentalmente, identificações socioculturais e competências frente ao grupo em que se insere (HECHT, 2011: p. 47). Nesse sentido,

tanto Hecht quanto Novaro e também Ochs e Schieffelin (2010) insistem em uma socialização *para e através* da linguagem. Ou seja, é através das disputas de sentido sobre as diferentes línguas (nesse caso o guarani) que muitos processos importantes se dão, entre eles a socialização. A socialização envolvida na produção de saberes sobre o chamamé não exclui a socialização para e através da língua guarani, além de marcar uma diferença para com outras produções, que negam esse tipo de socialização como questão fundante, em especial, a dos *acadêmicos*.

Pode-se questionar o fato de os *pesquisadores* do chamamé não pertencerem à etnia Guarani e, nesse sentido, seu uso do idioma guarani não se tratar dos mesmos processos de socialização analisados por Hecht, Novaro e Ochs. O mesmo ocorre no Paraguai, onde tanto o espanhol quanto o guarani são consideradas línguas oficiais, sem que a população tenha que assumir necessariamente uma identidade étnica. No entanto, é preciso reconhecer - como o fez Cardoso de Oliveira (2006) - as vicissitudes da noção de identidade. Ao compreender a identidade - *étnica*, sobretudo - como "identidade contrastiva", inspirado nos trabalhos clássicos de Barthes e Cohen, Cardoso de Oliveira sugere que a identidade étnica é sempre uma forma de interação entre grupos operando dentro de contextos sociais comuns. Para enfatizar o que me proponho a discutir, cito as palavras do autor:

(...) a questão étnica, na medida em que envolve interrogações sobre identidades assumidas enquanto fenômenos de etnicidade, guarda íntima relação com o contexto sobre o qual os povos e indivíduos que os constituem se movimentam: se for no interior de seu próprio território - de um povo determinado -, a noção de etnicidade (nele) não se aplicaria, ainda que a de etnia poderia ser tolerada, se bem que pouco precisa (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2006: p. 26).

A etnicidade reivindicada pelos chamameceiros e chamameceiras - reivindicação altamente ancorada nos estudos dos *pesquisadores* do chamamé - é, nesse sentido, oriunda de um contexto de relações em que a etnia Guarani emerge - o que não ocorre, por

exemplo, com relação ao Paraguai. Poucas vezes o uso de palavras da língua guarani por meus interlocutores e interlocutoras fez referência ao Paraguai e ao contato bastante próximo que as províncias do nordeste da Argentina têm com aquele país. De acordo com Cardoso de Oliveira, a “ideologia étnica” desenvolvida em situações de contato e fricção interétnica se refere, em primeiro lugar, a um autorreconhecimento do grupo e, posteriormente, a um reconhecimento pelo “outro”, que conforma o diálogo necessário para a constituição da etnicidade. Ainda que o chamamé possa representar um tipo de movimento nativista, no qual um povo guarani bastante generalizado figura e é reivindicado, não se pode igualmente afirmar que sua reivindicação não seja legítima, na medida em que o território adstrito ao chamamé na Argentina – segundo *acadêmicos e pesquisadores* do gênero - corresponde a uma grande área ocupada por guaranis, descendentes de colonizadores espanhóis, imigrantes europeus e seus descendentes, descendentes de escravos e outras tantas categorias identificatórias. Portanto, a questão da reivindicação da raiz guarani pelo chamamé deve ser tomada como uma questão de análise, mas não da análise desqualificante que teria por objetivo esclarecer o que é, e o que não é guarani no chamamé. O que é guarani é fruto de uma relação contextual e, portanto, depende também de chamameceiros e chamameceiras.

A proposta de analisar os textos a respeito do chamamé, como mencionado no início deste capítulo, partiu de minha própria inserção no contexto da pesquisa e na percepção de o quanto estes textos são importantes para *acadêmicos*, mas também *pesquisadores*, chamameceros e chamameceras. O trânsito dos conceitos e categorias de análise entre as diferentes instâncias de pesquisa e produção de saber sempre me pareceu um campo fértil de reflexões e, nesse sentido, é interessante mencionar a reflexão realizada por Carneiro da Cunha (2009) a respeito do conceito de cultura, com ou sem aspas. A autora tratou da relação entre uma categoria analítica produzida no centro – a cultura, sem aspas, conceito antropológico bastante contestado e tido por muitos como politicamente incorreto – e o apropriado pelos povos periféricos – a “cultura”, com aspas e relacionada ao novo papel de “argumento político”. De acordo com Carneiro da Cunha, embora os conteúdos dos dois não necessariamente sejam distintos, seu universo de discurso o é, por isso a necessidade de se refletir os desencontros entre a cultura e a “cultura” que, sobretudo, representam os desencontros entre

a política acadêmica e política étnica (CARNEIRO DA CUNHA, 2009: p. 313). Transladando a perspectiva de Carneiro da Cunha para a questão que analiso neste capítulo com os devidos cuidados, pode-se dizer que conceitos como o de gênero musical, por exemplo, também representam, por vezes, o desencontro entre a política acadêmica e as políticas relacionadas às demandas de pesquisa dos *pesquisadores* e sua inserção no universo que estudam. No entanto, me parece que seria prematura dizer que o conceito de gênero musical nasce no meio acadêmico sem que se leve em conta o diálogo constante entre este meio e os demais, principalmente o das práticas musicais. Nesse sentido – e creio que o mesmo vale para o conceito de cultura – acredito que as idas e vindas dos conceitos e categorias analíticas são praticamente impossíveis de serem demarcadas ou, pelo menos, de se delimitar um ponto de partida, sem aspas, e um ponto de rebatimento, com aspas. Esse rebatimento, apropriação, “indigenização”, precisa ser observado por uma perspectiva menos dicotômica, em que esses universos de discurso figuram tão separados. Não que esse seja o caso de Carneiro da Cunha, mas me parece importante investigar, igualmente, de que maneira o impacto dos conceitos produzidos na periferia infere na produção acadêmica. Foi o que tentei modestamente apontar no presente capítulo.

De acordo com Marcus, o livro “Writing Culture”, de 1986, reflete a colaboração de estudiosos dos mais diferentes campos das artes e humanidades com o objetivo de realizar um “exame crítico, revelador do mecanismo textual de produção de conhecimento de autoridade sobre os outros e sobre as culturas” (MARCUS, 2010: p. 134). O livro procurou articular um tipo de colaboração que pudesse contribuir para uma reflexão renovada sobre o que entendemos como trabalho de campo, retirando da etnografia a carga de uma tradição empiricista, comprometida com a função documental e com representações naturalistas. As contribuições dos profissionais das artes propiciaram o entendimento de que antropólogos e artistas estão interessados por certa *experiência disciplinada de investigação* que coloca buscas intelectuais diretamente em contato com os modos do mundo. Assim, a colaboração torna-se um dos pontos centrais para o que o autor entende como etnografia *multi-situada*. Isto é, entender o trabalho de campo como um espaço multi-localizado permite identificar a gradação das diferentes colaborações na produção de saberes justamente pela possibilidade de

ampliação das formas de representação da alteridade: a pesquisa de campo, o diálogo interpares, as leituras levadas a campo e as leituras trazidas na bagagem da volta. Nesse sentido, é necessário estar atento aos problemas levantados por *pesquisadores, acadêmicos*, músicos, bailarinos, apreciadores, no intuito de que o texto etnográfico apresente a consciência da comparação imanente dos conceitos analíticos - forjados colaborativamente por múltiplos pontos de escuta - e das hierarquias que atuam na produção de saberes sobre o outro.

A noção de “relação com o saber”, proposta por Beillerot, parece sinalizar a experiência da pesquisa em música ou em antropologia da música, na qual me encontro há pelo menos nove anos (graduação, mestrado e doutorado), mas também a experiência com o que chamamos de “música”, com a qual tenho contato desde que me entendo por gente. A “música” à qual me refiro não é uma categoria universalmente válida. Seu saber é contingente e seu aprendizado envolve a prática constante de enunciados compartilhados. No entanto, também é ela um saber difuso, talvez mesomúsica, música popular, folclore... Música é uma categoria situada, ritualizada. É também onda sonora, física, que recebe do corpo uma resposta física e, por isso, fruto de uma técnica corporal (Mauss 1979). O som ocupa espaço, mas a música ocupa também. A música nos ocupa e estamos todos preocupados com ela.

CAPÍTULO 3

O CHAMAMÉ E O LITORAL ARGENTINO: SOBRE PAISAGENS, TRAJETOS E TRAJETÓRIAS CHAMAMECEIRAS.

A chegada ao litoral argentino, ao contrário da grande Buenos Aires, foi por terra. Depois do campo em Buenos Aires retornei ao Brasil por um mês e preparei-me para a segunda parte da pesquisa, na região nordeste da Argentina. De ônibus, fiz o caminho que muitos turistas argentinos percorrem todos os anos para chegar a Santa Catarina e aproveitarem as praias no verão. Fazendo divisa com Santa Catarina (cidade de Dionísio Cerqueira) está a cidade de Bernardo Yrigoyen, província de Misiones, que dista 329,9 km da capital da província, Posadas, e 641,9 km de Corrientes, capital da província de mesmo nome. Além da cidade catarinense, a fronteira contempla ainda a cidade paranaense de Barracão, o que diversifica ainda mais a realidade fronteiriça. De Florianópolis até a fronteira são 784 km, utilizando-se a linha realizada pelo ônibus que sai de Florianópolis e passa por Itapema e Balneário Camboriú e segue pela BR 470 até o oeste de Santa Catarina.

A demora da viagem – quase 30 horas até Corrientes capital – deve-se ao tempo de espera na Aduana. Na ida, que para os passageiros argentinos significa a “volta”, é madrugada e quase ninguém desce do ônibus. Quando os turistas argentinos estão chegando ao Brasil, por outro lado, é dia, e alguns aproveitam para trocar dinheiro com cambistas e fazer compras em lojas e supermercados com redução de impostos. Interessante notar como a intensidade desse mercado de fronteira não se reflete na riqueza econômica das cidades que o sediam. Tanto Bernardo Yrigoyen quanto Dionísio Cerqueira são cidades pequenas com pouca ou nenhuma atividade industrial e precária estrutura urbana. A própria Aduana tem sofrido com a falta de estrutura, o que teria provocado greves de funcionários e de caminhoneiros que passam bastante tempo nas filas para passar de um lado para o outro⁵¹.

⁵¹ Sobre a vida na fronteira, ver a matéria publicada no site de notícias “ClicRBS” em 27/08/2012: <http://wp.clicrbs.com.br/chapeco/2012/08/27/vida-de-fronteira-em-dionisio-cerqueira/>. Acesso em 25/03/2013.

Nas duas viagens que fiz para o nordeste argentino era a única brasileira do ônibus, e muitos aproveitaram para me perguntar sobre casas para alugar em Florianópolis, lugares bonitos para visitar e algumas palavras em português. Quando contei sobre minha pesquisa muitos se disseram surpresos por eu me interessar pelo tema e me perguntaram se no Brasil se toca chamamé. Eu respondi que sim, e que eu, particularmente, conheço chamamé desde criança. Os motoristas dos ônibus que ficam enfileirados na passagem pela Aduana conversam entre si em um “portunhol” que parece bastante compreensível tanto para argentinos quanto brasileiros. Numa dessas rodas de conversa em que turistas me perguntavam sobre o Brasil e sobre minha pesquisa, um dos motoristas entrevi e disse que “*quem vive na fronteira compartilha muita música pelo rádio*”. A fala desse motorista fez muito sentido na pesquisa de campo e já tinha aparecido em diálogos de interlocutores e interlocutoras da pesquisa de mestrado - com a música nativista no sul do Brasil - em que as transmissões de frequências AM e FM do país vizinho eram relatadas como centrais para o conhecimento do repertório musical argentino. O acordeonista brasileiro Luís Carlos Borges contou em uma entrevista realizada durante o *Foro Chamamecero* em 2013 – evento paralelo durante a Festa Nacional do Chamamé, em Corrientes capital – como entrou em contato com o chamamé na fronteira do Rio Grande do Sul com a província de Corrientes:

“(...) eu me lembro de quando tinha 3 ou 4 anos de idade e meu pai ligava o rádio e as rádios tocavam música caipira, rádios de São Paulo, algumas do Rio de Janeiro, e isso às quatro, quatro e meia da manhã... e a partir das cinco da manhã, se corria o dial para a esquerda e estava aí uma rádio que tocava chamamé. Então eu me lembro que já desperto eu gritava para meu pai: - Deixa aí, deixa aí! E meu pai dizia: - Mas não entendo nada! Porque entre uma música e outro o apresentador entrava e anunciava em castelhano o próximo tema...e eu dizia para meu pai – Mas eu gosto! (...) Então, aos poucos, fui tomando conta do rádio de meu pai, e voltava sempre para a esquerda para a rádio de chamamé, onde passava o programa Amanecer Chamamecero ou Amanhecer com o Chamamé, não me lembro o

nome do programa. Aos 9 anos comecei a tocar profissionalmente com os irmãos Borges, meus irmãos, um pouco mais velhos que eu, e convenci a meus dois irmãos que me acompanhassem ao festival de Santo Tomé, Argentina. Creio que era a segunda ou terceira edição, 1962 ou 1963, por aí. E aí tive a sorte – para completar a loucura que já sentia pelo chamamé, desde sempre – de conhecer a Don Ernesto Montiel, em uma noite, na outra Tránsito Cocomarol e na outra a Raulito Barboza, que era muito jovem, nada mais que 28, 29 anos, bem penteado. E isso criou em meu coração e em minha alma musicqueira, um universo tão grande e tão louco para mim que aos 11 anos já não havia mais como parar com isso. Então comecei a vir para a Argentina mais vezes. Aos 13 e aos 15 fugi de casa, porque meu pai dizia que quando não pudessem ir meus irmãos, eu também não poderia ir, apenas aos 18. Emprestei dinheiro de um irmão e saí com meu acordeom e um par de roupas e passei pela balsa de Santo Tomé – naquela época não havia ponte – com minha carteira de estudante (...)” (Luís Carlos Borges, entrevista pública durante o Foro Chamamecero, Festa Nacional de Corrientes, 17/01/2013).

Levando em conta a intervenção do motorista de ônibus e a fala de Borges é possível pensar a fronteira como um espaço de muitas trocas, passagens, trânsitos, mas também de permanência, da constituição de uma peculiaridade local que, sem dúvida, passa pela oralidade. Como analisou Hartmann (2008), a fronteira, e mais especificamente as cidades de fronteira, constituem “comunidades narrativas” que compartilham narrativas e o próprio ato de contar, que é comum aos integrantes dessa comunidade. Para autora, a comunidade narrativa é, nesse sentido, também uma “comunidade de fala”, tomando a perspectiva de Hymes (1972); isto é, uma comunidade onde se compartilham códigos verbais e corporais e que é definida pela competência esperada de seus membros em manejar os atos de fala (HARTMANN, 2008: p. 4). A fronteira, com sua imagem de indefinição e transitoriedade, não é um espaço em trânsito. Além disso, constitui um

espaço rico em formas de conhecer e entrar em contato o outro, já que a proximidade espacial não elimina o traçado geopolítico nem as diferentes nacionalidades, constituídas e lembradas a todo momento ⁵².

Tomando de empréstimo a leitura de Hartmann e Hymes, poderia me arriscar a dizer que a fronteira é também um espaço interessante para se pensar “comunidades de música”, ainda que se possa pensá-las em qualquer outro lugar, e não exclusivamente um espaço físico, mas também virtual. No entanto, o que tento enfatizar é justamente a maneira com que meus interlocutores e interlocutoras procuraram relatar a fronteira com um espaço em que se constituíram como músicos e musicistas. Ouvir as rádios do outro lado da fronteira e atravessá-la fisicamente - fugindo de casa, inclusive, como no caso de Borges – muitas vezes representa o credenciamento total a um universo do qual já se sentem parte, até mais do que com relação a universos dentro de seu próprio país.

Entrar na Argentina por terra trouxe essas questões para a superfície. Em outras ocasiões de passagem, também por terra, para o lado da Argentina – entrando por Uruguaiana/Paso de los Libres e São Borja/Santo Tomé – era interessante notar como os gêneros mais característicos dessa comunidade de música, pelo menos através das rádios argentinas que eu ouvia pelo telefone celular, eram as versões castelhanas de músicas sertanejas brasileiras e chamamés. Muito chamamé. E não à toa, a relação do chamamé com a radiodifusão é absolutamente importante, vide as inúmeras emissoras, algumas clandestinas, dedicadas ao gênero e acompanhadas por migrantes do litoral argentino na grande Buenos Aires (Cragolini, 2004).

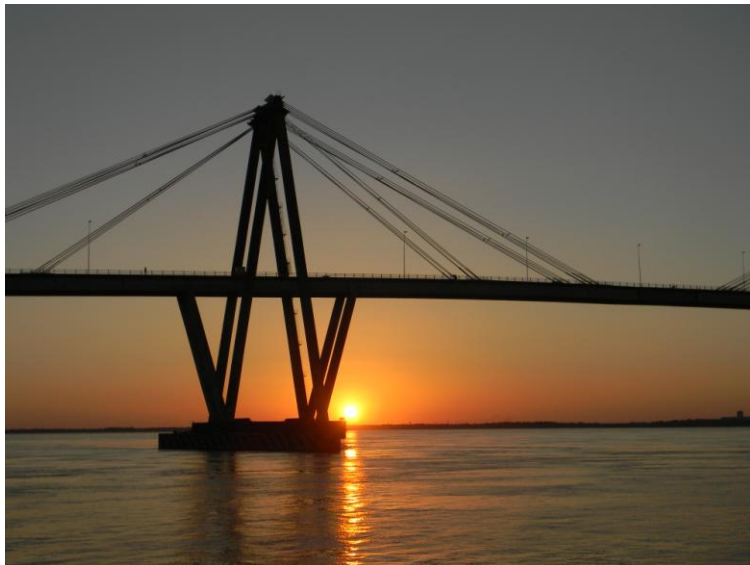
Nesse sentido, o presente capítulo da tese pretende dar conta de uma das especificidades do chamamé e que acabou por se evidenciar durante a pesquisa de campo: o constante deslocamento espacial e um retorno contínuo ao litoral argentino, representado, sobretudo, pela província de Corrientes. Dela emergem muitos significados relacionados ao chamamé e inclusive as relações estabelecidas pelo gênero com países vizinhos e nas fronteiras entre eles. Os trajetos e trajetórias que pude acompanhar, bem como os relatos sobre eles, constituíram o

⁵² Sobre a fronteira Brasil-Argentina e a pluralização de sentidos relacionados ao território da fronteira, espaço social de diferentes possibilidades ver também Labale (1996).

processo etnográfico de maneira importante, constituindo a própria trajetória da pesquisa da capital portenha ao litoral argentino. Nesse caminho da capital ao litoral, os conteúdos temáticos que estruturam dinamicamente o gênero foram tomando corpo e aparecem aqui relacionados às paisagens “naturais” do litoral argentino e à experiência da migração, principalmente. Nesse sentido, embora a temática chamameceira não se reduza apenas às questões paisagística ou migratória, elas foram fundamentais para pensar o gênero durante a pesquisa de campo.

3.1 O LITORAL ARGENTINO E AS PAISAGENS CHAMAMECEIRAS

Como já mencionado, a região nordeste da Argentina, também chamada de litoral argentino ou mesopotâmia argentina, é conhecida por sua enorme bacia hidrográfica, onde estão presentes os rios: Iguazú, Uruguay, Paraná, San Antonio e Pepirí Guazú. Os rios Paraná e Uruguay são os mais conhecidos e citados quando se trata da região. São grandes rios e movimentam a economia local através do transporte de cargas e das atividades pesqueiras. O rio Paraná nasce no Brasil, entre os estados do Mato Grosso do Sul, São Paulo e Minas Gerais, na confluência dos rios Parnaíba e rio Grande. Sua extensão é grande; 2.570 km, sendo o segundo maior rio em extensão da América do Sul, segundo a ANA (Agência Nacional de Águas). Passando também pelo estado do Paraná, ele segue na direção oeste e torna-se a fronteira natural entre a Argentina e o Paraguai. Desce em direção ao sul pelo território argentino até desembocar na bacia do Prata.



Fotografia 11: Ponte “General Belgrano” sobre o Rio Paraná na cidade de Corrientes. A ponte divide as cidades de Corrientes e Resistencia (província de Chaco).

Por sua vez, o rio Uruguay (ou Uruguai, em português) forma-se na junção dos rios Pelotas e Canoas na divisa entre os estados brasileiros do Paraná e de Santa Catarina. Apresenta uma direção geral leste-oeste até receber, pela margem direita, o rio Pepirí-Guazú, quando começa a seguir por sudoeste, servindo de fronteira entre o Brasil e a Argentina, até receber o rio Quaraí, afluente da margem esquerda que atua como fronteira entre o Brasil e o Uruguai. A partir da desembocadura do Quaraí, o Uruguay segue para o sul até a localidade de Nueva Palmira, onde lança suas águas no rio da Prata. O total de sua extensão é de 1770 km.

Os dois citados rios interessam para a presente pesquisa na medida em que tornaram-se referências importantes na composição de chamamés, assim como aspectos ligados a eles, como a pesca e as comunidades ribeirinhas. No entanto, a relação entre o chamamé e os grandes rios que cortam o litoral argentino ou, de maneira mais ampla, a geografia do litoral argentino como um todo, possui peculiaridades que julgo importante mencionar. Tais peculiaridades podem ser observadas

na trajetória do gênero desde as primeiras composições que receberam o rótulo de chamamés a partir dos anos 1930. De acordo com as considerações de Díaz a respeito da formação do paradigma clássico no folclore argentino, o chamamé teria incorporado em suas composições o elemento da paisagem natural idílica como fundamental para sua legitimação enquanto gênero do folclore musical do país. O elogio da geografia regional tornou-se, de acordo com Díaz, uma chave essencial para o credenciamento do gênero ao universo do folclore musical, assim como a herança guaraníca, comentada no segundo capítulo. Posteriormente, tal chave teria sido criticada pelos artistas ligados ao *Nuevo Cancionero*, movimento musical dos anos 1960 que procurou substituir a ênfase sobre a “paisagem natural” por uma “paisagem humana”. De acordo com o movimento, o folclore musical do país teria enfatizado demasiadamente as paisagens naturais e uma natureza idealizada e deixado de mencionar a riqueza humana que compunha estas paisagens, além de escamotear os conflitos sociais que assolavam o país. Díaz cita o caso já nos anos 1980 - pós-ditadura militar e retorno ao país de artistas exilados - da cantora correntina Teresa Parodi, que influenciada pelo chamamé e outros gêneros da região em que nasceu, teria buscado renová-los utilizando-se, principalmente, da crítica à ênfase sobre a paisagem idealizada e o foco sobre personagens que sofriam pela adversidade de seu trabalho no interior do país, como é o caso da composição “Pedro Canoeiro”. Também é importante mencionar uma composição de Jorge Fandermole que ficou bastante conhecida, principalmente após sua gravação pela cantora Mercedes Sosa. Trata-se de “Oración del remanso”, chamamé que fala da vida dos pescadores do litoral argentino e dos problemas econômicos e sociais enfrentadas por eles, além de um problema que escaparia às mãos dos homens ou, pelo menos, daqueles homens: a natureza. A canção pede ao Cristo das redes que não abandone os pescadores, que em seus espinéis sejam concedidas bênçãos, dons (os peixes):

Oración del Remanso

*Soy de la orilla brava del agua turbia y la
correntada
que baja hermosa por su barrosa profundidad;
soy un paisano serio, soy gente del remanso
Valerio*

*que es donde el cielo remonta el vuelo en el
Paraná.*

*Tengo el color del río y su misma voz en mi canto
sigo,
el agua mansa y su suave danza en el corazón;
pero a veces oscura va turbulenta en la ciega
hondura
y se hace brillo en este cuchillo de pescador.*

*Cristo de las redes, no nos abandones
y en los espineles déjanos tus dones.*

*No pienses que nos perdiste, es que la pobreza
nos pone tristes,
la sangre tensa y uno no piensa más que en morir;
agua del río viejo llevate pronto este canto lejos
que está aclarando y vamos pescando para vivir.*

*Llevo mi sombra alerta sobre la escama del agua
abierta
y en el reposo vertiginoso del espinel
sueño que alzo la proa y subo a la luna en la
canoa
y allí descanso hecha un remanso mi propia piel.*

*Calma de mis dolores, ay, Cristo de los
pescadores,
dile a mi amada que está apenada esperándome
que ando pensando en ella mientras voy vadeando
las estrellas,
que el río está bravo y estoy cansado para volver.*

*Cristo de las redes, no nos abandones
y en los espineles déjanos tus dones.*

Atualmente, pode-se dizer que a relação entre o chamamé e os rios do litoral argentino se insere na temática ambientalista, na qual alguns compositores e intérpretes têm se engajado. É o caso do músico *misionero* (da província de Misiones) Joselo Schuap. Eu o conheci em

Buenos Aires em uma apresentação na Casa de Misiones⁵³, quando também divulgava um concerto que realizaria com outros músicos *misioneros* no tradicional teatro ND/Ateneo, na capital. O músico (compositor, cantor e violonista), considerado como pertencente à nova geração de artistas chamameceros, isto é, com idade entre 25 e 40 anos, falou de seu trabalho com relação à “conscientização ambiental”, em suas palavras, “tão importante e necessária para a preservação do patrimônio hídrico do litoral argentino”. O cenário em que Schuap se apresentou na Casa de Misiones era bastante indicativo dessa preocupação. Uma grande imagem - cobrindo quase toda a parede de fundo – da chamada *selva misionera* (vegetação característica da província) e sobrepondo-se a essa imagem, o cartaz do concerto intitulado “*Misiones al País*”, que seria realizado dentro de poucos dias na capital, tendo Schuap como um dos organizadores, além da produtora “*Paisajes de mi tierra*”. O cartaz⁵⁴, por sua vez, apresentava uma imagem do Parque Nacional Iguazú com as cataratas do lado argentino, na fronteira entre o estado do Paraná, no Brasil, e a província de Misiones, Argentina. Durante a apresentação o músico fez questão de enfatizar os projetos que realiza através do chamamé com o objetivo de ampliar a conscientização ambiental, principalmente com relação à preservação das águas no litoral argentino. Falou também dos problemas gerados por empresas inglesas e suas extensas plantações de pinheiros americanos na região de Corrientes e Misiones e o impacto sobre o solo e as águas do litoral.

⁵³ Como a Casa de Corrientes, mencionada no capítulo 1, a Casa de Misiones atua como representação oficial da província de Misiones na capital Buenos Aires, dirigida por uma delegada de cultura indicada pelo governador e oferece encontros culturais, oficinas e informações turísticas sobre a província.

⁵⁴ Em anexo



Fotografia 12: Apresentação de Joselo Schuap (esquerda) na Casa de Misiones em Buenos Aires, 04/11/2011.

Quando encontrei Schuap em Corrientes, surpreendi-me com a extensão dos projetos do músico, como um ônibus estilizado, bastante colorido e com mensagens ambientalistas no qual viaja por todo o litoral - e também por países vizinhos como o Brasil - tocando e falando sobre a questão ambiental, além de um barco que percorre o rio Paraná com o projeto “*El Paraná es Chamamé*”, vinculado ao instituto de cultura da província de Corrientes. Uma estrutura de som é montada na parte de cima do barco, formando uma espécie de palco; durante a *Fiesta Nacional del Chamamé* músicos, musicistas e imprensa realizam passeios “musicais” diários com o barco pelas praias da região. Tive a oportunidade de participar de um desses passeios a convite da cantora e compositora Mirian Assuad, que tocou com sua filha, a cantora Cecilia Benitez.



Fotografia 13: Barco de Joselo Schuap no porto de Corrientes, de onde sai para os passeios do projeto “El Paraná es chamamé” durante a Fiesta Nacional del Chamamé. Corrientes capital, 2013.

O barco sai do porto da cidade de Corrientes em direção às praias da região, entre elas a *Playa Arazatí*. No dia em que participei do passeio, em janeiro de 2013, a embarcação saiu do porto no final da tarde em direção à citada praia e, no trajeto, Miriam Assuad, sua filha Cecília Benitez e os músicos que as acompanhavam ensaiaram as músicas que iriam tocar no momento em que o barco parasse em frente aos banhistas da praia. Schuap e outros músicos e jornalistas realizavam imagens e tomavam o famoso *tereré* – chá gelado feito com erva mate e suco de limão, muito apreciado no litoral argentino devido ao calor -. Como nunca havia presenciado a apresentação do projeto em terra, foi bastante interessante observar a reação do público, que parecia não estar ainda adaptado àquele evento. No entanto, a reação foi de entusiasmo, alguns ensaiaram alguns passos de dança, outros batiam palmas e sacudiam os braços. As praias de Corrientes ficam lotadas de turistas no verão. Embora a faixa de banho seja limitada por uma boia devido ao perigo da correnteza e dos remansos do rio Paraná, é impossível não querer estar na água numa região em que a temperatura no verão chega a

45 graus. A superpopulação da praia também se deve ao fato de ser uma praia pública, administrada pelo governo da cidade; há outras em que é preciso pagar para se ter acesso, sendo a administração privada.

A importância do rio Paraná para a cidade de Corrientes é central. Além da atividade comercial e de transporte de cargas já mencionada, há ainda o fato de que sendo a faixa litorânea do país bastante pequena, muitas pessoas buscam os balneários de países vizinhos, como o Brasil e o Uruguai, ou as praias de rio da região do litoral argentino. Sendo Corrientes a cidade que centraliza um dos maiores eventos de chamamé no país, é interessante notar como as iniciativas governamentais e de artistas da região têm buscado aliar a questão do turismo ambiental – mas também religioso, como veremos a seguir - com o chamamé.

Em uma conversa nos bastidores do evento organizado por Schuap em Buenos Aires, o músico reiterou a importância de um concerto como aquele para a cidade “gris” (ou cinzenta) de Buenos Aires:

“Eu acredito que Buenos Aires necessita do folclore do interior do país para que deixe de ser uma cidade tão... uma cidade de pobres corações, como dizia Fito Páez. Seria bom que ela não fosse uma cidade de tantos corações tristes, cinzas e que têm saudade, lembranças do seu lugar. O folclore do interior vem a salvar vidas. Eu me sinto útil, porque no palco canto para alguém que vive aqui há vinte anos e que era de Dorados, ou de Iguazú, e imagine a alegria que sinto ao ver que alguém se emociona quando estou cantando. É como você encontrar com um brasileiro depois de viver tantos anos fora do país, e que lhe fale do Rio Grande do Sul, ou da sua terra... Alguém que mostre um pouquinho da cor de sua terra em um lugar onde a pessoa está transplantada, é muito importante. E eu acho que nós viemos de alguma maneira a ser úteis nesse sentido. Para mim é uma alegria muito grande” (Joselo Schuap, entrevista concedida em 01/12/2011 em Buenos Aires capital, tradução minha).

A respeito da discussão sobre a relação entre música e sustentabilidade, tema que tem uma importância crescente nos trabalhos de etnomusicologia e antropologia da música⁵⁵, é preciso dizer que está ligada ao desenvolvimento mais amplo da temática do ambientalismo desde o final do século XX. Em 1972, foi realizada em Estocolmo, na Suécia, a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente Humano e vinte anos depois, na cidade do Rio de Janeiro, a Conferência das Nações Unidas para Meio Ambiente e Desenvolvimento – também conhecida como “Rio 92”. O objetivo de tais encontros foi o de promover acordos globais e estabelecer responsabilidades com relação à degradação do meio ambiente. A Comissão Mundial sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento foi criada pela ONU em 1983, após uma avaliação dos dez anos de vigência das ações propostas na Conferência de Estocolmo. Nos primeiros três anos, o novo organismo promoveu discussões entre líderes de governo e membros da sociedade civil, que resultaram no relatório “Nosso Futuro Comum”. Lançado em 1987, o documento apontou a incompatibilidade entre o “desenvolvimento sustentável” e os padrões de produção e consumo da época. O relatório, que pela primeira vez mencionou o conceito de desenvolvimento sustentável, sugeria uma conciliação entre o desenvolvimento econômico e as questões sociais e ambientais. Entrava nessa pauta também o que viria a ser conhecido como um dos principais vilões do recente desenvolvimento sustentável: as alterações climáticas.

Avaliando-se o conteúdo do citado debate e seu enredo desde a primeira conferência em 1972, é possível depreender daí algumas peculiaridades que acabaram constituindo parte dos discursos atuais a respeito do ambientalismo, pensando especificamente o chamado mundo ocidental. Como apontou Gustavo Lins Ribeiro (1992), a noção de “desenvolvimento sustentável” implicada nos relatórios das Nações Unidas reflete um contexto ideológico específico em que florescem no final do século XX tentativas de aliar ambientalismo e desenvolvimento. Dada a polissemia da noção de desenvolvimento e um ranço quase inescapável que a caracteriza como uma alternativa à noção de progresso, Lins Ribeiro avalia que o pensamento contemporâneo sobre a

⁵⁵ À exemplo da edição de 2013 do Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (VI ENABET) em João Pessoa - PB, que teve como tema “Música e Sustentabilidade”.

questão ambiental que procura conciliar interesses tão diversos - crescimento econômico, justiça social e preservação ambiental – ainda que enfatize o comprometimento com as lógicas e categorias locais/nativas - tomadas não como impedimento ao crescimento econômico, mas como centrais para a sua sustentabilidade – implica na aceitação tácita do desenvolvimento como categoria universal e que interessaria a todos os povos do mundo da mesma forma.

Nesse sentido, ainda conforme Lins Ribeiro, a noção de desenvolvimento sustentado poderia ser caracterizada enquanto “ideologia/utopia” que se movimentaria sob parâmetros racionais praticamente idênticos aos do projeto iluminista, como a confiança na eficiência da técnica e da ciência na manipulação do futuro (LINS RIBEIRO, 1992: p. 30). Também Faladori e Taks (2004), ao realizarem um balanço sobre a perspectiva antropológica com relação à questão ambiental, citam o fato de movimentos ambientalistas contemporâneos e autores ecodesenvolvimentistas centrarem sua crítica sobre a crise ambiental no desenvolvimento tecnológico industrial e sua ação predatória e desenfreada - inclusive, uma ação com consequências desconhecidas aos próprios seres humanos - inserindo também a ideia romântica de que sociedades ditas “primitivas” realizariam uma relação harmônica com a natureza. Em primeiro lugar, fica evidente nesse discurso a perspectiva sobre a autonomia das tecnologias, desconhecendo-se seu caráter eminentemente social e político, além de uma noção de que a natureza é externa à sociedade, alienação esta fundada na técnica e na possibilidade de manipulação dos recursos naturais. Em segundo lugar, como uma bandeira política de forte acolhimento, segundo os autores, em países com uma significativa população rural, a ideia de uma “sabedoria ambiental primitiva” acaba por contribuir ainda mais para a formulação de preconceitos sobre a relação das sociedades com seu ambiente natural.

Tal discussão é fundamental para o pensamento antropológico na medida em que trata-se de um problema inaugural para a disciplina, qual seja, o da relação entre o particular e o universal das experiências humanas. De um ponto de vista etnocêntrico que considerava a natureza como uma ordem objetiva a ser descrita pelas ciências naturais, a antropologia passou a assumir uma atitude crítica com relação à dicotomia natureza/cultura. Ao converter-se em um “lastro moral” da disciplina, nas palavras de Faladori e Taks, o relativismo cultural, por

um lado, implicou uma reação às teorias evolucionistas do final do século XIX - particularmente a partir do desenvolvimento da escola boasiana na segunda década do século XX - mas, por outro, também fomentou a proliferação de estudos de caso que dificultaram a elaboração de sínteses que consolidassem teoricamente esse material (FALADORI; TAKS, 2004: p. 334). No contexto de reelaboração do relativismo cultural não apenas no interior da disciplina - por exemplo, emergindo como uma discussão de política internacional a respeito das questões ambientais -, a antropologia se voltou notadamente para uma reavaliação do conceito de cultura enquanto processo e para o tratamento de um impasse entre a equivalência das culturas e a necessidade de posicionar-se politicamente a respeito de temas contemporâneos e que envolvem os contextos e grupos estudados. Nesse sentido, a consideração de ambas, cultura e natureza, como produtos históricos da experiência humana refletiu a necessidade de se “desubstantivizar” a oposição natureza/cultura (Descola 1986, 1994 *apud* Viveiros de Castro 2002: p. 336), focalizando os ordenamentos prático-cognitivos dessa relação em contextos ou regimes sociais específicos⁵⁶.

A perspectiva de Ingold (2000b, 2002a) com relação à dicotomia natureza/cultura, entende que é preciso retomar a discussão a respeito do conceito de sociedade tal como foi utilizado historicamente pelas ciências sociais. Um conceito de sociedade sustentado por suas oposições - dentro de um espaço semântico triangular – tanto à noção de indivíduo, como a de comunidade e Estado, teria permitido a desvinculação entre os seres humanos, os outros seres vivos e seus relacionamentos reais em seu ambiente. Nesse sentido, a vida social só existiria na medida em que se reconhece a existência de algo a que podemos chamar “sociedade” (INGOLD, 2002a: p. 9). Como nota o autor, isso a que chamamos sociedade descende de um sentido inaugurado no século XVIII com o conceito de “sociedade civil”, numa clara oposição ao poder estatal, o que aponta para o fato de que o conceito possui uma história e não poderia ser tomado como uma veracidade inquestionável da condição humana. Ao contrário, sugere Ingold, é a partir de uma perspectiva sobre o “comprometimento com o

⁵⁶ Para uma abordagem a respeito da ideia de natureza em sua particularidade no pensamento ocidental, ver Lenoble (1990).

mundo”, isto é, nos entrosamentos práticos entre seres humanos e seus ambientes não humanos é que podem surgir sociedades ou não.

Ao tratar igualmente do conceito de evolução no contexto de sua crítica ao descolamento da natureza e da cultura, Ingold reflete sobre a evolução da sociedade em que pese uma recusa da diferença entre evolução e história, e um entendimento relacional sobre a sociabilidade. Segundo o autor, ao invés de considerarmos a sociabilidade como uma coisa que evolui, seria interessante considerá-la como “potencial gerador” de um campo relacional (a evolução) no qual os organismos se tornam seres com formas e capacidades particulares e em seu ambiente criam as condições para o desenvolvimento de seus sucessores.

Viveiros de Castro (1996), por sua vez, procura analisar a distinção ocidental entre natureza e cultura a partir da definição da “qualidade perspectiva” do pensamento ameríndio. Segundo o autor, “(...) trata-se da concepção, comum a muitos povos do continente, segundo a qual o mundo é habitado por diferentes espécies ou pessoas, humanas e não-humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos.” (VIVEIROS DE CASTRO, 1996: p.115) Por conseguinte, tal definição não significa a redutibilidade do perspectivismo ameríndio às idéias de “relativismo” e “universalismo”. Nesse sentido, Viveiros de Castro propõe uma crítica etnológica rigorosa aos pares de oposição instaurados por uma adoção metodológica da distinção Natureza/Cultura (tal como propôs Lévi-Strauss), e sugere a idéia de um “multinaturalismo” como um dos traços distintivos do pensamento ameríndio em relação às cosmologias modernas. O “multinaturalismo” propõe uma inversão, posto que a “cultura” seria aqui o “universal”, e a “natureza”, a forma “particular”. Nesse sentido, Viveiros de Castro atribui à distinção clássica um valor, sobretudo comparativo, entre os debates epistemológicos ocidentais e a teoria indígena, segundo a qual o modo como os humanos veem os animais e outras subjetividades é profundamente diferente do modo como esses seres os veem e se veem.

O autor atenta que o significado desse “ver como” está muito mais ligado à ideia de “percepto” que de “conceito”, pois a forma manifesta de cada espécie é um envelope, uma “roupa” a esconder sempre uma forma interna humana. Assim, a noção de “roupa”, torna-se uma expressão privilegiada da metamorfose característica do mundo altamente transformacional proposto pelas ontologias amazônicas. Viveiros de Castro discute então que se há uma noção virtualmente

universal do pensamento ameríndio é a do estado original de indiferenciação entre humanos e animais. Isto é, a condição original comum aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade. (VIVEIROS DE CASTRO, 1996: p.119) Ainda, que o perspectivismo ameríndio tem uma relação essencial com o xamanismo, pois são os xamãs que administram as relações dos humanos com o componente espiritual dos extra-humanos, capazes como são de assumir o ponto de vista desses seres e, principalmente, de voltar para contar a história.

Na análise que faz dos três modos de objetivação da natureza propostos por Descola (o totemismo, o animismo e o naturalismo) Viveiros de Castro discute que o animismo, enquanto um modelo “sociocêntrico” onde as categorias e relações humanas são usadas para mapear o universo, não deve ser confundido com uma simples “projeção” da socialidade humana sobre o mundo não-humano. Segundo o autor, o animismo não é uma projeção figurada do humano sobre o animal, mas equivalência real entre as relações que humanos e animais mantêm consigo mesmos. Nesse sentido, é preciso atentar para o fato de que as palavras ameríndias que se costumam traduzir por “ser humano” não denotam a humanidade como espécie natural, mas a “condição social de pessoa”; são menos substantivos, que pronomes; isto é, indicam a posição do sujeito, um “marcador enunciativo”. O perspectivismo ameríndio procede segundo o princípio de que o “ponto de vista cria o sujeito”, o que resolve a confusão com a noção de relativismo, pois não se trata de uma multiplicidade de representações sobre o mesmo mundo, mas de uma mesma maneira de ver mundos diferentes. Isto é, o ponto de vista ameríndio está no corpo: os animais veem coisas diversas do que veem os humanos porque possuem corpos diferentes.

Ao questionar o etnocentrismo como uma fórmula universal, Viveiros de Castro aponta que o etnocentrismo europeu consiste em negar que outros corpos tenham a mesma alma, enquanto que o ameríndio está em duvidar que outras almas tenham o mesmo corpo. No entanto, Viveiros de Castro entende que a distinção ameríndia entre alma e corpo não é uma distinção substantiva, isto é, corpo e alma, assim como natureza e cultura, não correspondem a substantivos, “entidades auto-subsistentes ou províncias ontológicas, mas a pronomes

ou perspectivas fenomenológicas”. (VIVEIROS DE CASTRO, 1996: 132)⁵⁷.

Obviamente, não se trata aqui de realizar uma discussão exaustiva a respeito de um tema tão importante para o campo antropológico, mas minimamente de apontar alguns dos pontos-chave do debate e correlacioná-los à questão etnográfica apresentada na presente sessão: a relação estabelecida entre o chamamé e a geografia do litoral argentino. No bojo dessa questão e, principalmente, da forma como é abordada por uma parte da produção chamameceira contemporânea, atuam as ideias de sustentabilidade, preservação em conexão com um cenário de discussão mais amplo sobre a questão ambiental e pautado por uma visão de natureza historicamente situada.

Como pensar, então, o discurso de Schuap sobre o papel do chamamé enquanto um elo que liga os habitantes de cidades “grises” como Buenos Aires ao interior do país, espaço onde as cores, lideradas pelo verde, ainda vigoram, mas ameaçadas? Sobre a relação entre musicalidade e ambientalismo, Menezes Bastos (1996) analisou o encontro entre dois universos sócio-culturais tendo a musicalidade como significante e o ambientalismo como significado: o encontro Raoni-Sting em 1989. Segundo Menezes Bastos, o encontro entre uma estrela do rock internacional e um líder indígena xinguano representa a temática do encontro colonial enquanto uma relação de contradição, envolvendo o sistema das Nações-Estados Ocidentais e o indígena xinguense. Um cenário de reivindicação específico se forma: por um lado, a busca por denunciar a ameaça da queima do “verde”, signo do Eldorado do fim do milênio, e por outro, um mundo em que a indústria do show business ocupa um lugar de grande importância, levando em conta a feição universalista da música popular, herdeira da constituição de uma música dita “ocidental”.

Segundo o autor, emerge dessa discussão um dos problemas mais relevantes da antropologia atualmente, qual seja, o das modalidades de relações vigentes entre os níveis local e global dos fenômenos socioculturais. De acordo com Menezes Bastos, a antropologia elegeu a via política como uma forma privilegiada de abordagem do problema, onde o foco são as modalidades das relações vigentes entre as forças que desenham a integração mundial e aquelas que constroem as várias

⁵⁷ Sobre isso, ver também Menezes Bastos (2012).

localidades. Dentre essa abordagem, o autor identifica duas diferentes posturas: uma “centralista” e outra “localista”. Enquanto que na primeira privilegia-se a ideia da submissão dos “primitivos” em suas relações com as Nações-Estados modernos, na segunda, está a irredutibilidade das lógicas locais⁵⁸. O caso analisado pelo autor, obviamente, trata de uma situação distinta daquela em que o músico Joselo Schuap busca - através de projetos que poderíamos chamar de “músico-ambientalistas” - tratar de problemas relacionados à região onde vive. No entanto, o contraponto é interessante na medida em que a questão ambientalista, neste caso, também pode ser considerada a força que desenha a integração mundial; o chamamé, no entanto, é a via privilegiada (significante) pela qual os problemas ambientais se constroem localmente e onde a própria ideia de local é atualizada. Em outras palavras, na medida em que o chamamé se propõe refletir a respeito das questões ambientais utilizando-se de uma língua franca nesses assuntos como é a ideia de “desenvolvimento sustentável”, ele também atualiza a si mesmo no contexto de uma percepção da natureza na música folclórica argentina, além de situar-se uma vez mais no processo de constituição da geografia do litoral argentino. Não se trata de uma consideração pura e simples de problemas locais pelas lentes da discussão internacional, mas de refletir sobre os problemas de interesse internacional a partir de um processo contínuo de constituição do local e, mais especificamente, da paisagem natural local.

Não obstante, a relação extremamente estreita entre o turismo ambiental e o chamamé na região constrói uma possibilidade talvez não antes vislumbrada pelos compositores e compositoras do chamamé, como atesta o projeto “El Paraná es Chamamé”, encabeçado por Schuap e financiado pela secretaria de cultura do governo da província⁵⁹.

Retomando o conceito de gênero musical a partir da leitura do conceito de gênero de fala em Bakhtin, pode-se dizer que a questão da

⁵⁸ Para o autor, configura-se aí a inaugural polêmica antropológica do “relativismo x universalismo” com relação ao contato intersocietário.

⁵⁹ Também é interessante notar que as comemorações aos 30 anos da “*Reserva Provincial del Iberá*”, ou popularmente conhecida como *Esteros del Iberá*, fazem alusão a outras características da região que completariam o atrativo turístico do parque ecológico, como o artesanato e o chamamé. Ver: http://www.hoycorrientes.com/vernota.asp?id_noticia=100194#UWwfOHUbl8M.facebook, consulta em 15/04/2013.

relação do chamamé com a geografia do litoral argentino constitui-se como um dos núcleos do *conteúdo temático* do gênero. Ainda sob a perspectiva bakhtiniana, a dinamicidade constituinte que confere estabilidade ao gênero pode ser observada na maneira com que esse conteúdo temático tomou diferentes contornos ao longo do tempo e produziu as diferentes paisagens do litoral argentino. E não estou falando apenas das letras das composições, mas também dos arranjos e construções harmônicas e melódicas utilizadas na referência à geografia do litoral argentino. Uma das composições mais enfáticas nesse sentido é “El Tero” de Ernesto Montiel e Blasito Martínez Riera, gravada pela primeira vez em 1962. O *tero*, no Brasil conhecido como “quero-quero”, é um pássaro bastante popular nas planícies do litoral argentino e seu canto é reproduzido pelo acordeom no início da música de Montiel:

Lento

Acelerando

a tempo

Como apontado há pouco, a temática da sustentabilidade tem crescido no interior dos campos de estudo relacionados à música, e uma das características dessa produção tem sido justamente a relação entre a produção sonora humana e não humana. Retomando a crítica à dicotomia natureza/cultura, Jeff Todd Titon (2012) analisa que a separação entre os sons e a música e entre humanos e não-humanos não faz sentido se pensamos igualmente as construções humanas e do meio ambiente como culturais. Nesse sentido, sustentabilidades culturais e ambientais caminhariam juntas na proposição de Titon, onde o patrimônio sonoro e também problemas relacionados à chamada “poluição sonora”, deveriam ser tratados dentro de uma noção de “comunidade sonora”. Isto é, de acordo com o autor, os sons humanos e

não-humanos deveriam ser apreendidos como uma *res pública*, numa alusão ao direito romano, em que os bens públicos não podem ser apropriados privadamente. A implicação prática de um ativismo do som dentro da questão mais ampla da degradação ambiental seria a de incentivar uma preocupação menos centrada nos problemas ocasionados pela poluição sonora aos seres humanos, mas que se estenderia a todos os seres vivos que compartilham um mesmo ambiente sonoro.

Os apontamentos de Titon parecem interessantes para pensar a questão de como o chamamé se relaciona com a geografia do litoral argentino - incluindo aí a sonoridade produzida por pássaros ou pela correnteza dos rios -, no sentido de que se constroem de maneira relacional. Para o autor, pensar a “paisagem sonora” - conceito desenvolvido por Murray Schafer (1991) - e uma reorientação da perspectiva humana no sentido da gestão sustentável dessa paisagem implicaria, sobretudo, o estudo dos fluxos sonoros no ambiente; isto é, o estudo das relações de comunicação das espécies a partir não apenas de nichos ecológicos, mas nichos acústicos - determinados pelas frequências de som - que interferem no cotidiano e na vida de todos, humanos e não-humanos. Assim, o que constitui um dos núcleos do conteúdo temático do chamamé enquanto gênero musical pode ser pensado não apenas como uma construção, pelo chamamé, de uma natureza do litoral argentino; mas como o ambiente compartilhado por humanos e não-humanos se estabelece como espaço de comunicação sonora e constitui a ambos.

3.2 “VAMOS CORRIENTES!”: TRAJETOS E TRAJETÓRIAS CHAMAMECEIRAS.

A expressão que dá título a esta sessão foi pronunciada inúmeras vezes no palco das duas edições que pude acompanhar da *Fiesta Nacional del Chamamé* e *Fiesta del Chamamé del Mercosur*, na cidade de Corrientes. É uma expressão de entusiasmo em que se enaltece a província de Corrientes, particularmente em momentos festivos. Quase como um lembrete aos participantes da festa de que é um momento particular para se celebrar a província. Além disso, a expressão lembra também um chamado, no sentido de ir até Corrientes. Falarei da experiência etnográfica na festa e em outros eventos relacionados ao chamamé no litoral argentino no capítulo seguinte da tese. Por hora, me

dedico a refletir, através dos dados etnográficos sobre a relação dos chamameceros e chamameceras com o litoral argentino e, mais especificamente, com a província de Corrientes, sobre a importância histórica que a mesma adquiriu para o gênero e em que medida ela pode ser pensada também como um espaço em que alguns rituais centrais para o gênero acontecem e se atualizam todos os anos.

Começo minha reflexão a partir de alguns trajetos de meus interlocutores e interlocutoras. Trajetos estes, vivenciados enquanto práticas e enquanto relatos sobre essas práticas - o que também não deixa de ser uma forma de vivenciá-los: os eventos em que participam na cidade de Buenos Aires, as viagens ao litoral tanto para participar das festas e festivais chamameceros quanto peregrinações às festas religiosas, entre outros.

3.2.1 Lafuente y Goitea

Como já anunciado no primeiro capítulo deste trabalho, logo no início da pesquisa de campo em Buenos Aires, quando passei a acompanhar os festivais realizados no *Centro de Residentes Litoraleños Los Cunumi Guasú*, conheci algumas pessoas que me ajudaram a pensar sobre esses trajetos – os trajetos na grande Buenos Aires e para o litoral. Entre essas pessoas estavam Elsa Lafuente e Alfredo Enrique Goitea, uma *pareja profesional de baile*, como se chamam em castelhano os pares de dança profissionais. A amizade dos dois, um ato de verdadeira “adoção” da pesquisadora estrangeira, fez toda a diferença em minha pesquisa e me abriu portas que seriam impossíveis sem a presença deles. Os dois se conheceram nos anos 1990 quando frequentavam uma mesma escola de danças folclóricas, mas foi apenas em 2001 que decidiram formar um par, na dança e também no amor. Os relatos de Goitea sobre o início dessa união foram sempre carregados de emotividade, numa eloquência muito característica de sua maneira de falar, olhando firme nos olhos e enfatizando o caráter espiritual que a dança tem para eles:

(...) Ela bailava ritmos tradicionais nativos, ou o que popularmente se chama 'folclore'. Não bailava chamamé. Em 2001 tivemos um

evento importante com o grupo em que bailava Elsa e então tive a ideia de lhe fazer uma proposta desonesta: - eu vou lhe acompanhar, meu amor, contanto que você me acompanhe no que eu quero: o chamamé. Ela me respondeu que não sabia bailar chamamé e eu lhe disse que o chamamé não necessita saber, apenas sentir. Que se o sentisse, iria entendê-lo. Assim, ela aceitou a proposta e estamos juntos até hoje. Seguimos bailando juntos porque um marca o compasso do outro. Tem que haver essa troca entre os dois, se não, não há um par. (Alfredo Enrique Goitea, entrevista concedida em 11/09/2011, cidade de Rafael Castillo, tradução minha).

Esse relato me foi dado na primeira vez que nos encontramos e também em outras ocasiões em que os dois relembrou sua história juntos. Em uma dessas outras ocasiões, Lafuente completou o relato de Goitea sobre a importância do entrosamento do par em um sentido que transcende os ensinamentos formais da dança, mas que perpassa justamente essa dimensão do sentir, tão enfatizada pelos dois: *“O chamamé não se baila, porque o chamamé não é um baile, é um credo. O correntino quando baila, não baila, vai rezando”*.

Rapidamente os dois passaram literalmente a me “conduzir” para todos os lados, lugares onde bailavam. É muito comum nas apresentações de conjuntos de chamamé que pares de bailarinos os acompanhem em algumas músicas, e Lafuente e Goitea sempre participaram dessas apresentações, com cachê ou sem cachê, o que nunca pareceu um problema para os dois, já que possuíam horários bastante flexíveis em seus trabalhos – Lafuente trabalha alguns dias da semana como secretária do lar, como definiu sua profissão, e Goitea trabalha como funcionário de um edifício em Buenos Aires capital -. Geralmente a partir das quintas-feiras de cada semana, os dois começavam sua maratona de bailes. Por vezes me senti envergonhada pelo cansaço de minha juventude perante a disposição dos dois, com

cerca de 60 anos de idade, em sair para bailar todas as noites e acordar cedo no outro dia. Mas sua empolgação e energia para estarem presentes em todos os eventos relacionados ao gênero me fizeram compreender a importância que bailar chamamé tinha em suas vidas e como a maratona empreendida por eles revelava importantes trajetos do chamamé na grande Buenos Aires.

Durante os meses em que estive em Buenos Aires, acompanhei o par em diversas apresentações e também no que poderia chamar de “intervenções”, quando estávamos apenas assistindo a alguma apresentação e os dois se levantavam e começavam a dançar na frente do palco, como aconteceram algumas vezes no auditório da Rádio Nacional Folclórica, por exemplo. Uma delas foi o dia 10 de novembro de 2011. O dia 10 de novembro é comemorado na Argentina como o “Dia da Tradição”, por conta do aniversário do escritor José Hernández, autor de “Martín Fierro”, e nesse dia realizou-se um programa especial, ao vivo, do radialista Ricardo Basalo, que também comemorava 50 anos de carreira na radiodifusão. Artistas de diferentes gêneros musicais do folclore argentino foram convidados a se apresentar, entre eles o chamamé através do músico Antonio Tarrago Ros. Antes de o programa começar, Lafuente - que nunca se sentiu intimidada ao conversar com artistas bastante populares e que alguns consideram até inacessíveis - levou-me aos bastidores para me apresentar ao músico e falar de minha pesquisa. Ele mostrou-se contente com meu interesse pelo chamamé e me deixou um telefone para que entrasse em contato com ele para entrevistá-lo. Aos nos despedirmos, Lafuente não se fez de rogada e solicitou ao músico que nos convidasse para a festa de lançamento, na capital, da *Fiesta Nacional del Chamamé* - um evento importante em que só entravam convidados tidos como “ilustres”. Ele não hesitou em dizer: “Claro, entram comigo!”. Eu sorri e pensei: ele jamais se lembrará disso, ainda falta um tempo para a festa. Mas Lafuente confiou plenamente nas palavras do músico e saímos dali com a sensação de conquista.

Essas situações me impressionavam e me ensinavam muito sobre o trabalho de campo e suas dificuldades inerentes, ainda mais se tratando de um outro país, uma outra língua: como se portar, o que pedir, o que não pedir, onde entrar, com quem falar... Lafuente, como uma verdadeira professora nos traquejos sociais argentinos, facilitou e muito a minha inserção e acabou me ensinando que no chamamé, muitas

das relações se constituem assim, sem cerimônias, sem barreiras desnecessárias. Era sexta-feira, saímos da Rádio Nacional e fomos jantar antes de partirmos para mais um evento, agora na *Casa de Corrientes*, onde todas as sextas-feiras aconteciam os encontros culturais já mencionados no primeiro capítulo da tese. Goitea fazia questão de pagar a conta, o ônibus, o metrô, além de descer antes e tomar minha mão e de Lafuente ao descermos do ônibus. Eram atitudes que, por vezes, me deixaram incomodada. Não me sentia bem que os dois pagassem coisas para mim, que já estava ali, afinal, sendo completamente amparada e ajudada por eles. Mas percebi que alguns homens, e Goitea era o caso, não aceitavam que a mulher pagasse a conta ou não se mantivesse no papel de fragilidade que ele entendia ser um papel natural de todas as mulheres. Ele sabia que a minha geração era diferente, que hoje é bastante comum que a conta seja compartilhada pelos casais ou paga integralmente pelas mulheres, mas fazia questão de impor as suas maneiras e eu as aceitei no sentido de conhecê-las.

Chegou enfim o dia da festa no teatro “*Ciudad Gran Conex*”, na capital. Lafuente e Goitea estavam me esperando no ponto de ônibus onde havíamos combinado, perto do teatro. Chegamos cedo, pois tínhamos de entrar “*de cola*” – expressão em castelhano usada para se referir a situações quando entramos “de penetra” ou “na cola” de alguém – com Antonio Tarrago Ros. Todos estávamos mais arrumados do que de costume, apesar de que Lafuente sempre usava sapato de salto e saia ou vestido por conta dos bailes e apresentações. Ela se admirou ao me ver usando sapato de salto alto. Depois de meses de convivência, parecia que estava conhecendo uma nova face minha. No entanto, não demorou a perceber que aquela face era como uma fantasia que você só tira do armário no carnaval ou propriamente em uma festa à fantasia. Menciono essa constatação de Lafuente sobre mim porque, de fato, uma das coisas mais importantes ao se sair para bailar - pelo menos no caso do repertório de músicas folclóricas argentinas e do tango – é saber usar o sapato adequado. No caso dos sapatos de salto alto, não apenas era necessário que tivessem um salto fino e em formato cilíndrico, mas que sua sola fosse perfeitamente lisa para que se pudesse deslizar pelo salão. Nas milongas, onde se baila tango, estar sem sapatos adequados confere a uma mulher menos chances de ser convidada para bailar. No chamamé, o sapato considerado adequado para o baile não é o de salto alto e sim as famosas alpargatas. No entanto, em situações em que se sai

para bailar, e não em apresentações formais, é muito comum que as mulheres usem sapatos de salto alto e vestido. Os homens também devem usar alpargatas, mas é muito comum, também, o uso de botas e sapatos.

De fato, eu quase nunca bailava, mas meus professores, Lafuente e Goitea, diziam sempre que eu “levava jeito”. Naquele dia, mais uma vez, eu não iria bailar, mas achei que a festa exigia uma formalidade de figurino. Era mesmo uma festa muito distinta de todas as outras que frequentei durante a pesquisa de campo na grande Buenos Aires. Era uma festa para convidados tidos como “especiais” no universo do chamamé. Estavam presentes o governador da província de Corrientes, o secretário de cultura da província, músicos, musicistas – particularmente artistas consagrados nacionalmente e de grande popularidade como Raúl Barboza, Antonio Tarrago Ros, Chango Spasiuk, Juan e Juan Ernestito Montiel, Ramona Galarza, Las Hermanas Vera, Mario Bonffil, entre outros - jornalistas, produtores e produtoras culturais, a orquestra da *Universidad Nacional del Nordeste* e o balé oficial da província de Corrientes. No entanto, não estavam ali presentes os representantes dos centros culturais de migrantes do litoral argentino, como o *Centro Los Cunumí Guasú*, nem alguns dos representantes das casas oficiais das províncias, como a *Casa de Corrientes*. A festa para os convidados “especiais” contava ainda com a presença da rainha e das princesas da *Fiesta Nacional del Chamamé 2012* que recepcionavam as pessoas já na entrada do grande pavilhão do teatro e posavam para fotos junto dos convidados.



Fotografia 14: O casal de bailarinos Lafuente e Goitea posam para a foto ao lado da rainha e das princesas da 22ª Fiesta Nacional del Chamamé e 8ª Fiesta del Chamamé del Mercosul, Buenos Aires capital.

Durante a cerimônia de lançamento da festa foi servido um coquetel com comidas e bebidas aos convidados e, ao sair, todos ganharam uma lembrança do evento: uma espécie de pequena adaga com bainha de couro, fabricada por uma importante fabrica argentina, a “El Cacique Tandil”. Lafuente, que sempre fez questão de apresentar-me a pessoas que julgava importante que eu conhecesse, conseguiu ainda, em uma conversa informal com uma das pessoas envolvidas na organização da festa em Corrientes, que meu nome figurasse na lista de imprensa para que eu pudesse acompanhar a festa sem ter de pagar as entradas. Ela combinou com a pessoa que depois eu enviaria meus dados para que pudessem liberar minha credencial. Como já assinalado, a presença de espírito e desembaraço de Lafuente nas relações sociais certamente fez com que essa pesquisa se tornasse muito mais fácil. Definitivamente nunca poderei agradecer-lá o suficiente pela ajuda e ensinamentos. Assim, como uma criança que segue seus pais e é inserida por eles nos universos em que transitam, estive eu a segui-los,

Lafuente e Goitea, em suas inúmeras atuações e atividades rotineiras até chegarem à capital mundial do chamamé, Corrientes - embora não tenhamos ido juntos para lá.

3.2.2 Marita González

O mesmo pode-se dizer que aconteceu com Marita González e alguns dos membros da *Casa de Corrientes*. González também se tornou uma amiga importantíssima em minha pesquisa de campo. Seu entusiasmo pelo chamamé me levou a trajetos importantes para o gênero, como o festival *Cuando el pago se hace Canto*, na cidade de La Paz, província de Entre Ríos, além de uma viagem, através de seus relatos, ao Paraguai. Explico: uma das grandes polêmicas, compartilhada por *pesquisadores e acadêmicos*, com relação às origens do chamamé é a de se ele é uma reinterpretação da polca paraguaia ou se é uma criação totalmente nova da província de Corrientes. Há ainda os que acreditam em uma continuidade entre diferentes gêneros musicais de toda a região que compreende o nordeste da Argentina e sua fronteira com o Brasil, particularmente o estado do Rio Grande do Sul, o Paraguai e igualmente sua fronteira com o Brasil, particularmente o estado do Mato Grosso do Sul. González acredita que o chamamé é uma reinterpretação da polca paraguaia e sua história de vida é marcada por uma profunda relação de respeito pelo país vizinho. Quando a conheci, González apresentava semanalmente na rádio do centro *Los Cunumí Guasú* um programa intitulado “*Recordando entre Amigos*” – programa que pude acompanhar e inclusive participar certa vez. Grande entusiasta do gênero, González tinha em sua casa um acervo importante de discos, matérias de jornal, livros e revistas sobre chamamé, além de uma harpa paraguaia que ela fez questão de aprender a tocar.



Fotografia 15: Marita Ginzález e sua harpa paraguaia. Buenos Aires capital.

A respeito de seu interesse sobre o Paraguai, contou-me em um jantar em sua casa – um jantar, diga-se, regado a comidas típicas paraguaias, como o *chipá* e a *sopa paraguaya* – que não chegou a conhecer seu pai, que era paraguaio. Falou emocionada de sua primeira viagem ao Paraguai – viagem que realizou com seu marido que, por sinal, é paraguaio - e como se sentia completamente atraída por tudo que dizia respeito àquele país. Tendo nascido na província de Entre Ríos, onde segundo ela sempre se ouviu muito chamamé, não foi difícil unir duas grandes paixões: o Paraguai e o chamamé.

A primeira vez que fui ao Paraguai, fui com Mario. Quando estávamos chegando de madrugada, Mario me mostrou e me disse: - Essas luzes que você vê são Asunción! Eu amava o Paraguai sem jamais conhecê-lo, apenas através da música e um pouco do que me contava Mario. Sabe... chorei de emoção. Depois fui sozinha várias vezes para o 8 de dezembro, para o

dia da “Virgen de Caacupe”. Chegava ao Paraguai quase sempre ao meio dia, ia até o hotel “2000”, descansava um pouco, depois trocava de roupa; colocava sempre a camiseta que usei pela primeira vez, que diz: “Ro jai jú Paraguay”, que significa “Te amo Paraguai”. Tomava qualquer coletivo no terminal que fosse para Caacupe, descia em Ypacarai e dali caminhava até a basílica. São 12 km de caminhada e eu nunca me cansei. Chegava antes da meia noite para a primeira missa, depois comprava algo que se chama “piri”, que é uma tela, tecida como as cestas de palha, e caminhava entre os peregrinos. Alguns dormiam e outros ficavam sentados. Para mim era um ritual lindo. Eu estava sozinha, não falava com ninguém, e ninguém nunca me incomodou. Ao contrário, quando perguntava algo, sempre encontrei boa gente. (Marita Gonzáles, entrevista concedida em 07/12/2011, Buenos Aires capital, tradução minha)

González contou-me, ainda, que durante todos os dias que passava em Caacupe, no Paraguai, escrevia um diário em que registrava suas experiências e impressões. Sua paixão e interesse pelo Paraguai levaram-na a desenvolver uma outra relação com o chamamé. Suas pesquisas sobre o gênero sempre a fizeram considerar o Paraguai como um “berço” para o chamamé e, ao mesmo tempo, um berço para o que ela sentia, para o que ela é. Quando contava essas histórias, emocionada, parecia realizar uma viagem para dentro de si mesma, o que incluía o chamamé e o Paraguai de forma quase indissociável.

González, como outras tantas pessoas que conheci durante a pesquisa de campo, faz parte de uma categoria que no universo do chamamé recebe o nome de “difusores”. Ela é considerada uma difusora do chamamé porque apresenta um programa de rádio e registra em fotos e vídeos muitos eventos ligados ao gênero. A categoria é utilizada porque assim como González, muitos não são profissionais da radiodifusão, mas atuam nela, apresentando programas em pequenas rádios comunitárias, como é o caso da rádio *Los Cunumí Guasú*. Os difusores e difusoras do chamamé recebem um lugar de prestígio no universo do chamamé na Argentina, participando dos festivais e festas e

sua presença sendo anunciada e louvada pelos apresentadores destes eventos. Algumas destas pessoas são profissionais, como é o caso de Maria Laura Luzuriaga, jornalista e locutora de um programa de folclore musical na *Rádio Nacional Folklórica*. No entanto, poucas vezes vi essa distinção sendo efetivamente realizada pelas pessoas com quem convivi. Isto é, apesar de utilizarem a categoria “difusores” para se referirem a pessoas que não são profissionais de imprensa ou radiodifusão, o tratamento concedido às pessoas que se dedicam à atividade de difusão da música chamamecera é muito parecido. O que, obviamente, não encobre as diferenças hierárquicas no interior do grupo, principalmente no que diz respeito ao acesso a grandes festivais, como é o caso da festa nacional realizada em Corrientes. Para se obter uma credencial de imprensa e ter acesso aos bastidores da festa é sempre necessário estar ligado a algum veículo de comunicação importante.

Os trajetos de Gonzáles desde que nos conhecemos se revelaram uma grande surpresa em termos de uma mudança de seu papel no interior do grupo de chamameceiros e chamameceiras com quem convivia. Suas atividades de registro em áudio e vídeo sempre existiram, mas enquanto convivíamos, tanto a efervescência das redes sociais enquanto espaços de comunicação cada vez mais utilizados, quanto o acesso de González a melhores e mais ágeis equipamentos de gravação, fez com que ela de repente se tornasse a “*Cámara Chamamecera*” (ou “câmera chamameceira”, em português), como é conhecida hoje por seus vídeos e fotos na internet. Além disso, González passou a colocar uma marca d’água para que seu material fosse reconhecido e não pudesse ser utilizado por outras pessoas sem a devida autorização. Estabelecida uma nova maneira de relacionar-se com outros chamameceiros e chamameceiras, muitas pessoas passaram a buscá-la no sentido de obter registros de apresentações e eventos em que ela estava presente.

A necessidade, então, de participar cada vez mais do universo chamameceiro fez com que González se tornasse uma fotógrafa e produtora de vídeos incansável. Pude acompanhá-la em alguns dos inúmeros eventos em que participou, filmando e tirando fotos. Um deles, o festival “*Cuando el pago se hace canto*” na cidade de La Paz, Entre Ríos – que devo comentar em detalhe no próximo capítulo -, fez com que eu pudesse realmente vivenciar, durante os três dias em que dividimos um quarto na hospedaria da senhora Loly, o esforço e a

dedicação com que a “*Cámara Chamamecera*” realizava seu trabalho. Novamente senti certa vergonha de meu cansaço quando permanecia até às cinco da manhã no festival, horário em que normalmente o mesmo se encerra. González permanecia lá, firme e forte, até o final de cada dia de festival, mesmo com um frio de bater os dentes. Ela registrava cada apresentação, sem perder uma. Chegava em casa, colocava as pilhas das câmeras fotográfica e de vídeo para carregar e dormia durante algumas horas. Pela manhã, descarregávamos todos os seus cartões de memória no meu computador e os salvávamos em CDs. Gonzáles queixou-se da falta de um computador portátil para que pudesse descarregar as fotos e vídeos que fazia, e por isso tinha que andar com muitos cartões de memória ou procurar alguma loja de fotos que salvasse os arquivos em um CD para ela. Contou-me que certa vez, depois de um festival, abriu um dos CDs salvos por uma dessas lojas e se surpreendeu ao ver que não possuíam nenhum arquivo salvo. A tristeza de ver todo seu trabalho perdido lhe fez tomar um cuidado redobrado com seu material e pensar estratégias melhores como enviar seus arquivos por email, ou usar um cartão de memória para cada noite.

3.2.3 A trajetória da vida: o envelhecimento como etapa produtiva e chamameceira

Eu me comovia com o trabalho de González. Como afirmei há pouco, muitas vezes me sentia envergonhada com a disposição daquela senhora e seus 60 anos de idade. No entanto, isso também me fez refletir sobre outra característica absolutamente central no universo chamameceiro. A média de idade de meus locutores e interlocutoras principais era de 45 anos de idade e os eventos, a grande maioria realizados no período noturno, tinham uma duração relativamente grande, muitos chegando ao amanhecer do outro dia. Era notável a vida noturna agitada das pessoas com quem convivi, o que me fez repensar a relação entre a faixa etária e a disposição para eventos noturnos. As noitadas chamameceiras, muitas vezes acompanhadas de vinho, cerveja e mate (no Brasil também chamado de chimarrão) duravam horas e as pessoas permaneciam ali, inabaláveis em suas cadeiras de praia levadas de casa – uma coisa bastante comum nos festivais onde era preciso comprar as mesas e cadeiras.

Os chamameceiros e chamameceiras com quem convivi pareciam estar acostumados a essa rotina agitada, de trabalho durante a semana e de festas e festivais durante os fins de semana e que entravam noite adentro. Descanso era sinônimo de diversão; era sinônimo de estar com os amigos e amigas, ouvindo chamamé, bebendo, comendo, bailando, conversando. Essa característica do grupo me fez refletir sobre a questão do envelhecimento nesse contexto e de como minha perspectiva de estranhamento quanto à disposição de meus interlocutores e interlocutoras em sua vida cotidiana poderia representar um preconceito comum que estigmatiza algumas etapas da vida e as homogeneiza.

A esse respeito, é importante citar a contribuição dos estudos sobre o envelhecimento sob uma perspectiva antropológica. De acordo com Minayo e Coimbra Jr. (2002), a importância de pesquisas que reflitam sobre os processos de envelhecimento de maneira a compreendê-los como processos heterogêneos - assim como a velhice como uma categoria social e culturalmente construída - está em desconstruir uma ideia sobre o envelhecimento como doença ou como problema social. Como apontou Britto da Motta (2002), um dos aspectos que mais tem contribuído na crescente medicalização e em uma visão impregnada de estereótipos biologizantes sobre a velhice é justamente um “determinismo bioideológico” que entende o corpo envelhecido como não-produtivo, como fase terminal da natureza (BRITTO DA MOTTA, 2002: p. 38). Além disso, a medicalização e a constituição de um universo etário a que deu-se o nome genérico de “terceira idade” corresponde também a um movimento de investimento em um setor de atividades que acabou gerando lucros não antes esperados. Tanto a indústria farmacêutica quanto a de entretenimento e turismo têm se beneficiado da construção social de uma etapa da vida em que o corpo é entendido como doente e carente de cuidados e de atividades recreativas para um “padecer com qualidade”.

Nesse sentido, a perspectiva dos próprios atores que estariam passando por esses processos é obscurecida e substituída por uma perspectiva estatal ou científica que pretende dar conta de um “problema”. Envelhecer, em muitas sociedades ocidentais, corresponde a tornar-se um ônus, um peso a ser carregado. A ideia da incapacidade produtiva, inaceitável para o sistema capitalista, é atribuída especificamente a esta etapa da vida e o caráter de problema de saúde

pública e de ônus para a previdência social contribuem ainda mais no ponto cego da questão etária como um todo.

A cultura, no entanto, também está inscrita no corpo, ao mesmo tempo condicionando e transformando a natureza. Não atua, sabemos, de modo homogêneo no interior de uma sociedade e em determinado período histórico. É conformada por determinados sistemas de relações em seus modos de realização, que se constituem, ao mesmo tempo, em dimensões básicas da vida social e da sua análise, como as relações de classe, de gênero e entre as gerações (Britto da Motta, 2002: p. 39).

Pensando a partir dessas considerações, a vida noturna agitada de meus interlocutores e interlocutoras deixa de ser entendida enquanto surpresa ou exceção de uma faixa etária vista a partir da ótica da incapacidade, dependência e improdutividade. A maneira com que essas pessoas se constituem em suas relações sociais implica justamente o contrário. Isto é, envelhecer não exclui atividades noturnas, não implica em limitações drásticas – mesmo físicas – e, em muitos casos, corresponde a uma maior liberdade financeira e a um período em que uma atividade prazerosa das horas vagas, inclusive, pode tornar-se uma nova profissão.

Generalizando o contexto argentino, não é difícil perceber a importância que essa etapa da vida representou em termos de luta política e militância pelos direitos humanos no país. Um dos movimentos políticos mais ativos durante a última ditadura militar ficou conhecido como “*Abuelas de Plaza de Mayo*”, um movimento que se constituiu juntamente com o “*Madres de Plaza de Mayo*”. Diante do desaparecimento de seus filhos e netos, a partir de 1977 mães e avós passaram a realizar semanalmente (todas as quintas-feiras) uma caminhada, em silêncio, ao redor do monumento da “*Pirâmide de Mayo*” - localizado na praça homônima onde também está a sede do governo argentino - como protesto à falta de informações. O movimento das *Abuelas*, particularmente, tem trabalhado até hoje no sentido de encontrar os jovens que, quando crianças, foram tirados de seus pais - detidos pela ditadura - e enviados para a adoção, inclusive em outros

países da América Latina. Muitos desses jovens já foram encontrados e o processo de descoberta de que sua família biológica foi vítima da ditadura é bastante delicado. Nesse sentido, a rede de apoio e a luta empreendidas pelas *Abuelas* e *Madres de Plaza de Mayo* têm contribuído imensamente na vigília sobre os direitos humanos e na efetividade da justiça com relação aos culpados pelos crimes ditatoriais.



Fotografia 16: Símbolo do Movimento das Madres e Abuelas de Plaza de Mayo pintado em um muro da cidade de La Paz, Entre Ríos.

O envolvimento destas mulheres - a maioria, atualmente, pertencentes à categoria da chamada terceira idade - com o movimento político de direitos humanos em seu país atesta a incongruência de uma visão da terceira idade como uma fase em que a dependência física, emocional e intelectual seria inevitável. A implicação da segmentação de gênero é, nesse contexto, ainda mais significativa. Como apontou Britto da Motta, da mesma forma como a ideia de natureza sempre esteve ligada ao feminino como forma de dominação e controle, ela está ligada ao envelhecimento como uma fase terminal, improdutiva. Nesse sentido, ser mulher, velha, significa estar fadada a todos os problemas

incontornáveis de uma natureza impiedosa. Não foi o que ocorreu e não é o que ocorre no caso das mães e avós vítimas da ditadura argentina. Também não é o caso de minhas interlocutoras, a exemplo de González, que ao aposentar-se depois de anos trabalhando como secretária de um escritório de administração não somente não deixou de realizar o trabalho de difusão do chamamé, como o ampliou, tornando-se a “*Cámara Chamamecera*”. Também Lafuente, diferente do período de sua juventude, concilia atualmente uma dupla jornada, entre o trabalho de secretária do lar – como ela mesma nomeava seu trabalho – e o de bailarina profissional de chamamé.

3.2.4 Os trajetos dos santos e santas chamameceiras

Além da rotina intensa durante a semana, muitas vezes ainda estavam incluídas na programação dos finais de semana, peregrinações e excursões a festas religiosas na região do litoral argentino e também na grande Buenos Aires. Algumas excursões, inclusive, organizadas pelo pessoal do centro *Los Cunumí Guasú*, foram acompanhadas por Gonzáles e seu marido Blas Zarate Denis, e também pelo casal de bailarinos Lafuente e Goitea. Não pude acompanhar as excursões organizadas pelo Centro, mas pude visitar a festa da paróquia de Itatí, no bairro de Almagro na capital portenha. Fui convidada por duas senhoras, frequentadoras assíduas da Casa de Corrientes e que ajudaram na organizando da festa. O cartaz de divulgação me pareceu muito interessante, dizia: “*La Virgen de Itatí visita Almagro!*”. Depois de informações a respeito do horário das missas e da chegada da imagem da santa à paróquia, se anunciava que às oito da noite se daria início à “*Fiesta Correntina!*”, com chamamé. A imagem da *Virgen de Itatí* fica guardada na Basílica de la Virgen de Itatí, a 70 km da cidade de Corrientes, mas uma vez por ano realiza esta viagem do litoral à capital Buenos Aires. Durante todos os dias da “*Fiesta Nacional del Chamamé*” a imagem da santa também sai da basílica e é colocada sobre o palco do anfiteatro “*Mario del Tránsito Cocomarola*”.

Considerei importante comparecer à festa na paróquia de Almagro, pois assim como o *Gauchito Gil*, a *Virgen de Itatí* também é considerada uma protetora do chamamé e a maioria dos eventos que pude observar uniam a religiosidade e a música de maneira singular. A festa - que se realiza sempre no fim de novembro – é precedida por uma

missa. Ao final da mesma, é realizada uma bênção da Virgem, em que todos rezam sua oração olhando para a imagem exposta no interior da igreja e logo em seguida o padre passa entre os fiéis jogando água benta sobre as coisas que as pessoas querem que se tornem bentas. A maioria erguia as chaves de casa e do carro. No momento, a única coisa que tinha em mãos era minha câmera fotográfica e meu caderno de campo. Foram benzidos e me senti feliz e tranquila, creio que da mesma forma que as outras pessoas que participavam do ritual.



Fotografia 17: Imagem da Virgen de Itatí na Paróquia de Itatí, bairro de Almagro, Buenos Aires capital.

Depois de encerrada a missa, o padre convidou a todos os presentes para que se encaminhassem ao salão ao lado da igreja, onde dariam início à “festa correntina”. O senhor que operava o equipamento iniciou a seleção de chamamés que tinha feito e anunciou no microfone que o salão de baile estava aberto. Alguns casais começaram timidamente a bailar – particularmente pares que sempre se apresentavam em festivais e festas de chamamé, por isso estavam usando os trajes típicos *gaúchos*. Logo outras pessoas adentraram a roda que se formava em torno dos bailarinos e o baile tomou fôlego.

Sentei-me ao lado das senhoras que me convidaram para a festa, Maria Ester e sua mãe Petrona, e conversamos sobre a historia da *Virgen de Itatí*. Elas me contaram que a imagem da santa desapareceu da redução jesuítica de Ciudad Real, no nordeste da Argentina, e foi encontrada por índios na região do alto Paraná sobre uma pedra; por isso o nome Itatí, que segundo minhas interlocutoras em guarani significa “ponta de pedra”. Além disso, quando os índios a encontraram havia em torno da imagem uma luz muito forte e brilhante acompanhada de uma música, segundo elas, “sobrenatural”. Contaram-me também que mesmo um padre franciscano tendo levado a imagem para uma redução jesuítica na região, ela teria desaparecido outras duas vezes e voltado a ser encontrada na beira do rio. Perguntei a elas se a música “sobrenatural” que os índios ouviram quando encontraram a imagem teria sido um chamamé. Elas sorriram e responderam: “- talvez!”. Em seguida, perguntei o que elas pensavam sobre o fato de o chamamé estar tão ligado ao culto à *Virgen de Itatí* ou ao *Gauchito Gil* e elas afirmaram, sem titubear, que são tradições correntinas: “- *O correntino é isso tudo*”.

3.2.5 A migração como trajetória constante no chamamé

A afirmação das senhoras da paróquia levou-me uma vez mais a pensar sobre o trânsito intenso de Corrientes à grande Buenos Aires e vice versa realizado por meus interlocutores e interlocutoras, mas também pelos santos e santas cultuadas por eles. A experiência da migração novamente fazia sentido ao relacionar a festa da paróquia, as viagens de peregrinação religiosa e para os eventos ligados ao chamamé e que não deixavam de lado todas essas crenças. Até mesmo as viagens de González ao Paraguai, onde a busca por um sentido mais profundo de si mesma fazia com que ela conferisse ao chamamé uma origem que antecederia sua difusão no litoral argentino. Isto é, haviam muitas peculiaridades envolvidas nesse “tudo” que é ser correntino. Incluindo aí a abrangência dessa terra correntina, que por vezes se confundia com o litoral argentino como um todo. A província de Corrientes era, em muitas falas, o próprio litoral. E o litoral sempre esteve muito perto dos migrantes que vivem na grande Buenos Aires. Os espaços em que Corrientes se constitui são inúmeros na capital portenha e em cidades vizinhas. A *Virgen de Itatí*, todos os anos, visita a paróquia de

Almagro⁶⁰ e nela se realiza uma festa correntina. Há uma Casa de Corrientes no centro de Buenos Aires e centenas de centros de “*residentes litoraleños*” se espalham por toda a capital e regiões vizinhas. A palavra *residentes* sempre me chamou a atenção. Para mim, embora a tradução do castelhano para o português indique um mesmo sentido, o de residência, não ficava claro por que chamar de *residentes litoraleños* pessoas que não moravam mais no litoral argentino. Tratava-se de residentes, em Buenos Aires, oriundos do litoral argentino. Nesse sentido, o uso da denominação “*residentes litoraleños*” contribuía ainda mais para o sentimento de proximidade com que os migrantes viam o litoral, tendo como central a província de Corrientes.

No chamamé, as histórias sobre os trajetos de ida e volta de músicos e musicistas entre o litoral e a capital são lembrados a todo momento, dando a impressão de que a migração não é um processo acabado, mas que continua acontecendo. Um trânsito que jamais se dá por terminado. Ou ainda, uma eterna volta a Corrientes. Obviamente que a mobilidade é contínua, e nos dois sentidos, mas é a experiência da migração e os relatos sobre ela que parecem ser retidos e reiterados; é essa experiência que continua a constituir Corrientes, o litoral argentino, o chamamé, os santos. A esse respeito, é interessante a análise de Eunice Durham (2004) sobre o que chamou de uma “tradição de migração” no Brasil. Segundo a autora, a pesquisa com trabalhadores rurais do interior do país que migraram para os grandes centros urbanos revelou que a emigração, assim como técnicas de agricultura itinerantes, representa uma mobilidade espacial essencial para a vida enquanto recurso adaptativo. Isto é, a migração pode ser considerada um “padrão universal no equipamento cultural tradicional” (DURHAM, 2004: p. 175). Nesse sentido, embora a migração possa representar muitas vezes um processo doloroso de transformação na vida das pessoas envolvidas, traz à tona também formas de lidar com essas transformações que seriam específicas da sociabilidade e das relações de trabalho peculiares aos contextos rurais (que certamente incluem as pequenas cidades do interior). A contínua mobilidade espacial é uma delas; a ideia de que a mobilidade é um processo de ascensão social, em que “sempre se muda pra melhor”. A mobilidade espacial é um processo da vida, é constante.

⁶⁰ Em 2013, soube que ela visitou também o Centro Los Cunumí Guasú, em Rafael Castillo.

As trajetórias de alguns músicos e musicistas com quem convivi parecem apontar justamente nesta importante direção. Além disso, a profissão musical, assim como a dos emigrantes trabalhadores da agricultura entrevistados por Durham, implica justamente essa mobilidade espacial constante. Além da emigração notável de pequenas cidades do interior para os grandes centros metropolitanos, muitos não se limitam a tocar em apenas uma cidade, mas estão em trânsito contínuo - alguns realizando turnês geograficamente menores, outros viajando para muito mais longe, ultrapassando as fronteiras nacionais e continentais. Muitas vezes há a necessidade de mudar por conta do tipo de música que se faz e ir para onde é mais possível que ela seja consumida, apreciada.

3.2.6 Raúl Barboza, Jorge Toloza, Luis Santa Cruz e Mateo Villalba

O relato da história de vida do músico Raúl Barboza enfatiza essa perspectiva da migração constante por conta do tipo de música que produz. Conhecido nacionalmente e internacionalmente por seu trabalho enquanto instrumentista (acordeonista) e compositor, o músico nasceu em Buenos Aires, depois que seus pais deixaram uma pequena cidade da província de Corrientes para viver na capital. Atualmente vive em Paris e passa alguns períodos do ano na Argentina, tocando e dando aulas. Em uma entrevista em um café em Buenos Aires contou-me sobre sua vida como músico e as influências de sua família correntina:

Eu nasci no ano de 1938, o que quer dizer que eu tenho agora 73 anos. Eu vivo como músico toda a minha vida, pelo menos desde os 8 anos de idade. Eu comecei tocando o que no estado do Rio Grande do Sul, Brasil, se chama “gaitinha de oito baixos”. Aqui se chama acordeom diatônico ou “verdulera”, que é um instrumentinho que veio com os italianos, e aqui os italianos tinham fama de serem homens que trabalhavam na quinta, na terra, e assim a chamaram de “verdulera”. Na época, meu pai era violonista e cantor. Meu pai cantava tangos e chamamés, em castelhano e em guarani. Eu nasci chamamecero, porque meu pai

era guarani e minha mãe tinha origem hispânica, basca. Eu nasci assim...um ser com toda a cultura guarani. Eu vivi rodeado de músicos correntinos e paraguaios e escutava tango, jazz, outras músicas... no rádio dos vizinhos ou no rádio de minha mãe. (Raúl Barboza, entrevista concedida em 25/11/2011, Buenos Aires capital, tradução minha).

Barboza sempre foi visto como um músico diferente no interior do universo chamameceiro. Diz-se que sua maneira de tocar não é adequada aos bailes de chamamé, não é uma música para bailar. O músico reconheceu que no início de sua carreira recebeu críticas por essa maneira de tocar, e que logo percebeu uma inclinação para o estudo amplo do instrumento, não apenas voltado ao gênero chamamé. Ainda assim, a maior parte de suas composições são chamamés e atualmente é reconhecido como o embaixador do gênero na França. Todos os anos participa da *Fiesta Nacional de Corrientes* como uma das principais atrações, juntamente com outros artistas que, segundo meus interlocutores e interlocutoras, fazem um tipo de música parecido com o seu, entre eles o músico Chango Spasiuk e os irmãos Rudi y Nini Flores.

Eu fui me tornando músico aos poucos. Sou totalmente autodidata, aqui não havia professor de acordeom. Meu pai assobiava os temas para mim. Isso foi importante porque quando eu aprendia algo, mostrava a meu pai. Ele me dizia: “- que lindo Raulito!” Eu imagino que ele sabia que não estava tão lindo, mas me encorajava. E dizia: “- que lindo! Vamos ver se podemos melhorar!” Nunca me disse que não estava bom. Então eu utilizo a mesma linguagem quando eu estou com alguém que queira aprender. Com dedicação, com delicadeza. Ninguém pode aprender com medo. Eu sou um músico que começou tocando em bailes, porque era o único lugar que se podia tocar chamamé. Toquei no conjunto de meu pai, em rodeios e festas á mais ou menos 50 km de Buenos Aires... Bom, eu era bem-vindo, porque já tocava bem. Aos 12 anos integrei um conjunto de adultos, em que o

guitarrista era o hoje famoso poeta, escritor e compositor Ramón Ayala. “Conjunto Yrupé”, se chamava. Então fui crescendo e tocando em bailes. Eu tocava para que as pessoas bailassem. Quando eu tinha 15 anos, mais ou menos, trabalhei com um senhor que se chamava Damazio Esquivel, em um salão no bairro da Boca. O salão se chamava “Salão Teatro Jose Verdi”. Aí havia um quarteto correntino, um grupo de tango e o conjunto de chamamé de meu pai, comigo e com o senhor Ramon Estigarrilla, guitarrista da cidade de meu pai. Eu toquei em bailes até os 40 anos de idade, mas cada vez eu tinha menos possibilidade de trabalhar, dado que minha maneira de tocar, sem que eu quisesse, era diferente da maneira de tocar dos músicos chamameceiros da época. Então eu não era solicitado para tocar. Portanto, não tinha trabalho. E eu nunca quis mudar minha maneira de tocar. Então entre outras coisas que eu fiz foi ser motorista de taxi. Para não comercializar-me. (Raúl Barboza, entrevista concedida em 25/11/2011, Buenos Aires capital, tradução minha).

Tomei conhecimento do trabalho de Barboza ainda no Brasil, quando assisti a um show do músico durante um rodeio internacional no estado do Rio Grande do Sul. O músico se apresentou junto a Luís Carlos Borges – citado no início do capítulo -, para quem Barboza é um dos grandes mentores. Quando cheguei à Argentina, por intermédio de um amigo em comum, entrei em contato com um dos músicos que acompanham Barboza, o contrabaixista Roy Valenzuela, que acabou reiterando a ideia de que Barboza tornou-se um músico distinto no universo do chamamé, um músico que “abriu bastante seu leque de possibilidades na música”. Embora reconhecendo esse aspecto da biografia do músico, Valenzuela contou-me que Barboza nunca deixou de participar dos festivais ditos “tradicionais” de chamamé – realizados geralmente em cidades pequenas do interior das províncias do litoral, em que misturas do chamamé com outros gêneros musicais e/ou a inserção de instrumentos como a bateria, a percussão e o baixo não são tão bem vistos. Ainda assim, o reconhecimento de sua carreira na

Argentina teve como contraponto principal o sucesso de sua música na Europa, particularmente na França.



Fotografia 18: Raúl Barboza, concerto realizado no Chacarerean Theater em Buenos Aires capital, 11/11/2011.

A ideia da comercialização como um processo negativo e que destituiria a música ou a obra de arte de sua “aura”, para usar um termo benjaminiano, também aparece no contexto chamameceiro. Mais do que isso, uma pressão comum à música popular de uma maneira geral – a sua periculosidade comercial –, conforme as análises consagradas de Adorno. Obviamente que as matizes com que essa ideia aparece aqui são bastante variadas, mas é notável que sua presença mais forte esteja entre os que diferenciam uma “música para bailar” de uma “música para escutar”. Oliveira (2012) analisa como a dança foi tomada como um dos elementos centrais na crítica à música popular desde os escritos de Adorno nos anos 1930. A música para dançar/bailar, segundo essa crítica, se caracterizaria, assim, por uma falta de grandes preocupações estéticas e pela capacidade de produzir uma relação perigosamente

íntima entre os corpos que dançam. No outro caso, a música que se ouve sem bailar, é aquela em que os arranjos são construídos de maneira a que sejam percebidos em detalhe. Nesse caso, é preciso ouvir com atenção, em silêncio, sem se movimentar. Segundo Oliveira, as transformações pelas quais as sociedades pensaram o público/privado e as concepções sobre as diferentes músicas nesses contextos teriam contribuído para um controle dos corpos em que a dança seria objeto de fiscalização moral. A dança de pares - segundo o autor existente pelo menos desde a Renascença - é central para pensar tal fiscalização. No século XIX, os corpos se aproximam, “cangote com cangote”, como ironiza Oliveira. No universo chamameceiro, a ideia do baile de pares como um espaço privilegiado não exclui a possibilidade da fiscalização moral. Enquanto gêneros da música dita folclórica na Argentina possuam coreografias bem marcadas e com corpos bem separados - o que pode significar uma preocupação moral importante -, o chamamé não possui uma sequência muito rígida de passos. Os pares estabelecem, sim, um padrão de movimentos, mas em geral o importante é “manter-se no ritmo”, conforme me informaram alguns interlocutores. A aproximação dos corpos, nesse caso, é bastante grande. É preciso encostar as maçãs do rosto, colar o corpo ao parceiro e no final da música receber um generoso abraço pelo quadril. No chamamé, o baile é necessário e valorizado, embora também aqui a fiscalização moral aconteça. Não necessariamente a existência de um contato corporal mais próximo faça desaparecer a censura moral. Como relatado, em uma experiência limiar, participei do momento em que um frequentador do *Centro Los Cunumi Guasu* fosse convidado a se retirar do baile por ter dançado comigo de forma um tanto inconveniente. Outro ponto é a velocidade da música. O chamamé valoriza o baile, mas composições com uma velocidade elevada nem sempre são bem vistas, como é o caso do chamamé *maceta*.

Ser um músico de baile, como evidencia o relato de Barboza, era a única maneira de manter-se trabalhando no chamamé nas décadas de 1950, 1960. A mistura do chamamé com outros gêneros e o desenvolvimento de técnicas de interpretação influenciadas por esse contato com outros gêneros - muitas vezes considerados “melhores”, “mais complexos” - ou por um aperfeiçoamento da técnica que passa pelo estudo aprofundado do instrumento e conseqüente aparecimento da categoria de “virtuose” passou a constituir um outro nicho de trabalho,

uma outra instância de produção musical. Migrar para esse espaço novo nem sempre é uma tarefa fácil, como aponta Barboza, e em alguns casos requer um deslocamento espacial grande.

No entanto, essa não é uma visão compartilhada por chamameceiros e chamameceiras como um todo. Muitos dos músicos e musicistas que seguem apresentando-se em bailes entendem que o desenvolvimento da técnica de execução dos instrumentos é essencial em qualquer situação, bailável ou não. Nesse sentido, a motivação para o deslocamento espacial e de nichos de produção musical envolve perspectivas e relações sociais variadas, sendo a capacidade de circular e manter-se em movimento um dos grandes desafios e qualidades de um músico ou de uma musicista ligada ao chamamé.

Como apontou Pujol (2011), a “música bailável” sempre foi vista com muito preconceito pelo campo da crítica musical. Isto porque, segundo o autor, o baile é uma prática, mas também é um lugar, onde muitas especificidades do contexto social são desnudadas. Assim, sua historicidade revela, pelo menos no contexto argentino, estudado por Pujol, uma mudança de percepção sobre o baile e sobre a música feita para o baile: “Si antes el baile con orquesta especialmente contratada era un lujo para minorías, ya en la segunda década del siglo [XX], con el boom de los bailes públicos, la danza se democratizó” (PUJOL, 2011:p. 15). Consequentemente, o aumento de sua popularidade enquanto entretenimento e lazer lhe conferiram uma carga depreciativa por conta do interesse mercadológico que passou a representar. No entanto, essa é uma visão tipicamente ligada à noção de indústria cultural, desenvolvida por Adorno e Horkheimer (2002), em que a arte e a cultura transformadas em bens de mercado seriam destituídas de sua autenticidade. No caso da indústria cultural da música popular, a standardização das técnicas de produção e uma falsa percepção da individualidade da obra de arte (a “pseudo-individualidade”) levariam à alienação no consumo desta produção.

Não é o objetivo aqui uma análise exaustiva da discussão a respeito do conceito de indústria cultural em Adorno e Horkheimer e suas críticas. No entanto, ela é importante na medida em que seu conteúdo está presente em muitas das discussões oriundas do campo da música, particularmente a música popular. No chamamé não é diferente. Ainda assim, como já apontado, as matizes com que a música comercial – entendida aqui como música bailável - é apreendida nesse universo

são muito variadas e muitas vezes se mostraram contrárias à perspectiva de Adorno e Horkheimer. Muitos de meus interlocutores e interlocutoras ligados à música dos bailes e festas relacionavam a autenticidade do gênero, por exemplo, a sua característica extremamente ligada ao baile.

O importante da discussão, nesse sentido, refere-se às percepções sobre os tipos de produção musical no chamamé e os espaços em que cada uma dessas produções se legitima. Os centros de residentes litoraleños e outras associações ligadas aos migrantes do litoral argentino em Buenos Aires se definem como defensoras das “tradições” do litoral, como espaços dedicados ao “chamamé tradicional” que, ao contrário de ser mal visto por ser bailável, se torna autêntico justamente por essa característica. Por outro lado, o espaço dos teatros e casas de shows - onde normalmente o público assiste às apresentações sentado - também se dedica a difusão do chamamé dito “tradicional”, ainda que a dança ali se resuma aos bailarinos que se apresentam no palco.

A hierarquia dos instrumentos musicais no chamamé pode ser pensada como uma boa chave para se observar a relação entre o chamamé bailável e o chamamé para se escutar. Em um programa ao vivo na Rádio Nacional no dia 15 de outubro de 2011, conjuntos de chamamé se apresentaram para um programa especial que acontece todas as sextas-feiras no final da tarde. Já de início, na apresentação do primeiro conjunto, reparei que o único instrumentista que se vestia de *gaucho* no grupo era o que tocava a *verdulera* (acordeom de botões, diatônico). Ele recebia destaque. Entre os outros artistas convidados, estava o compositor e violonista Mateo Villalba, conhecido por seu virtuosismo como instrumentista. No dia seguinte, Villalba faria um show juntamente com o duo Jorge Toloza y Luis Santa Cruz (também presentes no programa da Rádio Nacional) no teatro Empire, para o qual fui convidada. Passei a observar a relação deste músico com o chamamé e percebi que apesar de compositor de temas muito importantes para o gênero, havia um distanciamento construído dialogicamente entre seu virtuosismo na guitarra e o chamamé bailável, quando a guitarra resume-se ao acompanhamento considerado não virtuoso. Isto é, desde os anos 1930, pelo menos, quando milhares de provincianos de todo o país migram para a capital Buenos Aires e o folclore das províncias passa a ocupar os espaços de entretenimento da cidade, construiu-se uma configuração hierárquica entre violonistas do litoral argentino e violonistas da região *cuyana*, oeste do país. Os primeiros se limitariam

ao acompanhamento – visto como “base”, sem a necessidade de grande técnica – e os últimos teriam desenvolvido complexas técnicas de *punteo* (o dedilhado nas cordas do violão) e arranjos refinados para conjuntos de violões. Nesse sentido, o virtuosismo no chamamé seria representado pelos instrumentos de fole enquanto que na “música cuyana” (*cuecas, tonadas*) pelo violão.

Durante nossas conversas, Villalba se mostrava descontente com tal perspectiva. Em entrevista realizada com Toloza, Santa Cruz y Villalba em seu escritório na SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música)⁶¹, Toloza, também violonista, falou do projeto de valorização das guitarras no chamamé realizado por Villalba:

Os violões sempre foram instrumentos de acompanhamento... O que Mateo fez foi com que o violão tivesse seu protagonismo no chamamé. Porque dentro do chamamé passaram violonistas muito bons (...) mas sempre acompanhando, não é? Mas o que propôs Mateo foi que o violão fosse protagonista, o que ele conseguiu e vem conseguindo. Mas é uma luta muito desigual, sempre ganham os que estão acostumados a escutar acordeom ou bandoneon, nada mais. Todavia, há alguns que seguem insistindo no mesmo, não? Dizem: “- para mim o chamamé é com acordeom e bandoneon”. Não permitem outros instrumentos... por exemplo, além do violão, um sax ou algo que faça o chamamé e bem. Alguns não permitem. Seguem com essa ideia de que o chamamé tem que ser com violão, bandoneon, acordeom e duo de vozes. Até um cantor só já é difícil. (Jorge Toloza, entrevista realizada em 18/10/2011, Buenos Aires capital, tradução minha).

⁶¹ Villalba é responsável pela transcrição para a notação musical de músicas registradas na SADAIC.

Ao que Villalba o seguiu, quando lhe perguntei sobre quais poderiam ser considerados os grandes guitarristas da história do chamamé:

Mas sempre esteve apagado o violão no chamamé. Nunca foi um instrumento como foi no caso de Montiel ou Barboza mesmo, ou Isaco [Abitbol]... porque como dizia ele [Toloza], havia gente que não considerava como chamamé se não estava o acordeom. Há pessoas, mas não são nomeadas... todos os que são nomeados são do bandoneon ou do acordeom (...). (Mateo Villalba, entrevista realizada em 18/10/2011, Buenos Aires capital, tradução minha).

Durante a conversa com Toloza, Santa Cruz e Villalba ficou claro que a hierarquia que organiza a organologia do chamamé também afeta os próprios acordeonistas e bandoneonistas. Santa Cruz, bandoneonista, disse que não há como “*imitar el estilo de los grandes*”, que apenas se pode tomar de empréstimo alguns elementos de cada um. Além disso, possuir um estilo de tocar tão forte e digno de ser nomeado, como o de Montiel ou Cocomarola, é um objetivo que ele sequer poderia ter. Nisso foi interrompido por Toloza, que disse não ser verdade que o amigo não tinha um estilo próprio, que na verdade estava sendo modesto. Sorrimos e creio que percebemos juntos o quanto o assunto era importante e cheio de particularidades.

Como anunciado no início do capítulo, a experiência da migração e a constituição de uma paisagem “natural” do litoral argentino apareceram como temáticas importantes para a composição de chamamés, mas também como parte dos processos de vida dos chamameceiros e chamameceiras com quem convivi. Isto é, nos relatos e situações da pesquisa de campo, questões centrais para entender o chamamé e sua produção e que perpassam as citadas temáticas foram se constituindo e constituindo a perspectiva que o texto etnográfico assumiu. Como apontou Cardoso de Oliveira (2000), no processo de redação de um texto, o próprio pensamento “caminha”, como caminhei junto de meus interlocutores e interlocutoras tantas vezes. Nesse sentido, antes da textualização dos dados provenientes da experiência de campo, algumas questões dificilmente são decodificadas. O ato de escrever,

portanto, não se dissocia do ato de pensar e é no texto etnográfico que o olhar e o ouvir da observação participante tornam-se plenos de sentido.

CAPÍTULO 4
CORRIENTES TIENE PAYÉ: SOBRE FESTAS E FESTIVAIS
CHAMAMECEIROS NO LITORAL ARGENTINO.

“*Corrientes tiene payé*” (Osvaldo Sosa Cordero)

*Si señor, doy fe de ello:
 Corrientes tiene payé.
 Por mucho que usted sonría
 pensando ¡vaya sandez!
 son simplezas agoreras
 de quien siempre quiso bien
 a su cuna... yo repito:
 Corrientes tiene payé.
 Tiene payé, talismán
 De un infalible poder
 Que fraguó la hechicería
 Guaraní de imaguaré.
 Ese encanto de mi tierra
 Que la hace lucir tan bien
 Es lo que afirma mi aserto:
 Corrientes tiene payé.
 Y si no; que nos lo digan
 las flores de su vergel
 sus lapachos y azahares,
 mburucuyás e irupés,
 sus estrellas federales,
 su jazmín magno y también
 aquella blanca sultana
 que hace febrero al nacer,
 exclamar a quien la hueela:
 ¡Corrientes tiene payé!
 Que lo digan los milagros
 de nuestra Cruz de urunday
 y los de aquella Señora
 de Itatí de oscura tez.
 Que lo diga su paisaje,
 su Paraná, su Batel,
 su Iberá, su río Corrientes,
 su Miriñay, su Aguapey...
 sus campiñas encendidas*

*con los cromos de un edén;
 sus palmeras dormitando
 bajo el asayé píté.*
 (Campos, que un día jugando
 en la historia su papel
 vieron luchar a su pueblo
 con espartana altivez).
*Que lo digan los fantasmas
 que el paisano llama infiel;
 el mboi tatá y el pombero,
 y aquel Yasí Yateré
 cuyo silbo legendario
 parecieran traer
 un eco añejo que dice:
 Corrientes tiene payé
 Sí señor, sí que lo tiene,
 ¡cómo no lo va a tener!,
 lo pregonan los sabores
 del tibio chipá jheité
 los de sus dulces de almíbar
 su mandioca y su miel.
 Lo replican sus cordionas
 con alma de chamamé,
 nos lo dicen sus guitarras
 cuando en el anochecer
 remedan en su cordaje
 trinos del korochiré.
 Nos lo gritan sus varones
 con viril yurú peté
 en las jornadas fecundas
 del surco, el potro y la res.
 Lo rubrican sus mujeres
 (¡lindas morenas de ley!)
 en el milagro de un beso,
 de un hondo yurú píté.
 Lo está repitiendo todo:
 el campo, el cielo ... y también
 vuelve a afirmarlo mi verso:
 ¡Corrientes tiene payé!*

Dando continuidade à discussão iniciada no capítulo anterior da tese, cito a poesia de Osvaldo Sosa Cordero, muito popular entre chamameceiros e chamameceiras tanto em Corrientes quanto em outras partes do país. Aliás, “*Corrientes tiene payé*” é uma expressão bastante comum não apenas no universo chamameceiro, mas, sobretudo correntino. Diz-se que vem da língua guarani - da qual são extraídas muitas palavras de um dialeto comum em Corrientes, o chamado *yopará*, que realiza um mistura de guarani e castelhano -, para a qual “*payé*” significa uma espécie de proteção ou amuleto utilizado para conseguir algo que se deseja. Em Corrientes, a expressão se refere ao fato de que o solo da província, tendo *payé*, faz com que a pessoa que pisa naquela terra não a esqueça e sempre sinta saudades de estar ali. Tal como a prece, em uma analogia com a análise clássica de Marcel Mauss (2003), essa expressão implica o agir e o pensar de quem a profere. Ela condensa noções mais amplas a respeito do que Corrientes significa para os correntinos e correntinas que vivem ali ou que migraram para os grandes centros urbanos do país; além do que ela significa para o chamamé. Nesse sentido, a expressão ritualiza a dinâmica das migrações internas na Argentina, especialmente a migração a partir de Corrientes, e faz convergir os valores e crenças envolvidos nela. Em momentos importantes, como é o caso dos grandes eventos realizados na província, a expressão motiva os participantes, reaviva um sentimento de pertença que se constitui justamente um dos motes desses momentos.

O intuito do presente capítulo é o de realizar uma discussão a respeito da relação entre gêneros musicais e contextos festivos, particularmente festivais de música, a partir da experiência etnográfica em um importante festival de chamamé da província de Corrientes, a *Fiesta Nacional del Chamamé* e *Fiesta del Chamamé del Mercosur*. Tal relação, como já abordado em outros momentos (Marcon 2012; 2009), é acionada por seu rendimento analítico para pensar a constituição dos gêneros musicais a partir da perspectiva bahktiniana, qual seja, de que os gêneros (de fala e, nesse caso, musicais) possuem uma estabilidade dinâmica. Significa que os eventos em que os gêneros musicais são tematizados contribuem na maneira dinâmica com que são classificados e significados por seus cultores. As classificações analíticas oriundas dos estudos sobre música muitas vezes desconhecem a dinamicidade com que os gêneros musicais se constituem, e nesse sentido, desconhecem conseqüentemente a importância das classificações e

análises feitas pelas pessoas que produzem esses gêneros em seus diferentes contextos.

Nesse intuito, o capítulo se divide em duas partes. A primeira procura apresentar uma revisão de literatura a respeito de festas e festivais sob a perspectiva antropológica no sentido de contribuir para uma antropologia da festa, isto é, no sentido de tomar a festa *como* perspectiva analítica, nos termos apresentados por Perez (2002; 2011; 2012). Em seguida, tomo como referência para a análise a etnografia realizada na *Fiesta Nacional del Chamamé* em 2012 e 2013. A continuidade do capítulo toma como referência outro festival realizado no litoral argentino, o *Cuando el pago se hace canto*, da cidade La Paz, província de Entre Ríos.

4.1 ANTROPOLOGIA DA FESTA/FESTIVAL

A literatura antropológica sobre festas e festivais foi marcada historicamente pela perspectiva dos estudos de rituais ou pelas teorias das religiões, como notou Amaral (1998). Em uma tradição que passa por Van Gennep (1977), Durkheim (2000), Mauss (1981), Caillois (1979) e no caso brasileiro, Roberto DaMatta (1997; 1998), Cavalcanti (2006), Queiroz (1992), Brandão (1989), entre outros, esses estudos procuraram entender a festa a partir de diferentes percepções sobre o fenômeno. Como observou Amaral, tais estudos acabaram revelando duas grandes perspectivas antagônicas sobre as festas – no sentido de que as festas *negam* ou *afirmam* a ordem social da qual derivam - que teriam pouco rendimento analítico em se tratando de sociedades contemporâneas⁶². Outra característica importante dos estudos que tomaram a festa como objeto - mas a considerando como epifenômeno da vida social (PEREZ, 2012: p.23) - entende que as festas/festivais revelam valores e crenças sociais de maneira condensada, ainda que sua efervescência - como apontou Durkheim - pareça dissolver momentaneamente o “estado do social”. Essa visão, como assinala Duvignaud (1983), tem como ponto de partida a clássica separação proposta por Durkheim entre o sagrado e o profano. Em *As formas*

⁶² Segundo a autora, os dois modelos citados foram construídos a partir da análise de sociedades tidas como “simples” e, nesse sentido, entendiam que a adesão a valores comuns se daria de maneira mais homogênea nesses contextos.

elementares da vida religiosa, Durkheim expõe algumas das principais premissas e temas da Escola Sociológica Francesa ao compreender o fenômeno religioso como eminentemente social. Para o autor, o que caracterizaria de maneira fundamental as religiões seriam as crenças e os ritos (modelos de ação para essas crenças) relativos ao sagrado, reunidos sob uma mesma comunidade moral, a igreja (DURKHEIM, 2000: p.32). As crenças religiosas, nesse sentido, teriam por objetivo a classificação das coisas imaginadas e reais que poderiam ser enquadradas a partir de dois gêneros absolutamente distintos: o sagrado e o profano.

Ao localizar a festa sob o domínio do sagrado, Durkheim lançou mão de um argumento que tornou-se crítico para os estudos mais contemporâneos sobre as festas e festivais: sendo incorporado ao sagrado e, nesse sentido, às regulamentações coletivas, o conhecimento da festa implica o conhecimento dos aspectos sociais e deixa de fora o conhecimento dos aspectos não-sociais, ou ainda, dos aspectos anti-sociais que ela suscita (DUVIGNAUD, 1983: p. 69). Na definição de Durkheim, o entrelaçamento entre a festa e a cerimônia religiosa:

É por isso que a ideia mesma de uma cerimônia religiosa de certa importância desperta naturalmente a ideia de festa. Inversamente, toda festa, mesmo que puramente leiga por suas origens, tem certos traços de cerimônia religiosa, pois sempre tem por efeito, aproximar os indivíduos, pôr em movimento as massas e suscitar, assim, um estado de efervescência, às vezes até de delírio, que não deixa de ter parentesco com o estado religioso (DURKHEIM, 2000: p. 417).

A festa, para Durkheim, ainda que “não vise nada de sério” – utilizando as próprias palavras do autor -, deve sempre ser observada a partir da ótica de que mesmo os estados de regozijo, delírio e efervescência aparentemente sem sentido são ecos da “vida séria”, isto é, do social. Para Duvignaud, grande crítico dessa perspectiva, a festa não deve ser confundida com as cerimônias religiosas na medida em que sua peculiaridade não estaria em ilustrar uma cultura ou os valores de uma determinada sociedade, mas contrariar seus elementos e destacar-se do contexto em que se insere. Nesse sentido, as festas e festivais

representam o momento em que a coesão social, o consenso e as regras sociais estão suspensos, justamente por produzirem outras coesões, outras regras. Seguindo essa perspectiva, Perez (2012) sugere que as festas sejam pensadas como “questão” e não apenas como “fatos” a serem descritos. Significa que a festa deve ser tomada como perspectiva, como produtora da ordem social, e não apenas seu reflexo ou reprodução. Ela não se opõe ou reflete uma ordem social dada, mas é ela mesma uma outra ordem possível. “Eu diria que na festa a coletividade pode experimentar, e experimenta, uma existência outra que a do real socializado, uma existência que é própria da festa” (PEREZ, 2012: p. 39).

Portanto, não é a relação entre festas e rituais ou cerimônias religiosas que deve ser questionada enquanto perspectiva de análise, já que é inegável que ela seja bastante produtiva para pensar muitas situações festivas. É a submissão de uma pela outra, ou sua total confusão, que pode deixar de produzir questões importantes sobre cada uma delas.

Nessa mesma linha de raciocínio, segundo Perez, estaria localizada também a obra de Roberto DaMatta a respeito das festividades brasileiras. Ao entender o universo das festas como o campo do extraordinário, o autor entende que o momento da festa estabelece uma separação nítida entre um domínio do mundo cotidiano e outro, um mundo impensável, inimaginável, ainda que programado. A festa aparece como um rito de passagem. “A passagem de um domínio a outro é marcada por modificações no comportamento, e tais mudanças criam as condições para que eles sejam percebidos como especiais. Este é o subuniverso das festas e das solenidades” (DAMATTA, 1997: p. 49). A adoção, por DaMatta, da teoria dos rituais para pensar o universo das festividades brasileiras decorre justamente do que na perspectiva do autor seria a característica definidora do ritual: a dialética que realiza entre o cotidiano e o extraordinário. “É no ritual coletivo que a sociedade tem uma visão alternativa de si mesma” (DAMATTA, 1997: p. 39). Nesse sentido, o rendimento analítico do ritual está em possibilitar tanto a compreensão do caráter programático das festas quanto sua capacidade de inversão e suspensão do tempo/espaço cotidiano. Perez sugere ainda que o entendimento da festa enquanto questão – e não apenas como fato – implica reconhecê-la como um mecanismo privilegiado para a construção de imaginários sobre a vida

coletiva; imaginários que não se reduziram a ela, pois oriundos dos domínios da virtualidade, do desejo, do imprevisível, do gozo (PEREZ, 2012: p. 35). De acordo com a autora, a sutileza do imaginário produzido pela festa estaria em destituir o social de sua posição de totalidade do real.

O que a festa transgride, no senso de ir além, é o próprio fato social, atingindo o societal, fazendo emergir o individual do coletivo, o afetual do contratual, a socialidade da sociabilidade, fazendo aflorar as emoções, os sentimentos não domesticados. Dito de outro modo: somos e fazemos coletividade porque fazemos festa (PEREZ, 2012: p. 36).

E é preciso sinalizar que o imaginário aqui não se remete a uma oposição entre simbólico e real, ou entre o vivido e o sentido. Como apontou Amaral (1998), as críticas à perspectiva simbólica da festa - sobretudo as críticas de Queiroz (1992) ao trabalho de DaMatta e à ideia de que o carnaval é um rito de inversão – acabaram por realizar uma separação entre o mito e o vivido, pois, entendendo que a inversão só se daria em um plano simbólico, no plano do sentido, não seria possível pensar os aspectos “materiais, concretos” da experiência festiva. Como argumenta Amaral:

Contudo, é preciso argumentar a favor do plano simbólico da festa, pois o vivido não teria sentido se não fosse representado. Mais do que a experiência em si, importa aquilo que se pensa dela, o sentido que os homens atribuem às suas ações. (...) É preciso lembrar que o rito tem grande conteúdo dramático e é uma linguagem, resultado de aspectos combinatórios de vários momentos da vida cotidiana. Como mostrou Leach, a matéria-prima do ritual é a mesma da vida diária representada. A diferença entre ambas não é de qualidade, mas de grau. É assim que a inversão é possível no plano simbólico (AMARAL, 1998: p.2).

A perspectiva que adoto neste trabalho vai ao encontro das posições apresentadas por Perez, tomando as festas e festivais como perspectiva e levando em conta a especificidade dos contextos pesquisados e a relação já anunciada entre esses contextos e a constituição dos gêneros musicais, particularmente o chamamé. Nesse sentido, entendo que os festivais de música, enquanto rituais que se constituem como tal a partir da dramatização de valores e crenças mais amplas das sociedades em que estão inseridos, possibilitam a apreensão de aspectos que os ultrapassam, isto é, o festival produz a vida coletiva. Não se trata apenas de um festival de música – um festival de chamamé, por exemplo – mas de um festival que produz um certo tipo de música, que a constitui dialogicamente.

Acredito que um olhar voltado para o contexto dos festivais desloca algumas perspectivas dos estudos sobre música, pois se concentra sobre os enunciados postos em ação (dinamizados) em uma esfera específica de comunicação, como sinalizou Bakhtin. É este o cenário que possibilitaria a estabilidade e transformação dos gêneros musicais através da interação com o *grupo sonoro*⁶³. É no contexto festivo que muitas das concepções musicais dos grupos são enaltecidas e estabelecidas pela performance musical e efervescência da competição. De acordo com Napolitano (2010), estas situações de audição apontariam ainda para uma reflexão sobre o problema da *realização social da canção*, isto é, sua apropriação e ressignificação pelos ouvintes em determinados contextos (Napolitano 2010: 397). Assim, algumas perguntas tornam-se inevitáveis: de que maneira a audição individual de um fonograma no espaço doméstico se difere da audição coletiva de uma performance ao vivo em um festival de música? Quais os sentidos acionados por esta situação?

De acordo com Lucas (1990), os festivais adquiriram uma forma institucionalizada nas sociedades pós-industriais, onde o pesquisador confronta-se com amplas dimensões de participação. Para Beverly Stoeltje (1992), tais construções modernas encarnam, por vezes,

⁶³ O conceito de grupo sonoro foi desenvolvido por John Blacking (1995) e diz respeito a “um grupo de pessoas que compartilha uma linguagem musical comum, junto com conceitos sobre música e seus usos” (Blacking 1995: 232). Nesse sentido, incluiria tanto os músicos, os pesquisadores de música (acadêmicos ou não) e ouvintes que pensam e falam sobre música.

interesses ideológicos, comerciais e políticos que estão na base das sociedades que os produzem, constituindo um momento especial para a observação do diálogo entre diferentes interpretações das sociedades sobre si mesmas. Como apontou Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2006) com relação à competição festiva do carnaval brasileiro, é importante analisar o caráter mediador destas festividades como um dispositivo ritual de articulação e expressão das diferenças, compreendendo o desfile como um *processo ritual* – chamando a atenção para o trabalho de Turner (1974). Assim, a competição revelaria a “ambivalência intrínseca à reciprocidade social: relacionar-se é também confrontar-se” (Cavalcanti 2006: 31). A rivalidade que se desprende de competições festivas é controlada pelo estabelecimento de regras e etiquetas estéticas que, embora sejam constantemente questionadas pelos participantes, constituem um momento agonístico próprio destes eventos. Os festivais abordados por esta etnografia não se constituem através da competição. Tratam-se de eventos em que uma série de artistas ligados a um gênero musical e a gêneros próximos dele se apresentam durante um determinado número de dias em um mesmo palco/cenário. São como grandes encontros que tematizam um gênero musical e vários elementos ligados a ele, como a gastronomia, o artesanato, a religiosidade, entre outros aspectos. Ainda que a competição não esteja em jogo, o confronto de perspectivas não é inexistente, dada a diversidade de interpretações sobre o que é esse gênero musical e o tipo de música que o representa. Ao contrário, a festa/festival é momento privilegiado para a produção/destruição de valores éticos e estéticos, pois condensa, cristaliza durante os dias em que acontece, uma variedade de assuntos que dizem respeito ao tema da festa.

Nesse sentido, se tomarmos os gêneros musicais enquanto sistemas discursivos dinâmicos (Menezes Bastos 2005a: p. 8), possuidores de fronteiras fluidas e alvos de disputas pelo sentido atribuído por diferentes grupos que os constituem e por eles são constituídos (Domínguez 2009: 21), podemos refletir também sobre o papel das festas e festivais enquanto espaços críticos para a constituição de grupos sociais por gêneros musicais e vice e versa. Este me parece um ponto central em uma abordagem antropológica dos gêneros musicais. Ela revela a necessidade de serem revistas as visões dicotômicas entre contextos de produção musical e uma música *em si*. É

preciso investigar o calibre desta relação e os significados acionados por ela, antes de proceder como se a música e os festivais de música fossem um reflexo privilegiado de identidades sociais pré-estabelecidas.

4.1.2 *Fiesta Nacional del Chamamé*

4.1.2.1 O chamamé e a ideia de transnacionalidade

No terceiro capítulo da tese procurei apontar questões que fazem ainda mais sentido no contexto da *Fiesta Nacional del Chamamé*. Uma delas diz respeito às relações estabelecidas na fronteira e de como ela implicaria uma experiência específica de compartilhamento musical - ideia bastante citada pelos músicos quando falam de sua biografia. Nesse sentido, o evento musical que me propus a observar acabou por direcionar a análise também para a ideia de transnacionalidade operada pelos gêneros musicais em determinados contextos, o que se torna uma questão interessante na medida em que a mesma intensidade da força centrípeta que faz com determinados gêneros musicais sejam atrelados a espaços geográficos e nacionalidades específicas, faz com que eles também se dispersem e atravessem fronteiras. Os grandes eventos musicais, como é o caso do festival de Corrientes, constituem essa dualidade de forças de maneira importante já que a sua capacidade de articular e veicular de forma ampla e rápida significados sobre o gênero musical supera quaisquer outros contextos em que o gênero seja produzido. Eles reúnem em um mesmo espaço/tempo uma quantidade significativa de artistas e podem ser transmitidos por diferentes canais de comunicação, como as mídias eletrônicas, a televisão e o rádio. Os investimentos públicos e privados dialogam fortemente com essa característica, incentivando a pluralidade de enfoques do evento, que deixa de preocupar-se unicamente com a programação musical e passa a investir em atividades paralelas como oficinas, lançamento de livros, gastronomia, turismo, etc.



Mapa 4: Mapa da província de Corrientes. Fonte: Instituto Geográfico Nacional da Argentina

Um exemplo claro de uma das articulações estratégicas realizadas pela *Fiesta Nacional del Chamamé* diz respeito aos processos de integração econômica gerados a partir da criação do Mercosul – Mercado Comum do Sul⁶⁴. A *Fiesta Nacional del Chamamé* - realizada em Corrientes capital há 23 anos - desde 2004 é também a *Fiesta del Chamamé del Mercosur*. Durante os dez dias de festa são enfatizados

⁶⁴ O bloco econômico denominado Mercosul foi criado em 1991 através da assinatura do Tratado de Assunção, no Paraguai, e inicialmente contava com quatro países: Brasil, Argentina, Uruguai e Paraguai. Em 2012 o Paraguai foi suspenso temporariamente por conta da suspeita de golpe de estado na deposição do ex-presidente Fernando Lugo. A suspensão durou até abril de 2013, quando o país realizou eleições democráticas, e propiciou a entrada da Venezuela no bloco, já que o Paraguai sempre havia votado contra a entrada daquele país.

os laços entre os países componentes do Mercosul, incluindo apresentadores argentinos, brasileiros e paraguaios falando em castelhano, português, guarani e até em inglês, além de balés em que se mesclam bailarinos de diferentes países. A *Fiesta Nacional del Chamamé* e *Fiesta del Chamamé del Mercosur*, de fato, tornou-se um espaço de representação da integração mencionada pelo bloco econômico e a presença de artistas não-argentinos é um dos pontos fortes do evento.

Contudo, a ideia de que o chamamé se origina no litoral argentino não perdeu força. Desde 2000, Corrientes é considerada também a capital mundial do chamamé, incentivando políticas governamentais em torno da festa, o que teria resultado em sua ampliação e investimentos em estrutura e comunicação. Diferente de outros festivais de chamamé realizados na região, notavelmente a festa da capital Corrientes é a que mais recebe incentivos financeiros e os olhares do resto do país e de países vizinhos. Há cerca de três anos as mudanças na equipe de organizadores refletem o interesse transnacional da festa e os crescentes investimentos financeiros, como para a compra de equipamentos de som e luz de alta tecnologia⁶⁵.

⁶⁵ O palco principal da festa possui uma gigantesca tela de LED que transmite as imagens dos shows em alta qualidade.



Fotografia 19: Apresentação da cantora brasileira Shanna Müller, durante a Fiesta Nacional del Chamamé 2013, Corrientes capital.



Fotografia 20: Apresentação da cantora paraguaia Mirta Noemí durante a Fiesta Nacional del Chamamé 2012, Corrientes capital.

A ideia de transnacionalidade que utilizo aqui para pensar a festa de Corrientes e o chamamé parte dos pressupostos analíticos de Gustavo Lins Ribeiro (1997), para quem a transnacionalidade se constitui como um dos níveis de integração possíveis no mundo contemporâneo, tais como o internacional, o nacional, o regional e o local. Para o autor, a transnacionalidade aponta para uma maneira peculiar de “relacionar territórios e os diferentes arranjos sócio-culturais e políticos que orientam as maneiras como as pessoas representam pertencimento a unidades sócio-culturais, políticas e econômicas” (LINS RIBEIRO, 1997: p.2). Como análise com relação à festa nacional do chamamé em Corrientes, os discursos apresentados por organizadores, apresentadores do evento e também pelos meios de comunicação que realizam sua cobertura, atravessam diferentes níveis de integração, envolvendo processos de centralização e descentralização de elementos identitários, que embora pareçam contraditórios, se adequam muito bem a ideia de transnacionalidade operada nesse contexto.

A programação da festa é dividida em diferentes espaços da cidade, como o *Anfiteatro Mario del Tránsito Cocomarola* (palco principal e sede do evento), os museus da cidade, a localidade de *Puente Pexoa* (onde se realiza a *bailanta chamamecera*, um grande baile público durante o dia), diferentes bares e casas noturnas da cidade (onde acontecem as *peñas* oficiais da festa; isto é, apresentações de artistas que também passam pelo palco principal, mas em um contexto mais informal), o espaço *Costanera Sur* (localizado na praia Arazatí, onde acontece também a *Rave Chamamecera* e outra *bailanta chamamecera*) e o barco Ygaruzú do projeto “El Paraná es Chamamé”, que percorre o rio Paraná desde a província de Misiones e leva as imagens da Virgem de Itatí e da Virgem de Loreto no que chamam de “peregrinação náutica”.

Toda a programação é disponibilizada em uma página oficial do evento na internet e também impressa, em um jornal de distribuição gratuita, com fotos e textos do governador da província (Horacio Ricardo Colombi, nas edições em que estive presente) e do presidente do Instituto de Cultura de Corrientes, Gabriel Romero. Os textos de Colombi e Romero enfatizam o crescimento ano após ano da festa e a importância do chamamé como algo que “identifica” a província. Colombi e Romero acentuam ainda a questão da profissionalização da festa, que já não pode ser pensada como um evento a nível nacional.

Essa ênfase transnacional apresentada pelos organizadores da festa, apesar de remeter aos atuais interesses econômicos na região, é sustentada ainda pela articulação com questões mais antigas e que marcaram a história do litoral argentino, como a Guerra das Malvinas e a Guerra do Paraguai. A primeira, embora possa representar uma questão interna, trata de temas como a soberania do país e os processos de descolonização. A segunda, por sua vez, aparece como uma ferida aberta nas relações entre os países envolvidos no conflito e marca os relatos apresentados por chamameceiros e chamameceiras a respeito das relações entre o chamamé e gêneros tidos como “paraguaios”, como a guarânia e a polca paraguaia.

As ilhas Malvinas formam um arquipélago situado na parte sul do oceano Atlântico perto da costa argentina e desde 1833 constituem-se como domínio da Inglaterra. Os habitantes das ilhas consideram-se britânicos, têm como idioma oficial o inglês e são conhecidos como *kelpers*. Em abril de 1982, durante a última ditadura militar argentina, o governo argentino recuperou as ilhas Malvinas e um estado de comoção geral tomou conta do país, que há tempos não tinha motivos para exercer seu patriotismo devido às inúmeras atrocidades patrocinadas pelo governo militar. No entanto, a reação britânica foi implacável e em junho de 1982 o exército argentino se rende e as ilhas voltam ao domínio inglês. Recentemente, em março de 2013, o governo britânico realizou um plebiscito nas ilhas – chamado de “referendo de autodeterminação” – para que os habitantes das ilhas decidissem se desejavam ou não que o território continuasse a pertencer à Inglaterra. A população votou massivamente pela continuidade da administração britânica nas ilhas (99,8% votaram a favor), o que não surpreendeu o atual governo argentino, que segue realizando campanhas pela soberania do país frente ao território ocupado e trata a questão como “luta anti-colonialista”.

A opinião pública sempre se dividiu muito a respeito já que a guerra representou uma tentativa desesperada da chamada “*junta militar*” em obter apoio a um governo já bastante desgastado. Isto é, a questão das Malvinas ainda é bastante relacionada a medidas ditatoriais. Além disso, a morte expressiva de soldados argentinos – em sua grande maioria provenientes das regiões norte e nordeste do país – também provocou reações contrárias por parte da população argentina. Por outro lado, viajando pelo interior das províncias do litoral argentino avistei

muitas placas e cartazes na beira da estrada com a seguinte inscrição: “*Las Malvinas son Argentinas*”. Expressão que também escutei muitas vezes durante a festa nacional do chamamé, inclusive em uma homenagem realizada no palco principal da festa em 2012, dedicada aos soldados correntinos que lutaram durante a guerra. Embora a participação massiva de correntinos na guerra tenha provocado críticas por parte dos intelectuais do país – a convocação de soldados do interior do país foi tida como uma ação discriminatória e que não fazia sentido já que esses soldados vinham de regiões onde se faz muito calor e iriam lutar em uma região onde se faz muito frio -, a atual campanha do governo Kirshner por soberania parece ter renovado o caráter patriótico do tema e a festa de Corrientes, por sua vez, tenta contribuir na ressignificação da participação correntina na guerra. A festa é também o espaço em que os sofrimentos da guerra retornam como glórias, dignas de homenagem. A reação positiva do público me surpreendeu bastante naquela noite, e embora eu desejasse investigar mais a respeito das percepções sobre o assunto no universo chamameceiro, não tive tempo hábil para fazê-lo. No entanto, o fato de a festa dedicar um espaço especial para a questão das Malvinas pode ser pensado no sentido assinalado por Perez, de que a festa é mais do que a festa, ela aponta para além de si mesma. Nesse sentido, a festa do chamamé possibilita uma interpretação alternativa para a participação dos soldados correntinos na guerra. A derrota na guerra e a morte de cerca de 650 homens retorna como fato heroico e uma ação militar vinculada a interesses ditatoriais aparece agora como luta por soberania de um governo democrático e de linhagem peronista.

A Guerra do Paraguai ou Guerra da Tríplice Aliança foi o conflito internacional mais longo e sangrento na história da América do Sul, com duração de cinco anos, a partir de 1865. De acordo com Doratioto (2006), a partir dos anos 1970 passou a vigorar uma teoria de que a guerra teria sido decorrente do imperialismo britânico na região. A Inglaterra não via com bons olhos a sucessão de governos autoritários no Paraguai que não se submetiam às grandes potências e ameaçavam iniciar um processo de expansão territorial na bacia do Prata. Por outro lado, a partir dos anos 1980, historiadores paraguaios passaram a questionar essa tese, apresentando evidências de que o governo de Francisco Solano López (presidente paraguaio no período do conflito) e também o anterior, de Carlos Antonio López (pai de Francisco),

mantinham relações economicamente estratégicas com a Inglaterra; economicamente estratégicas para ambos os países. Segundo Doratioto, à época do conflito, o Paraguai contratava técnicos britânicos para operar na única ferrovia do país e comprava equipamentos com as libras obtidas na exportação de produtos primários. A guerra teria se dado por complexas relações com os países vizinhos, o Império do Brasil, a Argentina e Uruguai (recém-independente) e destes com o império britânico. Durante o governo de José Gaspar Rodríguez de Francia (1814-1840), o Paraguai havia se mantido isolado e em péssimas relações com a Argentina, quadro que muda sensivelmente com o governo de Carlos Antonio López – que se reaproxima do Brasil e da Argentina – e volta a tornar-se problemático no governo de seu filho Francisco Solano López. O governo argentino passa por um processo de centralização política nesse momento, alavancado pela burguesia mercantil de Buenos Aires contra as oligarquias regionais do interior do país que defendiam um estado federalista. O governo paraguaio passou a apoiar essas oligarquias – principalmente das províncias de Corrientes e Entre Ríos –, que realizavam com o Paraguai um comércio exterior (via portos do Uruguai) que fugia ao controle de Buenos Aires.

As complexas relações envolvendo o Paraguai, a Argentina, o Brasil e o Uruguai - mediadas ainda pela intervenção britânica interessada no conflito - resultaram na formação da Tríplice Aliança em 1865. A esta altura as tropas paraguaias, bastante numerosas e bem armadas, já haviam invadido o estado do Mato Grosso sem dificuldades e partiram para o Rio Grande do Sul passando pelas províncias de Corrientes e Entre Ríos e entrando em território uruguaio. No entanto, o Paraguai não pôde resistir por muito tempo ao poderio militar da Tríplice Aliança e acabou sofrendo drásticas perdas nos cinco anos da guerra. Cerca de 80% da população de jovens adultos foi morta, além de uma recessão econômica que empobreceu o país de maneira abrupta. Um país que antes da guerra tinha erradicado o analfabetismo em seu território, além de apresentar um crescimento econômico invejável para o período.

Nesse sentido, a Guerra do Paraguai se desdobra até os dias de hoje nas relações entre os países envolvidos, já que representou, para muitos, uma reação imperialista britânica que utilizou como ventríloquos o Brasil, a Argentina e o Uruguai contra uma das poucas nações sul-americanas que conseguia se desvencilhar da dependência

colonial. As desastrosas consequências da guerra, principalmente para o Paraguai, ainda são tidas como um fato vergonhoso e por vezes foram lembradas durante a festa do chamamé em Corrientes, região onde o conflito deixou marcas profundas. Alguns músicos, como é o caso de Joselo Schuap, defendem que os países envolvidos no conflito realizem um pedido de perdão ao Paraguai pela guerra, um país que, segundo Schuap, contribuiu tanto para a formação cultural da região. Os governos de Perón e de Néstor e Cristina Kirshner também já afirmaram publicamente muitos pedidos de desculpas pelo genocídio causado pela guerra, chamada por Cristina Kirshner de “*Guerra de la Tríplice Traición*”.

4.1.3 *Disfrutando de la Fiesta: o chamamé e as políticas de participação*

Pude acompanhar duas edições da festa, em 2012 e em 2013, nas quais tive uma vez mais como companhia os bailarinos Lafuente e Goitea, que todos os anos saem de Buenos Aires para acompanhar a festa em Corrientes. Nas duas vezes em que estive em Corrientes me hospedei em um *hostel* próximo à chamada *costanera* (avenida na beira do rio Paraná), enquanto Lafuente e Goitea ficaram na casa de amigos. Nos encontrávamos todos os dias e partíamos para as muitas atividades da festa. Em 2012, encontrei Lafuente e Goitea depois de um mês sem vê-los, pois em dezembro de 2011 voltei ao Brasil. Foi interessante encontrá-los em um ambiente distinto do que estava acostumada a vê-los, a grande cidade de Buenos Aires, os coletivos, os trens, os teatros, a vida agitada. Em Corrientes estavam inseridos em um cenário que eu só conhecia a partir de seus relatos e dos de outras pessoas ligadas ao chamamé em Buenos Aires, como Marita González, Maria Elena Pisani ou Milcíades Aguilar. Estes relatos, sempre repletos de nostalgia e carinho pelo litoral argentino, faziam com que eu os imaginasse lá, desfrutando das coisas que diziam gostar tanto.

No entanto, quando encontrei Lafuente e Goitea em 2012, estavam bastante desanimados com a festa. Todos os anos, sem muita burocracia, os dois se apresentam no palco principal ao lado de músicos que conhecem e são amigos. São convidados pelos músicos e no dia em que estes sobem ao palco deixam os nomes de Lafuente e Goitea com os responsáveis pela organização da festa para que possam entrar e bailar

algumas músicas no palco. Esse sempre foi um trâmite simples, a que os organizadores da festa nunca haviam se oposto. Em 2012 foi diferente. Logo que chegou em Corrientes, Lafuente procurou a pessoa responsável por conceder as credenciais de imprensa e colocar na lista de convidados os nomes de pessoas que fossem se apresentar no palco do anfiteatro Tránsito Cocomarola. Ao chegar lá, uma desagradável surpresa. A pessoa responsável lhe informa que todos os artistas que se apresentariam no palco tinham que ter seus nomes na lista antes do início da festa e que naquele momento era impossível inseri-los. Lafuente tentou explicar que eles sempre eram convidados pelos músicos para bailar no palco e que nunca houve problema para que fossem inseridos na lista mas não conseguiu reverter a situação.

Nos encontramos para jantar antes do primeiro evento da festa – a escolha e coroação da rainha e a bailanta chamamecera na *Costanera Sur* no dia 13 de janeiro de 2012 -. Contaram-me com pesar sobre o ocorrido e naturalmente fiquei penalizada junto com eles. Eu sabia do esforço que faziam todos os anos para estar ali e da enorme alegria que lhes causava bailar no palco principal da festa nacional do chamamé. Lafuente contou-me que havia trazido uma mala pesada, com todos os figurinos que iriam usar nos dez dias da festa e que por conta do problema com a organização nem seriam usados. Argumentei que, talvez, conversando com os músicos e pedindo para que eles intercedessem pelos dois, a organização mudasse de posição. Goitea parecia desacreditar nessa possibilidade. Realmente foi um momento de tristeza para todos nós e foi aí que descobri que Lafuente e Goitea sempre bailaram como convidados, mas nunca receberam cachê algum. Mesmo nas apresentações em teatros da capital Buenos Aires, os dois raramente recebiam algum dinheiro para se apresentar. Foi uma grande surpresa para mim e sem pesar muito o impacto de minha reação demonstrei aos dois que achava muito estranho que os músicos não pagassem cachê aos bailarinos, que eram tão artistas e tão profissionais quanto os primeiros. Mas Lafuente me disse conformada que não bailavam por dinheiro, e sim pelo prazer de se apresentarem. Argumentei que talvez essa maneira informal de apresentação pudesse os prejudicar em algum momento, já que não eram valorizados por sua arte como os outros artistas. Os dois se entreolharam e concordaram que muitas vezes, por serem amigos dos músicos, sentiam-se envergonhados em falar de dinheiro, um assunto tão pouco afeito às amizades.

Foi um dos momentos mais difíceis da pesquisa de campo, certamente. Eu os admirava demais e me sentia impotente com relação ao acontecido. Mas, felizmente, músicos influentes e amigos do casal conseguiram que eles se apresentassem no palco principal da festa e pude testemunhar ao vivo aqueles relatos emocionados sobre suas experiências na festa de Corrientes.

O incidente com Lafuente e Goitea me fez lembrar do trabalho de Thomas Turino (2008) sobre a questão das políticas de participação na música. Segundo o autor, contemporaneamente a palavra música passou a designar uma única forma de arte, excluindo-se todas as outras atividades relacionadas a ela e a dimensão da interação entre os artistas e a audiência. Nesse sentido, houve uma mudança gradual na percepção sobre a música a partir das novas práticas da produção musical, particularmente as gravações em áudio e vídeo, fazendo com que a percepção da música como uma atividade social se transformasse na percepção da música como objeto (TURINO, 2008: p. 24). A etnografia em eventos festivos relacionados ao chamamé demonstrou justamente as contradições dessa noção de música, já que as diferentes modalidades de participação são elas mesmas responsáveis pelo sucesso dos eventos. Embora o trabalho de Lafuente e Goitea raramente fosse reconhecido como profissional, era quase impossível imaginar os eventos de chamamé sem a presença dos bailarinos e das múltiplas formas de intervenção do público. Esse tipo de evento pode ser definido a partir da categoria “performance participativa” de Turino:

Briefly defined, participatory performance is a special type of artistic practice in which there are no artist-audience distinctions, only participants performing different roles, and the primary goal is to involve the maximum number of people in some performance role (TURINO, 2008: p. 26).

Como já argumentei, me parece que a relação entre gêneros musicais e os eventos musicais que tematizam esses gêneros é de fundamental importância para o estudo da música, sobretudo sob a perspectiva antropológica, preocupada em compreender os processos pelos quais as categorias sociais se constituem e atuam sobre o cotidiano dos grupos. Assim, compreender os processos que classificam uma

música enquanto “chamamé” implica reconhecer os espaços em que essa música atua como lócus privilegiado de análise. Desconhecer as políticas de participação e as relações entre músicos e audiência certamente não contribui para esse tipo de análise.

Coincidentemente, no ano seguinte ao incidente com os bailarinos Goitea e Lafuente – 2013 -, a organização da festa decidiu ampliar o espaço do palco principal da festa, construindo dois palcos anexos, disponíveis aos casais que quisessem bailar durante as apresentações. Isto é, a dança foi colocada literalmente “em cima do palco”, algo que o público certamente ansiava, dada a repercussão positiva que os novos palcos anexos causaram. Uma situação que mudou por completo a perspectiva de quem assistia o evento. Dos bancos da arquibancada do anfiteatro Tránsito Cocomarola, além dos músicos se apresentando no centro do palco, viam-se agora muitos casais de bailarinos e seus modos tão diversos de bailar o chamamé. Qual não foi minha surpresa ao avistar no telão da festa um casal que sempre via bailar em Buenos Aires na Casa de Corrientes. Eles estavam ali, em cima do palco, participando reconhecidamente da música que ajudam a produzir.



Fotografia 21: Palco anexo destinado aos bailarinos na Fiesta Nacional del Chamamé 2013, Corrientes capital.

As atrações da festa como um todo contribuem para pensá-la como um evento constituído de performances participativas, desde as apresentações no palco do anfiteatro Tránsito Cocomarola, os bailes e fóruns de discussão sobre o chamamé, até as diferentes formas de atuação do público que assiste ao evento. Nos dois anos em que estive presente na festa notei que a profusão de cartazes empunhados pelos participantes, identificando as cidades, províncias e países de onde vinham tinha um sentido estritamente ligado às práticas chamameceiras. Na verdade, os *carteles*, como são chamados esses cartazes na língua castelhana, fazem parte de quase todos os eventos ligados ao chamamé. É uma forma do grupo identificar-se em um lugar onde existem grupos de diferentes procedências; uma forma de sinalizar de onde vêm, mostrar que o lugar onde residem está ali representado. Sua importância enquanto prática reconhecida entre chamameceiros e chamameceiras também atraiu o interesse de empresas e marcas de produtos nacionais que, ao distribuírem cartazes de suas marcas e canetas durante a festa, têm aí uma propaganda eficaz e de baixo custo já que as câmeras de televisão que divulgam o evento ao vivo estão o tempo todo filmando os cartazes na multidão. Os apresentadores da festa também corroboram no processo de divulgação dos cartazes, pedindo para que as pessoas de determinado lugar levistem seus cartazes para que os telespectadores dos canais de TV possam vê-los. Alguns cartazes, além de identificarem a procedência de quem o empunha, trazem ainda mensagens de incentivo aos músicos e também mensagens religiosas, em agradecimento aos santos e santas de que são devotos.



Fotografias 22 e 23: Cartazes do público na Fiesta Nacional del Chamamé 2012, Corrientes capital.

Outra maneira de observar os diferentes tipos de participação na festa do chamamé é a partir das atividades paralelas oferecidas durante o período festivo como parte da programação do evento. A *Rave Chamamecera* é uma delas e desde a primeira vez em que foi inserida na

programação da festa, em 2011, causou polêmica. Alguns críticos dessa atividade entendem que o foco da festa estaria se perdendo, uma vez que mesmo se tratando de um evento que igualmente tematiza o chamamé, a *rave* abre espaço para bandas que não tocam apenas chamamé mesclado à música eletrônica, mas, sobretudo, gêneros como a *cumbia* e o *afrobeat*. A despeito das críticas – veiculadas principalmente pelos inúmeros blogs sobre chamamé – a *rave* tem se mostrado um dos pontos altos da festa. Realizada no espaço *Costanera Sur*, à beira do rio Paraná, a *rave* reúne todos os anos centenas de jovens que não encontrei em outros espaços da festa. As bandas convidadas a participar da *rave* são conhecidas nacionalmente e algumas realizam também trabalhos internacionais como a banda *Tonolec*, presente em 2011, e as bandas *La Yegros* e *La bomba del tiempo*, presentes em 2012. A primeira realiza uma fusão de gêneros musicais folclóricos argentinos, música de grupos indígenas como os *Toba* e música eletrônica. As outras duas igualmente investem em elementos eletrônicos e gêneros folclóricos, acentuando as influências de música africana, jazz e funk. Essa mistura está sendo chamada atualmente como *afrobeat*, e os shows incluem um número expressivo de tambores e outros instrumentos de percussão, além de guitarras, sintetizadores e, no caso das bandas mencionadas, instrumentos utilizados na música folclórica argentina, como o acordeom.

A presença de grupos que fazem sucesso no país atrai uma parcela significativa de público que se interessa apenas por esse evento paralelo, e não pela festa do chamamé. Ainda assim, alguns cultores e cultoras de chamamé também acabam desfrutando da *rave*, mesmo que com ressalvas. Foi o caso de um rapaz que encontrei na *rave* de 2012 e que se dizia decepcionado por ver tão pouco chamamé ali. Disse-me ele: “Aqui só tem *cumbia* eletrônica!”. Perguntei então se a *cumbia* não se aproximava do chamamé de alguma forma, como acontecia com a polca paraguaia ou o *rasguido doble*, ao que me respondeu de maneira contundente: “Não! Esses ritmos são irmanados, a *cumbia* não tem nada a ver com chamamé!”. De fato, não era a primeira vez que eu observava a repulsa em aproximar o chamamé da *cumbia*. Como apontei no capítulo 2, uma vertente do chamamé chamada de “chamamé tropical” e também a vertente rotulada como “chamamé maceta” sofreram e sofrem duras críticas por parte de cultores e cultoras que se intitulam como “tradicionais”. O perigo dessas misturas e aproximações parece residir

justamente no elemento dançante, ou melhor, na velocidade com que os corpos se movem, já que o chamamé considerado “tradicional” é bastante lento e impele os bailarinos a moverem-se com suavidade.

Na *rave chamamecera*, ao contrário, os corpos se movem muito rapidamente. Além disso, não há regras para a dança. Alguns jovens formam pares, outros dançam sozinhos e de olhos fechados. Foi inevitável que eu me perguntasse sobre a implicação daquele evento para o chamamé e para a festa e como os grupos que se apresentavam nele e o público que os assistia se viam dentro do evento maior. Ou ainda, como pensar o modo de festejar *rave*, de acordo com as considerações de Abreu (2006), no contexto mais amplo de um festejar chamameceiro⁶⁶. Para minha surpresa, o próprio local onde estava hospedada pôde me dar pistas sobre essas questões. Na noite do evento, percebi que alguns dos hóspedes do hostel - a maioria jovens, e de diferentes partes do mundo - preparavam-se para ir à *rave*. Além deles, também estavam ali hospedados alguns músicos que se apresentariam na *rave*, como era o caso de David Martínez, da banda *La Yegros*, e Santiago Martinez, que se apresentaria com a banda *La bomba del tiempo*. Decidimos ir todos juntos para o evento e aproveitei para conversar com eles sobre a festa e sobre chamamé. Os músicos disseram gostar muito de chamamé, embora a música feita por eles ser considerada bastante distinta do que se entende por chamamé tradicional. Santiago Martinez contou-me que inclusive tinha visitado a localidade de *Puente Pexoa* para conhecer a *bailanta chamamecera*, realizada lá. O músico revelou que tinha curiosidade sobre esses eventos mais “tradicionalistas” da festa, no sentido de experimentar o baile de chamamé no contexto rural.

Chegando ao local da *rave*, David Martínez apresentou-me aos músicos do grupo *Fuelles Correntinos*, que considerava interessante para a minha pesquisa. O grupo é formado pelos irmãos Pedro e Emiliano, reconhecidos pela virtuosidade nos instrumentos de fole – Pedro com o acordeom chamado de *verdulera* (diatônico, com três

⁶⁶ Segundo a autora, embora os espaços das *raves* possam acionar diferentes significados, é possível pensá-los como maneiras específicas de festejar. Em sua grande maioria frequentadas por um público jovem, são constituídas de uma temporalidade própria (geralmente são festas que duram bastante tempo, até mesmo dias), determinados comportamentos, o uso de substâncias psicoativas e o elemento essencial: a música eletrônica.

fileiras de botões) e Emiliano com o acordeom a piano – e por fazerem um tipo de chamamé que denominam de “*chamamé aborígen*” por conta da ênfase sobre elementos da cultura Guarani, que os músicos acreditam ser a base do chamamé. Conversando com eles percebi que, de uma maneira distinta, eles também estavam preocupados com a “tradição” no chamamé. Mesmo apresentando-se na *rave* e utilizando sintetizadores eletrônicos, o uso de um figurino considerado por eles como “étnico” e instrumentos de percussão fazia com que sua música se preocupasse com a ancestralidade do chamamé e, assim, se aproximasse do chamamé dito tradicional. Para eles, a *rave* chamamecera deveria ser reconhecida como uma entre tantas manifestações que o chamamé pode assumir, e o fato de público da *rave* se diferenciar dos outros públicos da festa representava a amplitude do gênero, atingindo diferentes classes sociais e faixas etárias.



Fotografia 24: apresentação da banda La Yegros, durante a Rave Chamamecera da Fiesta Nacional del Chamamé 2012, Corrientes capital.



Fotografía 25: Público da Rave Chamamecera da Fiesta Nacional del Chamamé 2012, Corrientes capital

Além da *Rave Chamamecera*, outra atividade da programação da festa que reúne um público distinto daquele que acompanha as noites de apresentações no anfiteatro Tránsito Cocomarola, e também da própria *rave*, é o do fórum de discussões chamado *ADN Chamamé*, ou *DNA Chamamé*. O fórum, realizado no Museu de Belas Artes da cidade de Corrientes, recebe artistas, jornalistas e pesquisadores para conversas, entrevistas e debates sobre o chamamé. Percebi que tanto em 2012 quanto em 2013 o público era composto justamente pela imprensa local e nacional, artistas e pesquisadores do gênero como os que apresentei no capítulo 2 da tese. A percepção dos participantes dessa atividade é de que o espaço é destinado a “pensar o chamamé”. Embora ao final de cada dia de debate um grupo musical seja chamado para encerrar a atividade, a performance musical não é o objetivo central, e sim o “falar sobre”. Nos dois anos em que pude acompanhar o fórum, artistas renomados foram chamados a refletir sobre o chamamé e falar sobre sua carreira na música, como foi o caso de Raúl Barboza e de Antonio Tarrago Ros. Também aconteceram debates entre produtores, críticos de música e secretários de cultura sobre a importância do chamamé para o

turismo da região através da modernização e crescimento da festa a cada ano.



Fotografía 26: Entrevista de Raul Barboza durante o ADN Chamamé da Fiesta Nacional del Chamamé 2012, Corrientes capital.

Os debates realizados pelo *ADN Chamamé* enfocaram questões latentes para o gênero, como sua complexa inserção no universo da chamada “música folclórica argentina”, a qualidade da produção musical chamameceira e os interesses da indústria cultural com relação ao chamamé. Nesse sentido, o espaço parece se constituir a partir da premissa de que pensar o chamamé, refletir sobre essa música, é essencial para a proposta de uma festa em expansão como é a festa de Corrientes. A comparação com outros festivais folclóricos na Argentina, como o festival de *Cosquín* ou o de *Jesús María* foi constante durante os debates e demonstrou o interesse do governo da província em inserir sua festa nesse contexto, ainda que a marca do chamamé como um gênero desvalorizado dentro da categoria “música folclórica argentina” tenha sido lembrada diversas vezes durante o fórum.

4.2 CUANDO EL PAGO SE HACE CANTO: O PAGO COMO MICROCOSMO CHAMAMECEIRO.

Como apontado há pouco, as festas e festivais realizados no litoral argentino apresentam uma riqueza etnográfica grande para pensar a constituição dialógica do chamamé e de seus contextos de produção. No entanto, trato em minha etnografia de duas situações bastante particulares e distintas: uma festa de grande porte com ênfase transnacional e um pequeno festival realizado no interior da província vizinha à Corrientes, Entre Ríos, em que os músicos e musicistas são convidadas e não recebem cachê para tocar. O festival *Cuando el Pago se hace Canto*, realizado há 33 anos na cidade de La Paz, ainda que de pequenas proporções, também tornou-se um espaço valorizado por chamameceiros e chamameceiras que fazem questão de todos os anos, em janeiro, aí estarem presentes. Trata-se, portanto, de dois “eventos etnográficos”, no sentido apontado por Peirano (2006) e já citado no primeiro capítulo da tese, em que muitos elementos que dinamicamente constituem o gênero musical são evocados. De um lado, a dimensão transnacional do gênero e, de outro, a peculiaridade do *pago* enquanto microcosmo do chamamé.

No vocabulário *gaucho* ou *criollo* argentino, a palavra *pago* significa “lugar onde se nasceu” e é utilizada principalmente para designar localidades rurais ou do interior das províncias. O *pago* é um lugar nostálgico por excelência e o uso cotidiano da palavra geralmente faz com que ela seja precedida por um pronome possessivo: “*mi pago*”. O festival que analiso no presente capítulo aponta justamente para o sentido do *pago* como o lugar originário, como o microcosmo que resume o ser chamameceiro/chamameceira. Idealizado por Carlos Mange Casís, sobrinho do músico Francisco Casís (conhecido por ter atuado junto ao *Cuarteto Santa Ana*, de Ernesto Montiel), o festival se realiza anualmente na pequena cidade de La Paz e durante três dias músicos e musicistas de diversas partes do país se apresentam no palco do festival e confraternizam como em uma espécie de “encontro musical” no pago.

Conheci o senhor Casís em 2011 na *Casa de Corrientes*, na capital Buenos Aires, quando ele divulgava o evento. Meus interlocutores e interlocutoras do *Centro Los Cunumí Guasú* também já haviam me falado sobre o festival, do qual participaram em 2010. A

recomendação que sempre me faziam era de que se tratava de um festival interessante para minha pesquisa já que a recepção do senhor Casís era muito acolhedora e a interação entre os participantes se dava como em uma “festa familiar”. Conversei com o senhor Casís e demonstrei interesse em participar da festa em janeiro de 2012. Ele me deu seus contatos e disse estar à disposição para me receber em La Paz. Minha amiga Marita González também mostrou interesse em ir a La Paz e combinamos de nos encontrarmos lá e nos hospedarmos da casa de uma senhora que alugava quartos para os participantes da festa. Infelizmente, em 2012, González não pôde estar presente, mas em 2013 conseguimos participar da festa juntas.

5.1 O PAGO LA PAZ

Relatei um pouco da viagem ao litoral argentino no capítulo 3 da tese. Esse caminho de ônibus pelo interior da Argentina foi muito importante para pensar algumas questões, como por exemplo, a ideia do compartilhamento musical na fronteira. Mas também me fez refletir sobre a noção de “interior”, que já tinha me chamado a atenção em um livro que li antes de realizar a pesquisa de campo. O livro se chama “*El Interior*”, e foi escrito pelo jornalista argentino Martín Caparrós (2006). No livro, Caparrós fala da descoberta, como viajante, de um grande interior do país, quando se sai da província de Buenos Aires ou de “*la pampa*”, como é conhecida essa região. Segundo o autor, haveria uma percepção histórica sobre o isolamento da província de Buenos Aires e uma imagem de que ali estaria a cabeça do país e o interior seria um imenso corpo decapitado. O autor cita algumas das dicotomias construídas em torno dessa percepção, como entre federalistas e centralistas, provincianos e portenhos e discute o que chama de “mito das duas Argentinas”. Para o autor, o interior acabou por ser homogeneizado através dessa ideia e contraposto à metrópole, esta sim complexa e heterogênea. Assim, haveria uma mesma percepção, compartilhada por portenhos e provincianos, de que o interior seria esse *pago* tranquilo e bucólico onde o tempo parece não passar. No entanto, destaca o autor, 80% da população do “interior” é urbana, ainda que residente em cidades pequenas. É o caso de La Paz, uma cidade com cerca de 25.000 habitantes, que tem como principais atividades a pecuária, a agricultura e o comércio. À beira do rio Paraná, La Paz

também é conhecida pela prática da pesca esportiva, atraindo turistas de todo o país, e também de países vizinhos.

Embora a crítica de Caparrós aos imaginários sobre o interior do país fosse muito importante no sentido de pensar a realização do festival *Cuando el pago se hace canto*, tentei investigar o conteúdo dessas categorias: interior, *pago*, vida tranquila...e compreender de que maneira elas eram acionadas no contexto do festival por seus participantes. Ter me hospedado na casa de uma moradora antiga da cidade, a senhora Loly – como gosta que a chamem – foi importante nesse processo, pois nos momentos em que não estava no festival passava horas conversando com ela sobre o que via e ouvia no evento. Loly contou-me que todos os anos recebia muitas pessoas que vinham acompanhar o festival e que ficavam encantadas com o modo de vida que ela levava. Vivendo sozinha em uma casa centenária, com um lindo poço de água no jardim interno, Loly deixava as portas abertas o dia todo, o que impressionava os visitantes portenhos, dizia ela. Por outro lado, via com apreensão as mudanças pelas quais a cidade estaria passando, entre elas a criação de *villas miseria*, como são chamadas as favelas na Argentina. Segundo ela, a cidade estaria ficando perigosa e não era a mesma de sua juventude. Ainda assim, não mudou a velha rotina de deixar a porta aberta e sair para caminhar às seis da manhã, quando ainda está escuro. O discurso de Loly parecia dialogar com o discurso difundido pelos telejornais da capital, já que sua vida cotidiana na cidade de La Paz não havia mudado radicalmente por conta da *villa miseria*.



Mapa 5: Mapa da província de Entre Ríos, onde está localizada a cidade de La Paz. Fonte: <http://www.lapazentrierios.gov.ar/rutas.php> (site oficial da prefeitura de La Paz, consulta em 10/06/2013).

Ao refletir sobre a cidade de La Paz e o significado de o festival ser realizado ali, me dei conta de que, em geral, a perspectiva antropológica sobre o urbano ou sobre as chamadas “sociedades complexas” acabou por deixar de fora do horizonte de análise as pequenas cidades. No Brasil, o trabalho de Gilberto Velho desde os anos 1970 procurou constituir o campo da antropologia urbana a partir de uma importante crítica à ideia de que existiriam sociedades simples e sociedades complexas, sendo as primeiras o objeto por excelência da antropologia. Para o autor, a complexidade estaria presente tanto em sociedades tribais ou camponesas quanto em sociedades urbanas. A

diferença fundamental estaria na mudança de perspectiva adotada pelos estudos urbanos, onde no lugar do estudo do “outro”, estaria o estudo do “nós”, da própria sociedade do investigador; isto é, em vez de uma antropologia *da* cidade, uma antropologia *na* cidade. No entanto, embora o foco de análise desses estudos tenha sido desde então o urbano, os pequenos aglomerados não foram tomados como objetos privilegiados, ao que tudo indica, numa tentativa de distanciar-se dos chamados “estudos de comunidade”, tão frequentes nas ciências sociais no Brasil entre as décadas de 1940 e 1960. Segundo Castro (2001), os estudos de comunidade contribuíram na formulação de conceitos como *rural, urbano, comunidade e desenvolvimento*, partindo de uma perspectiva interdisciplinar e de uma metodologia iniciada nos Estados Unidos na década de 1920. No Brasil, os projetos de pesquisa de Charles Wagley e Donald Pierson foram pioneiros desses estudos e uma das principais críticas a que foram submetidos se refere aos objetivos de intervenção dos projetos de pesquisa, no sentido de “desenvolver” as regiões estudadas (CASTRO, 2001: p.197). Para Oliveira e Maio (2011), no caso brasileiro, o panorama intelectual em que esses estudos se desenvolveram revelava uma forte preocupação das ciências sociais – que inclusive se institucionalizavam nesse momento – com as transformações de um país agrário e rural para um país urbano e industrial. Nesse sentido, as pequenas cidades e comunidades rurais deveriam ser tomadas como objeto de análise para pensar problemas mais amplos do país, pois estariam passando por processos claros de “mudança social”:

O debate em torno dos EC, na década de 1950, indica que havia a necessidade de investigar comunidades rurais que ainda mantinham algum grau de preservação da cultura tradicional, em franco processo de desaparecimento em meio ao desenvolvimento do país. A necessidade partia do entendimento de que era preciso intervir racionalmente nesse processo (OLIVEIRA e MAIO, 2011: p. 523).

Como apontou Durham (1984), o período em que esses estudos se desenvolvem, tanto no Brasil quanto em outros países da América

Latina, foi marcado pelo crescimento vertiginoso de grandes aglomerados urbanos, como as metrópoles e megalópoles. O processo de migração das áreas rurais para as áreas urbanas, no entanto, teria começado bem antes, sendo as cidades de pequeno porte o ponto intermediário dessa passagem. Isto é, segundo a autora, as pequenas cidades do interior representariam uma forma particular de ajustamento a uma nova ordem social em curso (a migração rural/urbano), pois a maioria dos migrantes não saía de uma comunidade rural diretamente para um grande centro urbano, mas passava antes por pequenas cidades. Nesse sentido, os pequenos aglomerados urbanos, embora fossem considerados dentro da categoria “cidade”, não representariam uma transformação radical do “equipamento cultural e da organização social característicos da vida campesina” – como notou a autora -, mas a um reordenamento da população rural que, mesmo na cidade, continuava a realizar atividades ligadas à agricultura e à pecuária, por exemplo (DURHAM, 1984: p. 26).

O sentido de “ponto intermediário” atribuído a essas pequenas cidades, portanto, aparece tanto na literatura quanto nas práticas e discursos sociais. Como define Durham, “é a migração para as grandes cidades que constitui, para os migrantes, uma alteração fundamental nos modos de vida” (DURHAM, 1984: p. 27). É esse contraste fundamental que permite com que cidades como La Paz possam ser chamadas de *pago* por meus interlocutores e interlocutoras. Segundo eles, o *pago* é o lugar originário do chamamé. Um gênero musical que, como seus cultores e cultoras, migra de pequenas cidades do interior do país para os grandes centros urbanos. O interesse de chamameceiros e chamameceiras por um festival que não paga cachês aos que se apresentam passa por essa possibilidade de vivenciar uma ancestralidade dos modos de fazer chamamé: quando os músicos e musicistas se encontravam, no *pago*, para tocar, bailar, comer e beber juntos à beira do rio Paraná.



Fotografía 27: O rio Paraná, na cidade de La Paz, Entre Ríos

4.2.1 Entre chamamés, sobremesas y amistades: o festival Cuando el Pago se hace Canto

O festival *Cuando el pago se hace canto*, também chamado por seus organizadores de “*fiesta provincial*”, é realizado anualmente no mês de janeiro no *Club Deportivo Unión* e completou trinta e três anos de existência em 2013. O festival acontece durante três dias (de sexta a domingo), no período noturno, mais ou menos a partir das nove da noite, e entra pela madrugada até que o último grupo ou artista se apresente.



Fotografia 28: Palco do festival no Club Desportivo Unión em La Paz, Entre Ríos, 2012.

Na primeira noite do festival de 2012 conheci o apresentador Antonio Maldonado, que me recebeu e me apresentou a várias pessoas envolvidas na organização, além de mostrar o espaço do festival e explicar como ele funcionava. Contou-me sobre a questão de os artistas serem convidados e não pedirem cachê para se apresentar, e que em contrapartida a organização do festival oferecia almoços para os participantes durante os três dias do festival. Esses almoços acabaram se tornando um evento à parte dentro do festival, como relatou Maldonado:

“Os almoços são importantes porque sempre após o almoço acontece a sobremesa, que é uma tradição aqui na Argentina, sabe? Ficamos conversando e tocando e só saímos da mesa no final da tarde. A sobremesa é o momento em que os músicos tocam juntos, ensaiam, e também se conhecem, quando vêm pela primeira vez. Ali confraternizamos como em um almoço com a família”. (Antonio Maldonado, entrevista

concedida em 06/01/2012, La Paz, Entre Ríos, tradução minha).

A palavra *sobremesa*, em castelhano, é um daqueles falsos cognatos que podem confundir quem não está tão habituado ao idioma. Significa, basicamente, o período de tempo depois da refeição no qual as pessoas continuam sentadas ao redor da mesa, geralmente conversando. A *sobremesa*, em português, doce servido depois das refeições, é traduzida para o castelhano pela palavra *postre*. Uma equipe da organização do festival, em sua maioria mulheres, se encarrega de preparar a comida e servi-la aos artistas e seus familiares durante todos os dias do festival. Após o almoço se inicia a *sobremesa*. Os artistas e conjuntos que irão se apresentar à noite realizam nesse momento uma espécie de “ensaio aberto”, tocando informalmente ao lado das mesas do almoço. O senhor Casís, organizador do festival, vez ou outra faz intervenções, apresenta os artistas, aponta a presença de representantes de emissoras de rádio e apresentadores de programas relacionados ao chamamé. Alguns participantes também se levantam e propõem brindes entre uma apresentação e outra, lembrando pessoas que morreram ou em homenagem ao Gauchito Gil - santo popular muito cultuado entre chamameceiros e chamameceiras e que tem sua festa oficial realizada em janeiro, na província de Corrientes, quase nos mesmos dias em que acontece o festival *Cuando el pago se hace canto* em La Paz.

O espaço da *sobremesa* revelou-se fundamental para pensar o chamamé. Durante a pesquisa de campo em La Paz, acabei refletindo melhor sobre algumas questões que já se faziam presentes desde a pesquisa na grande Buenos Aires, entre migrantes frequentadores do *Centro de Residentes Litoraleños Los Cunumí Guasú* e da *Casa de Corrientes*. Uma delas, e creio que a principal, diz respeito à forma como acontecem os eventos chamameceiros, reuniões que envolvem comida, música, dança e religiosidade. Como analisa Tavares (2012), as mudanças da perspectiva antropológica sobre os rituais religiosos – de um paradigma que previa diferenças ontológicas entre espaços rituais e a dimensão cotidiana para uma visão performática do ritual - têm contribuído muito para pensar as festas, particularmente as que envolvem a religiosidade. Isso porque esses eventos articulam uma multiplicidade de narrativas e experiências que fogem a uma caracterização rígida como “eventos religiosos”. Nesse sentido, não

haveria contradição na relação entre religião e festa, religião e consumo ou, no presente caso, religião e chamamé. De acordo com Tavares, tratam-se de experiências religiosas que se realizam justamente através de elementos entendidos como pertencentes ao domínio não-religioso da vida social, como o consumo e o turismo, por exemplo (TAVARES, 2012: p. 124).



Foografia 29: Sobremesa do festival Cuando el pago se hace canto, La Paz, Entre Ríos, 2012.



Fotografia 30: Apresentação de Juan Cabral na sobremesa do festival Cuando el pago se hace canto, La Paz, Entre Ríos, 2012.

Ao falar sobre a noção de “encantamento” em seus trabalhos sobre cultura popular, particularmente as Folias de Reis, Susel Reily (2013) analisa de que maneira a música tem estruturado muitos rituais religiosos, principalmente entre populações subalternas ou igualitárias. Reily entende a relação entre música e religiosidade em alguns contextos como uma relação na qual a música aparece como o elemento participativo do ritual. Isto é, a música organiza os papéis a serem desempenhados no interior do ritual e estrutura sua temporalidade. É através da música que se dá a experiência com o sagrado, o “encantamento”. No entanto, o encantamento também pode existir fora do contexto religioso, ou em situações onde ele esteja presente mas não seja o objeto central. Nesse sentido, a música aparece como elemento essencial em várias situações que envolvem experiências coletivas e os rituais religiosos têm procurado se estruturar justamente a partir do caráter agregador da música.

A multiplicidade de elementos nas festas chamameceiras não os apresenta como conflitantes, mas aponta tanto para uma característica do próprio gênero musical e suas formas de sociabilidade quanto para

novas dimensões da religiosidade contemporânea. O festival *Cuando el pago se hace canto* acabou por estandardizar esse formato de evento chamameceiro: o encontro de amigos, famílias, para tocar, ouvir e bailar chamamé, além de comer juntos e homenagear os santos relacionados ao gênero. Os participantes do evento o entendem a partir de um contraste radical com o universo dos grandes festivais, onde imperaria a impessoalidade e a formalidade. Nos dois anos em que estive presente no festival, foram inúmeras as vezes em que me foram relatadas as diferenças entre o festival de La Paz e a *Fiesta Nacional del Chamamé* de Corrientes, e a principal delas diz respeito justamente ao formato dos eventos: um de pequeno porte, realizado no *pago* (o festival de La Paz) e outro de dimensões transnacionais, patrocinado pelo governo e transmitido ao vivo pela televisão (a festa de Corrientes). A ênfase dada pelos organizadores e participantes do festival *Cuando el pago se hace canto* com relação à *sobremesa* e ao fato de os artistas não receberem cachê para se apresentar também revela a importância desse tipo de evento para o que consideram como “chamamé tradicional”. Além das já citadas considerações sobre a organologia do gênero, onde instrumentos de percussão são mal vistos e sinalizadores de perda de autenticidade, há ainda a percepção de como os eventos devem ser realizados. Quanto mais próximos de uma festa de interior, ou de uma *fiesta provincial*, como se chamam essas festas em castelhano, mais autêntico o chamamé.

Para mim as *sobremesas* foram momentos bastante produtivos para a pesquisa, já que a dinâmica dos festivais, sobretudo em festivais maiores, requer que em um pequeno espaço de tempo o pesquisador ou pesquisadora dê conta de muitos elementos e tenha poucas oportunidades de conversar demoradamente com os grupos que se apresentam. Na *sobremesa*, entre uma música e outra, um brinde e outro, foi possível conversar tranquilamente sobre chamamé e outros assuntos importantes para meus interlocutores e interlocutoras. Foi em uma dessas oportunidades que pude conhecer Lucía Orzuza e Candelária Coronel, duas jovens instrumentistas que chamavam a atenção de todos pela pouca idade aliada ao virtuosismo musical: Orzuza (12 anos) é cantora e violonista e Coronel (16) é acordeonista (toca o acordeom de três e duas fileiras de botões). A pouca idade das meninas chamava atenção, ainda, porque os eventos chamameceiros - como apontado em outros momentos da tese - são frequentados, basicamente, por uma faixa

de idade mais alta e a grande maioria das pessoas que tocam chamamé são do gênero masculino. Rapidamente me tornei amiga das meninas, que estavam curiosas para saber do Brasil e aprender algumas palavras em português. Na época, o grande *hit* musical era uma canção interpretada pelo músico brasileiro Michel Teló. Eu ainda não sabia do enorme sucesso que a música estava fazendo na Argentina e em outros países. Soube quando Orzuza pediu para que eu traduzisse a letra da música para o castelhano. Ao conversar com ela sobre como havia se aproximado do chamamé e como se sentia convivendo com pessoas mais velhas e que possivelmente não conheciam a música de Teló, Orzuza disse que participando de diferentes festivais na região do litoral argentino acabou conhecendo muitos músicos e musicistas da sua faixa etária, inclusive meninas – como era o caso de Cande Coronel. Ou seja, embora a grande maioria dos cultores e cultoras de chamamé fossem de uma faixa etária mais alta, pelo menos entre os instrumentistas isso variava bastante. Também a questioneei se era comum que seus amigos e amigas de outros espaços, como a escola, ouvissem chamamé e o que eles achavam de ela tocar esse gênero. Contou-me que poucos ouviam chamamé, e que ela mesma acabou se interessando pelo chamamé por sua família ouvir em casa e principalmente quando começou a fazer aulas de violão com um professor chamameceiro. Segundo Orzuza, seus amigos achavam interessante que ela tocasse músicas consideradas “antigas”, como o chamamé, e não a desaprovavam, simplesmente não conheciam aquele contexto musical como ela, que cresceu ouvindo chamamé.

Levando em conta a pouca idade das meninas, é possível pensar que nesse momento a influência das famílias sobre suas escolhas em termos musicais ainda fosse muito forte e que elas tenham se interessado pelo chamamé muito em função disso. Essa é uma questão que certamente pode ser colocada. No entanto, percebi que muitos músicos e musicistas relatavam a mesma influência da família desde a infância, mas que acabaram adotando-a por toda vida. Acontece que os gêneros musicais, constituídos dinamicamente como são, envolvem diferentes espaços e situações da vida social; eles a tornam possível, lhe dão forma e conteúdo.



Fotografía 31: Lucía Orzuza, sobremesa do festival Cuando el Pago se hace Canto, La Paz, Entre Ríos, 2012.



Fotografia 32: Candelária Coronel, sobremesa do festival *Cuando el Pago se hace Canto*, La Paz, Entre Ríos, 2013.

Assim é o festival de La Paz. Com a intenção de reconstituir uma atmosfera de intimidade familiar entre os músicos e musicistas, de dar ao festival a feição de uma reunião de amigos, o *Cuando el Pago se hace Canto* parece buscar justamente a construção de uma vida social tal qual entende que o chamamé é capaz de proporcionar. Como assinalou Menezes Bastos (1995b), uma “antropologia sem música” ou “uma musicologia sem homem” seriam impensáveis aqui. Não é um tipo de vida do *pago*, bucólico e tranquilo junto à natureza que faz surgir um gênero musical como o chamamé. As músicas não são um reflexo de determinações geográficas, biológicas, psicológicas, sociológicas. Elas não apenas constituem essas determinações, mas nos possibilitam viver.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalizar um trabalho como esse não é tarefa das mais fáceis. Em primeiro lugar, por não acreditar que seja possível concluí-lo; fechá-lo sim, concluí-lo não. Não há uma conclusão possível, mas várias. Muitas formas de avaliar o trabalho e conceder-lhe considerações finais. Até porque a tese foi pensada enquanto era escrita. As considerações finais ainda pensam a tese e, portanto, no lugar de concluir o trabalho, procuram abri-lo a tantas outras possibilidades. É o que pretendo fazer nessa última sessão.

Com uma perspectiva teórica bakhtiniana aplicada aos gêneros musicais, passei a acompanhar os mais distintos eventos e situações ligados ao chamamé, desde festas religiosas, festivais de música e bailes até reuniões entre amigos e outros momentos da vida íntima e cotidiana de meus interlocutores e interlocutoras. Dessa experiência, alguns temas surgiram não apenas com mais frequência, mas foram fundamentais para minha etnografia sobre o chamamé, a exemplo da migração. Fundamentalmente a partir dos anos 1930, a Argentina vivenciou uma onda de migração interna - das províncias do interior para os grandes centros urbanos - que modificou de maneira contundente a distribuição populacional e espacial do país. O momento histórico em que se dá a primeira grande leva de migrantes provincianos para os grandes centros urbanos na Argentina é também o momento considerado pelas diferentes narrativas a respeito do chamamé como o de gravação das primeiras músicas que receberam o nome “chamamé”. Embora seus cultores e cultoras indiquem uma antiguidade do gênero bem maior, entendem que esse é o momento em que ele se populariza a nível nacional.

As narrativas sobre a experiência da migração aliadas as da chegada do chamamé ao centro do país conformam uma visão sobre o gênero que o entende como uma das tradições trazidas pelos *litoraleños* em sua bagagem. Além do chamamé, santas e santos populares, comidas, a fala utilizando expressões em guarani – *o yopará* – entre outros elementos, procuram ser enfatizados nos momentos de encontro desses migrantes na capital Buenos Aires e no chamado *conurbano bonaerense*. A construção desses espaços de reunião com a finalidade de celebrar o que entendem como tradições *correntinas*, *enterrerianas*, *misioneras*, enfim, oriundas do litoral argentino, é fundamental para compreender o contínuo processo de constituição do chamamé. Um

gênero musical que se distingue, embora esteja tão próximo de outros, como o *rasguido doble*, a *polka paraguaya* e a *guarania*.

A distinção entre os gêneros não se dá deterministicamente por características que se poderiam dizer “intrínsecas” à música; isto é, elementos como estrutura harmônica, melódica e principalmente rítmica. Tampouco, se pode prescindir desses elementos em favor de características ditas “extrínsecas”: o contexto sociocultural, econômico, político ou ambiental. Os determinismos sociológicos ou musicológicos não convivem muito bem com os gêneros musicais, embora as diferentes musicologias tenham procurado afinar o conceito de gênero musical e contribuído para uma visão mais integrada dos caracteres sociais e sonoros. No entanto – e esse é um ensinamento que vem de minha orientação com o professor Rafael José de Menezes Bastos e de uma formação antropológica -, a separação entre caracteres extrínsecos e intrínsecos, a visão estratigráfica das coisas do mundo – tal como a visão estratigráfica do homem, tão bem observada por Geertz (1978) -, não me parece ser produtiva. O que é música, senão cultura? E ainda mais, o que é cultura? Talvez os antropólogos e antropólogas nunca possam resolver o problema que criaram, mas a consciência sobre ele e os ensinamentos de nossas etnografias me faz crer que sons e significados não existem independentemente. Acredito que já fomos mais modernos e os separamos com fins analíticos bastante coerentes para aquele momento. Porém, e nisso concordo com Bruno Latour (1994), não se pode afirmar que um dia tenhamos sido modernos no sentido de que conseguimos efetivamente – e devo dizer, inclusive, analiticamente - separar humanos e não-humanos, política e ciência ou som e cultura.

A etnografia sobre o chamamé a partir dessas considerações me levou a refletir uma vez mais sobre a importância dos eventos musicais – sejam festivais, bailes, festas em geral, cultos e rituais religiosos, entre outros – para a constituição dos gêneros musicais. Os encontros promovidos por chamameceiros e chamameceiras apresentam uma riqueza extraordinária para compreender o chamamé. É preciso participar deles, sentir seus aromas, comer de suas comidas, tomar seus mates e copos de vinho com gelo. A necessidade de valorizar a experiência de incorporação do gênero musical pela participação nesses eventos talvez seja um dos maiores legados que as músicas populares e tradicionais de diversas partes do mundo tenham ensinado e continuam

a ensinar. Embora alguns ainda acreditem que a chamada “música erudita ou clássica ocidental” seja um bloco homogêneo e que o aprendizado de seus paradigmas, mitos, maneiras de ser e sentir não estejam relacionados à experiência em conservatórios de música, cursos universitários, salas de concerto e festivais, não me parece sensato continuar a proceder como se as músicas populares e tradicionais fossem passageiras, locais, étnicas e pouco inventivas enquanto que a música erudita só pudesse ser avaliada como eterna, universal, aquém de clivagens étnicas, de classe e de gênero e absolutamente genial. Não por acaso, muitos etnomusicólogos e etnomusicólogas nesses quase cem anos de estudos procuraram problematizar a dicotomia entre uma música “séria” e as músicas populares, tradicionais, étnicas, criando metodologias de análise alternativas ou mostrando como é possível utilizar-se da análise dita “ocidental” – inclusive a ampliando - para compreender qualquer sistema musical.

Meu orientador sempre foi uma inspiração nesse sentido. Em seu recém lançado livro “A Festa da Jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa”, o professor Menezes Bastos (2013), grande conhecedor, também, da chamada música clássica/erudita, aprende com um longo ritual dos índios kamayurá do Alto Xingu uma maneira reveladora de transcrição e análise musical. Como assinalou Anthony Seeger no prólogo do livro, Menezes Bastos não dispunha de um modelo analítico apropriado para compreender a magnitude e riqueza daquele ritual (o *Yawari*). Ele teve de criar um modelo próprio, utilizando-se dos elementos que já dispunha e aprendendo com os kamayurá a repensá-los e aprimorá-los.

No caso argentino, Carlos Vega foi outra inspiração. Sua percepção de que as músicas de populações rurais latino-americanas poderiam inspirar modelos metodológicos universais para pensar outras músicas, inclusive a música erudita ocidental se revelou verdadeiramente um grande feito. Embora Vega tenha se dedicado pouco ao chamamé, seus estudos sobre as músicas folclóricas na Argentina revelaram-se uma fonte de pesquisa importantíssima sobre o assunto e apresentaram uma perspectiva bastante inovadora para a época em que realiza seus estudos de campo.

Um fato que sempre me chamou a atenção foi o de que em alguns momentos da pesquisa o chamamé era enquadrado dentro da categoria “música folclórica”, e em outros não. Ao fazer uma revisão de literatura

sobre o chamamé e coletar dados documentais acabei me dando conta de que a quantidade de pesquisas sobre o tema era imensa. Obviamente que esse material se hierarquizava, e a partir de diferentes critérios. Algumas eram pesquisas oriundas de universos institucionais, como universidades e institutos de pesquisa. Outras partiam de esforços individuais e algum investimento de associações culturais e outros agrupamentos da sociedade civil. Como demonstrei, a constituição de dois tipos ideais, *pesquisadores* e *acadêmicos*, foi muito importante para compreender a dinâmica das forças que designavam o chamamé como um gênero da música folclórica ou popular argentina. Não obstante o preconceito e adversidades enfrentadas por muitos de seus cultores e cultoras no contexto da cidade autônoma de Buenos Aires e do chamado *conurbano bonaerense* por conta de sua cor e classe social – lembro que os migrantes vindos da região norte e nordeste da Argentina receberam o apelido pejorativo “*cabecitas negras*” ao chegar a Buenos Aires -, suas preferências musicais e modos de ser tornaram-se alvo de repetitivas depreciações. Embora o peronismo reconhecidamente tenha contribuído na valorização de um “interior do país” (as províncias) com fins nacionalistas, não foi suficiente para que o chamamé fosse inserido por unanimidade entre os gêneros folclóricos, tal como ocorreu com a *chacarera* e a *zamba*.

A partir do final do século XX, a proliferação ainda maior de trabalhos sobre o chamamé revelou mudanças importantes na percepção das pesquisas e de cultores e cultoras do gênero. Ele hoje não depende (se é que já dependeu) da inclusão na categoria “música folclórica argentina”. Ele tornou-se um produto de exportação na *Fiesta Nacional del Chamamé*, da cidade de Corrientes. Ele é a “*música del litoral*”, como ouvi de alguns interlocutores e interlocutoras. A região do litoral argentino aparece nos relatos que obtive na pesquisa com uma dignidade como que reconquistada. Quem um dia teve de deixar a região para viver na província de Buenos Aires vê Corrientes, agora, como um sonho a se reconquistar. As distâncias também se encurtaram, com certeza. O trânsito entre o litoral e Buenos Aires é intenso e o diálogo entre as diferentes províncias e a capital não nos oferece mais a metáfora indicada por Martín Caparrós de que o interior da Argentina seria um “imenso corpo decapitado”. Essa é uma visão ainda bastante comum entre alguns portenhos. Mas nem tanto para as pessoas que recorrem continuamente um percurso de mão dupla entre a capital do país e as

províncias. É certo também que a visão do interior como um lugar bucólico, pachorronto e tranquilo é um *slogan* estrategicamente utilizado, inclusive pelos moradores da região.

No litoral argentino, o chamamé não é um gênero musical que precisa de grandes explicações para ser considerado “folclórico” ou “representativo da cultura local”. Certamente existem muitas fontes de poder em jogo e não se pode dizer que os cultores e cultoras do chamamé não sejam estigmatizados ali ou que sua música seja hegemônica naquele contexto. Pelo menos durante o período de festas, festivais, peregrinações religiosas (basicamente, os meses de verão) e de turismo intenso na região, o chamamé toma conta da paisagem das cidades, se faz ouvir com muito mais intensidade. A importância dos eventos musicais nesse sentido – ou seja, o de proporcionar um reconhecimento ritual do chamamé como uma “música do litoral” – uma vez mais me faz pensar sobre a estabilidade dinâmica dos gêneros musicais. Tomando a festa/festival enquanto perspectiva, parece ainda mais importante a correlação entre gêneros musicais e seus contextos de audição/produção. Enquanto momentos que extrapolam o cotidiano, as festas e festivais não necessariamente o contrariam. Os eventos musicais criam *sobre* o cotidiano uma possibilidade a mais de vida cotidiana, que inclusive independe dos elementos simbólicos desse mesmo cotidiano, como apontado no capítulo 4 da tese. Seguindo essa perspectiva, músicas e pessoas jamais passariam ilesas por uma festa ou festival, porque ali participam de uma criação.

Gostaria de terminar esse trabalho indicando algumas brechas e o que aprendi com elas. Realizar uma etnografia de eventos com uma duração limitada, seja um ritual, uma festa ou uma mostra, sempre me foi um desafio. Desde o mestrado que tento aprimorar a pesquisa de campo nesse tipo de evento. No sentido de que a coleta de dados e a observação participante não apenas produzam mais dados, mas dados em profundidade. Que eu possa aproveitar melhor a experiência e dar sentido aos dados produzidos. Na pesquisa com o chamamé, decidi acompanhar as pessoas que participam desses eventos, compreender as “políticas de participação” na música, como sinalizou Turino. Observando a participação dessas pessoas em eventos de extrema importância em suas vidas, percebi a importância de minha própria participação, ao fazer a pesquisa. Bom, parece que estou dando voltas e afirmando o óbvio: a observação participante é um valor inestimável

para a antropologia. Mas neste caso específico, há ainda um ponto positivo a mais para a observação participante. Quando colocamos as duas palavras lado a lado, no fundo as estamos separando? É possível observar sem participar e vice-versa? Me parece que não.

Então se ao observar, participamos, e se ao participar, observamos, por que a música é feita por músicos e musicistas (os participantes), e a plateia é apenas uma assistência passiva (a observadora)? Ainda se concordamos que a plateia não é passiva, é muito difícil não limitar a sua participação à “audiência”. Quem toca? Quem escuta? Quem dança? Quem faz pesquisa? Concordo novamente com Turino quando observa que a separação entre as distintas produções artísticas – música, dança, artes visuais – na produção musical contemporânea teria comprometido, em parte, a percepção da música enquanto atividade social. Entendo que o comprometimento dessa percepção não é fato novo, mas talvez o estado atual das pesquisas e o desenvolvimento dos campos da etnomusicologia ou da antropologia da música pudessem ter avançado um pouco mais. Ainda se discute se um DJ (disk jockey) é músico ou não, se o FUNK é música popular brasileira ou não – inclusive se é uma manifestação cultural ou não (!) –, se o forró é de “plástico” ou de “madeira maciça”. Obviamente que são discussões importantes e fazem parte do debate público e acadêmico, mas a análise dos diferentes engajamentos nesses embates e a dimensão política da observação participante do pesquisador ou pesquisadora em campo, assim como uma percepção mais integrada das diferentes atividades da vida social estão perdendo a centralidade que, a meu ver, não deveriam perder nunca. Quando eu estudo chamamé, eu toco chamamé. Quando eu danço chamamé, eu estudo chamamé e eu toco chamamé. Eu participo e aprendo a participar. Muitos lerão esse trabalho procurando uma fonte legítima sobre o que é o chamamé. Outros, mais prudentes, não terão tanta esperança. O fato é que a melhor forma que encontrei até agora de aprimorar metodologicamente a pesquisa em eventos com um período de tempo limitado foi participar deles de corpo e alma, como se diz. Compreender a minha inserção naquele universo, a importância que aquelas pessoas deram a minha participação e o principal, reconhecer, através da etnografia, a importância daquelas pessoas para o chamamé, certamente produziu não a melhor tese ou a tese correta, mas uma audição singular da vida que o chamamé pulsa.

REFERÊNCIAS

ABREU, Carolina de Camargo. **Raves: encontros e disputas**. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo, 2005 (dissertação de mestrado).

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. A indústria cultural – o iluminismo como mistificação das massas. *In*: ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AHARONIÁN, Coriún. “Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero.” **Revista Musical Chilena**. Santiago de Chile, v.5, n. 188, 1997.

ALABARCES, Pablo; RODRÍGUEZ, María Graciela. **Resistencias y Mediaciones: estudios sobre cultura popular**. Buenos Aires: Paidós, 2008.

ALMEIDA, Ignácio. “Representaciones sobre la música popular em el proyecto de construcción de la identidad nacional: de cómo fue imaginada y narrada la música popular entre 1870 y 1930”. **IX Congreso Argentino de Antropología Social**. Posadas: 2008. ISBN: 978-950-579-119-4.

AMARAL, Rita de Cássia. A alternativa da festa à brasileira. **Sexta Feira**, ano 2., n.2,1998. Pp. 108-115.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BEARD, David; GLOAG, Kenneth. **Musicology: the key concepts**. New York: Routledge, 2005.

BEILLEROT, J.; BLANCHARD LAVILLE, C. y MOSCONI, N. **Saber y relación con el saber**. Buenos Aires/ Barcelona/México: Paidós, 1989.

BLACHE, Martha. Folklore y cultura popular. Revista de Investigaciones Folclóricas. Buenos Aires, n. 3, 1988, p. 23-34.

BLACHE, Martha; DUPEY, Ana María. "Itinerarios de los estudios folklóricos en la Argentina". **Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XXXII**. Buenos Aires: 2007.

BLACKING, John. **How music is man?** Chicago: The University of Chicago Press, 1973.

_____. **Music, Culture, and Experience: select papers of John Blacking**. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

BORGES, Jorge Luís; GUERRERO, Margarita. **O "Martín Fierro"**. Porto Alegre: L&PM, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

BOURDIEU, P.; PASSERON, J.C. **La reproducción: elementos para una teoría del sistema de enseñanza**. México: Laia, 1981.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é Folclore?** São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. Carlos Rodrigues. **A cultura na rua**. Campinas: Papirus, 1989.

BRITTO DA MOTTA, Alda. Envelhecimento e Sentimento do Corpo. *In*: MINAYO, Maria Cecília de Souza; COIMBRA JR., Carlos Everaldo Álvares (orgs.). **Antropologia, Saúde e Envelhecimento**. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2002, p. 37-50.

BUGALLO, Rubén Pérez. **El Chamamé: raíces coloniales y desorden popular**. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1996.

BUSSO, Gustavo. Migración Interna, Pobreza y Desarrollo Territorial en el Cono Sur de América Latina: Impactos Sociodemográficos de la Migración Interna a nivel de Divisiones Administrativas Mayores en Argentina, Bolivia, Brasil y Chile. **Reunión de Expertos sobre Población y Pobreza en América Latina y el Caribe, 14 y 15 de Noviembre 2006, Santiago, Chile.**

BUTLER, Judith. **Cuerpos que Importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo.** Barcelona: Paidós, 2002.

CAILLOIS, Roger. **O homem e o sagrado.** Lisboa: Edições 70, 1979.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** São Paulo: EDUSP, 1997.

_____. “Reconstruir lo popular?” **Revista de Investigaciones Folclóricas.** Buenos Aires, n.3, 1988, p.7-21.

CAPARRÓS, Martín. **El interior.** Buenos Aires: Planeta/ Seix Barral, 2006.

CARDOSO, Jorge. **Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay.** Posadas: EDUNaM, 1ª Ed., 2006.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **Caminhos da Identidade: ensaios sobre etnicidade e multiculturalismo.** São Paulo: Editora da UNESP, 2006.

CARNEIRO DA CUNHA, Manoela. **Cultura com aspas.** São Paulo: Cosacnaify, 2009.

CAROZZI, Maria Julia. **Las palabras y los pasos: etnografías de la danza em la ciudad.** Buenos Aires: Gorla, 2011.

CARVALHO, José Jorge de; SEGATO, Rita. “Sistemas abertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais”. Brasília: **Série Antropologia 164**, 1994, pp. 1-11.

CASTILLO, Leopoldo Polito. **Mis vivencias con el chamamé**. Buenos Aires: El Reino Guaraní, 2009.

CASTRO, Elisa Guaraná de. “Estudos de Comunidade”: reflexividade e etnografia em Marvin Harris. **Revista da Universidade Rural: Série Ciências Humanas**, Vol. 23(2): jul./dez. 2001, p. 195-210.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 3a Ed., 2006.

CERRUTTI, Raul Oscar. El chamame: danza del folklore guaraníco argentino. **II Simposio de Música y Danzas Folklóricas y Tradicionales Argentina**. Cosquín (Cordoba), enero 1964 (ponencia).

CHAMOSA, Oscar. **Breve historia del folklore argentino (1920-1970): identidad, política y nación**. Buenos Aires: Edhasa, 2012.

CIRIO, Pablo N.; REY, Gustavo Horacio. “La tambora de la fiesta de Baltazar: aproximación a su estudio”. En: GOLDMAN, Gustavo. **Cultura y sociedad afro-rioplatense**. Montevideo: Perro Andaluz Ediciones, 2008.

CITRO, Silvia. La construcción de una “antropología del cuerpo”: propuestas para un abordaje dialéctico. **Actas del VII Congreso Argentino de Antropología Social**, Córdoba, 25 al 28 de Mayo del 2004 (ponencia).

CLIFFORD, James. **Intinerarios Transculturales**. Barcelona: Gedisa, 2002.

CRAGNOLINI, Alejandra e GOYENA, Héctor. “La inserción del *chamamé* en los medios masivos de comunicación de Buenos Aires durante el período 1930-1960”. **Ponencia presentada en el III Congreso Latinoamericano de Folklore del Mercosur y VII Jornadas Nacionales de Folklore**. Instituto Nacional Superior del profesorado de Folklore. Buenos Aires, 11 al 14 de noviembre de 1997a.

CRAGNOLINI, Alejandra. “Reflexiones acerca del circuito de promoción de la música de la ‘bailanta’ y su influencia en la creación y recreación de estilos”. In: RUIZ, Irma; ROIG, Elisabeth; CRAGNOLINI, Alejandra (eds.). **Procedimientos analíticos en musicología**. Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la A.A.M, Mendoza, 25 al 28 de agosto de 1994. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1998, pp. 293-301.

_____. “El chamamé en Buenos Aires. Recreación de la música tradicional y construcción de la identidad en el contexto de migración. **Música e Investigación** 1: 99-115. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1997b

_____. Construyendo un ‘nosotros’ a través del relato en torno a la música: el chamamé en el imaginario de habitantes de la ciudad de Mercedes, provincia de Corrientes, Argentina dx. **Actas del III Congreso Latinoamericano IASPM-AL**, 23 a 27 de agosto de 2000a, Bogotá, Colombia.

_____. El sapukai en bailes de chamamé en Buenos Aires y en el conurbano bonaerense: música, emoción y tradición entre migrantes correntinos. **Música e Investigación**, n. 6. Buenos Aires, 2000b.

_____. Marcadores identitarios inscriptos en el cuerpo y en la música: articulaciones de lo sonoro y subjetividad en migrantes correntinos residentes en Buenos Aires. **Revista de Investigaciones Folclóricas**: Buenos Aires, vol. 18, p.179-188, dez/2003.

_____. Vida cotidiana y audición radial. Articulaciones de la tradición y subjetividad en los que hacen y escuchan radios “chamameceras”. **Revista de Investigaciones Folclóricas**: Buenos Aires, vol. 19, p.24-32, dez/2004.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 2002.

DAMATTA, Roberto. **A mensagem das festas: reflexões em torno do sistema ritual e da identidade brasileira**. In: *Sexta Feira*, ano 2, n.2, 1998. Pp.72-81

_____. **Carnavais, malandros e heróis: uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DESCOLA, Philippe. *La nature domestique: symbolisme et praxis dans l'ecologie des Achuar*. Paris: Maison des Sciences de L'Homme, 1986.

DÍAZ, Claudio F. **Variaciones sobre el “ser nacional”: una aproximación sociodiscursiva al “folklore” argentino**. Córdoba: Ediciones Recovecos, 2009.

DOMÍNGUEZ, Maria Eugenia. **Suena El Río. Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires**. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, 2009 (tese de doutorado).

DORATIOTO, Francisco. *Guerra do Paraguai*. In: MAGNOLI, Demétrio (org.). **História das Guerras**. São Paulo: Contexto, 2006, pp. 253-285.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. **Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

DUMONT, Louis. **Homo aequalis**. Paris: Gallimard, 1977

_____. **Homo hieráquicus: o sistema de castas e suas implicações**. São Paulo: EDUSP, 1997

DURHAM, Eunice. **A caminho da cidade: a vida rural e a migração para São Paulo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984.

_____. **A dinâmica da cultura: ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

DUVIGNAUD, Jean. **Festas e Civilizações**. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará; Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

FABBRI, Franco. “A theory of musical genres: two applications”. FABBRI, Franco. “A Theory of Musical Genres: Two Applications”. *In*: HORN, David; TAGG, Philip (Eds). **Music Perspectives, Papers from the First International Conference on Popular Music Research**. IASPM, Göteborg & Exeter, 1982.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FAVARETTO, C. Arte do tempo: o evento. **Sexta-Feira. Antropologia, artes, humanidades**. São Paulo, vol. 5, Hedra, pp. 110-17.

FERRARI, Marcela. “A constituição do menemismo na província de Buenos Aires”. **Revista Brasileira de Ciência Política**. Brasília, n. 8, maio-ago/2012, p. 101-127.

FOLADORI, Guillermo; TAKS, Javier. Um olhar antropológico sobre a questão ambiental. **Mana** 10 (2): p. 323-348, 2004.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GAVAZZO, Natalia. **Hijos de bilivianos y paraguayos en el area metropolitana de Buenos Aires: identificaciones y participación**

entre la discriminación y el reconocimiento. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2012 (tesis doctoral).

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GINZBURG, Carlo. **Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GONZÁLEZ, Pablo B. Entrada: Chamamé. *In:* RODICIO, Emilio Casares. **Diccionario de la música española e hispanoamericana.** Buenos Aires: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.

GRIMSON, Alejandro. **Los límites de la cultura: crítica de las teorías de la identidad.** Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

GUERRERO, Juliana. “El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización”. **TRANS - Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review**, 16, 2012.

HAMM, Charles. **Putting Popular Music in its Place.** Chicago: University of Chicago Press, 1993.

HARTMANN, Luciana. Comunidade narrativa de fronteira: a dinâmica da oralidade entre contadores e ouvintes na região pampeana. **Sociedade e Cultura.** Vol.11, n.1, jan/jun 2008, p. 61-69.

HECHT, Ana C.; GARCÍA PALACIOS, M. Categorías étnicas. Un estudio con niños y niñas de un barrio indígena. **Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud:** Buenos Aires, n. 2 (8), pp. 981-993, 2010.

HIGA, Evandro Rodrigues. **Polca paraguaia, guarânia e chamamé – estudo sobre três gêneros musicais em Campo Grande, MS.** Campo Grande: Editora da UFSM, 2010.

HIROSE, Maria Belén. Bailando las palabras: los documentos escritos en la práctica de la danza folklórica argentina. *In:* CAROZZI, Maria

Julia. **Las palabras y los pasos: etnografías de la danza em la ciudad.** Buenos Aires: Gorla, 2011, p. 83-115.

_____. Polca, Guarânia e Chamamé: a persistência da música paraguaia em Campo Grande”. **Anais do V Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular (IASPM-AL).** Rio de Janeiro, 21 a 25 de junho de 2004.

HYMES, Dell. Models of the interaction of language and social life. *In:* HYMES, D.; GUMPERZ (Orgs.). **Directions on Sociolinguistics.** New York: Holt, Rinehart and Winston, 1972, p. 35-71.

HOLT, Fabian. “A View from Popular Music Studies: Genre Issues”. *In:* STOBART, Henry (Ed.). **The New Ethno (musicologies).** Lanhan, Maryland; Toronto; Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc, 2008.-

HORN, David. **Popular Music Perspectives.** Göteborg: Göteborg and Exeter, 1982, p. 52-81.

HUSEBY, Gerardo. “El análisis musical al servicio de una idea: Carlos Veja, medievalista”. **Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la A.A.M,** Mendoza, 25 al 28 de agosto de 1994.

INGOLD, Tim. Concluding commentary. *In:* HORNBORG, A.; PÁLSSON, G. (eds.), **Negotiating nature: culture, power, and environmental argument.** Lund: Lund University Press, 2000b.

_____. **The Perception of the Environment: essays on livelihood, dwelling and skill.** London: Routledge, 2002a.

JACQUES, Tatyana de Alencar. **Comunidade rock e bandas independentes em Florianópolis: uma etnografia sobre socialidade e concepções musicais.** Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, 2007a (dissertação de mestrado).

_____. Estilo e autenticidade em bandas de rock de Florianópolis. **Psicologia e Sociedade**. Porto Alegre: vol. 20, n.2, mai/ago 2008.

_____. O puro e o impuro no universo das concepções musicais de bandas de rock independente de Florianópolis. **Revista de Antropologia**. São Paulo: USP, vol. 50, n.2, 2007b.

KALIMAN, Ricardo. **Alhajita es tu canto: el capital simbólico de Atahualpa Yupanqui**. Córdoba: Comunicarte, 2004.

LABALE, Alejandro González. **Linhas e Encruzilhadas: espaço social em um ponto da fronteira Brasil-Argentina. Florianópolis**: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, 1996 (dissertação de mestrado).

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaios de antropologia simétrica**. São Paulo: Editora 34, 1994.

LEACH, E. R. **Sistemas Políticos da Alta Birmânia**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1996.

LENOBLE, Robert. **História da ideia de natureza**. Lisboa: Edições 70, 1990.

LINS RIBEIRO, Gustavo. Ambientalismo e desenvolvimento sustentado: ideologia e utopia no final do século XX. **Ci.Inf. Brasília**. Brasília: 21 (1), jan/abr. 1992.

_____. A condição da transnacionalidade. **Série Antropologia**, 223, Brasília: 1997.

LÓPEZ CANO, Rubén. Favor de no tocar el género: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual; MARTÍ, Josep; MARTÍNEZ, Silvia (eds.) **Voces e imágenes en la etnomusicología actual**. Actas del VII Congreso de la SibE. Madrid: Ministerio de Cultura, p. 325-337, 2004.

LUCAS, Maria Elizabeth da Silva. **Gauchos on Stage: Regionalism, Social Imagination and Tradition in the Festivals of Musica Nativa, Rio Grande do Sul, Brazil**. Austin: The University of Texas, 1990 (tese de doutorado).

MAGNANI, J. G. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **RBCS**, Vol. 17, n.49, junho/ 2002.

MARCON, Fernanda. **Música de Festival: uma etnografia da produção de música nativista no festival Sapecada da Canção Nativa em Lages-SC**. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, 2009 (dissertação de mestrado).

_____. “O primeiro lugar vai para...: por uma abordagem antropológica sobre festivais de música e gêneros musicais”. **Antropologia em Primeira Mão**. Florianópolis, vol.128, 2012.

MARCUS, George. **Writing Culture: the poetics and politics of ethnography**. Los Angeles: University of California Press, 2010.

MARCUS, George E. ; FISCHER, Michael M. J. **Anthropology as Cultural Critique: an experimental moment in the human sciences**. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

MARSHALL, T. H. **Cidadania, classe social e status**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonia**. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.

MAUSS, Marcel. **Marcel Mauss: Antropologia**. São Paulo: Ática, 1979.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. **A Festa da Jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa**. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo, 1990 (tese de doutorado).

_____. **A Festa da Jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa**. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

_____. Audição do Mundo Apùap II – Conversando com “Animais”, “Espíritos” e outros Seres. Ouvindo o Aparentemente Inaudível. **Antropologia em Primeira Mão**. Florianópolis: UFSC, vol.134, 2012.

_____. Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. **Anuário Antropológico/93**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995b.

_____. Les Batutas, 1922: Uma Antropologia da Noite Parisiense. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, 20 (58): 177-196.

_____. Musicalidade e Ambientalismo: Ensaio sobre o Encontro Raoni-Sting. **Antropologia em Primeira Mão**. Florianópolis: UFSC, vol. 14, 1996.

MERRIAN, Allan P. **The Anthropology of Music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MIDDLETON, Richard. **Studying Music Popular**. Philadelphia: Open University Press, 1990.

MINAYO, Maria Cecília de Souza; COIMBRA JR, Carlos Everaldo Álvares. Introdução: entre a liberdade e a dependência: reflexões sobre o fenômeno social do envelhecimento. *In*: MINAYO, Maria Cecília de Souza; COIMBRA JR., Carlos Everaldo Álvares (orgs.). **Antropologia, Saúde e Envelhecimento**. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2002, p. 11-24.

MONSON, Ingrid T. **Saying something: jazz improvisation and interaction**. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1996.

MONTARDO, Deise Lucy O. **Através do “Mbaraka”: música, dança e xamanismo Guarani**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

MOORE, Allan. Categorical conventions in music discourse: style and genre. **Music & Letters**, vol.82, 3 (Aug, 2001b), p. 432-442.

NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). **Revista Estudos Avançados**, 24 (69), 2010, pp: 389-402.

NOVARO, Gabriela. Niños migrantes y escuela: identidades y saberes en disputa? *In*: NOVARO, G. **Niños indígenas y migrantes. Tensiones identitarias, experiencias formativas y procesos de escolarización**. Buenos Aires: Edit. Biblos, 2011.

OCHS, E. y SCHIEFFELIN, B. “Adquisición del lenguaje y socialización: tres historias de desarrollo y sus implicaciones”. *In*: DE LEÓN, L. (Coord.) **Socialización, Lenguajes y Culturas Infantiles: estudios interdisciplinarios**. México DF: CIESAS. 2010.

OLIVEIRA, Allan de Paula. Grooves, swings e cangotes: dança, amor e música popular. **Anais do I Congresso de Música, História e Política**. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2012. v. 1. p. 17-42.

_____. **Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja**. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina-UFSC, 2009 (tese de doutorado).

OLIVEIRA, Tiago de O. Som e Música: questões de uma Antropologia Sonora. **Revista de Antropologia**. São Paulo, USP, 2001, v. 44, n. 1.

OLIVEIRA, Nemuel da Silva; MAIO, Marcos Chor. Estudos de comunidade e ciências sociais no Brasil. **Revista Sociedade e Estado**, vol. 26, n. 3 Set/Dez 2011.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

PEIRANO, Mariza. Temas ou Teorias? O estatuto das noções de ritual e performance. **Campos** 7(2), 2006, p.9-16.

PEREZ, Léa Freitas. Dionísio nos trópicos: festa religiosa e barroquização do mundo: por uma antropologia das efervescência coletivas. In: PASSOS, Mauro (org.). **A festa na vida: significado e imagens**. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. **Festa, religião e cidade: corpo e alma do Brasil**. Porto Alegre: Medianiz, 2011.

PEREZ, Léa Freitas; AMARAL, Leila; MESQUITA, Wania (orgs.). **Festa como perspectiva e em perspectiva**. Rio de Janeiro: Garamond, 2012.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. “Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical”. **Revista Eletrônica de Musicologia**, 2007, vol. XI, pp. 1-15.

_____. **O canto do kayoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu**. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina – Florianópolis, 2004.

PUJOL, Sergio. **Historia del baile: de la milonga a la disco**. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2011.

QUEIROZ, Maria Isaura P. de. **Carnaval Brasileiro: o vivido e o mito**. São Paulo, Brasiliense: 1992.

QUINTERO-RIVERA, Mareia. **A cor e o som da nação: a ideia de mestiçagem na crítica musical do caribe hispânico e do Brasil (1928-1948)**. São Paulo: Annablume/FAPESP: 2000.

RATIER, Hugo. **El cabecita negra**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971.

REDFIELD, Robert. **The Folk Society and Culture**. Chicago: University of Chicago Press, 1940.

REILY, Suzel. “Não há música sem dimensão política”: conversa com Suzel Reily sobre música, etnomusicologia e os estudos acerca da cultura popular brasileira [depoimento]. **PROA: Revista de Antropologia e Arte**, v. 1, n. 4, 2012/2013. Disponível em: <http://www.revistaproa.com.br/04/?page_id=185>. Acesso em: 02/07/2013.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações no samba (1917-1933)**. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2001.

_____. Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da Etnomusicologia no Brasil. **REVISTA USP**, São Paulo, n.77, p.66-75, março/maio 2008.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. **A música e o risco: etnografia da performance de crianças e jovens**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SAHLINS, Marshall. **Ilhas de História**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SEGATO, Rita Laura. **La Nación y sus Otros: raza, etnicidad e diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad**. Buenos Aires: Prometeo, 2007.

SCHAFER, Murray. **O Ouvido Pensante**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

SHEPHERD, John. **Music as a Social Text**. Cambridge (UK): Polity Press, 1991.

SILBA, Malvina. “La cumbia em Argentina. Origen social, públicos popularesy difusión masiva”. *In*: SEMÁN, Pablo; VILA, Pablo. **Cumbia: nación, etnia y género em Latinoamérica**. Buenos Aires: Gorla, 2011, p.245-297.

SILLA, Rolando. **Colonizar argentinizando: identidad, fiesta y nación en el Alto Neuquén**. Buenos Aires: Antropofagia, 2011.

STEINER, George. **Linguagem e Silêncio: ensaios sobre a crise da palavra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

STOELTJE, Beverly. Festival. *In*: BAUMAN, Richard (Ed). **Folklore, cultural performances and popular entertainments**. New York: Oxford University Press, 1992.

SZARAN, Luis. **Diccionario de la música en el Paraguay**. Asunción: Ed. Do autor, 1997.

TAVARES, Fátima Regina Gomes. Religião, festa e ritual como agenciamentos possíveis. *In*: PEREZ, Léa Freitas; AMARAL, Leila; MESQUITA, Wania (orgs.). **Festa como perspectiva e em perspectiva**. Rio de Janeiro: Garamond, 2012, p.119-131.

TITON, Jeff Todd. A sound commons for all living creatures. **Smithsonian Folkways Recordings**, fall/winter 2012.

TURNER, Victor W. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura**. Petrópolis: Vozes, 1974.

TURINO, Thomas. **Moving away from silence: music of the Peruvian Altiplano and the experience of Urban Migration**. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

_____. **Music as Social Life: the politics of participation.** Chicago and London: The University of Chicago Press, 2008.

VAN GENNEP, Arnold. **Ritos de passagem: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, ordenação, noivado, casamento, funerais, estações, etc.** Petrópolis: Vozes, 1978.

VEGA, Carlos. “Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos”. **Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega.** Buenos Aires, ano 3, n.3, 1979.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e Cultura: notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea.** Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

_____. **Um antropólogo na cidade: ensaios de antropologia urbana.** Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

VILHENA, Luis Rodolfo. **Projeto e Missão. O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964.** Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia.** São Paulo: Cosacnaify, 2002.

_____. Os Pronomes Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio. **Mana**, 2(2), 1996, p.115-144.

WAISMANN, Leonardo; RESTILLO, Marisa. “Argentina”. *In*: HORN, David; SHEPHERD, John (Ed.). **Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World (Volume III, Caribbean and Latin America).** London/New York: Continuum, 2005, pp.182-201.

Periódicos consultados:

REVISTA IVERÁ. Cancionero Correntino. Buenos Aires, 1982.

CORRIENTES CHAMAMÉ. Periódico de la Fundación Chamamé. Corrientes, 2013.

CUANDO EL PAGO SE HACE CANTO. La Paz, 2010 e 2011.

Artigos em jornais eletrônicos:

DEBONA, Darci. Vida de fronteira em Dionísio Cerqueira. **ClicRBS**. Chapecó, 27 ago. 2012. Disponível em: <http://wp.clicrbs.com.br/chapeco/2012/08/27/vida-de-fronteira-em-dionisio-cerqueira/> Acesso em 25/03/2013.

La reserva provincial del Iberá celebra 30 años desde su creación. **HoyCorrientes**. Corrientes, 15 abr. 2013. Disponível em: http://www.hoycorrientes.com/vernota.asp?id_noticia=100194#.UWwfOHUbl8M.facebook. Acesso em 15/05/2013.

Dia estadual do chamamé. **Chamamé.com.br**. Disponível em :<http://www.chamame.com.br/projeto-institui-o-dia-estadual-do-chamame-em-mato-grosso-do-sul> Acesso em em 12/08/2012.

Mirian Asuad y Padre Julian Zini en las fiestas de Diciembre. **Diario Época**, Corrientes. Disponível em: <http://www.diarioepoca.com/notix2/> Acesso em 15/12/2012.

Sites consultados:

BUENOS AIRES CIUDAD. Disponível em: www.buenosaires.gov.ar Acesso em 13 de abril de 2011.

CENTRO LOS CUNUMI GUASÚ/FACEBOOK. Disponível em: <https://www.facebook.com/centro.loscunumiguasu>. Acesso em 08/08/2011

CHAMAMÉ.COM.BR. Disponível em: <http://www.chamame.com.br/>. Acesso em 18/04/2011.

CHAMAMÉMS.COM.BR. Disponível em:
<http://www.chamamems.com.br/>. Acesso em 12/06/2012.

CHAMIGOS.COM/FACEBOOK. Disponível em:
<https://www.facebook.com/Chamigos>. Acesso em 22/08/2013.

CUNUMI GUASÚ. Disponível em: <http://www.cunumiguasu.com.ar/> .
 Acesso em 08/08/2011

FÉRIAS.TUR.BR. Disponível em:
<http://www.ferias.tur.br/informacoes/3844/sao-goncalo-do-sapucaim-g.html>. Acesso em 11 de abril de 2011.

FIESTA NACIONAL DEL CHAMAMÉ. Disponível em:
<http://chamame.tv/historia/>. Acesso em 21 de março de 2011.
 INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICAS Y CENSOS.
 Disponível em: <http://www.indec.mecon.ar/> Acesso em 22/11/2011.

TARINGA. Disponível em:
<http://www.taringa.net/posts/info/2291967/Que-es-el-Sapukay.html>.
 Acesso em 11 de abril de 2011.

Discografia:

BLAS MARTINEZ RIERA GRUPO. Amores de mi tierra adentro. GK 38460, 2011: Argentina.

BOFILL, Mario. Los 20 mejores. GK 13254, 2010: Argentina.

BORGES, Luiz Carlos. 40 anos de glória. Mega Tchê 500047, 2003: Argentina.

COCOMAROLA, Transito. La historia. Universal Music S.A 066366-2, 2002: Argentina

CUARTETO SAN ANTONIO. Con la música a otra parte. Voces en el tren 7, 2011: Argentina

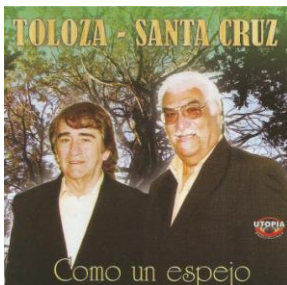
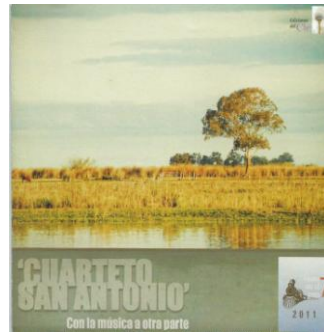
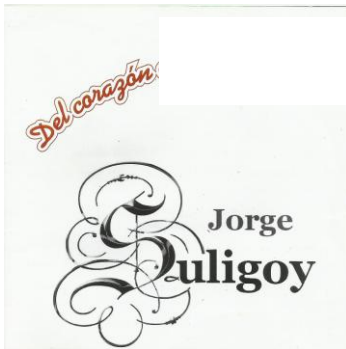
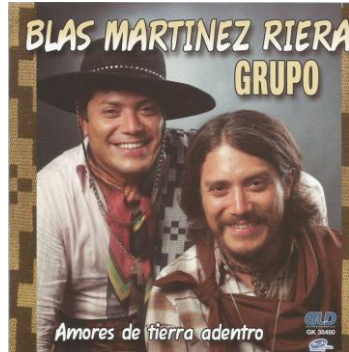
SPASIUK, Chango. Pynandi (Los Descalzos). Sony BMG, 2009: Argentina

SULIGOY, Jorge. De corazón guitarrero. SADAIC-AADI-CAPIF-BIEM, 2012: Argentina

TARRAGO ROS, Antonio. Disco de Oro: Tarrago y su conjunto El Trabuzon. EMI 8 23212 2, 1995: Argentina.

TOLOZA Y SANTA CRUZ. Como un espejo. Utopia 963, 2007.

ANEXO 1
Capas dos discos que compõem o CD



ANEXO 2
CD contendo discos de chamamé em formato MP3 produzidos por
interlocutores desta pesquisa

ANEXO 3

Panfletos de eventos observados durante a pesquisa de campo

TEATRO "EMPIRE"
 H. Yrigoyen 1934 - Cap. Federal
15 DE OCTUBRE - 21 HORAS

**2^a ENCHAMIGADA
 2011**

**MATEO VILLALBA
 Y SUS GUITARRAS**

**JORGE TOLOZA
 LUIS SANTA CRUZ**

Y el Cancionero Criollo de
MURA SEBASTIAN

PRESENTACIONES:
Hugo Bigliotti

ENTRADAS \$ 60.- ANTICIPADAS \$ 50.-

Reservas al
**011-4277-1414
 15-6517-0774**

VOLANTE ENTREGADO EN MANO. NO ARROJAR EN LA VÍA PÚBLICA.

**LOS NÚÑEZ Y
 RUIZ GUINAZÚ** *chamame*
 en el CAFF

30 SEP 2011

los años | los años | club | Central de Pasajes

Paisajes de mi tierra
 Presenta

"Chamamé con apellido"

Bias Martínez Riera grupo
 Gabriel Cocamarola
 Juan y Ernesto Montiel

Jueves 22 de Septiembre 21 hs

ND / ATENEO

Paraguay 818 | Tel: 4320-2957 | www.ntenendo.com.uy

VOLANTE ENTREGADO EN MANO NO ARROJAR A LA VÍA PÚBLICA | P. 110

ANEXO 4

Panfletos de eventos observados durante a pesquisa de campo

Paisajes de mi Tierra
presenta

Misiones al país

Joselo Schuap
presenta *Machete y Chamamé*
Fabian Meza y "La Cortada"

Miércoles 30
Noviembre
21 hs.

CONSEJO FEDERAL DE LA MÚSICA

ND / ATENEO
Paraguay 919 / Tel: 4329 2888 / www.ndatenio.com.ar

Plateanet
5236-3000

31ª Edición Fiesta Provincial

Quando el pago se hace canto

21, 22 Y 23 DE ENERO DE 2011
LA PAZ - ENTRE RÍOS - REPUBLICA ARGENTINA

No debe haber en tu tierra
ni un mil paso litoral
que lleve un nombre más puro
como tu nombre, La Paz.

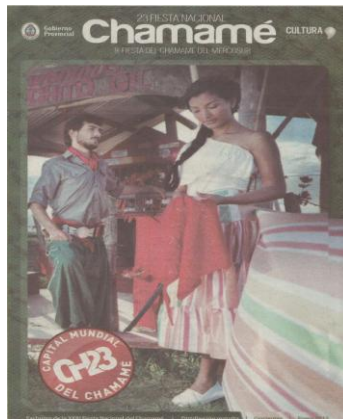
CENTRO CULTURAL
EL PASO DEL SUR

EL PASO DEL SUR

© Cuando el pago se hace canto / Fiesta Provincial, La Paz, 2011

ANEXO 5

Panfletos de eventos observados durante a pesquisa de campo



ANEXO 6

Panfletos dos eventos observados durante a pesquisa de campo

¡LA VIRGEN DE ITATÍ VISITA ALMAGRO!



★ SÁBADO 26 de Noviembre

16:30 hs. Llega la virgen a la parroquia

17 hs. Misa de Niños

19 hs. Misa

20 hs. ¡Fiesta Correntina!

Chamamé, choripán,
Empanadas etc.



Av. Díaz Vélez 4019 / Tel.: 4982-9179

ANEXO 7
Oficinas ofertadas pela Casa de Corrientes



Casa de Corrientes

Talleres

San Martín 333 4° Piso TEL. 4394-7418/2808/9490

- *Yoga — Lunes y Miércoles - de 8.30 a 9.30hs y 17.30 a 18.30hs.*
- *Guarani ————— Jueves — de 18.30 a 20.00hs*
- *Acordeón ————— Martes y Jueves — de 18.30 a 20.00hs.*
- *Teatro ————— Jueves — de 19.30 a 21.00hs.*
- *Danzas del Chamamé — Martes y Jueves — de 19.00 a 20.30hs.*
- *Danzas Folclóricas — Miércoles — de 19.00 a 20.30hs.*
- *Canto ————— Viernes — de 19.00 a 20.00hs.*
- *Tango ————— Lunes — de 18,30 a 20,00hs.*
- *Guitarra —————*
- *Acordeón a Piano —————*

ENCUENTROS CULTURALES - CONSULTAR

VIERNES 20.30 HS. 1er PISO