



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FABIÁN AROCENA NARBONDO

**TRILHA TÍPICA E FOLCLÓRICA: Panorama da música de bandoneón e acordeón do
nordeste uruguaio**



Fonte: “Escena campestre”. Óleo sobre tela (1870-80) Juan Manuel Blanes (Uruguai 1830-1901)

Recife

2018

FABIÁN AROCENA NARBONDO

TRILHA TÍPICA E FOLCLÓRICA: Panorama da música de bandoneón e acordeón do nordeste uruguaio

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música e Sociedade.

Área de concentração: Música, cultura e sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Sandroni

Recife

2018

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

A769t Arocena Narbondo, Fabián
Trilha típica e folclórica: panorama da música de bandoneón e acordeón do nordeste uruguaio / Fabián Arocena Narbondo. – Recife, 2018.
151f.: il.

Orientador: Carlos Sandroni.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Música, 2018.

Inclui referências e apêndice.

1. Bandoneón. 2. Acordeón. 3. Música típica e folclórica do nordeste uruguaio. I. Sandroni, Carlos (Orientador). II. Título.

780 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2019-224)

FABIÁN AROCENA NARBONDO

**TRILHA TÍPICA E FOLCLÓRICA: Panorama da música de bandoneón e acordeón do
nordeste uruguaio**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música e Sociedade.

Aprovada em: 23/08/2018

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Carlos Sandroni (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Professora Doutora Luciana Ferreira Moura Mendonça (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Professora Doutora Ana Claudia Rodrigues (Examinadora Externa)
Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente a todos os colegas e as colegas que ajudaram na revisão do texto, do português, e dos conceitos aqui tratados, e a todos aqueles e aquelas que me ajudaram de um jeito ou de outro com tarefas não diretamente relacionadas com o trabalho, cuja ajuda foi fundamental. A dívida que tenho com cada um é enorme, deixo a continuação a lista dos principais nomes por ordem alfabética: Alberto Carneiro, Ana Pyres, Andreza Botelho, Dandara Palankof, Federico Pritsch, Gastón Bondino, Julio Sánchez, Leonardo Medina, Maria Clara Claro Lira, Regina Lima de Lima, Sussana Sá, à turma do Mestrado em Música e Sociedade PPGM-UFPE 2016-2018 e os professores, especialmente Carlos Sandroni. E logicamente agradecer também a todos os entrevistados, cuja lista fica no anexo ao final do texto.

Este trabalho foi realizado com o apoio da CAP-UdelaR (Comisión Académica de Posgrados de la Universidad de la República, Uruguay); da FIC-UdelaR (Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República, Uruguay), e da CSIC-UdelaR (Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Universidad de la República, Uruguay).

RESUMO

Este trabalho é o resultado de uma pesquisa que procurou identificar e documentar em suporte escrito e audiovisual acordeonistas e bandoneonistas do nordeste uruguaio. O trabalho se estrutura em 5 seções (contando a introdução como a primeira delas). Na introdução se apresenta uma breve fundamentação geral, e se explica o campo geográfico, simbólico, e sonoro em que se desenvolve o termo “típica”, sem chegar a uma definição estrita do mesmo. Na segunda seção se problematizam as próprias noções de “popular”, “tradicional”, e os conceitos associados ao “folclore”, a partir dos principais referentes da região, neste caso sul-americana, que no Uruguai tem o trabalho de Ayestarán como o principal antecedente. Tentando refletir sobre a aplicabilidade dos conceitos desenvolvidos por estes autores, e mesmo reconhecendo as limitações de muitos destes conceitos, contextualizados adequadamente no tempo em que foram desenvolvidos, se alcança a reconhecer parte dos motivos que levaram a estes autores a construir os conceitos dessa forma, e o importante papel que os autores tiveram na difusão dos conceitos. Na seção 3 se reflete sobre o uso da câmera, sobre as táticas utilizadas com esta ferramenta, apresentando exemplos que mostram a utilidade dessa ferramenta no processo da pesquisa, e que levam a propor algumas possíveis aplicações para o futuro. Estas discussões das primeiras seções permitiram observar as características dos músicos estudados para esta pesquisa e suas práticas, descrevendo entre outras coisas a sua funcionalidade e parte da evolução acontecida com essas práticas aproximadamente de uns 60 anos para esta data, sem tentar levá-las forçosamente a alguma das categorias já estabelecidas. Estas questões aparecem na seção 4, que é onde se desenvolve com maior profundidade o panorama do estado atual dos músicos do nordeste uruguaio. Finalmente na seção 5 se retomam algumas questões como a de “vitalidade”, que se observa presente no pensamento dos pesquisadores mais importantes, e se rejeita a projeção de morte dos fenômenos folclóricos, que aparece comumente associada a este tipo de estudos. A vitalidade, também vinculada com a “emoção” que a música traz, entra dentro desses conceitos que as vezes colocamos numa dimensão mais inferior nas nossas análises, como se não estivessem presentes na própria produção de conhecimento. Nesta pesquisa, estão presentes na produção do músico, estão presentes na dimensão do pesquisador, e se procura deixar presentes no próprio texto.

Palavras-chave: Bandoneón. Acordeón. Música típica e folclórica do nordeste uruguaio.

RESUMEN

Este trabajo es el resultado de una investigación que buscó identificar y documentar en soporte escrito y audiovisual acordeonistas y bandoneonistas del noreste uruguayo. El trabajo se estructura en 5 secciones (contando la introducción como la primera de ellas). En esta introducción se presenta una breve fundamentación general, y se explica el campo geográfico, simbólico y sonoro en que se desarrolla el término “típica”, sin llegar a una definición estricta del mismo. En la segunda sección se problematizan las propias nociones de “popular”, “tradicional”, y los conceptos asociados al “folclore”, a partir de los principales referentes de la región, en este caso sudamericana, que en Uruguay tienen al trabajo de Ayestarán como principal antecedente. Reflexionando sobre la aplicabilidad de los conceptos desarrollados por estos autores, y mismo reconociendo las limitaciones de muchos de estos conceptos, contextualizados adecuadamente en el momento en que fueron desarrollados, se alcanza a entender parte de los motivos que llevaron a estos autores a construir los conceptos de esa forma, y el importante papel que tuvieron estos autores en la difusión de los mismos. En la sección 3 se reflexiona sobre el uso de la cámara, sobre las tácticas utilizadas con esta herramienta, presentando ejemplos que muestran la utilidad de esa herramienta en el proceso de la investigación, y que llevan a proponer algunas posibles aplicaciones para el futuro. Estas discusiones de las primeras secciones permitieron observar las características de los músicos y sus prácticas, describiendo entre otras cosas su funcionalidad y parte de la evolución ocurrida con esas prácticas aproximadamente de unos 60 años para la fecha, sin tratar de llevarlas forzosamente a alguna de las categorías ya establecidas. Estas cuestiones aparecen en la sección 4, que es donde se desarrolla con mayor profundidad el panorama del estado actual de los músicos del noreste uruguayo. Finalmente en la sección 5 se retoman algunas cuestiones como las de “vitalidad”, que se observa presente en el pensamiento de los investigadores más importantes, y se rechaza la “proyección de muerte” de los fenómenos folclóricos, que aparece comúnmente asociada a este tipo de estudios. La vitalidad, también vinculada con la “emoción” que la música trae, entra dentro de esos conceptos que a veces colocamos en una dimensión más inferior en nuestros análisis, como si no estuviesen presentes en la misma producción de conocimiento. En esta investigación, están presentes en la producción del músico, están presentes en la dimensión del investigador, y se busca dejar presentes en el mismo texto.

Palabras clave: Bandoneón. Acordeón. Música típica y folclórica del noreste uruguayo.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
1.1	Notas prévias	9
1.2	Principais antecedentes	10
1.3	A categoria "música típica"	14
1.4	Breve contextualização teórica	18
2	DEBATENDO AS CATEGORIAS DE FOLCLORE, MÚSICA TRADICIONAL E POPULAR	21
2.1	Oral	24
2.2	Anônimo	25
2.3	Coletivo	26
2.4	Tradicional	31
2.5	Popular	35
2.6	Funcionalidade	38
2.7	Rural	40
2.8	Sobrevivência	42
3	O USO DA CÂMERA DE FILMAGEM NA PESQUISA	55
3.1	Algumas referencias, vantagens e desvantagens	55
3.2	Exemplo 1: A construção do objeto com a câmera	60
3.3	Exemplo 2: A construção de um olhar sobre uma música	63
3.4	Exemplo 3: Captar - registrar o que só a presença prolongada consegue	65
3.5	Possíveis categorias do audiovisual	67
3.6	Possíveis abordagens audiovisuais sobre o fenômeno estudado	72
4	MÚSICA DE BANDONEÓN E ACORDEÓN DO NORDESTE URUGUAIO	78
4.1	Contextualização da região estudada	78
4.2	Algumas generalizações	84
4.3	Músicos de ouvido	88
4.4	Música para ouvir e para dançar	92
4.5	Bandoneonistas rurais, bandoneonistas urbanos	93
4.6	O repertório "típico" na região	96
4.7	Foles rurais	98
4.8	Alguns eventos no momento atual	103
4.9	O repertório "rural"	114

4.9.1	<i>A polca</i>	114
4.9.2	<i>A milonga</i>	115
4.9.3	<i>A chamarrita</i>	117
4.10	“Música brasileira”	118
4.11	Chamamé	122
4.12	Cumbia	124
4.13	Tango “amilongado”	128
4.14	Música de conjunto (“não individualista”)	131
5	PALAVRAS FINAIS	138
	REFERÊNCIAS	145
	APÊNDICE A – LISTA DE ENTREVISTADOS	150

1 INTRODUÇÃO

1.1 Notas prévias

O leitor encontrará neste texto um panorama das músicas de *bandoneón* e *acordeón*¹ do nordeste uruguaio, com uma reflexão sobre os antecedentes e as ferramentas utilizadas para a pesquisa. Trata-se de uma descrição das principais características das práticas musicais e dos músicos protagonistas, que surgem dos documentos escritos, sonoros e audiovisuais gerados durante o desenvolvimento do trabalho. A partir destes documentos, se descrevem as suas práticas atuais, a sua funcionalidade, e parte da evolução acontecida com essas práticas, aproximadamente de uns 60 anos para esta data. O leitor não encontrará neste trabalho descrições detalhadas dos gêneros musicais que encontramos sendo tocados pelos músicos, nem análises rítmicos ou harmônicos destes. Caso se considere necessário, os documentos audiovisuais foram feitos (entre outras coisas) para aprofundar neste tipo de detalhes em possíveis instâncias futuras do projeto. Mesmo sem ter estas descrições detalhadas, a partir das reflexões e observações sobre os acordeonistas e bandoneonistas, e também da reflexão sobre a observação mesma, o leitor encontrará muita informação que entendo fundamental para o conhecimento da música e da cultura da região estudada no momento atual.

O leitor encontrará também que trata-se de um trabalho escrito em português sobre uma região que tem como língua oficial o espanhol. Além de muitas particularidades que podem surgir desta situação, interessa esclarecer que o leitor vai encontrar muitos textos em espanhol no desenvolvimento do trabalho. Dois são os motivos. Primeiramente porque grande parte dos textos que tem a ver com este trabalho foram originalmente escritos em espanhol. Em segundo lugar, e possivelmente até mais importante ainda, porque grande parte dos dados aqui apresentados surgem de entrevistas pessoais realizadas com os próprios músicos, cuja língua própria é o espanhol. O leitor encontrará os textos traduzidos ao português, mas muitas vezes a tradução aparecerá em nota de rodapé, embaixo do texto original em espanhol, o qual preferi deixar no corpo mesmo do texto na grande maioria dos casos. O motivo disto reside em que, por um lado, tanto os textos editados quanto as entrevistas pessoais, contém muitos nomes próprios, especialmente de gêneros musicais (daqui para frente falarei só de “gêneros”, e esclarecerei os casos que não se trate de gêneros musicais), que muitas vezes coincidem com nomes próprios utilizados em português, mas que não sempre referem à mesma coisa,

¹ A tradução seria acordeão, sanfona. Sendo que encontramos diferenças entre os acordeões que os entrevistados reconhecem como brasileiros, e alguns acordeões achados na região, achamos mais apropriado manter o termo em espanhol para reconhecer essa diferença.

conceito ou fenômeno. Entendi que deixar o nome próprio traduzido pode levar a confusões no que diz respeito ao que realmente se está fazendo referência. Por outro lado porque grande parte dos textos, especialmente os textos das entrevistas, contêm detalhes que são próprios das “informalidades” da fala dos entrevistados, que seria melhor chamar de “formalidades próprias de suas particularidades”, que entendo dizem muito das próprias características do que este trabalho pretende descrever. E também porque muitas vezes essas “informalidades” são feitas conscientemente pelos entrevistados e escritores, com um uso e sentido “poético” da língua espanhola, sentido que se perderia na tradução. Logicamente o leitor poderá argumentar que toda tradução corre estes riscos, e não por isso as traduções deixam de ser feitas. No caso aparece uma outra particularidade que tem a ver com que a região estudada é precisamente uma zona de fronteira com a língua portuguesa. Se o leitor faz um esforço em ler os textos originais, encontrará muitas palavras próprias do português, com um uso particular no contexto, que entendo enriquecem o entendimento do fenômeno também. Deste jeito, as “informalidades e usos poéticos” são também com a língua portuguesa, que ficariam totalmente perdidos numa tradução.

Uma última motivação se refere a que o trabalho foi feito inteiramente na região chamada oficialmente de Mercosul, que tem dentro de suas premissas a promoção das duas línguas que estamos referindo aqui, com um sentido integrador segundo quero acreditar. E quero acreditar também que com uma mínima compreensão da outra língua, alcança para perceber a infinita riqueza do continente, tantas vezes oprimida e desprezada, e promover também essa integração desde as produções acadêmicas. De qualquer forma, o leitor de língua portuguesa dispõe da minha própria tradução desses textos, e pode comparar o meu entendimento do que os textos em espanhol dizem, com o seu próprio entendimento.

1.2 Principais antecedentes

O principal antecedente desta pesquisa no Uruguai é o trabalho de Lauro Ayestarán (1913-1966). Numa vida intensa e breve, Ayestarán trabalhou sem descanso na criação das bases para uma musicologia do Uruguai, no Uruguai, desde Uruguai, e para o processo cultural do Uruguai, que o levou a ser a principal referência da musicologia uruguaia. Para esta tarefa estabeleceu um importante vínculo com musicólogos de outros países, entre os que ressalta o argentino Carlos Vega (1898-1966), referente da musicologia Argentina, de quem se considerou seu discípulo (AHARONIÁN, 2014 a; p. VIII).

Os textos e gravações de Ayestarán permitem reconstruir grande parte do passado

musical uruguaio, ao menos até o momento de seu falecimento. Naquele tempo se afirmava que o folclore uruguaio tinha desaparecido ou que era produto de importação (AYESTARÁN, 1967, p. 18). Um dos principais logros no trabalho de Ayestarán foi desmentir essa afirmação com centenas de gravações, assentando e categorizando a existência do que ele nomeou como música *folklórica* do Uruguai. Estabelecendo essas categorias, surgem as características que identificam as músicas folklóricas² uruguaias, e assim adquirem sua particularidade em relação ao resto das músicas dos outros países, sejam vizinhos ou colonizadores. "Todos los países de América comparten con sus vecinos sus especies populares"³ (AYESTARÁN, 1967, p. 19) afirma Ayestarán, delimitando a região na qual referêcia a maioria das espécies⁴ estudadas por ele, num mapa que transcende as fronteiras políticas: abrangeria o mapa político uruguaio, mas em relação e mútua interpenetração com as províncias fronteiriças da Argentina e com o estado de Rio Grande do Sul, no Brasil.

Uma das primeiras observações a fazer reside na possível importância de estudar o fenômeno no interior do Uruguai. O próprio Ayestarán afirma que "se folklorizaron a fines del siglo pasado cinco especies de salón que cambiaron de caracteres al irradiarse al ámbito campesino: la Polca, el Vals, el Chotis, la Danza o Habanera y la Mazurka...."⁵ (AYESTARÁN, 1967, p. 8). Nesta afirmação pode se observar um possível trajeto das danças europeias, que chegadas aos portos do Rio da Prata, se espalham pelo interior do país e, produto da mestiçagem, as condições próprias (sócio culturais, antropológicas, demográficas, políticas, etc.) e até dos próprios erros, desrespeitos das formas originais e a sempre presente procura de originalidade, adquirem as características que o próprio Ayestarán vai descrever.

Com exceção de algumas publicações etnomusicológicas que durante o desenvolvimento do projeto será necessário mencionar, o outro antecedente para a pesquisa que gostaria citar, é o trabalho intitulado "Tango Doc" (vários autores, 2012). Trata-se de uma série de entrevistas publicadas na internet, feitas com músicos e bailarinos de 4 departamentos do Uruguai: Treinta y Tres, Durazno, Maldonado e Tacuarembó. Pode-se dizer que é uns dos trabalhos de campo mais recentes sobre músicos e dançarinos, que vem a dar conta da existência de alguns músicos bandoneonistas e acordeonistas que ainda tocam algo do repertório descrito por Ayestarán.

² A escrita do termo folclore com "k" é característica de autores como o próprio Ayestarán. Vou usar essa forma só quando refira a palavras de Ayestarán ou dos autores que também a utilizaram desse jeito.

³ "Todos os países da América compartilham com seus vizinhos as suas espécies populares" Tradução própria.

⁴ Ayestarán, e outros autores como Vega, costumavam utilizar o termo "espécies" ("especies" em espanhol) no mesmo sentido que "gênero". Mesmo sem ser um termo muito usado na atualidade, utilizarei ele quando refira às "espécies" categorizadas por Ayestarán particularmente.

⁵ "...folklorizaram-se no fim do século passado cinco espécies de salão que mudaram de características ao se irradiar no âmbito camponês: a Polca, a Valsa, o Chotis, a Danza ou Habanera e a Mazurka..." Tradução própria.

Colocados alguns antecedentes teóricos sobre a temática da pesquisa, é preciso destacar o que foi mencionado no que diz respeito à proposta de gerar documentos escritos, sonoros e audiovisuais. A intenção deste projeto é propor a gravação de áudio e vídeo como ferramenta de registro desde o começo. Assim, surgiu a necessidade de programar e justificar o registro audiovisual da forma mais clara possível, entre vários motivos porque ainda não é tão comum propor uma pesquisa etnomusicológica que inclua desde sua essência a filmagem como ferramenta de trabalho.

Por todas partes encontramos incontáveis antecedentes que utilizam a gravação de áudio como forma de registro neste tipo de pesquisas, e não é por acaso que no Uruguai, o trabalho mais completo e sistemático de gravação foi feito pelo próprio L. Ayestarán. Insisto, gravações de áudio.⁶ Como venho falando, a sistematização deste material permitiu-lhe fazer comparações entre os distintos dados escritos e as músicas que foi compilando, fazendo descrições escritas das características próprias das danças, das espécies, e nalgum caso, das técnicas utilizadas nas execuções dos instrumentos.⁷ Porém, ao ler estas descrições e escutar as gravações, surge a necessidade particular de dispor de algum material audiovisual que permita visualizar estas descrições e esclarecer as possíveis dúvidas que tanto o material escrito e sonoro podem conter, não por questionar a palavra do pesquisador, mas pelas próprias limitações do suporte. Sem dúvida que minha própria formação em Comunicação, e minha trajetória como realizador audiovisual tem influenciado esta necessidade. Também porque desde meus começos no desenvolvimento profissional, ao projetar qualquer tipo de pesquisa, sempre inclui o registro audiovisual, seja como complemento de outros formatos (escrito ou sonoro) ou como o próprio fim no registro da pesquisa.

Mas, embora a existência de material filmado nas pesquisas etnomusicológicas não seja tão comum como os registros sonoros, logicamente o interesse no material audiovisual como complemento da pesquisa musicológica não é um interesse apenas meu, ainda mais na atualidade com a acessibilidade às câmeras. Dentro do Brasil o próprio Mário de Andrade (1893-1945) já projetou a inclusão de uma câmera de filmagem na conhecida “Missão de pesquisas folclóricas” de 1938. Não só projetou, mas também realizou essas e outras filmagens. No seu livro *Aspectos da música brasileira* (ANDRADE, 1991) o autor escreve sobre a importância de complementar o trabalho do pesquisador usando “meios mecânicos”,

⁶ Sobre o trabalho de Ayestarán existe material filmado feito entre outros pelo reconhecido documentalista uruguaio Mario Handler intitulado “Juegos y rondas infantiles del Uruguay” (Lauro Ayestarán, Mario Handler y Eugenio Hintz, Uruguay; 1966). <https://www.youtube.com/watch?v=y8MStXFrfs>

⁷ Pode-se consultar nas gravações editadas ou no que existe na internet O sitio web é: <http://www.cdm.gub.uy/>. Um dos CDs editados é chamado “Un mapa musical del Uruguay” Ed Ayuí-Tacuabé.

particularmente mencionando a importância do filme para registrar os movimentos coreográficos, dando algumas indicações do jeito como pode ser melhor feito esse registro:

Por agora, julgo que o melhor processo é colocar o microfone como se fosse um observador humano qualquer, isto é a distância pequena do samba, e registrar assim, com microfone imóvel. E completar o registro obtido pela coleta e observações de pesquisadores especializados. O registro não será no caso o mais importante. Será um complemento das colheitas por meios manuais, destinado a fixar o infixável por meios não mecânicos: timbre, sonoridade geral, possivelmente algumas variantes, e (**filme**) o aspecto geral e particularidades da coreografia (ANDRADE, 1991; p. 119, grifo do autor).

Andrade destaca então a necessidade da filmagem para complementar os detalhes da coreografia. Agora vejamos, também será útil e até necessário para complementar os dados sobre técnicas particulares de execução de instrumentos. Visualizar o músico enquanto toca, é parte inerente à transmissão das técnicas de tradição oral. O fato de que um músico seja filmado executando uma música com uma técnica particular, facilita, e como pretendo mostrar mais para frente, complementa o processo de aprendizagem dessa técnica por parte de estudantes interessados⁸.

Em um trabalho publicado em 2015 na *TRANS-Revista Transcultural de Música*, Leonardo D'Amico trabalha precisamente nesta “necessidade” de justificar a filmagem como parte da pesquisa em etnomusicologia.

El conocimiento musical que se transmite no sólo consiste en el repertorio, es decir, lo que se canta o se toca, sino también en la forma de cantar o tocar, o sea el conjunto de posturas, movimientos corporales, expresiones, gestos inherentes a la creación musical⁹ (D'AMICO, 2015, p.2).

começa anotando D'Amico no trabalho mencionado. Para assim, repassar algumas experiências de filmagens em pesquisas etnomusicológicas, destacando a experiência de Mantle Hood (1971) em cujo trabalho prescrevia a utilização da câmera na pesquisa de campo como ferramenta metodológica capaz de documentar os aspectos contextuais da experiência musical (D'AMICO, 2015, p.2).

Além de outros exemplos que vou apresentar nas seções seguintes, é importante mencionar que como em toda área, também em audiovisual resulta interessante, enriquecedor e até necessário para a pesquisa, recorrer a antecedentes na própria área audiovisual, que

⁸ Aliás, veremos que o próprio Ayestarán também faz alguma referência à filmagem na sua pesquisa.

⁹ “O conhecimento musical transmitido não só consiste no repertório, isto é, o que se canta ou se toca, mas também na forma de cantar ou tocar, ou seja, o conjunto de posturas, movimentos corporais, expressões, gestos inerentes à criação musical”. Tradução própria.

aportam ferramentas teóricas para justificar, mas principalmente programar a filmagem, neste caso dos fenômenos musicais. Por exemplo, em abril de 2015 surge o trabalho intitulado *Musica em Cena, à escuta do documentário brasileiro*, de Cristiane da Silveira Lima (2015) que mostra no caso do Brasil, como a música surge como objeto de interesse renovado, tanto do documentário brasileiro, quanto das pesquisas em Cinema e em Comunicação. Uma das contribuições que quero destacar deste trabalho é o fato de desentranhar e caracterizar as técnicas, em termos cinematográficos, nas que se abordam os tópicos musicais em Brasil, e as formas finais que tomam estes produtos audiovisuais. Evidenciando assim as “múltiplas formas do documentário de estabelecer uma afinidade – plástica, processual ou formal – com o fenômeno musical” (LIMA, 2015, p. 3). Este tipo de trabalhos, fornecem referências para projetar e justificar a forma em que o registro audiovisual pode ser feito.

1.3 A categoria "música típica"

No nível teórico, um dos primeiros problemas que surgem é determinar a validade da categoria “música típica”, ao menos no âmbito acadêmico. Tanto no Uruguai como na Argentina é muito comum achar orquestras (do século passado e deste) que se autodenominam com o termo *típica*. “Romeo Gavioli y su Orquesta Típica”. “Miguel Villasboas y su Sexteto Típico”. “Juan D’Arienzo y su Orquesta Típica”. “Orquesta Típica Sinfónica Francisco Canaro”. É possível que para um observador estrangeiro, o termo “típica” sugira uma ideia mais vinculada com o rural. De fato se o termo refere a questões de vestimenta, o primeiro que surge (numa procura na internet por exemplo) é a vestimenta própria do “gaucho”, que é o referente dos habitantes rurais do Uruguai, grande parte da Argentina e até o sul do Brasil. Mas com a música acontece uma coisa distinta. No Rio de Janeiro o termo aparece ligado ao tango, gênero geralmente associado ao urbano. No entanto, também deve-se entender que “típica” é um termo que refere a uma “categoria” musical. Isto significa que sendo o tango um gênero particular (ou também um “ritmo”, como veremos falamos os entrevistados), a categoria "típica" abrange outros gêneros além do tango. Até o momento a única referência bibliográfica que tenho encontrado, indica que os gêneros seriam “tangos, milongas y vales del tipo urbano” (FORNARO, 1994, p. 63).

Porém, ao observar em outros tipos de referência, a lista de gêneros pode mudar. As listas de nomes de músicas gravadas que aparecem indicadas geralmente na contra capa dos discos de vinil, ou no círculo central de cada lado do disco destas orquestras típicas, se

incluem uma outra variedade de gêneros onde é possível achar “candombes”¹⁰, “estilos”¹¹, “polcas”, “fox trot”, ou denominações como “marcha”, “ranchera”, “vals criollo”. E observe-se que a descrição de “vals do tipo urbano” feita por Fornaro, parece diferenciar este tipo de “vals urbano” do que pode ser este outro “vals criollo”; porém até o momento não tenho achado essa distinção do “vals urbano” nos discos das orquestras autodenominadas como “típicas”. Aliás, os gêneros destes conjuntos “típicos” chegam até combinações entre os mesmos gêneros: tango-milonga”, “marcha-candombe”¹² ou “milonga-candombe”¹³. De forma similar, desde princípios do século XX, os jornais e revistas utilizavam o termo *música típica*, ou simplesmente *la típica*, para designar tudo aquilo que tivesse vínculo com a música popular e folclórica consumida naqueles tempos. Anunciavam-se espetáculos ou se editavam letras de “valeses”, “milongas”, tangos e outros gêneros que, como é costume na música popular e folclórica, não necessariamente estavam claramente definidos.¹⁴ Na atualidade e desde há várias décadas, Radio Clarín do Uruguai (580 AM) costuma apresentar suas seções diárias utilizando o termo referido: “Clarín AM 580, transmitiendo música típica y folclórica para la cuenca del Plata”¹⁵. Embora a música que transmite a rádio inclua o tango, acontece algo similar aos casos anteriores: a utilização do termo continua sendo aberta e sem definição precisa.

Também não há uma definição única da instrumentação própria da orquestra típica, já que a formação muda de uma orquestra a outra e já que a inclusão do “bandoneón” (que será o instrumento mais particularmente identificado ao tango) não acontece no que pode se determinar como “as origens do tango”: desde sempre existiram e ainda existem orquestras de tango que não incluem o bandoneón¹⁶. Embora seja possível encontrar algumas definições sobre a instrumentação, só os exemplos de orquestras citadas até agora apresentam mudanças na instrumentação que as conformam. É possível afirmar quais são as formações mais comuns em determinados períodos, algo que pode ser útil e necessário para o trabalho, mas isso não é suficiente para caracterizar a “música típica”. Veremos que no interior do Uruguai o repertório

¹⁰ Que não é Candomblé.

¹¹ “Estilo” é o nome de um gênero, não refere ao substantivo comum “estilo”.

¹² Ver <https://www.discogs.com/es/Romeo-Gavioli-Y-Su-Orquesta-Típica-Romeo-Gavioli-Y-Su-Orquesta-Típica/release/8666719>

¹³ No disco *Malumba* de Juan D’Arienzo y su orquesta Típica. <https://www.discogs.com/es/Juan-D'Arienzo-Y-Su-Orquesta-T%C3%ADpica-Malumba/release/8734095>

¹⁴ É possível encontrar facilmente na biblioteca Nacional de Uruguay edições de jornais, revistas, e partituras de princípios do século XX, dedicadas especialmente à música típica.

¹⁵ “Clarín AM 580, transmitindo música típica e folclórica para a ‘bacia do Prata’”. Tradução própria. A transmissão da rádio está disponível em internet: <http://www.radios.com.uy/clarin/> Última audição 30/06/2018

¹⁶ “Los Muchachos de Antes”, o trabalho de Alberto Mastra (1909-1976) ou o de Agustín Carlevaro (1913-1995) por citar alguns exemplos.

da música típica pode incluir também outros gêneros musicais além dos referidos anteriormente.

Mais para frente vou tentar introduzir alguns acontecimentos políticos do século XIX que explicam muitas das questões que vão surgindo. No momento, para tentar contextualizar um fato importante ao respeito do termo “típica”, adianto que no Uruguai foi no ano 1904 que se deu o último confronto bélico interno¹⁷. Estes confrontos geralmente tinham a ver com o rural e o urbano (entre muitas outras coisas). A partir desse ano 1904 começará um período chamado por autores como Assunção (1984) de “pacificação”. O que me interessa destacar é que as lutas internas foram parte característica principalmente dos habitantes rurais desta região até esse momento ao menos. Deste jeito Assunção resume o que ele chama de “pré história do tango”:

Ya he indicado, además, cómo la disminución de los cuerpos de línea y el consiguiente licenciamiento de gente de tropa [por causa da pacificação], trajo como consecuencia que una cantidad de estos soldados-gauchos, así como los pardos libres, se integrasen por su turno a la vida suburbana, como gentes sin oficio ni beneficio y engrosaran los grupos del pletórico submundo de la orilla y el bajo, donde se engendrará el tango¹⁸ (ASSUNÇÃO, 1984, p. 57).

A citação anterior resume o processo pelo qual os habitantes rurais foram emigrando para os subúrbios das cidades de Montevideo e Buenos Aires, onde parece haver consenso que o tango teve sua origem. Nessas origens houve iniciativas reconhecidas que utilizavam o termo “típica” para designar um tipo de formação orquestral:

Al comienzo, en los más bajos ambientes, era un músico solitario, un guitarrero o un acordeonista, o a veces dos (...) Luego se hicieron cada vez más frecuentes los famosos tríos, germen o forma larvaria de orquesta y origen cierto de la mucho más tarde bautizada, por la iniciativa de Vicente Grecco, *orquesta típica criolla*. Estos tríos estaban integrados por guitarra, violín, y flauta o clarinete, o arpa, en todas las combinaciones posibles, pero siempre con la guitarra, que solo fue sustituida, ya entrado el siglo actual, por el piano. Luego el trío criollo, como va dicho, se vio enriquecido por la presencia del bandoneón, que sí eliminó totalmente al acordeón de siete o trece teclas (...) Estos tríos ya con bandoneón (agregado hacia 1905), con la flauta todavía perviviente, o un segundo violín, constituyen la base de la ya mencionada futura orquesta típica criolla.¹⁹ (ASSUNÇÃO, 1984, p. 160)

¹⁷ Pelo menos no que refere ao tipo de confrontos que até essa data costumavam acontecer. Os que aconteceram depois já foram com outras características “bélicas”.

¹⁸ “Já tenho indicado, aliás, como a diminuição dos corpos de linha e o conseguinte licenciamento de pessoal de tropa, levou como consequência que uma quantidade destes ‘soldados-gauchos’, assim como os pardos livres, se integrassem a sua vez à vida suburbana, como pessoas sem ofício nem benefício e engrossaram os grupos do pletórico submundo da margem e o baixo, onde se engendra o tango.” Tradução própria.

¹⁹ “No começo, nos mais baixos ambientes, era um músico só, um violeiro ou um acordeonista, ou às vezes dois (...) Depois foram cada vez mais frequentes os famosos tríos, germe ou forma embrionária da orquestra e origem certo da muito mais tarde batizada, pela iniciativa de Vicente Grecco, *orquesta típica criolla*. Estes tríos estavam integrados por violão, violino, e flauta ou clarinete, ou arpa, em todas as combinações possíveis, mas sempre

Esta citação, somada à anterior, onde se percebe que esses subúrbios eram habitados por emigrantes do campo para a cidade, vem a explicar ao menos que é possível suspeitar que, num primeiro momento, a utilização do termo “típico” referia sim a questões rurais. Porém, isto não leva em conta a importante presença de imigrantes estrangeiros nesses subúrbios, que também pareceu ser muito importante na conformação do tango. Seja como for esta questão da origem do termo, observe-se mais uma vez que já nesses começos, a formação de uma orquestra típica não era fixa, foi sofrendo modificações. No livro chamado *Historia de la orquesta típica* (SIERRA, 1966) o autor afirma que “la configuración de la orquesta típica alcanzó su forma definitiva en el llamado ‘sexteto típico’. Esa conjunción de dos bandoneones, dos violines, piano y contrabajo, resultó la agrupación instrumental más lograda y representativa del tango.”²⁰ (SIERRA, 1966, p. 52). Porém, em outros trabalhos vamos encontrar dizer que “a orquestra típica está conformada geralmente por 4 violinos, viola, violoncelo, 4 bandoneones, contrabaixo e piano” (MARTIN, Paloma, 2014, p. 90. T.P.²¹). Além das diferenças já anotadas, observaremos que na região que meu trabalho percorre, a formação também varia.

Há que observar também que nos casos de trabalhos escritos sobre tango, muitos deles apresentam irregularidades e falta de rigor nas fontes em que se baseiam, e por enquanto, dos que trabalham de forma adequada suas fontes (e que tenho acesso até agora), quase não mencionam o termo “típica”. O citado trabalho de Sierra quase não faz referência ao repertório das formações que vai descrevendo, dando por assentado que a orquestra típica só toca tango²² (SIERRA, 1966, p. 35 e 36). Deixando a questão da formação da orquestra “típica” aberta, que depende ao menos do momento histórico e da região onde a orquestra existe ou existiu, nossa pesquisa observa de forma cuidadosa, o uso do termo pelos próprios entrevistados durante o trabalho de campo²³. Mas também deixando aberta a possibilidade de que surjam elementos que mudem a utilização do termo no futuro.

com o violão, que só foi substituído, já começado o século atual, pelo piano. Depois o *trio criollo*, como foi dito, se enriqueceu pela presença do bandoneón, que eliminou totalmente ao acordeón de sete ou treze teclas (...) Estes trios já com bandoneón (agregado por 1905), com a flauta ainda sobrevivente, ou um segundo violino, constituem a base da já mencionada futura orquestra típica criolla.” Tradução própria.

²⁰ “A configuração da orquestra típica alcançou sua forma definitiva no chamado ‘sexteto típico’. Essa conjunção de dois bandoneones, dois violinos, piano e contrabaixo, resultou a formação instrumental mais lograda e representativa do tango.” Tradução própria.

²¹ Daqui para frente utilizarei a abreviatura T.P. para referir a “Tradução própria”.

²² Possivelmente fazendo um uso do termo como categoria e não como gênero particular.

²³ Se estabeleceu uma estratégia que tentou evitar a utilização do termo de forma tendenciosa de nossa parte ao menos, para observar o uso que os entrevistados fizeram dele da forma mais natural possível.

1.4 Breve contextualização teórica

Relacionado com os assuntos deste trabalho, será necessário estabelecer também um debate sobre definições de "folclore" e "música popular e/ou tradicional" na atualidade, percorrendo os distintos usos dos termos em seu desenvolvimento histórico, particularmente na América Latina. Os textos de Ayestarán apresentam várias definições de folclore com detalhes muito interessantes. Observe-se por exemplo a que define o folclore na América como a sobrevivência no âmbito rural das músicas que desaparecem no urbano (AYESTARÁN, 1967, p. 73). Esta primeira definição de folclore apresentada aqui já sugere alguma questão que é preciso aprofundar: dizer que alguma música tem desaparecido do urbano para sobreviver no rural, implica definir ou explicar o que se entende por urbano e por rural, ao menos no Uruguai, que foi onde Ayestarán estudou com maior profundidade. Porque poderia se dizer que “o urbano” refere-se às cidades que conformam o interior do país, junto com Montevideo, e todo o resto do território seria “o rural”. No entanto, ao menos no âmbito musical, deve-se entender que é possível encontrar dentro das mesmas cidades músicos e músicas que entrariam dentro do que o próprio Ayestarán definiu como folclórico. De fato Ayestarán gravou muito nas cidades. O que significa que não é tão simples falar de diferenciações entre urbano e rural, ao menos sem contextualizar.

Observe-se também que as definições de Ayestarán parecem estar vinculadas com "o pendor primitivista que motivou a coleta de canções afastadas dos centros urbanos" (TRAVASSOS, 1997, p.7) que Elizabeth Travassos associa ao trabalho de Béla Bartók e Mário de Andrade no seu livro *Os Mandarins Milagrosos*. Onde se engloba a estes pesquisadores dentro do grupo de artistas e intelectuais do mundo inteiro que, valorizando questões alheias ao “civilizado”, saíram ao campo em procura das músicas do “povo”. Grupo que pareceria abranger ao próprio Ayestarán. Para explicar estas questões Travassos sugere que “as qualidades presentes em certos grupos humanos e suas expressões culturais são aquelas cuja ausência é percebida em outros, cujo modo de vida foi marcado pela civilização; ao mesmo tempo, os atributos positivos dos primeiros podem ter validade para os últimos e devem ser recuperados” (TRAVASSOS, 1997, p. 7). Esta citação parece sugerir que as definições de Ayestarán, se estão relacionadas com esta ideologia, tomam o rural, não tanto como oposto ao urbano, mas como oposto ao “civilizado”. Mas claro, veremos que a lista de termos para caracterizar ou definir esta possível oposição pode-se ampliar bastante. Na seção 2 vou aprofundar sobre alguns destes termos, e sobre algumas das questões que levaram a estes autores a propor os principais conceitos que trabalharam.

Antes de entrar nisso e para fechar esta introdução, parece necessário relacionar esta pesquisa com o tipo de trabalho que alguns autores têm chamado de "reestudo" (MERRIAM, 1964 e NETTL, 1973 apud IYANAGA, 2013, p. 110). Assumindo que todo estudo musicológico pode ser pensado sempre como um reestudo, Iyanaga propõe entender que "um reestudo, no seu sentido fundamental, é um estudo atual (ou seja, feito no presente) que constrói uma ponte *explícita* a um estudo feito no passado através da concepção individual do sentido de “re”, seja esta a de repetir, refazer ou repensar." E assim destaca que para se diferenciar dos outros tipos de trabalhos etnomusicológicos, é importante "seu engajamento explícito com um projeto de pesquisa *específico* anterior" (IYANAGA, 2013, p. 111). Desde sua própria experiência Iyanaga propõe refletir sobre as consequências deste tipo de trabalhos, acentuando várias vantagens que surgem do mesmo, tanto para protagonistas e participantes da pesquisa, quanto para a área musicológica em geral.

Se é claro que uma das características mais destacadas do trabalho da geração de Ayestarán, Bartók, Andrade ou Carlos Vega, eram as auto identificações nacionais que cada um assumiu, é possível reconhecer seu impacto nas gerações de músicos que conheceram e apreciaram sua obra. É a partir do tipo de registros como o que foi realizado por Ayestarán por exemplo, que músicos uruguaio reconhecidos em âmbitos nacionais e internacionais, fizeram sua obra profunda e rica em vários sentidos. Artistas como Amalia de la Vega (1919-2000) a partir dos anos “50”, ou Alfredo Zitarrosa (1936-1989) a partir de 1965, mais recentemente Jorge Drexler (1964-) ou Numa Moraes (1950-), por citar alguns exemplos²⁴.

De qualquer forma, será necessário ser crítico no que diz respeito às consequências que esse tipo de trabalho tem gerado e, se fosse possível a comparação, tentar projetar possíveis consequências do presente projeto de pesquisa. O próprio Carlos Vega vai dizer, num dos seus trabalhos mais importantes, que as questões da nacionalidade ao redor do folclórico surgem das projeções do folclore e não são parte dos que estudam estes fatos:

...la enseñanza de alguna especie folklóricas -como la música, las danzas y otras artísticas- introduce en los planos emocionales del espíritu ciudadano un conjunto de estímulos de amplia resonancia que se entrelazan con los de la historia, con la noción de territorio (...) Esta enseñanza no pertenece a las tareas científicas del folklore. Es una de las proyecciones del material folklórico: la proyección política, pues interesa a la ciencia de gobernar...²⁵(VEGA, 1959, p. 143-144).

²⁴ Aharonián realiza uma lista dos principais artistas que foram influenciados por esses trabalhos (AHARONIAN, 2014, p. 30-34)

²⁵ “...o ensino de algumas espécies folklóricas -como a música, as danças e outras artísticas- introduz nos planos emocionais do espírito civilizado um conjunto de estímulos de ampla ressonância que se misturam com os da história, com a noção de território (...) Este ensino não pertence às tarefas científicas do folclore. É uma das projeções do material folklórico: a projeção política, interessa à ciência de gobernar...” T.P.

Levando em conta que estas questões do que é ou não nacional podem surgir, mesmo sem ser parte da minha pesquisa, a expectativa ao investigar e documentar os músicos do interior do Uruguai, é deixar um registro crítico, fundamentado e sistemático da situação atual das músicas de acordeonistas e bandoneonistas do nordeste uruguaio. De forma que os resultados do projeto sejam material de consulta para uma diversidade de atores individuais e institucionais, um novo antecedente musicológico para futuras pesquisas, produções musicais e até audiovisuais. Aliás para o ensino institucional das músicas populares. Objeto de estudo que só nos últimos 15 anos aproximadamente, e de forma lenta e gradual, está começando a entrar nos cursos universitários no Uruguai. Mas que por vários motivos e indícios parece inevitável e necessário que se assente com a mesma importância que a chamada música erudita tem desfrutado até agora. Assunto que no meu entender requer um tratamento mais profundo, mas que excede à proposta nesta etapa.

2 DEBATENDO AS CATEGORIAS DE FOLCLORE, MÚSICA TRADICIONAL E POPULAR

As observações que seguem, pretendem dialogar com os diferentes usos dos termos com que Ayestarán e seus contemporâneos denominavam e caracterizavam seu objeto de estudo. A intenção é que este diálogo traga luz a meu próprio objeto de estudo. Também faço este diálogo na procura desse “engajamento explícito” que mencionava a respeito dos trabalhos de re estudo. Não pretendo com isto chamar a este trabalho como um re estudo da obra de Ayestarán. Só parece inevitável, pela importância do seu trabalho, tentar observar algumas questões, como ponto de partida para a realização deste. Aliás, levando em conta as observações de Aharonián quando dedica um artigo a denunciar o longo silenciamento que existe sobre a obra de Carlos Vega e Ayestarán (AHARONIÁN, 2000), a expectativa é também aportar algumas reflexões a um debate que poderia contribuir para tirar do silêncio algumas reflexões daqueles cientistas.

A primeira coisa a entender é precisamente este último ponto: eles mesmos se consideravam cientistas. Se consideravam dentro de uma ciência que denominaram “Folklore” e que eles mesmos (entre outros) estavam definindo. Agora vejamos, antes de continuar é preciso esclarecer que uma parte importante da obra de Ayestarán que hoje em dia está publicada, foi editada depois da sua prematura morte, acontecida no ano 1966, poucas semanas depois de seu aniversário número 53. Nesse momento Ayestarán estava trabalhando (entre outras coisas) no material que será publicado no ano 1967 como *El folklore musical uruguayo*. Mas deve se entender que, além de que por esta condição de ser publicado depois da sua morte, o texto não foi revisado por ele mesmo, há indícios no próprio texto de que trata-se de um material sem terminar²⁶. Isto vai levar a tentar procurar explicações de muitas das dúvidas que a leitura dos seus textos gera, na comparação entre os distintos textos dele, levando especialmente em conta o ano e as condições de edição, e também na comparação com outros autores com que ele dialogava.

26 A edição foi feita pelos familiares próximos a Ayestarán (principalmente Flor de Maria Rodríguez de Ayestarán), mas na edição do livro que eu disponho, não há nenhum tipo de esclarecimento sobre esta condição. A situação é confirmada por Aharonián nos textos que cita este livro de Ayestarán (AHARONIÁN, 2014a; p. XXXV). Observe-se também no livro de Ayestarán, numerosas indicações sobre gêneros como o Chamamé, que sugere falar dele em “outra oportunidade”(1967, p. 46), ou o Chotis, que aparece sugerido em numerosas instancias (especialmente no capítulo dedicado à “Mazurka ou Ranchera”), e com a importância dos outros gêneros que no livro descreve, porém ele não chega a descrever o chotis.

Figura 1 - Carlos Vega e Lauro Ayestarán



Fonte: Arquivo do Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”.

Figura 2 - Casimiro Sotelo gravado por Lauro Ayestarán



Fonte: De Grandi, 1958. CDM. (As fotos e o trabalho de digitalização e processamento digital da foto pertencem ao Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán)

Feitos estes esclarecimentos, vou começar observando o que o próprio Ayestarán menciona sobre o folclore, numa das definições mais completas e abrangentes dele mesmo, e ainda muito atual em vários sentidos:

...los hechos folclóricos no son folclóricos per se, sino que están «en estado folclórico» cuando se hallan condicionados por ser supervivencias y caracterizados a menudo por ser orales, anónimos, funcionales, colectivos,

tradicionales, espontáneos y vulgares²⁷ (AYESTARÁN, 2014, p. 210).

Da citação surgem várias observações. A primeira é que um fato folclórico não é uma coisa fixa, e sim um fato que depende do momento em que o fenômeno é descrito ou observado. A segunda é a insistência na ideia de sobrevivência (“supervivencia”) por parte de Ayestarán. Ideia sobre a qual tentarei, mais para frente, desenvolver uma análise sobre o que se pode referir Ayestarán com esse termo. A terceira, e não menos importante, é que o próprio Ayestáran menciona “a menudo” (muitas vezes). Esta observação parece ser o diferencial que apresenta Ayestarán, a respeito dos folcloristas do seu tempo que fizeram numerosas listas com os caracteres próprios do folclore. Observe-se que Vega, fazendo referência ao perseverante e renovado esforço por captar esses caracteres do fato folclórico, afirmava que “muito simples será aduzir que a lista se apresenta para que se escolham os caracteres possíveis em cada espécie, mas até hoje tem se formulado para todos os fatos” (VEGA, 1959, p. 102. T.P.). A lista proposta por Ayestarán aqui citada, aparece editada originalmente em 1965²⁸, enquanto a afirmação de Vega data de 6 anos antes: 1959. Possivelmente Ayestarán estava levando em conta as críticas feitas por Vega às listas de caracteres. A simples inclusão do termo ‘a menudo’ pareceria responder a essas críticas, e oferece assim, somado à ideia de que não é algo fixo, uma ampla flexibilidade para definir o que é um fato folclórico, já que é possível encontrar um fato que cumpra com alguma das características mencionadas e não seja considerado como folclórico. Ou ao inverso, encontrar um fato que não cumpra com alguma das condições mencionadas por ele mesmo, e ainda assim seja considerado certamente como folclórico.

Daqui para frente tentarei esboçar uma possível análise do que referem os principais termos utilizados na citação mencionada. Enquanto que vou adicionar alguns outros termos à lista, que também eram utilizados por ele mesmo, e que aparecem em outras listas de seus contemporâneos; ‘rural’ e ‘popular’. Na descrição dos possíveis casos ou variantes que podem surgir, tentarei em cada uma esboçar uma possível aplicação a meu objeto de estudo.

27“...os fatos folclóricos não são folclóricos per se, senão que estão «em estado folclórico» quando se encontram condicionados por ser sobrevivências e caracterizados muitas vezes por ser orais, anônimos, funcionais, coletivos, tradicionais, espontâneos e vulgares.” T.P.

28 Ver AYESTARÁN 2014. *Textos breves*. Montevideo, Biblioteca Artigas.

2.1 Oral

Como foi proposto por Ayestarán e Cortázar (1959) entre outros autores, uma das possíveis características de um fenômeno folclórico seria a condição de ser oral. Um músico que não tem domínio da escritura da música entra dentro desta característica ou categoria de oral. Julio Cobelli por exemplo, violonista uruguaio de tango. Aprendeu olhando seu pai tocar, e toca e ensina na atualidade sem utilizar a escrita da música²⁹. Haverá músicos que podem ter conhecimento da escrita da música, mas que também dominam seus conhecimentos oralmente. Assim, podendo existir exceções, geralmente parece difícil encontrar um músico sem domínio da escrita da música que não fosse considerado como folclórico por estes autores. Ao contrário, é possível encontrar casos em que o músico tenha conhecimentos da escrita musical, e por distintos motivos participe de execuções musicais folclóricas. Ayestarán menciona que poderia existir um caso extremo de um músico que participe do folclórico, mesmo dominando com profundidade a escrita musical (sem incluir nesta categoria casos como os de Bartók), propondo-o como a última categoria dos possíveis “planos de aproveitamento” do folclore:

El músico descifra, ya por intuición genial, ya por estudio profundo de los grandes mecanismos folclóricos, las leyes misteriosas que rigen sus formas y el aprovechamiento de esas leyes, recrea totalmente ese mundo y desemboca en el llamado ‘folclore imaginario’³⁰ (AYESTARÁN, 2014, p. 39 T.P. Aspas próprias de Ayestarán).

Sem contar com estas possíveis exceções, o que se entende por música de tradição oral, vai ser então considerada por estes autores como folclórica. Lógico que há que ter em conta que no momento em que Ayestarán fazia suas gravações o rádio era um meio que ainda não chegava à maioria dos habitantes rurais. Afirimo isto porque esta situação é confirmada pelos músicos entrevistados para o meu trabalho, e alguns autores tem feito observações sobre o que chamam de “oralidade mediatizada”, para justificar a inclusão dentro do folclórico aos músicos que utilizam o rádio (FORNARO, 2010; CURBELO, 2017). Porém é importante lembrar que na citação com que começamos, Ayestarán faz este esclarecimento de “a

29 Na seção seguinte vou desenvolver algumas outras reflexões sobre este músico, aprofundando alguns outros detalhes sobre ele.

30 “O músico decifra, seja por intuição genial, seja pelo estudo profundo dos grandes mecanismos folclóricos, as leis misteriosas que regem suas formas e o aproveitamento dessas leis, recria totalmente esse mundo e desemboca no chamado ‘folclore imaginário’.” T.P.

menudo”, o que significa que quaisquer das características que vamos observar pode não ser encontrada, ou mesmo questionada no seu fundamento, e ainda ser estudada por ele. A respeito do meu trabalho, observarei algumas características associadas à oralidade, que são próprias dos músicos que entrevistamos, e que tem a ver com os recursos que os músicos utilizam para tirar³¹ as músicas que tocam, inclusive utilizando o rádio ou até dispositivos mais recentes (como os próprios telefones).

2.2 Anônimo

Observe-se que Ayestarán pareceria vincular-se com a ideia de que “o povo cria”. A criação pelo povo consiste na “adoção seletiva e transformadora por coletividades” (TRAVASSOS, 1997, p. 182). Ayestarán não olha o povo como uma “entidade subestimada com simpatia” (AHARONIÁN, 2014a, p. XVIII) mas ao contrário: “es el más admirable recipiente y deformador – y el deformar es una de las más altas formas de crear...”³² (AYESTARÁN, 1968, p. 90.). Isto leva a entender, que mesmo observando a origem da música folclórica desde a cidade para o campo, ele considerava o povo como criador. Não era só um receptor dessas músicas que lhe chegavam de fora. “Esto que se da en el Uruguay, aunque haya tenido su origen en Europa (...) se ha diferenciado totalmente de su progenitora y ha alcanzado los límites de una autenticidad legítima”³³ (AYESTARÁN, 2014, p. 114). Insistindo sobre o assunto diz: “Sí, esa vieja copla hispánica es la madre. Pero esa copla hispánica, a su vez, tiene una abuela arábiga (...) o romana o fenicia o qué sé yo... Pero yo vengo de mi madre. Y yo no soy mi madre”³⁴ (AYESTARÁN, 2014, p. 217.).

Então, assumindo que o povo é criador, a condição de um fato folclórico ser anônimo, também aparece constantemente em Ayestarán. As fichas de cada uma das músicas que gravou³⁵, não contém um item específico dedicado à autoria da música gravada. O que tem sim é um item que ele chama de “Comentarios”, onde se observa em alguns casos indicações

31 Os músicos costumam dizer em espanhol “sacar una música” para referir a aprender uma música. Utilizo o termo “tirar” como tradução de “sacar”.

32 “...é o mais admirável recipiente e deformador – e deformar é uma das mais altas formas de criar...” T.P.

33 “Isto que se dá no Uruguai, embora tenha tido sua origem na Europa (...) tem se diferenciado totalmente de sua progenitora e tem alcançado os limites de uma legítima autenticidade.” T.P.

34 “Sim, essa velha copla hispânica é a mãe. Mas essa copla hispânica tem, por sua vez, uma avó árabe (...), ou romana ou fenícia ou quem sabe... Mas eu venho da minha mãe. E eu não sou minha mãe.” T.P.

35 Refiro às fichas que aparecem publicadas na página web do “Centro Nacional de Documentación Lauro Ayestarán”: <http://www.cdm.gub.uy/lauro-ayestaran/lauro-ayestaran-y-la-labor-musicologica/proceso-de-recoleccion>

à autoria de uma letra ou da obra. Isto parece sugerir que não descartava a possibilidade de que alguma das músicas tivesse um autor individual, o que leva a considerar que a condição de não ser anônimo não foi motivo de exclusão dentro da categoria de folclórico. No final desta seção vou trazer afirmações diretas do próprio Ayestarán sobre o assunto. A respeito da minha pesquisa, os músicos que entrevistamos desconheciam a autoria da grande maioria das músicas que gravamos; ou seja para eles eram (e ainda são) anônimas. Mas, mesmo identificando algum possível autor de uma obra, não exclui a música, e/ou o músico que a executa, como parte do meu objeto de estudo.

2.3 Coletivo

Como se observa à respeito da criação pelo povo, surge uma discussão onde alguns coletores assumem que originalmente poderia existir um indivíduo criador. A respeito disso Elizabeth Travassos observa que a posição de Mário de Andrade seria a seguinte:

todo item cultural popular, coletivo e anônimo, deve ter sido inventado por um indivíduo, chefe, sacerdote ou poeta, que o impôs ao grupo. A coletivização de invenções individuais foge ao interesse da etnografia e do folclore, dada sua universalidade. O processo só começa a ter relevância para os estudiosos destas matérias no momento em que a coletividade se torna senhora das transformações impostas à invenção individual... (TRAVASSOS, 1997, p. 182)

O momento de criação individual então, não seria assunto do coletor de canções. “Os indivíduos são os criadores, mas a criação individual só tem relevância para o etnógrafo quando se evidenciam seus vínculos com o patrimônio coletivo” (TRAVASSOS, 1997, p.184). A diferença desta posição assumida por coletores como Mário de Andrade ou Carlos Vega, com as posições de coletores como Bartók e Kodály, radicou em que estes últimos rejeitavam a limitação das formas mais sofisticadas da música para a criação erudita. Eles pensavam a civilização como fenômeno recente, e a partir disso afirmavam que “as formas musicais eruditas, que se acredita terem nascido entre as elites civilizadas, existiam em germe nas formas arcaicas, que o povo continuou cultivando à sua maneira” (TRAVASSOS, 1997, p.184). É importante entender que quando se fala de “formas” refere-se principalmente às estruturas harmônicas, rítmicas e às estruturas que surgem da subdivisão em partes (p.e.: A-B-A, etc.).

Das visões de Bartók e Kodály surge uma discussão de se o popular faz o trajeto na via

do povo para o erudito, ou o inverso. Mas esta observação no caso da América, parece diferir quanto às possíveis “formas arcaicas” e a sua influência. Carlos Vega faz insistência no Folklore para ser aplicado ao caso da América e ao caso da Europa. Desta forma nega que o folklórico faz o trajeto na via do povo para o erudito: “nunca he negado la capacidad de creación del pueblo, es decir, de los hombres del pueblo, en el orden estético; (...) Lo que niego es que – en el caso de algunas especies, como la danza – trascienda y se imponga una creación rural³⁶” (VEGA, 1959, p. 121 e 122). Sobre esta posição de Vega, Aharonián afirma que “...también ocurre que la música popular genere sus propios elementos vanguardizantes, y que suministre alguno de tales elementos a su hermana la música culta. Como este aspecto es menos lineal que el anterior, es lógico que Vega no lo detectara, o lo pospusiera para otra etapa de estudio³⁷” (AHARONIÁN, 2014b, p.194). Quando Aharonián se refere ao “aspecto anterior” está dizendo precisamente a passagem da “vanguarda” para o “popular”. Há de se entender também que aqui “popular” não refere ao que Vega chamava de “folklórico”, senão ao que ele mesmo definiu como “mesomúsica” (1966), termo que propôs para diferenciar o tipo de música mais consumida, funcionalmente consagrada ao “esparcimiento” (lazer), que não é a “folclórica” nem a “cultura” (erudita) (VEGA, 1966, p. 2). Mas que os exemplos que traz Aharonián parecem ao menos mostrar que sim é possível que o “culto” tome elementos do “popular”, assim como o “popular” do “folclórico”.

Como foi mencionado, no caso de Ayestarán, os gêneros descritos por ele (como “espécies”) parecem todos coincidir nesse possível trajeto das danças europeias, que chegadas aos portos do Rio da Prata, se espalhavam no interior e, produto da ‘mestiçagem’, adquirem as características que o próprio Ayestarán vai descrever. Deste modo, e sem contar com as outras observações que estou fazendo, Ayestarán concorda com a posição de Vega: o trajeto seria do erudito, relacionado com o civilizado, que passaria para o povo. Porém, mais para frente observarei algumas afirmações de Ayestarán que parecem-se contrapor à posição de Vega, e que pareceriam estar mais alinhadas com a posição de Bartók e Kodály, relacionadas também com as afirmações já mencionadas do próprio Ayestarán sobre a ideia de que o povo cria.

36 “nunca tenho negado a capacidade de criação do povo, isto é, dos homens do povo, na ordem estética; (...) O que eu nego é que – no caso de algumas espécies, como a dança – transcenda e se imponha uma criação rural.” T.P.

37 “...também acontece que a música popular gere seus próprios elementos vanguardizantes, e que forneça algum de tais elementos a sua irmã a música erudita. Como este aspecto é menos linear que o anterior, é lógico que Vega não o detectasse, ou o tratasse numa outra etapa de estudo.” T.P.

Agora vejamos, continuando com as observações de Travassos, segundo ela Mário de Andrade também manteve uma posição diferenciada dos estudiosos europeus:

o critério de identificação da música popular (ou folclórica) não era a antiguidade das canções, mas a manifestação de tendências comuns na criação, de tal forma que os inventores acabam rememorando constâncias coletivas. As da música brasileira não haviam descido da nobreza ou da burguesia para o povo. Eram fenômenos independentes, que testemunhavam a presença de um poder formador próprio. (TRAVASSOS, 1997, p.183)

O que traz esta citação, parece levar a que o assunto passa por entender o folclórico, no caso da América ao menos, como relacionado com a coletividade. Nesta citação se fala de “constâncias coletivas”, numa anterior citação de Travassos se falou da coletividade que impõe transformações à invenção individual. Mas, quem refere a ideia de “coletivo” para ser precisos? O trabalho feito por coletores como Vega, Ayestarán ou Mário de Andrade, os levou a encontrar coincidências entre as formas e os recursos que os cantadores usavam para suas expressões musicais. “O cantador improvisa e o seu tema tem sete séculos de antepassados...” (ANDRADE apud TRAVASSOS, 1997, p. 190). Vega costumava afirmar “Sé por qué lo digo (...) estudié durante veinticinco años los ilegibles manuscritos profanos de los siglos XII y XIII (...) varias especies folclóricas americanas pertenecen a extintos movimientos superiores de la Edad Media³⁸” (VEGA, 1959, p. 117). Enquanto Ayestarán diz: “numerosas payadas de contrapunto grabadas en el interior y en la capital a lo largo de doce años (...) nos dan claramente esas fórmulas comunes³⁹” (AYESTARÁN, 1968. p. 51). As fórmulas comuns que menciona Ayestarán tem claras coincidências com as observações de Vega. Porém, Vega questiona, de modo interessante, a noção de ‘coletivo’:

El carácter de *colectivo* no puede recomendarse a los estudiosos ni aun cuando la voz refiera a pequeños grupos. Las cosas más antiguas – que muchas veces son las más valiosas – perduran al fin en la mente de un solo anciano: ‘resulta que los restos son tanto más interesantes cuando menos compartidos...’⁴⁰. (VEGA, 1959, p. 99-100)

38 “Sei por que falo isto (...) estudei durante vinte cinco anos os ilegíveis manuscritos profanos dos séculos XII e XIII (...) várias espécies folclóricas americanas pertencem a extintos movimentos superiores da Idade Meia.” T.P.

39 “numerosas *payadas de contrapunto* gravadas no interior e na capital ao longo de doze anos (...) nos dão claramente essas fórmulas comuns.” T.P.

40 “O caráter de *colectivo* não pode ser recomendado aos estudiosos nem sequer quando a voz refira a pequenos grupos. As coisas mais antigas – que muitas vezes são as mais valiosas – perduram na mente de um só idoso: ‘resulta que os restos são tanto mais interessantes quanto menos compartilhados...’ T.P.

A questão de coletividade então, não parece se referir a grupos grandes ou pequenos, agrupados geograficamente próximos, nem à quantidade de integrantes desses grupos. As coincidências entre as numerosas coletas destes autores, e destas com questões de muitos séculos atrás, pareceriam ser as que levam a alguns desses autores a chamar isto como “coletivo”.

A partir das observações mencionadas destes autores, observo então que é possível encontrar alguns casos particulares que cumprem intrinsecamente com estas noções referidas ao “coletivo”. Segundo se observa no livro de Travassos, aparecem alguns exemplos de “virtuosos e mestres” populares que Mário conheceu durante a viagem no nordeste, onde as descrições mostram personagens com certas particularidades que chamam minha atenção. Por exemplo, falando sobre Chico Antônio, a quem Mário conheceu no engenho Bom Jardim (Rio Grande do Norte), o descrevia como “um cantador que há muito preferira, ao trabalho assalariado, andar de um canto a outro com respondedores de coco” (TRAVASSOS, 1997, p. 188). Observo então que o indivíduo folclórico como este tipo mencionado, é tal por sua condição de andar de um canto a outro, e assim de não possuir bens materiais (no caso dos andantes não poderiam carregá-los), e nesse sentido de se manter afastados da atualidade da civilização ocidental. Refiro assim a um conceito de civilização que vem sendo imposto por todas as maneiras de colonialismo do ocidente. Nas palavras de Norbert Elias

o conceito resume tudo aquilo que a sociedade ocidental dos últimos dois ou três séculos acredita levar de vantagem às sociedades anteriores ou às contemporâneas «mais primitivas». Com o termo de «civilização» tenta a sociedade ocidental de caracterizar aquilo que expressa sua peculiaridade e do que sente orgulho: o grau alcançado pela sua técnica, seus modais, o desenvolvimento de seus conhecimentos científicos, sua concepção do mundo e muitas outras coisas (ELIAS, 1987, p. 57. T.P. Aspas de Elias).

Ou seja, coloco esta característica das pessoas afastadas do que eu estou referindo como “civilização ocidental”, sem fazer uma valorização negativa de uma pessoa com esta condição, mas ao contrario, observando a particularidade que esses homens possuem como uma vantagem de serem eles mesmos portadores de “folclore”. E, aliás, de possuir as suas próprias modalidades de civilização, com sua própria concepção do mundo, diferente da concepção da civilização ocidental.

Este é um dos tipos de pessoas que mencionamos na introdução quando trouxe precisamente a citação de Travassos: “as qualidades presentes em certos grupos humanos e

suas expressões culturais são aquelas cuja ausência é percebida em outros, cujo modo de vida foi marcado pela civilização” (1997, p. 7). Nestes casos, trata-se principalmente de gente que andou muita distancia, em zonas principalmente rurais, e por muitos anos, 10, 20 ou ainda mais. Por um lado entendo que é possível que seja essa condição de ter andado por muito tempo, a que faria desses indivíduos portadores de bens imateriais e coletivos, por serem eles meios pelos quais, ao longo dos seus trajetos, esses bens culturais se transmitem entre pessoas afastadas entre si, mas conectadas por ter em comum a sua tradição cultural. Por isso esses bens seriam coletivos.

No seguinte item, para referir ao conceito de “tradicional”, vou apresentar um caso similar aos mencionados de Mário de Andrade, do próprio Ayestarán, mas preciso ressaltar agora que, no plano teórico, se encontram alguns outros exemplos com estas características. Casos apresentados por outros autores como o mencionado Cédar Viglietti (1968), ou mesmo exemplos que eu tenho experimentado pessoalmente. Faz muito tempo conheci no interior do Uruguai alguns personagens que eram chamados de “andantes” que cumpriam com as mesmas características mencionadas acima⁴¹. Aliás, tanto Ayestarán como Viglietti mencionam o circo como difusor do folclore no Uruguai (VIGLIETTI, 1968, pgs 25, 96, etc.), que por sua condição itinerante está claramente vinculado com os andantes. Ayestarán cita uma anotação do ano 1794 onde descrevendo as características do ‘gaucho’ da época se diz: “...el talento de cantor es uno de los más seguros para ser bien recibido en cualquier parte y tener comida, y hospedaje⁴²” (ESPINOSA apud AYESTARÁN, 1968. pgs. 63-64). Embora não tenham acontecido encontros com este tipo de pessoas para esta pesquisa, encontramos algum tipo de músico que pode compartilhar parte destas características. E destaco isto também pois, se esses andantes (ou os músicos de circo) ainda podem ser encontrados *carregando com bens imateriais* (musicais, intangíveis) que serviram em algum momento para obter hospedagem e comida, são tipos de pessoas que nas suas particularidades, refletem as condições que estou mencionando, e que parece oportuno procurar e entrevistar em possíveis instâncias futuras.

41 Os casos que refiro aqui foram encontros casuais, muitos anos atrás de começar a pesquisa atual, até na minha infância. Perguntei aos entrevistados para este trabalho se ainda é possível encontrar alguns destes casos. Alguns comentaram que sim pode ser possível, mas não há um telefone para contatá-los, nem muita informação sobre como fazê-lo de algum outro jeito.

42 “o talento de cantor é um dos mais confiáveis para ser bem recebido em qualquer parte e ter comida, e hospedagem.” T.P.

2.4 Tradicional

Há que destacar então a importância das referências que os autores que estamos trabalhando fazem ao velho ou ao antigo, particularmente mencionando o termo “tradicional”. Característica que parece se encontrar no material que os “cantadores”, sejam anônimos ou sejam particulares, isto é que não tem muitos exemplos de músicos com suas particularidades, demonstram no material que interpretam. “O cantador é um autor, um lírico que canta de improviso ou inventa, mas tudo quanto cria tem antecedentes notáveis” (TRAVASSOS, 1997, p. 189). De forma similar, Ayestarán menciona um instrumento que ele denomina como “rabel pluricorde” que ele gravou na interpretação de um certo Policarpo Pereira:

un músico popular que pasó un tiempo en Montevideo y que aparecía en la antigua estación de Nico Perez (hoy Batlle y Ordoñez) a ganarse unos cobres tocando frente a las ventanillas del ferrocarril ... a Policarpo Pereira le grabamos con la investigadora argentina Isabel Aretz unas veinte piezas -el viejo repertorio criollo- tocadas en su instrumento que él llamaba «uricungo», a la manera brasileña. Sin embargo este instrumento no llegó a socializarse en nuestro medio ambiente, viviendo como una flor exótica entre el grupo de idiófonos y membranófonos de pura estirpe africana.⁴³ (AYESTARÁN, 1967, p.171)

Embora se observe a particularidade do caso de Policarpo, no sentido que parece quase o único executante do instrumento que domina, Ayestarán não nega a condição folclórica dele. E também fica claro que a sua música não é popular no sentido de que é muita gente que a executa, ao menos não com seu instrumento, pois esse instrumento não chega a socializar-se. Mas o que é importante para entender a Policarpo como “folclórico”, é a condição de ter andado muitos anos, e de tocar um instrumento de origem africana. Fazendo referência ao arco musical que Tacuabé (uns dos chamados últimos charrúas que, depois das matanças de 1831, foram levados para França como novidade antropológica)⁴⁴ levava consigo até seu desaparecimento, Ayestarán explica a procedência deste arco e o trajeto feito por Policarpo:

El arco musical tiene una procedencia distinta y más ancestral (...) Aún se ejecuta en los tiempos que corren – si bien por excepción - al sur de Brasil en el estado de Rio

43 “...um músico popular que passou um tempo em Montevideo e que aparecia na antiga estação de Nico Perez (hoje Batlle y Ordoñez) para ganhar uns cobres tocando frente às janelas do trem ... a Policarpo Pereira lhe gravamos com a investigadora argentina Isabel Aretz umas vinte músicas -o velho repertório crioulo- tocadas com seu instrumento que ele chamava «uricungo», à maneira brasileira. No entanto este instrumento não chegou a socializar-se em nosso meio ambiente, vivendo como uma flor exótica entre o grupo de idiófonos e membranófonos de pura estirpe africana.” T.P.

44 Ver PI HUGARTE, 1998, pgs. 145 a 148; AYESTARÁN, 1953: pgs. 20 a 24.

Grande (...) Según declaración del mismo [Policarpo] se practicaba por el año 1890 en el sur de Brasil de donde provenía. Policarpo Pereira nació en Durazno y emigró al Brasil a los 10 años, aprendiendo allí a ejecutar en ese instrumento, retornando al Uruguay a los 20.⁴⁵ (AYESTARÁN, 1953, p. 29-30)

A referência à ancestralidade resulta evidente, ainda mais levando em conta que essa ancestralidade não remete a Europa.

Mas devemos entender que “ancestral” não é o mesmo que “tradicional”, ao menos na concepção de Ayestarán. Uma outra citação traz uma clara diferenciação dos conceitos que estamos apresentando aqui:

... la obra poética de Regules se puede estudiar en tres planos: el artístico, el de su resonancia popular y otro, en fin, el de su paso a la supervivencia folclórica. Desde luego que estos tres planos sufren la intersección de un cuarto plano: el de la doctrina del ‘tradicionalismo’, creada por él en forma institucional en toda América al fundar en 1894 la ‘Sociedad Criolla’, modelo progenitor de los centenares de entidades tradicionalistas que abundan hoy en nuestro continente.⁴⁶ (AYESTARÁN, 2014, p. 190)

Observe-se que nesta citação Ayestarán diferencia o que entende por folclórico (“supervivencia folklórica”) do que é “tradicional”, do que é “popular” e até do que é “artístico”. Se o tradicional pode ficar fora do que é folclórico, é preciso ser cuidadoso com o uso dos termos e com as concepções que tomamos deles. E a citação vem a trazer esta separação com o tradicional, porque, de fato, foi o próprio Elías Regules quem em 1894, fundou a primeira sociedade tradicionalista, segundo afirma Ayestarán, da América. Elías Regules foi precisamente um escritor de poesia gauchesca (entre outras coisas), que editou sua obra várias vezes entre o fim do século XIX e o começo do XX (AYESTARÁN, 2014, p. 211). Nesse contexto, ao fundar a sociedade tradicionalista, foi fundador do que Ayestarán chama a “doctrina del tradicionalismo”.

Não é intenção aprofundar aqui na história das sociedades tradicionalistas que surgiram na região desde esse momento; basta dizer que Ayestarán explica que já havia

45 “O arco musical tem una procedência distinta e mais ancestral (...) Ainda se toca no momento atual – embora excepcionalmente - ao sul do Brasil no estado de Rio Grande (...) Segundo declaração do próprio [Policarpo] se practicava pelo ano 1890 no sul do Brasil da onde ele vinha. Policarpo Pereira nasceu em Durazno e emigrou a Brasil aos 10 anos, aprendendo aí a executar nesse instrumento, retornando a Uruguai aos 20.” T.P.

46 “...a obra poética de Regules pode-se estudar em três planos: o artístico, o da sua ressonância popular e outro, em fim, o de seu passo à sobrevivência folclórica. Certamente que estes três planos são intersetados por um quarto plano: o da doutrina do ‘tradicionalismo’, criada por ele em forma institucional em toda América quando funda em 1894 a ‘Sociedad Criolla’, modelo progenitor dos centos de entidades tradicionalistas que tem hoje nosso continente.” T.P.

questões políticas por trás da sociedade tradicionalista que Regules fundou. Questões que levaria muito tempo contextualizar. O que me interessa observar é o cuidado que Ayestarán (2014, p. 216) toma, a partir disso, sobre o que deve ser considerado como tradição.

La tradición, en muchos, es información ostentosa. Para ser asimilada en todos sus más esplendentes atributos, tiene que ser cultura, es decir, ‘categoría del ser’, no del mero ‘saber’, ni aun del ‘sentir’, según la fórmula de Max Scheler. Debe llevarse como la piel, no como el vestido. (...)Esta es la flor del tradicionalismo y no la ostentación dominguera y prepotente, la peña bullanguera (...)no en sus caballerías piafantes y maturrangas de las conmemoraciones cívicas.⁴⁷

O cuidado parece procurar evitar uma certa ostentação, ou vaidade que, segundo ele, parece caracterizar um certo tradicionalismo, especialmente nesta parte do continente. Estas questões, sugerem uma necessidade de diferenciar ou esclarecer o uso do termo tradicional, ao menos quando se trata de aplicá-lo a fenômenos da região.

Aliás, essa necessidade parece relacionada com o que, segundo Travassos, leva a Mário de Andrade a falar de “semi-cultura” ou de “popularesco” em oposição ao popular.

Das tentativas do reatamento com o passado cultural nasce uma parte do que será qualificado como popularesco e artificial (...) Os historiadores salientam o papel desempenhado pelos grandes proprietários de terra na sustentação de ideologias nacionalistas do leste europeu e no Brasil. Ameaçadas (...) ergueram com mais vigor que outros setores, ou antes deles, a bandeira nacionalista em nome do “povo”. Como se pouca coisa lhes restasse, agarraram-se às tradições nacionais e apresentaram-se como baluartes de nacionalidades em perigo. Sua pressão sobre as tradições gerou o tipo de falsificação combatido por Bartók... (TRAVASSOS, 1997, p. 91)

Segundo Travassos, então, esta necessidade de diferenciar falsificações, ou usos do folclórico com fins políticos, era parte dos discursos tanto de Bartok como de Mário de Andrade. Já adiantei no começo deste trabalho que Vega afirmava que a questão política podia surgir das projeções do folclore mas que não era parte dele. No caso de Elías Regules, Ayestarán afirma que foi ativo e crítico a este respeito, que não se tratava de “tradicionalizar” tudo, senão aquilo que lhe parecia conveniente “com um ‘realismo’ que ainda hoje surpreende” (AYESTARÁN, 2014, p, 211). Mas, claro, eram critérios subjetivos, tanto os de Regules como os de Ayestarán. Mesmo se se observa esses critérios sem uma adequada

47“ A tradição, muitas vezes, é informação ostentosa. Para ser assimilada em todos seus atributos, tem que ser cultura, isto é, ‘categoria do ser’, não simplesmente ‘saber’, nem sequer do ‘sentir’, segundo a fórmula de Max Scheler. Deve levar-se como a pele, não como o vestido. (...) Esta é a flor do tradicionalismo e não a ostentação domingueira e prepotente, a penha ruidosa (...) os desfiles de cavalos ostentosos...” T.P.

contextualização de quem os descreve, não é possível diferenciar a sociedade de Regules, dessas sociedades que ergueram a bandeira nacionalista em nome do povo, que menciona Travassos na citação anterior: sociedades promovidas seja pelo estado, seja por “grandes proprietários de terra”.

A este respeito, o mencionado Raúl Cortázar, fala do folclórico como tradicional, mas sem questionar esta ideia de tradicional. Só quando menciona que não são as instituições as que transmitem o folclórico, é possível perceber uma diferenciação:

Lo folklórico es la antítesis de lo oficial, de lo reglamentado, pues la espontaneidad y la libre aceptación y vigencia colectivas son sus rasgos entrañables; por lo tanto, fiestas como la vendimia por ejemplo, organizadas por el gobierno de una provincia, aunque logren la participación de auténticos trabajadores, no son en sí mismas folklóricas; serían más bien un buen ejemplo de *proyección de* una faena popular y tradicional.⁴⁸ (CORTAZAR, 1965, p. 27)

Observe-se que na citação anterior se menciona um exemplo promovido por um organismo governamental. Mas como se falou anteriormente, a mesma diferenciação pode ser aplicada a instituições que fiquem fora do estatal como as mencionados por Travassos.

Agora vejamos, num artigo de Sandroni (2011) fica exposto uma discussão atual sobre o uso do termo tradicional, onde o autor conclui que em casos como os que ele estuda no nordeste brasileiro, os líderes, participantes, pesquisadores e financiadores de maracatus e outros grupos folclóricos e/ou patrimonializáveis de Pernambuco, passam parte significativa de seu tempo diferenciando tradições autênticas de espúrias. Para Sandroni

esta constatação aponta para a necessidade de, seguindo uma boa praxe etnomusicológica, levar a sério o discurso daquelas pessoas cujas práticas estamos tentando compreender, e dar importância a temas que tem demonstrado seguidamente ser importante para elas. (SANDRONI, 2011, pgs. 18-19)

A observação do dito por Sandroni em comparação com o dito anteriormente por Ayestarán sobre a “doutrina tradicionalista”, parece sugerir uma necessidade de diferenciar aquelas “intenções” de quem são parte do movimento folclórico, e aquelas de quem são parte das organizações que incentivam (geralmente com ajuda do financiamento) o folclore, que

48 “O folklórico é a antíteses do oficial, do regulamentado, pois a espontaneidade e a livre aceitação e a vigência coletiva são seus rasgos entranháveis; por conseguinte, festas como a ‘vendimia’ por exemplo, organizadas pelo governo de uma provincia, embora consigam a participação de autênticos trabalhadores, não são folklóricas; seriam más bem um bom exemplo de projeção *de* una jornada popular e tradicional.” T.P.

principalmente estou resumindo como “sociedades tradicionalistas” ou “promoções do tradicional”. O que observo de modo geral, é que as sociedades tradicionalistas oficiais e não oficiais (mas sim instituídas e promovidas por agrupamentos com poderio econômico, como o caso dos grandes proprietários de terras), se afastam geralmente do que é meu objeto de estudo, ao menos no caso do Uruguai e da região, e mais particularmente para o caso do *gaucho* e a sua cultura. Há que entender que os interesses dos grandes proprietários de terra em manter o que eles mesmos chamam e definem de tradicional, pode levar em conta a questão de manter a condição socio-econômica do *gaucho*, condição necessária para eles manterem sua própria condição sócio econômica de “terratenientes”, mas que essa condição deixa sempre ao *gaucho* numa condição “historicamente subalterna”⁴⁹ de modo geral, que não necessariamente é o próprio interesse do “gaucho”. Assim, se no caso regional, o que cada um entende por tradicional não for marcado com evidência por cada autor, se arrisca a entender as sociedades tradicionalistas como folclóricas quando não é evidente que seja assim.

Pareceria então, que uma tarefa imperiosa para todo coletor de canções populares é “separar o falso do verdadeiro popular” (TRAVASSOS, 1997, p.87). Em resumo: seguindo as noções de folclórico que propôs Ayestarán, deve se entender que o que é tradicional pode ser folclórico, mas não todo o tradicional é folclórico, nem todo o folclórico é tradicional. Por este motivo, tentarei ser cuidadoso com o uso do termo tradicional para referir a meu objeto de estudo, embora seja possível que muitos casos a considerar em meu trabalho, se autodenominam ou se entendam a si mesmos como “portadores” ou “protetores” da tradição.

2.5 Popular

É a partir da ambiguidade das concepções de “povo” e “cultura”, sugeridas pela leitura de Bartók e Mário de Andrade, que Travassos vai delinear alguns eixos sobre os quais a concepção desses termos pode oscilar. A perspectiva sociológica sugere que a palavra “povo” é função de discursos ideológicos de certas classes; neste caso ou se rejeita o uso dos termos, ou se admite como músicas populares “todas as que não são reproduzidas nas escolas, ou todas as que não dependem da escrita na sua composição e propagação” (TRAVASSOS, 1997, p. 93). A perspectiva sociológica combinada com um “conceito antropológico moderno de cultura e com a postura relativista [sugere] que todas as músicas podem ser objeto de

49 Ayestarán fala do *gaucho* como um “desclasado”. Ver AYESTARÁN, 2014, p. 206

descrição e interpretação por um observador que controla a projeção de seus valores estéticos sobre as realidades observadas” (TRAVASSOS, 1997, p. 93). Assumindo como própria a noção de que todas as músicas podem ser objeto de descrição e interpretação, e admitindo este fato de que *muitas vezes* não dependem da escrita na sua composição e propagação, como foi mencionado sobre a condição de “oral”, minha posição é que não necessariamente um fenômeno reproduzido nas escolas, vai ficar fora do meu objeto de estudo por estes motivos.

Agora vejamos, é indubitável que o termo “popular” carrega uma diversidade muito ampla de acepções. Como foi observado anteriormente, Ayestarán diferenciava o popular do folclórico (AYESTARÁN, 2014, p. 190)⁵⁰. Como também mencionei anteriormente, Vega, pouco antes da sua morte, chegou a propor um termo para diferenciar o que segundo ele, se entende geralmente por popular: “mesomúsica” (VEGA, 1966). Se se observa o que refere o conceito de “mesomúsica”, parece vinculado ao que levou a Bartok a diferenciar três tipos de arte: “urbana superior, urbana inferior e arte rural” (TRAVASSOS, 1997, p.85). É claro que a terminologia que estabelece três categorias diferenciadas aparece muitas vezes: erudita-popular-folclórica (para citar uma outra). Mas parece preciso então, esclarecer ou diferenciar qual é o uso do termo “popular” que se faz em cada caso.

Dentro das possíveis definições, o popular vai trazer outros problemas, já que também, como foi dito sobre o coletivo, meu objeto de estudo precisa se diferenciar do que é multitudinário, do que é massivo: “... popular en castellano (no en francés) significa también ‘música difundida’...”⁵¹ (VEGA, 1966, p. 2). Como se observa na afirmação de Vega, além das características mencionadas, a categoria do popular costuma-se associar com o multitudinário. Pelo mencionado até agora então, e tentando não estender demasiado um assunto que pode levar muitas páginas para abranger todas as possibilidades, vou assumindo que, no que corresponde a este projeto, procura focar-se no que geralmente autores como Ayestarán associaram à categoria de “folclore”, e não tanto o que se associa à categoria do “popular”. Se observamos os autores latino-americanos do tempo de Ayestarán, o folclórico não aparece claramente vinculado com esta massividade, e eu claramente não estou à procura de massividade. É claro que a terminologia de que se dispõe nunca é suficiente, Vega insiste que “a falta de precisión en las palabras todos se entienden mediante el auxilio del contexto”⁵²

50 Neste ponto concorda com o uso brasileiro de 1960 para cá, bem como com o uso norte-americano mais ou menos da mesma época em diante. (SANDRONI, 2003; 2011)

51 “... popular em espanhol (não em francês) significa também ‘música difundida’...” T.P.

52 “a falta de precisão nas palavras todos se entendem com ajuda do contexto” T.P.

(VEGA, 1966, p. 2).

Particularmente, o caso uruguaio se assemelha em certo ponto ao caso brasileiro⁵³, onde o termo "popular" passou a designar uma corrente musical que tomou relevância a partir dos anos 70' quando numerosos artistas levantaram sua voz para enfrentar a ditadura militar que obscureceu o país até 1985, oficialmente, mas que continuou em outras formas ainda alguns anos mais. Há que dizer que no Uruguai, também foi usado o termo "folclore" para designar essa mesma corrente. Aqui aparece uma diferença interessante em como esta palavra foi usada, pelo menos na Argentina e no Uruguai, de como foi usada no Brasil. Na Argentina uma cantora como Mercedes Sosa pode ser chamada de "folclore", enquanto que no Brasil isso seria impossível. No Uruguai este tipo de uso também foi possível, por exemplo, com Los Olimareños, o importante duo de vozes e violões ativo entre 1960 e 1990 principalmente. Claro que além do movimento que os próprios termos sofrem produto das utilizações das instituições ou dos distintos meios, o próprio fenômeno musical pode sofrer modificações de infinidade de tipos.

De fato, observo que grande parte dos debates e das discussões sobre a diferenciação entre folclórico e popular a que até o momento tenho acesso, não parecem levar em conta a primeira observação que surge da citação com que começo esta seção: aquela que diz que um fato folclórico não é uma coisa fixa, senão que é um fato que depende do momento em que o fenômeno é descrito ou observado. O professor Sandroni dedica ao menos três artigos a debater o assunto, numa completa análise das posições atuais num âmbito internacional muito abrangente (SANDRONI 2003; 2008; 2011). Em todas as observações acredito seja interessante tomar em conta a proposta de Ayestarán de que a condição de folclórico pode ter movimento, e esse movimento pode tirar o fenômeno em consideração de entrar em determinada categoria num momento determinado. Isto é, que em algum momento o fenômeno pode passar a ter características que se atribuem a uma ou a outra categoria. Deste jeito as categorias ainda são utilizáveis para abranger o que se quer designar. Isto leva à observação que Travassos apresentava quando dizia que todas as músicas podem ser objeto de descrição e interpretação. Novamente voltamos à necessidade de contextualizar o objeto referido o melhor possível.

Para fechar este ponto, só quero destacar que não parece um acaso que Ayestarán deixe

⁵³ Sempre consciente da enormidade que separa aos dois países no referente às dimensões geográficas e populacionais.

fora o uso do termo “popular” da sua definição de folclore, e que seus possíveis motivos ainda tenham vigência na atualidade. Assim, por enquanto, resulta mais prático diferenciar o uso de “folclore” para aplicá-lo a meu objeto de estudo, que diferenciar o termo popular de, ainda mais acepções. Por estes motivos, embora não descarte a utilização do termo definitivamente, de modo geral parece apropriado ser cuidadoso também com o uso do termo “popular” para referir a meu objeto de estudo.

2.6 Funcionalidade

O trabalho de Travassos (1997), que traz esta comparação entre Bartók e Mário de Andrade, deve tratar assim algumas problemáticas que referem às condições sociais em que estes autores trabalharam. Entre essas condições destaca-se o vínculo destes autores também com as questões de identidade nacional. Eles dialogavam constantemente com suas próprias ideias e intenções sobre o que é verdadeiramente nacional, e sobre as que os rodearam. Pelo que suas ideias se dirigiam a responder principalmente o que podia ser falso nacional. As condições sociais e políticas do Uruguai, parecem simplificar a tarefa de Ayestarán neste sentido. O gaúcho (uruguaio – ou também chamado “oriental”) não teria essa falta de consciência nacional⁵⁴ que pareceu preocupar a Mário de Andrade observando aos brasileiros. Pareceria que foi ao contrário. Sem negar que o povo brasileiro participou em lutas de independência (e excluindo ao indígena no caso uruguaio, que foi cedo exterminado culturalmente), o “gaúcho oriental” foi o principal protagonista das lutas na formação da nação uruguaia, e das lutas internas que continuaram depois da independência uruguaia de 1830. Pois, exterminado o indígena, o gaúcho foi o único habitante daquele território. De fato, o esquecimento do gaúcho depois das lutas foi tema das poesias.

Quanto aos indígenas, mesmo sendo parte das lutas da independência, o fato de terem sido covardemente eliminados (mesmo se algum sobreviveu, que sim parece cientificamente demonstrado), tirava a quantidade de problemas que Mário teve que resolver em seu tempo a esse respeito. Deste jeito, o que era povo no Uruguai não abrangeu diferentes etnias, resultando mais simples para Ayestarán falar de “povo”. Ele mesmo, falando da poesia gauchesca do escritor-poeta Elías Regules, vai dizer:

54 *Macunaíma* “O livro é uma peça expressiva do ideário brasileiro que confina a diferença dos chamados povos formadores ao passado. (...) O texto é assim, uma espécie de mito de origem do individualismo, falta de consciência nacional (...) dos brasileiros....” (TRAVASSOS, 1997, p. 149-150)

... no se explica por la vía escrita, la socializada extensión de sus poesías. Una de ellas, “Mi tapera”, llegó a ser – y acaso aún es – la más recordada poesía del Uruguay. La más recordada, digamos de paso, quiere decir la que se extiende en la memoria de un pueblo. Nada más.⁵⁵(AYESTARÁN, 2014, p. 188)

O “nada mais” parece estar respondendo quaisquer questão que pudesse se fazer. É como se não precisasse esclarecer. O “povo” era o gaúcho, principalmente, quanto que não foi beneficiado materialmente com o progresso da nação, ou seja, quanto que era uma parte da população que não foi alcançada pela modernidade.

A “funcionalidade” que menciona Ayestarán na citação do começo que estou analisando, refere principalmente ao caso da poesia gaúchesca. Poesia que nos começos cumpria uma função nas lutas pela independência alcançada em 1830, e depois na chamada “Guerra grande” onde a nação uruguaia era disputada por dois bandos, e gerou o sítio da cidade de Montevideo entre os anos 1843 e 1851⁵⁶. É preciso destacar que este período entre 1843 e 1851 teve um significado muito importante na formação da nação uruguaia e particularmente nas artes que foram desenvolvidas a partir desse tempo, já que o tema da identidade nacional e as diferenças entre como ela acontece nos países vizinhos é um ponto importante das características que observaremos nos músicos entrevistados e descritos na bibliografia. “Una razón de dialéctica política preside esta literatura augural gaúchesca. Tiene que hablarle al hombre de la campaña para atraerlo a la causa de la independencia en los primeros tiempos y escoge un tipo diferenciado: el gaúcho”⁵⁷ (AYESTARÁN, 2014, p. 192). Aqui reside a funcionalidade que menciona Ayestarán. Nesse contexto das guerras, a funcionalidade refere à utilização que se dava àquelas poesias no momento em que foram criadas. Eram usadas para arengar aos combatentes, seja dirigindo-se aos lutadores do próprio bando, seja contestando ou provocando aos oponentes. Coincidindo com Ayestarán neste ponto, Cédar Viglietti menciona:

55 “... não se explica pela via escrita, a socializada extensão de suas poesias. Uma delas, “Mi tapera”, chegou a ser – e acaso ainda é – a mais lembrada poesia do Uruguai. A mais lembrada, vamos dizer, significa a que se estende na memória de um povo. Nada mais.” T.P.

56 Por mais referências pode se consultar BARRÁN, José Pedro. 1982. “Apogeo y crisis del Uruguay pastoril y caudillesco.” En *Historia uruguaya*. Ediciones de la Banda Oriental. Montevideo; ou REYES ABADIE, Washington, 1998. “Durante el sitio grande.” En *Latorre, la forja del estado*. Ediciones de la Banda Oriental. Montevideo. Entre outros.

57 “Uma razão de dialéctica política preside esta literatura premonitória *gaúchesca*. Tem que falar para o homem rural para arengá-lo na causa da independência nos primeiros tempos, e escolhe um tipo diferenciado: o gaúcho” T.P.

Si ha caído un caudillo (...) el payador levanta a este Jefe para sostenerlo en el recuerdo cantando sus hazañas y su muerte con rasguidos⁵⁸ de Cifra. Era como envolver al héroe en una tremolante bandera de gloria. Porque ¿cómo podía un gaucho ser corajudo si alguien no hubiera de cantar su heroísmo al sonar de una criolla vihuela⁵⁹? Que por algo decía Homero que los dioses disponen de los destinos humanos y deciden de la caída de los hombres, a fin de que las generaciones futuras puedan componer cantos.⁶⁰ (VIGLIETTI, 1968, p. 32)

Nos tempos de Ayestarán a funcionalidade das poesias que ele registrou já não é a mesma, mas é possível observar claras referências àquela funcionalidade, a essa coragem do *gaucho*, nos tempos dele, e até atualmente. Claro que a respeito da questão da funcionalidade, será novamente Vega quem questione esta característica quando se generaliza para todo o folclórico: “Se puede decir con Cortázar que los hechos folklóricos son funcionales; pero los otros, los que están con ellos y entre ellos, también lo son. El carácter de ‘funcional’ carece de especificidad”⁶¹ (VEGA, 1959, p. 100). Resumindo, no caso da funcionalidade, mais uma vez, há que entender questões contextuais para entender a que se refere a “funcionalidade” em cada caso. Mais para frente veremos que para os acordeonistas e bandoneonistas entrevistados neste trabalho é possível descrever algo da sua funcionalidade, no contexto em que se desenvolvem no momento atual.

2.7 Rural

Uma outra condição será então o fato (também mencionado na introdução deste trabalho), que surge da oposição entre urbano e rural. Embora a condição de rural não apareça na definição de que parti nesta seção, esta condição aparece mencionada na definição citada na introdução deste trabalho: Ayestarán definia o folclore na América como a sobrevivência no âmbito rural das músicas que desaparecem no urbano (AYESTARÁN, 1967, p. 73). Como mencionei nos parágrafos anteriores, há uma particularidade no caso uruguaio que fica

58 Toque de mão aberta (“direita”) sobre as cordas do violão, bem característico da grande maioria dos ritmos da região tocados em violão.

59 “Vihuela” refere a um violão.

60 “Se o líder caiu (...) o payador levanta a este Chefe para mante-lo na memória cantando suas proezas e a sua morte com toques de Cifra. Era como enrolar ao herói numa honrosa bandeira de glória. Porque, como podia ser corajoso o gaucho se não houvesse alguém para cantar seu heroísmo enquanto soa um violão crioulo? Por algo Homero falava que os deuses decidem a queda dos homens, com o fim de que as gerações futuras possam compor cantos.”

61 “Pode-se dizer com Cortázar que os fatos folklóricos são funcionais, mas os outros, os que estão com eles e entre eles, também o são. O caráter de funcional carece de especificidade.” T.P.

estabelecida pela diferenciação que se faz entre cidade e campo; urbano e rural. Deve-se mencionar, que pelas dimensões geográficas e pela população da chamada “Banda Oriental”⁶², a mencionada Guerra Grande (1843-1851) se converteu basicamente numa luta entre o Uruguai rural e o Uruguai urbano. Uns dos bandos acabou dominando todo o atual território uruguaio com exceção de Montevideo, cidade que sitiou. Desse jeito nenhum habitante do atual território uruguaio ficou fora da luta da Guerra Grande. Os que moravam em Montevideo porque só se vincularam com o exterior através do mar, os camponeses porque mesmo afastados da cidade (da região das lutas da própria guerra), sofriam constantes invasões (principalmente dos chamados “farrapos riograndenses”), e precisaram se vincular com a guerra para se defender. Isto levou a gerar uma consciência nacional muito forte, porque depois de tantos anos de luta se chega ao final por entender que a luta interna não fazia sentido, pois se um bando era apoiado por franceses e ingleses (a cidade), o outro (o rural) era apoiado pela ditadura argentina de Rosas, assinando uma paz *sem vencidos nem vencedores*. Dito isto, quando alguém se refere ao Uruguai urbano, deve compreender-se à cidade de Montevideo, exclusivamente naquele tempo, já com algumas exceções no momento atual. Algo similar acontece com o Uruguai rural no sentido inverso.

Mas, como se falou, para autores como Ayestarán, essa oposição também parece ter a ver com entender o rural como oposto ao civilizado, e não tanto como oposto ao urbano. E mais particularmente entender o civilizado como relacionado à valorização dos bens materiais que traz o progresso. Para explicar as noções sobre o folclore, Vega baseia seu trabalho na oposição entre “grupos superiores” e “grupos inferiores”, quase como um paralelismo entre a oposição urbano – rural. Assim, esclarecendo que não há uma valorização qualitativa na utilização dos termos superior e inferior (embora não sempre se preocupe muito por fazer este esclarecimento), Vega define o que ele chama como grupos superiores “por la posesión y el usufructo de los bienes más modernos (...) consecuencia de los últimos inventos (...) todo estimado con relación al patrimonio de otros grupos que por contrarios conceptos llamamos ‘inferiores’⁶³ ” (VEGA, 1998, p. 24). Como se observa na concepção de Vega, a questão do consumo e propriedade de bens principalmente materiais é importante para entender a polaridade inferior-superior; rural-urbano. Só que a polaridade rural-urbano não é suficiente

62 República Oriental del Uruguay é o nome oficial do país desde a independência em 1830, e faz referência a essa antiga denominação: refere à *república* que fica ao *oriente* do rio *Uruguay*.

63 “pela posse e o usufruto dos bens mais modernos (...) consequência dos últimos inventos (...) todo estimado com relação ao patrimônio de outros grupos que por contrários conceitos chamamos ‘inferiores’ ” T.P.

para esclarecer onde ficam os limites do que é ou não folclórico. “Es folklórico el hecho inferior...”⁶⁴ (VEGA, 1998, p. 27) tenta esclarecer Vega. Neste sentido dos bens materiais, alguém que mora num entorno urbano, mas que claramente seu entorno material seja austero, pode ser entendido como folclórico.

Não é minha intenção, me apropriar dos termos superior e inferior propostos por Vega, pois eles carregam várias conotações que não pretendo tomar como próprias.⁶⁵ O importante é que estas ideias ajudam a esclarecer o que pode ser entendido como rural na terminologia dos estudiosos da região apesar da ambiguidade que se observa no tratamento deste conceito. E que permitem incluir estudos em zonas urbanas, sem por isso precisar uma justificação profunda⁶⁶, mas sim observando outras possíveis características que possam fazer desses estudos em zonas urbanas, aportes a este trabalho. Para o caso dos bandoneonistas e acordeonistas estudados neste trabalho, observaremos algumas diferenças que para caracterizá-las, vou usar sim a diferenciação urbano-rural com a contextualização que entendo necessária. De algumas das consequências sobre o que é um “fato inferior” nos termos de Vega, vou falar a continuação.

2.8 Sobrevivência

A ideia de sobrevivência, manifestada insistentemente nas definições que Ayestarán propõe de folclore (AYESTARÁN 2014, p. 36; 1967, p. 73, etc.), é a que me gera mais confusão até o momento, principalmente porque até agora, não encontro uma explicação direta feita por ele mesmo. Para entender isto preciso recorrer a Vega, que foi quem trabalhou na definição dos conceitos, retomando as mencionadas noções de inferioridade e superioridade. Para Vega a inferioridade mesma não interessa senão em quanto implica antiguidade (VEGA, 1998, p. 26). Pois o próprio termo “folklore” surge para substituir o termo “antiguidade” (VEGA, 1959, p. 108-113). Assim “es fundamental entender que las supervivencias de hoy fueron ayer las vivencias de los grupos superiores (...) Los estratos inferiores fueron antes los superiores; nada más la aparición y presencia de un estrato superior

64 “É folklórico o fato inferior...” T.P.

65 Entre elas as ideias já mencionadas de que os grupos inferiores só se limitam a imitar aos superiores.

66 Ayestarán faz uma breve justificação sobre este assunto para explicar porquê grava nas pequenas cidades do interior do Uruguai, que confirmam a amplitude que abrange o conceito “rural” para ele (AYESTARÁN, 1968, p. 80-81).

determina la inferioridad del otro”⁶⁷ (VEGA, 1998, p. 26-27). E continua:

El accidente de tiempo, es decisivo en la distinción de los terrenos folklóricos con respecto a los superiores. Hay además, vinculado a su índole, un accidente de lugar, menos riguroso, que merece cuenta en segundo término. En efecto; siendo las ciudades asiento del poder y la administración estatales, (...) creadoras, productoras o adoptadoras de los hechos más modernos, (...) Y siendo la campaña – el pueblo, la aldea, la habitación aislada – adoptadora y adaptadora tardía de los bienes superiores, o asiento de los patrimonios relegados en masa, es claro que en la campaña predominen los bienes eliminados, las supervivencias.⁶⁸ (VEGA, 1998, p. 28)

Nesta última citação, Vega chega a definir precisamente o que fica por trás da polaridade urbano-rural, como segunda variável em importância para ele: o “accidente de lugar”. A antiguidade é a variável de tempo, segundo o próprio Vega a mais importante, que está por trás dos fatos folclóricos. Mas como foi mencionado mais acima, esta importância na antiguidade não é compartilhada por muitos autores sul-americanos, entre os que pareceria estar incluso em certos aspectos Ayestarán.

Segundo entendo, uma possível explicação passa por entender que a música folclórica seria uma sobrevivência de um fenômeno com vida per se, que houvesse efetuado, no Uruguai particularmente, esse possível trajeto das músicas, que observamos nas descrições dos gêneros. Isto é dizer que as músicas, com vida própria, chegam pelo Oceano Atlântico até o porto de Montevideo, e se adentram no interior do território uruguaio.

Sin antecedentes indígenas que intervinieran en la formación de un léxico musical privativo y diferenciado – no porque no lo tuvieron, como se demuestra en los documentos que estampamos, sino porque no se extendieron culturalmente – dos aportaciones recibió nuestro país: la europea y la africana.⁶⁹ (AYESTARÁN, 2014, p. 49)

Como fica claro, não é que Ayestarán não desse valor à possível influência da música

67 “é fundamental entender que as sobrevivências de hoje, ontem foram as vivências dos grupos superiores (...) Os estratos inferiores foram antes os superiores; alcança só com a aparição e presença de um estrato superior para determinar a inferioridade do outro.” T.P.

68 “O acidente de tempo, é decisivo na distinção dos terrenos folklóricos com respeito aos superiores. Existe também, vinculado a sua índole, um acidente de lugar, de menos rigor, que merece ser tomado em conta em segundo término. Efetivamente; sendo as cidades assento do poder e a administração estatal, (...) criadoras, produtoras ou adotadoras dos fatos mais modernos, (...) E sendo o rural – o povoado, a aldeia, a vivenda isolada – adotadora e adaptadora tardia dos bens superiores, ou assento dos patrimônios relegados em massa, é claro que nas áreas rurais predominem os bens eliminados, as sobrevivências.” T.P.

69 “Sem antecedentes indígenas que intervissem na formação de um léxico musical privativo e diferenciado – não porque não o tivessem, como fica demonstrado nos documentos que estampamos, senão porque não se estenderam culturalmente – dois aportes recebeu nosso país: o europeio e o africano.” T.P.

indígena. Ele começa seu livro *La música en el Uruguay* (1953) com um capítulo dedicado à música indígena onde percebe-se uma valorização positiva das possíveis características e influências dessa música apesar de contar com escassos antecedentes formais, e deixando claro que os próprios indígenas “como organización social diferenciada” (AYESTARÁN, 1953, p. 4) foram exterminados nas expedições e matanças de 1830-31⁷⁰. Daqui surge que é possível e até inegável que exista influência dos indígenas nas músicas folclóricas que ele estudou, mas o que pareceria não ser possível é determinar qual foi essa influência. Aharonián mantém posição similar: “El dato objetivo de que la población indígena haya desaparecido en tanto sociedad organizada, no nos permite eludir la consideración de la posible presencia en la música criolla de rasgos culturales de origen indígena⁷¹” (AHARONIÁN, 2014 p. 9).

Mesmo assumindo estas posições, já foi observado que o fato dos indígenas terem sido exterminados (ao menos “culturalmente”) logo no começo da nação independente, parece focar o trabalho de Ayestarán, no sentido que se elimina uma fonte geradora de possíveis espécies musicais. Deste jeito a possível sobrevivência não é da cultura indígena, mas dos gêneros que chegam do mar. Observe-se o que Ayestarán menciona nas descrições de cada uma das espécies que conseguiu descrever, por exemplo, na descrição que faz do que ele denomina como Mazurka ou Ranchera:

He aquí una de las especies europeas que, como la Polca el Chotis y el Vals, adquiere carta de ciudadanía criolla en nuestro ambiente y al perder vigencia en los salones y perpetuarse como supervivencia inmediata en los ambientes rurales, se convierte en un indudable hecho folklórico.⁷² (AYESTARÁN, 1967, p.94)

Novamente se observa o trajeto mencionado. Outra: falando da Milonga vai referi-la “como canción que emigra de la ciudad al campo (...) de la simple lectura del material que transcribiremos, este descenso – o mejor dicho, ascenso - de la Milonga, del arrabal ciudadano al campo, surge con natural fluencia y sin forzar teorías.”⁷³ (AYESTARÁN, 1967, p. 62) Aqui

70 O genocídio é conhecido com o nome de “salsipuedes”, que refere ao lugar onde aconteceu a maior massacre dos indígenas.

71 “O dato objetivo de que a população indígena tenha desaparecido como sociedade organizada, não nos permite evitar a consideração da possível presença na música ‘criolla’ de rasgos culturais de origem indígena” T.P.

72 “Apresento aqui uma das espécies européias que, como a Polca o Chotis e o Vals, ganha carta de nacionalidade ‘criolla’ em nosso ambiente e perdida a vigência nos salões e se-perpetuar como sobrevivência imediata nos ambientes rurais, chega a ser um indubitável fato folklórico.” T.P.

73 “como música que emigra da cidade para o campo (...) da simples leitura do material que transcreveremos, este descenso – ou melhor ascensão - da Milonga, do arrabal urbano para o campo, surge com natural fluência e

se repete o trajeto mas, porque esclarece “ascensão”? Se seguisse as noções propostas por Vega ele deveria falar propriamente de “descenso”. A afirmação de “ascensão” pode estar relacionada com a localização geográfica da cidade de Montevideu ao sul do país. Todo o que iria para o interior, iria para o norte, assim, sendo que o norte sempre fica para cima (para o ocidental, que desenhou os mapas que conhecemos⁷⁴) o trajeto seria de “ascensão”. Mas essa “ascensão” parece estar dialogando também com as noções de Vega num sentido mais profundo. Será que ele está querendo se afastar das noções de superior e inferior? Deixo colocada esta pergunta, à que de momento não posso oferecer resposta certa, para que o leitor tire suas próprias conclusões, ou aporte outros dados à reflexão.

Agora vejamos, quando chega o turno de falar do Vals, Ayestarán menciona que ainda está faltando completar a etapa do desaparecimento do âmbito urbano: “aún le falta quemar definitivamente esa etapa ciudadana...”⁷⁵ (AYESTARÁN, 1967, p. 73) As citações todas parecem negar qualquer outra origem da música folclórica que não seja partindo dos salões da cidade para o campo. O que deixaria a música indígena e as possíveis músicas chegadas do norte do país⁷⁶, como meros elementos que influenciaram as espécies por ele definidas, mas não como geradoras de espécies per se. Mas, ainda assumindo que o trajeto foi esse, de qualquer jeito eu me pergunto: o Vals que ele mesmo estudou deixaria de ser folclórico se hoje ainda não desapareceu da cidade? O que observo é que mesmo entendendo a cidade nos termos anteriormente mencionados, se o Vals não desapareceu da cidade, ainda assim seria considerado folclórico. Há outras características que fazem aos vales que ele registrou serem folclóricos. Só que a condição de “supervivência” não entra dentro das possíveis exceções que a utilização do termo “a menudo” (“muitas vezes”) inclui na definição do começo. Porque Ayestarán insiste então na ideia de sobrevivência, mesmo levando em conta suas próprias diferenciações da concepção de Vega?

Vou tentar arriscar uma resposta, a partir do que vou entendendo sobre o que proponho chamar de *fenômeno com vida per se*. O que observo, é que esta ideia de sobrevivência parece ter a ver com a condição de que são determinados músicos que conhecem a música, e

sem forçar teorias.” T.P.

74 Uma das obras mais importantes do pintor Torres García (um dos mais importantes artistas do Uruguai) é precisamente o mapa da América do Sul invertido.

75 “...anda lhe falta quemar definitivamente essa etapa urbana...” T.P.

76 Deve se entender também que pelo mapa atual do Uruguai, o sul corresponde à costa marítima, que fica representada ou concentrada na cidade de Montevideo, que é a capital e o principal porto, o norte será então tudo o que não vem do mar.

determinados contextos onde estes músicos praticam estas músicas. Então, em concordância com a posição que pareceu demonstrar Travassos ao respeito de Bartók, a sobrevivência seria a dos próprios músicos e seus contextos, que ainda se mantêm vivos contra os avanços da civilização. Deste jeito, o que diferencia a estes músicos, estaria mais relacionado com uma condição particular deles como pessoas: eles são sobreviventes dos avanços da civilização.

Quando Aharonián, já mais recentemente, escreve sobre o Estilo (lembramos que "Estilo" é o nome de um gênero especialmente praticado no Uruguai⁷⁷ que também foi descrito por Ayestarán) faz a seguinte observação:

Buena parte de las grabaciones de campo que Ayestarán había clasificado como folclóricas, habrían pasado, con naturalidad, al cajón de la mesomúsica (el término propuesto por Vega), o sea música popular viva, vigente. Y ese es el caso del estilo. Si en la década del 1930 se editaban todavía discos con estilos [Aharonián cita ejemplos de Gardel aquí], era porque el estilo estaba todavía vigente. Los recuerdos en las dos décadas siguientes no llegan a ser supervivencias sino precisamente meros recuerdos de músicos que los compusieron o los aprendieron en su etapa de vigencia social.⁷⁸ (AHARONIÁN, 2014b, p.72)

Logo depois de afirmar isto, Aharonian faz uma justificação sobre este possível limite entre o que é ou não folclórico, justificando que haverá “situações mais sobreviventes que viventes”. Mas, o que me interessa ressaltar aqui é que, mais uma vez, o assunto não passa tanto (ou ao menos somente) por determinar se a música é ou não é sobrevivência. Se fosse assim, Ayestarán teria rejeitado muito do seu material que hoje contamos (vals, estilos, etc.). O que determina o interesse do Ayestarán por aquelas músicas passa também (e de forma muito importante segundo observo) por quem é o músico que sabe a música e as suas condições de vida. Outra prova disto reside nas fotografias que o próprio Ayestarán (ou seus assistentes) tomara dos músicos⁷⁹. As fotografias falam muito das condições socio-econômicas desses músicos. Segundo entendo, são estas as razões pelas quais aqueles “estilos” que fala Aharonián, são parte dos estudos do folclore uruguaio no tempo de Ayestarán, muito mais que quaisquer especulação sobre o “nível” de sobrevivência da música.

⁷⁷ Aliás foi o gênero no qual Carlos Gardel foi especialista antes de ser considerado como cantor de “tango”.

⁷⁸ “Boa parte das gravações de campo que Ayestarán tinha classificado como folclóricas, houvessem passado, naturalmente, para a gaveta da mesomúsica (o termo proposto por Vega), ou seja música popular viva, vigente. Esse é o caso do estilo. Se na década de 1930 se editavam ainda discos com estilos, era porque o estilo estava ainda vigente. As lembranças nas duas décadas seguintes não chegam a ser sobrevivências senão precisamente simples lembranças de músicos que as compuseram ou aprenderam na sua etapa de vigência social.”

⁷⁹ Muitas dela publicadas no livro *MÚSICOS. (Fotografias del archivo de Lauro Ayestarán. Centro nacional de documentación Lauro Ayestarán. 2016)* ou na internet.

Assumir que a condição própria do músico é fundamental para assumir seus bens imateriais como folclóricos, nos permite observar também algumas questões. A primeira é que quando observamos o mencionado sobre o caso de Policarpo, ou os exemplos dos cantadores de Mário de Andrade, podemos encontrar também alguma referência ao fenômeno com vida per se, pois essas condições de coletivo e ancestral que observamos nesses casos, parecem relacionar-se agora sim com a condição de sobrevivência. Para isto é preciso entender que parece existir algo que “ultra-passa” aos indivíduos. Esse algo refere em nosso caso a músicas. É possível falar assim de uma “visão naturalista” que fica por trás da terminologia e os conceitos que Ayestarán usa? Uma nova citação de Ayestarán reafirma a ideia de folclore entendido como um fenômeno da própria natureza. Falando do que ele chama a “primitiva poesía gauchesca” vai observar os acontecimentos que levaram a seu desenvolvimento, e vai dizer:

Y sin proponérselo deliberadamente como doctrina estética nacionalista, sin decretos ni academias, estos escritores dan en la flor más diferenciada de la nacionalidad. Por algo el pueblo la recoge y la fecunda luego, y la hace sobrevivir hasta nuestros días. Está apoyada inicialmente en el pueblo – aunque no es obra anónima de gente de pueblo – y hacia él retoma cuando muere en el estrato ‘superior’, sociológicamente hablando, se entiende. He aquí en verdad ‘la sabia agricultura de la muerte’, como diría Quevedo.⁸⁰ (AYESTARÁN, 2014, p. 202)

Embora apareça a utilização do termo “superior”, e o esclarecimento sobre o uso dele, o que me interessa destacar nesta última citação, é que não cabe dúvida que está fazendo a comparação do folclore com uma flor, que nasce produto de ações individuais (“esses escritores”, que ele vai mencionado em outras partes do referido livro), e que é recolhida e semeada novamente pelo povo. Lembremos também que o caso de Policarpo foi considerado como uma “flor exótica”.

80 “Sem ser uma proposta deliberada como doutrina estética nacionalista, sem decretos nem academias, estes escritores geram a flor mais diferenciada da nacionalidade. Por algo o povo a colhe e a fecunda depois, e faz ela sobreviver até hoje. Reside inicialmente no povo – embora não é obra anônima de pessoas do povo – e retoma a ele quando morre no estrato ‘superior’, sociologicamente falando, se entende. Reside aqui em verdade ‘a sabia agricultura da morte’, como dizia Quevedo.” T.P.

Figura 3 - Lauro Ayestarán e Policarpo Pereira



Fonte: Isabel Aretz, 1943. (As fotos e o trabalho de digitalização e processamento digital da foto pertencem ao Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán)

Figura 4 - Juan F. García



Fonte: Lauro Ayestarán, 1954. (As fotos e o trabalho de digitalização e processamento digital da foto pertencem ao Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán)

Figura 5 - El Paraguay



Fonte: Lauro Ayestarán, 1956. (As fotos e o trabalho de digitalização e processamento digital da foto pertencem ao Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán)

Figura 6 - Héctor Abriola



Fonte: Lauro Ayestarán, 1947. (As fotos e o trabalho de digitalização e processamento digital da foto pertencem ao Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán)

Uma outra questão que surge segundo observo, tem a ver com a natureza das músicas

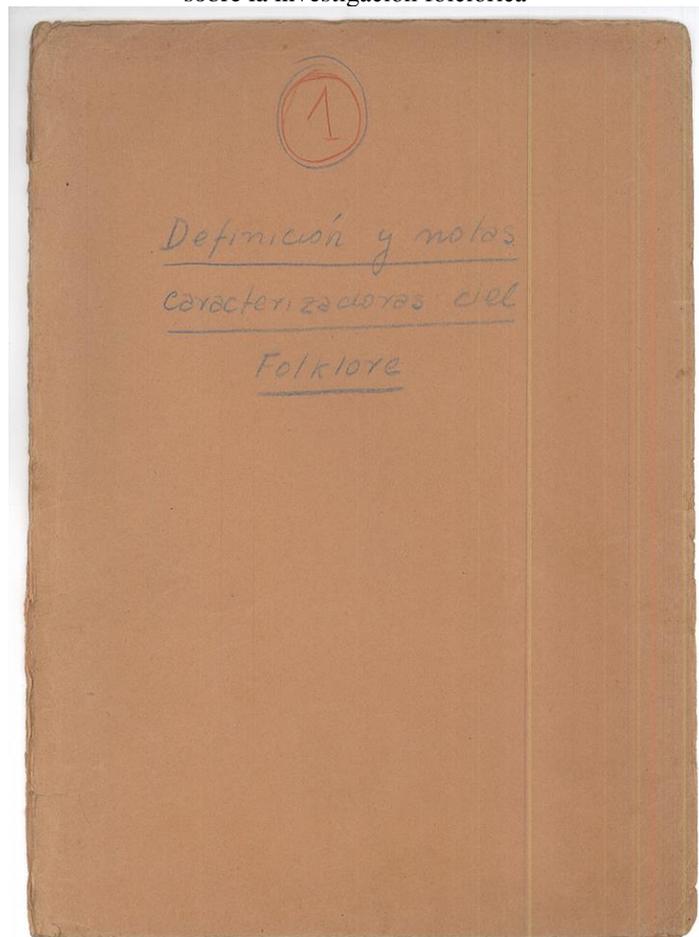
estudadas. Se se afirma que a intenção de gerar uma doutrina nacionalista não é própria dos autores individuais, nem sua característica é a de ser anônimas. Se se afirma também que não é pela via escrita que as obras chegam a tais dimensões. Observe-se como estas afirmações se relacionam com as visões que, segundo Travassos, Bartók também propunha:

leis e fenômenos da física não podem ser aniquilados por nenhum tipo de revolução. O resultado de pretensões extremadas de fundação de uma nova era da música ou das artes são aberrações antiartísticas e não manifestações do gênio. (...) [O poder do gênio natural] identificou-se tão fortemente com o poder de criação de coisas originais - identificando-se, portanto, com a natureza ou com o Criador - que a metáfora vegetal fez escola para descrevê-lo (...) o gênio cria originais porque transmuta o que recebe em algo de sua própria natureza. A obra de criação demonstra a precedência dos princípios internos sobre os aportes externos. (...) Assim, a música popular é um produto cultural e natural simultaneamente (TRAVASSOS, 1997, p. 204 – 205)

A sobrevivência parece claramente relacionada com o que Travassos chama de “metáfora vegetal”. Ayestarán a usa para descrever seu objeto de estudo. Desconheço por enquanto se há consequências maiores ao associar a Ayestarán com esta metáfora vegetal. Só dizer que pessoalmente entendo que pode existir algo que ultrapassa aos músicos, que tem a ver com as condições sociais, políticas, económicas, em resumo: contextuais, em que os músicos vivem e se desenvolvem. Tentarei aproximar estas “condições contextuais” para descrever os acordeonistas e bandoneonistas que entrevistei, e tentar descrever o que pode estar por trás desse “algo que ultrapassa aos músicos”.

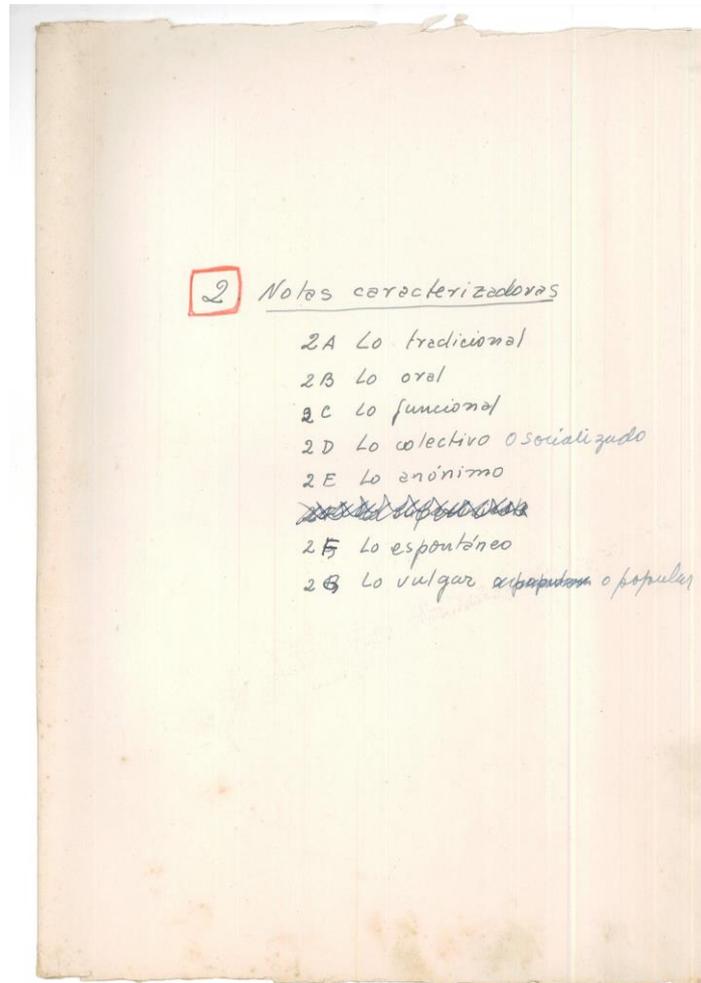
A citação com que comecei esta seção, foi feita por Ayestarán no “Prólogo” aos *Versos Criollos* de Elías Regules. A importância da citação fica evidenciada por duas questões. A primeira é que, como já mencionei, foi originalmente publicada em 1965. Apenas um ano antes da sua morte. E que depois dessa data não aparecem novidades significativas ao respeito destas reflexões por parte do autor. A segunda é que quando cheguei ao Centro de Documentación de Montevideo Lauro Ayestarán, que é onde se encontram atualmente os materiais originais de Ayestarán, achei uma pasta laranja chamada “Definición y notas caracterizadoras del folclore” (CDM-LA-1.3.17.2.145). Esta pasta contém outras pastas e notas em manuscrito. Uma dessas pastas é uma pasta branca (Ayestarán utilizava as brancas como “sub-pastas” das laranjas) que contém exatamente a mesma lista apresentada na citação mencionada (só muda levemente a ordem) escrita em manuscrito na capa mesma da pasta.

Figura 7 - Pasta de Lauro Ayestarán "Definición y notas caracterizadoras del folclore" incluida na pasta "Ensayo sobre la investigación folclórica"



Fonte: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán. (As fotos e o trabalho de digitalização e processamento digital da foto pertencem ao Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán)

Figura 8 - Sub-pasta "Notas caracterizadoras", inclusa na pasta "Definición y notas caracterizadoras del folclore".



Fonte: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán. (As fotos e o trabalho de digitalização e processamento digital da foto pertencem ao Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán)

Dentro desta pasta há uma pasta para cada um dos itens da lista, dentro das quais aparecem notas manuscritas. Pouca coisa pode se adicionar do que aparece nos rascunhos ao que já mencionamos aqui. O que observamos é que algumas das pastas estão vazias, como a do “espontáneo”. Ou quase vazias como a do “vulgar”. Sobre estas duas últimas questões achei muita pouca referência de modo geral. Ficam colocadas estas duas possíveis categorias mas me reservo desenvolver ideias agora sobre elas. O que quero ressaltar é que estes materiais demonstram principalmente que todas estas questões estavam sendo desenvolvidas quando aconteceu o falecimento de Ayestarán; ele mesmo estava debatendo sobre elas.

Logo depois desta citação da que parti, Ayestarán esclarece:

En nuestros viajes de recolección folclórica por el Uruguay (...) registramos más de 4000 melodías entre cuyas letras aparecieron varias veces los versos de Regules. Los informantes, a menudo ignoraban quién era su autor y cumplían con todas las otras notas caracterizadoras que hemos enumerado. El texto de Regules, en ese momento, estaba en estado folclórico.⁸¹ (AYESTARÁN, 2014, p. 210)

O “estado folclórico” é definido pela condição dos informantes. Arrisco afirmar então que para falar do que é possível entender sobre o conceito de sobrevivência, além do mencionado por Vega, tem que se levar em conta as duas características mencionadas. Primeiro que também são os informantes e suas características de vida, as que há que tomar em conta para determinar sua música como folclórica, e assim como sobrevivência. Segundo a insistência num fenômeno natural que ultrapassa aos músicos folclóricos. Parafraseando a metáfora da flor, o texto de Regules foi a flor colhida pelo povo que Ayestarán achou fecunda e reproduzida através dos informantes.

Se observaram assim nesta seção algumas das questões que surgem de tentar entender os conceitos e o papel destes sujeitos, os coletores, os folcloristas, já que eles contribuíram com seu trabalho para a construção de estes conceitos, tanto na música como na antropologia, como na cultura popular. E queiramos ou não, esses conceitos foram, e ainda são conceitos importantes. Mesmo que não se concorde com as questões desenvolvidas por eles, há que entender que eles tiveram um papel muito importante na difusão desses conceitos. Até para fazer a crítica hoje, é importante entender porque é que eles construíram os conceitos dessa forma. Pensar o que é folclore, o que é popular, pensar o trabalho destes folcloristas em seu contexto histórico, mesmo que seja aquele trabalho mais simples de listar o que eles observaram em cada item, por sim ele já é um esforço de contribuição para poder hoje ter material para estar trabalhando de uma forma mais crítica a partir desse material. É justamente a partir das definições dos autores estudados, que é possível refletir sobre sua aplicabilidade na atualidade, e assim retirar daqueles autores as questões relevantes. No caso, aplicabilidade para o trabalho de campo que apresentarei a partir da seção 5. Antes disso, vou desenvolver uma reflexão sobre o uso da câmera na pesquisa, reflexão que fica na próxima seção.

81 “Em nossas viagens de levantamento folclórico pelo Uruguai (...) registramos mais de 4000 melodias entre cujas letras apareceram varias vezes os versos de Regules. Os informantes, muitas vezes desconheciam quem era o autor e cumpriam com todas as outras notas caraterizadoras que temos enumerado. O texto de Regules, nesse momento, estava em estado folclórico.”

3 O USO DA CÂMERA DE FILMAGEM NA PESQUISA

3.1 Algumas referencias, vantagens e desvantagens

A continuação procuro desenvolver algumas ideias sobre o registro audiovisual como ferramenta no meu trabalho de pesquisa. A escolha do uso da filmagem dentro de uma pesquisa acadêmica implica, cada vez mais, a necessidade de uma densa reflexão crítica: a relação entre palavra escrita e a produção imagética tem de estar articulada a uma intensiva autorreflexão dos realizadores (VAILATI, GODIO, RIAL, 2016, p. 11). Trata-se também de fazer esta articulação com o espírito de refletir sobre a própria disciplina audiovisual. “Uma prática científica que se esquece de se pôr a si mesma em causa não sabe, propriamente falando, o que faz” (BOURDIEU, 1989, p. 35).

Refletindo sobre como se pode realmente dirigir uma pesquisa no contexto sociológico, o mesmo Pierre Bourdieu vem a explicar que “o que se trata de ensinar é essencialmente um *modus operandi*, um modo de produção científico que supõe um modo de percepção, um conjunto de princípios de visão e de divisão” (BOURDIEU, 1989, p. 21-22). Esse *modus operandi* tem obviamente incluído a escrita como meio de coleta de dados, através de notas, diários de campo etc., e como fim dos resultados da pesquisa. Bourdieu continua dizendo que “a única maneira de o adquirir [o *modus operandi*] é a de o ver operar praticamente ou de observar o modo como este *habitus* científico, sem necessariamente se tornar explícito em preceitos formais, «reage» perante opções práticas – um tipo de amostragem, um questionário, etc.” (BOURDIEU, 1989 p. 22). Aqui se especifica um pouco mais, sem excluir nenhum tipo de suporte para o registro dos dados, que a intenção pareceria ser refletir sobre a observação mesma. O fato de não especificar o suporte de recolha de dados de uma pesquisa científica deixa aberta a possibilidade de eleição por parte do pesquisador, em função de suas possibilidades e necessidades, a utilização de suportes como o áudio e o vídeo. Mas em determinados ambientes, parece uma boa estratégia tornar explícitos esses “preceitos formais” na medida do possível, neste caso para articular o audiovisual como parte de uma pesquisa acadêmica, e procurar contribuir assim para com o “reconhecimento dos meios visuais como ferramenta epistemológica” (VAILATI, GODIO, RIAL, 2016, p. 22). O que segue não pretende estabelecer uma serie de regras sobre como a filmagem do meu objeto de estudo deve ser feita, nem muito menos abranger as diferentes correntes cinematográficas

que tem proposto e realizado tipos particulares de abordagens sobre uma determinada realidade. O que segue aspira a tornar explícitos alguns dos preceitos formais que estiveram presentes na abordagem audiovisual que eu fiz.

É possível encontrar nalguns textos sobre documentário, alguns preceitos sobre a ética própria do documentarista muito relacionada com a do cientista. “El personaje compartirá los conocimientos de su cultura y el documentalista lo grabará con honestidad⁸²” (PRELORÁN, 2013, p. 28). Neste sentido, a honestidade do documentarista está relacionada com as mesmas premissas que utiliza o cientista social para realizar seus trabalhos informando aos participantes sobre os fins da pesquisa, e os direitos que eles têm e podem reclamar no desenvolvimento da mesma.

Costuma-se discutir também sobre como realizar uma abordagem de um determinado objeto com as ferramentas de captura audiovisual. Assim como tradicionalmente se reconhece que a presença do etnógrafo com seu caderno de anotações é um elemento perturbador na realidade ou na comunidade que pretende documentar, alguns autores (como o citado Prelorán, 2013) argumentam que esta perturbação se incrementa quando se agregam os equipamentos de registro: microfone, câmera, etc. Estes autores sugerem que estes elementos têm ainda mais probabilidade de gerar desconfiança ou intimidação do que o caderno de anotações. No entanto, outros autores destacam que, atualmente, a crescente familiaridade da sociedade com o meio audiovisual faz que os possíveis protagonistas da pesquisa entendam melhor a aproximação de um observador com uma câmera, que o mesmo observador escrevendo em um caderno. Esses protagonistas já estão mais acostumados a utilizar câmeras com seus celulares e fazer seus próprios registros. No seu trabalho sobre a tarefa do etnógrafo com as imagens, Sarah Pink (2007) afirma que os indivíduos

constantemente se colocam e constroem suas próprias identidades não só em relação com outros indivíduos mas também com objetos materiais e discursos culturais. As tecnologias visuais que os etnógrafos usam, assim como as imagens que eles produzem e visualizam, podem estar investidas com significados, inspirar respostas e chegam a ser tópicos de conversação. Alguns informantes podem ter um interesse compartilhado na fotografia ou no vídeo ... (PINK, 2007, p. 35. T.P.)

Contudo, é preciso esclarecer que podem variar muito os tipos de câmera que um pesquisador pode usar. E dependendo da situação sócio-econômica da comunidade na que se

82 O protagonista compartilha os conhecimentos da sua cultura e o documentarista o grava com honestidade. T.P.

chega, o recebimento da câmera pode variar também. Em algumas circunstâncias isto pode não ser um diferencial significativo, mas em determinadas situações sociais, a pergunta que as crianças fazem quando alguém chega com uma câmera muitas vezes é, “quanto custa essa câmera?” De fato Pink menciona este aspecto e destaca que usando câmeras de menor qualidade e valor, as “imagens podem ser mais granuladas e obscuras, o som menos nítido, mas o conhecimento etnográfico pode ser mais útil para o projeto” (PINK, 2007, p. 36. T.P.). Por outro lado, em alguns casos, chegar com equipamento mais sofisticado também pode ser uma motivação para protagonistas mais ambiciosas/os quanto ao resultado final das filmagens feitas com eles ou elas (VAILATI, GODIO, RIAL, 2016, p. 42). Desta forma, minha visão sobre o assunto é que depende principalmente da comodidade e do domínio do diretor (ou do pesquisador) com as ferramentas utilizadas para o trabalho: se o diretor e os possíveis operadores trabalham com soltura e comodidade, será muito mais simples fazer que os protagonistas “se esqueçam” da existência das câmeras. Objetivo que pessoalmente procuro quando filmo pessoas.

Além do tipo de câmera que se for utilizar, o que fica claro é que existe um conhecimento (maior ou menor) do que é uma câmera e as suas possibilidades por parte de qualquer comunidade. Claro que poderão existir algumas exceções ou variantes com respeito às vantagens e desvantagens no uso das imagens, problemática que vem sendo tratada também pela antropologia visual e que se evidencia na nova utilização do termo “restituição” (VAILATI, GODIO, RIAL, 2016, p. 131 a 146). Mas, sem chegar a casos extremos de equipamento, Pink insiste em algumas vantagens da filmagem como recurso de aproximação à comunidade.

Em comparação com os solitários diários de campo, fotografar e filmar pode aparecer mais ‘visível’, atividades mais compreensíveis para os informantes, e pode conectar mais perto com sua própria experiência. Fotos e fitas de vídeo em si mesmas se convertem em ‘commodities’ para intercâmbio e sítios de negociação... (PINK, 2007, p. 35. T.P.).

Este intercâmbio pode ser parte desse “aporte à comunidade” mencionado. E parece ser um argumento interessante para entender o audiovisual como moeda de troca, como ajuda ou meio para chegar às comunidades. Aliás, alguns autores vão além da moeda de troca:

a devolução de registros às comunidades onde foram feitos pode ser o eixo de todo um programa de pesquisas em Etnomusicologia, e que através dela podemos chegar

a resultados sobre a estética e a imagem sonora que uma comunidade tem de sua própria música virtualmente impossíveis de obter por outras vias. (SANDRONI, 2001, p. 8)

Num sentido similar, haverá também questões que competem à etapa de montagem. Por exemplo, o citado documentarista Prelorán, depois de algumas experiências próprias, observa e avalia os riscos de mostrar o material aos protagonistas durante todo o processo de edição como sugere (o que ele mesmo chama) a “antropologia reflexiva”, na busca de representar o mais fielmente a realidade dos protagonistas de um documentário. Como alternativa para alcançar este objetivo sugere exibir o filme na forma “quase terminada” exclusivamente aos próprios protagonistas (sem a participação de terceiros) em 4 ou 5 oportunidades, e assim assegurar-se de que todo o que se apresenta no filme é o que eles se sentem cômodos de compartilhar (PRELORÁN, 2013, p. 51).

O principal argumento para esta sugestão provém entre outras razões da capacidade dos protagonistas de projetar um produto audiovisual sem ter experiências prévias no assunto. Como explicar a um possível protagonista a infinidade de recursos que os que dominam os meios audiovisuais dispõem para ressaltar, empoderar, e até mesmo “vender” um tipo de imagem, um conceito, um produto, um personagem? Aqui claramente é necessário referenciar ao chamado de “vídeo participativo”, no qual a premissa é fazer participar os protagonistas de forma que sejam eles mesmos os que determinam o produto final. Existe uma experiência chamada “Vídeo nas Aldeias”, que é uma das mais importantes da região nordeste do Brasil, que resulta um interessante referente deste tipo de projetos “participativos”. No entanto, como o próprio Valiati observa, a exigência de um documentário voltado ao ativismo social, colide parcialmente com o tipo de experimentação que tem de se codificar em padrões que possam interessar a um público já amplamente influenciado pelos padrões estéticos hegemônicos (VAILATI, 2016, p. 65).

No começo dos cursos de edição em que trabalhei até agora, sempre tento mostrar como o processo de montagem foi ganhando protagonismo nos inícios do cinema. Ao começo, os Lumière só filmavam alguns segundos de algum evento, logo depois projetavam o filme gravado com o mesmo aparelho com que o tinham gravado⁸³. Mas não havia edição. Ao

83 Essa característica, junto com a maior transportabilidade, foram as principais diferenças respeito à invenção de Edison.

menos não depois da filmagem.⁸⁴ A partir desse momento já temos mais de um século de desenvolvimentos de recursos de edição. As vezes nem dá tempo para assimilar alguns dos mais importantes recursos de edição, num curso semestral para estudantes com quase dois anos de avanço em estudos de comunicação, a dificuldade com alguém que estamos filmando pode ser maior ainda. A única exceção pode ser feita para protagonistas formados em saberes e domínios audiovisuais, e com tempo de experiência. Claro que com isto não quero dizer que seja impossível, nem que nada deva ser feito ao respeito.

Eu como editor concordo com Prelorán, e acrescento que o melhor que pode fazer um realizador é dialogar com os protagonistas e tentar mostrar algum dos recursos aos quais se está referenciando para utilizar sua imagem. Por exemplo, no meu trabalho documentário *Los Dos Caminos*⁸⁵, cujos protagonistas pertencem a uma família de *gauchos* no norte do Uruguai, depois de várias filmagens feitas, eu mostrei-lhes imagens de pinturas em miniatura (postais) de Juan Manuel Blanes, conhecido como “el pintor de la patria” (do Uruguai), que entre outras coisas retratou em óleo aos *gauchos* do (e no) século XIX⁸⁶. Quando o principal protagonista do documentário (Cacho) deu uma olhada nas imagens que eu tinha levado, seu comentário foi: “Estou começando a entender o que você quer fazer”. Tempo depois de que o filme foi terminado, dediquei parte dos fundos públicos (que, depois de apresentação do projeto em convocatória aberta, me foram destinados para parte da produção do filme) para produzir projeções do filme (de livre acesso) nas localidades onde os protagonistas habitam atualmente: Maldonado, Sequeira e Artigas. As mais significativas foram as realizadas em Sequeira (seu povoado natal), e na pequena cidade de Artigas. Nesta última a projeção foi no cinema mais importante da cidade. A relevância do evento segundo entendo fica resumida nas palavras que Cacho me dedicou depois da projeção: “Você veio até aqui faz um tempo a nos solicitar autorização para nos filmar; hoje somos nós que solicitamos a você que continue filmando”. Devido ao conhecimento que Cacho tem do objeto de estudo que eu estou pesquisando neste trabalho, e mesmo levando em conta algumas dificuldades significativas da condição de Cacho (particularmente os custos econômicos e temporais que implicam chegar até ele), a minha estratégia para começar meu trabalho de campo foi chegar até onde ele vive e começar a conversar com a gente que ele mesmo me indicou. Agora levando comigo, não

84 Nichols, entre outros, mostra que o que eles filmam não é puro acaso (NICHOLS, 2010, p. 123).

85 Disponível em <https://vimeo.com/98584631>. Solicitar senha a fabian.rocena@fic.edu.uy

86 Autor da ilustração da capa deste trabalho.

aquelas pinturas em miniatura, mas um livro⁸⁷ que contém grande parte das excelentes fotografias do trabalho de Lauro Ayestarán.⁸⁸ Os itens que seguem apresentam uma introdução às reflexões que acompanharam o trabalho de campo através de alguns exemplos descritivos, sempre dentro das dimensões que foi possível abranger nesta dissertação. No entanto, veremos que é possível e até necessário que os exemplos e as conclusões sejam ampliadas e aprofundadas, seja por outros pesquisadores, ou seja em possíveis instancias futuras de desenvolvimento deste projeto.

3.2 Exemplo 1: A construção do objeto com a câmera

A partir do anteriormente dito, fica evidente que, seja como for, o objeto de estudo nunca é o mesmo com ou sem o pesquisador presente. O citado Bourdieu insiste na importância da construção do objeto numa pesquisa acadêmica: “queria menos observar o observador em sua particularidade, (...) do que observar os efeitos que a situação de observador produz sobre a observação.” (BOURDIEU, 1990, p 78). Para refletir sobre este ponto, vou retomar alguns assuntos do presente trabalho de pesquisa sobre músicas do interior de Uruguai, e propor algumas situações hipotéticas que poderiam se encontrar no trabalho de campo.

O que vem surgindo dos dados no momento atual é que, possivelmente sejam poucas as espécies que ainda podem ser reproduzidas e reconhecidas dentro das categorias que Ayestarán definiu como “vivas” em seu momento (AYESTARÁN, 1967)⁸⁹. Por exemplo, segundo ele, o Estilo e a Polca são espécies que conseguiu confirmar que em seu momento, tinha músicos que ainda sabiam tocá-las: "...no hay guitarrero⁹⁰ o cantor de más de 40 años que no recuerde 3 o 4 melodías de Estilo, con los cuáles entona a veces decenas de letras

87 O já citado *MÚSICOS. Fotografías del archivo de Lauro Ayestarán*. Centro nacional de documentación Lauro Ayestarán.

88 Claro que pode ser preciso observar outras experiências que podem ter ido em direções distintas. Por exemplo, os caso de Rial e o caso de Godio nos seus respectivos artigos (capítulos) do livro *Antropologia Visual na prática*, (VAILATI, GODIO, RIAL, 2016) onde os protagonistas não ficam sempre conformes com os resultados.

89 Sobre o que Ayestarán refere com espécies “vivas” observe-se as reflexões na seção anterior.

90 Violonista na forma coloquial como é usada pelos próprios músicos e parceiros. Para esclarecer, se for traduzir violonista ao espanhol ficaria guitarrista, e não “guitarrero”. A tradução poderia ser “violeiro”, mas no caso, “guitarrero” tem relação com “guerrero”. O termo inclui para os entrevistados a noção de “tocar de ouvido”, que explicarei na próximo seção, desconheço se Ayestarán o usa nesse sentido também.

diversas..."⁹¹ (AYESTARÁN, 1967, p.27) Mas como foi adiantado, são poucos os trabalhos que tem referências mais recentes sobre os gêneros que podem ser encontrados na atualidade. Sobre o estilo, Aharonián afirma que não parece ter vigência na atualidade (AHARONIÁN, 2014, p. 42). Há também referências à polca no citado trabalho TangoDoc e em trabalhos como os de Fornaro e Curbelo (FORNARO, 1994, p. 63; CURBELO, 2017), que indicam certa vigência de este gênero entre os músicos do interior. Com a antiguidade que a polca tem no território uruguaio⁹², a existência de exemplos deste gênero nas pesquisas mais recentes, sugere que a variável de antiguidade não é condição para especular com a desaparecimento do mesmo. E se existem exemplos de polca na atualidade, é possível prever a presença de algumas outras espécies descritas por Ayestarán. Poderia colocar-se também a questão de se algum dos músicos que Ayestarán gravou ainda continua vivo. Pelas datas em que Ayestarán realizou suas gravações, se algum deles houvesse gravado com 20 anos de idade, teria na atualidade mais de 80 anos. Mas claro, para saber quais espécies estão “vivas” na atualidade, é preciso recorrer ao trabalho de campo, porque só esse trabalho pode trazer dados sobre isto. Apresento aqui uma breve especulação teórica sobre o que pode ainda ter vigência ou vitalidade na atualidade antes de apresentar os resultados do trabalho de campo, porque o que me interessa ressaltar tem a ver com que essa vitalidade, depende ou é motivada também pelos elementos ou fenômenos que acontecem ao redor da música. E um destes fenômenos precisamente tem a ver com a possível presença da câmera frente aos músicos.

Na premissa, a presença da câmera, combinada com uma adequada estratégia, é um desses fenômenos que entendemos pode ser motivador de execuções musicais. Arrisco dizer que esta adequada estratégia refere em primeiro lugar, ao conhecimento de quem dirige a filmagem sobre os dados teóricos do próprio passado ou história da música, pois é a história em que os próprios músicos são os protagonistas. Ou seja, deve ser uma estratégia informada dessa história da música em conjunção também com a presença da câmera. Pois, como dizia Cedar Viglietti na citação que apresentei na seção 2, quando falava da funcionalidade no folclore: como podia ser corajoso o *gaucho* se não houvesse alguém para cantar seu heroísmo enquanto soa um violão *criollo*? O violão *criollo* representa o meio pelo qual o heroísmo chega até as pessoas. No caso que estamos apresentando aqui, os *gauchos* seriam os próprios

91 “Não há violeiro ou cantor de mais de 40 anos que não lembre 3 ou 4 melodias de Estilo, com os quais entoa às vezes dezenas de letras diversas...” T.P.

92 Segundo Ayestarán chega aos salões montevidéanos por volta de 1845. (AYESTARÁN, 1967, p. 46)

acordeonistas e bandoneonistas; a presença da câmera passa a ocupar então o lugar do violão, do meio. A presença do meio aparece como uma necessidade que estaria por trás do *gaucho*.

Assim, num possível encontro com um músico determinado, há de se esperar que, tomando uma adequada estratégia de aproximação, o músico tenha seu próprio interesse em deixar registrado algo de seus domínios musicais. Mesmo com estas especulações, há que prever que isto pode não ser assim em alguns casos. No caso de que o músico não tenha este interesse, fica a possibilidade de perguntar se há interesse em compartilhar a sua música e permitir fazer anotações com fins acadêmicos. Claro que o músico pode também não ter interesse neste outro fim, o que levaria a entender que este desinteresse pode não ter a ver com a presença da câmera. De fato, já aconteceu no trabalho de campo para esta pesquisa, quando me aproximei a um músico num momento em que ocasionalmente eu não dispunha, nem da câmera, nem do livro de fotografias mencionado: o músico reagiu com muita desconfiança ao respeito dos meus “fins acadêmicos”, até comparando esses “fins acadêmicos” com “fins políticos”.

Por outro lado, a presença da câmera pode ser uma garantia para o próprio músico de que o que seja registrado será uma aproximação à realidade mediada por essa mesma câmera, e não mediada pelo caderno de anotações do pesquisador com “fins acadêmicos”. No entanto, aqui surge uma possível dificuldade. Isto pode representar uma responsabilidade para o músico se ele se importa ao respeito da qualidade da sua execução, ou mesmo da sua fala. Aconteceu com alguns músicos que não se sentiram confortáveis por distintos motivos respeito à sua própria condição, ao menos momentaneamente (por exemplo produto do álcool). Porém, enquanto a negativa não seja total, aqui fica sempre a opção de não gravar nesse momento, e de combinar para outro momento a possível gravação.

Observe-se então que minha premissa para me aproximar ao fenômeno através do meio audiovisual se baseia na própria capacidade da técnica documental (neste caso especificamente audiovisual, mas não de forma exclusiva) de potenciar o foco dos protagonistas no fenômeno documentado. “É em função de uma certa construção do objecto que tal método de amostragem, tal técnica de recolha ou de análise dos dados, etc. se impõe” (BOURDIEU, 1989 p. 24). No meu caso, a construção do objeto refere entre outras coisas, a performances musicais que possam ser exemplos das músicas características da região estudada. Neste sentido, que possam ser gravadas, que não seja só o que os músicos falam dessas músicas, ou o que eu possa falar delas, mas também das próprias músicas sendo

tocadas por eles em situações favoráveis. E pelos vários motivos que estamos tentando explicar, entendemos que uma boa forma de chegar às próprias músicas, e de gerar estas “situações favoráveis”, é gravando o áudio e filmando as melhores performances possíveis.

A minha hipótese baseia-se então em que, mesmo se os músicos já não tocam usualmente, com o pretexto da filmagem surge uma motivação que pode fazer, aos músicos e protagonistas, recriar condições favoráveis para novas performances e momentos de encontro entre a música e seus protagonistas: músicos intérpretes, dançarinas/os e público em geral. Estes são, no caso do uso da câmera, alguns possíveis “efeitos que a situação de observador produz sobre a observação”, que falava Bourdieu.

Observaremos mais para frente, no tópico dedicado às possíveis estratégias no uso da câmera, algumas questões que intervêm no relacionamento entre entrevistado e entrevistador. Para gerar confiança com o entrevistado costumo adiantar a possibilidade de editar os possíveis erros nas futuras utilizações. Isto gera mais comodidade para o entrevistado, que pode se esquecer da preocupação de ter que tocar (ou falar) bem para a gravação, e tentar tocar bem porque a situação é favorável para ele. Deste jeito, além de outras possíveis opções que seria interessante apresentar, o importante a ressaltar aqui é que, com uma boa estratégia, a filmagem se converte para os possíveis entrevistados numa “instância favorável”: uma nova instância para fazer música, e assim, já o próprio trabalho de campo constrói também o objeto.

3.3 Exemplo 2: A construção de um olhar sobre uma música

Outra possível reflexão sobre a utilização da filmagem, passa não pelo que pode gerar no momento do trabalho de campo, mas pelas possíveis consequências que podem se prever das mesmas filmagens. Falando especificamente do documentário musical, ou das ficções que retratam algum artista que existiu ou ainda existe, e fazendo um paralelismo com o que para alguns autores acontece com a música em geral, gostaria trazer a seguinte citação.

Todas as pessoas no mundo do pop estão cientes das forças sociais que determinam a música ‘pop ‘normal’ e os gostos ‘normais’ do pop, mas uma boa gravação, ou canção, ou som, é precisamente aquela que transcende essas forças. Desde esta perspectiva, a música pop chega a ser mais valorizada esteticamente quanto mais independente seja das forças sociais que a organizam, e uma forma de ler isto é

sugerir que o valor do pop é assim dependente de algo fora do pop, reside na pessoa, no autor, na comunidade ou na subcultura que fica por trás dela.⁹³ (FRITH, 1996, p. 120-121, T.P.)

Dizer que o valor da música pop reside na pessoa ou na subcultura, não é outra coisa senão falar do contexto da música e dos autores, intérpretes e consumidores. Falando das camadas interpretantes num trabalho⁹⁴ sobre o documentário *Saravah* (P. Barouh, Brasil, 1969⁹⁵), refletia sobre como o audiovisual vai apresentando novas informações sobre o samba, que é a principal música em que o documentário está focado, possibilitando a formação no espectador (do documentário) dessa informação que refere ao autor e a comunidade que Frith está falando na citação anterior. Isto é tão simples quanto dizer que se eu assisti um filme onde eu me senti identificado com algum dos protagonistas, e nalgum momento do filme esse protagonista consome ou participa de alguma música, eu com certeza vou apreciar de uma forma mais completa essa música (para não dizer que vou gostar dessa música). “Boa música deve ser música feita e apreciada por boas pessoas.”⁹⁶ (FRITH, 1996, p. 121. T.P.) continua Frith. Afirmção que parece estar presente em qualquer um que tenha apreciado “boa” música. Mas o fato de eu não apreciar uma música que é boa para alguns, não faz de mim uma pessoa menos “boa”. Entre outras coisas, a minha incapacidade de perceber uma música como “boa”, ou ao menos de não compartilhar a sensação que uma comunidade ou um grupo de pessoas experimenta com uma determinada música, está explicada e fundamentada principalmente pela minha ignorância a respeito desses elementos ao redor da música que têm a ver com a contextualização histórica, os músicos e as composições que influenciaram ou tomaram a obra como referência, os costumes do público receptor, etc., dados que mudam a fruição do fenômeno no espectador. Se é possível afirmar com Frith que o senso de “bom gosto” se forma através de camadas de informação, o audiovisual cumpre então uma função de aproximar o contexto dos artistas ao público, que permite valorar a música com outros meios.

93 “Every one in the pop world is aware of the social forces that determine ‘normal’ pop music and ‘normal’ pop tastes, but a good record or song or sound is precisely one that transcends those forces. From this perspective, pop music becomes the more valuable aesthetically the more independent it is of the social forces that organize it, and one way of reading this is to suggest that pop value is thus dependent on something outside pop, is rooted in the person, the *auteur*, the community or the subculture that lies behind it.”

94 Trabalho intitulado “Um análise ‘perceano’ do documentário *Saravah*”. O trabalho foi apresentado no II Fórum de Etnomusicologia da UFPB/ABET. Paraíba, Brasil. Dezembro 2016. Sem publicação.

95 <https://www.youtube.com/watch?v=ZXJEMg5vT40>

96 “Good music must be music made and appreciated by good people.”

Uma das principais habilidades de um realizador audiovisual que toma a música por objeto, reside na capacidade de atingir esta função. Claro que esta função, de conhecer as pessoas para poder conhecer a música, também é cumprida pela etnografia convencional que utiliza principalmente a escrita como suporte. Não é a intenção apresentar todas as possíveis diferenças entre os suportes. Observe-se basicamente que o meio audiovisual pode conter música para ser ouvida, e o meio escrito não. O que pretendo argumentar é que o audiovisual, em comparação com a etnografia escrita, pode cumprir parte da sua função também dentro e fora da academia; nalguns casos igualmente eficaz, noutros melhor (em determinados sentidos), e noutros casos talvez não tão bem.

3.4 Exemplo 3: Captar - registrar o que só a presença prolongada consegue

Na introdução deste trabalho apresentei algumas ideias de Leonardo D'Amico, em que o autor trabalha nesta "necessidade" de justificar a filmagem como parte da pesquisa em etnomusicologia. Entre outras coisas, D'Amico argumenta sobre o conjunto de posturas, movimentos corporais, expressões, gestos inerentes à criação ou interpretação musical, que a câmara ajudaria a registrar de forma melhor que o suporte escrito (D'AMICO, 2015, p. 2). Para exemplificar isto, vou trazer uma experiência pessoal precisamente sobre a forma de tocar o violão no tango, que penso pode ajudar a visualizar como o audiovisual pode ser funcional na academia. Depois de cursar estudos acadêmicos em música durante mais de 10 anos, cheguei a tomar novamente aulas de música popular com o violonista Julio Cobelli. Além do já dito sobre ele, o músico referido tem uma trajetória importante na música popular uruguaia. Especificamente, tocou com o violonista Roberto Grella (Arg. 1913-1992, considerado por muitos como o maior violonista de tango), e formou parte do conjunto de violões que acompanhou ao cantor conhecido internacionalmente Alfredo Zitarrosa (Uru 1936-1989). Como se pode apreciar pelos seus antecedentes, é um referencial de tango e milonga da região. Além disto, a observação tem que ter em conta que se trata de um músico que entra claramente na categoria de tradição oral. Dito pelo próprio Cobelli: ele não sabe ler nem escrever música, e a sua forma de dar aulas se baseia na transmissão oral. Nos anos em que eu tomei aulas com ele, minha técnica de aprendizagem nas suas aulas foi sempre através da escrita (eu escrevia o que ele tocava), que algumas vezes complementava com gravação de áudio. Mesmo sendo realizador audiovisual, nunca tinha pensado na utilidade de filmar suas

aulas. Até que numa aula aconteceu que fiquei sem meus meios para escrever e gravar o som e, como tinha minha câmera comigo por motivos laborais, optei por filmar a música daquela aula. Muitas vezes ele me tinha perguntado se a escrita era suficiente para eu registrar o conhecimento que ele me transmitia. Só o passar do tempo me deu noção do valor daquela filmagem em comparação com o material escrito e sonoro que eu tinha recolhido. Essa filmagem se converteu no material mais valioso que até hoje em dia utilizo para estudar sua técnica. O que quero destacar é que eu passei muito tempo sem conseguir compreender as indicações que, sem rigor acadêmico, Julio ia tentando me transmitir nas aulas, especialmente sobre como conseguir o som que ele fazia. Ele falava: “isto é assim”, e então tocava como devia ser, mas ele não procurava entender qual era a parte que eu fazia errado; ele só indicava que meu jeito estava errado e voltava a tocar ele mesmo.

É interessante a relação que isto pode ter com o que Bourdieu fala de “juridismo, que é tão natural nos antropólogos, sempre prontos a ouvir aqueles que dão lições e regras, a exemplo dos informantes quando falam ao etnólogo, isto é, a alguém que não sabe nada e a quem é preciso falar como a uma criança” (BOURDIEU, 1990, p. 83), em referência a essa tendência a querer obter generalizações a partir do que falam os informantes nos trabalhos de campo. No caso que estou trazendo, eu como aluno de Cobelli, era a criança que queria entender qual era a regra que estava por detrás do que ele me indicava. O ponto é que ele não falava a regra, ele só indicava o modo correto de atuar dentro do jogo que ele sabe jogar muito bem. Observo que aqui cabe perfeitamente um paralelismo com a afirmação do próprio Bourdieu quando, falando sobre a diferença entre regra e estratégia, diz que “...as estratégias matrimoniais são produto não da obediência à regra, mas do sentido do jogo que leva a escolher o melhor partido possível...” (BOURDIEU, 1990, p. 82). Neste caso, a estratégia do professor para tocar um arranjo para uma música específica, é produto do sentido do jogo que ele domina tão bem, e não de seguir uma regra específica. Por este motivo, não é possível para ele indicar ao seu aluno (criança) a regra que ele seguiu; ele segue o sentido do jogo. Sentido do jogo que, se adquire com a repetição da prática em sucessivos casos particulares.

O ponto é que para o caso por exemplo da postura corporal, o audiovisual substitui a necessidade da presença constante do professor. Através da filmagem tentei imitar os movimentos de sua mão, mas também de seu braço e o corpo inteiro, imitando sua postura. E foi esta imitação a que me permitiu me aproximar do som que ele conseguia fazer no violão. Foi a partir dessa experiência que comecei a projetar a importância da filmagem na

transmissão da música popular. Depois, conversando com outros alunos dele, descobri que eles sempre filmavam (geralmente gravavam em vídeo nos seus celulares) as aulas com Cobelli. Sem pretender esgotar a temática do uso do audiovisual na aprendizagem musical, como um dos vários elementos que conformam a transmissão de domínios musicais, fica aqui exposto um caso particular que espero aporte à discussão.

3.5 Possíveis categorias do audiovisual

Como se falou no começo desta seção, foi com a intenção de refletir sobre o audiovisual e suas possibilidades que trouxe estes exemplos e comentários. Sem dúvida é possível (e até tentador) aumentar os exemplos, mas parece mais oportuno tentar observar quês consequências podem ser tiradas até o momento. O que parece surgir dos exemplos aqui citados são ao menos duas possíveis linhas ou funções do audiovisual na pesquisa etnomusicológica. Para entender isto observemos como D'Amico propõe uma categorização das distintas funções de um audiovisual dizendo que este será funcional:

A la investigación musicológica, como una ayuda para la transcripción y análisis de la música instrumental o vocal. A la comunicación científica, como ilustración audio-visual de los conceptos expresados verbalmente o por escrito. A la educación, como soporte didáctico para cursos de enseñanza académica. A la divulgación, como proyecciones públicas en festivales de cine documental o programas de televisión.
⁹⁷(D'AMICO, 2015 p. 3)

Observe-se que o último exemplo que eu coloquei do professor de violão, segundo esta categorização, a sua funcionalidade principal será a “educacional”, para o possível ensino dessa técnica. No entanto participa, ou pode potencialmente participar, das outras categorias. Porém, ao menos no caso de participar da última categoria, a de “divulgação pública” (cinema, televisão, etc.), sua potencialidade dependerá também da qualidade da filmagem e da habilidade do editor-diretor para usar esse materiais. As categorias de D'Amico podem sugerir então alguns possíveis níveis diferenciados de dificuldade de uma filmagem, pois não tem a mesma dificuldade uma filmagem feita por um estudante de violão para sua própria

⁹⁷ À pesquisa musicológica, como ajuda para a transcrição e análise da música instrumental ou vocal. À comunicação científica, como ilustração audio-visual dos conceitos expressados verbalmente ou por escrito. À educação, como suporte didático para disciplinas de ensino acadêmico. À divulgação, como projeções públicas em festivais de cinema documentário ou programas de televisão. T.P.

aprendizagem, que uma filmagem que já a priori está projetada para “divulgação pública”. Sem aprofundar neste momento nos possíveis níveis de dificuldade da filmagem (algo que poderia ser muito útil para a academia), fica por enquanto explicitado que determinar o tipo de filmagem que se vai projetar, depende sempre de esclarecer qual é o fim mesmo da filmagem.

A outra possível linha de justificação seria o audiovisual como ferramenta etnográfica, que surge das hipóteses colocadas no segundo exemplo apresentado nesta seção, aquele que sugere que uma função do audiovisual é aproximar o contexto dos artistas ao público, e que também pode entrar dentro das funções sugeridas por D’Amico. Porém, é preciso notar que o caso do primeiro exemplo, a possibilidade de utilizar a estratégia de filmagem como construtora do próprio objeto da pesquisa, não entra nas categorias propostas por D’Amico. Poderia se adicionar uma nova categoria à proposta de D’Amico que inclua esta variante, porém é muito possível que surjam novos exemplos que as categorias não conseguiriam abranger. Estas categorias, como tantas outras, são úteis e necessárias. No entanto, é de se esperar que não abranjam todos os casos possíveis.

Observe-se neste sentido as classificações propostas por Nichols (2010), um dos autores mais referenciados na atualidade (MACDOUGALL, 1998; VAILATI, GODIO, RIAL, 2016; os professores da Facultad de Comunicación -FIC- no momento atual⁹⁸). Ele mesmo menciona esta dificuldade, e observa como um material classificado como mero registro (“mere footage”) como a filmagem do assassinato de John Kennedy, pode levar a muitos usos diferentes (NICHOLS, 2010, p. 146). No entanto, como definir o que é um mero material, ou mero registro, e diferenciá-lo do que é um material de documentário a priori, antes que seja utilizado da forma que seja? O único certo no registro é o operador e a interação com o fenômeno que está filmando. “O objeto audiovisual é um olhar de diferente natureza, que nasce através de uma interação – ou mediação – entre homens e tecnologia e que produz consequências no mundo” (VAILATI, 2016, p. 59). Segundo o próprio Nichols, “mere footage” é material em bruto (“raw footage”). Porém não é a mesma coisa um material em bruto filmado por grandes cineastas como Eduardo Coutinho ou Werner Herzog que um material realizado por um amador. A qualidade e a finalidade do material podem ser muito

98 Além da inclusão da bibliografia de Nicholls nos programas das disciplinas da área audiovisual da FIC, o autor foi muito referenciado no Grupo temático 7 das II Jornadas de investigación FIC-UDELAR (Montevideo, 30-11, 1 y 2-12-17) chamado: “Naturaleza del cine documental”. Grupo no qual participei como coordenador e como apresentador de um dos trabalhos. Ver <http://ji.fic.edu.uy/>

diversas, ainda mais diversa que os usos que observamos nas classificações mencionadas. Claro que nessa linha imaginária entre gênios como Coutinho ou Herzog e filmagens amadores, para os casos do que fica no outro extremo, o de os amadores, o que define um mero registro? Pode realmente existir algo como “mero registro” por ser ele filmado por um amador? A categoria de “mere footage” parece incluir certa inocência no ato de posicionar a câmera e gravar um determinado momento de tempo. Mas não há inocência na grande maioria das filmagens. Trata-se de observar aqui uma dupla condição do material gravado. Por um lado, aquela que refere à própria condição do operador da câmera, sua experiência com a ferramenta, e a sua própria intenção (ou a de seu diretor). Por outro lado, o destino que um editor-diretor possa dar a um material em bruto. Em ambos os casos não parece fazer sentido falar de mero registro sem problematizar, ao menos sem contextualizar. Neste sentido, penso que é mais claro falar de “material em bruto” (“raw footage”), que não precisaria da contextualização, pois prevê a possibilidade de ser usado no futuro sem importar a condição em que foi gravado.

Observe-se que Tiago de Oliveira Pinto propõe outra possível categorização para definir o emprego de filmadora ou vídeo na pesquisa participativa, em três maneiras de registro: “(1) gravação no contexto, (2) gravação analítica e (3) o emprego da filmadora como bloco de anotações” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 12). Assim, quando descreve cada uma dessas categorias, menciona que na primeira (gravação no contexto) o “pesquisador procura não fazer intervenção”, mas não aprofunda em que consiste essa “não intervenção”, quando aqui, pelos exemplos, citações e reflexões, insistimos em que não existiria essa “não intervenção”. Logo depois quando refere à segunda categoria (gravação analítica), indica que “esta maneira de gravar não se prende ao tempo real e ao espaço previstos”. Mas, qual é o tempo real? Acaso na categoria anterior o pesquisador captaria esse tempo real a diferença desta outra categoria? Insisto, a presença do pesquisador já altera a realidade. Que é o real no caso? Novamente para a terceira indica: “capta-se todo o possível de maneira imprevista” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 13). Como seria essa “maneira imprevista”? Essa “imprevisão” parece relacionada com essa “inocência” que mencionei. Volto à mesma questão: realmente existe essa inocência, imprevisão? A única inocência justificável reside no desconhecimento das consequências de apertar um botão para gravar tal ou qual coisa. Mas sim, há uma intenção em todo aquele que aperta um botão para gravar. Pesquisar o que está atrás desse acto vêm sendo parte desta reflexão. De fato, pode se argumentar que a pressuposição de que

a câmera é geradora do objeto de estudo mencionado no primeiro exemplo pode entrar perfeitamente dentro da proposta de cinema etnográfico onde o reconhecido Jean Rouch é um referente (FELD, 2003. p.16). Mas claro, observaremos que há muitas características que minha estratégia não vai cumprir do mesmo jeito que as generalizações que se aplicam às estratégias de Rouch, seja por limitação ou por opção própria.

Não quero negar com estas reflexões a utilidade das categorias. De fato, o artigo mencionado de Oliveira Pinto é muito abrangente para descrever a multiplicidade de campos de interesse da etnomusicologia ao longo da sua história. Só parece preciso esclarecer algumas limitações nas categorias propostas. Evidentemente, eu poderia posicionar minha estratégia de filmagem em alguma das categorias que se vêm desenvolvendo para caracterizar os diferentes tipos de filmes que o material em bruto adota: filme etnográfico (PINK, 2008), filme científico (NICHOLS, 2010), antropologia visual (VAILATI, GODIO, RIAL, 2016), antropologia da comunicação visual (CANEVACCI, 1990), etnografia visual (PINK, 2008), cinema transcultural (MACDOUGALL, 1998), antropologia reflexiva (PRELORAN, 2013), documentário social (VAILATI, GODIO, RIAL, 2016), gravação analítica (OLIVEIRA PINTO, 2001), etc. Sem mencionar aqui outras categorias estabelecidas e largamente debatidas como cinema observacional, cinema verité, ou o cinema direto, onde também é possível enquadrar alguns dos exemplos mencionados. No entanto, antes de tudo há que ter em conta que as categorias, como o próprio Nichols menciona, também não são fixas mas estão sempre em movimento. “Em relação ao documentário, estas categorias pertencem a um diálogo contínuo entre instituições, realizadores audiovisuais, filmes, e audiências mais que ao mundo natural. Elas evoluem, mudam, consolidam-se, e se espalham em formas imprevisíveis.” (NICHOLS, 2010, p. 143. Tradução própria.) Até parece a definição do “folclórico” trabalhada na seção anterior no sentido da mobilidade.

O que se pode observar de grande parte das discussões sobre as consequências de aderir a uma ou outra categoria é uma diferença de valores entre o que pode ser avaliado dentro da academia ou o que pode ser do interesse dos próprios protagonistas. Algo que já se conseguia perceber quando algum músico questionou meus “fins acadêmicos”, e que fica claramente exposto quando Valiati comenta sua tentativa de criar uma representação audiovisual dos performers de *isicathamiya*, um estilo de dança e canto criado por trabalhadores migrantes na época da *apartheid* na África do Sul:

...no plano linguístico, a adoção de um estilo fundamentado sobre a câmera na mão e a total ausência de efeitos visuais foi percebida como uma diminuição da força sonora e visual da *isicathamiya*. Se o objetivo do trabalho era estimular o debate social sobre um objeto, foi atingido. O documentário, considerado positivamente no nível da academia, porém, não foi utilizado pelos atores sociais como meio de reivindicação política. (VAILATI, 2016, p. 73)

O compromisso que é possível e necessário fazer tanto com a academia como com os protagonistas, é manter coerência nas estratégias a seguir, e fazer explícitas as decisões que se tomem no desenvolvimento do trabalho de campo, tentando referenciar as estratégias com experiências anteriores. Assim como manter uma consulta constante às produções acadêmicas relacionadas com a proposta. Consultas constantes com revistas e sites de interesse como a mencionada revista *Trans da Espanha*, ou em Brasil o laboratório LISA-USP⁹⁹ por mencionar alguns. O objeto resultante de uma filmagem dentro de uma pesquisa acadêmica deve ter em conta as partes envolvidas: protagonistas, academia, às que se adicionam as próprias do autor, que ficaria como num ponto intermédio na tentativa de satisfazer as demandas de uns e de outros, e assim gerar uma obra que também seja própria.

Há que mencionar também dentro destas questões do audiovisual, o trabalho do próprio Ayestarán, que se não fez muitas filmagens, foi por não dispor de recursos para essa empresa (fato que vou mostrar no próximo tópico). O que sim fez Ayestarán foi tomar fotografias, muitas delas por ele mesmo. A qualidade dessas fotografias fica evidenciada no mencionado livro que estou usando como “carta de apresentação”. Para os protagonistas do meu objeto de estudo essas fotografias são muito mais significativas que qualquer coisa que se possa dizer (ou escrever) sobre a obra de Ayestarán, a deles, ou a minha própria. Porque eles vêem-se a si mesmos nessas fotografias. Eles entendem essas fotografias como “retratos”. E aí eu consigo oferecer um tipo de compromisso com os possíveis informantes sobre que tipo de tratamento pretendo fazer da sua imagem. De fato é notória sua vontade, manifesta expressamente ou percebida, de dispor do livro para si próprios. Eles querem o objeto físico chamado livro (*MÚSICOS. Fotografias del archivo de Lauro Ayestarán.*) porque este objeto é significativo para eles.

O material filmado que existe do trabalho de Ayestarán, foi feito pelo documentarista Mario Handler (1935-). O documentarista trabalhou com Ayestarán e outros assistentes e colaboradores, realizando duas obras: *Juegos y rondas infantiles del Uruguay* (1966) e, em

99 <http://www.lisa.fflch.usp.br/>

1967, o filme *Llamadas*. Pode se apreciar que o próprio Handler propõe a sua própria categoria para definir seu trabalho já no título do seu livro: *El documental humano* (HANDLER, 2017) onde propõe entre outras coisas o que ele chama investigação direta com câmera:

Investigación directa con cámara. Este concepto lo aplico desde hace muchos años, y ello resume mis ideas. Me ha sido importante suprimir etapas de escritura y, previamente, de guion; prefiero escribir notas, sinopsis y tratamientos, antes y durante el rodaje. Por supuesto que después de cada filmación, investigo intelectualmente al sujeto. Así lo enseño, mis alumnos comienzan a comprender la realidad a través de la cámara¹⁰⁰. (HANDLER, 2017, p. 11)

Parte das premissas propostas no ensino prático proposto por Handler é trabalhar de forma que o protagonista esqueça (ou chegue a ser parte da sua “normalidade”) a existência da câmera, para conseguir o que ele chama de intimidade, ou “quadros intimistas” (HANDLER, 2017, p.7). No entanto, o protagonista esquece no momento do registro, mas nunca fica fora da noção de que eles mesmos estão sendo retratados. A *honestidade* de que falava Prelorán. Nesse lugar trabalhamos juntos: para “compreender a realidade”. Se as categorias ajudam, o compromisso entre as partes parece ser ainda mais necessário.

3.6 Possíveis abordagens audiovisuais sobre o fenômeno estudado

Para fechar esta seção vou colocar algum outro exemplo sobre as possíveis estratégias que fui propondo nas filmagens que aconteceram no trabalho de campo. Como adiantei em parágrafos anteriores, é possível observar que, mesmo sem contar com os recursos, Ayestarán também tinha interesse na filmagem como ferramenta da sua pesquisa. Em alguns dos materiais disponíveis no já mencionado CDM.L.A., aparecem indicações para utilizar a câmera de filmagem para registrar o contexto dos músicos. Dentro de uma pasta intitulada em manuscrito “Recolección y transcripción” (“Recolha e transcrição”), que aparece dentro de outra pasta chamada “Proceso de investigación por el método inductivo”, se observa um texto manuscrito denominado também “recolección y transcripción” (todos estes em manuscrito;

100 “Pesquisa direta com câmera. Aplico este conceito desde há muitos anos, e ele resume minhas ideias. Tem me sido importante suprimir etapas de escritura e, previamente, de roteiro; prefiro escrever notas, sinopses e tratamentos, antes e durante a filmagem. Claro que depois de cada filmagem, investigo intelectualmente ao sujeito. Assim o ensino, meus alunos começam a compreender a realidade através da câmera.” T.P.

imagem 11e¹⁰¹) onde divide as etapas de trabalho em três itens: “Preparación del viaje” (preparação da viagem); “En el campo” (no campo); “En el estudio” (no escritório). No segundo item (“En el campo”) anota dois elementos: “Diario de viaje” (diário de viagem) e “Registro audiovisual”. Junto com este documento aparecem dois mais, um deles é um texto mecanografiado intitulado “proceso de la recolección folklórica” (“Processo da recolha folklórica”; imagem 11g¹⁰²). Neste texto Ayestarán determina os pontos que concernem ao item que chama “Fotos o cine” que são os seguintes: “a) Localidad; b) Ambiente; c) Informante; d) instrumento; e) Coreografía”.¹⁰³ Não parece haver muitos mais detalhes sobre a filmagem do seu trabalho. Mas já com isto é suficiente para afirmar a importância que Ayestarán dá à filmagem, e particularmente à filmagem do contexto.

Tentando uma continuidade com estas premissas, a proposta foi determinar que é preciso filmar o contexto antes de qualquer saída a campo com câmera. Neste sentido alguns autores mencionam a categoria da emoção como uma das possíveis metas a atingir com um produto audiovisual (MURCH, 2001; ARDITO, 2008). Isto está relacionado claramente com as observações de Da Sliveira Lima ao respeito do documentário musical e as questões comuns que se observam neles, mencionadas na introdução deste trabalho. A necessidade de filmar e mostrar (em edição) ao público receptor das músicas, aos elementos contextuais, aparece evidenciada em vários exemplos. O trabalho citado de Lima destaca a importância de filmar o rosto do ouvinte nas execuções musicais. Isto permite justificar a filmagem das execuções musicais, procurando que sejam feitas com o público com que elas costumam ser tocadas (LIMA, 2015, p. 3). Assim, a câmera filma os músicos enquanto tocam, mas pode (ou com outra câmera, ou com a mesma) procurar filmar o público, os espaços, momentos e encontros especiais. Rituais não ditos ou escritos, que podem ser significativos para entender o contexto em que a música se desenvolve. E particularmente os rostos dos protagonistas, músicos e não músicos. Embora este trabalho não aspire a fazer uma edição do material filmado, a intenção é que o material filmado possa ser utilizado para uma edição em instâncias futuras. Pode se argumentar que isto já é projetar um tipo de documentário. Mas eu não consigo entender nenhuma música sem referenciar à emoção que ela produz. Isto

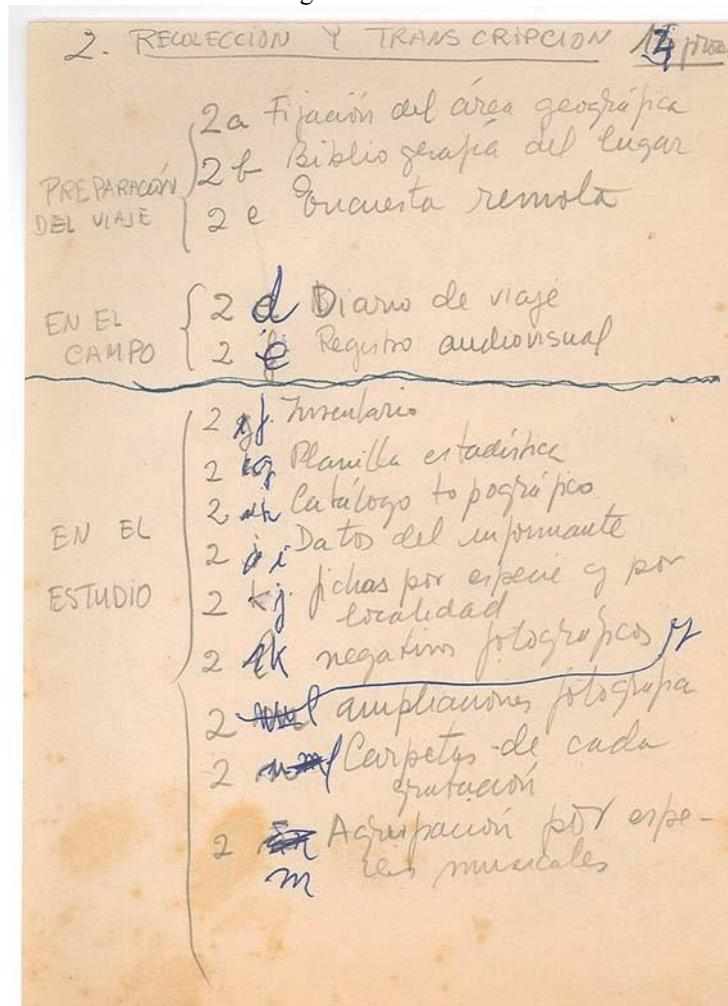
101 <http://www.cdm.gub.uy/lauro-ayestaran/lauro-ayestaran-y-la-labor-musicologica/proceso-de-recoleccion/attachment/imagen-11e>

102 <http://www.cdm.gub.uy/lauro-ayestaran/lauro-ayestaran-y-la-labor-musicologica/proceso-de-recoleccion/attachment/imagen-11g>

103 A explicação detalhada sobre a ordem das pastas aparece com clareza na página do CDM: <http://www.cdm.gub.uy/lauro-ayestaran/lauro-ayestaran-y-la-labor-musicologica/proceso-de-recoleccion>

precisamente é do que fala a citação de Frith anteriormente apresentada. Aqui fica em evidência uma necessidade e uma estratégia: a emoção é mais provável ou possível transmiti-la filmando as expressões dos rostos. Claro que filmar o rosto é uma questão que vem sendo trabalhada desde os inícios mesmo do cinema, e que particularmente surge junto com as inovações na edição¹⁰⁴. Por enquanto a proposta foi filmar os rostos, sem determinar o que se vai fazer dessas filmagens, só sugerir alguns possíveis usos.

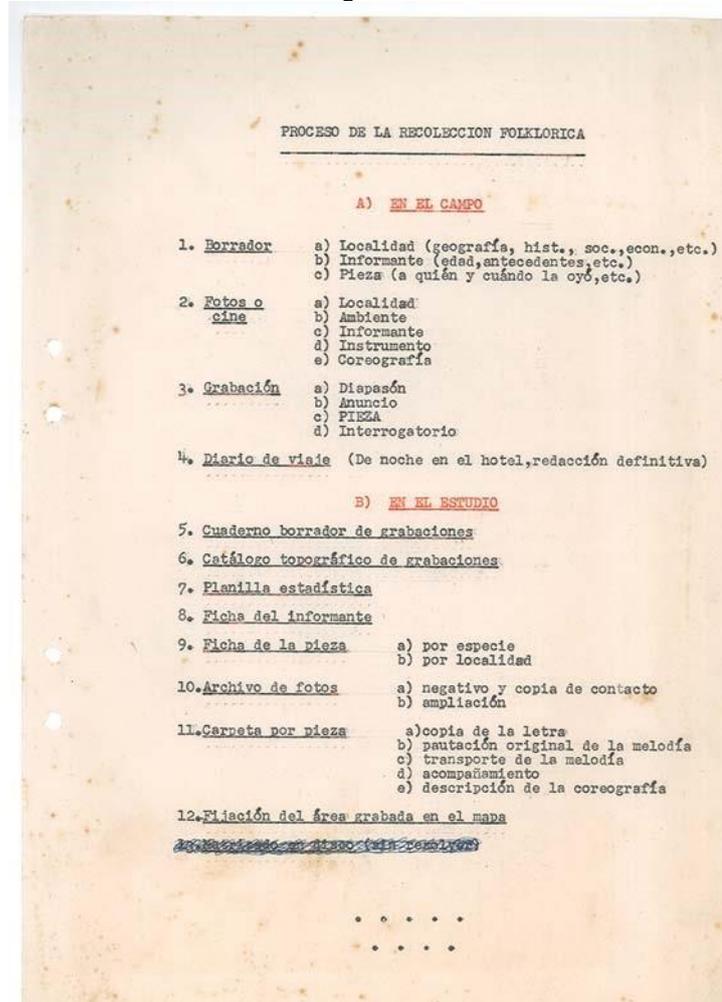
Figura 9 – Manuscrito de Lauro Ayestarán “Recolección y transcripción”, guardado na pasta “Ensayo sobre la investigación folclórica”.



Fonte: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán. (As fotos e o trabalho de digitalização e processamento digital da foto pertencem ao Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán)

104 Ver a obra do reconhecido Griffith, ou a do não tão conhecido G. A. Smith *Grandma's Reading Glass* (George Albert Smith, 1900) em seu contexto histórico.

Figura 10 – Mecanografiado de Lauro Ayestarán “Recolección y transcripción”, guardado na pasta “Ensayo sobre la investigación folclórica”.



Fonte: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán (CDM). (As fotos e o trabalho de digitalização e processamento digital da foto pertencem ao Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán)

Segundo um outro artigo publicado na mencionada *TRANS-Revista Transcultural de Música*, a reflexão sobre o assunto da filmagem em pesquisas etnomusicológicas levou a que no Congresso da *International Council for Traditional Music* (ICTM), celebrado na Universidad de Valladolid (Espanha) em novembro de 2014, fosse criado o grupo de estudos em *Audiovisual Ethnomusicology*, grupo que tem como um dos seus objetivos legitimar o documentário etnomusicológico como publicação científica (ISOLABELLA e ROSSANO, 2015; p. 6). Os autores deste artigo dialogam sobre suas próprias experiências com a filmagem no campo etnomusicológico. Declaram que a dificuldade maior que tiveram que

enfrentar foi a insuficiente familiaridade que tinham com o meio audiovisual e, “sobre todo, con la dificultad de crear estructuras narrativas de larga duración”¹⁰⁵ (ISOLABELLA e ROSSANO, 2015; p. 9). É interessante que os autores falam da dificuldade de imaginar uma possível edição enquanto eles estão no campo. Pois, este é precisamente o tipo de habilidade que tem que desenvolver qualquer realizador audiovisual, qualquer diretor de um produto audiovisual. Não é que essa tarefa seja coisa fácil. As estruturas narrativas num produto audiovisual dependem entre muitas coisas do formato final que chegue a ter o audiovisual. Algo disto foi mencionado quando refleti em parágrafos anteriores sobre algumas questões relativas à montagem. E deve ficar claro que não estou afirmando a necessidade de ter um roteiro montado antes de sair a fazer o trabalho de campo. A predefinição de uma edição conduz a um resultado predeterminado nesse roteiro que não é uma descoberta que surge do trabalho de campo, e deste jeito a câmera já não seria um instrumento da investigação. Se a montagem surge depois, pode surgir a partir de uma descoberta no trabalho do campo, e dessa forma a câmera funciona sim como instrumento da investigação. Aliás, o tipo de estrutura narrativa é uma questão central nos debates para categorizar os produtos audiovisuais. Tratamos alguma coisa no item anterior dedicado às categorias, e como se mencionou é um tema que abrange muitas variáveis.

Sem chegar a projetar uma estrutura narrativa definitiva desde o começo da filmagem, os realizadores audiovisuais costumam utilizar estratégias que aspiram a dar coerência às distintas filmagens numa instância futura de edição. No meu caso por exemplo, na possível situação que mencionei em que um músico não goste de uma execução que tenha sido gravada, há possibilidade de oferecer ao músico repetir a mesma execução para gravar novamente. Também utilizei este recurso quando encontrei uma música interessante, que podia ser possível de destacar dentro das outras músicas. Nesses casos, eu mesmo pedi aos músicos para repetir a música. Quando o músico repete a execução, primeiramente é possível reconhecer se existem diferenças entre uma e outra versão da música, e se existirem procurar reconhecer as causas, isto é, se foram erros, se se trata de questões que não são fixas, etc. E, num sentido audiovisual, enquanto o microfone fica gravando na mesma posição, é possível mudar a posição da câmera: se a primeira gravação se fez em plano inteiro do músico, na repetição se muda o valor de plano procurando detalhes do músico, do instrumento, do rosto. Assim, numa futura edição, é possível escolher o melhor áudio das execuções e, embora

105 “especialmente, com a dificuldade de criar estruturas narrativas de longa duração.” T.P.

sejam execuções diferentes, sendo que trata-se da mesma música, é possível também procurar coincidências entre as filmagens e o som gravado, permitindo fazer uma edição do material com mais variedade de planos, e assim com mais detalhes. Esta variedade pode se incrementar utilizando planos do contexto onde os músicos estão tocando; os mencionados sobre o rosto do público, os dançarinos dançando, detalhes significativos do local, etc. Esta estratégia se soma assim à anterior para chegar à “emoção”. Também haverá outras possíveis. Por enquanto coloco estas.

Ficaram colocados também alguns exemplos ao respeito de como e porquê o audiovisual pode ser importante na pesquisa etnomusicológica. Alguns leitores poderão encontrar similitudes e diferenças entre as estratégias e os exemplos que fui propondo com reconhecidas correntes audiovisuais e cinematográficas. Como foi mencionado, a intenção não é aderir a alguma corrente em particular, e sim tentar tornar explícitas algumas das estratégias que foram utilizadas para o objeto de estudo desta pesquisa. Nas seções seguintes observaremos novas questões que surgem do desenvolvimento do trabalho de campo, e dos resultados dele. O verdadeiro alcance da proposta ainda não pode ser previsto nem confirmado, porque dependerá precisamente da interação dentro dos campos em que se desenvolva e se difunda. Mas ficam aqui expostos alguns possíveis aportes. Isto é dizer também, que fica claro que ainda há muita coisa para aprofundar nestes assuntos, aprofundamento que pode ser feito por mim ou por outros pesquisadores. Assim, fica claro também que não se trata de uma obra individual, senão de uma ação coletiva, que muitos pesquisadores acadêmicos e não acadêmicos vêm desenvolvendo, e onde eu humildemente pretendo trazer dados à reflexão e ao debate.

4 MÚSICA DE BANDONEÓN E ACORDEÓN DO NORDESTE URUGUAIO

4.1 Contextualização da região estudada

O atual território uruguaio está dividido em 19 departamentos políticos. O departamento de Montevideo é o menor em dimensões, mas o mais populoso. O resto do território é chamado geralmente do “interior”. Foi dito que, no caso musical, não parece existir uma divisão que responda às fronteiras políticas, tanto externas como internas: ao menos no caso da América, os fenômenos musicais não respeitam nem se restringem às divisões políticas atuais (possivelmente uma das características mais interessantes da própria música), muito menos às dos pequenos departamentos que conformam o território uruguaio, motivo que gera dificuldade para estabelecer regiões internas do território uruguaio sem deixar elementos importantes fora. Porém, levando em conta que as dimensões de todo o território uruguaio são consideravelmente menores em comparação com seus vizinhos, a característica de seu posicionamento quase como um triângulo entre o Oceano Atlântico¹⁰⁶, Argentina e Brasil, e sendo que estes países são particularmente grandes com características diferentes entre eles (na cultura musical ao menos), esta situação contribui a gerar regiões relativamente diferenciadas dentro do mesmo território. Ajuda observar então que em Uruguai existem antecedentes de regionalização cultural recentes, que em muitas das suas características coincidem com as que o atual trabalho de pesquisa encontrou.

O trabalho chamado *Regionalización Cultural del Uruguay* coordenado por Felipe Arocena (2011) subdivide o território uruguaio em 7 regiões, baseado na proposta anterior chamada *Estrategia Uruguay Tercer siglo* (BITENCOURT 2009, apud AROCENA, 2011). Este último trabalho faz a subdivisão com critérios econômicos e produtivos, o primeiro com a intenção de complementar a dimensão cultural dessa regionalização. Do trabalho de Felipe Arocena apresento o parágrafo onde se resumem algumas das características culturais de cada uma das 7 regiões:

La región Norte por su fuerte influencia fronteriza del Brasil en materia de lenguaje y exposición a medios de comunicación brasileños; la región suroeste por la influencia cultural ‘porteña’¹⁰⁷ también en ambas dimensiones, la región Litoral por

106 Na verdade, oficialmente parte importante dessa fronteira é também com o Rio da Prata.

107 Quando informalmente se fala de “porteño” se faz referência a tudo aquilo que é de Buenos Aires. Não

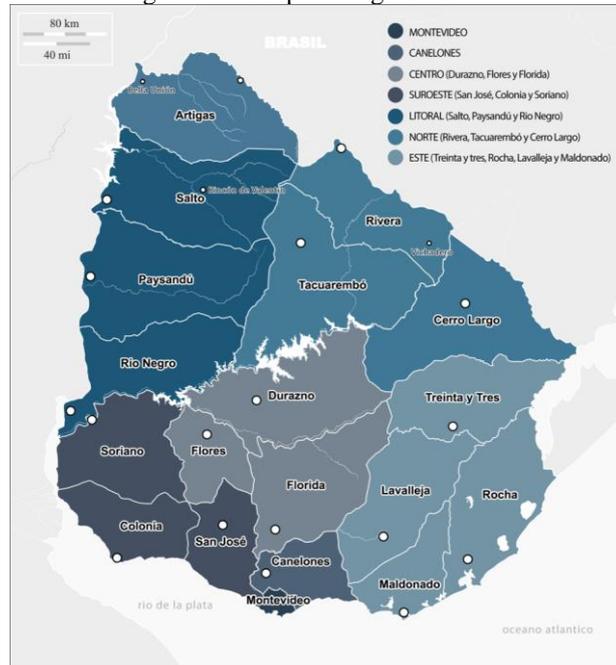
su vínculo con Buenos Aires y la provincia de Entre Ríos; la región Central por estar compuesta por departamentos todos al sur del Río Negro y no tener ni frontera ni costa; la región Este por estar fuertemente influenciada por el turismo, y porque se encuentra ya en un estado avanzado de coordinación cultural y de desarrollo local; y Canelones y Montevideo, dos casos independientes en sí mismos por la magnitud de su población en relación al resto del país.¹⁰⁸ (AROCENA, GAMBOA apud AROCENA, 2011, p. 38) Ver mapa.

A região que nossa pesquisa investiga estaria associada principalmente à região que os autores citados chamam “Norte”, mas com alguma particularidade. Primeiro que tal como está colocado, se se observa o mapa político, a (sub) região do departamento de Salto localizada do lado nordeste do próprio departamento, tem ao menos um ponto de fronteira com Brasil. Além da precisão geográfica, o que observamos nesta pesquisa é que os músicos dessa (sub) região do departamento de Salto possuem características em comum mais com a região Norte que com o que se sugere para a região Litoral.

posso confirmar que o autor refere a isso pois depois fala de Buenos Aires propriamente, e porteño vem de porto. Sendo que essa região tem vários portos sobre a beira do Rio Uruguay (embora o de Buenos Aires é muito maior) poderia ser referência a isso. Mas pela alusão aos meios de comunicação e pela importância de Buenos Aires nisso, parece que refere à capital Argentina sim.

108 “A região Norte por sua forte influência fronteiriça do Brasil em matéria de linguagem e exposição a meios de comunicação brasileiros; a região sudoeste pela influência cultural ‘porteña’ também em ambas dimensões, a região Litoral por seu vínculo com Buenos Aires e a província de Entre Ríos; a região Central por estar composta por departamentos todos ao sul do rio Negro e não ter nem fronteira nem costa; a região Leste por estar fortemente influenciada pelo turismo, e porque se encontra já num estado avançado de coordenação cultural e de desenvolvimento local; e Canelones e Montevideo, dois casos independentes em si mesmos pela magnitude da sua população em relação ao resto do país.” (T.P.)

Figura 11 – Mapa da região estudada



Fonte: AROCENA, 2011, p. 38.

Segundo que, o que parece acontecer culturalmente segundo nossos dados, surge de traçar uma região que seja paralela ao limite entre Uruguai e o Brasil, que precisamente atravessa parte do departamento de Salto. E que as características dessa região que estou propondo chamar de Nordeste, coincidem em grande parte com as características que o livro coordenado por Felipe Arocena refere à região Norte.

Dada la insuficiente red de centros urbanos y la gran amplitud territorial, tradicionalmente fue la región que presentó las mayores carencias en todos los sentidos -especialmente en transporte y comunicaciones-, lo que repercutió en los niveles de educación, salud, vivienda, cultura, etcétera.¹⁰⁹ (PADRÓN FAVRE, apud AROCENA, 2011, p. 116.)

A “insuficiência” refere particularmente a necessidades de desenvolvimento integral do país, em que o livro está inscrito. Entendo que a utilização do conceito “níveis de cultura” está envolvido também nesse desenvolvimento. Ou seja, não há que ler aqui que nessa região Norte há um “nível de cultura menor” no sentido que meu trabalho desenvolve. Ao contrário, se gera um outro tipo de cultura que o próprio Padrón menciona:

109 “Dada a insuficiente rede de centros urbanos e a grande amplitude territorial, tradicionalmente foi a região que apresentou as maiores carências em todos os sentidos -especialmente em transporte e comunicações-, o que repercutiu nos níveis de educação, saúde, habitação, cultura, etc.” T.P.

El predominio del latifundio y de la producción pecuaria de forma rudimentaria dio origen a esa región un carácter más conservador, donde manifestaciones culturales vinculadas a la vida rural tradicional mantuvieron mayor vigencia.¹¹⁰ (PADRÓN FAVRE, apud AROCENA, 2011, p. 117)

Esta referência ao tipo de vida, está claramente vinculado com parte importante do que foi observado aqui como folclórico. Lembremos que na seção 2 deste trabalho insisti naquela concepção do rural como oposto ao urbano, esclarecendo o urbano no sentido dos bens materiais, e o rural como mais relacionado a um certo isolamento do que pode ser as inovações tecnológicas. Sendo que estas características se confirmam com suas particularidades em nossas observações, esta condição converte a região mencionada, em particular objeto de interesse do projeto, e será precisamente a região onde se foca o trabalho.

Observe-se como fica no mapa a região proposta.



Fonte: O Autor, 2018.

A terceira particularidade de nossa pesquisa em comparação à regionalização proposta no livro citado, é que quanto mais ao norte chegamos, mais perto do ângulo superior desse

110 “O predomínio do latifúndio e da produção pecuária de forma rudimentar deu origem nessa região a um caráter mais conservador, onde manifestações culturais vinculadas à vida rural tradicional mantiveram uma vigência maior.” T.P.

triângulo (mencionado sobre a forma do mapa uruguaio), onde a particularidade será a influência e a permeabilidade dos dois “gigantes” que limitam ao Uruguai. Para esta situação observaremos algumas características. A cidade que se acha no vértice desse ângulo é Bella Unión, precisamente no encontro do rio Cuareim com o rio Uruguay. Esta cidade tem em frente, do outro lado do rio Uruguay, a cidade argentina de Monte Caseros, mas não tem uma ponte que comunique por via terrestre as duas cidades, e o rio Uruguay a essa altura é largo e não tem maior comunicação fluvial entre as cidades. A ponte mais próxima para atravessar o rio Uruguay fica na altura da cidade de Salto, capital desse departamento. Mas em Bella Unión, indo para o norte da pequena cidade se chega rapidamente à ponte sobre o rio Cuareim que comunica com o Brasil. Aliás, o rio Cuareim é bem menor que o rio Uruguay e historicamente permitiu passagens entre um e outro lado mesmo sem contar com a ponte ¹¹¹. Sem ser pelas telecomunicações, a relação com Brasil tem ao menos contato por via terrestre nessa altura, o que não acontece com a Argentina. Observaremos como estas questões podem ter a ver com as características dos músicos dessa parte.

Indo para o sudeste, acontece algo similar quando nos aproximamos à região chamada Leste (Este). Nesse caso, como observa Padrón Favre, a diferença entre regiões parece estar baseada na influência do turismo e nesse “estado avançado de coordenação cultural e de desenvolvimento local”. Aliás, as observações de Padrón Favre estão baseadas no desenvolvimento histórico da divisão política em departamentos, onde se observa como esse desenvolvimento ficou postergado desde o começo mesmo da colonização para todo o território que fica ao norte do rio Negro e para os departamentos de fronteira com Brasil. Cabe ressaltar então, a partir da “Ley de creación de Liceos Departamentales” de 1912 (PADRÓN FAVRE, apud AROCENA, 2011, p. 85), o papel que tomaram as escolas e os “liceos”¹¹² nos povoados onde a atividade econômica não teve a força para se refletir em impulsos culturais, como são os povoados onde muitos dos músicos entrevistados nasceram ou vivem na atualidade.

Vários indícios mostraram que até nas cidades de Bella Unión e Artigas, que são as mais populosas do departamento de Artigas, o desenvolvimento de produções culturais, é mais produto de iniciativas pontuais de amadores, que produto de desenvolvimentos estatais

111 Usado geralmente como passo de mercancias ilícitas (o chamado contrabando) desde a conformação das nações.

112 Liceos são escolas de Segundo Grau” ou “Ensino Médio”

ou reflexo de desenvolvimento econômico. Nos povoados dessa região, precisamente a figura das escolas ou dos liceos ainda tem força como promotora de eventos. Observaremos que isto contrasta com as situações das cidades de Tacuarembó e Rivera, onde sim é possível perceber outro tipo de produções culturais, já mais associadas ao que vamos a caracterizar como “urbanas”.

Esta pesquisa começa o trabalho de campo no departamento de Artigas, particularmente na mencionada cidade de Bella Unión, e a partir daí faz um percurso rumo ao sudeste, fazendo um levantamento dos músicos acordeonistas e bandoneonistas, que se encontrassem nessa região indicada no mapa, que percorre particularmente a franja de fronteira com Brasil.

Conforme o avanço dos dados teóricos, os departamentos de Artigas e Cerro Largo quase não tem estudos sobre suas músicas: “No hemos trabajado en campo aún, en departamentos cuya música tradicional no ha sido estudiada en los últimos 30 años, como es el caso de Artigas y Cerro Largo.”¹¹³ (FORNARO, 1994, p. 93) Sendo que a afirmação foi feita em 1994, parece evidente que esses 30 anos remontam aos trabalhos de Ayestarán. Mas Ayestarán não fez estudos de campo em Artigas¹¹⁴, pelo que muitas das observações que vou trazer não tem antecedentes diretos até recentemente.

Se começou então procurando músicos que vivam, ou houvessem nascido e vivido parte da sua vida na região que estamos delimitando. Assim, chegamos a entrevistar muitos músicos que ainda hoje moram em povoados ou cidades onde se pode apreciar esse “estado de coordenação cultural e de desenvolvimento local” menor em comparação com as cidades. Aliás, se procurou músicos com bom domínio da técnica, com repertórios variados e extensos, mas que fossem músicos cujas trajetórias não estivessem marcadas pela mediatização, ou produzidas pelas atuais tecnologias, no sentido que seu alcance transcende o que eles poderiam alcançar por seus próprios meios, e sim fossem referentes de sub-regiões. Por exemplo, vários dos músicos comentaram que iam a cavalo até as festas. Que hoje não fazem desse jeito, mas observamos que sua área de incidência coincide com regiões próximas ao lugar onde moram, ou quando chegam a regiões afastadas o fazem por algum convite de particulares. Também em muitos casos coincide que nos povoados onde chegam, não tem

113 “Ainda não temos trabalhado em campo em departamentos cuja música tradicional não tem sido estudada nos últimos 30 anos, como é o caso dos departamentos de Artigas e Cerro Largo.”

114 Em Cerro Largo só registrou músicos na cidade fronteira de Río Branco.

músicos como eles, pelo que é solicitada sua função para animar algum aniversário, casamento ou evento que geralmente não tem grandes dimensões. Na maioria dos casos, eles não costumam tocar para públicos multitudinários, e quando chegam a algum palco relativamente maior, o fazem porque chegam a algum evento onde são convidados, formal ou informalmente para subir ao palco. Quando é informalmente, o convite acontece no momento mesmo do evento: eles estão por distintos motivos no lugar, e ao subir ao palco improvisam algo de seu repertório sem preparação prévia, numa experiência onde nem sempre conseguem mostrar suas qualidades e potencial, ou onde nem sempre essa experiência foi positiva segundos eles mesmos comentaram. Mas não se descartou entrevistar músicos que, mesmo morando na região, não cumpram estas condições, e sim outras, e a partir deles conseguir delimitar de forma mais clara as características de uns e outros.

4.2 Algumas generalizações

Bandoneón e *acordeón* são, sem contar o violão, os instrumentos com maior antiguidade no território uruguaio, encontrados com maior frequência no momento atual. Ambos instrumentos possuem uma característica comum: seu som é produzido por um fole que é movimentado pelos braços do instrumentista, num movimento de abrir e fechar. O fole começa o sistema de produção de ar, produzindo o som quando esse ar atravessa um sistema de linguetas livres. Sem aprofundar nestas questões que para explicar de forma detalhada podem estender consideravelmente o trabalho, vale dizer que visualmente a diferença principal entre um e outro instrumento está baseada no tipo de teclado que utilizam para modificar a altura das notas. O *bandoneón* tem botões de cada lado e é um instrumento cromático. O *acordeón* pode ter muitas variantes. Quando tem um teclado tipo piano trata-se também de um instrumento cromático. Quando tem botões (geralmente de maior tamanho que os de um *bandoneón*) são geralmente diatônicos. Estes botões estão também nos lados do instrumento mas, a diferença do *bandoneón*, a sua disposição é frontal: no *acordeón* os botões "olham" pra frente, no *bandoneón* os botões olham para os lados. Enquanto a diferencia do timbre, dependerá muito dos materiais usados. Por este motivo preferimos não fazer uma diferenciação deste tipo neste momento. Mais para frente observaremos algumas das diferenças entre os distintos tipos de acordeões.

Segundo os dados de Ayestarán, o acordeão foi introduzido no Uruguai a partir de

1850 (AYESTARÁN, 1968, p. 65) enquanto que o bandoneón parece ter uma entrada mais tardia. As explicações sobre isto podem ser diversas, mas tentarei observar algumas significativas para este trabalho. Para começar, o bandoneón, que hoje em dia é claramente um instrumento característico do tango, não foi utilizado nos começos do gênero. As datas precisas desta introdução não aparecem com clareza, mas sim parece haver consenso que não foi nos começos (ROSSI, 1958; ASSUNÇÃO, 1984; SIERRA, 1985; VIDART, 2007). Além disto, embora não cabe dúvida que o tango é um fenômeno originado em ambas margens do Rio da Prata¹¹⁵, e mesmo sem datas nem fatos precisos sobre quando e como aconteceu a introdução do bandoneón no tango, o que também parece haver consenso é que aconteceu primeiramente na cidade de Buenos Aires, onde se geraram os primeiros e a maior quantidade de virtuosos do instrumento (AHARONIAN, 2014b, p.26; SIERRA, 1985, p. 41 a 43; ASSUNÇÃO, 1984 p. 176-177), e da onde se expandiu a utilização do instrumento para o interior da Argentina e do Uruguai. Isto faz com que se retarde um pouco mais a chegada do instrumento no interior do Uruguai. Fato que também fica exposto na pouca quantidade de bandoneonistas observados no trabalho de Ayestarán. Solicitamos ao CDM um detalhe dos músicos entrevistados por Ayestarán e, no que aparece nos departamentos de Salto e Rivera (foi dito que não há registro de músicos de Artigas no trabalho dele), não aparece nenhum bandoneonista. Porém, deve ficar claro que isto não significa que não existissem. Segundo os depoimentos recolhidos neste trabalho, podemos confirmar que ao menos a partir da década de 1940, existiram bandoneones e bandoneonistas nas cidades de Artigas, Rivera e Tacuarembó.¹¹⁶ De fato foi em Tacuarembó, em 1950, que se criaram aulas de bandoneón, data que inclusive aparece como um antecedente nacional no ensino deste instrumento (DUNKEL, 1993, p. 3).

Mais recentemente vamos encontrar muitos bandoneonistas. Além dos que iremos apresentar aqui, lembremos que no trabalho citado *Tango Doc* (2012), encontramos bandoneonistas nas cidades de San Carlos (Maldonado), Treinta y Tres, Tacuarembó e Durazno. Num outro trabalho realizado nos departamentos de Tacuarembó e Rivera, Fornaro (1994) sugere que o bandoneón “es el instrumento preferido, junto con el acordeón de doble

115 Se houvesse dúvidas, observe-se a este respeito a contundente argumentação de Aharonián, particularmente a nota de rodapé na página 105, que se estende até a página 106 do livro *Músicas populares del Uruguay* (2014b)

116 Por exemplo, o bandoneonista Carlos Nery Suárez (1930-) da cidade de Artigas, contou que aos 13 anos, ou seja, no ano 1943, começou a tocar um bandoneón que era de seu irmão maior. Existem também registros de bandoneonistas feitos por Ayestarán no departamento de Tacuarembó.

hilera, para ejecutar las tan apreciadas polcas del norte”¹¹⁷ (FORNARO, 1994, p. 63).

Fornaro destaca também a importância do uso “tradicional” do bandoneón, isto é para executar músicas que não seriam do contexto chamado “típico”:

...la importancia del uso tradicional del bandoneón, fuera del contexto llamado “típico”, es decir, más allá de su utilización para la ejecución de tangos, milongas, y valeses del tipo “urbano”. (...) En nuestro trabajo de campo hemos registrado en bandoneón, además de tangos, milongas y valeses, polcas, rancheras, mazurcas, shotis, marchas, baiones, sambas.¹¹⁸ (FORNARO, 1994, p. 63)

Fica exposta na citação anterior quais gêneros se estão adjudicando como mais característicos do instrumento bandoneón, num nível mais geral: tangos, milongas, e *valeses* do tipo “urbano”, e que estes gêneros seriam próprios do que se conhece como a categoria de “la típica”. Segundo Fornaro, fica exposta a particular utilização do bandoneón que os músicos do interior fazem, ao utilizá-lo para tocar “*polcas, rancheras, mazurcas, shotis, marchas, baiones, sambas*”, e que para a autora, estes gêneros tocados por bandoneón seriam próprios do “tradicional”. Mas lembremos que a proposta de meu trabalho é de não usar o termo “tradicional” para caracterizar os músicos que fui encontrando. E o mais importante: os músicos entrevistados em nossa pesquisa não se referem comumente a estas utilizações dos instrumentos como “tradicional”. Tentarei mostrar como é caracterizado o repertório da típica por parte dos músicos da região estudada, mas antes, parece oportuno contextualizar o melhor possível algumas questões, para assim comparar as observações anteriores com os dados que encontramos em nosso trabalho.

O trabalho de campo começa por tentar contatar, primeiramente por via telefônica, os possíveis músicos a serem entrevistados. E aqui surgem as primeiras características a ressaltar. Grande parte dos músicos que temos entrevistado não existe em nenhum tipo de registro institucional deles como músicos; em geral são músicos que não formam parte de nenhuma associação ou agrupamento oficial. Trata-se aliás de pessoas que muitas vezes moram em vilarejos afastados das maiores concentrações urbanas da região, o que faz com que a forma de chegar neles, seja perguntando a outros músicos ou pessoas que os conheçam.

117 “é o instrumento preferido, junto com o acordeón de duas fileiras, para executar as tão apreciadas *polcas del norte*” T.P.

118 “A importância do uso tradicional do bandoneón, fora do contexto chamado “típico”, ou seja, para além da sua utilização para a execução de tangos, milongas, e valeses do tipo “urbano”. (...) Em nosso trabalho de campo temos registrado em bandoneón, ademais de tangos, milongas e *valeses, polcas, rancheras, mazurcas, shotis, marchas, baiones, sambas.*” (T.P.)

Muitos dos músicos sequer têm celulares, e se tem algum telefone, os informantes não tem registro deles. Para se contatar, as pessoas desses vilarejos pequenos e afastados, chegam até onde o outro mora e falam pessoalmente. Assim, muitos dos informantes disseram que para contatar a um determinado músico que eles conheciam, era só chegar até aquele (seu) vilarejo, que eles indicavam ou (geralmente) acompanhavam até o lugar onde os músicos vivem. Claro que para chegar até aquele vilarejo, ou aquele bairro das pequenas e afastadas cidades e povoados do interior, além de percorrer distâncias consideráveis, foi necessário atravessar estradas muito deterioradas ou em reparação. Observo estas condições, não para mostrar o esforço que levou chegar até eles, e sim porque precisamente mostram que os músicos que moram nestes lugares estão com certo isolamento respeito aos tempos atuais, algo mais vinculado com o tipo de vida rural que citava na contextualização, o que os assemelha precisamente com parte das características que observamos sobre os músicos folclóricos que estudaram Ayestarán e seus contemporâneos.

A premissa foi entrevistar todos os músicos que sabemos existem na região estudada, mas por questões logísticas e de tempo, não foi possível entrevistar todos. O leitor observará que, embora não se procurou distintivamente músicos que fossem homens ou mulheres, conseguimos entrevistar só duas mulheres. Soubemos de alguma outra mulher que toca algum desses instrumentos, mas não conseguimos contatá-la; particularmente os informantes falarem de uma que estaria vivendo no “lado brasileiro” no momento atual. Alguns informantes também falarem de mulheres que tocavam no passado, mas além das que vamos a apresentar a nas próximas páginas, não conseguimos contatar nenhuma outra que ainda tocasse na atualidade. Mas deixamos em claro que percebendo a pouca proporção de mulheres encontradas, a intenção foi entrevistar todas as que foi possível sem deixar nenhuma fora. Nos próximos desenvolvimentos o leitor poderá tirar suas próprias conclusões a respeito dos gêneros, neste caso, sexuais.

Há que fazer também um esclarecimento a respeito à terminologia usada. Grande parte da conversa com os músicos tratou a questão dos gêneros (agora sim musicais) que eles conhecem e costumam tocar. Só que precisamente o termo “gênero” não é de uso frequente pelos entrevistados. Quando perguntei alguma vez utilizando o termo “gênero”, os músicos ficaram sem entender, mas logo esclarecia que estava referindo a “ritmo”, e a conversa continuava sem problemas. Eles costumam usar este termo para referir ao que aqui estamos referindo por “gênero” (e lembremos que Ayestarán e seus contemporâneos usaram o termo

“espécies”), por este motivo, em alguma das transcrições ou citações do que disseram os músicos vamos achar o termo “ritmo”.

4.3 Músicos de ouvido

Foram entrevistados mais de 30 músicos nas regiões dos departamentos de Artigas, Salto, Rivera, e Tacuarembó (marcadas no mapa da página 72). A grande maioria dos entrevistados se autodenomina como “músico de ouvido”. Ser um “músico de ouvido”, segundo se observa nos depoimentos, refere ao seguinte: todos os entrevistados, quando lhes foi solicitado explicar como fazem (ou fizeram) para aprender as músicas que sabem, reconhecem que existe algo que chamarei como “memória auditiva”. É claro que o termo não é novo, mas o apresento aqui como a capacidade de reter na memória uma certa música que inclui melodia, harmonia (ou acompanhamento) e uma certa rítmica (provavelmente isto último seja a primeira coisa que eles retém). Muitos dos músicos mais idosos coincidem em que, em seus começos, a pesar de não ter acesso fluido a rádios, sua memória foi sempre o principal suporte onde eles conservaram as músicas para depois tocá-las no instrumento. Deste jeito, embora os entrevistados já mais novos, costumem se referir ao rádio como meio pelo qual a música chegou a seus ouvidos, e até muitos deles podem utilizar discos (CD’s) ou outros meios já mais atuais, a memória foi, e ainda é, o principal suporte onde eles respaldam o seu repertório.¹¹⁹

E logicamente estou falando de uma capacidade especial da memória. Um exemplo desta capacidade é o caso do acordeonista Gustavo Chollet (1967-). Que justamente não é um caso dos mais idosos (no momento da entrevista Gustavo tem 51 anos), e ainda assim apresenta dados muito interessantes a este respeito. Gustavo vive no povoado de Tomás Gomensoro, uma localidade do departamento de Artigas a 25 quilômetros de Bella Unión e da fronteira com Brasil. Gustavo nasceu e cresceu em Paso de la Cruz, um “passo” no rio Cuareim que os contrabandistas usavam para atravessar a fronteira. Ele contou que sendo

119 Foi mencionado que autores como Fornaro ou Curbelo sugerem falar de “oralidade mediatizada” que surgiria a partir do uso do rádio. Esta variante da oralidade permitiria a estes autores falar destes músicos como “tradicionais” mesmo usando o rádio. Além do já mencionado, o que observamos neste trabalho é que o rádio não gerou modificações nas características mais importantes do que estamos chamando aqui “músicos de ouvido”, e como também estou rejeitando o uso do termo “tradicional” para descrever a estes músicos, o rádio não parece ser um inconveniente no momento atual. Todo ao contrário, veremos que é um dos promotores dos próprios músicos.

criança, e inclusive alguns anos antes de tocar o acordeón, costumava participar dos eventos onde se juntava o pessoal da região para dançar:

Mi padre tenía un campito ahí en la costa del Cuareim, que es lindero con Brasil, entonces soy muy de la música *brasileira* porque nos criamos con los *brasileros* que eran los que animaban los bailes. Y me quedaron canciones grabadas de las quermesses y después a los años me decidí por un acordeón y las fui sacando...¹²⁰ (CHOLLET, Gustavo, 2018)

Gustavo teve seu primeiro acordeón aos 12 ou 13 anos (ao sair da escola indicou ele), mas insistiu em que ele reteve músicas que tinha ouvido nessas quermesses que menciona na citação, quando ainda não tinha acordeón, e anos depois começou a tocá-las no instrumento¹²¹. Gustavo é um caso excepcional neste sentido, já que é quase o único que afirma ter retido na memória, música do tempo em que não tocava o instrumento. Mas o caso de Gustavo ajuda a exemplificar uma particular capacidade de memória auditiva que observamos de modo geral em todos os entrevistados.

Outro exemplo interessante é a acordeonista Nury Abelenda (1962-) de Vichadero, Rivera:

Con 13 yo empecé a tocar así en bailes, y a los 19 me casé. Yo “acho”¹²² que toqué en un baile o dos después... Ahí dejé, los bailes pararon ahí. (...) Y claro, no me olvidé en esos años. Lo que me dificultó cuando empecé de nuevo fue el movimientos de los dedos, que quedan medio como sin gimnasia.(...) pero ta ahí empecé y quedó todo normal. En la mente siempre bien [risos] las músicas volvieron, lo que tocaba antes sigo tocando. Músicas antiguas y tangos y cosas así...¹²³ (ABELEND, Nury, 2018)

120 “Meu pai tinha uma pequena fazenda aí na beira do Cuareim, que é divisa com Brasil, então sou muito da música *brasileira* porque fomos criados com os *brasileros* que eram os que animavam os bailes. E ficaram gravadas em mim canções das quermesses que anos depois, quando me decidi por um acordeón, as fui tirando...” (T.P.)

121 Ele chegou a tocar para nós um vaneirão desse tempo [arquivo P1090251 minuto 0´54´].

122 As aspas tentam assinalar o uso de palavras abasileiradas.

123 “Com 13 eu comecei a tocar em bailes, e casei aos 19. Eu *acho* que toquei num baile ou dois depois... Nesse momento deixei, os bailes pararam aí. (...) E claro, nesses anos não esqueci. O que me dificultou quando comecei de novo foi o movimentos dos dedos, que ficam meio como sem ginástica.(...) mas ta aí comecei e ficou tudo normal. Na mente sempre bem [risos] as músicas voltaram, o que tocava antes continuo tocando. Músicas antigas e tangos e coisas assim...” (T.P.)

Figura 13 – Nury Abelenda



Fonte: O AUTOR, 2018.

Figura 14 – Gustavo Chollet



Fonte: O AUTOR, 2018.

Nury contou que faz uns 15 anos que voltou a tocar, ou seja, que segundo se observa na citação, ela passou entre os 19 e os 41 anos sem tocar o instrumento (mais de 20 anos), e mesmo assim conseguiu reter na memória as músicas que tinha aprendido nos começos. Esta capacidade se confirmou em outros entrevistados que por distintos motivos (muitos deles familiares, e sem distinção de gênero sexual) deixaram de tocar o instrumento e voltaram a tocar tempo depois.

Muitos entrevistados também comentaram que alguém pode passar assobiando uma música, ou “tarareando” outra, e eles conseguem tirar a música tocando em seus instrumentos.

Esta particular capacidade de memória, parece estar também relacionada com uma nota de rodapé que encontrei num texto de Aharonián quase de forma anedótica:

Fue de uso en nuestros países (al menos en las áreas rurales) el tener en la casa un gran cuaderno en el que se iban anotando textos versificados de origen muy diverso, muchas veces memorizados – de modo admirable – en una única ejecución pública – una payada de contrapunto por ejemplo - y escritos al regresar al hogar.¹²⁴ (AHARONIÁN, 2014, p. 64)

Embora a citação refere a outra prática que tem a ver com a linguagem verbal, esse “modo admirável” que menciona Aharonián, parece estar relacionado com as particularidades dos músicos citados aqui, que também resultam admiráveis. E observei que alguns dos músicos entrevistados também costumam reter na memória versos de distinta índole. Além das distintas particularidades que podemos continuar apresentando, o importante que se observa de modo geral, é que hoje em dia a memória continua sendo para os entrevistados, o principal suporte para reter a música.

A esta particular capacidade da memória, se adiciona o fato de que a grande maioria teve algum parente, pai, avó, irmão, tia, vizinho, etc., que compartilhava a música no entorno familiar. No entanto, na maioria dos casos, esse parente não ensinava nada da técnica, os entrevistados aprendiam por sua própria conta. Chamou minha atenção no caso da mencionada acordeonista Nury, que contou que alguém tentou lhe ensinar, e recusou essa oferta para aprender sozinha. Ela explicou que não quis estudar porque ia a demorar muito. “Y yo ya al agarrar el acordeón yo sacaba, entonces me entusiasmé.”¹²⁵ A demora surgiria de ter que passar por um processo de aprendizagem mais lento, e talvez com a escrita como meio.

Aconteceu um caso em que o entrevistado chegou a afirmar que, sendo criança, foi dormir uma noite sem saber tocar, e acordou ao outro dia sabendo. Logicamente ficamos surpresos quando Pedro Montes (1948-), acordeonista da cidade de Artigas contou isto, e sendo que já havia uma certa confiança com o entrevistado, essa surpresa foi percebida por Pedro Montes quando nossos rostos esboçaram um sorriso desconfiado. Nesse momento Pedro insistiu: “Yo me acosté sin saber tocar y me levanté tocando. [Olha serio] Toda mi

124 “Foi usual em nossos países (pelo menos nas áreas rurais) ter na casa um grande caderno no que se iam anotando textos versificados de origem muito diverso, muitas vezes memorizados – de modo admirável – numa única execução pública – uma payada de contrapunto por exemplo - e escritos no retorno ao lar.” TP.

125 “E eu ao pegar o acordeón eu tirava, então me empolguei...”(T.P.)

familia de músicos son así, nadie se aprendió con otro. Todos aprendieron porque... aprendieron así, el don de la música.”¹²⁶ (MONTES, Pedro, 2018)

Observe-se que Pedro Montes fala de saber tocar e não de saber música. É importante ressaltar que muitos dos músicos entrevistados insistiram em que eles “não sabem música”, ou que “nunca estudaram música”, ou que “tal ou qual músico não sabe música”. Também é preciso esclarecer que eles estão fazendo referência a não saber ler música. Sendo que eles assumem esta condição com certa “inferioridade” respeito aos músicos que sabem ler música, tentei esclarecer aos entrevistados que segundo minha posição, eles sim estudaram, estudam, e sabem música, o que muitos deles não sabem é ler música. Mas que não saber ler música não tira valor a sua experiência, ao contrário, para este trabalho dá mais valor a seus depoimentos. Esta característica dos “músicos de ouvido”, especialmente a particular capacidade de memória, parece claramente relacionada com parte importante das características que sempre foram atribuídas à oralidade; ao oral. Haverá também alguma outra característica que surge ou é parte do que os entrevistados sugerem por músico de ouvido, mas entendo melhor observá-las mais para frente, com uma adequada contextualização.

4.4 Música para ouvir e para dançar

Uma vez que os entrevistados contaram como foram os primeiros passos no aprendizado, logo comentam qual foi o primeiro evento em que tocaram, que em muitos casos era cedo, há poucas semanas, dias, e até no mesmo dia, de ter pegado o instrumento e tirado algumas poucas músicas. Observamos que em quase todos os casos coincide que essas primeiras músicas eram polcas, algum “chotis” (também falaram de shote -ou xote¹²⁷- dependendo do entrevistado ou do momento em que o entrevistado falou a palavra) ou alguma milonga. O evento em que debutavam geralmente era um baile, onde os músicos tocaram para o pessoal dançar, e como tinham pouco repertório, o que faziam era repetir uma e outra vez as mesmas músicas. Há aqui então, a primeira funcionalidade que estes instrumentos cumprem

126 “Eu fui dormir sem saber tocar e acordei tocando. Minha família inteira de músicos são assim, ninguém aprendeu com outro. Todos aprenderam porque... aprenderam assim, o dom da música...” (T.P.)

127 Derivado do *schottische*, segundo o escreve Aharonián (2014, p. 22). Na maioria dos casos os entrevistados pronunciavam o que em espanhol é escrito com “sh” ou “ll”, que em português é escrito com “x”. Mas houve algum caso em que a pronúncia foi com o fonema que em espanhol é escrito com “ch”. Chotis com “ch” do espanhol, é o jeito que Ayestarán utilizou para chamar este gênero. Vou tentar escrever o gênero do jeito que os entrevistados chamaram ele em cada momento. Quando não refira a uma menção dos entrevistados utilizarei “chotis” com “ch” do espanhol.

na região trabalhada: eles fazem música principalmente para animar o baile. Este baile geralmente era (ou é) algum tipo de comemoração como aniversários ou casamentos, ou também “quermesses” ou eventos chamados em si mesmos “bailes”, muitas vezes produzidos para arrecadar dinheiro para escolas ou instituições similares de “bem comum”. Veremos mais para frente algumas características importantes desta função, e as consequências que este fato traz.

Antes parece importante ressaltar que muitos dos entrevistados confirmaram que, pouco depois de participar em alguns bailes, chegavam convidados a tocar em algum rádio local. Em alguns casos chegavam sendo crianças, e essa situação os convertia em um atrativo especial para o meio. Em outros podiam chegar sem ser crianças (embora geralmente coincide que sempre começaram a tocar antes dos 18 anos de idade), mas a partir da difusão no rádio conseguiam algum tipo de trabalho. Podia ser trabalhando na mesma rádio, podiam surgir contratos para ir tocar em outros bailes, ou até podia ser como músico estável para um comitê político, como aconteceu com o caso do Acordeonista Isidoro Castro (1952-) de Vichadreo. O rádio, como lugar físico, se converte então, num dos principais locais onde estes músicos se desenvolveram em seus começos, e ainda o fazem na atualidade. Por último, embora não foi mencionado explicitamente pelos entrevistados, parece interessante mencionar que alguns deles chegaram a confessar que os prostíbulos também foram lugares onde vários deles se desenvolveram, ao menos até alguns anos atrás. Acontece que, para alguns dos músicos, confessar esta prática pode comprometer alguma situação em que eles se encontrem no momento atual. Cheguei a saber desta prática primeiramente quando algum deles contou uma experiência de outro músico que conheciam, e perguntei diretamente aos entrevistados se eles participam ou participaram como músicos de prostíbulos, quando tive confiança em que a resposta podia ser sincera, e não uma resposta que ia evitar qualquer tipo de compromisso com a sua própria situação.

4.5 Bandoneonistas rurais, bandoneonistas urbanos

Devemos observar assim que, para o caso dos músicos entrevistados para este trabalho, essa função de animar bailes rurais resulta quase idêntica tanto para o bandoneón quanto para o acordeón, só se observam diferenças regionais que não parecem ter base na diferença entre os instrumentos. Há sim uma diferença entre um tipo de bandoneonistas que

chamarei bandoneonista rural, e o que chamarei de bandoneonista urbano. Encontramos em algumas cidades, principalmente nas de Rivera e Tacuarembó, bandoneonistas que afirmam que só tocam “la típica”. Estes bandoneonistas se focaram sempre em tocar o repertório da típica mencionado por Fornaro (tangos, valeses e milongas), mas veremos que adicionam algum outro gênero. Observemos que Fornaro já fazia uma proposta para diferenciar estes tipos de músicos:

Muchos de nuestros informantes recorrieron la campaña, actuando en bailes de pueblo, bailes de familia, escuelas -importantes centros culturales hasta hace aproximadamente una década-. Los músicos “profesionales de ciudad” lo hacían en clubes, salones, festejos familiares. Todos recuerdan la muy activa participación en los festejos carnavalescos, incluyendo los tablados.¹²⁸ (FORNARO, 1994, p. 51)

A citação de Fornaro explica precisamente a principal diferença que também nós encontramos entre estes dois tipos de músicos que estamos propondo. Mas adicionamos aqui ao menos duas particularidades. A primeira é que, se entendo a que refere, a questão do “profissionalismo” que menciona Fornaro, não é exclusiva dos “músicos de cidade” que vou descrever aqui. Os músicos que vou caracterizar como rurais foram, e em alguns casos ainda são, tão profissionais quanto os músicos de cidade, no sentido de que se dedicaram à música ajudados também por contratos informais ou formais para se desenvolver como músicos intérpretes. Isto quer dizer que, embora seja possível encontrar mais irregularidades nos tipos de contratos, e assim algumas possíveis diferenças entre tipos de profissionalismo para o caso dos músicos rurais, a grande maioria dos entrevistados também cobrou de algum jeito por tocar.

A segunda particularidade que adicionamos aqui, é que esta diferenciação entre urbano e rural só foi observada entre bandoneonistas e não entre acordeonistas. Um destes casos de bandoneonistas urbanos foi na cidade de Rivera. Julian Dutra (1939-) nasceu num ambiente rural¹²⁹, mas já desde criança, quando começou a se interessar pela música, ambicionou viver na cidade e tocar a típica. Ele junto com algum outro caso, são o tipo de bandoneonista que chamamos de urbano. Para entender melhor esta diferenciação que estamos propondo, observemos como o próprio Julián relata seus inícios na música, na zona rural onde nasceu:

128 “Muitos de nossos informantes recorreram as regiões rurais, atuando em bailes de povoados, bailes de família, escolas -importantes centros culturais até aproximadamente uma década atrás-. Os músicos “profissionais de cidade” o faziam em clubes, salões, comemorações familiares. Todos lembram a ativa participação nas comemorações de carnaval, incluindo os palcos de bairro.” (T.P.)

129 Nasceu em Curticeiras, 9a secção de Rivera, cresceu na quarta secção de Rivera.

Teníamos un vecino muy buen músico, de la época de los bailes de escuela y eso... El hombre tocaba muy bien. A veces yo iba a la casa de él y lo escuchaba. Y a veces él pasaba por el boliche de mi padre para tocar en una escuela, y se tocaba unas piezas ahí, y yo siempre atento al bandoneón. Inclusive cuando se iba “deje, deje que yo le llevo el bandoneón”... [risas] Solamente por tenerlo en la mano. (...) con 16 años compré un bandoneón con mi trabajo, y ahí abandoné todo por el bandoneón hasta hoy (...) me encerré allá en mi cuartito en campaña con el bandoneón. Hasta las dos de la mañana, todos los días. El oído me ayudó un poco, y en un par de meses ya estaba tocando en algún baile de escuela por allá¹³⁰, con un amigo de la ciudad que me contrataba y me llevaba. Y ahí toqué unos 2 años. En aquella época se hacía muchos bailes en casa de familia. Pero las miras estaban en meterme en la ciudad, en una orquesta de ciudad, era lo que me gustaba. Hasta que conseguí. Había una orquestita acá [em Rivera, cidade] con tres bandoneones, que se les fue un bandoneón. Se fue mi primo justamente, que tocaba en esa orquesta. Y le dijo al director “le voy a mandar un gurí que está pintando muy bien, de repente usted lo toma...” Y así fue. Vine, me presenté, ensayamos una semana y empecé a tocar en el club Uruguay, en el mejor club de la ciudad. Ahí me sentí realizado, porque era lo que yo quería, meterme en los clubes sociales y en la orquesta acá en Rivera, acá nomás...¹³¹(DUTRA, Julián. 2018)

Os locais que são chamados de “clubes”, são precisamente aqueles locais e instituições que nas cidades organizaram e produziram os eventos chamados também “bailes”. E o que parece acontecer nos clubes de cidade é precisamente que o repertório das orquestras que tocam não é tão variado, como observaremos nos músicos das zonas rurais. Julián continua explicando sua experiência a este respeito:

En los clubes sociales acá en la ciudad era típica y jazz. No había baile que no fuera la típica también. Después ahí por fin de los 60 por ahí, empezó la nueva ola, la cosa empezó a cambiar. Ya el tango se tocaba menos. Pero nosotros siempre trabajamos bien con el tango. Después armamos el grupo Tinta Roja. Esto ya fue en el ochenta y pico. Y le dimos duro, veinte pico de años...¹³² (DUTRA, Julián. 2018)

130 Por vilarejos próximos a seu povoado de nascimento.

131 “Tínhamos um vizinho que era um músico muito bom, do tempo dos bailes de escola e isso... (...) às vezes ele passava pelo boteco do meu pai para tocar numa escola, e ele tocava umas músicas aí, e eu sempre atento ao bandoneón. Inclusive quando ele ia embora “deixe, deixe que eu levo o bandoneón”... [risas] Somente por tê-lo na mão. (...) com 16 anos comprei um bandoneón com meu trabalho, e aí abandonei tudo pelo bandoneón até hoje (...) me tranquei lá no meu quartinho camponês com o bandoneón. Até as duas da madrugada, todos os dias. O ouvido me ajudou um pouco, e nalguns meses já estava tocando nalgum baile de escola lá. Mas o objetivo estava em entrar na cidade, numa orquestra de cidade, era o que eu gostava. Até que consegui. Existia uma pequena orquestra aqui [em Rivera, cidade] com três bandoneones, que um deles foi embora. (...) Cheguei, me apresentei, ensaiamos uma semana e comecei a tocar no clube Uruguay, no melhor clube da cidade. Nesse momento me senti realizado, porque era o que eu queria, entrar nos clubes sociais e na orquestra aqui em Rivera, aqui perto... (T.P.)

132 “Nos clubes sociais aqui na cidade era típica e jazz. Não existia baile que não tivesse a típica também. Depois lá pelo fim dos 60, começou a ‘nueva ola’, a coisa começou a mudar. Já o tango se tocava menos. Mas nós sempre trabalhamos bem com o tango. Depois armamos o grupo Tinta Roja. Isso já foi no oitenta e tantos. E trabalhamos forte. Mais de vinte anos...” (T.P.)

Observe-se que Julián conseguiu não tocar os gêneros que foram deslocando a “la típica” nos clubes das cidades, pois outras formações faziam o repertório “de moda”.

Na citação de Julián aparece também uma primeira aproximação à questão sobre como os gêneros foram se desenvolvendo na cidade de Rivera. A “nueva ola” (nova onda), que Julián menciona chega a Rivera no fim da década de 1960, é um movimento de grupos de rock que surgem do sucesso dos Beatles (resumidamente falando)¹³³. Assim, segundo foi descrito pelos entrevistados, no caso da cidade de Rivera, foi primeiro o rock que começou a deslocar à “típica”, depois veremos que aparece o que os entrevistados chamam de “música brasileira” (que também tentarei esclarecer o que pode se referir isto), e depois a cumbia. Mais para frente observarei outros depoimentos que mostram detalhes sobre como costumavam existir nas cidades da região, orquestras bem diferenciadas e especializadas em alguns gêneros e não em todos, e que tocar o repertório “de moda” será característico dos músicos rurais. Mas falando desta diferenciação entre os dois tipos de bandoneonistas, lembremos que desde o começo do trabalho se está fazendo muita insistência em esclarecer o que pode-se entender por urbano ou por rural. Observe-se que nesta diferenciação proposta, não é só que chamamos urbano aos músicos porque moram na cidade, mas principalmente porque tocam, ou antes fizeram sua trajetória tocando majoritariamente em clubes de cidades, e seu contato com os eventos rurais foi muito menor em comparação com os eventos cidadãos em que participaram. Diferenciando-se deste tipo de bandoneonistas urbanos, veremos outros casos de bandoneonistas que, mesmo morando atualmente na cidade, se desenvolveram (e se desenvolvem) principalmente nos povoados rurais, e é por este motivo que proponho chamar eles de “rurais”.

4.6 O repertório “típico” na região

Como fui adiantando, para as orquestras típicas das cidades da região estudada, o repertório próprio da típica é maior do referido por Fornaro na citação apresentada no começo

133 Aharonián faz afirmações contundentes sobre a possível influência do “capitalismo imperialista” neste movimento do rock que, segundo o autor, intencionalmente procurou “a morte” do tango, onde observa como exemplo à Coca Cola Company promovendo o pacote de artistas originário da Argentina chamado “Club del Clan” (também muito mencionado pelos entrevistados), possivelmente os mais importantes da Argentina dessa “nueva ola”. “O capitalismo imperialista, invadindo com todas suas forças em Buenos Aires após a queda de Perón em 1955, utiliza todos os meios de comunicação de massas como o fim de eliminá-lo [ao tango].” (AHARONIÁN, 2014, p.110-11, T.P.)

desta seção: tango, milonga, vals. Antes de observar esses outros possíveis gêneros, vale lembrar que a citação de Fornaro é a única referência bibliográfica que temos achado até o momento sobre o que abrange esta categoria, e quando perguntamos, ou surgiu com os entrevistados a questão dos gêneros próprios da típica, esses três foram os primeiros em ser nomeados.

Heber Rodríguez (1933-) é outro desses bandoneonistas que entra dentro destas características que associamos ao “urbano”, ele tocou em orquestras da cidade de Rivera a partir de 1955 (menciona “Compás de tango” como a mais relevante) e se apresentou com essas orquestras nos principais clubes. Insisti em perguntar para Heber quais eram os gêneros que as orquestras típicas em que participou tocavam, e a lista parecia aumentar com cada vez que ele tentava descrevê-la. Primeiro diz: “Nosotros tocamos tango, milonga, vals... bueno típica toda música típica... Por ejemplo algún ritmo de marchas uruguayas que había”¹³⁴ (RODRÍGUEZ, 2018). Já na primeira referência adiciona a marcha. Na sequência perguntei a Heber se a ranchera era parte da típica, ao que Heber respondeu: “Ranchera sí entraba dentro de la típica. Es decir que era tango, milonga, vals, ranchera... algún candombe también hacíamos.”¹³⁵ (RODRÍGUEZ, 2018) Mais uma vez aparece o candombe como parte da típica, lembremos que já tinha-se observado que nos discos das orquestras típicas aparecia este gênero. Um pouco mais para frente pergunto se a polca era parte do repertório tocado nessas orquestras e ele respondeu: “...alguna polca hacíamos, muy poquitas, pero se hacía sí. Porque esos ritmos de antes ta todo lo que estaba, a no ser sambas, eso ya pertenecía a la otra orquesta. Pero lo nuestro era tango, milonga, vals, ranchera... alguna polca”¹³⁶ (RODRÍGUEZ, 2018). Segundo este bandoneonista, a lista do que refere a categoria típica para estas orquestras de cidade, abrange vários outros gêneros além de tango, milonga e vals. Uma possível lista deveria adicionar a estes três, ao menos ranchera, polca, marcha e candombe. Este repertório mencionado por Heber coincide com os gêneros que outros bandoneonistas urbanos que entrevistamos mencionaram, mas também achamos que algum entrevistado mencionou o paso doble e algum foxtrot como parte do repertório usual, que

134 “Nós tocamos tango, milonga, vals... bom “típica” toda música típica... Por exemplo algum ritmo de marchas uruguaias que existia...” T.P.

135 “Ranchera entrava sim dentro da típica. Ou seja que era tango, milonga, vals, ranchera... algum candombe também fazíamos”. T.P.

136 “...alguma polca fazíamos, muito poucas, mas fazia-se sim. Porque esses ritmos de antes ta tudo o que estava, sem ser sambas, isso já pertencia à outra orquestra. Mas o nosso era tango, milonga, vals, ranchera... alguma polca.” T.P.

também entram dentro de “esses ritmos de antes” que Heber menciona.

Aliás, na mesma conversa o próprio Heber descreveu esta especialização das orquestras em determinados gêneros, que já adiantei alguns parágrafos antes: “ La típica hacía eso en aquella época. Después estaban las jazz que hacían la otra parte... que te digo de sambas y cumbias, y todos esos ritmos así. Casi siempre actuábamos media hora y media hora”¹³⁷ (RODRÍGUEZ, 2018). Essa meia hora refere a uma alternância que se dava entre as distintas orquestras, o que quer dizer que quando a meia hora da segunda ou terceira orquestra finalizava, a ronda começava novamente pela primeira orquestra, uma outra meia hora cada orquestra. Assim o tempo que durasse o evento, o que podia levar a fazer geralmente ao menos duas vezes a ronda. Observe-se então que pareceria que a definição do que é típica para o caso dessas orquestras, passa principalmente por diferenciá-lo do que foi o movimento do rock já mencionado, e do que faziam as orquestras denominadas “jazz”, que mais para frente explicarei com mais detalhe.

4.7 Foles rurais

Deste jeito, o caso dos bandoneonistas rurais, como foi dito, seu repertório é ainda mais amplo respeito ao repertório típico” na região, e não apresenta maiores diferenças com o repertório dos acordeonistas. E pode-se dizer que este tipo de bandoneonistas e os acordeonistas de modo geral são sim o tipo rural. Mesmo morando na cidade, este tipo de músicos possui ao menos duas características distintivas. Primeiramente, o âmbito e os lugares onde tocam ou desenvolvem sua música são principalmente os povoados rurais. Embora também tocam e tocaram em eventos em cidades, estes eventos são similares aos que acontecem no âmbito rural. A segunda característica destes músicos que quero destacar, é o mencionado respeito a que se amplia o leque de gêneros que tocam. Porque os acordeonistas e bandoneonistas do tipo rural em geral tocam “o repertório da moda” sem distinção de gênero. Sendo que geralmente os lugares onde eles tocam não tem outras orquestras que toquem alguns gêneros particulares e distintivos das outras orquestras, isto gera que os músicos rurais conheçam um número bem maior de gêneros em comparação com os casos urbanos mencionados. Quase sem exceção todos tocam os gêneros próprios da típica mencionados

137 “A típica fazia isso naquele tempo. Depois estavam as jazz que faziam a outra parte... que te comento de sambas e cumbias, e todos esses ritmos assim. Quase sempre atuávamos meia hora e meia hora.” T.P.

neste trabalho, mas há que adicionar um número importante de gêneros, que mais adiante vou tentar detalhar. A importância dos bailes no repertório dos músicos, fica exposta no fato de que se uma música não é dançada pelo público, então a escolha está errada: essa música não será por muito mais tempo parte do seu repertório.

Antes de falar deles, há que observar alguma exceção a esta característica mencionada. Achemos algum acordeonista que, mesmo havendo tocado muito anos o repertório típico, com o tempo conseguiu não tocar tango. Walter Roldán (1943-) contou que ele tocava tango porque o duo à qual ele pertenceu por muitos anos, lhe exigia tocar tangos, mas que ele não gostava de tocar porque sempre teve que “mentir” as notas cromáticas que não conseguia fazer com o instrumento. Deve se entender que o tango é um gênero com muitos cromatismos, e os instrumentos de Roldán foram sempre acordeões diatônicos. Porque o instrumento de Roldán é “acordeón a botón” (acordeão de botão). Sendo um jovem acordeonista, no ano 1959 Roldán começou a tocar no duo chamado “El Viejito del Acordeón”, que tinha um espaço na rádio Zorrilla de Tacuarembó, (que aliás naquele momento tinha muito alcance: até o Chaco argentino ao menos). Ele relata deste jeito sua experiência nos inícios:

...yo tenía 15 años (...) Cuando tocábamos en los bailes nos jactábamos que teníamos 38 valeses para tocar en el acordeón. Nosotros tocábamos una noche entera y no repetíamos ni un tema. Pero claro, mi compañero -un gran compañero, hoy ya no vive- tocaba la guitarra (...) En ese duo estuve 13 años, y no podía salir, yo quería irme del dúo, pero la persona era una excelente persona y yo no quería que se resintiera conmigo. Pero ¿porqué me quería ir? Porque se tocaba en base a pedido (...) Entonces, llegaban las cartas pidiendo todos los temas que estaban de moda: el Sucu sucu, Nuestro Juramento, el tango La Cumparsita... Digo pero es imposible tocar eso, eso no es para l'acordión. L' acordeón fue creada para xote, polcas, mazurkas, habanera, valeses, pero no esa... Y él me decía “no, no.. usted toque nomás que yo soy el responsable”, digo “pero sale mal”. “No importa porque yo soy el director” decía él. Y yo tenía que tocar. Yo era un gurí. (...) En la de 3 hileras se puede tocar La Cumparsita, en la verdulera no se podía tocar. La verdulera tiene sólo 21 teclas y ocho bajos, no tiene semitonos. Entonces ¿cómo tocaba La Cumparsita? Tenía que remendarla. Entonces eso me lastimaba el oído tocar una nota que no es.¹³⁸ (ROLDÁN, Walter, 2018)

138 “...eu tinha 15 anos (...) meu parceiro -grande parceiro, hoje já não vive- tocava o violão (...) Nesse duo estive 13 anos, e não conseguia ir embora, eu queria sair do duo, mas a pessoa era uma excelente pessoa e eu não queria que se ressentisse comigo. Mas, porque eu queria ir embora? Porque se tocava em base a pedido, (...) Então, chegavam as cartas solicitando todas as músicas que estavam na moda: o Sucu sucu, Nuestro Juramento, o tango La Cumparsita... Eu dizia ‘mas isso é impossível de tocar, isso não é para l'acordión. L' acordeón foi criada para xote, polcas, mazurkas, habanera, valeses, mas não essa... E ele me dizia “não, não.. você simplesmente toque que sou eu o responsável”. Eu dizia “mas sai ruim”. “Não tem importância porque eu sou o diretor” dizia ele. E eu tinha que tocar. Eu era uma criança. (...) Na de 3 fileiras é possível tocar La Cumparsita, na verdulera não. A verdulera tem só 21 teclas e oito baixos, não tem semitons. Então, como tocava La

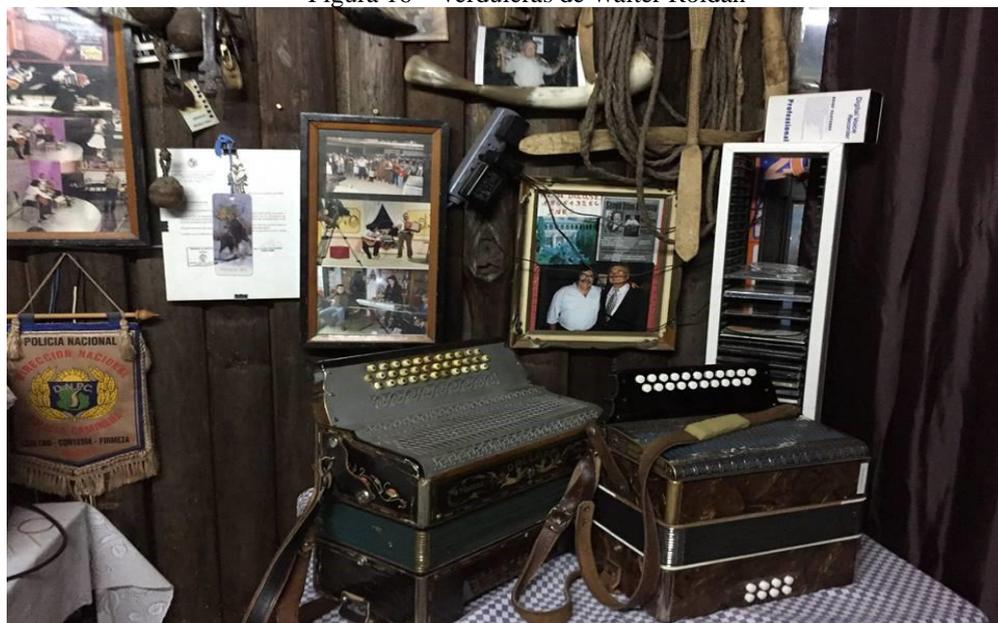
Precisamente, no caso dos acordeonistas, sabe-se que existem diferenças entre os distintos tipos de sanfonas. Os tipos que achamos são principalmente o que Ayestarán e os próprios músicos chamam de “acordeón a piano” (CDM AYESTARÁN, 2016, p. 48), por contraste com o que chamam “acordeón de botones” (acordeão de botões, gaita de botão), também conhecida por estes lados como “verdulera”, como se observa no depoimento de Roldán.

Figura 15 – Walter Roldán



Fonte: O AUTOR, 2018.

Figura 16 – Verduleras de Walter Roldán



Fonte: O AUTOR, 2018.

Cabe aqui então um esclarecimento à respeito de como os músicos chamam seu instrumento. O nome do instrumento formalmente escrito em espanhol é “acordeón”, e trata-se de um nome masculino, ou seja: “el acordeón”. Embora os músicos acordeonistas da região do trabalho podem chamar deste jeito o instrumento, como já se observa na citação de Roldán, também costumam chamar com muita frequência de “acordeona”, “acordión”, e particularmente muitos dos músicos entrevistados, chamam até de gaita (esta última provém do uso brasileiro do termo). Outras denominações podem se encontrar, mas por enquanto estas são as mais frequentes. Deste jeito o nome se converte em feminino, passando a falar de “la gaita”, “l’acordeona”, ou mesmo “l’acordión”¹³⁹. O acordeón de três fileiras que refere Roldán é um acordeón cromático, quanto que os de uma e duas fileiras são diatônicos, e também apresentam variantes na quantidade de baixos: as gaitas de oito baixos são as mais comuns. Roldán toca principalmente acordeón de duas fileiras que é a mencionada “verdulera” (que sobre o final tentarei explicar a origem do termo). Os acordeões diatônicos não poderiam tocar músicas com cromatismos, como é o caso do tango em geral.

Feitos estes esclarecimentos, observemos como no depoimento de Roldán, se percebe

139 Pode se objetar que em vez de escrever “acordeona” ou “acordeón”, escrever “cordeona” ou “cordión”, e assim escrever “la cordeona” ou “la cordión”, em vez de utilizar o apóstrofe. Mas observamos algum caso particular onde ficou evidente que os entrevistados falavam de “acordeona” ou “acordión”, por este motivo optei por utilizar apóstrofe.

que foi só quando ele deixou de tocar para o seu respeitado companheiro, que conseguiu poder dizer que “não” a uma determinada solicitude que ele entendesse inadequada para o seu instrumento; isto é: não tocar tango nem outros gêneros (dentro dos que inclui a cumbia), que segundo explicou, não são para o instrumento que ele toca. Porque, como foi mencionado, a amplitude dos gêneros dos músicos rurais surge da função que cumprem animando os bailes que, sendo que muitas vezes eram os únicos músicos para animar esse baile, deviam (e em muitos casos ainda devem) ter um repertório o mais amplo e abrangente possível, para poder tocar durante várias horas e aliás cumprir com os gostos do público quando lhes solicita alguma música ou ritmo particular. O próprio Roldán afirma que em seus começos “tocava a noite inteira sem um descanso” (ROLDÁN, 2018. T.P.), e muitos dos músicos fizeram insistência nesta característica dos bailes que tinham muita duração.

Uma consequência importante que os músicos destacaram a partir de esta condição de animar bailes por muitas horas, foi o esgotamento que vai gerando esse tipo de vida, particularmente para os músicos mais boémios. Muitos dos mais idosos falaram de outros músicos referentes que não conseguiram viver muitos anos nessa vida, e mencionaram o consumo de álcool como a principal causa do deterioro. Sem chegar a ser um caso dos mais boémios, o acordeonista Eduardo “Dardo” Silveira (1964) explicou os motivos pelos quais, a pesar de desfrutar muito de fazer música em bailes, nos últimos anos foi se afastando destes eventos. Além de explicar causas económicas, comenta que esses eventos foram deteriorando sua saúde, principalmente produto do álcool, e de dormir poucas horas, e até muitas vezes passar dias inteiros sem dormir:

Y uno cansa también ¿no? Fijate que hace cuántos años que estoy con eso. Desde los 7 años con eso. Y eso que ahora no es como antes. Antes...dios me libre! Tomaba cada paliza que ... Fijate de empezar a las 6 las 7 de la tarde y dale, dale manija nomás... Y al otro día eran las ocho, las nueve de la mañana y quedaba algún otro para entreverar la cosa (...) los tipos encerraban un consumo y carneaban un capón allí y ya¹⁴⁰ (...) vamo a hacer una colecta y vamo a darle pa los músicos y vamos un rato más hasta medio día... claro nosotros éramos tiernitos... ¹⁴¹ (SILVEIRA, Eduardo “Dardo”. 2018)

140 “Consumo” refere geralmente a um animal ovino. “Capón” é um ovino macho capado, que os produtores rurais dispõem em seu estabelecimentos para consumo próprio e do pessoal que trabalha no mesmo.

141 “A gente cansa também não é? Olhe que estou com isso desde os 7 anos de idade. Aliás antes era pior. Antes...meu deus! Levava cada surra ... Começar às 6 ou 7 da tarde bora e bora... E no outro dia eram as oito, as nove da manhã e ficava algum outro para misturar o assunto (...) as pessoas pegavam uma ovelha de consumo para abater e pronto (...) vamo juntar uma grana para os músicos e vamos um pouco mais até o meio dia... lógico a gente era terna...” T.P.

Esta particularidade de bailes que com uns poucos músicos duravam toda a noite (às vezes só um músico), parece sim ser próprio de zonas rurais e não dos eventos urbanos que temos mencionado. Aliás, embora Dardo viva no momento atual na cidade de Artigas, ele nasceu e cresceu no povoado de Colonia Lavalleja, no departamento de Salto. Coincide que o pai de Walter Roldán, nasceu também naquele povoado, da onde surgem muitas das mais interessantes histórias que Walter contou pra nós, e coincide também com a região de Salto que neste trabalho estamos abrangendo. O interessante é descobrir que alguns destes bailes ainda acontecem; por enquanto não achamos nenhum que dure a noite inteira com um só músico, mas sim ainda existem ao menos nessa região, bailes com músicos acordeonistas. As características dos bailes rurais apresentam diferenças dependendo principalmente da data em que os entrevistados contam que os bailes aconteciam. O trabalho de Curbelo (2017) apresenta numerosos depoimentos sobre os bailes rurais, onde o autor deduz que um determinado tipo de baile foi desaparecendo. Mas insistimos que ainda existem bailes com acordeonistas na região estudada, agora já com características particulares que vou descrever no seguinte tópico.

Antes observe-se que segundo Fornaro as escolas deixaram de ser centros culturais aproximadamente no começo dos anos 80: “...escuelas -importantes centros culturales hasta hace aproximadamente una década...” (FORNARO, 1994, p. 51) Mas lembremos que na contextualização feita na seção anterior explicávamos que já Padrón Favre destacava o papel das escolas e os liceos especialmente nos departamentos ou regiões onde o estado e suas distintas instituições com fins de promoção cultural, não chegam ou não alcançam a cobrir as necessidades ou interesses de um determinado povoado ou região. Esta afirmação de Padrón Favre não faz referência a nenhuma data, mas coincide com o que observamos nesta pesquisa, onde em determinadas regiões isto continua acontecendo.

4.8 Alguns eventos no momento atual

Durante a realização do trabalho de campo para esta pesquisa, principalmente por questões de tempo, dei prioridade às realizações das entrevistas, já que em muitos casos foi muito difícil chegar até os entrevistados, e também porque nos eventos em que eles costumam tocar, a participação sem uma adequada proximidade com os protagonistas resultou de pouco valor. Mesmo assim consegui participar em alguns eventos que parece importante descrever.

Um dos primeiros eventos em que participei é conhecido como “Valentín Aparcero”. Em fevereiro de 2018 participei no “13er Valentín Aparcero”, evento anual realizado nas proximidades do vilarejo Rincón de Valentín¹⁴². O Valentín Aparcero entra em um tipo de evento que costuma ser chamado por festival, mais especificamente “festival criollo”, também conhecido simplesmente por “criolla”. Trata-se de eventos ou festividades que duram vários dias, este particularmente durou 3, mas os que duram mais já costumam ser chamados de “semanas”. Padrón Favre também destaca que estes eventos surgem com muita força a partir dos anos 60 e ainda mais a partir dos 70. Padrón Favre os resume como

nuevas propuestas que tendrán la característica de repetirse anualmente, de estar dirigidas a un público masivo y de reunir diversas expresiones creativas. Es el caso de las fiestas populares denominadas *semanas*, generalmente alusivas a una determinada ciudad, departamento o producto característico. También nacerán los festivales musicales, especialmente aquellos dedicados al denominado folclore...¹⁴³ (PADRÓN FAVRE, 2011, p. 88)

Nestes eventos se costumam fazer diversas apresentações artísticas mas, particularmente o evento que eu assisti, estava centrado numa competição de montas de cavalos selvagens (sem domar)¹⁴⁴ que se fez durante os três dias, e durante o tempo que o sol deu luz para o mesmo. Há muitas variantes sobre a competição e sobre as coisas que acontecem no “ruedo”, espaço de grama similar a um campo de futebol onde acontecem as “montas”, e ao redor do qual são montadas arquibancadas, ou onde o público costuma levar suas cadeiras (dobráveis) para os trechos que não há arquibancadas. Há também um palco onde vários relatores vão se alternando para relatar os acontecimentos principais ajudados por amplificação apropriada.

142 Também próximo do mencionado povoado Colonia Lavalleja. Veremos que o entrevistado Israel Echenique vive atualmente em Rincón de Valentín, e se se observa no mapa da p. 72, o mesmo aparece indicado.

143 “...novas propostas que terão a característica de se-repetir anualmente, de ser dirigidas a um público massivo e de reunir diversas expressões criativas. É o caso das festas populares denominadas *semanas*, geralmente alusivas a uma determinada cidade, departamento ou produto característico. Também nascerão os festivais musicais, especialmente aqueles dedicados ao denominado folclore..” T.P..

144 Também chamadas “jineteadas”.

Figura 17 - Cacho Marquez, relator do ruedo



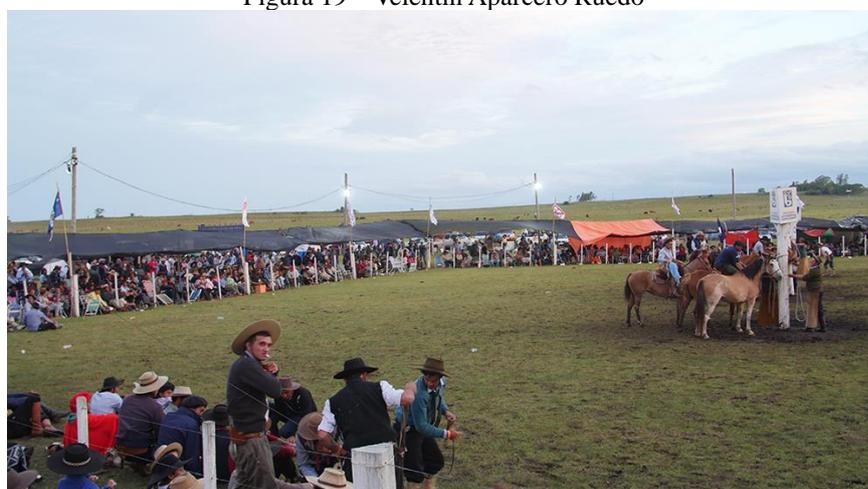
Fonte: O AUTOR, 2018.

Figura 18 – Velentín Aparcero Ruedo



Fonte: O AUTOR, 2018.

Figura 19 – Velentín Aparcero Ruedo



Fonte: O AUTOR, 2018.

Figura 20 – Valentín Aparcero Ruedo



Fonte: O AUTOR, 2018.

Mas interessa destacar o que acontece além deste “ruedo”. Nas proximidades do mesmo, são montados locais para comer e beber, acesso a banheiros, e se monta um palco (embora podem ser mais, dependendo das dimensões do evento) onde na noite, depois das “montas”, acontecem as apresentações musicais. Nenhum dos músicos entrevistados por esta pesquisa participou nesse palco do Valentín Aparcero, mas algum deles participaram em outros palcos com convites formais ou informais, como mencionei anteriormente. A produção do evento organiza também “bailes” que acontecem já na madrugada, começando a abrir as portas à 1:00 AM, mas que o pessoal mais jovem costuma assistir a partir das 2:00. No caso do Valentín Aparcero, os bailes costumam ser feitos na “Escuela de Valentín”, segundo alguns me informaram. Não participei nestes eventos chamados “baile” do 13er Valentín Aparcero, nenhum dos músicos que entrevistei ou ia a entrevistar me informou que fosse a tocar em algum deles. Pelo que soube, os bailes costumam levar orquestras, e me informaram que para essas noites as orquestras que iam tocar não tinham foles. Levando em conta o horário do “baile” e as possibilidades que eu tinha para passar a noite, como falei anteriormente, dei prioridade a entrevistar acordeonistas e bandoneonistas.

Todo o mencionado sobre este evento até agora, é parte da própria produção do mesmo, mas observei ao menos duas instâncias onde também houve músicos tocando. Uma delas foi num dos bares para venda de comida e bebida. Segundo me informaram, os donos destes bares, costumam convidar músicos para animar sua cantina. Os músicos convidados costumam receber ao menos os custos dos traslados, comida e bebida a vontade, e também,

dependendo do caso, receber um salário, por passar as jornadas inteiras que duraram as festividades, tocando na cantina que se arma para o acontecimento. Estes casos resultam o mais parecido que temos encontrado até o momento, aos tipos de músicos que chamei de “andantes” no tópico referente ao “coletivo”, quando explicava que nos séculos passados, o talento do cantor era uma carta de apresentação para ser bem vindo nos estabelecimentos onde estes músicos-andantes iam chegando, e ter comida e hospedagem. No dia de hoje, em nossa pesquisa, por enquanto não temos encontrado este tipo de andante que “ande” sem ser convidado, como parecia acontecer nas referências citadas. No entanto, mais uma vez, isto não significa que não existam. Naquele Valentín Aparcero, achei um guitarrero que animou uma destas cantinas, e me informaram que num momento em que eu tinha me afastado para fazer uma entrevista com um acordeonista, se aproximou a essa cantina um bandoneonista muito idoso, que tocou algumas músicas junto com o guitarrero. Procurei quanto me foi possível contatar esse bandoneonista, mas ninguém soube me informar nem sequer o nome dele.

A outra instância onde os músicos tocam tem a ver também com o que acontece informalmente nestes eventos. Sendo que estas “criollas” acontecem em localidades afastadas dos maiores centros urbanos, e que estas localidades também não dispõem de infra-estrutura turística para receber público (no caso de Rincón de Valentín me informaram que não há nenhum tipo de alojamento sem ser casas privadas), o público assistente a estes eventos que não mora perto, costuma acampar também nas proximidades do “ruedo”. No caso do Valentín Aparcero, a infra-estrutura disponível é quase inexistente, apenas os mesmos banheiros para o público em geral e uma grama descampada, quase sem árvores na maioria dos casos, para montar a tenda. Fato que fala muito, ao menos de duas coisas: por um lado da paixão do público por estes eventos que, mesmo em condições de muita adversidade (frio e chuva ao menos, e vale dizer: “muito frio!”, mesmo sendo verão em comparação com qualquer noite nordestina¹⁴⁵), não deixam de assistir a eles. Por outro lado, fala de que estas condições não diferem muito das próprias condições em que muitas destas pessoas vivem durante todo o ano, mesmo na atualidade.

Mas, para o caso da música, o mais importante, são as fogueiras (“los fogones”) que o pessoal acende perto ou na frente dos grupos de tendas. Fogueiras em que estas pessoas cozinham, se esquentam, e onde os músicos costumam tocar e compartilhar músicas ao redor

145 Em palavras de nordestinos com quem conversei estando em Uruguai.

do fogo. No caso participei numa fogueira, onde se encontrava o acordeonista Elder Dornelles, também entrevistado para este trabalho. A música aconteceu informalmente: com o violão sempre presente, os músicos vão se alternando interpretações musicais. O interessante a observar é que quando Elder tocou algum chamamé com seu “acordeón a piano”, algum casal chegou a dançar também ao redor do fogo.

Outro dos eventos muito mencionados pelos entrevistados em que chegamos a participar foi organizado precisamente pelo “liceo” do vilarejo Sequeira em Artigas, em abril de 2018, para arrecadar dinheiro para o próprio liceo. O nome do evento neste caso era chamado de “peña”. Conversei telefonicamente com Karina de Paula, a directora do liceo de Sequeira, e explicou que o evento era chamado assim porque tratava-se de um baile que começava mais cedo e terminava mais cedo. Esta “penha” foi organizada para começar às 21hs e terminar até às 2:00 AM. Se comparamos com os horários dos bailes que mencionamos aconteceram no Valentín Aparcero, a diferenciação dos nomes de “baile” ou “peña” parece estar baseada nessa mesma diferença de horário. Mas muitas das pessoas com que falamos chamou o evento de “baile”. O baile foi feito no salão que eles chamam “Salón de MEVIR”.¹⁴⁶ Era cobrado um ingresso e tinha também uma cantina, da onde surgem os principais lucros para o liceo. Para o baile foi contratada uma orquestra principal, e foi convidada a orquestra do mencionado Elder Dornelles chamada Los Telmitos. Essa noite a orquestra de Elder estava conformada por seu acordeón, um violão, um baixo (tocado por seu irmão Miguel Angel, quem também colaborou com a pesquisa em diversas formas), um cantante, um pandeiro (sem couro) e uma percussão (bateria electrónica emprestada da orquestra de Fofiño) tocada por uma criança de 11 anos. Elder mora em Sequeira, mas o resto dos integrantes não. Miguel Angel por exemplo mora no vilarejo Colonia Lavalleja, a uns 40 kms de Sequeira. No momento da entrevista, Elder anunciou que essa noite ia estar a orquestra quase completa, argumentou que quando se trata de um benefício para o liceo ou algo similar, o pessoal não costuma faltar. A orquestra principal essa noite foi a orquestra de “Fofiño da gaita”, também conhecido por “Fofiño del acordeón”. Fofiño é brasileiro, da cidade de Quarai, Rio Grande do Sul, que fica frente à cidade de Artigas, do outro lado do mencionado rio Cuareim. Sequeira fica a uns 80 kms da cidade de Artigas rumo ao sul. Para chegar a Quarai tem que atravessar a ponte que une as duas cidades.

A orquestra de Fofiño consistia nele tocando o acordeão, um baixista, um

146 Comisión Honoraria Pro Erradicación de la Vivienda Rural Insalubre (MEVIR).

percussionista (com a própria bateria electrónica) e uma guitarra. Confirmei que o baixista da orquestra de Fofiño é uruguaio e o percussionista é brasileiro. Os cantantes eram o próprio Fofiño e o baixista, ambos com muito ofício e versatilidade para tocar ritmos diversos. Fofiño cantou em português e em espanhol indistintamente, o baixista principalmente em espanhol. As duas orquestras se alternaram ao menos duas vezes o palco, que estava no nível do chão. O salão tinha uns 4 ou 5 metros de largo por uns 15 ou 20 metros de comprimento. Sendo que a orquestra de Fofiño foi a que tocou por mais tempo, se confirmou que a cumbia foi a música que mais tocaram, e que mais se dançou. Não percebi que houvessem pedidos por parte do público. Parece que Fofiño já tem ofício neste tipo de bailes e não deu muita chance para os pedidos. Quando tocou cumbia, a pista de baile estava cheia. Não sempre foi assim com outros ritmos. A orquestra de Elder tocou polca e chamamé principalmente. Embora houve muitos casais que dançaram com Los Telmitos, a pista não estava cheia como quando tocou a orquestra de Fofiño. As orquestras tocaram com uma amplificação que foi levada pelo próprio Fofiño, com um encarregado do som. Quando a orquestra de Elder começou a tocar o som estava realmente muito “difícil” (por não utilizar outro termo). Elder me perguntou o que eu achava sobre o som e eu, tentando uma melhora possível e rápida sugeri que estava muito forte, que com descer a intensidade já ia melhorar. A coisa melhorou, mas a orquestra de Elder teve muitos problemas técnicos que resolveram na hora.

Elder e Miguel também assistiram ao baile com suas esposas, e dançaram sem parar enquanto Fofiño tocou. Na pista de baile achamos público de todas as idades. Aliás crianças de até 2 ou 3 anos de idade. Sendo que Sequeira e Colonia Lavalleja são os povoados mais próximos ao estabelecimento onde durante vários anos realizei as filmagens do já mencionado documentário Los Dos Caminos, encontrei um dos trabalhadores (“peón rural”) do estabelecimento nesse baile: Angel “Tito” Núñez, de uns 59 anos de idade nesse momento. Conversando me comentou que tinha chegado ao baile principalmente acompanhando a sua filha de 16 anos, que ela tinha insistido que queria assistir e por isso ele tinha aceitado. A conversa com Tito vem a confirmar o fato que muitos dos entrevistados comentaram acontecia nos bailes, especialmente no passado, em que era costume assistir com a família inteira aos bailes rurais. Neste caso não é uma família inteira, mas Tito tem mais um filho que já tem 36 anos de idade, e que já não mora com ele, e a esposa de Tito preferiu ficar na casa essa noite. Perguntei a Miguel Angel e a Elder por suas filhas e filhos, e também aparecem dispersos.

Também quando conversei com Elder antes do evento, ele chegou a comentar que se acostumava organizar concursos de baile nos eventos em que ele tinha participado. Essa noite se improvisou um concurso de baile. Digo “se improvisou”, porque até onde soube não estava previsto fazer um. Suspeito que Elder pode ter influenciado em que a coisa acontecesse. Seja como for, aconteceu. Participaram 6 casais e o casal ganhador ganhou uma caixinha de latas de cerveja (vale dizer brasileiras), que compartilhou com todos os concorrentes. Dançaram cumbia e chamamé, mas principalmente cumbia. O concurso teve um jurado (uma pessoa de uns 30 anos de idade) que fazia algum comentário com um microfone. Ele ia indicando o casal que ficava eliminado. E assim iam passando algumas músicas diferentes tocadas pela orquestra de Fofiño. No momento não consegui entender claramente o critério pelo qual os casais iam sendo eliminados. Consegui filmar a primeira vez que o jurado tirou o primeiro casal da concorrência e, depois de reproduzir várias vezes o vídeo, da para perceber um erro bem menor no casal. Pelo que entendi, ele (o jurado) era de Colonia Lavalleja, e coincidiu que os casais eliminados primeiramente eram também desse vilarejo. Observei que estes casais tinham possivelmente menos de 20 anos de idade, e pareciam ter um vínculo próximo a esta pessoa. A impressão é que este jurado estava sendo especialmente exigente com estes jovens, quase como educando aos casais nas “normas” da cumbia. Esta pessoa chegou a indicar (através do microfone) o jeito correto de dançar cumbia que ficou gravado na minha memória, pois os meios mecânicos tinham acabado suas possibilidades de registro; ele falou algo assim como “a cumbia se dança abraçando ao casal e marcando bem o ‘dois por um’...”. O ‘dois por um’ refere a fazer dois passos para um lado e um para outro. Mas como o leitor deve suspeitar, marcar bem o ‘dois por um’ não é algo que se faz de um dia para o outro. Deixo o antecedente para os especialistas em questões coreográficas, pois pouco mais posso afirmar sobre o assunto.

Um terceiro evento em que assisti foi um baile na cidade de Tacuarembó. Cheguei na noite de um sábado de julho de 2018 no clube “Agremiación de Pasivos 19 de junio de 1973” (no futuro “APDNJ1973”) para entrevistar ao bandoneonista Clever “Piqueno” González (1951-). Ele explicou que tem uma cantina no clube, na qual trabalha todas as noites dos sábados, e onde um sábado por mês toca no palco. O salão do clube da “APDNJ1973” é bem maior ao caso do salão de Sequeira. Neste caso pode ter uns 10 metros de largo por uns 40 de comprimento com alguns espaços com colunas (ver foto). Há um palco elevado 1 metro da altura do chão onde já estavam instalados os instrumentos no momento em que cheguei, e ao

redor deles estava a amplificação para as orquestras, com potência para abranger bem o salão. As orquestras começam a tocar as 21hs, mas as portas são abertas ao menos as 20hs, e se toca até às 2:00 AM. Duas orquestras se alternam, segundo explicou Piqueno, cada 45 minutos, mas desta vez observei que cada uma tocou ao menos uma hora na primeira roda. E essa noite tocou o próprio Piqueno como primeira orquestra, como a orquestra da “típica”. A orquestra de Piqueno foi essa noite com um “tecladista”, que também tocava bases rítmicas desde os teclados. A segunda orquestra formava com o mesmo tecladista, um violão que cantava, um percussionista tocando timbal e um percussionista tocando “reco reco” (ou güiro) que também cantou. Esta orquestra tocou pura cumbia, mas como observaremos mais para frente, também é chamada de “jazz” ou “la jazz”. O público assistente foi principalmente da terceira idade, mas se perceberam casais mais jovens, embora não menores de 30 anos.

Figura 21 - Salão APDNJ1973



Fonte: O AUTOR, 2018.

Figura 22 - Salão APDNJ1973



Fonte: O AUTOR, 2018.

Ficando na parte de fora do clube alguns minutos antes do começo da orquestra de Piqueno, observei que muito público chegava de táxi, alguns poucos carros se estacionaram na porta, mas a impressão geral é que não parece um público que tivesse carro próprio.¹⁴⁷ Estando fora também vi chegar ao bandoneonista Eladio Godin (1944-), com quem estive conversando na manhã desse mesmo sábado. Essa manhã Eladio me recebeu numa garagem onde observei tinha alguns elementos básicos para cozinhar, e quando solicitei passar ao banheiro, atravessei a única porta interna que tinha essa garagem, e ingressei num espaço menor com uma cama de solteiro (com lençóis e cobertores em uso), onde tinha acesso ao banheiro (sem porta). Essa noite grande parte do público chegou no baile em casal, mas Eladio foi um dos tantos que chegaram sozinhos e sozinhas, isto é: sem casal. Eladio estava especialmente ajeitado em comparação a como encontramos ele na manhã. Observei nele, além da impressão asseada do seu cabelo e rosto, uma camisa branca com detalhes, também brancos mas em outra textura (símil seda). Acho que estes detalhes falam muito também do público assistente.

Quando solicitei autorização ao presidente do clube Daniel Ferreira, para participar do evento e fazer algumas filmagens, ele indicou, além de cobrar um ingresso diferenciado para sócios e não sócios do clube, algumas regras que exigem ao público para ingressar ao salão, como uma forma de gerar um “bom ambiente”, que principalmente referem à vestimenta. O

¹⁴⁷ Segundo entendo, até agora em Uruguai é bastante mais caro ter acesso a um carro que em Brasil, mas isto é só uma observação pessoal sem medição objetiva.

peçoal que chegou sem parceiro foi quase sem excepção aposentado. A presença de alguns casais jovens entre o peçoal mais idoso foi explicada por Daniel precisamente porque estes jovens não conseguem desfrutar dos bailes que existem para gente mais jovem na sua cidade, e no clube conseguem dançar tranquilamente e desfrutar.

Não observei maiores diferenças entre a quantidade de dançarinos durante uma ou outra orquestra, talvez um pouco maior no caso da típica, mas muito leve. Observei que os casais dançam principalmente abraçados, mas houve várias mulheres (das que tinham chegado sem casal) que dançavam sozinhas, continuando o fluxo circular que todos os dançarinos costumam fazer no sentido inverso às agulhas do relógio pela “pista de baile”. Depois que Piqueno tocou, perguntei para ele se costumava sair para dançar com a sua esposa. Quando afirmou que sim, perguntei se era comum convidar a dançar a outra mulher¹⁴⁸ e ele comentou: “poder podés, ahora la patrona...”¹⁴⁹ A patroa é o jeito coloquial que em Uruguai (ao menos) se costuma referir à esposa. Piqueno deu a entender que a patroa não ia gostar que seu marido dançasse com outra mulher. Piqueno também confirmou que é muito comum que nesses bailes a quantidade de mulheres solteiras seja muito maior que a dos homens, o que explicaria porque muitas mulheres dançam sozinhas¹⁵⁰.

Há sobre os bailes, e sobre protocolos e regras que os dançarinos parecem cumprir, muito para falar, mas já adianto que pela própria extensão deste trabalho não será possível aprofundar devidamente nesta questão. Não todos os entrevistados falaram destas questões, e eu particularmente não insisti em perguntar, especialmente sobre questões coreográficas, porque entendo excede o que esta pesquisa pode cobrir. Mesmo sem perguntar, pela inseparável relação entre estes músicos e o baile, a referência a questões coreográficas surgiu em um ou outro momento. Anotarei só mais uma característica sobre a coreografia que entendo é importante: em todos os casos que estive presente em momentos em que o peçoal dançou, se observou que trata-se de baile de casal abraçado. A única excepção se deu no mencionado caso das aposentadas do baile da cidade de Tacuarembó.

148 Nas “milongas” de Montevideo (“milonga” é o jeito em que ainda hoje são chamados tanto os eventos, como os salões onde se realizam os eventos, onde o peçoal dança tango e milonga principalmente, e geralmente sem orquestras, com um DJ), especialmente as que costumam fazer uma aula de dança de tango, e depois da aula o peçoal fica a vontade para a própria milonga, o público costuma em muitos casos mudar de casal para dançar as músicas (especialmente isto é exigido nas aulas).

149 “Poder pode, agora a patroa...” T.P.

150 Cheguei a observar só um caso em que uma das mulheres que dançou sozinha quase desde o começo, dançou uma ou duas músicas com outra mulher, costume que também é muito comum nas “milongas montevidéanas” no momento atual.

Sem entrar em mais detalhes sobre estes bailes, há que dizer que muitos entrevistados mencionaram sim um certo “desaparecimento” de alguns tipos de bailes. Os entrevistados também mencionaram que o desaparecimento se observa na desapareição das escolas como promotoras e produtoras destes eventos, muitas vezes por travas legais. Ficam aqui apresentados alguns casos que mostram parte do acontecer dos “bailes” como eventos para dançar no ano 2018, e da prática do baile num nível mais geral, com suas particularidades, que não necessariamente significa desaparecimento. Seja como for, o que sim parece claro sobre a questão dos bailes é que algumas coisas mudaram, mas o que me interessa destacar é que, mesmo com essas mudanças, as características observadas nos músicos rurais de ter um amplo leque de gêneros dentro de seu repertório, se manteve inalterável. Logicamente, o que também pode ter mudado é a conformação desse repertório.

4.9 O repertório “rural”

Antes de começar a falar do repertório que vamos encontrando, é preciso esclarecer que, mesmo sendo muito interessante aprofundar em cada um dos gêneros, no trabalho atual não foi possível abordar os detalhes de todos estes gêneros, pelo qual tentarei resumir da melhor forma possível as generalidades e questões que entendo mais relevantes sobre cada um deles. Vou referir principalmente às características da música instrumental, embora corresponde dizer que muitos dos instrumentistas cantaram, e a maioria dos que cantaram o fizeram com muita técnica, qualidade e afinação. Começarei então mencionando os gêneros pela variável da antiguidade.

4.9.1 A polca

É possível afirmar que a polca é um dos gêneros mais antigos, com maior presença no repertório dos músicos. A grande maioria comentou que a sua primeira música foi a polca. E como já observamos anteriormente, isto se cumpre tanto para os músicos rurais quanto para os urbanos. Já outros autores têm afirmado que existem algumas espécies de polca diferenciadas dentro do próprio repertório uruguaio (AHARONIÁN, 2014a, p. 22; FORNARO, 1994, p. 57; CURBELO, 2017). Alguns dos músicos chegaram a tocar estes estilos diferenciados. O material está gravado e a partir da transcrição e comparação das distintas versões pode-se

aprofundar nas suas particularidades. Interessa ressaltar neste momento, que polca é um título de gênero que se usa para designar ritmos com diferenças consideráveis. E arrisco afirmar que a polca tem uma certa vitalidade, no sentido que há polcas de composição relativamente recente que são parte do repertório de muitos dos músicos entrevistados. É o caso de “Cuando Cante el Gallo Azul” do poeta Washinton Benavides gravada por primeira vez pelo duo Larbanóis-Carrero (por volta de 1978).

Há também uma outra variante da polca que não tem a ver com sua rítmica, e sim com um adicionado de recitados: é a chamada “polca con relaciones” (polca com relações). A polca com relações consiste basicamente em fazer uma parada na música onde se dizem alguns versos entre um homem e uma mulher, geralmente começa o homem dizendo algum verso e a mulher responde. Este tipo de polca está relacionada com a prática mais antiga ainda do chamado “pericón” e outras danças vinculadas. Entre outras coisas, está baseada no costume das pessoas (principalmente rurais) de reter na memória versos que são usados nestas ocasiões. Observe-se que esta prática está também relacionada com o costume de memorizar versos e anotá-los ao chegar à própria casa, observada por Aharonián, que citei quando falei das características dos músicos de ouvido. O interessante é que, embora estas práticas já não sejam tão usuais, alguns dos entrevistados comentaram que ainda se pode encontrar polca com relações nalguns povoados menores, especialmente em aniversários familiares onde eles participaram. Insisti e perguntar aos que confirmaram que isto ainda acontecia, quando tinha sido a última experiência deles nisto, e todos comentaram que foi no 2018. Observei que ainda é costume das pessoas dessa região memorizar versos que costumam utilizar nessas ocasiões. Também confirmei o costume de memorizar versos consultando alguns “payadores” ou amadores da “payada”, fenômeno que não é possível descrever aqui, mas que também observei com muita presença e vitalidade no interior¹⁵¹.

4.9.2 A milonga

Algo similar ao observado com a polca, acontece também com a milonga, no sentido que pode ter algumas variantes dentro deste gênero. Aharonián explica algumas dessas variantes: a milonga “fue nombre de una especie musical con varias vertientes o subespecies y

151 “O arte da payada (...) dois trovadores concorrem, improvisando versos construídos em estrofes muito estritas, num verdadeiro confronto de talentos e habilidades.” AHARONIÁN, 2014, p. 20, T.P.

fue nombre de danza, una danza movida y angulosa, originada según Vicente Rossi en la margen oriental del Río de la Plata.”¹⁵² (AHARONIÁN, 2014, p. 46) Respeito à origem oriental, Aharonián esclarece que Jorge Luis Borges refuta esta hipótese sem aportar elementos documentais. O que sim observamos nesta pesquisa é a importância da milonga no sul de Brasil, sugerindo uma diferença com o observado por Aharonián no que diz à presença deste gênero nessa região:

En el sur de Brasil su importancia ha sido relativamente pequeña. (...) Augusto Meyer no registra la milonga em su *Guia do folclore gaúcho* (Aurora, Rio de Janeiro, 1951). En *Danças e andanças da tradição gaúcha* (Garatuja, Porto Alegre, 1975) Barbosa Lessa y Paixão Córtes la consideran como especie de origen rioplatense que entró a Rio Grande de Sul por la frontera con Uruguay, y señalan un proceso de “revivificación” por parte de los guitarristas ligados al movimiento tradicionalista.¹⁵³ (AHARONIÁN, 2014, p. 47)

Encontramos em nossa pesquisa numerosos exemplos que os entrevistados chamavam de “milonga brasileira”. Fato este que leva a pensar na importância de este gênero no sul de Brasil. Respeito às características desta “milonga brasileira”, observarei alguma coisa no tópico sobre “música brasileira”, e quando fale sobre o “tango amilongado”. Observarei agora a distinção que faz Aharonián ao diferenciar as milongas “cantables” (cantáveis) das “bailables” (dançáveis) (AHARONIÁN, 2014, p. 48-49). O autor chama “cantables” às variantes de milonga que são, tal como o nome indica, cantadas, mas segundo entendo, também acompanhadas geralmente por um violão. Enquanto que a “bailable” está mais vinculada ao repertório típico (descrito neste trabalho), sendo as suas versões geralmente instrumentais. O que encontramos nesta pesquisa é principalmente o segundo tipo de milonga, o que Aharonián chama de “bailable”, mas observamos que muitas vezes os músicos entrevistados cantaram as milongas, especialmente as “milongas brasileiras”.

Por último dizer que, se a polca tem vitalidade, a milonga também. Tal vez no caso da milonga, há que esclarecer que essa vitalidade está também relacionada com a “milonga cantable” e com o violão como instrumento de referência para acompanhar o canto. Mas é

152 “foi nome de uma espécie musical com várias vertentes ou subespécies e foi nome de dança, uma dança movida e angulosa, originada segundo Vicente Rossi no litoral oriental do Rio da Prata.” T.P.

153 “No sul do Brasil a sua importância foi relativamente pequena. (...) Augusto Meyer não registra a milonga em sua *Guia do folclore gaúcho* (Aurora, Rio de Janeiro, 1951). Em *Danças e andanças da tradição gaúcha* (Garatuja, Porto Alegre, 1975) Barbosa Lessa y Paixão Córtes é considerada como espécie de origem rioplatense que entrou a Rio Grande do Sul pela fronteira com Uruguai, e indicam um processo de “revitalização” por parte dos violeiros ligados ao movimento tradicionalista.” T.P.

importante observar sua vitalidade, já que encontrei no livro de Assunção (1984) uma afirmação de que a milonga estava morrendo, quando falava de como o “sincretismo cultural (...) deu origem no Rio da Prata, a duas formas de uma força e vitalidade notáveis; uma que haverá de ficar e quase morrer (o que hoje está acontecendo), no âmbito local, a milonga...” (ASSUNÇÃO, 1984, p. 82. T.P.) Mesmo com estas variantes, observamos que além das milongas antigas, mais de 30 anos depois da afirmação de Assunção, existe também material recente no repertório dos músicos entrevistados, que muitas delas são composições próprias dos músicos, somado a renovadas utilizações do gênero, e isto também na cidade de Montevideú.

4.9.3 A *chamarrita*

A *chamarrita* é um dos gêneros mencionados por Ayestarán e por Aharonián, que encontramos com certas particularidades no momento atual. Observemos que Aharonián menciona que “entre las vertientes de la milonga cantable hay un tercer tronco, el de la milonga del norte uruguayo, que llega a confundirse con la chamarra o *chamarrita*, y que es potencialmente *bailable*.”¹⁵⁴ (AHARONIÁN, 2014, p. 51) Aharonián sugere então a *chamarrita* do norte uruguaio como uma variante da milonga. Neste caso, há que levar em conta que Assunção pareceria demonstrar uma procedência da *chamarrita* que não estaria vinculada com a milonga na sua origem, e que haveria chegado com os primeiros imigrantes provenientes das Ilhas Açores (ASSUNÇÃO, 1970). Em nossa pesquisa houve músicos com alguma *chamarrita* dentro de seu repertório, mas não foi dos gêneros mais presentes, e alguns dos entrevistados esclareceram que as *chamarritas* não são para dançar, que as pessoas não costumam dançar este gênero. Se faz parte do seu repertório é porque pode ser parte de alguma formação que eles integram, e que faz mais “música para escutar” e não para dançar. Quando perguntei pela *chamarrita* aos irmãos Echenique -o acordeonista (a piano) Israel (1949-), e o bandoneonista Martín (1954-)-, Israel respondeu “te podemos hacer la de Zitarrosa: ‘Si te vas del pago’¹⁵⁵” “E alguma mais antiga?” perguntei eu, “más antigua... [pensam] Yo la verdad que como uno no cultivó esa música para ... la música que cultivamos

154 Entre as vertentes da milonga para cantar existe um terceiro tronco, o da milonga do norte uruguaio, que chega a se confundir com a *chamarra* ou *chamarrita*, e que é potencialmente para dançar. (T.P.)

155 “A gente pode fazer a de Zitarrosa para você: ‘Si te vas del pago’.” T.P.

es toda para el baile nomás¹⁵⁶” (ECHENIQUE, Israel, 2018). Para os músicos entrevistados, a chamarrita forma parte da categoria que em Uruguai é denominada como “folclore”, que como já foi mencionada refere a uma corrente de música popular também chamada “canto popular”. Muitos dos entrevistados (principalmente os que têm a chamarrita dentro do seu repertório), associaram esta categoria de “folclore” com o tipo de música que não é para dançar. Certamente não é possível generalizar a partir destes depoimentos que o “folclore” não se dança, mas falando da chamarrita particularmente, arrisco dizer que é um dos gêneros que no momento atual não é dançado, embora é possível achar algum evento em que o pessoal dance alguma chamarrita (especialmente quando um fole toca).

4.10 “Música brasileira”

Já observamos que muitos dos entrevistados insistem na influência da “música brasileira”. Primeiramente observe-se que mais uma vez escrevi brasileira sem a segunda vogal “i”: é preciso deixar claro que o termo “brasileiro” é usado comumente na fala informal. Ou seja, não é “brasileño”, como seria o correto em espanhol, nem é brasileiro, como seria correto em português. Observamos este fato não só na região estudada, mas possivelmente em grande parte do território uruguaio, porque até mesmo em Montevideo, o termo é usado informalmente¹⁵⁷.

Agora vejamos, para entender a quem refere esse termo em nosso contexto, lembremos que quando falei do caso do “bandoneonista urbano” Julián Dutra, mencionava quais foram os gêneros, ou antes as categorias, que ele observou foram deslocando à típica, e que uma destas categorias foi o que eles chamam de música brasileira. No momento em que fizemos a entrevista com Julián, estava também na sua casa o seu filho Roberto (1962-), também músico, pianista e cantor, que atualmente vive e trabalha em Porto Alegre, mas que foi parte das formações musicais do seu pai. Roberto também é um interessado e conhecedor de parte da história da música da sua região que lhe tocou viver. E logicamente se foi somando à conversa; assim relata a sua experiência:

...y entraba mucho a fin de la década del 70 la música brasileira. Nosotros tuvimos la

156 “Mais antiga... Eu na verdade que como não cultivei essa música para ... a música que a gente cultiva é toda para o baile somente.” T.P.

157 Na internet já figura algum esclarecimento a este respeito.

televisión acá en Rivera, el canal local empezó a fines del 60. Entonces [este] canal de Rivera, traía cosas del sur y de Argentina nos influenciaba con esa música, y la retransmisora de la TV brasileira en la década del 70, ahí nos metió la música brasileira. Entonces empezamos a consumir acá bastante Roberto Carlos, lo que era la joven guarda: Erasmo Carlos, Wanderléia, eh... en la mitad de la década del 70 algunos sambistas famosos, por ejemplo entraron mucho acá Martinho da Vila, Benito Di Paula, Agepê... Beth Carvalho. (...) principalmente lo que había era el samba y la música... melódica vamos a llamarle así...¹⁵⁸ (DUTRA, Roberto, 2018)

Roberto observa aqui a influência de duas regiões sul-americanas através da televisão, o que gerou segundo ele, consequências no consumo musical. A importância desta influência fica refletida no fato de que os clubes contrataram três tipos de orquestras bem diferenciadas com distintos tipos de música:

...y en la década del 70 los bailes empezaron a ser casi que tradicionalmente con 3 conjuntos. Traían un conjunto de ese estilo, estilo tipo Los Iracundos, que venía de Montevideo o de Argentina; La Sonora, que era un conjunto de acá, que tenía instrumentos de vientos que tocaba sambas y tocaba música latina. Tocaba aquellos mambos, chachachá... (...) y la [orquesta] típica. Siempre había los tres conjuntos, entonces tocaba media hora cada uno (...) Y era una época que todos los clubes sociales tenían eventos todos los fines de semana. (...) Y el club social *arrebañaba* mucha gente..¹⁵⁹ (DUTRA, Roberto, 2018)

Observamos assim a presença do rock (representada pela banda Los Iracundos), da típica, e do que os entrevistados chamam de “música brasileira”, cada conjunto tocaria uma dessas “categorias”. Roberto esclarece que “le llamaban la Jazz en la época, pero la verdad es que no tocaban jazz americano”¹⁶⁰, e lembra que o repertório destas orquestras chamadas “jazz”, “era música alegre, rumbas cubanas, chachachá, tocaban alguna guaracha, bastante mambo... y tocaban la música brasileira alegre: los sambas más movidos, maxixe”¹⁶¹ (DUTRA, Roberto, 2018) Roberto resume a categoria de música brasileira nos gêneros que

158 “...no fim da década do 70 entrava muito a música *brasileira*. O canal local começou a transmitir em Rivera no fim dos 60’. Este canal de Rivera, influenciava com a música que trazia do sul e da Argentina. A retransmissora da TV *brasileira* na década do 70, nos meteu a música *brasileira*. Então começamos a consumir bastante Roberto Carlos, o que era a jovem guarda: Erasmo Carlos, Wanderléia, eh... na metade da década do 70 alguns sambistas famosos, por exemplo entraram muito Martinho da Vila, Benito Di Paula, Agepê... Beth Carvalho. (...) principalmente o que tinha era o samba e a música... melódica vamos dizer assim...” T.P.

159 “...e na década do 70 os bailes começaram a ser quase que tradicionalmente com 3 conjuntos. Traziam um conjunto do estilo tipo Los Iracundos, que vinha de Montevideo ou da Argentina; La Sonora, que era um conjunto daqui, que tinha instrumentos de ventos que tocava sambas e tocava música latina. Tocava aqueles mambos, chachachá... (...) e a orquestra típica. Sempre tinha os três conjuntos, então tocava meia hora cada um (...) E era uma época que todos os clubes sociais tinham eventos todos os fins de semana. (...) E o clube social levava muita gente.” T.P.

160 “Chamavam-lhe ‘la Jazz’ naquele tempo, mas na verdade é que não tocavam jazz americano.” T.P.

161 Esse uso da palavra “jazz” para significar um tipo de conjunto musical que não toca o que se entende por “jazz”, também aconteceu no Brasil. Os “jazes” de Salvador (Bahia) também tocavam música cubana.

menciona: sambas, maxixes e o que ele chama “música melódica brasileira”. No entanto é preciso entender que, mesmo nomeando alguns destes gêneros, o conceito que observamos os músicos entrevistados referem como “música brasileira”, não necessariamente está associada a um determinado número de gêneros, mas sim a um modo diferente de tocar os ritmos. Sobre este assunto vou me referir no tópico de “Tango ‘amilongado’”.

Feitos estes esclarecimentos, menciono brevemente alguns gêneros como samba, “baión”, e “maxixa”¹⁶², que achamos dentro do repertório dos músicos entrevistados, e que claramente são parte da música de influência brasileira. No que diz respeito ao samba, devemos esclarecer que no departamento Artigas quase não achamos nenhum acordeonista ou bandoneonista que toque samba. Vale dizer que isto não significa que outros músicos não toquem, pois sim ouvimos algum samba por outros músicos que não eram acordeonistas ou bandoneonistas. No departamento de Rivera achamos músicos que tocaram sambas, mas que há que incluir Tico tico no fubá como parte de seu repertório de sambas. Também sobre esta questão das possíveis variantes que podem ser feitas sobre uma música associada, ou mesmo originária de um outro gênero, como é o caso de Tico no Fubá, vou falar mais para frente.

Sobre as “maxixas” que os músicos tocaram pouco posso dizer, especialmente porque sou pouco conhecedor do gênero, só confirmo que não foram poucos os músicos que sabiam alguma “maxixa”¹⁶³. No caso do baión, foi mais difícil que os músicos lembrassem bem algum exemplo que pudessem tocar. Com exceção dos mais idosos, em geral comentavam que conheciam o ritmo, mas não lembravam nenhum exemplo.

Perguntei também se conheciam alguns dos gêneros que além da chamarrita, Ayestarán menciona como parte do “cancionero norteño”, como o “Carangueijo” ou a “Tirana”, mas nenhum dos entrevistados os tinha tocado. Houve sim dois gêneros cultivados e muito presentes em todos os entrevistados que foram o chotis e a vaneira. No sul do Brasil parece que o chamado “vanerão” tem sido muito popular, derivado longinquamente da habanera, que também tem uma pequena variante no “vanerão”.

Devemos também referir dentro deste tópico intitulado “música brasileira” o que os entrevistados chamam de “milonga brasileira”, fazendo assim para diferenciá-la dos outros tipos de milongas que para estes músicos “chegariam desde o sul”. Aparece aqui então, uma

162 As aspas indicam que este é o jeito em que eles nomeiam os gêneros.

163 De fato, a mencionada polca “Cuando cante el gallo azul” tem uma parte da letra que canta: “Ondulaba el acordeón/ una maxixa liviana/ y daban ganas/ de al baile entrar...”

encruzilhada que tem muito a ver com a região estudada. A milonga é até agora o único gênero que não tem uma procedência original de fora das fronteiras do atual território uruguaio segundo sugerem os dados de Ayestarán e Aharonián. Mesmo se isto não fosse confirmado, é possível confirmar que a milonga foi, já desde o tempo da habanera, um dos gêneros mais presentes em todo o território uruguaio (AYESTARÁN, 1997, p. 80; AHARONIAN, 2014 p. 45-47). E se observamos, tanto a habanera, quanto o chotis, embora originários de fora de fronteira, aparecem também com muita antiguidade dentro do território uruguaio, talvez até antes de eles chegar ao Rio Grande do Sul. O certo é que não achamos indícios de influência brasileira sobre estes gêneros no Uruguai no trabalho de Ayestarán. No entanto, observamos no momento atual, que tanto o chotis como a vaneira são gêneros que atualmente na região estudada, tem quase exclusiva procedência brasileira.

Foi mencionado que quando Padrón Favre escreve sobre a história da conformação atual dos departamentos, destaca que o norte do país ficou sempre postergado. Sendo que a capital fica no extremo sul do território, a influência desta cidade, chegou sempre com mais debilidade até o norte. Segundo Favre, na primeira metade do século XX se assiste a um intenso processo de criação de instituições culturais em todo o território uruguaio. Mas

a partir de finales de la década de 1960 esa situación comienza a entrar en crisis: las crecientes dificultades económicas, la imparable crispación político-ideológica, la emigración hacia Montevideo y el exterior de figuras talentosas, entre otros factores, se unen para provocar un decaimiento o el cierre total de varias instituciones. La importante colección los Departamentos (Editorial Nuestra Tierra, Montevideo), que se editó en 1970, dio numerosos ejemplos de esta situación de crisis y en uno de ellos se expresaba: “Resulta un lugar común decir que el aporte de los departamentos a la cultura nacional, con encomiables excepciones, se ha detenido en el tiempo.”¹⁶⁴ (PADRÓN FAVRE apud AROCENA, 2011, p. 87)

A observação do que acontece e aconteceu ao menos com estes três gêneros: milonga, chotis e habanera, parece estar vinculada às observações de Padrón Favre sobre o acontecer cultural no interior de Uruguai. Se é possível confirmar que nos anos próximos a 1960 e 1970 quase não houve impulsos culturais significativos desde o interior do território, os gêneros musicais também poderiam ter perdido força dentro do território uruguaio. Se lembrarmos os

164 “...a partir de fim da década de 1960 essa situação começa a entrar em crise: as crescentes dificuldades econômicas, a imparável crispação político-ideológica, a emigração rumo a Montevideo e o exterior de figuras talentosas, entre outros fatores, se unem para provocar um decaimento ou o fechamento total de várias instituições. A importante coleção Los Departamentos (Editorial Nuestra Tierra, Montevideo), editada em 1970, deu numerosos exemplos desta situação de crise e num deles se dizia: “Resulta uma obviedade dizer que o aporte dos departamentos à cultura nacional, com poucas exceções, tem se detido no tempo” T.P.

depoimentos de Roberto Dutra quando destacava a importância da influência brasileira em Rivera a partir de 1970, e pelo observado em toda região que estudamos que confirma esta importância, especialmente em comparação com a influência do que chegou do “sul”, isto poderia explicar porquê alguns dos gêneros mencionados sejam, para os músicos entrevistados mais perto da fronteira, de exclusiva procedência brasileira, e quanto mais nos afastamos, e nos aproximamos ao centro de Uruguai, ainda é possível encontrar exemplos não brasileiros destes gêneros mais antigos. Talvez a exceção a este fato seja a milonga, que sempre manteve força dentro do Uruguai, o que parece estar justificado no fato de que os músicos entrevistados tem esta diferenciação com a “milonga brasileira”, pois a maioria tem alguma milonga “do sul” (ou “nuestra”¹⁶⁵ como algum deles chamou). Algo que não acontece com o chotis nem com a vaneira. Perguntei aos músicos se conheciam algum chotis ou habanera¹⁶⁶ que não fosse de Brasil e a resposta foi sempre negativa, inclusive como se fosse obvio que esses gêneros são brasileiros.

Houve uma exceção no caso da habanera. Roldán tocou para nós uma habanera muito antiga, que seria a única que ele conheceu no Uruguai, a diferença do resto das habaneras que ele conheceu da influência brasileira, e que seria a única habanera que temos achado nesta região do nordeste uruguaio que não provém do “norte”, inclusive em todos os outros entrevistados. Há também no depoimento de Roldán uma referência à função que a Habanera cumpria nos bailes que seu pai lhe contava. Essa função se refere a uma música lenta que dava a possibilidade ao homem de falar alguma coisa para a mulher com quem dançava. E particularmente Roldán menciona isso destacando que “não se tinha tango naquele momento”.

4.11 Chamamé

A cumbia e o chamamé são dois gêneros de muita importância e presença no repertório dos entrevistados. Apesar de não guardar nenhuma relação quanto à origem e quanto às características rítmicas principalmente, são mencionados juntos porque chamou minha atenção que quase todos os músicos rurais entrevistados tocam chamamé e cumbia. Existirão algumas exceções, porém preferimos fazer esta generalização para marcar a importância destes dois gêneros, especialmente considerando que até o momento não foram

165 “Nossa”.

166 Os entrevistados não diferenciaram habanera de vaneira.

quase nomeados como parte do repertório próprio dos músicos do interior do Uruguai.

O chamamé é originário da região nordeste da Argentina com importante difusão que chega até à própria cidade de Buenos Aires e até o sul do Brasil (MARCON, 2014). Sem entrar em detalhe sobre esta origem, mencionarei simplesmente o seu vínculo com a polca paraguaia nessa origem, e a marcada importância que parece ter o gênero na cultura das províncias argentinas de Entre Ríos e Corrientes, que são precisamente fronteira com Uruguai. Basta com andar perto do rio Uruguay, e sintonizar algum rádio argentino, para encontrar em poucos minutos algum chamamé soando.

A presença do chamamé no Uruguai começa ao menos na década de 1960, pois aparece observada já no trabalho de Ayestarán. Mas é um desses gêneros que observei anteriormente que Ayestarán só menciona a sua existência, que até sugere que vai falar dele em “futuras instâncias” (AYESTARÁN, 1997, p. 46), mas não chega a dar maiores detalhes de nenhum tipo. Na atualidade, pareceria que ao contrário do que observarei sobre a cumbia, o chamamé é parte das escolhas dos próprios músicos, pois muitos deles reconheceram que era um dos gêneros de sua preferência. Soubemos que o já apresentado acordeonista, Eduardo Silveira, é conhecido em Artigas como “el chamamecero”. O dado de seu apelido não foi ele mesmo que indicou, mas foi o acordeonista Pedro Montes que, comentando da particular habilidade deste músico para o gênero, ressaltou que é chamado desse jeito. Mas o próprio Eduardo reconhece que é o gênero que mais gosta:

Lo que siempre me gustó más fue el chamamé. (...) Yo empecé con el chamamé mismo como a los 16, 17 años (...) veía que era un ritmo solo que [yo] tenía, era polca y esas cosas. Quería otro ritmo y entré en el chamamé. (...) Y ahí hice un repertorio lindo, pero la verdad que es medio complicado tocar solito. Tengo unos colegas, unos guitarristas que a veces tocan conmigo que saben letras de chamamé y cantan conmigo y ahí cambia la cosa.¹⁶⁷ (SILVEIRA, 2018)

Seja por seu apelido ou pela confirmação da importância deste gênero, ele comenta que chamamé é o que mais lhe solicitam nos festivais “criollos”, ou carreiras. Eduardo faz a especificação dos lugares, deixando de fora precisamente os “bailes”, onde o gosto do público não é o mesmo. Isto também não significa que o chamamé não seja para dançar: no festival em que participei no norte uruguaio, o chamamé foi dançado pelo público em várias ocasiões,

¹⁶⁷ “O que sempre gostei mais foi o chamamé. (...) Eu comecei com o chamamé mesmo como aos 16, 17 anos (...) via que era um ritmo só que eu tinha, era polca e essas coisas. Queria outro ritmo e entrei no chamamé. (...) E aí fiz um repertório lindo, mas na verdade que é meio complicado tocar sozinho. Tenho uns colegas, uns violeiros que às vezes tocam comigo que sabem letras de chamamé e cantam comigo e aí muda a coisa.” T.P.

e já observamos que foi parte do concurso de baile em que participei.

4.12 Cumbia

No caso da cumbia, todos os músicos rurais coincidem em que é um dos gêneros mais solicitados nos bailes na atualidade. Eber “Bebe” Barbosa (1941-) é bandoneonista da localidade de Moirones, departamento de Rivera. Tem 77 anos e toca o instrumento desde os 16 anos. Barbosa entra claramente dentro da categoria de bandoneonista rural. Bebe por exemplo, afirma que foi de “veterano” que a cumbia começou a aparecer e a perder importância o tango.

Antes se usaba mucho el tango. Antes tenías que saber muchos tangos, porque igual pedían toda la noche tango. Pero hoy ya se fue la época del tango, no se usa más. Alguno te piden de vez en cuando, pero ta muy reducido el tema del tango (...) Yo mi juventud y hasta más adelante siempre fue lo mismo. Ahí cuando ya empezamos a quedar más veteranos sí... y ya empezaron otros grupos, modernos. Ahí ya surgió el tema de la cumbia y otras cosas... ¹⁶⁸(BARBOSA, Heber; 2018)

Barbosa relata que hoje em dia está “meio deixado” com o instrumento, já não estuda regularmente mas que ainda toca quando lhe é solicitado. E particularmente explica a forma em que foi armando seu repertório:

Pero yo antes tenía un repertorio grande porque tenía que saber de todo un poco y bastante regular: unos cuantos tangos, tanto de milonga y tantas polcas y tantas cumbias y por ahí va. ... Ya no son 4 o 5 temas... Y uno despacio va captando de aquí de allí, que escucha en la radio. O en una de esas uno le talarea tal cosa y [uno] la saca. Es así! Ahí se forma el repertorio. (...) a veces le piden tal cosa y si usted no lo sabe todavía o no lo tiene bien limpio no lo va a tocar, desde luego ¿no? Entonces usted le explica [e a outra pessoa diz] “bueno, sacálo bien limpio que yo lo quiero escuchar”, y es así. Y ahí uno medio se obliga un poco (...) si la gente te pide, no hay otra, hay que aprender.¹⁶⁹ (BARBOSA, Heber; 2018)

168 “Antigamente você tinha que saber muitos tangos, porque igual solicitavam toda a noite tango. Mas hoje já passou o tempo do tango, já não se usa. Algum pedem mas muito pouco (...) Na minha juventude e até mais adiante foi sempre assim. Já quando ficamos mais veteranos sim... começaram outros grupos, modernos. Nesse momento surgiu o assunto da cumbia e outras coisas...” T.P.

169 “Mas eu antes tinha um repertório grande porque tinha que saber de tudo: vários tangos, tanto de milonga, e tantas polcas e tantas cumbias, e por aí ... Já não são 4 ou 5 músicas... Devagar a gente vai pegando de aqui de ali, que ouve no rádio. Ou numa dessas alguém ‘talarea’ tal coisa e vai sacando. É assim! Desse jeito se forma o repertório. (...) às vezes lhe solicitam tal coisa e se você não sabe bem essa música não vai tocá-la, não é assim?”

A citação vem a confirmar a forma em que os músicos rurais formam o repertório que, foi mencionado, surge dos pedidos que as dançarinas e os dançarinos fazem aos músicos, e confirma também a presença da cumbia dentro deste repertório, mesmo sendo bandoneonista e tocando tango.

Os outros entrevistados coincidem na presença da cumbia em seu repertório. Israel Echenique tem 69 anos de idade, e toca acordeón desde os 9 anos de idade. Mora atualmente no vilarejo chamado Rincón de Valentín, na mencionada região nordeste do departamento de Salto. Quando conta como evoluiu seu repertório mencionou a aparição da cumbia na década do 1960, falando particularmente do sucesso do conjunto de música chamado “Cuarteto Imperial”.

La típica es el tango, la milonga, el vals, ... La música rioplatense (...) lo que había más tradicional antes (...) y después viste, se fue mezclando *la tropical* que avanzó un poco más cuando aparecieron los años sesenta y pico ahí, que apareció el Cuarteto Imperial todo eso fue el furor de la cumbia, que se dedicaron una cantidad de conjuntos a hacer o cosechar *música tropical*.¹⁷⁰(ECHENIQUE, Israel; 2018)

O Cuarteto Imperial é originário da Colombia, e a partir de 1964 realizam sua primeira gravação na Argentina (embora já tinham outras anteriores), que pareceria foi a partir daí que foram reconhecidos em toda América do Sul. Para muitos leitores, o termo “música tropical” pode parecer uma expressão neutra, como quem diz “música latina” por exemplo. É importante assinalar que Israel o está usando como uma categoria específica. Segundo Aharonián as origens do que ele chama “músicaailable tropical”¹⁷¹ no Uruguai, provêm primeiramente da Cuba nas décadas de 1940 e 1950, principalmente na cidade de Montevideo. O bloqueio imposto desde Estados Unidos a Cuba depois do triunfo da revolução em 1959, levou a um deslocamento do consumo em direção a outras danças lançadas através dos Estados Unidos, como a “*cumbia colombiana*” e a “*plena porto-riquenha*” (AHARONIÁN, 2014, p. 29). Seriam ao menos estes dois gêneros os que conformam a categoria de música tropical que se refere Israel.

Então você explica[e a outra pessoa diz] ‘bom, tira essa música bem que eu quero ouvir’, e é assim. Você se esforça (...) se as pessoas pedem, não tem outra saída, tem que aprender.” T.P.

170 “A típica é o tango, a milonga, o vals, ... A música rioplatense (...) o que tinha mais tradicional antes (...) e depois você viu, foi-se misturando a tropical que avançou um pouco mais quando apareceram os anos sessenta e tantos aí, que apareceu o Cuarteto Imperial tudo isso foi o furor da cumbia, onde uma quantidade de conjuntos se dedicaram a fazer ou colher música tropical.” T.P.

171 “música dançável tropical”

Agora vejamos, os dados sobre o começo da cumbia parecem diferir entre os distintos entrevistados com mais antiguidade como músicos. Pareceria que a influência da música brasileira na cidade de Rivera, levou particularmente a que esta aparição se demorasse um pouco mais nessa cidade que em outras regiões:

Me acuerdo que la primera vez que un conjunto de cumbia tocó en un club social, fue el grupo Mogambo de Artigas, y eso ya era 92 mas o menos. Era la primera vez. Me acuerdo que había una incógnita: ¿será que va a ir gente? ¿Será que la gente no va a querer ir? La sociedad medio que le hacía cara fea a la cumbia, cuando entró se bailaba en los suburbios, los bailes de barrio. Pero nosotros que teníamos el conjunto ya tocábamos alguna... de aquellas más antigua que habían entrado en la década del 70. La cumbia la verdad que está en la década del 70 en Uruguay no? (...) Y nosotros como estábamos con la música brasilera creo que eso le dio... le puso un freno a la cumbia. Acá por ejemplo, los conjuntos locales, en la década del 80 tocaban alguna cumbia de los Huahuancó, del Cuarteto Imperial, y era lo más vistoso, vamos a decir así, de los inicios de la cumbia.¹⁷² (DUTRA, Roberto, 2018)

O depoimento de Roberto Dutra tem mais uma vez muita informação importante. Se observa que ele lembra com bastante precisão detalhes do momento em que a cumbia chega aos clubes sociais da cidade de Rivera, aproximadamente no ano 1992. E que essa chegada aos clubes marca algo assim como a aceitação por parte do que pode se chamar também o público urbano da cidade de Rivera, já que antes se dançava nos subúrbios da cidade, nos bairros, segundo explica Roberto. Ele entende que o retardo na chegada da cumbia aos clubes se deve à importância da música brasileira que existia nessa cidade. E como foi mencionado, o retardo é em comparação com as outras cidades da região, e também com os subúrbios e as zonas rurais. Ou seja que está dizendo que faz uns 25 anos que a cumbia entra nos clubes sociais de Rivera.

O que por enquanto não é possível afirmar é quando a cumbia chega aos músicos rurais do nordeste uruguaio. O único que podemos confirmar por enquanto é que chega aos bailes urbanos de Rivera por volta de 1992. Mas isso não significa que não fosse parte do repertório dos músicos rurais antes dessa data. A cumbia aparece em nossa pesquisa, como parte do repertório tanto de bandoneonistas rurais como de acordeonistas, ao menos desde faz

172 “Lembro que a primeira vez que um conjunto de cumbia tocou no clube social, foi o grupo Mogambo de Artigas, isso já era 92 mais ou menos. Era a primeira vez. Lembro que existia uma incógnita: será que vai assistir gente? Será que as pessoas vão quer ir? A sociedade meio que fazia cara feia à cumbia, quando entrou se dançava nos subúrbios, os bailes de bairro. Porém, nós que tínhamos o conjunto já tocávamos alguma... de aquelas mais antigas que tinham entrado na década do 70. A cumbia na verdade que está na década do 70 no Uruguai, ne? (...) E aqui como estávamos com a música brasileira acho que isso lhe deu... botou um freio à cumbia. Aqui por exemplo, os conjuntos locais, na década do 80 tocavam alguma cumbia dos Huahuancó, do Cuarteto Imperial, e era o mais vistoso, vamos dizer, dos inícios da cumbia.”

25 ou 30 anos, ou seja, também a partir da década de 1990. Mesmo sendo uma data com pouca precisão, já que os entrevistados não lembram com exactidão estas datas, há quase 30 anos desde aquelas gravações do Cuarteto Imperial na Argentina em 1964, e a chegada da cumbia aos clubes urbanos de Rivera em 1992, fato que permite especular a presença da cumbia no repertório de músicos rurais desde antes de 1990. Observe-se que o mencionado grupo Mogambo é originário da cidade de Artigas, onde a cumbia parece ter chegado antes que em Rivera. Além destas especulações, o importante é que a cumbia ainda está presente nos músicos rurais, algo que não aconteceu com a mencionada “nueva ola” e as músicas dessa corrente. A “onda” passou e não atingiu ao “público rural”, a cumbia ainda fica.

Apesar dessa importância, observamos uma certa cautela entre músicos em incluir a cumbia como parte de seus domínios. O já mencionado Pedro Montes, que toca desde os 6 anos e no momento da entrevista tem 70, quando perguntei pelos gêneros que ele tocava falou assim:

...ahora imagínese que ya hay otros géneros de música. Yo mi género era el vals y el tango. (...) Ahora, con los años, yo de tanto tocar en grupos o en conjuntos, yo ya toco cumbia esas cosas así, pero toco porque ...acompañó a cantores de cumbia. Pero no que me guste la cumbia. A mi no me gusta la cumbia.¹⁷³ (MONTES, 2018)

Quando perguntamos a Elder Dornelles pelos gêneros sua resposta foi a seguinte: “Chamamé, polca, cumbia... eh como es? Perdón. Milonga, todas esas cosas te piden. Esos ritmos, acá en el pueblo le gusta de bailar esos ritmos”¹⁷⁴ (DORNELLES, 2018).

Se o cuidado dos músicos sobre a cumbia, por não falar em alguns casos de rejeição, é uma característica que foi confirmada por alguns outros entrevistados, observe-se também que até agora, o gênero quase não foi mencionado como parte do repertório dos músicos rurais do Uruguai em nenhum dos trabalhos que temos acesso para esta pesquisa. Aparece no trabalho de Curbelo em alguns momentos particulares, como o depoimento do músico da cidade de Artigas chamado Washington Montes, quase sem fazer nenhum comentário ao respeito (CURBELO, 2017, p. 78). Sendo que vem se demonstrando que grande parte do repertório dos músicos é formado, ou surge dos pedidos que o público faz, mesmo sem ser da

173 “...você imagine que agora já existem outros gêneros de música. Meu gênero era o vals e o tango. (...)

Porém, com os anos, eu de tanto tocar em grupos ou em conjuntos, eu já toco cumbia e essas coisas, mas toco porque ...acompanho a cantores de cumbia. Mas não é que eu goste da cumbia. Eu não gosto da cumbia.” T.P.

174 “Chamamé, polca, cumbia... eh como é? Desculpa. Milonga, todas essas coisas solicitam. Esses ritmos, aqui o povo gosta de bailar esses ritmos”

preferência de alguns, a cumbia forma parte do repertório de quase todos os músicos.

Uma última nota sobre a cumbia. Pode se observar que as orquestras ou os artistas de cumbia mais importantes do interior de Uruguai (como a mencionada Mogambo em seu momento) costumam tomar músicas de moda e fazer versões em ritmo de cumbia, mesmo se as músicas não são originalmente cumbias. Quando solicitamos à acordeonista Nury que escolha uma música para tocar, ela sem duvidar começou a tocar “Despacito” (Fonsi, García, Erika Ender, Daddy Yankee) em ritmo de cumbia, e explicou que tinha ouvido a versão do artista Lucas Sugo¹⁷⁵. Neste caso parece evidente que a escolha de Nury foi por uma música muito de moda (que tem entrado até no mercado brasileiro), que mesmo sem ser cumbia, era tocada como se fosse. Como foi adiantado, haverá muito mais para comentar sobre este gênero também, mas não será possível aprofundar muito mais neste momento. Deixamos ao menos algum antecedente da existência da cumbia entre acordeonistas e bandoneonistas no momento atual, com as particularidades que percebemos mais importantes.

4.13 Tango “amilongado”

O tango é outro dos gêneros que forma parte do repertório dos músicos entrevistados. Este fato é tão evidente, que quase esqueço de anotá-lo como uma confirmação da pesquisa. Logicamente os mais novos não tem tanto repertório de tango quanto os mais idosos, mas são poucos os casos que não tocam ao menos La Cumparsita.

Até agora quase não falei de especificidades respeito à forma de tocar tal ou qual gênero, mas há que ressaltar que temos encontrando um estilo particular de tocar os tangos entre os músicos de fronteira. Eles chamam um estilo “mais amilongado”, que resumidamente falando seria levar o ritmo um pouco mais rápido. Mas como tudo em música, não é tão simples de resumir em palavras. Barbosa o explica deste jeito:

... porque acá [no departamento de Rivera] la música nuestra es diferente (...) aunque sea el mismo bandoneón. Porque nuestros ritmos, como estamos en una zona fronteriza, nuestros ritmos es como el de la frontera, música ... como le voy a decir: movida! Milonga, polca, todas esas cosas así (...) Mirá, los bailes de campaña todos ellos son divertidos. Bueno ahora se está usando llevar orquesta de ciudad, de Rivera por ejemplo, o de Tacuarembó también llevan mucha gente. Pero cuando llevan orquestas local[es] son los bailes más divertidos. Por el ritmo que usa la gente allá,

175 Lucas Sugo é originário da cidade de Rivera. A versão de Lucas Sugo publicada em youtube no começo de 2017, tem quase 7 milhões de visitas em julho de 2018.

es diferente. Por ejemplo el ritmo que usan en Tacuarembó, no es tan lejos pero ya hay una diferencia... porque nuestros ritmos... es medio amilongado. Los tangos son rapiditos. Usted extraña porque... acá como la gente toca solamente por música, entonces el ritmo es diferente. Yo como le digo (...) es un ritmo fronterizo. Entonces cambia. No es la misma cosa. Los tangos nuestros son así... compás medio rápido.¹⁷⁶ (BARBOSA, 2018)

Quando o bandoneoinsta Barbosa afirma “usted extraña” (o senhor sente estranheza), o faz porque, sendo que dentre todos os gêneros mencionados, o tango é um dos que mais tenho ouvido, precisamente achei algumas particularidades no jeito que ele tocou os tangos, e observei isto para ele, na sequência ele respondeu o texto citado.

O acordeonista de Artigas Gustavo Chollet, também faz muita referência a um estilo particular para tocar, no caso dele, não só tango mas outros gêneros. No momento em que se dispunha a tocar um tango, esclareceu o nome da música e o jeito em que ia tocar: “El Choclo, en milonga...” Descrever o que pode significar isto em termos escritos, parece uma tarefa que não esclareceria em nada um matiz que é preciso ao menos ouvir e comparar com outras versões da mesma música. Foram feitas gravações de áudio e vídeo dos entrevistados tocando alguma destas músicas, e foi a partir dessas interpretações musicais que surgiram estas observações. Também estas gravações poderão ser utilizadas para realizar tais análises.

O que interessa destacar neste momento, é que encontramos uma insistência em diferenciar o estilo e os gostos de fronteira, de outras regiões do interior do Uruguai. Quando Gustavo explica como vai apresentando as músicas de seu repertório em algum “baile” menciona:

...por lo general siempre hay algún pedido. Tanto por radio como en las actuaciones en algún “palco”. Hay varios gustos según las zonas donde andemos. La zona de Artigas y Rivera es para el lado de la música brasilera. Allá tiene “sucesso”¹⁷⁷ lo brasilero. Para el lado de Tacuarembó también, la música brasilera, el chamamé. Ahora ya para el lado de Salto, Paysandú ya no entra la música brasilera.¹⁷⁸

176 “... porque aqui [no departamento de Rivera] a música nossa é diferente (...) embora seja o mesmo bandoneón. Porque nossos ritmos, como estamos numa zona fronteira, nossos ritmos são como os de fronteira, música ... como dizer: movida! Milonga, polca, todas essas coisas assim (...) Olha, os bailes rurais todos eles são divertidos. Bom, agora se está usando levar orquestra de cidade, de Rivera por exemplo, ou de Tacuarembó também levam muita gente. Mas quando levam orquestras locais são os bailes mais divertidos. Pelo ritmo que usam as pessoas lá, é diferente. Por exemplo o ritmo que usam em Tacuarembó, que não é tão longe mas já há uma diferença... ..porque nossos ritmos ... é meio amilongado. Os tangos são ‘rapidinhos’. O senhor sente estranheza porque... aqui, como as pessoas tocam somente ‘por música’, então o ritmo é diferente. Como eu lhe falo (...) é um ritmo fronterizo. Então muda. Não é a mesma coisa. Os tangos nossos são assim... compasso meio rápido.” T.P.

177 “Palco”, “Sucesso” são mais casos de palavras abraileiradas.

178 “...geralmente sempre tem alguma solicitude. Tanto pelo radio como nas atuações nalgum *palco*. Existem

(CHOLLET, 2018)

Como se observa, aparece uma pequena diferença sobre a consideração de Tacuarembó, que no caso de Barbosa diferenciava do “estilo fronterizo”, enquanto Chollet afirma que o gosto é para o lado da música brasileira. Embora não é exatamente o mesmo falar de um “estilo fronterizo” (que faz referência à fronteira com Brasil) que o gosto seja para o lado da “música brasileira”, mais uma vez encontramos esta referência à “música brasileira”, mas neste caso já mais referido a um jeito particular de tocar os diferentes gêneros e não a uma categoria como foi descrita anteriormente. Outra coisa a destacar é que a região que tanto Gustavo quanto Bebe parecem descrever, coincide com a região estudada nesta pesquisa que ficou desenhada no mapa. Se se observam algumas diferenças no que pode ser o departamento de Tacuarembó, é precisamente porque como se mencionou, as sub regiões que ficam no limite entre uma ou outra região, podem mostrar características combinadas também.

Por último observar o dito respeito à “milonga brasileira”. Pedi também para alguns dos músicos que tocassem o que eles entendiam por milonga brasileira e milonga “de acá” (como também alguns falaram), a diferença que observei está também numa acentuação levemente diferente, que pareceria estar relacionada com estas particularidades observadas sobre o “tango amilongado”. Há também material de áudio e vídeo disponível para aprofundar a análise.

Restam por falar alguns outros gêneros também importantes, só que mencionarei ainda mais brevemente que os anteriores. O vals tem uma presença muito importante, ao que se adiciona o que os músicos chamam de “ranchera”. Ayestarán já explicava que ranchera e mazurka seriam a mesma coisa. Houve também muitos exemplos de gêneros como paso doble, marcha e foxtrot, que são também dos mais antigos, mas que também achamos presente em músicos mais novos. Candombe só foi achado nos casos dos bandoneonistas urbanos, pois foi parte do repertório que estes músicos tocaram nas orquestras típicas mencionadas. Não achamos candombe em acordeonistas ou bandoneonistas rurais.

Fechamos este resumo do repertório rural mencionando a zamba. Sendo que no espanhol de Uruguai é a mesma coisa dizer (não escrever) “samba” que “zamba”, aproveitei esta condição para perguntar por s(z)amba sem esclarecer a qual eu referia, para observar

vários gostos dependendo das regiões onde andemos. A zona de Artigas e Rivera é para o lado da ‘música brasileira’. Lá tem *sucesso o brasileiro*. Para o lado de Tacuarembó também, a música brasileira, o chamamé. Agora já para o lado de Salto, Paysandú já não entra a ‘música brasileira’.” T.P.

como reagiam os músicos. Muitos perguntaram para mim: “samba brasileiro”? Outros não perguntaram a qual eu referia, disseram que sim sabiam alguma, e começaram a tocar uma zamba. Alguns chamaram “zamba de acá”, pois a zamba, mesmo sendo originária de fora de fronteiras, pela presença deste gênero em composições de grande alcance como são as de Zitarrosa, já é assumida como própria para os músicos rurais da região estudada.

Mas a lista não se fecha aqui sem esclarecer que, dada a particular condição dos músicos rurais de formar seu repertório a partir das demandas do público, e assim das “músicas de moda”, esta condição gera que a lista de gêneros pode ser muito extensa e até interminável. Foram mencionados os que encontramos com mais presença, mas possivelmente fiquem vários fora. Esperemos que outras pesquisas apresentem as que ficam fora, com suas particularidades, ou aprofundem nas já mencionadas.

4.14 Música de conjunto (“não individualista”)

Uma outra afirmação que vem se fazendo a respeito da música no interior do Uruguai é sobre o *caracter individualista da música rural uruguiaia*. Além de ser mencionada por Ayestarán, esta ideia do caráter individualista é retomada por alguns autores (FORNARO, 1994; CURBELO, 2017, p 69). Fornaro destaca este ponto precisamente para diferenciá-lo dos resultados que em sua própria pesquisa encontrou, onde aparecem muitos tipos de grupos musicais com diferente número e tipo de instrumentistas.

...este fenómeno llama especialmente la atención debido a las modalidades tradicionales de ejecución en el área rioplatense, donde el canto y la música instrumental de realización individual son los más recurrentes. Hemos relevado la existencia de dúos, tríos, y cuartetos y pequeñas orquestas a nivel de música tradicional, a los que hay que agregar orquestas de mayor tamaño en las capitales (...) Los materiales fotográficos localizados para el Departamento de Rivera son un excelente repositorio de información sobre blocos, cordões, comparsas y murgas que unían con su actividad los carnavales de las ciudades de Rivera y Sant’Ana do Livramento [Rio Grande do Sul].¹⁷⁹ (FORNARO, 1994, p. 66)

Desconheço se a afirmação de Fornaro sobre o canto e a música instrumental

179 “...este fenômeno chama especialmente a atenção por causa das modalidades tradicionais de execução na área *rioplatense*, onde o canto e a música instrumental de realização individual são os mais recorrentes. Temos confirmado a existência de duos, tríos, e quartetos e pequenas orquestras a nível da música tradicional, aos que se adicionam orquestras de maior tamanho nas capitais (...) Os materiais fotográficos localizados para o Departamento de Rivera são um excelente repositório de informação sobre *blocos, cordões, comparsas e murgas* que uniam com sua atividade os carnavais das cidades de Rivera y Sant’Ana do Livramento.” T.P.

“rioplatense” como “individualista”, está baseada em algum outro texto que não seja o de Ayestarán. O que observo é que sua afirmação é para destacar algo que segundo observo, a autora entende como uma particularidade do departamento de Rivera, já que afirma que “o canto e a música instrumental de realização individual são os mais recorrentes” na região “rioplatense”. Parece preciso insistir que não é claro que essa característica “individualista” seja possível generalizar para o resto do Uruguai a partir das afirmações de Ayestarán, particularmente para o caso dos acordeonistas e bandoneonistas, e mais particularmente no momento em que eu escrevo estas linhas.

Ayestarán fez esta afirmação em seu tempo, em algum caso descrevendo o fenômeno da mencionada “payada” (1968, p. 58). A afirmação parece certa para o tipo de músicos conhecidos como os payadores, e coincide nisto com outros autores quando falam deste tipo de expressão (AHARONIAN, 2014, VIGLIETTI, 1968). Ayestarán também o fez na secção dedicada à Cifra, onde o autor resume as principais generalidades do que ele chama “cancionero folclórico uruguayo”. Quando ele diz que a Cifra é “individualista”, refere a que sempre é cantada por uma pessoa só. Nesse contexto afirma que “no existe en todo nuestro repertorio lírico una sola especie que se cante colectivamente en coro.”¹⁸⁰ (AYESTARÁN, 1967, p. 86) Para Ayestarán, a única fórmula coletiva em Uruguai seriam os tamboriles: “El criollo canta solo y casi siempre él mismo se acompaña en su guitarra. La única fórmula de externación popular colectiva en el orden instrumental está concentrada en la rica y compleja rítmica de los tamboriles afro-uruguayos...”¹⁸¹ (AYESTARÁN, 1967, p.87) Mas lembremos que, embora Ayestarán tenha feito muitas gravações de acordeonistas, pouco escreveu sobre as suas práticas habituais, e particularmente nas citações apresentadas neste parágrafo também não fala nada deste tipo de músicos. Por este motivo, entendemos que não é possível generalizar que os acordeonistas e bandoneonistas fossem “individualistas”.

O mencionado Curbelo sugere que a partir de determinados depoimentos de entrevistados no seu trabalho, pode se observar o *caráter individualista da música rural uruguaia* (CURBELO, 2017, p 69). No entanto, se observamos as descrições em que Curbelo baseia sua afirmação, encontramos que precisamente se afirma que era um tipo de prática dos músicos mais antigos. Precisamente, Curbelo exemplifica esta afirmação com relatos do

180 “Não existe em todo nosso repertório lírico nem uma espécie que se cante coletivamente em coro.” T.P.

181 “O crioulo canta sozinho, e quase sempre ele mesmo se acompanha com seu violão. A única fórmula popular coletiva na ordem instrumental é a rica e complexa rítmica dos tambores afro-uruguaiois...” T.P.

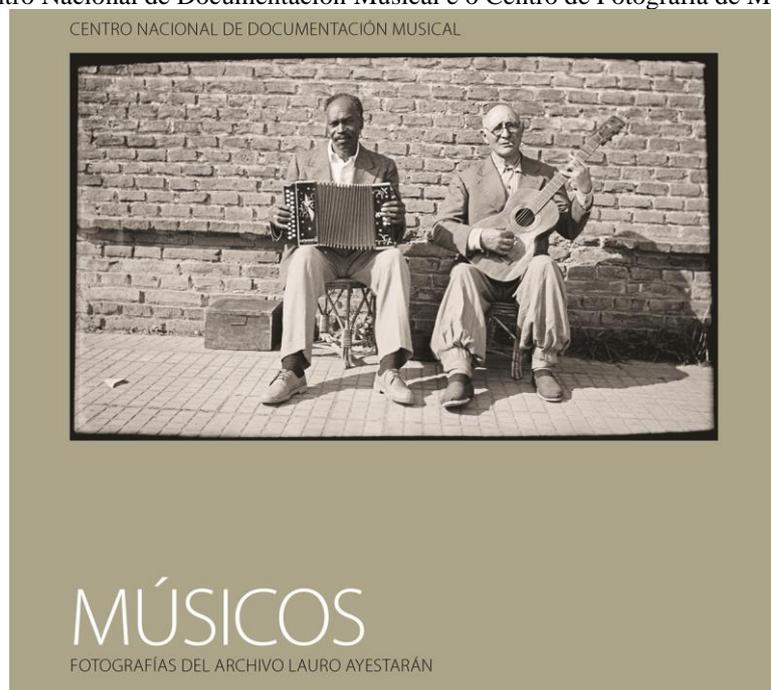
Walter Roldán (também entrevistado por nós), que falam particularmente da experiência de seu pai e de seus irmãos mais velhos que também eram músicos.

...mi padre tenía muchas *maxixas* que él recopilaba de otros acordeonistas porque había un baile por ejemplo (...) y mi padre agarraba al caballo y se iba al galope a ese baile y pasaba la noche escuchando a ese músico que él no lo conocía, (...) Como no había forma, no había grabador, él escuchaba, y así como él, otros músicos también lo hacían. (...) Porque era muy común que los músicos de campaña para ampliar el repertorio, salían, se iban muchos kilómetros de a caballo y no iban a bailar, iban a pasar la noche escuchando a la música y a veces se venían con algunos temas en la mente ahí, trataban de memorizarlos y venían a su casa, puede ser otros tantos kilómetros para atrás para sacarlos, (...) Porque no andaban con la radio en el asiento como ahora. El paisano antes, *fua*, ni escuchaba radio...182 (ROLDÁN apud CURBELO, 2017, p. 68)

Nas citações apresentadas por Curbelo para justificar o *caracter individualista da música rural uruguaia*, o que observo mais importante é a ausência do rádio nos meios disponíveis, o que diferencia a estes músicos de músicos que sim tiveram acesso ao rádio, como o próprio Walter Roldán no caso, quem vai usar o rádio como meio para tirar as músicas. Agora bem, o fato de que os músicos que assistiam a escutar aos outros não tocavam com eles, não parece motivo para justificar a afirmação da *individualidade da música rural uruguaia*. Lembremos que Roldán fez grande parte da sua trajetória tocando com outros músicos. O outro caso que Curbelo apresenta, refere-se ao fato de que não era costume no passado fazer bailes com bandoneón e acordeón de duas fileiras em conjunto (CURBELO, 2017, p. 69), mas não leva em conta possíveis casos de combinações entre outros instrumentos, principalmente com o violão, que aparecem nas mesmas gravações de Ayestarán (e nas fotografias). Ou seja que não é evidente que pelas práticas observadas no pai de Roldán, ou mesmo pelas observadas no outro caso que apresenta, pode se deduzir e generalizar a individualidade deste tipo de músicos, nem no passado, e muito menos no momento atual.

182 “...meu pai tinha ‘muitas *maxixas*’ que ele juntava de outros acordeonistas porque tinha um ‘baile’ por exemplo (...) e meu pai pegava o cavalo e se ia galopando até esse baile e passava a noite inteira escutando esse músico que ele não conhecia, (...) Como não tinha forma, não tinha gravador, ele escutava, e como ele, outros músicos também faziam isso. (...) Porque era muito comum que os músicos rurais para ampliar o repertório, saíam, andavam muitos quilômetros de a cavalo e não iam a bailar, iam a passar a noite escutando a música e às vezes voltavam com alguns temas na mente aí, tentavam de memorizá-los e vinham a sua casa, (...) Porque não andavam com o rádio na poltrona como agora. O paisano antigamente... ‘fua’, nem ouvia rádio...”

Figura 23 - Capa do livro “Músicos / Fotografías del Archivo Lauro Ayestarán”, coeditado em 2016 em Uruguai pelo Centro Nacional de Documentación Musical e o Centro de Fotografía de Montevideo.



Fonte: Arquivo do CDM Lauro Ayestarán. (As fotos e o trabalho de digitalização e processamento digital da foto pertencem ao Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán)

Figura 24 - Miguel Artigas Gómez (acordeão de duas fileiras) e Carlos Maidana (violão)



Fonte: Lauro Ayestarán, 1956. CDM. (As fotos e o trabalho de digitalização e processamento digital da foto pertencem ao Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán)

Em nossa pesquisa observamos que a maioria dos músicos costuma e até não consegue

tocar bem se não é acompanhado. Muitos fizeram insistência na necessidade de ter um violão para acompanhar a música. Em alguns outros casos de músicos que entrevistamos, solicitamos que, para aproveitar o tempo, fizéssemos a entrevista com todos os presentes. Muitos desses casos, mesmo sem acostumar tocar juntos, tocaram a maioria das músicas juntos. Foi o caso dos irmãos Echenique. Foi o caso do acordeonista José Da Silva (1964-), que o encontramos junto com seu primo, também acordeonista, Mauro Carneiro (1975-), e seu tio, o bandoneonista Bebe Barbosa, de quem já falamos alguma coisa. Em todos os casos eles preferiram tocar juntos, mesmo sem ter ensaiado a música.

Figura 25 - Jesús Pereira e Pedroca



Fonte: O AUTOR, 2018.

Figura 26 - Israel e Martín Echenique



Fonte: O AUTOR, 2018.

O próprio Bebe Barbosa, o mais idoso dos mencionados no parágrafo anterior, também tocou acompanhado desde os seus inícios como músico, e atualmente toca com o conjunto chamado “Bandoneones de Moirones”, onde são 3 bandoneones. Aliás, a entrevista com Barbosa a tivemos que fazer com ele só porque os sobrinhos tiveram que ir embora. Assim, depois de tocar uma das músicas só, ele não ficou conforme com a sua interpretação e comentou: “yo le voy a decir una cosa yo no ... no estoy acostumbrado a tocar solo. Pah, extraño horrores, por eso a veces le erro notas... porque acostumbrado en el grupo, para tocar solo es una cosa muy diferente.”¹⁸³ (BARBOSA, Eber, 2018) Os exemplos mostram que este tipo de músico não é particularmente individualista, e se a região estudada coincide em parte com os levantamentos de Fornaro de antes de 1994, esta característica “não individualista” (para não falar de coletiva) se repete no resto das regiões cobertas, e não parece ser exclusiva destas regiões em referência ao resto do território uruguaio. Tal vez seja possível afirmar que a “não individualidade” pode ser mais evidente nos últimos anos, produto de alguns factores como a aparição do bandoneón, que já mencionamos foi posterior à do acordeón, e com o bandoneón a chegada das orquestras típicas ao interior do Uruguai no século XX. Mas no momento não é possível confirmar isto.

O que sim se observou foi uma característica que surge principalmente da condição de “músico de ouvido” que apresentamos aqui. Além da particular capacidade de memória que mencionei no começo, grande parte deste tipo de músico desenvolve uma capacidade de se adaptar às condições que os distintos tipos de eventos mais relacionados com o rural (que foram levemente mencionados aqui) lhes impõem ou geram. Isto quer dizer que eles podem mudar parte das características de uma música que eles sabem para adaptá-la para um gosto de uma região, ou satisfazer alguma solicitude. Quando perguntei ao citado acordeonista Gustavo Chollet sobre a diferença entre vaneira e vaneirão, ele explicava que tudo dependia do contexto onde se fosse a tocar, já que uma vaneira pode ser tocada como vaneirão e vice-versa. Assim explica que o mesmo acontece com outros ritmos:

Lo mismo los chamamé, o las cumbias transformarlas en chamamé, quedan muy lindas. O ... digo hay varios acomodados, el que toca de oído... Vos te pones a estudiar l'acordeón y a estudiarla, y probás varios ritmos. Por ejemplo un tango lo podes

183 “Vou lhe dizer uma coisa, eu não... não estou acostumado a tocar sozinho. Pah, sinto muita falta, por isso às vezes erro notas... porque acostumado no grupo, para tocar sozinho é muito diferente.” T.P.

hacer vals, o chamamé, no son todos pero en cantidad de veces, por supuesto para tocarlo en un fogón, en una fiesta entre nosotros...¹⁸⁴(CHOLLET, 2018)

Observemos que as transformações que menciona Chollet também estão relacionadas com a prática da cumbia mencionada anteriormente, de adaptar melodias ou músicas que não são cumbia e tocá-las nesse ritmo. A particularidade de Chollet é conseguir fazer o mesmo com outros ritmos. E observe-se também que Chollet menciona que esta capacidade seria de todo aquele que toca de ouvido. Lembremos como a música Tico tico no fubá é parte dos sambas que formam o repertório de alguns dos entrevistados.

Esta capacidade de adaptação se relaciona também com uma capacidade de acompanhar a outros músicos, mesmo nunca antes havendo conhecido a esse músico nem tocado com ele. Também muitos entrevistados insistiram em que costumam tocar com suas próprias formações sem fazer ensaios prévios, geralmente por dificuldades de se juntar com o resto dos músicos antes dos eventos. Mas alguns entrevistados afirmaram que até procuram intencionalmente desenvolver esta capacidade de acompanhar ou se-somar a uma formação, sem ter ensaios prévios. Por todo o mencionado, parece importante deixar claro que não é evidente generalizar que o caráter individualista da música rural uruguaia seja algo que se encontre no momento desta pesquisa, mas ao contrário, eles costumam tocar com outros, em alguns casos até mais que tocar sozinhos.

184 “A mesma coisa com os chamamé, ou as cumbias transformá-las em chamamé, ficam muito lindas. Ou ... digo existem varias acomodações, aquele que toca de ouvido...Você se põe a estudar l´acordeón e a estudá-la, e proba vários ritmos. Por exemplo um tango o pode fazer vals, ou chamamé, não são todos, mas em quantidade de vezes, obviamente para toca-lo numa fogueira, numa festa entre a gente...”

5 PALAVRAS FINAIS

Até nos idosos com menos aparência de fazer música, houve uma vitalidade que aparecia no momento em que eles começavam a tocar alguma de suas músicas. Às vezes seus rostos estavam apagados, com gesto até de tristeza, sua voz sem força quando começavam a falar respondendo as perguntas que eu fazia. Às vezes percebia esta falta de vitalidade até no momento em que os contactava telefonicamente, e isto me fazia duvidar muitas vezes se valia a pena entrevistar aquela pessoa. Mas na hora que começavam a tocar, tudo começava a mudar. Seus rostos começavam a transmitir algo muito distinto. As filmagens vão cumprir uma função importante, também neste sentido: entendo que através de uma boa edição do material filmado, é possível mostrar de um jeito mais convincente o que estou escrevendo. Aliás, toda vez que percebi aquela questão no rosto, filmei os segundos que me foi possível aquele gesto triste, e depois sua mudança, e a renovada energia que transmitiam nos depoimentos que já falavam das coisas importantes para eles.

Nery Leal foi um dos casos em que duvidei em entrevistar por causa desta “falta de vitalidade” que percebia nas conversas que mantivemos antes de nos encontrar. Ele até chegou a suspender o primeiro encontro que tínhamos marcado. Quando consegui encontrá-lo, seu rosto parecia “apagado”. Falamos alguma coisa, e começou a explicar que antes do bandoneón ele tocava acordeón. Insisti em perguntar porque tinha preferência pelo bandoneón. Reproduzo a continuação parte da conversa:

N.L._ Yo quería un bandoneón...

F.A._ ¿Porqué?

N.L._ Porque a mi me encantaba. [um sorriso se desenha em seu rosto] Era una locura ver un músico arriba de un escenario tocar. Para mí eso era todo en la vida. Y aprendí por el entusiasmo que tenía, y el oído, y muchas veces con algún tono medio errado mismo. Después sí rectificaba porque me estaba fijando todo el tiempo como tocaban. ¹⁸⁵[sorri] (LEAL, 2018)

Na sequência da entrevista com Nery, começou a tocar algumas músicas, enquanto o fazia, ele fechava os olhos, parecia se transportar a algum outro lugar. Quando teve oportunidade lhe perguntei se isto era assim.

185 “... Porque eu adorava. Era uma loucura olhar um músico acima de um palco tocando. Aquilo era tudo na vida para mim. E aprendi pelo entusiasmo que tinha, e o ouvido, e muitas vezes com algum tom meio errado mesmo. Depois corrigia porque olhava todo o tempo como tocavam.” T.P.

F.A._¿Le hubiese gustado salir a andar?
 N.L._Si. Me gustaría.¹⁸⁶ (...) Porque así conozco y me inspiro mucho. Un lugar que yo leo mucho: yo sé que existe tal lugar así y así, quisiera ir. Pero a veces uno no puede.
 F.A._ Y con la música, cuando toca usted va para los lugares ¿no?
 N.L._Ah claro, usted siente aquello. Porque tocar y no sentir la música es como... bueno no tiene sentido. La música enriquece el alma. (...) Pienso en la vida, en las cosas de que pasaron ya. Por ejemplo, los bailes, los amigos de la infancia, en dónde anduvimos, dónde fuimos. Eso todo me conmueve, porque me recuerda eso. Yo sueño de noche y veo los bailes que a veces estaba tocando. Hasta hoy sueño...¹⁸⁷
 (LEAL, 2018)

A presença dos bailes nos sonhos de Nery parece muito significativa quanto à importância destes eventos na vida destas pessoas, que chega até a essência mesma delas. O que isto pode significar em termos concretos não seria próprio deste trabalho. Só não posso deixar de pensar nos arquétipos que tanto trabalhou C.G. Jung (entre outros). E de me perguntar: será que isto pode ter a ver com esse “algo que ultrapassa aos músicos” mencionado anteriormente?

A questão da vitalidade parece estar vinculada com os instrumentos também: a inegável versatilidade que tanto o acordeão quanto o bandoneón têm, leva a que no momento atual pode se observar casos de músicos jovens que integram orquestras com maior ou menor sucesso, onde se percebem utilizações dos instrumentos distintas às já mencionadas até agora. O que significa precisamente revitalização na utilização destes instrumentos. É o caso de Joaquim Martínez (1998-) e Juan Pablo Silva (1984-), que desde Tacuarembó produzem por sua própria conta um grupo musical chamado Puro Chamuyo, combinando verdulera e bandoneón respectivamente. Entrevistados para este trabalho, Juan Pablo e Joaquín definem seu projeto dentro da categoria conhecida em Uruguai por “folclore”. Seu primeiro disco gravado de forma “artesanal” foi indicado na seleção de 5 discos para ganhar o *Graffiti a melhor álbum de folclore 2018*¹⁸⁸. Sem entrar a especificar os gêneros próprios desta

186 A mudança na conjugação do tempo verbal foi própria da conversa.

187 F.A._Houvesse gostado de viajar?

N.L._Sim. Gostaria. (...) Porque assim conheço e me inspiro muito. Se tem um lugar que eu leio muito: eu sei que existe tal lugar assim e assim, gostaria de ir. Mas às vezes não é possível.

F.A._ E com a música, quando toca o senhor vai para os lugares ¿não é assim?

N.L._Ah claro, você sente aquilo. Porque tocar e não sentir a música é como... bom não faz sentido. A música enriquece a alma. (...) Penso na vida, nas coisas que já passaram. Por exemplo, os bailes, os amigos da infância, onde a gente andou, onde fomos. Isso tudo me comove, porque me lembra isso. Eu sonho na noite e vejo os bailes que às vezes estava tocando. Até hoje sonho... T.P.

188 Os “premios Graffiti” são o maior galardão que um álbum musical pode aspirar no Uruguai no momento atual.

categoria, vale dizer que o “folclore” a priori não inclui nem a cumbia nem o tango dentro dela. Sendo que Juan Pablo Silva não toca quase tango, isto também é uma novidade para o instrumento bandoneón que, como foi observado, é usual associar ao tango. Além do jovem Joaquín Martínez que (no momento da entrevista tinha 20 anos de idade), achamos e entrevistamos dois acordeonistas ainda mais novos com importante domínio da técnica: Thiago Lautaro Álvarez (2003-), da cidade de Tacuarembó, e a ainda mais nova Rocío Álvez (2005-) da cidade de Artigas. Estes dois casos surgiram ocasionalmente no momento em que estávamos nas cidades da região estudada entrevistando outros músicos, ou seja: não procuramos por eles. É possível que muitos casos destes ficaram fora, observamos só alguns que encontramos em nossa pesquisa.

Fica então neste trabalho um panorama do acontecer musical destes instrumentistas no nordeste uruguaio que observamos durante a pesquisa no ano 2018. Afirmo que “esse algo que ultrapassa aos músicos” estava relacionado com a questão da metáfora vegetal, que aparecia sugerida em várias passagens da escrita de Ayestarán. Neste trabalho observei com atenção que alguns dos músicos entrevistados também utilizaram algumas referências a ela. Lembremos que quando perguntei pela chamarrita aos irmãos Echenique, Israel concluía que “yo la verdad que... como uno no cultivó esa música para ... la música que cultivamos es toda para el baile nomás” (ECHENIQUE, Israel, 2018). O acordeonista de Tacuarembó Euclides Díaz falou do que os músicos de verdulera colhem (“cosechan”) durante sua trajetória. A própria verdulera é uma referência: seria “verdureira” em português. Do mesmo jeito que em espanhol formal a palavra está relacionada a “verduras”, no sentido de vegetais comestíveis: a verdureira seria a “vendedora de verduras”. Não disponho de referências bibliográficas sobre este ponto no momento atual, mas segundo alguns informantes comentaram, o nome teria sua origem ligada aos acordeonistas de botões que haveriam surgido nos começos da utilização do instrumento em Uruguai, particularmente no departamento de Canelones. Este departamento tem historicamente um importante peso de imigrantes, maioritariamente espanhóis e italianos (PADRÓN FAVRE, 2011, p. 97), e está vinculado principalmente à produção hortícola do país, particularmente como provedora destes produtos para a cidade de Montevideo por sua proximidade. Seriam os produtores, e também vendedores de verduras que tocavam esse instrumento antigamente. Segundo algum informante explicou também, os músicos iam acima das carroças ou dos caminhões que levavam a verdura tocando música para promover a venda de verduras nos povoados ou nos bairros; daí sua denominação de “verdulera”.

Seja como for, se algo caracteriza aos músicos rurais é uma relação com a natureza muito mais próxima que na cidade, e se o folclore estuda músicas em âmbitos rurais, parece lógico que esta metáfora vegetal apareça para explicar características de suas práticas. Os músicos rurais cultivam. Já mais para frente poderá se observar se cultivam transgênico ou orgânico, uma discussão que, se aplicada à música, parece própria dos puristas. Não foi intenção deste trabalho procurar uma pureza nas práticas musicais. A cumbia para os puristas possivelmente seja contaminação não desejada neste contexto. As problemáticas que os músicos observaram foram diversas, e muitas vezes eles mesmos nem tomaram meu trabalho como uma oportunidade para manifestar problemáticas, e sim como uma instância mais para desenvolver sua prática musical, uma instância que procurei fosse o mais “natural” possível. Pessoalmente quero acreditar na natureza, na força que a movimenta, e que ela move. E isso traz consigo uma projeção ao futuro que parece estar presente em todo fenômeno com vitalidade.

No ano 2006 comecei o trabalho de realização do mencionado documentário Los Dos Caminos. Desde 2006 até 2012 trabalhei nas filmagens do material que também editei nesse período, me instalando durante lapsos de 1 semana no estabelecimento onde os protagonistas trabalhavam (e muitos deles ainda trabalham). Desde as primeiras filmagens, me surpreendi observando o material filmado e como ele me lembrava ou me remetia (não estou dizendo que se parecia) à obra do já mencionado pintor Juan Manuel Blanes. Achava que aqueles quadros de Blanes pertenciam a um tempo passado que já não existia, e o fato de descobri-lo novamente com vitalidade e fora de um contexto de lembrança de aquela vida tradicional, deu sentido a aquele trabalho documentário. O documentário apresenta o que foi possível mostrar sobre a cultura destes trabalhadores. Algo de sua música aparece no mesmo, mas não tudo o que eu teria gostado de mostrar. Aconteceu que durante as últimas filmagens (no ano 2011) foi realizado uma homenagem a um dos trabalhadores que se afastava do trabalho para desfrutar uma merecida aposentadoria: Miguel Dornelles Freitas, pai dos irmãos Miguel Angel e Elder (e de 5 filhas e 4 filhos mais). Naquela jornada foi feito um grande “asado” (o que no Brasil se chama “churrasco”, possivelmente mais parecido a como acontece em Rio Grande do Sul) no que chegaram familiares e amigos para homenagear ao trabalhador. E chegaram também Elder e Miguel Angel com instrumentos e alguns músicos mais. O pessoal dançou. Fiquei também surpreso de achar aquele fenômeno acontecendo. Uma das obras de Blanes que sempre chamou minha atenção é a chamada “Escena campestre”. Mais uma vez se

confirmava que aquilo se reproduzia, com suas variantes logicamente.

Necessito esclarecer mais uma vez que não é intenção deste trabalho prover dados para estabelecer o que é tradicional e o que não é. A alusão ao tradicional refere a que muitas vezes se pensa que manter os costumes “intocáveis” leva a manter com vida a música da forma “pura”. Alguns autores até observam como uma característica comum a todos os estudos do folclore, a presença constante da ameaça de morte do fenômeno estudado: “as qualidades observadas no povo vêm-se imediatamente mais ameaçadas do que nunca por tudo o que representa aquele mesmo que as reencontra e valoriza, desejoso de transpô-las para si” (CAVALCANTI, 2014, p. 60). Devo reconhecer que desde o começo da pesquisa projetei a necessidade de perpetuar as experiências por esta mesma sensação de ameaça. No entanto, observei no desenvolvimento da pesquisa que grande parte do que se anuncia próximo a morrer nos textos folclóricos, continua-se desenvolvendo de diversas formas num fluxo que responde às necessidades próprias das pessoas. Necessidades que o “capitalismo imperialista” (que Aharonián menciona) parece conhecer melhor que ninguém. Apresentei neste trabalho alguns exemplos disto. A ameaça mais perigosa parece ser que este conhecimento das necessidades seja utilizado para fins que não são os próprios das pessoas em seu desenvolvimento soberano, parafraseando a José Artigas¹⁸⁹ (1764-1850).

Sugeri anteriormente que nesta região o que é chamado de “tradicionalismo” não necessariamente refere ao que esta pesquisa procurou, e que o tradicional tem usos e até consequências não sempre no mesmo sentido que a música gera ou poderia gerar deixando “fluir naturalmente”. Mas é claro que muito do mencionado até agora tem inegável relação com o que se entende por tradicional nesta região. Participei também em alguma jornada organizada por sociedades tradicionalistas (da própria Sociedad Criolla Elias Regules, cujo nome refere a quem foi mencionado como o fundador deste tipo de sociedades em América do Sul), e os discursos que foram parte das jornadas estavam carregados de alusões políticas.

Foi mencionado que não sempre as sociedades tradicionalistas coincidem com benefícios para os próprios protagonistas quando quem promove essas sociedades não são promovidas por eles mesmos. No ano 2008 foi aprovada no Uruguai a “Ley 18.441” que limitou o horário de trabalho e estabeleceu descansos intermédios (entre jornadas) e semanais, para os trabalhadores rurais. Logicamente pode-se discutir muitos detalhes sobre isto, e o que levou a que a lei fosse aprovada no parlamento uruguaio por maioria mas não por

189 O chamado “herói da pátria” (embora morreu no exílio).

unanimidade. Só observe-se que alguns dos setores políticos que não votaram aquela lei, estão intimamente vinculados às sociedades tradicionalistas, e que está medida pode ser entendida facilmente como “contrária à tradição”.

Com isto também não quero dizer que seja negativo a existência de sociedades tradicionalistas, nem que esses (ou alguns) políticos querem afetar ao *gaucho*, nem tampouco que a questão política seja negativa. Sou um cidadão com consciência da importância da discussão política, e que assume que por enquanto a democracia é o único caminho que melhor garante a soberania dos seres humanos, e que pode evitar as arbitrariedades que surgem da concentração de poder, por mencionar dois elementos que acho essenciais para todo cidadão, entre muitas outras coisas que podem se dizer sobre o assunto. E essa consciência tem a ver entre outras coisas, com ter experimentado a ausência de democracia durante a infância, a debilidade de mesma durante a adolescência e, não posso evitar dizer, de experimentar de modo pessoal uma (leve) aproximação à situação política em Brasil nestes últimos dois anos (2016-2018). Assim como a música é um fenômeno que é parte dos músicos a través de laços e referências familiares, a consciência da importância da democracia me persegue onde seja, pois é parte de meus antecedentes familiares mais próximos.

Passei uma das noites do trabalho de campo na própria casa de Miguel Angel Dornelles, no mencionado vilarejo de Colonia Lavalleja. Aquela manhã saímos num carro com Miguel Angel rumo ao Valentín Aparcero. Enquanto percorremos o vilarejo para sair, Miguel Angel me mostrou com orgulho algumas melhoras que haviam feito no seu vilarejo, e explicou que a iniciativa era produto do “alcalde” do vilarejo. A figura de *alcalde* também é de recente aprovação, e até onde entendo procura “democratizar” a gestão pública: o *alcalde* é votado pelos cidadãos da localidade. Foi mencionado que em muitas regiões os eventos culturais eram fruto de iniciativas privadas. Essa região de Colonia Lavalleja poderia entrar claramente dentro desse tipo de região, onde as iniciativas privadas estão vinculadas aos estabelecimentos rurais com maior poder econômico. Mas desta vez particularmente, as melhoras que Miguel Angel mostrou não vieram do “tradicional”, vieram da prática da democracia. Haverá muito mais para dizer, só achei necessário em referencia ao que vinha falando, lembrar mais uma vez alguns dos motivos pelos que tentei evitar a alusão ao “tradicional” neste trabalho.

Aquela jornada de homenagem ao pai de Miguel Angel e Elder foi o ponto inicial para este trabalho. Pois se aquilo estava acontecendo significava que algo mais também existia. A

curiosidade e a necessidade de conhecer esse “algo mais” é o que está por trás deste trabalho. Falei com Elder e com Miguel Angel os dias finais da escrita desta dissertação. Elder contou que os dias passados sua orquestra tinha ido tocar num aniversário num estabelecimento rural perto de Sequeira. Miguel Angel comentou que estava montando uma nova orquestra e combinando ensaios. Se este trabalho repassa a importância do contexto nos fenômenos musicais, em suas páginas finais gostaria de destacar a importância do presente e a importância do futuro em todo fenômeno musical. Embora não de forma explícita, a importância do futuro, acredito está implícita em cada uma das linhas deste trabalho.

REFERÊNCIAS

- AHARONIÁN, Coriún. 2014a. “Prólogo”. Em AYESTARÁN, Lauro, *Textos breves*. Biblioteca Artigas. Montevideo. p. VII-XXVIII.
- AHARONIÁN, Coriún. 2014b. (2007). *Músicas populares del Uruguay*. Universidad de la República, Montevideo, 2007. Reeditado por Tacuabé, Montevideo, 2010 y 2014.
- AHARONIÁN, Coriún. 2000 (1992) - *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. Montevideo: Tacuabé.
- ANDRADE, Mario de. *Aspectos da música brasileira*. Ed Vila rica, 1991
- ARDITO, Ernesto. 2008 “Niveles de montaje.” Publicado em blog próprio: *Ardito Documental* <https://ernestoardito.wordpress.com/2008/09/07/niveles-de-montaje/> (Último acceso fevereiro 2018)
- AROCENA, Felipe (coord.) 2011. *Regionalización cultural del Uruguay*. Montevideo. Universidad de la República Oriental del Uruguay. Dirección Nacional de Cultura/ Programa Viví Cultura.
- ASSUNÇÃO, Fernando. 1984. *El tango y sus circunstancias.(1880-1920)*. El Ateneo. Buenos Aires.
- ASSUNÇÃO, Fernando. 1970. “La chamarrita y el caranguíyo.” en *Almanaque del Banco de Seguros del Estado*. Montevideo: Tall. Graf. Barreiro, y Ramos.
- AYESTARÁN, Lauro. 2014. *Textos breves*. Biblioteca Artigas. Montevideo.
- AYESTARÁN, Lauro. 1968. *Teoría y práctica del folklore*. Montevideo: Arca.
- AYESTARÁN, Lauro. 1967. *El folklore musical uruguayo*. Montevideo. Arca.
- AYESTARÁN, Lauro. 1953. *La música en el Uruguay*. Tomo I. Montevideo. Sodre 1953.
- BOURDIEU. Pierre. 2003 (1989). *O poder simbólico*. Editora Bertrand Brasil Ltda. Rio de Janeiro.
- BOURDIEU. Pierre. 1990. “Da regra às estratégias.” *Coisas Ditas*. Ed. Brasiliense. São Paulo. p.77-107.
- CANEVACCI, Massimo. 1990 *Antropologia Da Comunicação Visual* Editora Brasiliense. São Paulo.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. 2004. “Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* - Vol. 19 No. 54

CDM (Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán), compilador. 2016. *Músicos / Fotografías del Archivo Lauro Ayestarán*. Realizado con el Centro de Fotografía de Montevideo (CdF), Prólogo de Daniel Vidart. Editoria CDM/CDF, Montevideo.

CORTAZAR, Augusto Raúl, 1965 (1959) - *Esquema del Folklore. Conceptos y Métodos*. Argentina: Columba.

CURBELO, José A. 2017. “La música de acordeón y bandoneón del norte de Uruguay.” Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) Programa de Pós-Graduação em Memória Cultural e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

D'AMICO, Leonardo. 2015. “La dimensión visual de la práctica instrumental: perspectivas teóricas, metodológicas y experiencias “filmicas” de investigación.” Em *TRANS-Revista Transcultural de Música*. www.sibetrans.com/trans.

DUNKEL, Maria. 1993 "Bandoneon pure: dances of Uruguay. Rene Marino Rivero." Washington, D.C.: Smithsonian Folkways Recordings. Disponível em: < http://folkways-media.si.edu/liner_notes/smithsonian_folkways/SFW40431.pdf> Acesso: junho 2018.

ELIAS, Norbert. 1987 *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Departamento de producción del Fondo de Cultura Económica. MADRID.

FELD, Steven. 2003. “Editor’s Introduction” em ROUCH, Jean. *Ciné-Ethnography*. University of Minnesota Press. Minneapolis.

FORNARO, Marita. (Ed.) 2013. *De cerca, de lejos. Miradas actuales em Musicología de/sobre América Latina*. Comisión Sectorial de Educación Permanente. Universidad de la República. Montevideo.

FORNARO, Marita. 2010. “Teoría y terminología en la historia de la música popular uruguaya: los primeros cincuenta años. Em: *CONGRESO DE LA RAMA LATINOAMERICANA DE LA IASPM, 9., 2010, Caracas. ¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina*, Montevideo: IASPM-AL y EUM, 2011. p. 38-51. Disponível em: https://ruidera.uclm.es/xmlui/bitstream/handle/10578/3945/fi_1406025670-actas%20iaspm%20caracas.pdf?sequence=1 Último acesso: julho 2018.

FORNARO, Marita. 1994. *El "Cancionero norteco"- música tradicional y popular de influencia brasileña en el Uruguay*, Montevideo: Banda Oriental.

FRITH, Simon. 1996. “Music and identity” in: Stuart Hall and Paul du Gay (ed.). *Questions of cultural identity*. Londres, Sage, pp. 108-127.

HANDLER, Mario. 2017. *El documental humano: Un libro personal*. Ediciones Universitarias. Montevideo.

- ISOLABELLA, Matías; ROSSANO, Salvatore. 2015. “Filmar la frontera: Algunas reflexiones en torno al uso del medio audiovisual en la investigación etnomusicológica”. Em *TRANS-Revista Transcultural de Música*. www.sibetrans.com/trans.
- IYANAGA, Michael Z. “O reestudo e a etnomusicologia brasileira: três lições teóricas a partir de uma volta à Bahia de Ralph Waddey.” *Música e cultura: revista da ABET*, vol. 8, n. 1, p. 109-120, 2013. Disponível em <http://musicaecultura.abetmusica.org.br/>
- LIMA, Cristiane Da Silveira. 2015. “Música em cena: à escuta do documentário brasileiro.” Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
- MACDOUGALL, David. 1998. *Transcultural cinema*. Princeton University Press. New Jersey.
- MARCON, Fernanda. 2014. “Los viajes del río: Migração, festa e alteridade entre chamameceiros e chamameceiras das províncias de Buenos Aires, Corrientes e Entre Ríos, Argentina.” Tese de doutorado. Programa de Pós- Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis.
- MARTI I PEREZ, Josep, 1996 - "Música y Etnicidad: una introducción a la problemática", en: *TRANS-Revista Transcultural de Música*, (noviembre) <http://www2.uji.es/trans/trans2/Marti.html>
- MARTIN, Paloma, 2014. “El tango instrumental rioplatense: aproximaciones a un análisis musical comparativo de los estilos renovadores en la llamada ‘época de oro’.” Em AHARONIÁN, Coriún. (Coord.). *El tango ayer y hoy*. Banda Oriental. Montevideo. 2014. Disponível em <http://www.cdm.gub.uy/wp-content/uploads/2016/03/CDM-C2013-87-140-Martin.pdf> Último acesso: julho 2018.
- MURCH, Walter. 2001. *In the blink of an eye: a perspective on film editing*. Silman-James Press. Los Angeles.
- NICHOLS, Bill. 2010. *Introduction to Documentary*. Indiana University Press. Bloomington.
- OLIVEIRA PINTO, Tiago de. 2001. “Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora.” *Rev. Antropol.* Vol.44 no.1 São Paulo.
- PI HUGARTE, Renzo. 1998. *Los indios del Uruguay*. Banda Oriental. Montevideo.
- PINK, Sarah. 2007. *Doing Visual Ethnography: Images, Media, and Representation in Research*. Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications; London.
- PRELORÁN, J. 2006 (2013). *El cine etnobiográfico*. Editorial catálogos. Universidad del Cine. Buenos Aires.
- ROSSI, Vicente. 1958. *Cosas de negros ; estudio preliminar y notas de Horacio Jorge Becco*.

Librería Hachette. Buenos Aires.

SANDRONI, Carlos. 2011. “Controvérsias sobre categorias musicais/culturais em Pernambuco: Música popular, folclore, tradição e patrimônio imaterial.” Projeto de pesquisa apresentado ao CNPq.

SANDRONI, Carlos. 2008. “ ‘Música popular’ e ‘música folclórica’ em Pernambuco: controvérsias atuais sobre categorias, práticas e transformações musicais.” Projeto de pesquisa apresentado ao CNPq.

SANDRONI, Carlos. 2005. “O lugar do etnomusicólogo junto às comunidades pesquisadas: “devolução” de registros sonoros como imperativo científico”. *Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos*, Anais do II Encontro Nacional da ABET. Salvador: Contexto, p. 49-56.

SANDRONI, Carlos. 2003. “Adeus à MPB”. Publicado em Berenice Cavalcante, Heloísa Starling e José Eisenberg (orgs.), *Decantando a República: Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*, vol. 1, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p.23-35.

SANDRONI, Carlos. 2001. “A devolução de registros etnomusicológicos às comunidades como imperativo científico.” Comunicação apresentada ao 36º Congresso do ICTM, Rio de Janeiro, 2001.

SANDRONI, Carlos (org). *Responde a roda outra vez: música tradicional de Pernambuco e da Paraíba no Trajeto da Missão de 1938*. CD. Recife: Núcleo de Etnomusicologia da UFPE, 2004.

SIERRA, Luis Adolfo. 1985. *Historia de la orquesta típica*. Ediciones Corregidor. Buenos Aires.

TRAVASSOS, Elizabeth. 1997. *Os Mandarins Milagrosos. Arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura /Funarte/Jorge Zahar Editor

VAILATI, Alex; GODIO, Matias; RIAL, Carmen (organizadores). 2016. *Antropologia audiovisual na prática* [Recurso eletrônico] / 1. ed. Desterro, Florianópolis, Cultura e Barbárie.

http://www.academia.edu/30520525/Vailati_A_Godio_M_Rial_C_Eds_2016_Antropologia_Visual_na_Pratica_Florian%C3%B3polis_Cultura_e_Barb%C3%A1rie

VEGA, Carlos, 1959. *La ciencia del folklore*. Editoria Nova. Buenos Aires.

VEGA, Carlos, 1966 - “La mesomúsica, un ensayo sobre la música de todos”. En *Polifonía* , 2o trimestre de 1966, No 131/132, Buenos Aires.

VEGA, Carlos, 1998 (1944) - *Panorama de la Música Popular Argentina. Con un ensayo sobre la ciencia del folklore*. Buenos Aires: Losada.

VIDART, Daniel, 1967 – *El tango y su mundo*. Montevideo. Ediciones de la Banda Oriental.

VIGLIETTI, Cédar. 1968. *Folklore musical del Uruguay*. Ediciones del nuevo mundo. Montevideo.

Projeto “Tango Doc” (Autores vários. Fondos Concursables 2012):

http://www.centrosmec.org.uy/innovaportal/file/17096/1/de_nota_pdf.pdf

APÊNDICE A – LISTA DE ENTREVISTADOS

Foram entrevistados os seguintes músicos:

- Abelenda Cabrera, Nury Nancy (1962). Acordeón a piano. Vichadero. Rivera.
- Álvarez, Thiago Lautaro (2003-) Acordeón piano. Tacuarembó (ciudad).
- Alvez, Rocío (2005-). Acordeón a piano. Artigas. (ciudad).
- Antúnez, Armando (1963-) Acordeón a piano. Bella Unión, Artigas.
- Barbosa, Eber “Bebe” (1940-) Bandoneón. Moirones. Rivera.
- Carneiro, Mauro (1975-). Acordeón a piano. Barros Blancos, Canelones.
- Castro, Isidoro (1952-) Acordeón a piano. Coronilla-Vichadero. Rivera
- Castro, Hector Mauricio (1978-) Guitarra. Vichadero. Rivera (hijo de Isidoro)
- Chollet, Gustavo (1966-) Acordeón a piano. Tomás Gomensoro. Artigas
- Da silva, José (1964-). Acordeón a piano. Moirones. Rivera.
- Díaz, Euclides (1954-) Acordeón. Tacuarembó (ciudad).
- Dornelles, Elder (1974-). Acordeón a piano. Pueblo Sequeira. Artigas.
- Duarte, Luis (1941-) Bandoneón. Zanja del Tigre (Salto) - Tacuarembó (ciudad).
- Dutra, Julián (1939-). Bandoneón. Rivera.
- Echenique, Israel (1949-). Acordeón a piano. Rincón de Valentín. Salto.
- Echenique, Martín (1954-). Bandoneón. Cerro de Vera. Salto.
- Godin, Eladio (1944-) Bandoneón. Paso del medio - Tacuarembó (ciudad).
- González, Clever “Piqueno” (1951-) Bandoneón. Cañas - Tacuarembó (ciudad).
- Leal Romero, Nery (1946) Bandoneón. Moirones-Rivera (ciudad).
- Martínez, Joaquín (1998-) Acordeón. Tacuarembó (ciudad).
- Montes, Pedro (1947-) Acordeón a piano. Artigas. (ciudad).
- Pacheco, Luis (1965-) Acordeón a piano. Rivera (ciudad).
- Pereira Leites, Jesús (1941-) Bandoneón. Puntas de Yaguarí-Lapuete, Rivera.
- Pereira, Ricardo (1966-) Bandoneón. Tacuarembó (ciudad).
- Piñeiro, Roberto (Dutra) (1962-). Cantor-pianista, filho de Julián. Rivera. Porto Alegre.
- Rodríguez, Valquir (1958-) Bandoneón. Vichadero-Moirones. Rivera
- Rodríguez, Heber (1933-) Bandoneón. Minas de Corrales-Rivera (ciudad)

Roldán, Walter (1943-). Acordeón. Tacuarembó.

Suárez, Carlos Nery (1930-) Bandoneón. Artigas (ciudad).

Silva, Carlos Mario (1950-) Guitarra. Tomas Gomensoro-Bella Unión.

Silva, Juan Pablo (1984-) Bandoneón. Tacuarembó (ciudad).

Silveira, Eduardo “Dardo” (1964-). Acordeón a piano. Colonia Lavalleja (dpto de Salto)
-Artigas (ciudad)

Soarez, Fabián (1980-) Bandoneón. Tacuarembó (ciudad).

Informantes (que não são os mesmos entrevistados)

Natalia Mazza. Daniel Vallejos, Victoria Lafitte, Pablo Machado, Cacho Pereira,
Fernando Nathan, Miguel Angel Dornelles, Julio Alvez, Gustavo Majay, Juan Carlos
Lopez.