

## Entre a dança e o canto: novas identidades no folclore argentino do século XXI

Claudio F. Díaz

### 1. Introdução

Durante a última década do século passado e os primeiros anos do presente, a Argentina, como boa parte da América Latina, foi palco para implementação de políticas neoliberais que produziram mudanças substantivas nas estruturas produtivas, nas formas de sociabilidade, nos modos de fazer política e nas práticas culturais. No campo da música popular, e especialmente do folclore, se produziu uma transformação substantiva, na medida em que a lógica do mercado se tornou completamente dominante, ao ponto de reduzir a sua mínima expressão critérios de legitimação estabelecidos desde os tempos de fundação do campo como tal.

Durante o desenvolvimento do campo do folclore – entre as décadas de 1920 e de 1980 –, a lógica da mercadoria conviveu (e nem sempre de modo dominante) com outros critérios de valor, como o apego às tradições e saberes provincianos, a fidelidade às “artes esquecidas” de que falava Atahualpa Yupanqui, o testemunho em relação às lutas populares ou a “qualidade” na elaboração tanto musical como poética<sup>1</sup>. Essa convivência e disputa entre critérios de valores diferentes se vinculava também ao desenvolvimento de tradições e paradigmas discursivos distintos, demarcadores da legitimidade pela qual competiam os artistas. Em meio a essas tradições, se consolidaram ainda narrativas identitárias que se apropriaram de modos distintos dessa herança valorizada que recebia o nome comum de “folclore”.

Mas com a expansão quase ilimitada da forma mercadoria<sup>2</sup>, as cifras de venda como único critério de valor, e a concentração da indústria discográfica nas mãos das multinacionais, no campo do folclore foram produzidas diferentes hibridações (com as baladas românticas, com o “pop latino”, com diversas tradições roqueiras, etc.), que foram diluindo, de algum modo, as tradições anteriores. Essas modificações geraram as

---

<sup>1</sup> Coloco “qualidade” entre aspas porque os critérios de qualidade se alteram e são distintos nas diferentes tradições. Para um conhecimento mais profundo da questão do valor na música popular, ver Sans, Juan Francisco, e López Cano, Rubén (comp.) (2011) *Música popular y juicios de valor. Una reflexión desde América latina*. Caracas: Ed. Fundación CELARG. ISBN 978-980-399-021-3.

<sup>2</sup> Sobre a expansão da forma mercadoria no mundo contemporâneo, ver Margulis, Mario: “Ideología, fetichismo de la mercancía y reificación”, en *Estudios sociológicos* Vol. XXIV, Nº 1, Enero-Abril de 2006, Colegio de México, México DF.

condições para a emergência de um “folclore jovem”, caracterizado pela identificação do público com a figura do artista – concebido como “estrela” –, e que recuperava de um modo vago e mais ou menos híbrido alguns elementos identitários nacionalistas do paradigma clássico do folclore: alguns elementos de vestuário, as bandeiras argentinas, as camisetas da seleção, a agitação<sup>3</sup> de ponchos, etc. Nas palavras de Natalia Díaz:

Graças à espectacularização das performances, da erotização das corporalidades (particularmente masculinas), da ilusão de complementariedade criada entre o cantor e seu público, o artista se transforma em estrela. O ídolo é um produto que termina se impondo pela repetição de sua imagem em publicidades, *merchadinsings*, vídeos musicais, e sua constante difusão via meios massivos de comunicação<sup>4</sup>.

Entretanto, por mais intensa que tenha sido a orientação neoliberal imposta nesses anos, numerosas fissuras ocorridas no processo permitiram o desenvolvimento de outros discursos e outras práticas. Alguns músicos, poetas e bailarinos começaram a criar, nesses anos, uma alternativa que bebia em algumas das tradições do campo e as ressignificava em relação às outras tradições populares. Essas práticas tiveram como eixo chave a produção de lugares de encontro que escaparam do circuito comercial dos grandes festivais, e terminaram por originar um circuito alternativo de produção e consumo, graças ao qual desenvolveu-se uma música e um modo de dançar com características próprias. Nesse circuito foi tecida uma nova narrativa identitária enredando músicos, bailarinos e público num fenômeno que em nossos dias gera eventos multitudinários<sup>5</sup>.

## 2. Identidade e folclore

Desde os tempos da constituição do campo, o folclore argentino (tal qual ocorreu em outros países da região) esteve fortemente ligado a um certo imaginário de nação. Os estados-nação modernos chegaram a adquirir a solidez e a aparência do óbvio constituindo-se em fortes enclaves identitários, pelo menos até o final do século XX. Porém, abordar a reflexão acerca do folclore em relação a um certo imaginário de

---

<sup>3</sup> “Revoleo” de ponchos.

<sup>4</sup> Díaz, Natalia (2013): “La Argentinidad al Palo: el folclore en la década de los noventa”; em Díaz, Claudio (comp.) *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas*. Córdoba: Ediciones Recovecos (no prelo).

<sup>5</sup> Para uma análise mais detalhada desse fenômeno, ver: Díaz, Natalia, Páez, Florencia y Díaz, Claudio (2012) *Bailar en San Antonio. Testimonios y reflexiones sobre el Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo*. Villa María: Eduvim.

nação implica numa ruptura com essa evidência da Doxa<sup>6</sup>. A ideia de um “imaginário” mostra-se consistente para abordar esta problemática, em especial em relação às músicas populares<sup>7</sup>.

Desse ponto de vista, “nação”, “pátria” ou “ser nacional” não são nomes de objetos dados de um modo simples pela experiência, mas sim criações sociais da ordem do *imaginário*<sup>8</sup>. Essas significações imaginárias permitem pensar as identidades, na medida em que estabelecem quem somos e quem são os outros, narram de onde viemos, quem são nossos heróis fundadores, quem são nossos deuses. O fato de serem criações sociais não lhes tira seu caráter de verdades profundas nas quais se funda o sentido da vida.

Pois bem, essas significações, sobre as quais é fundada a identidade – individual e coletiva –, ganham habitualmente a forma de relatos. Simon Frith afirma, questionando todo essencialismo, que o “eu” é fundamentalmente imaginado a partir de uma estrutura narrativa<sup>9</sup>. Nessa construção narrativa das identidades, o “eu” e o “nós” nunca são meramente uma constatação do dado, mas estão atravessadas por essas significações imaginárias relacionadas a ideais de todo tipo. A identidade é também um ideal. Não se trata só do que acreditamos que somos, mas também do que gostaríamos de ser. Contudo, poderia agregar algo mais: a identidade é também a negação daquilo que não queremos ser, daquilo que nos aterroriza e, portanto, negamos de variadas formas.

Do ponto de vista de Frith, e de certas linhas dos Estudos Culturais, são nas práticas culturais – como a música – onde as identidades se constituem. Por este motivo, acaba sendo muito interessante indagar sobre as contribuições do folclore na criação desses imaginários de nação que, ao longo do tempo, atravessaram as identidades de diferentes grupos sociais. É importante indagá-los em sua complexidade, porque sendo

---

<sup>6</sup> Uso o termo “Doxa” no sentido que lhe atribuí Roland Barthes (1987) *El susurro del lenguaje*. Barcelona-Bs.As.-México: Paidós.

<sup>7</sup> No texto as expressões “simbólico” e “imaginário” são empregadas indistintamente, sem considerar a distinção lacaniana entre ambas. Nesse caso o uso do termo “simbólico” vem da tradição bourdiesiana e se refere às lutas pela imposição de um “arbitrio cultural”. Enquanto o termo “imaginário”, é empregado no sentido atribuído por Castoriadis, como fica explicitado no corpo do texto.

<sup>8</sup> Na perspectiva de Cornelius Castoriadis, o imaginário não deve ser entendido como fantasioso, inexistente, falso no sentido de não verificável, oposto ao verdadeiro. O imaginário é, pois sim, uma capacidade radical de criação especificamente humana. A capacidade de criação de significações imaginárias (não somente representações, uma vez que há significações fundamentais que não *representam* nada, como por exemplo “Deus”) é o que permite às sociedades fundar um mundo com sentido, um “cosmos” social. As significações imaginárias socialmente criadas são as que sustentam esse mundo pleno de sentido. São, portanto, profundamente verdadeiras. Castoriadis, Cornelius (1994) *Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto*. Barcelona: Gedisa.

<sup>9</sup> Frith, Simon (2003) “Música e identidad”, en Hall, Stuart y Du Gay, Paul (comps.) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires, Madrid: Amorrortu editores.

fenômenos massivos, tornam-se espaços de luta em torno da definição das identidades. Assim, é possível afirmar que as músicas populares foram e são o cenário de uma luta pela definição do que Bourdieu chamava dos princípios de visão e divisão legítima do mundo social<sup>10</sup>. Quanto ao aspecto que interessa para esse trabalho, pode-se afirmar, então que, em relação ao folclore, “pátria”, “nação” ou “ser nacional” designam significações na disputa das lutas simbólicas.

### **3. Definir o folclore**

Essas disputas pela imposição de um relato identitário que fixa os sentidos da nação tem uma genealogia que necessita ser recuperada para que se possa entender as novas narrativas emergentes em fins do século XX. Começaria por definir o que entendo por folclore e porque falo de um momento fundacional.

Folclore é um termo enormemente polissêmico. Para reduzir essa polissemia acredito ser possível distinguir, pela menos na Argentina, três processos relacionados ao folclore. Refiro-me, em primeiro lugar, ao processo de introdução, desenvolvimento e estabelecimento de uma Ciência do Folclore, que começou em fins do século XIX, e suas relações com o projeto de construção de uma Argentina moderna. Em segundo lugar, ao projeto de uma arte “nacional” que começou a se esboçar na mesma época sobre a base de raízes que remontam ao Romantismo, e que tomou forma doutrinária em um corpus textual na época do Centenário da Revolução de maio (1910)<sup>11</sup>, dando lugar às correntes “nativistas” ou “tradicionalistas” que a partir daí se desenvolveram até o início da década de 1940 e ainda depois. E, em terceiro lugar, à circulação e consumo massivo de certo tipo de produtos culturais – especialmente, diversos gêneros de canções provenientes de diferentes regiões do interior do país –, que se tornaram possíveis graças ao desenvolvimento do rádio, da indústria discográfica, da publicidade e posteriormente da televisão. Este último desenvolvimento deu espaço para a criação dos grandes festivais, para o estabelecimento de um sistema de consagração de artistas que se converteram em ídolos populares, e a todo um campo de produção e consumo

---

<sup>10</sup> Bourdieu, Pierre (1985) *¿Qué significa hablar?* Madrid: Akal.

<sup>11</sup> A revolução de maio de 1810 é considerada em todos os relatos como o momento fundacional da Nação Argentina. A partir de então começaram as guerras de independência, que seria vitoriosa em 1824 em Ayacucho.

que forma parte da música popular, no sentido da expressão que lhe atribui Juan Pablo González<sup>12</sup>.

Meu interesse está centrado nesse último fenômeno. Entretanto, a contribuição desse campo da música popular para a definição dos imaginários de nação está marcada por sua relação com os outros dois processos mencionados. O nacionalismo cultural se desenvolveu graças às profundas transformações decorrentes da modernização oligárquica, iniciada após as guerras civis, a guerra contra o Paraguai e a guerra contra o índio. Um dos traços característicos dessa modernização foi a introdução de grandes massas imigratórias de origem européia. Nesse contexto, o impacto da imigração gerou uma enfática busca de elementos identitários “nacionais” por um grupo de intelectuais pertencentes às aristocracias provincianas (Leopoldo Lugones, Manuel Gálvez, Ricardo Rojas, entre otros). Em textos como *El Payador*<sup>13</sup> o *Eurindia*<sup>14</sup>, foi esboçado um programa que sinalizava para a construção de uma arte nacional baseada na apropriação do *gaucho* como figura mítica e herói fundador da nacionalidade<sup>15</sup>. Essa idealização estava atrelada a um mito de origem que postulava uma idade de ouro pré moderna e provinciana, cujos valores eram encarnados pelo *gaucho*, seu mundo, suas coisas, sua língua, seus costumes, suas canções e sua dança.

Nesse contexto, o Folclore, a nova disciplina que vinha se desenvolvendo na Europa, encontrou condições favoráveis que marcariam a especificidade de seu desenvolvimento na Argentina. O interesse da nova disciplina pela recopilação, classificação e estudo dos velhos costumes e sobrevivências dos setores populares, preferencialmente rurais, confluiu com a necessidade dos setores dominantes da Argentina de construir para si uma “origem” e uma “genealogia” distintiva que lhes garantissem a proteção simbólica da identidade ameaçada. O *gaucho*, seu ambiente,

---

<sup>12</sup> González, Juan Pablo (2001) “Musicología popular en América latina. Síntesis de sus logros, problemas y desafíos”. *Revista musical chilena*, Vol. 55, n° 195, págs. 38-64. Santiago.

<sup>13</sup> Lugones, Leopoldo ([1916] 1944) *El Payador*. Buenos Aires: Ediciones Centurión.

<sup>14</sup> Rojas, Ricardo ([1924] 1980) (1980): *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*, Buenos Aires: CEAL.

<sup>15</sup> Sobre as profundas disputas pela apropriação da figura do *gaucho* ver Prieto, Adolfo (1988) *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana, y Ludmer, Josefina (2000) *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Libros Perfil. Em sua relação específica com o fenômeno do folclore ver Díaz, Claudio (2006) “Las disputas por la apropiación del gaucho y la emergencia del ‘folklore’ en la cultura de masas”, en *Actas de las JALLA (Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana)*. Bogotá, 2006. Universidad de los Andes, Universidad Nacional de Colombia, Pontificia Universidad Javeriana. CD. ISBN 958-695-230-4

seus costumes, sua cultura se tornam foco de interesse, valorização, recopilação e estudo<sup>16</sup>.

Nos textos programáticos do nacionalismo cultural, além disso, há uma insistência na necessidade de inculcar o sentimento da nacionalidade através da introdução do folclore na escola. O imigrante, que na concepção da geração do '37<sup>17</sup> foi pensado como um elemento civilizador, isto é, educador, era percebido agora como uma massa perigosa que devia ser educada, disciplinada, normalizada e nacionalizada. Em outros termos, devia ser imbuída de uma identidade que, como já vimos, expressava, antes de mais nada, um ideal.

A tarefa do Estado, então, não era só resgatar, mas também “difundir” isso que vinha do “profundo”, para gerar “patriotismo”. Vale dizer, não se tratava de expressar uma identidade, mas sim de contribuir para produzi-la.

Ao mesmo tempo, os materiais recolhidos foram objeto de “uma expurgação cuidadosa e paciente”<sup>18</sup> para seu uso na escola. Foram eliminadas as incorreções linguísticas, as alusões aos costumes censuráveis, as marcas de classe do proletariado rural, etc. Houve ainda exclusões mais gerais, profusamente fundamentadas tanto nos textos dos nacionalistas como nas teorizações dos folcloristas: na pureza da identidade nacional não havia lugar para as marcas de classe, e tão pouco para os elementos provenientes dos povos originários e menos ainda para as culturas afro. Os nacionalistas haviam construído a imagem do *gaucho* como herói civilizador e lhe atribuído um inimigo “bárbaro”: o índio, o grande excluído do folclore. O mesmo ocorria com o negro.

A partir de meados da terceira década do século XX, quando teve início a difusão, através das rádios e da indústria discográfica, de um conjunto de canções provenientes de distintas províncias com o nome de folclore, os folcloristas necessitaram distingui-las dos fenômenos que estudavam. Essa necessidade deu lugar ao desenvolvimento de numerosas discussões sobre o conceito de “projeção”. Todavia, para além dos esforços acadêmicos para estabelecer a distinção, essas canções estavam já atravessadas pelas mesmas significações que haviam funcionado como matriz de sentido nas recopilações e no uso escolar do folclore: objetivava-se valorizar o provinciano e o rural, carregado

---

<sup>16</sup> Onega, Gladys (1982) *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*. Buenos Aires: CEAL.

<sup>17</sup> Assim é denominada na Argentina a geração romântica do século XIX, à qual pertenceram figuras como Esteban Echeverría e Domingo Faustino Sarmiento. O processo de modernização referido no texto deve muito às ideias desses pensadores.

<sup>18</sup> Consejo Nacional de Educación (1940) *Antología Folklórica Argentina para las Escuelas de Adultos*. Buenos Aires: Ed. Kraft.

de conotações que remetiam a uma identidade de tipo essencial, concebida em termos de Nação. Esta é, justamente, a perspectiva predominante nas canções que, desde os anos de 1930, são difundidas massivamente pelos meios de comunicação e que se tornaram conhecidas não como projeção, e sim, simplesmente, como “folclore”.

#### 4. Apropriações e disputas

Não obstante o discurso nacionalista e a ciência do folclore tenham construído um primeiro núcleo de significações, as sucessivas apropriações foram produzindo modificações e gerando sentidos novos. Para os fins desse trabalho, destaco quatro processos que deram lugar a orientações distintas na maneira de atribuir sentido a pátria do folclore, e que geraram outras tantas narrativas identitárias.

Em primeiro lugar, a reapropriação do popular que significou a emergência do peronismo. O discurso nacionalista havia construído uma imagem idealizada do *gaucho*, como estereótipo do provinciano, e esse ideal entrou em forte contradição com os provincianos reais, os migrantes internos, as massas de “cabecitas negras”<sup>19</sup> que chegaram às grandes cidades atraídas pelos processos modernizadores dos anos de 1930 e 1940. O *gaucho*, o provinciano de Lugones e Rojas – mas também de Andrés Chazarreta, Buenaventura Luna e dos Hermanos Ábalos<sup>20</sup> –, era muito mais uma abstração, uma figura que se opunha à “descaracterização”<sup>21</sup> imposta pela urbanização. As massas migratórias, pelo contrário, eram uma presença real nas cidades. Disputavam postos de trabalho, ocupavam espaços, criavam bairros precários, saturavam o transporte público, se faziam visíveis nas praças, nos passeios públicos e geravam um fenômeno de consumo cultural. Os setores dominantes e as classes médias percebiam esse fenômeno como uma invasão, daí a origem da expressão “el aluvión zoológico”<sup>22</sup> para referir-se ao fenômeno.

Os “cabecitas negras” foram a base social do peronismo, e nessa articulação há dois elementos que possibilitaram uma reapropriação popular do folclore. Por um lado a melhora das condições de vida a partir da conquista de direitos sociais – resultado das

---

<sup>19</sup> “Cabecitas negras” era o nome que os setores médios e altos davam aos imigrantes internos. Essa denominação está fortemente carregada de um olhar depreciativo sobre os setores populares. A expressão conquistou fama literária com o conto homônimo de Germán Rozenmacher, editado pela primeira vez pela Editorial Jorge Álvarez em 1962.

<sup>20</sup> Referências importantes da época da fundação do folclore como campo da música popular.

<sup>21</sup> Expressão de Ricardo Rojas para referir-se à influência imigratória.

<sup>22</sup> Expressão utilizada pelos meios para referir-se aos migrantes provincianos adeptos do peronismo. Foi pronunciada pela primeira vez em 1947, no Congresso, pelo deputado Radical Ernesto Sammartino, e rapidamente adotada pelos setores antiperonistas.

políticas oficiais – abriu um mercado para o folclore produzido pela indústria cultural. Desse modo, houve, nos anos de 1940, uma convergência entre uma indústria cultural que vinha crescendo e amadurecendo, desde os anos de 1920, um Estado que apoiava decididamente esse tipo de manifestação, um campo do folclore já bastante desenvolvido pronto para gerar uma oferta de música popular produzida profissionalmente e um público em condições econômicas de consumir e apropriar-se dessa música, capaz de sustentar seus distintos modos de circulação: as “bailantas” (bailes populares), as peñas, as audições de rádio, as revistas, os cancioneros, as academias de dança e, é claro, os discos<sup>23</sup>.

Mas há outro aspecto do peronismo que interessa aqui. No discurso peronista, os trabalhadores – os “descamisados”, os “cabecitas negras” – aparecem como um sujeito que pela primeira vez tem um lugar, e um lugar especialmente valorizado na história da Pátria. No 1º de maio de 1944, Perón dizia: “*Chegam de todos os pontos do país, alentando a confiança de um povo usurpado que começa a crer na justiça social e sente, pela primera vez, o orgulho de saber-se escutado e de sentir-se argentino*” (Citado por Sigal e Verón, 2003 [1985]: 33) (grifo nosso).

De modo que no discurso de Perón estava presente também a valorização simbólica de uma identidade de classe que tendia a coincidir com a própria pátria. Isso possibilitou uma apropriação popular do folclore que competiu com as apropriações oligárquicas. Esta apropriação popular tornou-se possível na medida em que os interesses dos trabalhadores provincianos coincidiam, pelo menos parcialmente, com os do Estado e com os do Mercado. Graças a essa coincidência, os trabalhadores obtinham benefícios simbólicos específicos: 1) podiam reconhecer-se e serem reconhecidos nessa música, em um processo de construção identitária que ultrapassava os limites provinciais e regionais; 2) podiam vincular essa identidade, de um modo especialmente valorizado, com a Nação; 3) e ainda podiam obter satisfação, entretenimento, alegria, e uma solução simbólica para o conflito provocado pelo desenraizamento; e 4) por último, podiam reconhecer-se nessa música, reivindicá-la (e reivindicar-se) como “classe”, independente do fato do discurso oficial insistir que o peronismo significava a superação definitiva da luta de classes na Argentina. Se o folclore, como disse

---

<sup>23</sup> Pablo Vila também faz referência à emergência do folclore e de suas formas características de circulação e visibilidade, particularmente vinculadas com a apropriação do fenômeno por parte dos setores peronistas de origem provinciana. Ver Vila, Pablo (1986) “Peronismo y folklore ¿Un réquiem para el tango?”. Revista *Punto de Vista*, Nº 26, abril de 1986. Buenos Aires.

Gravano<sup>24</sup>, era visto naqueles anos como “coisa de negros”, é porque esses “negros” se apropriavam do folclore e o reivindicavam, reivindicando-se a si mesmos. Daí que, quando Antonio Tormo era nomeado como “o cantor das coisas nossas”, esse nós podia referir-se tanto à Nação como à classe.

Em segundo lugar, desde a época dos pioneiros houve um olhar sobre o popular que concorreu com a construção oligárquica das significações de pátria. Esse olhar pode ser observado na maneira yupanquiana de apropriar-se do que chamava as “artes esquecidas”, que dará lugar a um modo de vincular-se com o canto que, na sua linguagem, poderíamos chamar de “cantar com fundamento”. Carlos Molinero<sup>25</sup> nota com propriedade que Yupanqui introduz precocemente três mudanças (aliás, eu diria três rupturas) centrais em relação ao discurso dos nacionalistas e dos folcloristas: a recuperação e valorização da figura do índio, incluindo na nossa construção identitária um dos grandes excluídos; a ruptura da especialização regional de gêneros e de artistas, iniciando um caminho de aberturas, cruzamentos e apropriações diversas; e o início de um canto militante, que aborda e denuncia uma realidade social que expõe a dimensão do conflito de um “nós” nacional. Eu diria ainda que, Yupanqui define uma posição de artista criador (mesmo sendo fiel às “artes esquecidas”) e não mero recopilador, que inspiraria posteriormente muitos músicos e poetas.

Yupanqui bebeu numa tradição de *gauchos* cantores que teve sua elaboração literária no “cantar opinando” hernandiano<sup>26</sup> e que se manteve viva entre os setores populares. Esse “cantar com fundamento” se caracterizava, por um lado, pela proximidade com a experiência e os sofrimentos dos setores subalternos, dos humildes, dos pobres, uma experiência que não só se expressava, mas que também era denunciada no canto. Por outro lado, “cantar com fundamento” era definido também pela autenticidade, pela busca de uma maneira individual, própria, de inserir-se na corrente coletiva. Pretendia-se, desse modo, que o coletivo não se confundisse com o homogêneo, com o sempre idêntico, com o feito em série. E finalmente, caracterizava a seriedade, o respeito pela transcendência do canto, ligado a uma busca e uma experiência que ia além do imediato, que alcançava uma dimensão cósmica e por isso, não admitia frivolidade.

---

<sup>24</sup> Gravano, Ariel (1985) *El silencio y la porfía*. Buenos Aires: Corregidor.

<sup>25</sup> Molinero, Carlos (2011) *Militancia de la Canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944/1975)*. Buenos Aires: Ediciones de aquí a la vuelta/Editorial Ross.

<sup>26</sup> Refiro-me ao poema *El gaucho Martín Fierro*, que José Hernández publicara em 1872 e que terminaria por converter-se no centro do cânone literário nacional.

As rupturas de Yupanqui abriram uma brecha no imaginário de nação construído pelo nacionalismo, e inauguraram um modo de apropriação do popular que, em parte coincidia e em parte se diferenciava da apropriação peronista. Tanto é assim que Molinero irá chamá-lo de “esquerdista precoce”. Yupanqui, então, converteu-se em referência de toda uma corrente, a dos grandes renovadores, ao afirmar que, para recuperar os fundamentos do canto popular, era necessária uma grande renovação, deixando para trás os estereótipos do folclore clássico. Dessa corrente fazem parte o Movimento do Novo Cancioneiro, os grupos vocais que se apropriaram de outras sonoridades tanto eruditas como populares, os poetas do canto, herdeiros das vanguardas latino-americanas e todo o fenômeno da canção militante.

Em terceiro lugar, entre os anos de 1960 e 1980 – ainda que com raízes anteriores – desenvolveu-se o que Andrés Avellaneda caracterizou como “discurso de repressão cultural”<sup>27</sup>. Esse discurso, segundo o autor, não se apresentou completo a partir de um dado momento, mas foi manifestando-se paulatinamente em textos oficiais, regulamentações, instruções, no discurso pedagógico, em certos decretos que regulavam os meios audiovisuais, o discurso jornalístico e diversas manifestações culturais.

A característica mais importante desse discurso, chegando ao final desse artigo, é sua maneira de entender a cultura. Segundo Avellaneda, o discurso repressivo pensa a cultura como subordinada à moral. Sua missão é formar o “homem argentino”, e um uso indevido seria permitir a “infiltração” de valores alheios ao “estilo de vida argentino”. Justamente por essa concepção essencialista de um “ser nacional” enraizado nas tradições e pertencente ao ocidente cristão, os setores da direita que desenvolveram esse discurso (principalmente vinculados à igreja católica, ao exército e a diversos partidos políticos, incluindo o radicalismo e o peronismo) encontraram no folclore certas significações disponíveis, das quais se apropriaram e as ressemantizaram.

Nesse período, aquela questão fundacional da definição de um “nosso” encontraria um “outro”, que não seria mais o imigrante que “descaracterizava” a nação, e sim um inimigo ideológico, o marxismo, que se “infiltrava insidiosamente” para “corromper” a juventude com valores “subversivos”. Assim, enquanto muitos cultores de um folclore politizado e renovador eram perseguidos, o folclore mais clássico, ou

---

<sup>27</sup> Avellaneda, Andrés (2006) “El discurso de represión cultural (1960-1983)”. *Escribas. Revista de la Escuela de Letras*, Nº III. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

certas versões particularmente chauvinistas, se converteram em música oficial do que era chamado de “Estado burocrático-autoritário”<sup>28</sup>.

Nota-se, portanto, que as lutas simbólicas pela definição da identidade “nacional” alcançaram uma forte dramatização, paralela à dramatização que alcançaram as lutas políticas. Mas com a ditadura militar (1976-1983), toda a corrente renovadora e crítica foi varrida pela proibição, pela censura e pelo exílio, e o folclore ficou associado aos valores nacionalistas na sua vertente mais autoritária. Isso explica porque durante anos, até a recuperação da democracia, ocorreu um alijamento dos setores juvenis, que encontraram um espaço de resistência no rock.

Em quarto lugar, graças à recuperação da democracia conquistou visibilidade toda uma camada nova de artistas que havia trabalhado silenciosamente durante a ditadura, e que gerou um fenômeno que foi denominado “renovação” do folclore. Refiro-me a artistas como Teresa Parodi, Raúl Carnota, Suna Rocha, Peteco Carabajal e Jacinto Piedra. Esses artistas retomaram os caminhos da corrente renovadora e crítica com duas diferenças fundamentais. Por um lado, do ponto de vista letrístico, em que pese a permanência dos temas característicos da vida provinciana, apareceram novamente as lutas populares, porém vinculadas a uma nova valorização da democracia e das lutas dos novos movimentos sociais: organismos de direitos humanos, coletivos de jovens, mulheres, lutas ambientais, etc. E do ponto de vista musical, houve um caminho profundo de aproximação das raízes indígenas e afro, e ao mundo de sentidos do rock. Essa aproximação do rock foi também favorecida pela atitude de figuras emblemáticas da corrente renovadora dos anos 60, como Mercedes Sosa e “el Chango” Farías Gómez, e pelos nomes consagrados do rock como León Gieco e Charly García.

## **5. Dançar em San Antonio**

No início desse artigo disse que os anos de 1990 foram marcados pela imposição de um referencial neoliberal e por um Mercado que desprezava cada vez mais o Estado como símbolo das relações sociais. Também disse que a expansão ilimitada da forma mercadoria teve um impacto na música popular, e no caso do folclore, tornou possível a emergência do chamado “folclore jovem”.

O predomínio dos critérios de eficiência e rentabilidade traçou novas fronteiras interiores, e muitos atores sociais foram empurrados para o lugar do “outro”: os

---

<sup>28</sup> Maristany, Javier. *Narraciones peligrosas. Resistencia y adhesión en las novelas del proceso*. Buenos Aires: Biblos. 1999.

ineficientes, os que não se modernizaram, os que não tinham espírito de empresa, os perdedores, os enfermos, os velhos, os pobres, os camponeses, os que questionavam o modelo, os que não eram competitivos.

Mas esse mesmo período foi também de emergência de muitas formas de resistência que produziram fissuras no referencial neoliberal. O movimento piqueteiro, os movimentos sociais, os movimentos de mulheres, as minorias sexuais, o movimento camponês, as organizações ecologistas, os organismos de direitos humanos, as organizações estudantis, as organizações de artistas independentes, todos – e cada um a sua maneira – produziram discursos alternativos. Nesse cenário, no campo do folclore, ocorreu a emergência de uma corrente alternativa, que elaborou uma nova narrativa identitária, retomando e reformulando as tradições do campo. Essa corrente deu lugar a todo um circuito de *peñas* e a uma série de encontros de artistas que tentavam escapar à lógica comercial dos grandes festivais. Entre eles, o Encontro Nacional de San Antonio de Arredondo (província de Córdoba), fundado em 1991, converteu-se em um enorme e massivo ritual anual, reunindo artistas e público. Gostaria de encerrar este trabalho descrevendo algumas características artísticas e rituais nas quais podem ser observados os traços centrais da trama argumentativa dessa nova narrativa identitária que se relaciona e tensiona as distintas tradições e modos de apropriação do folclore.

**a) Nós e os outros.** Assim como o “outro” para o folclore clássico foi o estrangeiro que “descaracterizava” a nação, e para apropriação autoritária a “subversão apátrida”, esta nova narrativa também constrói um sistema de inclusões e exclusões, embora radicalmente diferente. Um dos elementos de coesão entre artistas e público é o rechaço comum a uma zona do folclore que percebem como puramente comercial, e que coincide com a maioria dos representantes do chamado “folclore jovem” e outros artistas de grande público como “el Chaqueño” Palavecino. Como oposição a isso apresentam uma forma de produção fundada principalmente em critérios artísticos e ligada às tradições e às lutas populares.

Portanto, também são rechaçadas as apropriações nacionalistas de cunho autoritário, e recuperadas as tradições renovadoras dos anos de 1960 e 1980, o cantar com fundamento yupanquiano, e tudo que no paradigma clássico se reportava às “artes esquecidas” e às tradições populares. Essa recuperação é realizada a partir de um lugar específico que expande o “nós” em novas direções.

Há um novo interesse pelas canções e pelas danças e uma ampla recuperação das raízes indígenas e afro das músicas populares. O que pode ser observado tanto nas

letras como na música. Nas letras, não só através da tematização, mas também pela apropriação de toda uma retórica e um conjunto de metáforas que se referem às lutas campesinas, às injustiças dos processos de conquista e, genericamente, a toda uma espiritualidade sincrética que em parte se sobrepõe e em parte se opõe à oficial.

Essa espiritualidade é devedora das apropriações e elaborações provenientes da cultura rock tal como se desenvolveu na Argentina. O interesse pelos mundos indígenas e negros foi parte integrante de toda uma espiritualidade vinculada à contracultura, às religiões orientais, às correntes subterrâneas da filosofia, aos poetas malditos, ao inconsciente, às experimentações com drogas psicodélicas, etc. Muitas dessas referências aparecem nas letras das canções, convivendo e sobrepondo tradições, como os “rezabales santiagueños”<sup>29</sup> ou os cultos aos santos populares.

Quanto à música, um dos traços que caracteriza esta corrente é a reintrodução nas músicas criollas (como a cueca cuyana ou el rasguido doble correntino) de elementos percusivos de origem afro que estavam excluídos do folclore clássico. E ainda a recuperação de gêneros que haviam sido renegados, como o candombe ou as canções de murga. Há também uma recuperação de instrumentações e bases rítmicas de origem indígena ou mestiça. Nesse sentido, a aproximação do universo rockeiro é fundamental. Parte importante da recuperação do negro vem mediada não só intelectual, mas também musicalmente pelo rock. Algumas experiências, como a da Eléctrica Folklórica<sup>30</sup>, levaram muito longe a hibridação de elementos, resultando numa banda com som rockeiro fusionado com instrumentações oriundas dos gêneros folclóricos que, como tal, seguem sendo reconhecíveis e dançantes.

Finalmente, há também uma expansão dessa identidade do “nós” relacionada a uma ampla gama de lutas populares que tem enfrentado, desde os anos de 1990, a imposição do modelo neoliberal: os organismos de direitos humanos, o movimento dos trabalhadores rurais, as organizações que lutam contra megamineradoras, os grupos que resistem ao monocultivo de soja e suas fumigações massivas, a Rede de Comércio Justo, coletivos artísticos e de bairros, etc. É importante destacar que nas letras das canções de artistas como do Dúo Coplanacu, Raly Barrionuevo, Paola Bernal ou Lula

---

<sup>29</sup> Os *rezabales* são rituais em que se baila e se realizam oferendas em cumprimento de alguma promessa a um santo ou virgem. Também costumam realizar-se em homenagem a alguma personagem legendária, como a Telesita, ou a alguma pessoa importante.

<sup>30</sup> A *Eléctrica Folklórica* foi uma formação encabeçada por Bicho Díaz (charanguista, quenista, especializado em ritmos folclóricos do noroeste argentino) e Titi Rivarola (guitarrista e líder de uma das bandas de rock de maior trajetória em Córdoba). Durante a década de 1990 contribuiu para uma grande renovação musical e foi referência para muitos músicos, posteriormente.

Fernández, essas lutas são permanentemente relacionadas com as lutas de décadas anteriores e com figuras míticas que encarnaram aquelas e estas. Assim, nas canções podem aparecer tanto as Madres de Plaza de Mayo ou “el Che” Guevara, como o Subcomandante Marcos ou os líderes do movimento dos trabalhadores rurais.

**b) O regresso da *minga*.** A *minga* era um modo de organização de trabalho comunitário próprio de muitos povos originários. A comunidade se encarregava de uma tarefa que beneficiava a alguém em particular (construir uma casa, fazer uma colheita, etc.) na confiança do compromisso do beneficiado de participar em outra *minga* que beneficiaria a outros. A *minga* é um modelo paradigmático, de raiz indígena, de uma solidariedade comunitária que desafia, por sua própria natureza, a lógica da mercadoria.

A *minga*, como prática solidária, tem sido amplamente recuperada pela corrente que estamos analisando. Aparece tematizada nas letras das canções, no nome de alguns grupos e, fundamentalmente, no modelo de organização da atividade. Esse último se dá em vários níveis. Por um lado, é muito comum que se organizem *peñas*, das quais os artistas participam solidariamente, para arrecadar fundos para uma gama bastante ampla de objetivos: ajudar a um restaurante popular ou a um hospital, colaborar com alguma luta específica, ajudar a reparar a moradia incendiada de alguém, etc. Por outro, o espírito da *minga* está na decisão generalizada, às vezes de forma muito consciente e outras nem tanto, de produzir de forma independente tanto os discos como as apresentações ao vivo. Em alguns casos, artistas como o Dúo Coplanacu, chegaram a desenvolver um selo de gravação próprio (Latitud Sur), a partir do qual não só produzem seus próprios discos, como também ajudam a muitos outros artistas a produzirem em condições muito diferentes daquelas impostas habitualmente pela indústria.

Essa ação de colaboração mútua terminou por favorecer a construção de uma ampla rede de relações entre os artistas. Em primeiro lugar, entre os músicos e poetas, que trabalham juntos e colaboram permanentemente na produção dos discos e apresentações, e geram parcerias de composição. Em segundo lugar, entre músicos e bailarinos, tanto os mais ou menos profissionais que participam das apresentações, como os inúmeros bailarinos *amadores* (Em el original dice “amateurs”. Se refiere a que son aficionados, no profesionales. “Amadores” significa eso?) que vão às *peñas* para bailar. Finalmente, nota-se também uma extensa rede de relações entre artistas, público e organizações sociais muito variadas.

A recuperação do espírito da minga também se expressa na negativa do artistas em ocupar e promover o lugar de “estrela” que caracteriza a zona mais comercial do campo. No Encuentro de San Antonio circula uma frase que se repete amiúde: “Às estrelas, os festivais”. Desse modo se estabelece uma diferença profunda entre festivais como de Cosquín e a lógica que caracteriza encontros como o de San Antonio. Assim, no dito encontro os artistas não cobram por sua participação, não fazem publicidade nos circuitos midiáticos, não cobram entrada para nenhuma das muitas atividades realizadas, e não se anuncia previamente quem estará no palco, para evitar que as pessoas escolham os momentos em que vão tocar as figuras mais conhecidas. Ainda mais, durante a manhã ou a tarde, em meio às atividades culturais, é possível encontrar artistas conhecidos (como Paola Bernal, Luna Monti o Silvia Zerbini) dando ou participando de uma oficina, ou até cortando cebolas ou fazendo empanadas na cozinha comunitária. E o mesmo ocorre em muitas *peñas* multitudinárias, onde qualquer um pode se aproximar e conversar com os artistas que se misturam ao público antes de subir no palco. Trata-se de elementos rituais chaves na trama argumentativa dessa narrativa identitária, orientados a desconstruir ritualmente a distância entre artistas e público, reforçando assim um “nós” comum.

**c) Bailar vivendo e viver bailando.** O último aspecto que gostaria de destacar é o novo lugar ocupado pelo baile nesse tipo de *peña*. Nas *peñas* e festivais folclóricos oficiais sempre houve um lugar para as danças, mas desde os anos fundadores até a década de 1990, esse lugar foi se limitando ao palco cênico a partir de dois processos. Por um lado, as danças populares que eram recopiladas ao serem encenadas foram adquirindo progressivamente as características de espectáculo, especificamente do ballet. Os vestuários, as luzes, as coreografias, mas principalmente a técnica e os corpos dos bailarinos foram se adaptando a essa necessidade. Inclusive a busca por legitimidade fez com que a dança fosse adotando elementos formais e técnicos provenientes do ballet clássico. Por outro, a partir dos anos 1940 e 1950, instituiu-se um sistema de ensino baseado nas academias que estandardizaram e fixaram fortemente não só as coreografias, os passos e as posições corporais, como também associaram todo esse conjunto aos valores nacionalistas que estabeleciam corpos e formas válidas ou incorrectas. Assim, por ejemplo, todo movimento de cadeiras, próprio da influência

afro, foi eliminado<sup>31</sup>. Como consequência desse processo, nos festivais e nas *peñas* o baile ficou circunscrito aos artistas profissionais aos palcos.

A corrente que estamos analisando reconfigurou completamente o sentido da dança, numa tentativa de recuperar seu caráter popular. Essa tendência nasceu da relação entre bailarinos e músicos das correntes renovadoras que gerou uma série de oficinas (em el original dice “taller”. Taller es una metodología de enseñanza que se caracteriza por la participación activa y la producción colectiva de alguna cosa. ¿La palabra “oficina” designa eso?), as quais, em primeira instância, apontavam para o descobrimento mútuo das duas formas artísticas. Mas, rapidamente, figuras como Silvia Zerbini, Juan Saavedra ou Jorge Valdivia, começaram a propor oficinas de danças populares que passaram a formar outros tipos de bailarinos a partir de um método que não se remetia às coreografias e posições corporais fixas, e sim à conexão com a música, com os demais e com o mundo, valorizando a expressão corporal e a busca do movimento próprio. Nessas oficinas se formaram bailarinos que, no decorrer dos anos de 1990 foram transformando as *peñas* em bailes. A formação desses bailarinos teve algumas consequências muito notórias. Em primeiro lugar, disseminou-se a ideia de que qualquer um pode dançar as danças populares. Não são somente para especialistas, com corpos disciplinados e treinados. São danças para todos, seja qual for a idade, o gênero ou as características corporais. Em segundo lugar, essa apropriação gerou um deslocamento notório dos palcos para as pistas de baile como centro da festa. Essa alteração produziu uma transformação substantiva na disposição do espaço, com a pista de baile ganhando cada vez mais lugar até converter-se num único espaço dançante nas *peñas* mais massivas. Finalmente, a busca de um movimento próprio num contexto urbano e moderno, tornou possível a incorporação de linguagens provenientes de outras tradições, como a dança contemporânea, o flamenco, as danças afro e toda linguagem corporal desenvolvida no mundo do rock, incluindo rastas, piercing, tatuagens e roupas artesanais.

Em síntese, trata-se de uma narrativa identitária que ressignificou completamente as tradições folclóricas, a tal ponto que tanto os artistas como o público que participam dessa corrente são denominados pelos “outros” com um nome bastante estranho a essas tradições: os chamam “hippies”.

---

<sup>31</sup> Díaz, Claudio, y Díaz, Natalia (2011) “Devolverle el cuerpo a la gente. Danzas folklóricas y disputas por los sentidos de corporalidad”. Actas de la IX RAM (Reunión de Antropología del Mercosur) UFPR, Curitiba, [http://www.sistemasmart.com.br/ram/arquivos/ram\\_GT23\\_Claudio\\_F\\_Diaz.pdf](http://www.sistemasmart.com.br/ram/arquivos/ram_GT23_Claudio_F_Diaz.pdf)

### **Dados biográficos:**

Claudio Fernando Díaz es Magíster en Sociosemiótica y Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Es profesor de Sociología del Discurso en la Facultad de Filosofía y Humanidades de dicha universidad. Dirige un equipo de Investigación radicado en el Centro de Investigaciones de la FFyH y centrado en los estudios sobre músicas populares. Se ha desempeñado como Director de dicho Centro entre 2008 y 2011. Ha publicado artículos en revistas especializadas tanto nacionales como extranjeras. Es autor de *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el rock argentino (1965.1985)*, Narvaja Editor, 2005; de *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*, Ediciones Recovecos, 2009, y de *Bailar en San Antonio. Testimonios y reflexiones sobre el Encuentro nacional Cultural de San Antonio de Arredondo*, EDUVIM, 2012 (En colaboración con Natalia Díaz y Florencia Páez) Es miembro fundador de la Rama latinoamericana IASPM, y ha sido miembro del comité organizador de su X Congreso.