

# De *payadas* e milongas: os saberes da VOZ

*Susan A. de Oliveira*<sup>1</sup> e *Carla  
Cristiane Mello*<sup>2</sup>

## Resumo

O tema deste artigo é a milonga e sua história, na qual se encontram as *payadas* e as poéticas africanas em linha ancestral. Argumentamos que é possível considerar a milonga como a síntese de um movimento específico da diáspora sul-americana marcada pela chegada dos africanos via tráfico escravo luso-espanhol e suas migrações e deslocamentos entre as minas e as periferias urbanas que - num período de aproximadamente três séculos - haveria de marcar a constituição de uma identidade que se afirmaria, sobretudo, através de expressões performáticas, poéticas e musicais.

**Palavras-chave:** milonga, *payadas*, diáspora.

## Abstract

The theme of this paper is the milonga and its history, in which are found the *Payadas* and African poetics in ancestral line. We argue that it is possible to consider the milonga as the synthesis of a specific movement of South American diaspora marked by the arrival of the African people via Luso-Spanish slave trade and their migrations and displacements between the mines and urban slums - in a period of nearly three centuries – that would mark the

---

<sup>1</sup> Doutora em Literatura e professora adjunta da Universidade Federal de Santa Catarina, atuando na área de Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Coordena atualmente o NEPOM, Núcleo de Estudos Poético-Musicais da UFSC.

<sup>2</sup> Graduanda em Letras Português na UFSC e bolsista PIBIC/CNPq com projeto de pesquisa junto ao NEPOM.

establishment of an identity that would affirm itself mainly through performative, poetic, and musical expressions.

**Keywords:** milonga, *payadas*, diáspora.

Compartilhamos da seguinte ideia: ao buscarmos as referências mais determinantes para o surgimento ou transformação de um gênero poético-musical na América do Sul, vê-se logo que, se elas não são africanas, se constituíram pela mediação criativa dos africanos, predominantemente. Nada nos foi legado, pelo menos em termos de cultura popular, sem alguma apropriação, criação ou participação efetiva dos africanos em maior ou menor grau em algum momento de nossa história cultural<sup>3</sup>. Aproximando-nos mais do objeto de interesse desse artigo, tratando-se de gêneros poético-musicais provenientes do Rio da Prata, é possível dizer que todos os mais expressivos e suas danças - como os conhecidos tango, milonga, habanera e candombe - exemplificam o papel dos africanos na produção das convergências e mesclas da formação cultural platense<sup>4</sup>. O Rio da Prata, zona de intersecção entre Argentina e Uruguai, abertura do sul continental para o Atlântico, se pode descrever como espaço de intensa disputa desde o período colonial até o final do século XIX, mas que, em absoluto, representa apenas uma fronteira geográfica ou política e, sim, um espaço de encontro. Nesse sentido, talvez seja ele um dos espaços mais representativos de tudo o que ocorreu no período colonial, pela presença de colonizadores portugueses e espanhóis, americanos nativos e africanos que, por conta do tráfico, chegaram aos países do Cone Sul através do Rio da Prata e foram levados continente adentro até a costa andina. Ainda, por esse ponto de vista, a região rio-platense, que tem justamente como centro geográfico o Rio da Prata, se configuraria também como espaço intercontinental das trocas e do trânsito de bens materiais e simbólicos entre África e América do Sul, onde a população em diáspora constituiu-se de forma heterogênea, fazendo da região platense um grande “mosaico étnico”, conforme a expressão de Luis Ferreira, com a presença predominante dos povos bantos abrangendo várias nações e grupos linguísticos, oriundos principalmente do Congo, Angola e Moçambique<sup>5</sup>.

Nesse mosaico, no entanto, havia a recorrente preocupação com a afirmação das origens e com estratégias de produção de memória e sociabilidade traduzidas na constituição de espaços onde práticas culturais performáticas, como o candombe e a milonga entre outros, seriam os meios mais eficazes para os grupos de africanos na configuração de elos simbólicos entre as estruturas de sentimentos preexistentes e suas novas demandas sociais<sup>6</sup>.

No Uruguai e na Argentina, a população trazida via tráfico escravo

---

<sup>3</sup> ODERIGO, Néstor Ortiz. *Aspectos de la cultura africana en el Rio de la Plata*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1974, p. 94.

<sup>4</sup> GOLDMAN, Gustavo. *Lucamba. Herencia africana en el tango (1870-1890)*. Montevideo: Perro Andaluz Ediciones, 2008 (b), p. 7-11.

<sup>5</sup> FERREIRA, Luis. *Los tambores del candombe*. Montevideo: Colihue-Sepé, 2001, pp. 17-19.

luso- espanhol mantinha os nomes e as referências de suas nações de procedência do continente africano nos novos grupos nos quais se congregavam com a finalidade de forjar laços cooperativos ou de ajuda mútua<sup>7</sup>. Estes grupos eram chamados de *nación* e tinham nomes tais como Congo, Minas, Mozambique, Benguela, os quais, por sua vez, inspiraram as chamadas *salas africanas de nación*. Nelas, os negros africanos praticavam a dança, compunham canções e tocavam instrumentos, especialmente os tambores do candombe, mantendo uma ligação bastante forte com as tradições ancestrais. Já nos bairros urbanos, no final do século XIX, por volta de 1870, surgiram as *comparsas de carnaval*, sociedades que substituíram as *salas de nación*, compostas por afrodescendentes, *criollos*, com perspectivas outras de relação com a ancestralidade e de políticas de inserção dos negros na sociedade da época, tomando também uma “distância semântica” da terra africana com nomes menos específicos como *La Raza Africana*<sup>8</sup>.

Antes de pertencer ao léxico musical, o termo milonga se inclui também nessa estratégia de manutenção de marcas africanas locais. Milonga é nome de uma das cidades de origem de grande parte dos africanos que vieram como escravos para o Rio da Prata no período colonial. Atualmente, Milonga, a cidade, pertence ao Congo (República Democrática do Congo), na região limítrofe com Angola, abrangendo um território que, somado, à época colonial compunha o extenso e antigo Império Lunda que passou ao domínio imperial português do século XVI ao XIX, quando ocorreu a recolonização da África, culminada na Conferência de Berlim (1884-1885) com a divisão do referido Império entre Angola e Congo, o que acabou diminuindo também o domínio português e suas pretensões de expansão imperial<sup>9</sup>. Por conta dessa referência geopolítica do processo da diáspora no Atlântico Sul, cogitamos a hipótese de que o termo milonga guarde em sua polissemia também a reminiscência dessa origem ancestral sendo, portanto, uma referência mais complexa que orientava esse gênero para uma política de memória.

Nas terras platinas, entre os séculos XIX e XX, as diferenciadas práticas culturais compartilhadas pelos povos em contato no período de colonização, e destes com outros imigrantes europeus que chegaram mais tarde, foram adensando o fluxo cultural que envolveria as populações de escravos e trabalhadores rurais de cultura predominantemente oral em um movimento, próprio da modernidade latino-americana, de inserção na nascente

<sup>6</sup> A expressão “estrutura de sentimentos”, como formulação do sentido de unidade de um grupo pelas experiências materiais e subjetivas compartilhadas e que são constitutivas da literatura entre outras manifestações simbólicas, é recorrente na obra de Raymond Williams. Destacamos especialmente a referência ao termo nos livros lançados no Brasil: *Cultura* (Paz e Terra, 1982) e *Tragédia Moderna* (Cosac & Naif, 2002)

<sup>7</sup> NATALE, Oscar. *Buenos Aires, negros y tango*. Buenos Aires: Peña Lillo Editor, 1984, pp. 129-139; FERREIRA, Luis, op. cit., pp. 21-22.

<sup>8</sup> Cf. GOLDMAN, 2008 a, p.134; GOLDMAN, 2008 b, p. 43; ROSSI, 1958. A partir das anotações de Vicenti Rossi e Lauro Ayestarán, Gustavo Goldman seleciona o ano de 1832 para o surgimento dessa que foi a primeira sociedade carnavalesca uruguaia.

<sup>9</sup> Portugal, na Conferência de Berlim (1884-1885), apresentara o chamado “mapa rosa” pelo qual manifestara sua pretensão de unir a região do Congo à Angola e Moçambique (suas duas colônias), formando uma faixa de leste a Oeste no continente africano de domínio colonial português. A petição não foi aceita pelas demais potências coloniais.

estratificação social urbana, proletária e letrada<sup>10</sup>. Foi nesse processo que o que se conhece efetivamente hoje como milonga, com suas várias ramificações, se formou.

Segundo Lauro Ayestarán, no Uruguai desse contexto (1870-80), a milonga se firma definitivamente como gênero musical representando três aspectos culturais ligados à música: denominava-se milonga um baile com dança de pares que tinha como lugar as periferias urbanas; denominava-se milonga as *payadas* de contrapontos, poética de desafio entre trovadores; e, finalmente, milongas eram também as canções compostas por poesias rimadas (por ex. quadras, redondilhas, décimas) e acompanhadas por violões que predominavam no meio urbano<sup>11</sup>. Entre esses dois últimos aspectos, a trova e a canção, há uma diferença sutil que nos mostra que a ambivalência do termo – se denominava milongas às *payadas* – incorpora o movimento que divide localmente cidade e campo e permite que a urbana milonga trace um caminho de retorno.

Tentando alcançar um pouco mais esse passado longínquo e disperso da milonga, encontramos, antes das *payadas*, um gênero poético-musical de cariz melancólico e profundamente lírico, cantado sempre acompanhado do violão e com a melodia estruturada pelas repetições de frases musicais. Trata-se do *estilo*, um gênero musical praticado em torno de 1800 no Rio da Prata<sup>12</sup>. Este seria, por assim dizer, o antecedente das *payadas* e das milongas. Mas, contestando essa cronologia que induz a certo historicismo, aparecia no Uruguai, no momento de grande sucesso do *estilo*, um poema intitulado simplesmente “Milonga” – talvez referindo-se à cidade deixada no Congo; quem sabe, referindo-se à ideia de palavra falada que é a tradução de milonga do quimbundo ao português ou, ainda, reunindo essas duas referências na recriação livre de um gênero ancestral. O texto oral apareceu na antiga localidade uruguaia de Minas (fundada oficialmente em 1783), e sua transmissão também oral demonstra que se trata de uma variante da trova provençal, provavelmente da trova praticada por volta de 1600, conforme Lauro Ayestarán:

Su letra realmente admirable, es de una complejidad casi culterana y debe andar con otras variantes en algun poemario de 1600. El concepto es el de una “décima de opósitos” y la forma responde a la rica estructura de la “décima en glosa” conocida en el Uruguay desde el coloniaje bajo el título de “Trovo”. Si el lector subraya el último verso de las cuatro estrofas, desvelará una cuarteta con sentido independiente que se llama “cabeza” – que se glosa en los cuatro pines de décima (...)<sup>13</sup>

<sup>10</sup> RAMA, Carlos. *Sociología del Uruguay*. Buenos Aires:Editorial Universitaria, 1965. p. 24; GOLDMAN, Gustavo, op. cit., 2008 b; NATALE, Oscar, op. cit., 1984.

<sup>11</sup> AYESTARÁN, Lauro. *El folklore musical uruguayo*. Montevideo: Arca, 1997, pp. 62-67.

<sup>12</sup> Idem.

<sup>13</sup> AYESTARÁN, Lauro, op. cit., pp. 68-69. Os versos a que se refere Ayestarán, foram recolhidos a um acervo sonoro no século XX na Sección de Investigaciones Musicales del Instituto de Estudios Superiores, Uruguai.

Certamente, por conter desdobramentos sonoros, rítmicos e métricos em germe, guardando essa milonga as possibilidades e devires do próprio gênero, Ayestarán completa a sua apreciação dizendo que se trata de uma verdadeira alquimia da versificação que esteve conservada por mais de 300 anos. Vamos aos versos.

#### MILONGA

*Digo que siento desvelo  
Digo que siento aflicción  
Digo de corazón  
Digo que llorar no puedo  
Digo que en mi triste suelo  
Digo que padezco, si  
Digo que puesto a sufrir  
Digo que dentro de un lecho  
Digo que dentro 'e mi pecho*  
**Siento y no siento sentir**

*Salvo estoy de mi entender  
Salvo de hacer exigencias  
Salvo de correspondencia  
Salvo me tiene un deber  
Salvo de todo placer  
Salvo estoy porque comprendo  
Salvo de una dicha vengo  
Salvo de un buen porvenir  
Salvo vivo de morir*  
**De un sentimiento que tengo**

*Quisiera que el más cantor  
Quisiera un consejo darme  
Quisiera nunca acordarme  
Quisiera tener valor  
Quisiera en este dolor  
Quisiera hacer dividir  
Quisiera para vivir  
Quisiera el alma serena  
Quisiera apartar las penas*  
**Que he sentido sin sentir**

*Tengo en el sentido valor  
Tengo cambiado el pesar  
Tengo que recuperar  
Tengo la esperanza en Dios  
Tengo en este gran dolor  
Tengo el alma batiendo  
Tengo que vivir sufriendo*

*Tengo una pequeña duda*  
*Tengo en mi mente segura*  
**Que estoy sin sentir sintiendo<sup>14</sup>**

A observação dos versos grifados nos permitem ver a estrutura da quadra independente a que se refere Ayestarán e que, segundo ele, viria a ser o padrão da milonga quando, enfim, se estabeleceu como gênero em fins do século XIX. Acreditamos que a versificação em quadra da milonga possa ser, de fato, a simplificação desse padrão em glosa presente na milonga antiga mas que continua a existir não só na música afroplatense, mas em toda a América do Sul. No Brasil, por ex., essa versificação é bastante frequente na cultura musical dos cantadores de cordel e repentistas.

No entanto, observamos que a ênfase da milonga está no uso da voz como atitude poética do indivíduo que afirma inicialmente a ação de dizer – “*digo que siento...*”- e a torna uma condição para tudo o que enuncia depois. É essa postura individual e, até certo ponto, independente que marca o caminho que o *payador* toma no plano ideológico da nação moderna. Pode-se dizer que o *payador* é tanto a voz épica que corresponde “al carácter clásico de la poesía filosófica del *gaucho*”<sup>15</sup>; quanto a voz que mantém-se na aurora do indivíduo e que se assume como margem no surgimento da nação. Esse indivíduo é o *compadrito* solitário que entoa a milonga ou nela é personagem principal, entre outros personagens dessa “clase urbana o suburbana marginal – el compradaje”, que ficou conhecido por conta dessa arte poética legitimada nas periferias.<sup>16</sup>

Portanto, não se trata aqui de opor a *payada* à milonga, como a atitude poética do indivíduo urbano frente ao *ethos* do *gaucho payador*, inclusive porque, conforme dissemos, as fronteiras entre os gêneros são bastante tênues. Mas, ao contrário, entendemos que é por meio dessa atitude afirmativa do indivíduo que toma a palavra – e palavra falada é o significado literal do termo milonga –, que se encontra e se mantém a posição forjada no embate entre a nação moderna e a representação diaspórica ou, antes, entre a nação e as *naciones* dos afrodescendentes – porque a milonga que dá nome a essa atitude poética não exclui o elo coletivo, ao contrário, traduz uma estrutura de sentimentos e a expressa na língua colonial como meio de alcançar uma audiência maior. Por esse caminho é que pretendemos tangenciar ideias de pertencimento e identidade, tendo aqui a referência das nações africanas que nomeavam grupos de resistência e espaços de socialização bem como as expressões musicais cultivadas nesses espaços.

Pensar a nação que se constitui na diáspora, envolve necessariamente a ideia de Stuart Hall de que esse pensar significa ter em mente a existência de uma comunidade imaginada para além de uma entidade política soberana. Um detalhe importante da leitura de Hall sobre a noção de Benedict Anderson é de que o pensamento *dessa* comunidade imaginada é relevante também para “as

<sup>14</sup> AYESTARÁN, Lauro, *ibidem*, p.70. O compositor Vitor Ramil, baseado na referência musical de Ayestarán para esta “Milonga”, interpretou-a no seu CD *Ramilonga* (1997).

<sup>15</sup> NATALE, Oscar, *op. cit.*, p. 290.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 291.

artes e as culturas que produzem, onde um certo ‘sujeito imaginado’ está sempre em jogo.” E esse sujeito em jogo, cuja voz se encontra na dispersão espaço-temporal das *payadas* e das milongas, parece fazer eco às perguntas de Stuart Hall: “Onde começam e terminam suas fronteiras, quando regionalmente cada uma é cultural e historicamente tão próxima de seus vizinhos e tantos vivem a milhares de quilômetros de ‘casa’? Como imaginar sua relação com a terra de origem, a natureza de seu ‘pertencimento?’”<sup>17</sup>

Pertencimento na condição colonial, aliás, é uma velha noção forjada em ambiguidades. A terra de origem, para os afrodescendentes, pode ser tanto a nação dos ancestrais como a terra de seu próprio nascimento e/ou destino onde o reencontro possível só ocorre como resistência à inevitável dispersão. Assim, na diáspora “as identidades se tornam múltiplas”, diz Hall, e, por mais que se mencione ‘a origem’, talvez só seja possível haver uma conciliação com a ancestralidade e um ‘retorno à casa’, na e pela linguagem. O papel da linguagem (ou das linguagens) para a constituição da identidade diaspórica é fundamental, pois, mais do que na ideia de nação ou de território, é nela que a noção de pertencimento se elabora e ganha sentido identitário.

Não podemos jamais ir para casa, voltar a cena primária enquanto momento esquecido de nossos começos e ‘autenticidade’, pois há sempre algo no meio (*between*). Não podemos retornar a uma unidade passada, pois só podemos conhecer o passado, a memória, o inconsciente através de seus efeitos, isto é, quando este é trazido para dentro da linguagem e de lá embarcamos numa (interminável) viagem.<sup>18</sup>

O reencontro possível entre o ancestral e o atual só se realiza na e pela linguagem, ou, talvez, diríamos melhor, na e pela “fala” ou pela “voz” que materializa a palavra – a milonga como ato de dizer e atitude poética - que se antecipa à língua e ao texto pois, concordamos com Gilroy, que tanto a língua como o texto são incompletos para a compreensão das culturas expressivas negras<sup>19</sup>. Por isso, o reencontro com a ancestralidade na diáspora será sempre insuficientemente articulado pelo prefixo afro que, como significante, marca menos a origem que a própria dispersão<sup>20</sup>. Quem sabe se, para driblar essa perda que se segue à articulação do significante afro, seja em português, língua do colonizador na origem, ou seja em espanhol, língua do colonizador no destino, é que a voz na diáspora entronize o nome da palavra que, em língua nativa, deve guardar a memória que produz a atitude e o texto?

No caso da milonga, da sua origem ancestral banta, em quimbundo, conforme já antecipamos, ela mantém o significado de palavra falada, relacionada a sentidos de lamento, discussão, debate, argumentação e queixa, tendo, portanto, forte conotação narrativa, razão pela qual poderíamos pensá-

<sup>17</sup> HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine Resende (et al). Belo Horizonte: UFMG: Representações da UNESCO no Brasil, 2003, p. 26.

<sup>18</sup> CHAMBERS, Iain apud HALL, Stuart, *ibidem*, p. 27.

<sup>19</sup> GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. Tradução de Cid Knipel Moreira. Rio de Janeiro: Ed.34, 2001, p. 166.

<sup>20</sup> HALL, Stuart, *op. cit.*, pp. 31-42.

la, de imediato, como um gênero textual derivado de um ato de fala. Tal acepção narrativa da milonga, é interessante frisar, parece ter se mantido nas várias conotações que assumiu em todo o processo diaspórico no continente americano como reminiscência de uma experiência oral da palavra e isso faz com que a modalização seja também a principal característica desse gênero poético-musical juntamente com o caráter antifônico que nela predomina, pois, cabe também considerar que a narrativa oral nas culturas tradicionais africanas é frequentemente acompanhada por ritmos de tambores e coros ao redor do intérprete e, por essa aproximação em diálogo da palavra falada com a linguagem musical, é que podemos dizer também sobre a milonga que “a percussão constitui estruturalmente uma linguagem poética.”<sup>21</sup> Sobre esse aspecto explica Zumthor que:

Fonte e modelo mítico dos discursos humanos, a batida do tambor acompanha em contraponto a voz que pronuncia frases, sustentando-lhe a existência. O tambor marca o ritmo básico da voz, mantém-lhe os movimentos das síncopes, dos contratempos, provocando e regando as palmas, os passos de dança, o jogo gestual, suscitando figuras recorrentes de linguagem: por tudo isso ele é parte constitutiva do ‘monumento’ poético oral. Auditivamente, a percussão, apta a marcar com sutileza as diferenças tonais, opera sobre o acontecimento chave da língua. (...) O batedor de um tambor, em uma aldeia africana, transmite as novidades cuja troca constitui os laços entre os indivíduos e entre os grupos. Mas esta função manifesta habilmente uma outra, mais profunda e menos diferenciada, que é a de proclamar a história, de reivindicar uma consciência e de suscitar a voz.<sup>22</sup>

O significado atual da milonga reorganiza essa dupla estrutura rítmico-narrativa bem como incorpora os significados construídos histórica e socialmente contemplando a diversidade de usos e práticas sem desconsiderar o quanto sua etimologia marca o destino de suas implicações culturais. A milonga, em toda a sua polissemia, é ainda uma “fala”, pois sua principal referência é a obra predominantemente vocal, dos *griots* africanos aos *payadores* e *milongueros*.

Vicenti Rossi, em seu livro *Cosas de Negros* (1958)<sup>23</sup> - cuja primeira edição de 1926 seria um marco na literatura sobre a cultura negra no Rio da Prata, conforme prevenira um dos seus leitores, Jorge Luis Borges -, faz um resgate dos primórdios da inserção dos negros naquilo que viriam a ser as culturas nacionais argentina e uruguaia, remontando aos *payadores* e mostrando que *la payada* (cantoria) é conhecida como a poesia espontânea, que não se escreve: se sente. Esse ‘sentir’ é um traço fundamental da tradição oral que contava ao redor das fogueiras o surgimento dos países do Rio da Prata e por ele todo o imaginário histórico, político e cultural era tecido oralmente na

<sup>21</sup> ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 177.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 240.

<sup>23</sup> Cf. ROSSI, Vicenti. *Cosas de negros*. Buenos Aires: Libreria Hachette, 1958.



sociedade ao longo dos anos, segundo Rossi. Em um artigo, aparecido no Uruguai em 1888, um dos primeiros registros escritos sobre a milonga que, então, iniciava a se afirmar como gênero musical, destacava-se a caracterização ambivalente do *payador-milonguero* como “tipo social” que se fazia paradoxalmente ao anúncio do seu desaparecimento:

Empieza uno improvisando sobre un tema dado por el auditorio, o a su elección, según convenio, y la retruca el otro, tomando como punto de partida la esencia de la estrofa. De ahí sigue una serie de compadras que suelen durar horas y horas, concluyendo al fin los cantores, cuando se halla agotado su ingenio, por hablar de bueyes perdidos...si es que no termina la sesión a ponchazos...<sup>24</sup>

O *payador*, como poeta oral que, segundo o artigo, desaparecia no final do século XIX, faria a partir dele surgir um arquétipo, um “tipo social” que repetiria o modelo, as atitudes suscitadas pela performance vocal. A esses “tipos sociais” caberia, pois, continuarem a explicitar os saberes da voz. Paul Zumthor tem uma caracterização de grande relevância para pensar a identidade diaspórica que se mantém como fluxo em mutação, mas modulada por um modelo - o “tipo social” - cuja existência, por outro lado, expressa as contradições e ambiguidades que caracterizam a moderna sociedade de classes. Esses “tipos” correspondem a certo anseio analítico positivista que culmina na preservação de lugares definidos e estereótipos que garantem o controle das mudanças e instituem o que Raymond Williams chamou de tradição seletiva<sup>25</sup>, e que corresponde ao manejo das criações culturais e populares como símbolos nacionais, tal como ocorreu com o *compadrito*, o *gaucho*, o *cuchillero* e as *milonguitas*, todos personagens recorrentes de gêneros poético-musicais populares como a milonga e o tango e que figuram também na galeria dos perfis sociológicos especialmente das culturas nacionais argentina, uruguaia e brasileira.

Zumthor aponta que esse esquema arquetípico, em geral, opera cumulativamente, em três níveis: a) biológico e mental: energético; b) cultural: rítmico; e c) discursivo: constituído em narrativa<sup>26</sup>. Entender a milonga a partir dessa ideia de uma identidade arquetípica, de certo modo previsível e reconhecível, depende desses três níveis que correspondem a reprodução de um saber culturalmente legitimado, ao mesmo tempo mental, emocional e corporal articulado pela voz ao evento da narrativa oral, mas que culmina no ato insólito do improviso, um tipo inespecífico de inspiração, imaginação e discurso.

O improviso é a expressão da milonga como herança do *payador* mas se sobrepõe e se adianta àquilo que, no arquétipo, significa repetição, apreensão da memória, aprendizagem e acumulação. A improvisação como saber da voz, vai além do arquétipo, se perpetua repetindo sem repetição, pois essa arte conhecida como canto de contraponto ou canto de desafio entre dois *payadores*, em que sempre haveria derrota de um deles, poderia significar para o *payador*

<sup>24</sup> SÁNCHEZ, Ricardo apud AYESTARÁN, Lauro, op. cit., p. 64.

<sup>25</sup> Cf. WILLIAMS, Raymond, op. cit., 1982.

<sup>26</sup> ZUMTHOR, Paul, op. cit., p. 240.

derrotado a morte da sua arte ou a sua própria: silenciando e entregando ao abandono definitivo o instrumento que o acompanhava, a *guitarra*, por se considerar indigno de nela voltar a tocar ou, ainda, após a derrota concluir o *payador* por retirar a própria vida como reparação ao dano moral que a perda do desafio significava<sup>27</sup>.

Ayestarán, entendendo que há um “esquema psicológico del payador que se **repite textualmente** en el milongueiro”, coloca essa mesma questão do seguinte modo: a textualização como gesto final de um modo de pensar se mantém - mais do que a fidelidade a um determinado tipo de texto, e apesar de mudarem a forma e o conteúdo: “Cambia el ambiente, cambia la estrofa y cambia el contenido, **pero la actitude** del ‘trovero’ – del que trova, halla o inventa – es la misma.” A ênfase nessa atitude psicológica e cognitiva da milonga se deve ao fato de que sendo ela própria um modo de pensar em diálogos e rimas que se expressa no ato de “improvisar cantando”, também será ela que poderá rejeitar a métrica complexa do *payador* e contrariar qualquer tendência à manutenção de um recurso lírico ou formal, obtendo assim uma espécie de triunfo final da projeção subjetiva sobre o arquétipo. Assim, com a mesma atitude poética, enquanto a figura do *payador* se ergue e se acomoda sobre o terreno árduo das décimas, o milongueiro opera como que um deslizamento mais leve e sutil sobre as quadras<sup>28</sup>.

Deixa-se para trás, nessa transição, os atos heróicos para tornar-se quem se é, como diz Nietzsche, em *Gaia Ciência*. E é justamente nessa obra que Nietzsche define a *gaia ciência* – *gai saber*, em língua provençal – como o alegre saber de quem “suportou duramente uma demorada e terrível pressão, pacientemente, friamente, sem abdicação mas sem esperança e repentinamente assaltado pela esperança, pela esperança de sarar, pela embriaguez de sarar”<sup>29</sup>. Eis a arte dos trovadores.

Os *payadores*, como artistas do improviso, herdeiros do “Trovo”, são como que esses realizadores trágicos de uma “nova forma de ‘gaia ciência’”, conforme designação de José Miguel Wisnik a partir da concepção nietzschiana, definindo um saber poético-musical que implica uma “refinada educação sentimental” que relê, à luz colonial da mestiçagem, a tradição provençal do século XII<sup>30</sup>. Para Ayestarán, em quem podemos observar uma espécie de concordância com essa ideia de Wisnik, os *payadores* e sua arte poética projetam-se da antiguidade apolínea aos tempos modernos, refletindo-se, sobretudo, nos jograis medievais como seu “antecedente más exacto”<sup>31</sup>. Por outro lado, para Nestor Oderigo, os *payadores* são os mestres do contraponto que estão presentes em várias formas de dialogismo cuja procedência e ocorrência estão nos batuques, coros e estribilhos das culturas acústicas

<sup>27</sup> AYESTARÁN, Lauro, op. cit., p. 65.

<sup>28</sup> Ibidem, p. 63, grifos nossos.

<sup>29</sup> Cf. NIETZSCHE, Friedrich W. *A gaia ciência*. Tradução de Marcio Pugliesi (et all.) São Paulo: Ed. Hemus, 1976, p. 9.

<sup>30</sup> WISNICK, José Miguel. *A gaia ciência – Literatura e música popular no Brasil*. In: MATOS, Cláudia N.; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda T. (orgs). *Ao Encontro da Palavra Cantada – Poesia, Música, Voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001, p. 185.

<sup>31</sup> AYESTARÁN, Lauro, op. cit., p. 64.

africanas, seja entre os povos bantos, yorubás, ibos ou achantis<sup>32</sup>. Conforme Oderigo, contra a ideia de uma procedência provençal (ou exclusivamente provençal) dessa poética do contraponto e do improviso, entende-se que ela vem da África seguindo a forma antifonal da estrutura musical mais amplamente difundida:

Las más variadas morfologías y los rasgos técnicos de mayor diversidad adquiere este tipo de canto de contrapunto, en distintos meridianos del África. No ay zona del inmenso continente en que no aparezca. No ay cultura que no lo acoja en su seno. Lo advertimos entre los pueblos bantúes. Los yorubas y los ewes los cultivan de modo invariable. Y es infaltable entre los ibos y los achantis. (...) De esa morfología provienen no sólo la célula generatriz y la piedra miliar de la estructura denominada *call and response* o “llamado y contestación”, universal en toda África negra, sino también la polifonía o marca paralela o simultánea de dos melodías distintas – como ocurre en la música de Johann Sebastian Bach –, que constituye la columna vertebral del arte sonoro generado bajo el cálido sol del continente “descubierto” culturalmente por Leo Frobenius.(...) La importancia del *call and response* en la música africana y en la afroamericana, es de tan empuinado alcance que, aun las canciones entonadas en uníssonos o en soli, revelan en su diseño los trazos de la forma antifonal, responsorial o dialoguística. Pues una frase musical refleja, completa y contesta, en alguna forma, la otra que la sigue..<sup>33</sup>

A antifonia se constitui, ainda, no sentido que lhe dá Paul Gilroy, uma tradição formal que serve de modelo para todas as artes musicais da diáspora negra, mas, é no improviso, como uma espécie de saber tributário da antifonia que a identidade individual se elabora, tal como percebemos a emergência do eu na produção daquela antiga milonga: “(...)brota de uma disputa na qual o artista desafia todo o resto; cada solo, ou improvisação, representa (como as telas de um pintor) uma definição de sua identidade: como indivíduo, como membro da coletividade e como elo na cadeia da tradição.”<sup>34</sup>

Como procuramos destacar, a milonga (em seu amplo espectro semiótico) se vincula a uma larga tradição oral que se liga à ancestralidade africana tanto quanto se manifesta como criação diaspórica. No entanto, a questão da oralidade, especialmente no que concerne à experiência da diáspora, tem sido com frequência interpretada no conjunto da colonialidade pelo signo da falta da escrita – iletramento e analfabetismo. Zumthor alerta que, sem a percepção do que sejam os valores próprios da voz, a oralidade é julgada desse modo negativo, como algo “primitivo” e em termos de lacuna<sup>35</sup>. Do mesmo modo, Alejandro Frigerio adverte que a produção simbólica dos afrodescendentes no contexto da diáspora no Rio da Prata, como é geralmente

<sup>32</sup> ODERIGO, Néstor, op. cit., p. 108.

<sup>33</sup> Ibidem, pp. 107-109.

<sup>34</sup> GILROY, Paul, op. cit., pp. 168-169.

<sup>35</sup> ZUMTHOR, Paul, op. cit., p. 27.

vinculada somente às camadas sociais iletradas, identifica-se pelas marcas de uma dupla assimetria com relação aos setores dominantes da sociedade que veem tal produção e tais produtores como se fosse um grupo fechado e dotado de características específicas, sem possibilidade de comunicação com o restante das expressões estéticas e simbólicas e que, em sua perspectiva seletiva, validam também uma visão totalizadora fazendo supor que esse grupo social além de ser fechado, se comporta de forma linear, homogênea e atemporal<sup>36</sup>.

No caso das milongas e o interesse particular do campo letrado sobre essa expressão cultural enfatiza-se, como viemos apontando, que a movência da sua origem oral, africana e diaspórica, é aglutinadora de diferentes tendências musicais as quais passaram a ser dissociadas dessas matrizes no começo do século XX. Particular e emblemático é o caso do tango, que perde as suas referências afrodescendentes passando à condição de símbolo de uma nação cuja “argentinidade” seria predominantemente branca e europeia<sup>37</sup>. No entanto, o tango é isso mas não apenas isso, pois não se resume sequer a esse caráter de “argentinidade” nem se reduz a uma espécie de antídoto forjado no “terror racial”, mas representa, junto ao que se tornou nos discursos de embranquecimento do início do século XX, uma das várias linhagens das poéticas musicais dos afrodescendentes no Rio da Prata. Entretanto, embora de inegável relevância, as implicações dessas poéticas e gêneros musicais nas constituições das culturas nacionais particulares não são nosso objetivo na discussão aqui apresentada, mas ao contrário, partimos do entendimento de que a expressão cultural diaspórica é, por definição, expressão da heterogeneidade, da mescla, da evasão e, em sentido amplo não se restringe à sua assimilação pela origem ou pela nação e, por isso, nosso compromisso foi apontar, ainda que brevemente, alguns aspectos singulares na história esquiua e imprecisa da milonga como expressão da diáspora africana no Atlântico Sul.

### **Breve nota sobre *Para las seis cuerdas***

Jorge Luis Borges, leitor de Vicente Rossi, criado no bairro Palermo, tinha um interesse particular e multifacetado pelas vozes populares dos *compadritos*, o qual foi por ele revelado inúmeras vezes<sup>38</sup>. Por esse interesse – e também instigado por seu amigo Carlos Gustavino -, Borges publicou um livro de milongas que se chama *Para las seis cuerdas* (1965)<sup>39</sup>. Em seu prólogo, Borges

---

<sup>36</sup> FRIGERIO, Alejandro. Cómo los porteños se volvieron blancos: raza y clase em Buenos Aires. In: GOLDMAN, Gustavo (comp.). *Cultura y Sociedad afro-rioplatense*. Montevideo: Perro Andaluz Ediciones, 2008 a, pp. 75-91.

<sup>37</sup> Cf. GOLDMAN, Gustavo, op. cit., 2008 b.

<sup>38</sup> A esse respeito, sugere-se ver também o livro de Borges *Evaristo Carriego* (1930) e também a tradução da obra poética de Carriego em *Poesia Herege* (2010) por Claudio Cruz e Liliana Reales.

<sup>39</sup> BORGES, Jorge Luis. *Para las seis cuerdas*. Disponível em:

<http://www.literatura.us/borges/cuerdas.html>, acessado no período de agosto a outubro de 2010.

desenha a bela imagem de um *payador* que cantaría suas milongas: “[...]el lector debe suplir la música ausente por la imagen de un hombre que canturrea, en el umbral de su zaguán o en un almacén, acompañándose con la guitarra. La mano se demora en las cuerdas y las palabras cuentan menos que los acordes.” Ao evocar o arquétipo do milongueiro, Borges o inclui em seu próprio percurso poético e elege para si o vínculo com o passado que ele representa. Isso, segundo Florencia Garramuño, se traduziria como uma sorte de “primitivismo borgiano” que lhe possibilita produzir uma “vanguarda com viés reacionário”, com a ressalva de não ser esta uma exclusividade de Borges.<sup>40</sup> As milongas de *Para las seis cuerdas*, foram compostas em versos octossílabos, não que houvesse por parte do autor uma opção rígida pela métrica ao modo dos *payadores*, mas, de certa forma, essa escolha faz com que mantenham o elo com as antigas estratégias narrativas do improviso. Sugestivamente essas escolhas conservadoras, através da presentificação arquetípica do antigo *milonguero*, tem a intenção de aproximá-lo não tanto de um modo de produção mas, sobretudo de um modo singular de transmissão da obra vocal aliado a uma atitude do indivíduo frente ao mundo.

Borges comentou em algumas entrevistas e ensaios que considerava – com certo saudosismo – a milonga como um gênero poético-musical corrompido pelo tango que, por sua vez, seria como uma espécie de herança “decadente” da milonga, pois ao compará-la musicalmente com o tango, percebe-se que este último é mais “requintado” no que tange aos arranjos musicais com a agregação progressiva de múltiplos instrumentos como é o caso do bandoneon, mas que não se prestaria bem ao acolhimento de letras e vozes, o que os tornaria “melodramáticos”. Ele, por sua vez, como poeta, recorria às milongas sem pensar tanto na música como se a arte da palavra pudesse, paradoxalmente, produzir a sua própria musicalidade no diálogo minimalista – evocado no arquétipo - entre voz e violão.<sup>41</sup>

O escritor comentou também que suas milongas eram baseadas em histórias reais, sobre os *cuchilleros* – famosos por suas habilidades em manejar facas; ou sobre os *gauchos* e sua coragem, seus embates por amor, por vingança e honra; ou ainda que essas milongas representavam as memórias de Palermo, seu antigo bairro, e alguns personagens que marcaram sua infância, trazendo à baila as características épicas – como a valentia e o desapego - um tanto comuns aos povos do Rio da Prata que, para ele, haviam sido amenizadas pelo tango. Astor Piazzolla arriscou-se na tarefa de musicar algumas milongas de Borges, sendo que este, inicialmente, não havia aprovado a transição da arte poético-literária para a releitura *tanguera*.<sup>42</sup> Para Borges, a musicalização das milongas as teria aproximado do tango ou, por outro lado, do que ele não gostava no tango. Por outro lado, vários outros artistas ao longo do século XX também musicaram as milongas de Borges iniciando, assim, uma linhagem

---

<sup>40</sup> GARRAMUÑO, Florencia. *Modernidades primitivas. Tango, samba e nação*. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009, p. 81.

<sup>41</sup> LUCERO, Nicolás. Las milongas de Borges. In: BALDERSTON, Daniel (org.). *Revista Variaciones Borges* 31, 2011, Pittsburgh, USA, p. 42.

<sup>42</sup> Artigo publicado sobre a relação entre Piazzolla e Borges. Disponível em: [http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota\\_id=866470](http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=866470)

poético-musical particular<sup>43</sup>.

A morte permeia praticamente todas as milongas borgeanas, mostrando-se não só como tema central, mas que isso corresponde a uma transcendência poética através da escrita para que os *olvidados* pudessem ser ouvidos e que se manifesta recorrentemente no “ouvir falar”<sup>44</sup>, como o autor nos mostra na *Milonga de Albornoz*, quando diz “Pienso que le gustaría Saber que hoy anda su historia En una milonga. El tiempo Es olvido y es memoria.”<sup>45</sup> Nessa milonga conta-se a história de Alejo Albornoz, morto por três *cuchilleros* numa esquina qualquer do Sul. Na descrição feita na milonga pode-se perceber a indiferença de Albornoz à morte que já esperava.

O tema dos conflitos insolúveis ou *entreveros* está também latente nas milongas borgeanas, que é um outro modo de referir-se à morte, como nas seguintes milongas: *Milonga de dos hermanos* – que narra a história do conflito entre os irmãos Iberra – das bandas do Sul, da Costa Brava – que eram ambos valentes mas, por inveja, o mais velho mata o mais novo; *Milonga de Jacinto Chiclana* - dedicada a Jacinto Chiclana, homem de voz comedida, calmo, porém valente, morto por um *cuchillero* numa esquina casual do bairro de Bavanera; *Milonga de Manuel Flores* - esta milonga é o prenúncio da morte de Manuel Flores. Quem sabe se ele estava jurado de morte ou não? ”Manuel Flores va a morir. Eso es moneda corriente; Morir es una costumbre Que sabe tener la gente.”; *Milonga de Calandria* – que conta a história de um legítimo *cuchillero*, cujo apelido é Calandria, que viveu intensamente sua vida de amores e brigas, resultando em morte. Seu fim se dá pelas mãos de uma mulher, que o entrega à partida. *¿Donde se habran ido?* – milonga que narra a história dos guerreiros que lutaram por seu país e, por serem marginais ao sistema, foram esquecidos relegando-se assim, suas glórias e conquistas. A milonga é uma homenagem à memória destes heróis desconhecidos; *Un cuchillo en el norte* - essa milonga nos conta a história de um *cuchillero* do Norte, um chileno que vivia na região de Maldonado, que está sozinho esperando por uma mão que lhe socorra; *El Títere* - conta a história de um homem que era dono de bordel e tinha firmado um pacto com a morte, tornando-se um fantoche nas mãos do destino; *Milonga de los morenos* – esta milonga é dedicada aos negros vindos da África para se tornarem escravos no sul da América Latina. Lutaram em guerras para defender sua nova pátria. Sua bravura e honras ficaram na memória popular através desta música: “De tarde en tarde en el Sur Me mira un rostro moreno, Trabajado por los años Y a la vez triste y sereno.”; *Milonga de los orientales* - Milonga dedicada aos orientais (da banda oriental do Uruguai), relembando seus embates e lutas territoriais e alguns de seus costumes.

As suas milongas são pequenos relatos do presente, incisivos o bastante para alcançarem um passado onde se reflete não a origem mas o *criollismo* de Borges o qual cumpre “definir uma identidade que não se identifica com o Estado; seu nacionalismo é de uma natureza mais espiritual que material.” De

---

<sup>43</sup> O músico gaúcho Vitor Ramil o fez em seu último disco “*Délibab*” (2007). Ramil interpreta oito milongas de Borges neste trabalho. Para maiores informações sobre o assunto, acessar: <http://www.nucleocontemporaneo.com.br/catalogo-gravadora/delibab/lang-pref/en/>

<sup>44</sup> Idem, p. 45.

<sup>45</sup> BORGES, Jorge Luis, op. cit., 1965.

outro modo, tanto a sua crítica do tango quanto a reverência à milonga, mais do que promover a nacionalidade, pretende reimaginá-la como “pátria pequena” e cada vez menor na contínua fragmentação dos espaços – bairros e esquinas de um Sul muito experencial - e na descontinuidade do tempo. As milongas de Borges se fazem escuta à voz de *las orillas* para, na constituição de sua literatura, não se retringirem a continuar uma tradição - revisitar a estética da gauchesca ou encenar o *ethos* dos payadores *gauchos* e *compadritos* - <sup>46</sup>, mas para traduzirem mais amplamente uma escolha que se resolve no seu proceder a um só tempo ético e mimético em seus efeitos de musicalidade e oralidade cujas marcas estão nos dois pontos, mas menos no falar que no ouvir falar.

### Referências bibliográficas

AYESTARÁN, Lauro. *El folklore musical uruguayo*. Montevideo: Arca, 1997.

BORGES, Jorge Luis. *Para las seis cuerdas*. Disponível em: <http://www.literatura.us/borges/cuerdas.html>, acessado no período de agosto a outubro de 2010.

BOURDIER, Pierre. *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. 2ª edição. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

FERREIRA, Luis. *Los tambores del candombe*. 2ª edição. Montevideo: Colihue-Sepé, 2001.

FRIGERIO, Alejandro. *Cómo los porteños se volvieron blancos: raza y clase en Buenos Aires*. In: GOLDMAN, Gustavo (comp.). *Cultura y Sociedad afro-rioplatense*. Montevideo: Perro Andaluz Ediciones, 2008 (a).

GARRAMUÑO, Florencia. *Modernidades primitivas. Tango, samba e nação*. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

GILROY, Paul. *Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência*. Tradução de Cid Knipel Moreira. Rio de Janeiro: editora 34, 2001.

GOLDMAN, Gustavo. *Cultura y Sociedad afro-rioplatense*. Montevideo: Perro Andaluz Ediciones, 2008 a.

\_\_\_\_\_. *Lucamba. Herencia africana en el tango (1870-1890)*. Montevideo: Perro Andaluz Ediciones, 2008 b.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine Resende; Ana Carolina Escosteguy; Claudia Álvares; Francisco Rüdiger e

<sup>46</sup> Cf. Ver a respeito SARLO, Beatriz. *Borges, escritor de las orillas*. Disponível em: <http://www.borges.pitt.edu/bsol/bse0.php>

Sayonara Amaral. Belo Horizonte: UFMG: Representações da UNESCO no Brasil, 2003.

LUCERO, Nicolás. Las milongas de Borges. In: BALDERSTON, Daniel (org.). *Revista Variaciones Borges 31*, 2011, Pittsburgh, USA.

NATALE, Oscar. *Buenos Aires, negros y tango*. Buenos Aires: Peña Lillo Editor, 1984.

NIETZSCHE, Friedrich W. *A gaia ciência*. Tradução de Marcio Pugliesi (et all.) São Paulo: Ed. Hemus, 1976.

ODERIGO, Néstor Ortiz. *Aspectos de la cultura africana en el Rio de la Plata*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1974.

RAMA, Carlos. *Sociología del Uruguay*. Buenos Aires: Editorial Universitária, 1965.

ROSSI, Vicenti. *Cosas de Negros*. 2ª edição. Buenos Aires: Ed. Hachelle. 1958.

WISNICK, José Miguel. A gaia ciência – Literatura e música popular no Brasil. In: MATOS, Cláudia N.; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda T. (orgs). *Ao Encontro da Palavra Cantada – Poesia, Música, Voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

SARLO, Beatriz. Borges, escritor de las orillas. Disponível em: <http://www.borges.pitt.edu/bsol/bse0.php>, acessado em janeiro a abril de 2011.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Hucitec, 1997.