



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

**SHAGALY DAMIANA ARAUJO FERREIRA**

**ESCRITAS *VILLERAS* DE NAÇÃO:  
PERSPECTIVAS DISCURSIVAS SOBRE A ARGENTINA NEGRA EM *COISA DE  
NEGROS*, DE WASHINGTON CUCURTO**

Salvador  
2014

**SHAGALY DAMIANA ARAUJO FERREIRA**

**ESCRITAS *VILLERAS* DE NAÇÃO:  
PERSPECTIVAS DISCURSIVAS SOBRE A ARGENTINA NEGRA EM *COISA DE  
NEGROS*, DE WASHINGTON CUCURTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Literatura e Cultura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Florentina da Silva Souza

Salvador  
2014

Sistema de Bibliotecas da UFBA

Ferreira, Shagaly Damiana Araujo.

Escritas villeras de nação : perspectivas discursivas sobre a Argentina negra em Coisa de negros, de Washington Cucurto / Shagaly Damiana Araújo Ferreira. - 2015.  
109 f.

Inclui anexos.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Florentina da Silva Souza.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2014.

1. Cucurto, Washington, 1973-. Coisa de negros. 2. Literatura argentina. 3. Mimese na literatura. 4. Cumbia villera (Música). I. Souza, Florentina da Silva. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - Ar860.9  
CDU - 821(82).09

*Aos meus amados pais, Hilda e Raimundo,  
A todos que me presentaram com afeto sem medidas.*

## AGRADECIMENTOS

A Deus, cuja força foi meu sustento e esperança.

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, por acreditar na possibilidade de desenvolvimento deste trabalho, desde a sua aprovação.

Ao CNPq, pela concessão da bolsa.

À professora Rachel Lima e à Congregação do Instituto de Letras, pela compreensão demonstrada e pelo consentimento dado para a conclusão deste trabalho.

À professora Florentina da Silva Souza, pela orientação.

Aos pesquisadores argentinos/as, Martín Lavella, Laura Moneta e Julieta Yelin, pelas interferências significativas e valiosas realizadas durante a exposição desta pesquisa em Rosário (Santa Fé/Argentina).

A Ana Maria Carmo, Valdineia Santana, Aline Silva, Magno Vidal e Simone Santos, pelo companheirismo, pela amizade, pelo amor.

Aos membros do *Projeto EtniCidades*, pelas contribuições nas discussões sobre literatura e afrodescendência.

Aos meus pais, Hilda e Raimundo, pelo amor, dedicação e sacrifícios diários que serviram como motivadores para superar os muitos momentos de dificuldade.

Aos amigos e à família, pela paciência e pelos momentos de carinho, em meio às tensões da escrita.

A todos que, de algum modo, compartilharam comigo um pouco destes pensamentos *villeros*.

*O universo é aqui. Todas as raças, todos os tamanhos, todas as cores, todos os penteados, mil coloridos...*

Washington Cucurto, *Coisa de negros*.

## RESUMO

Este trabalho apresenta reflexões resultantes de estudos voltados para a investigação, o mapeamento e a discussão no âmbito das representações do negro no contexto das narrativas nacionais argentinas contemporâneas acionadas pela obra *Coisa de negros*, do escritor argentino Washington Cucurto, publicada no Brasil em 2007, com vistas a observar como a literatura contemporânea (re)dimensiona antigos estereótipos e imaginários forjados com o fim do período colonial, favorecedores, principalmente, das chamadas políticas de embranquecimento desenvolvidas no país. O livro em questão apresenta, em dois capítulos, histórias do universo da cumbia e seus bastidores, vivenciadas por personagens negros – de outros países da América Latina, predominantemente –, cujas trajetórias centralizam-se na Argentina, país no qual, comumente, se apresentam complexos debates acerca da sua população negra. A tônica destas discussões refere-se ao impasse acerca da presença/ausência de afrodescendentes no país, onde, historicamente, estabeleceu-se um imaginário de branquitude populacional, no qual a escassez de afro-argentinos é atestada tanto pelos discursos oficiais, quanto pelo senso comum. Outrossim, o termo “negro/a” é também utilizado para caracterizar os imigrantes de países latinos limítrofes, os *cabecitas negras* e os moradores das periferias (as *villas*) dos grandes centros, somando uma carga ainda maior de estigmas ao imaginário pejorativo que historicamente atenta contra os afro-argentinos – o que torna ainda mais delicadas tais discussões. Nesta perspectiva, a presente dissertação procura expor e discutir as questões históricas inerentes a estas construções discursivas e a sua sustentação atual, abordando também as contranarrativas elaboradas pelos/as negros/as no país, as quais estruturaram uma potente produção cultural e artística, contrariando o processo de branquitude imposto. Além disso, em meio ao panorama complexo exposto, este trabalho também busca apresentar a obra cucurtiana como objeto fértil para a análise das possibilidades criativas da literatura quando se propõe a questionar e/ou desconstruir, em sua linha estética, tanto o imaginário de branquitude argentina, quanto os estigmas depreciativos caros às políticas pós-coloniais da Argentina e de outros países atravessados pelo processo diaspórico africano.

**Palavras-chave:** Literatura argentina. Representações de afrodescendência. Imagens de nação. Imigração latina. *Cumbia villera*. *Coisa de negros*. Washington Cucurto.

## ABSTRACT

This work presents some reflections from studies related to the investigation, mapping and discussion about the representations of black people in contemporary Argentinian national narratives put in action by the work *Coisas de negros* by the Argentinian writer Washington Cucurto, which was published in Brazil in 2007, and tries to observe how the current literature remodel old stereotypes and imaginaries forged with the end of the colonial period, which is favorable, mainly, of the so called whitening politics developed in the country. The book presents, in two chapters, stories from the cumbia and what happens behind it, experienced by black characters – mostly from other countries in Latin America – whose paths concentrate in Argentina, country in which is common to have debates about the black population. The tonic of these discussions refers to the impasse about the presence or absence of afro-descendants in the country, where, historically, it has been established a picture of a white population, in which the lack of afro-Argentines is attested by the official speeches and by the common sense. Likewise, the term “negro/a” is also used to characterize immigrants from bordering Latin countries, the *cabecitas negras* and the inhabitants of periphery (the *villas*) of the big centers, adding an even bigger burden to the pejorative picture that attempts historically against afro-Argentines – what makes these discussions even more delicate. In this perspective, this dissertation aims to expose and discuss historical questions inherent to these discursive constructions and their current support, addressing also the counternarratives elaborated by the black people in the country, which structure a powerful cultural and artistic production, going against the imposed whitening process. Besides, amid to the exposed complex scenery, this work also aims to present the works of Cucurto as fertile objects to the analysis of the creative possibilities of literature when they intend to question and/or dismantle, in their aesthetics line the Argentinian whitening imaginariy and the depreciative stigma inherent to the post-colonial politics from Argentina and other countries crossed by the African diasporic process.

**Key words:** Argentinian literature. Afro-descendance representations. Nation images. Latin immigration. *Cumbia villera*. *Coisa de negros*. Washington Cucurto.



## SUMÁRIO

|          |                                                                                                                  |            |
|----------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>1</b> | <b>INTRODUÇÃO (DAS PERIFERIAS DO RIO DE JANEIRO ÀS <i>VILLAS</i> DE BUENOS AIRES: CAMINHOS DA PESQUISA)</b>      | <b>08</b>  |
| <b>2</b> | <b>SOBRE O NEGRO – QUE NEGRO? – NA ARGENTINA: BREVE PANORAMA DOS DISCURSOS DE AFRODESCENDÊNCIA NO PAÍS</b>       | <b>13</b>  |
| 2.1      | ARGENTINA BRANCA: A CONSTRUÇÃO DE UM DISCURSO MÍTICO DE NAÇÃO                                                    | 16         |
| 2.2      | AFRO-ARGENTINOS: MOVIMENTOS DE CONTRADISCURSO                                                                    | 21         |
| 2.3      | CENSO, LOGO EXISTO: DESFAZENDO A INVISIBILIZAÇÃO                                                                 | 35         |
| <b>3</b> | <b>¡VAMOS LOS PIBES CHORROS! – UM PASSEIO ENTRE AS <i>VILLAS</i> E OS RITMOS DE <i>COISA DE NEGROS</i></b>       | <b>43</b>  |
| 3.1      | OS <i>CABECITAS NEGRAS</i> , OS IMIGRANTES LATINO-AMERICANOS E A FORMAÇÃO DAS <i>VILLAS</i> : CENÁRIOS DA MARGEM | 44         |
| 3.2      | <i>CUMBIA VILLERA</i> : O RITMO DE <i>COISA DE NEGROS</i>                                                        | 53         |
| 3.3      | VERSÃO BRASILEIRA DO ROMANCE CUCURTIANO: O <i>FUNK</i> CARIOCA COMO EMPRÉSTIMO                                   | 62         |
| <b>4</b> | <b>ESCRITAS <i>VILLERAS</i> DE NAÇÃO: <i>COISA DE NEGROS</i> E SUAS (NEGRAS) REPRESENTAÇÕES</b>                  | <b>71</b>  |
| 4.1      | WASHINGTON CUCURTO: CRIADOR E CRIATURA                                                                           | 72         |
| 4.2      | <i>COISA DE NEGROS</i> : A NEGRA <i>CUMBIA</i> DA NAÇÃO ARGENTINA                                                | 78         |
| 4.2.1    | <i>Noites Vazias</i> : a submissão do negro no negro Eugênio                                                     | 81         |
| 4.2.2    | <i>Coisa de negros</i> : Washington Cucurto e a erotização do corpo negro                                        | 87         |
| <b>5</b> | <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>                                                                                      | <b>95</b>  |
|          | <b>REFERÊNCIAS</b>                                                                                               | <b>98</b>  |
|          | <b>ANEXOS</b>                                                                                                    | <b>105</b> |

## 1 INTRODUÇÃO (DAS PERIFERIAS DO RIO DE JANEIRO ÀS *VILLAS* DE BUENOS AIRES: CAMINHOS DA PESQUISA)

Disse Paul Zumthor (2007, p. 148), no seu livro *Performance, Recepção, Leitura*, que “o saber é um longo, lento sabor”. Acrescento ao seu discurso que, na busca pelo sabor mais aprazível, neste longo e lento caminho, costuma-se provar do amargo ao doce, do previsível ao inusitado, do cotidiano ao surpreendente. E foram, sem dúvida, esses sabores provados nos caminhos e descaminhos desta pesquisa que nortearam meus passos saídos das investigações sobre as periferias do Rio de Janeiro rumo ao cenário das *villas miserias* de Buenos Aires. Lugares que, apesar de não serem pensados aqui como equivalentes, guardam semelhanças bastante expressivas.

Ao longo dos estudos acadêmicos, minhas pesquisas, que adentravam e averiguavam o eixo entre literatura e afrodescendência, tinham como foco as abordagens literárias, musicais e midiáticas produzidas no contexto brasileiro. Em 2010, ano de ingresso no *Projeto EtniCidades: escritores/as e intelectuais negros/as no Brasil*, coordenado pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Florentina da Silva Souza, as pesquisas neste campo tornaram-se mais sistemáticas e constantes, como processo integrante da minha formação como pesquisadora de iniciação científica, enquanto bolsista voluntária.

Naquela oportunidade, debruicei-me sobre a recorrente interligação entre o indivíduo negro e a criminalidade nas representações literárias, mais especificamente, nos discursos da literatura policial contemporânea, tendo como *corpus* o livro *Elite da Tropa* (2006), escrito por Luiz Eduardo Soares, André Batista e Rodrigo Pimentel, ambientado nas regiões periféricas cariocas. Este trabalho pôs em evidência os mais diversos discursos associativos da afrodescendência com a criminalidade, que demonstravam a persistência de certos lugares comuns e estereótipos difíceis de serem desmembrados e, portanto, ainda causadores de incômodo, quando colocados em questionamento e discussão ou até mesmo em simples situação de exposição em apresentações científicas.

A etapa de trabalho com a temática supramencionada findou-se concomitantemente à mudança de perspectiva do *Projeto EtniCidades*, que expandiu seus estudos do Brasil para a América Latina, passando a ser denominado *Projeto EtniCidades: escritores/as e intelectuais negros/as afro-latinos/as*. Nesta época, em busca de um novo objeto de pesquisa, chamou, de imediato, a minha atenção, um livro, em cuja capa de fundo azul era possível ver um homem negro tendo relações sexuais com uma mulher branca – da qual só as pernas estavam visíveis

–, atrás de um arbusto, com o sugestivo nome *Coisa de negros* (ANEXO A). Logo surgiu a vontade de descobrir quais elementos o escritor argentino Washington Cucurto, autor da obra, poderia estar elencando como inerentes aos negros, principalmente após inferências suscitadas com a visão da imagem de capa.

Porém, para além das representações literárias sobre o negro ali tecidas, uma dimensão bastante delicada se apresentou, se impondo por entre os dois capítulos de *Coisa de negros*: o contexto histórico do genocídio da população negra e do imaginário de embranquecimento populacional instaurado de maneira generalizada, em que as questões de afrodescendência na Argentina permaneciam, em um processo de entrave, impasse e negação. Tal ponto significativo de perspectiva não poderia ser alijado deste trabalho, e, por muito tempo, este panorama sociocultural atraiu maior atenção e ênfase nas investigações por mim realizadas.

Durante a exposição deste trabalho em eventos acadêmicos e reuniões, era notória a surpresa dos interlocutores ao deparar-se com os termos “negro” e “Argentina” em uma mesma construção frasal. Não raro, em resposta, surgiam interferências nas quais era elucidado o conhecimento em relação ao sujeito indígena, no contexto da América Latina, como único indivíduo que caberia em um discurso de alteridade. Mais ainda, no caso específico da Argentina, prevalecia o pensamento de que este território seria uma espécie de “réplica da Europa” em terras latinas, tamanha a propalada branquitude de sua população.

Mais surpreendente era para os expectadores poder constatar não só a existência *per si* de afro-argentinos, mas de uma existência-resistência, no sentido de, através das lacunas abertas por uma arquitetada estrutura de apagamento, os mesmos apresentarem, em sua trajetória, uma participação ativa no desenvolvimento, fortalecimento e manutenção de sua cultura em território estrangeiro, além de travarem uma intensa batalha para forjar uma identificação de afro-argentinidade – a começar pela paradoxal tarefa de provar que estão vivos e que são numerosos.

Uma percepção ainda mais nítida a respeito deste contexto se deu a partir da minha ida à Argentina, na qual permaneci por uma semana – período curto, porém crucial para a comprovação e refutação de algumas questões abordadas pela pesquisa. Além das significativas interferências referentes à minha abordagem de investigação, recebidas durante a exposição do trabalho nas *Jornadas Internacionales de Pensamiento Latinoamericano: “La Rareza Americana”*, na Universidad Nacional de Rosario (Santa Fé), foi possível também vivenciar “na pele” o estranhamento causado pela presença negra na cidade de Rosário: refiro-me ao semblante de espanto percebido em alguns rosarinos com o meu trânsito (juntamente com outra pesquisadora negra) nas suas ruas – o que, se não indicava a apregoadada

estranheza pela cor inusitada, mostrava, no mínimo, que havia uma espécie de infração a um código implícito de invasão a um lugar não cabido.

O mesmo não ocorreu nas ruas de San Telmo, na capital Argentina, na qual, aos domingos, uma grande feira abriga uma diversidade cultural e populacional entre turistas, visitantes e vendedores ambulantes. Diante deste trânsito de múltiplas culturas naquela região, não parece ter sido por acaso que San Telmo tenha abrigado o movimento de reestruturação e legitimação do ritmo de origem negra *candombe* em Buenos Aires, a partir da iniciativa de imigrantes negros uruguaios, que, ao passo que ajudavam a dar visibilidade a um movimento que permanecia apenas sob a guarda de alguns poucos grupos, fortaleciam as primeiras iniciativas contemporâneas da luta pela visibilidade negra. Sem dúvidas, adentrar estes locais foi uma ação definidora para que certas noções que pareciam distantes pudessem se estruturar logicamente diante de alguns impasses comuns ao ato da pesquisa.

A compreensão a respeito das especificidades da *cumbia* em sua versão *villera* foi cara para o norteamento do *corpus* literário dentro da estética da margem, uma vez que o universo da *cumbia* está imbricado ao contexto das periferias e dos redutos nos quais negros e negras, tal como em um espaço quilombola, reúnem-se para conservar seus ritmos e suas expressões culturais. Estas noções serão expostas aqui juntamente com sua relação com a narrativa literária, sem, contudo, haver a tentativa de delinear ou conceituar o campo da literatura afro-argentina na atualidade. Desse modo, interessa neste trabalho a perspectiva do contexto macro de existência negra, que ainda se quer reconhecida e desmistificada, para, em momento futuro, observar seu desmembramento em diversas esferas culturais, inclusive na literatura.

Para ilustração das considerações a cerca do *corpus* literário, os excertos da obra foram extraídos da versão em português do livro cucurtiano *Coisa de negros*, visto que *Cosa de negros* apresenta um extenso conteúdo escrito em gírias e jargões próprios da *cumbia*, os quais foram traduzidos e adaptados para o português através do campo semântico do *funk* carioca – o que torna não só mais dinâmicas e inteligíveis as abordagens do *corpus*, como também aproxima o universo da *cumbia* e das margens portenhas para a compreensão brasileira, sem prejuízos às abordagens que se interligam às discussões sobre a vivência negra na Argentina.

Nessa perspectiva, no primeiro capítulo deste trabalho, intitulado **Sobre o negro – que negro? – na Argentina: breve panorama dos discursos de afrodescendência no país**, há um traçado panorâmico do contexto histórico no qual a população afrodescendente, naquele momento subjugada, conseguiu manter-se na salvaguarda de sua cultura e de suas manifestações artísticas, mesmo enfrentando, após o término do regime de trabalho forçado,

uma política de invenção da nação argentina, na qual não havia lugar para outra concepção de povo, senão a baseada na unidade populacional, com base em matrizes e matizes europeus. Apagados e vilipendiados dos discursos oficiais, os negros na Argentina sequer apareciam nos registros de habitantes extraídos através do Censo, constando dentre os números oficiais apenas em 2010, após uma série de reivindicações de grupos e movimentos negros, em sustentação à luta já travada pelos seus antecessores. Considerações a respeito da trajetória da pesquisa censitária e de seus impactos no imaginário de branquitude argentina encontram-se também arroladas neste capítulo.

O segundo capítulo, com o título de **¡Vamos los pibes chorros! – Um passeio entre as villas e os ritmos de Coisa de negros**, apresenta a amplitude do termo “negro” o qual, na Argentina, não se refere só ao afrodescendente, como também está relacionado aos imigrantes de países limítrofes e moradores das regiões periféricas dos grandes centros – as chamadas *villas*, paisagem dos indivíduos que permeiam o trabalho de Washington Cucurto em *Coisa de negros*. Mais ainda, este trecho da pesquisa também versa sobre o movimento da *cumbia* na Argentina, mais precisamente sobre a *cumbia villera*, ritmo que marca a narrativa literária, tendo seu desenvolvimento firmado através das margens. Considerando, como mencionado, que o *corpus* foi traduzido para o português através do *funk* carioca e do seu campo semântico, serão tecidas considerações a respeito deste movimento no Brasil, composto por elementos que, em muitos pontos, se assemelha ao cenário da *cumbia villera* argentina.

Após expostas as abordagens supracitadas acerca da situação na qual se encontram as questões de afrodescendência na Argentina, juntamente com os elementos que envolvem a expansão do termo “negro”, para além das questões isoladamente étnicas, o capítulo final **Escritas villeras de nação: Coisa de negros e suas (negras) representações** concentra-se na obra cucurtiana, cuja estética está atravessada pelo contexto negro e marginal portenho. Em uma escrita na qual o ritmo é ditado pela *cumbia*, seus cantores, seus fãs e suas *bailantas*, a narrativa em questão apresenta, através da perspectiva do fã e do ídolo, uma leitura da visão argentina a respeito de seus habitantes negros pelo viés dos estigmas mais comuns que este mesmo ponto de vista costuma lançar sobre eles. Este capítulo além de propor uma análise literária de *Coisa de negros* aliada à leitura de seu contexto de produção também apresenta a trajetória artística de seu autor, Washington Cucurto/Santiago Vega (ANEXO B), escritor nascido em Quilmes, região periférica argentina, cujo trabalho costuma encontrar no ambiente marginal, na *cumbia*, nos negros e nos estereótipos que os cercam, a matéria-base para seu traçado estético.

Diante dos estudos ainda incipientes na Argentina e no Brasil a respeito de todo um movimento de conscientização para o conhecimento e reconhecimento do negro enquanto mantenedor de herança cultural e, principalmente, enquanto cidadão portenho atuante e pertencente a uma comunidade numerosa e ainda invisibilizada, a pesquisa apresentada pretende somar-se às demais, na tentativa de que mais estudos voltem seus focos para a complexa relação entre a ideia de nação argentina e a sua comunidade negra, considerando as sequelas e os impactos resultantes desta constante tensão. Desse modo, este trabalho foi elaborado com vistas a lançar pistas para que outros caminhos possam ser trilhados e – não esquecendo a menção inicial a Zumthor – para que ainda mais gostos sejam provados a cada nova perspectiva explorada.

## 2 SOBRE O NEGRO – QUE NEGRO? – NA ARGENTINA: BREVE PANORAMA DOS DISCURSOS DE AFRODESCENDÊNCIA NO PAÍS

É sabido que a literatura, enquanto uma das manifestações culturais da existência do homem (ZUMTHOR, 2007, p. 46), não está alheia ao seu campo social, uma vez que tanto ficcionaliza aspectos de seu entorno, em maior ou menor grau, quanto circula inevitavelmente pelos espaços coletivos mediados pela cultura. Desse modo, as produções literárias, mais do que espaço de fruição, são instrumentos através dos quais é possível ler e entender o mundo e observar o desdobramento de elementos que compõem a cultura e suas representações enquanto objetos estéticos. No corpo de uma narrativa literária, estas representações são criativamente agenciadas, ganhando forma e força.

No entanto, é igualmente sabido que no bojo dos discursos literários e culturais, de um modo geral, estão em trânsito uma série de realidades que, em muitos casos, foram forjadas com vistas a atender aos mais diversos projetos políticos de dominação e subjugação, a exemplo dos desenvolvidos para subsidiar a expansão colonial. Como sinaliza Roberto Reis (1992, p. 66):

A cultura, com efeito, é um conjunto de sistemas simbólicos, de códigos que, de uma forma ou de outra, prescrevem ou limitam a conduta humana. O que nos sugere que a cultura implica ou requer mecanismos de cerceamento social. Ou, dito de uma maneira mais precisa, no interior de qualquer formação cultural as camadas dirigentes se valem de diversas formas discursivas e as transformam em ideologia para assegurar o seu domínio. (REIS, 1992, p. 66)

Nestas representações culturais situadas nas narrativas literárias, tanto é possível observar uma arquitetura de reforço ao ideário que privilegia os discursos dominantes e sua imposição de limites<sup>1</sup>, como também se apresentam as produções que trabalham com a divergência. São representações, ou versões, que coexistem em meio às demais expressões da nação. Stuart Hall (2006, p. 52), discorrendo a respeito das narrativas de nação, inclui a literatura como uma dessas narrativas:

Em primeiro lugar, há a *narrativa da nação*, tal como é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Essas fornecem uma série de estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou *representam* as

---

<sup>1</sup> Faz-se referência a Roberto Reis (1992, p. 73), o qual pontua que “historicamente, a literatura (bem como as demais artes) tem sido um eficaz veículo de transmissão da cultura. A literatura tem sido uma das grandes instituições de reforço de fronteiras culturais e barreiras sociais, estabelecendo privilégios e recalques no interior da sociedade. Ao olharmos para as obras canônicas da literatura ocidental, percebemos de imediato a exclusão de diversos grupos sociais, étnicos e sexuais do campo literário”.

experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação. Como membros de tal “comunidade imaginada”, nos vemos no olho de nossa mente, como compartilhando dessa narrativa. Ela dá significado e importância à nossa monótona existência, conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós e continua existindo após nossa morte. (HALL, 2006, p. 52, grifos do autor)

Diante dessa perspectiva, a proposta deste trabalho, desde sua concepção, foi sempre a de visualizar e analisar o romance *Coisa de negros* enquanto leitura cucurtiana de nação, tanto a partir de um aspecto histórico retrospectivo, quanto pelo viés das visões vigentes na contemporaneidade. Pensa-se que é possível apreender uma versão de Argentina através do universo da *cumbia villera*, das *villas* e de seus moradores negros acionados na escrita de Washington Cucurto, que desnudam categorias e segmentos sociais nitidamente estabelecidos como resultados das políticas pré/pós-coloniais e do imaginário coletivo que sustentam o propalado mito de branquitude argentina.

Ressalta-se que não se pretende defender, com isso, a existência estanque de um conceito de nação, muito menos de concebê-la como uma instituição simbólica não rasurada pelos efeitos da globalização<sup>2</sup>. Contudo, não se pode ignorar que certos contornos nacionais perduram e ainda gerenciam um conjunto de simbolismos cristalizados em cada território. Em certos momentos, concepções que evocam ideias de nação ou nações serão necessárias para fixar espaços e tempos, principalmente quando for preciso recorrer aos relatos históricos e às relações entre diferentes países.

O presente capítulo é um dos primeiros momentos em que a nação é necessariamente aludida. Nela, os afro-argentinos estão colocados entre a constante tensão de existência *versus* inexistência, representada na narrativa cucurtiana em estudo pela ausência flagrante e contraditória de negros considerados argentinos em uma trama que se passa na Argentina e tem por título *Coisa de negros*. Entender o percurso histórico que subjaz esta ausência é perceber a complexidade inerente ao tema no país, considerando, inclusive, a escassez de estudos sobre o assunto em questão.

Vale lembrar que muitos dos discursos mais eficazes utilizados para forjar representações sobre as nações e suas populações se fortaleceram, justamente, por serem discursos. Desprovidos de maiores fundamentos experimentais ou científicos, os mesmos valeram-se da força da repetição, divulgação e adesão para serem interpretados como

---

<sup>2</sup> Suart Hall (2006, p 67) cita o argumento de Anthony McGrew (1992) para conceituar globalização enquanto “processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado”.



verdades inquestionáveis. Como ressalta Loraci Tonus, (2002, p. 02), “há discursos capazes de produzir a realidade social na medida em que determinam, para o conjunto da sociedade ou para determinadas classes, modos de pensar e agir que constituirão o seu cotidiano e, portanto, sua história”.

Aliado à força do discurso, o poder dos setores dominantes para a construção de versões únicas e unânimes da história, escolhendo quais atores ressaltar e quais esconder, formataram uma metodologia produtora do apagamento. Este caráter de interferência nos relatos históricos oficiais é ressaltado por Florentina Souza (2005, p. 64) quando diz: “para compor seus discursos de comunidade imaginada, políticos e intelectuais elegeram o que/quem realçar e o que/quem esmaecer, ou mesmo esquecer, nas performances discursivas que encenaram”. Neste esquema de seleção e exclusão, não coube a exaltação dos feitos heroicos afro-argentinos de resistência a sua subjugação e às cruentas ações dos regimes escravocratas.

A exploração colonial, composta por elementos de dominação violenta, não só exerceu com êxito projetos de expansões territoriais via devastação de culturas e corpos subjugados, como conseguiu expandir, igualmente, discursos fundamentais para a manutenção do poder, que redundaram em consequências impactantes na formação de ideários coletivos – principalmente nas ex-colônias – através dos tempos: “A maioria das nações consiste de culturas separadas que só foram unificadas por um longo processo de conquista violenta” (HALL, 2006, p. 59).

Giorgio Agambem (2010, p. 28), discutindo a respeito das relações de poder, utiliza-se, para tanto, da noção de dispositivo proposta por Michel Foucault (1977, p. 299-300), que figura como reflexão de bastante valia para se pensar a arquitetura dos discursos de nação, com vistas ao exercício do controle. Diz a noção foucaultiana:

Aquilo que procuro individualizar com este nome é, antes de tudo, um conjunto absolutamente heterogêneo que implica discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas, em resumo: tanto o dito como o não dito, eis os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se estabelece entre esses elementos [...] com o termo dispositivo, compreendo uma espécie – por assim dizer – de formação que num momento histórico teve como função essencial responder a uma urgência. O dispositivo tem, portanto, uma função eminentemente estratégica [...]. Disse que o dispositivo tem natureza essencialmente estratégica, que se trata, como consequência, de uma certa manipulação de relações de força, de uma intervenção racional e combinada das relações de força, seja para orientá-las em certa direção, seja para bloqueá-las ou para fixá-las e utilizá-las. O dispositivo está sempre inscrito

num jogo de poder e, ao mesmo tempo, sempre ligado aos limites do saber, que derivam desse e, na mesma medida, condiciona-o. Assim, o dispositivo é: um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber e por ele são condicionados. (FOUCAULT 1977, p. 299-300 *apud* AGAMBEM 2010, p. 28)

Duas demandas nitidamente urgiram e foram atendidas no interior do dispositivo e do poder acionado pelo regime colonial: primeiro tornar escravizados determinados indivíduos, para depois, após os colocarem no lugar do apagamento simbólico ou mesmo de sua efetiva eliminação, alijá-los da formação representativa da nação, como poderá ser visto nas subseções seguintes.

## 2.1 ARGENTINA BRANCA: A CONSTRUÇÃO DE UM DISCURSO MÍTICO DE NAÇÃO

A tônica da exploração, ilustrada pelas palavras de Marco Aurélio Luz (2011, p. 19), para se fazer efetiva, lançou sobre os africanos os mais diversos estigmas que justificassem seu rapto:

A natureza, a animalidade, a anormalidade e a loucura, o pavor da diferença, da alteridade, atravessam os séculos e servem para caracterizar o inimigo e/ou bode expiatório. Os outros devem ser explorados, conquistados ou aniquilados, porque, como o animal e a natureza em geral, não tem alma. (LUZ, 2011, p.19)

Estes discursos arquitetados historicamente por pareceres científicos, acrescidos das ideologias religiosas vigentes, formaram, em grande parte, o imaginário de exploração através da mão de obra forçada de povos nativos e africanos, entendida como ato legítimo, com a dominação de um contingente de indivíduos que se alicerçava na subjugação e estabelecimento do “eu soberano” e do “outro estranho”.

Foi em Buenos Aires, a maior e mais rica das 22 províncias da Argentina (limitada entre o Oceano Atlântico e o Rio da Prata), que se deu início ao processo exploratório na Argentina. Em 1527 e 1530, já se atribuía às expedições de Diego Garcia e Sebastián Caboto o traslado dos primeiros indivíduos africanos para fins escravistas<sup>3</sup> – com o aval do padre Las Casas, quem sugeriu o uso da mão de obra africana como substituta e atenuadora do trabalho indígena. Ainda assim, até 1595, o número de expedições feitas não era considerado suficiente para suprir necessidades laborais e exploratórias do regime escravocrata. Em

---

<sup>3</sup> Movimento ocorrido sem permissão real, que só foi concedida em 1534.

virtude deste fato, o escravista português Pedro Gomes Reynel iniciou um ciclo de transporte de cerca de 600 escravizados durante nove anos. Junto a esse tipo de tráfico, existia, paralelamente, o comércio ilegal – fato que contribuiu para a dificuldade de encontrar números confiáveis registrados a respeito de quantos indivíduos foram submetidos a esse regime.

O comércio de escravizados – os quais eram originários predominantemente de regiões do Congo e de Moçambique (alguns passavam antes pelo Brasil) – conheceu seu auge no início do século XIX. Poucos anos antes da abolição – em 1812, segundo Freyre (1984) ou 1813, conforme Andrews (1989) –, o fluxo de entrada de navios negreiros já contava com intensa movimentação de embarcações. Na Constituição da República Argentina, a abolição da escravatura somente entrou em vigor em 1853, estabelecendo que:

En territorio de la Nación no existe esclavitud ni hay prerrogativas de sangre ni de nacimiento, no se reconocen títulos de nobleza ni fueros de raza: los ciudadanos son iguales ante la ley, pueden aspirar a los cargos públicos sin otra condición que la capacidad. (FREYRE, 1984, p. 436)

George Reid Andrews (1989), no livro *Los afroargentinos de Buenos Aires*, apresenta considerações acerca da trajetória histórica de negros na Argentina, discorrendo a respeito do que parece ser o ponto de maior ressonância no que tange à sua população afrodescendente: o seu desaparecimento enigmático, apregoadado desde a época pós-colonial até o período atual. Este “fenômeno”, que teria começado a chamar a atenção dos historiadores a partir de 1830, foi abordado pela primeira vez pelo britânico Woodbine Parish em *Buenos Aires and the Provinces of the Río de la Plata*, publicado em 1839. Em 1860, já era possível ler relatos a respeito de um declínio avançado de afro-argentinos. Autores, como José Manuel Estradas, afirmavam categoricamente que não havia negros em Buenos Aires, acrescentando ainda que a mescla de raças havia proporcionado uma melhora gradual da população. A partir deste período, os discursos que asseguravam uma decadência da população afro-argentina se multiplicaram.

Não aleatoriamente as histórias relativas à (sobre)vivência dos negros na Argentina faziam e fazem referência apenas ao período colonial ou ao adiantado desaparecimento de sua população, considerado total. Conforme Achugar (2006, p. 32), “situar e filiar o Outro possibilita estabelecer o posicionamento de quem fala, possibilita projetar ou inventar memórias, possibilita construir passados ou apagar histórias”. Uma vez que, em geral, os primeiros contatos com dados históricos se dão na infância, fixar lugar e tempo determinados para o encerramento de uma história, ajuda a assegurar que a continuidade e propagação do

mito embranquecimento seja constantemente renovado. Além disso, normalmente, a mesma premissa circula entre as pesquisas acadêmicas, o que leva o tema a uma situação de limitação investigativa problemática.

De maneira geral, quatro motivações são utilizadas por estudiosos para atestar e explicar o desaparecimento acelerado de africanos e afrodescendentes no país, algumas delas, em maior ou menor grau, foram incentivadas ou mesmo arquitetadas estrategicamente pela regência do governo vigente na época. Dentre essas motivações está, primeiramente, a eliminação em massa destes indivíduos durante as guerras do século XIX (um dos pontos mais citados). Outra questão seria ainda a mescla racial causada pela união de homens brancos e mulheres negras, diante da escassez de homens negros, mortos durante as mencionadas guerras. Somadas a esses pontos, aparecem as baixas taxas de natalidade, aliada às altas taxas de mortalidade infantil, causadas pela situação de precariedade dos locais onde habitavam. Por último, como causa principal de desaparecimento gradativo, é posta a abolição da escravatura, com a escassez da chegada de novos indivíduos africanos.

Andrews (1989, p. 89) sinaliza que, apesar de as taxas de fertilidade terem sido praticamente iguais entre mulheres brancas e negras na época, segundo dados registrados no início do século XIX, a mortalidade infantil era significativamente superior entre os afro-argentinos. Nesta década, a taxa de mortalidade era maior ainda entre crianças da área urbana, dadas as condições mais precárias desta região. O declínio de provedores masculinos dificultou a garantia da subsistência de mulheres e filhos, e também a continuidade de sua reprodução:

Despojada de sus hombres, la comunidad careció de poder adquisitivo para comprar alimento, ropa y abrigo que hubiesen podido disminuir las tasas de mortalidad registradas durante la década de 1820. También se puede suponer que la remoción de una gran parte de la población masculina adulta deterioró la capacidad de la comunidad para reproducirse. (ANDREWS, 1989, p. 89)

É importante salientar, como propõe Andrews (1989), que houve uma produção do apagamento bastante adiantada e bem mais radical nos registros de historiadores, enquanto as comunidades afro-argentinas ainda circulavam em plena atividade. Em relação a este discurso promovido pelos registros históricos, Rout (1976, p. 194 *apud* FRIGERIO, 2000, p. 63), afirma que: “Algum tipo de acuerdo tácito de que su presencia no era ni necesaria ni deseada parece ser la razón por la cual muchos historiadores argentinos han ignorado completamente a los negros en su discusión de la historia nacional posterior a 1852”. Os afro-argentinos, além de estarem presentes nas fotos de periódicos de ampla distribuição na época, compunham a chamada Imprensa Negra, além de outros movimentos e organizações que subsidiavam sua

estabilidade em solo argentino. Os relatos de viagem do século XIX também apresentavam uma representatividade numérica notável de afro-argentinos, em contraste com os registros censitários e escritos históricos desenvolvidos no/sobre o período.

Este fato parece aludir à prática, por vezes problemática, da inclusão e da exclusão de indivíduos e de fatos no processo de constituição da história. Na construção das narrativas oficiais, nas quais é estruturada uma leitura parcial e seletiva dos fatos, com a finalidade, em grande parte, de tornar gloriosa e heroica a trajetória histórica da nação, ocultam-se tanto indivíduos quanto eventos que não fazem parte desta concepção de relato, em consonância com a ideia ou projeto nacional ideal. A partir de uma relação dual entre memória e esquecimento, é determinado o que deve ser lembrado e, mais ainda, o que deve ser olvidado da história, desprezando a coexistência de distintos relatos, em favor de uma única versão, afinal “os grupos excluídos do projeto nacional, durante o século XIX, não puderam fazer parte da construção histórica da memória” (ACHUGAR, 2006, p. 201) – ao menos, de uma memória cultivada e difundida oficialmente.

As histórias sobre os soldados afro-argentinos, por exemplo, e sua importância nas lutas nacionais, geralmente, têm menção irrisória por parte dos historiadores, principalmente no que tange à documentação da existência de autoridades negras – como coronéis, por exemplo. Outro dado aponta que, no período escravagista, não houve registro histórico de nenhuma revolta dos negros, exceto uma pequena insurreição, em 1806. Retornando à mencionada relação entre lembrança e esquecimento, vale aludir à fala de Fernando Baez (2010, p. 297), em seu livro *A história da destruição cultural da América Latina*, no qual o mesmo aponta que: “[...] qualquer decisão sobre o que se deve recordar é uma forma dominada de saber o que se deve esquecer. Cada sociedade constrói, a partir do trauma ou do entusiasmo, uma imagem parcial de seu passado e bloqueia de modo voluntário e involuntário suas recordações”.

Existiram, de fato, milícias negras que, desde o século XVII, atuaram em Buenos Aires, compostas por indivíduos escravizados e libertos. Estes últimos formavam o *Sexto Regimiento de Infantería de Pardos y Morenos* e o *Batallón de Pardos y Morenos del Alto Perú*. Já o *Séptimos Batallón de Infantería* era um grupo formado por escravizados. Especula-se que essas milícias tenham sido usadas para fins genocidas – fazendo referência ao conceito de genocídio, cunhado por Raphaël Lemkin, em 1944 (*apud* Baez, 2010, p. 306), que o define como destruição de nação ou grupo étnico –, no momento em que tais indivíduos eram convocados para as guerras em número elevado (contrastando com a quantidade diminuta de afro-argentinos registrada) e deixados em posições de maior vulnerabilidade durante as

batalhas. Lewis (2010, p. 54) é um dos estudiosos que concorda com a ideia de que a inclusão de milícias negras nas guerras funcionou como estratégia de rápida e generalizada eliminação: “Los soldados negros, tanto hombres como mujeres, eran tropa de choque, carne de cañón para muchos caudillos argentinos”. A respeito desta questão, Andrews (1989, p. 144), anos antes, discute:

Una cuestión potencialmente explosiva relativa a la segregación y la existencia de unidades integradas solo por hombres de color, es la posibilidad de que los comandantes los emplearan como tropas de ataque en preferencia a las unidades blancas, eliminando conscientemente a la población afroargentina mientras se lograban objetivos militares. Ningún historiador argentino ha sugerido en ningún trabajo publicado que existiera tal política genocida, pero varios la mencionaron en la conversación como una explicación para la declinación demográfica de los afroargentinos. (ANDREWS, 1989, p.144)

Sobre o assunto, o estudioso continua:

Un poeta argentino, escritor de historia popular, recuerda extensamente cómo los afroargentinos sirvieron como carne de cañón de un extremo al otro del país, dejando sus huesos para que se blanquearan al sol, que él emplea como imagen recurrente, en todas las partes adonde iban. La imagen de los huesos es notable: tal como la emplea el autor, que se centra en el contraste entre la piel negra de los afroargentinos y la blancura de sus huesos, se convierte en una sutil metáfora del emblanquecimiento de los afroargentinos. (ANDREWS, 1989, p.146)

A Argentina sustentou, desde o início do século XIX, o ideário que conectava o progresso a uma “innata superioridad de las repúblicas europeas” (ANDREWS, 1989, p. 122), para tanto, parte desse imaginário continha a crença de que, para alcançar tal superioridade, após eliminação negra, sua população deveria ser composta por europeus:

Los unitarios extrapolaban de este hecho para concluir que si se debía poblar una región o país dado con europeos y sus descendientes, naturalmente seguirían los modos europeos de “progreso”. Esta conclusión se vio apoyada además por el racismo “científico” que rigió el pensamiento europeo y norteamericano durante la segunda mitad del siglo. Como lo expresaron Louis Agassiz, Joseph Arthur de Gobineau, Houston Stuart Chamberlain, y una multitud de seguidores, las diversas escuelas sostenían la innata superioridad de la raza blanca y la inferioridad de los africanos, ameríndios y otras razas no blancas. Estas teorías se impusieron en Europa y en los Estados Unidos en el período posterior a 1850 y tuvieron un impacto igualmente poderoso sobre los intelectuales latinoamericanos, los que amablemente adoptaban todas las ideas corrientes en Europa. (ANDREWS, 1989, p. 122)

O processo de imigração europeia, nessa perspectiva, surgiu como um dos meios através do qual o intento de fazer da Argentina uma reprodução da Europa fosse alcançado e,

para esse propósito, apesar de dividir opiniões, a ideia de incentivo à mescla racial não foi ignorada. Domingo Sarmiento, presidente em 1868 a 1874, temia efeitos negativos da integração de negros “mestiços” à sociedade, o que poderia ocasionar sua degeneração – opinião semelhante à do sociólogo José Ingenieros, na mesma época. Já o filósofo Juan Alberdi, cujas ideias se encontravam contidas na Constituição de 1853, era defensor desta junção, acreditando que tal contato levaria a um suposto melhoramento das massas populares, visto que o mesmo acreditava que os genes de “raças superiores” paulatinamente superariam os das “raças inferiores”. De fato, os imigrantes, durante a política de fomento à imigração europeia de 1850 a 1870, gozavam de privilégios em relação a seu embarque e sua estadia, tendo poucas obrigações burocráticas pelas quais passar.

As políticas que foram arquitetadas com o objetivo de forjar uma nação europeia na América foram tão exitosas que, no século XX, o imaginário de branquitude já estava instaurado. Não raro, se reproduziam discursos em que, se não era aludida a tal branquitude, era afirmado que negros argentinos eram superiores aos que viviam em países africanos ou em outros países latinos, de maneira que uma superioridade estivesse sempre em evidência, tendo em vista que “o discurso não tem como função constituir a ‘representação fiel de uma realidade, mas assegurar a permanência de uma certa representação’” (VIGNAUX, 1979 *apud* TONUS, 2002, p. 02). Porém, o embranquecimento discursivo não impediu que os afro-argentinos se articulassem enquanto agrupamentos políticos e, nas áreas da arte ou da comunicação, refletissem sobre a realidade que lhes era imposta, lutando por sua superação.

## 2.2 AFRO-ARGENTINOS: MOVIMENTOS DE CONTRADISCURSO

Subvertendo a ideia, por vezes difundida, de passividade e assimilação cultural atribuída aos indivíduos trasladados para fins de trabalho escravo, a sua reestruturação cultural estabelecida em terras estrangeiras pode ser lida como um ponto de resistência ao processo de subjugação, que se utilizou de resquícios de suas tradições e manifestações culturais, em constante processo de negociação, para reestruturar senão sua cultura de herança, mas parte dela, a partir dos resquícios de memória que não se perderam na travessia pelo Atlântico.

Uma analogia à ideia de quilombo brasileiro apresenta-se como bastante cara para se pensar nestas contínuas formas de manutenção, ou até, em maior medida, de ressignificação cultural, que podem ser reconhecidas nos vários tipos de organizações coletivas negras na Argentina:

Essa práxis afro-brasileira nascida nos quilombos, pontos de resistência ao sistema escravagista, de certa forma vai estar presente em “outros focos de resistência física e cultural” ao longo da história do negro brasileiro, como irmandades religiosas, clubes, terreiros, escolas de samba etc., desempenhando um papel relevante na sustentação da comunidade africana. (EVARISTO, 2010, p. 134)

Ressalta-se que as organizações coletivas afro-argentinas possibilitaram que fosse mantida e sustentada uma situação ativa de avivamento cultural e de constantes estratégias para fomentar melhores condições de subsistência, mesmo convivendo com discursos que difundiam e promoviam seu desaparecimento (cf. ANDREWS 1989, p 183). Estes agrupamentos foram parte importante na conscientização política de afro-argentinos: “Muy pronto los afroargentinos se dieron cuenta del poder que tenían los grupos numerosos y de que iban a necesitar tanto organizaciones religiosas como laicas para asegurar su progreso” (LEWIS, 2010, p. 48).

As primeiras organizações negras das quais se têm registro, segundo Andrews (1989, p. 167), foram as irmandades religiosas. A primeira foi criada em Buenos Aires, em 1772, na Igreja da Piedade. O santo padroeiro desta irmandade foi o negro Rei Baltazar, que, segundo relatos bíblicos, seria um dos três reis magos que teria levado presentes a Jesus no dia de seu nascimento. Os conventos de São Francisco e de São Domingo, ambos detentores de escravizados, também mantinham suas fraternidades. Uma outra fraternidade, a de Santa Maria del Corvellón, também possuiu registros de sua existência enquanto organização negra, embora pouco se conheça de sua história.

Tanto escravizados libertos, quanto aqueles que ainda permaneciam subjugados, faziam parte dessas fraternidades. Suas obrigações enquanto partícipes eram: a doação de uma contribuição em dinheiro para assegurar uma missa e uma aula semanal de catequese, além de três missas especiais durante o ano; a participação nos atos religiosos da igreja; e o comprometimento com a vivência cristã. Além disso, seus componentes poderiam ter um funeral e uma missa em sua memória garantidos<sup>4</sup>.

Outra categoria de grupo organizado eram as chamadas nações que, vigentes no século XVIII, agregavam indivíduos a partir de suas etnias de origem. Essas nações tinham como principal função arrecadar dinheiro para escravizados, além de promover a realização de

---

<sup>4</sup> O funcionamento das fraternidades nem sempre asseguravam uma boa participação de seus membros, pois, por vezes, estas missas ocorriam em dias nos quais os escravizados não dispunham de tempo para frequentá-las, ou, em outros casos, havia segregação e marginalização em relação ao local de seu sepultamento.



manifestações culturais como os *candombes* e *bailes*. Essas reuniões festivas funcionavam como elementos-chave para a conservação da produção artística dos afro-argentinos, além de significar um momento de avivamento cultural:

[Los] bailes públicos eran acontecimientos culturales en el sentido más amplio y pleno del término. Esos bailes hacían que la comunidad se reuniera en forma regular, reforzando los vínculos de amistad y de identidad comunitaria. Proporcionaban una fuente de recreación y rejuvenecimiento y un medio para la afirmación propia y grupal a un pueblo al que se le negaba este derecho tan importante. (ANDREWS, 1989, p. 167)

As organizações que sucederam as nações, as Sociedades de Ajuda Mútua, surgiram a partir do século XIX e abandonaram a prática de promover bailes e festas, se concentrando apenas no caráter assistencial. A primeira sociedade mútua de Buenos Aires foi a *Sociedad de la Unión y de Socorros Mutuos*, composta por 134 membros. Outras sociedades afro-argentinas existentes foram *La Fraternal*, fundada em 1850 pelo músico Casildo Thompson, e *La Protectora*, fundada em 1877, que se ocupava de áreas como saúde e educação, possuindo biblioteca ativa e aberta ao público.

Um outro ponto notável da organização de afro-argentinos refere-se à existência de uma Imprensa Negra na segunda metade do século XIX, através da qual foi possível demonstrar uma reação contrária aos discursos oficiais que pregavam o desaparecimento negro. *Beneméritos de mi estirpe*, publicado por Jorge Miguel Ford, em 1899, apresenta-se como fonte principal de acesso aos relatos sobre as atividades jornalísticas afro-argentinas (LEWIS, 2010, p. 54-55). Em 1858, *La Raza Africana* começava a publicar periodicamente, juntamente com *El Proletario* e *La Igualdad*. Um número bastante elevado de periódicos negros se desenvolveu a partir deste período e, além dos já citados, podem ser enumerados: *El Candombero*, *La Crónica*, *El Provenir*, *La Perla*, *El Unionista*, *El Aspirante*, *La Aurora del Plata*, *La Idea*, *La Juventud*, *La Broma*, *El látigo*, *El Obrero*, *La Razón* e *La Protectora*. Este último, como foi explicitado, atuou também como sociedade de ajuda mútua.

Foi através desses periódicos que os afro-argentinos puderam publicar, além de manifestações artísticas, denúncias e reivindicações que lhes eram mais urgentes. Uma delas foi a reação contra a chegada de imigrantes europeus, que, além de atenderem a um projeto institucional etnocida<sup>5</sup> – em relação ao incentivo à mescla racial –, ainda estavam assumindo cargos antes ocupados majoritariamente pelos afro-argentinos. Em muitos casos, os imigrantes aceitavam remuneração mais baixa para terem seus empregos assegurados por

---

<sup>5</sup> O etnocídio exprime não só destruição física do indivíduo, mas também a destruição de sua cultura: “Em suma, o genocídio assassina os corpos dos povos, o etnocídio os mata em seu espírito”. (Baez, 2010, p. 307)

mais tempo. Diante dessa perspectiva, o problema se agravava, à medida que novos contingentes de imigrantes iam chegando, encorajados e favorecidos pelas leis mais brandas para a imigração no país.

Além dos impasses causados pelo incentivo intenso ao fluxo migratório, a Imprensa Negra tratava igualmente de assuntos que afetavam diretamente as condições de bem estar dos afro-argentinos, que, além de carregarem o jugo da subjugação que os desterritorializou, não tinham garantidos os direitos de sobrevivência mais básicos. Dois exemplos de manifestação escrita auxiliam na ilustração desta questão. Em *El Unionista*, um artigo intitulado “La educación” publicava a seguinte reflexão, em 9 de setembro de 1877:

Somos solos, en nuestro país pocos son los hombres de valer que se interesan por nuestra suerte, antes por el contrario muchos se oponen a nuestro progreso, y no saldremos de la condición subalterna en que nuestros padres nos dejaron, sino educándonos y luchando unidos contra nuestros constantes adversarios que creen que el negro no tiene corazón ni sentimientos, que es una gente sujeto a las leyes a que están los demás seres irracionales, vivir, sufrir y callar. (EL UNIONISTA, 1877, *apud* LEWIS, 2010, p. 55-56)

Outro excerto extenso, porém bastante elucidativo em relação ao posicionamento negro frente à condição que lhe foi imposta, encontra-se em *La Broma* e foi publicado em 1879:

Liberdad, igualdad y fraternidad, es el tema de toda idea republicana, porque ellas son hijas de los sentimientos puros de los hombres honrados que trabajan em pró del bienestar general.

Los pueblos que consiguen mostrar al mundo sin falsear ese lema, esos son los pueblos felices. Pero desgraciadamente son pocos o ningunos.

Las ideas de la libertad, igualdad y fraternidad solo existen en la mente de los legisladores al crear las leyes que deben regir al pueblo, pero pasan de ahí, como todos los días lo vemos en nuestro país.

Nuestra constitución no hace distinción de raza, ni posición, para acordar las garantías y cargos que tiene todo hijo de este suelo. Y sin embargo, los hombres encargados de hacer respetar y cumplir la Constitución, son los primeros en violarla. Empezando por escluirnos de todo derecho á aspirar cualquier puesto público, sin acordase q' paraq' ellos gocen de ese derecho, nosotros hemos sido los primeros en abandonar nuestras familias, y nuestro hogar, para volar á defender la pátria, cuando ha sido ofendida por algun enemigo.

Cuando algun caudillo se há levantado contra el órden de cosas establecido, hemos sido los defensores de las autoridades constituidas.

¿Y cual ha sido la recompensa?

El desprecio, la humillación.

Y cuando hemos invocado la Constitución como áncora salvadora de nuestros derechos se nos ha respondido con una risa sarcástica.

La igualdad, en nuestra patria solo existe en la forma.

Esa es la libertad de que goza ante la ley, nuestra clase. (LA BROMA *apud* LEWIS, 2010, p. 56-57)

Apesar de travarem um lúcido embate contra as tentativas de apagamento negro, seus esforços de conscientização e mobilização através de publicações em periódicos, organizações de ajuda mútua e fraternidades religiosas estão à margem dos grandes feitos históricos oficiais, visto que uma comunidade organizada, ativa e consciente da negação de seus direitos e distante de uma realidade de apagamento forçada em nada iria satisfazer um projeto nacional que se pretendia unificado culturalmente. Tampouco são encontrados, dentre os ícones literários nacionais, os nomes de escritores afro-argentinos.

Por exemplo, conforme Lewis (2010, p. 61), há trabalhos em maior número que abordam a representação do negro na literatura, porém pouco se fala sobre sua produção literária. Em sua maioria, estes escritores ligavam-se ao romantismo e ao gauchesco vigentes no século XX, abordando as temáticas sobre homem, paisagem e comportamento. Contudo, apesar de escreverem sobre esses assuntos comuns aos estilos literários – geralmente utilizando-se de poemas em formato de soneto –, também mesclavam estes temas com anseios referentes às vivências dos afrodescendentes na Argentina.

Dentre estes escritores, pode ser citado o exemplo de Mateo Elejalde, que utilizava o espaço do jornal *La Broma* para publicar suas poesias, no fim do século XIX. Seus temas passavam pelo amor romântico indo até a abordagem de temáticas envolvidas com questões étnico-raciais. O poema *La redención*, publicado em 3 de fevereiro de 1881, apresenta-se como um chamado à luta:

*La redención* – Mateo Elejalde

Ya sonó la hora anunciada  
En que una raza oprimida  
Empieza á entrar en la vida  
De sublime redención;  
Por fin... la pálida noche  
Que nuestro cielo cubría,  
Nos anuncia un bello día,  
De dulce resurrección.

[...]

Sigamos siempre adelante,  
No nos detengan barreras,  
Y sea nuestra lumbrera,  
El pensamiento veloz:  
Ese alado mensajero  
Que cruza espacios y nubes  
Y que hasta los cielos sube

Elevando el alma á Dios.

Sí; adelante levantemos  
 Nuestra mirada, altaneros  
 No nos abata el pampero  
 Con su fúria sin igual,  
 Luchemos con fuerte brazo,  
 Recordando el dulce nombre  
 Del Hijo Eterno del Hombre  
 Que salvó la humanidad...

Adelante, sí! adelante,  
 Cada vez con más constancia...  
 Odio eterno á la ignorancia,  
 Amor a la educación!  
 A la educación divina,  
 Inestinguible lumbrera  
 Y celeste mensajera  
 De sublime redención.

Outro poeta afro-argentino que escreveu no período do romantismo foi Horacio Mendizábal, que nasceu em 1847 e faleceu por contaminação pela febre amarela em 1871. Suas poesias encontram-se publicadas em dois livros *Primeros versos*, de 1865, e *Horas de meditación*, de 1869. É importante perceber o movimento de rechaço até às produções literárias negras, considerando que as poesias de Mendizábal, segundo as opiniões críticas dos estudiosos Ricardo Rojas (1957) e Ricardo Molas (1958), carecem de qualidades ligadas ao trabalho estético (cf. LEWIS, p. 70-71). Certamente, a estética mendezabaliana, comprometida com discussões de cunho social, não atendia às ideias de valor literário pregado nos estudos mais canônicos da literatura:

Identificar a literatura como valor literário (os grandes escritores) é, ao mesmo tempo, negar (de fato e de direito) o valor do resto dos romances, dramas e poemas, e, de modo mais geral, de outros gêneros de verso e de prosa. Todo julgamento de valor repousa num atestado de exclusão. Dizer que um texto é literário subentende-se sempre que um outro não é. (COMPAGNON, 2010, p. 33)

Pode-se dizer que a proposta de Mendizábal e de seus pares, se, por um lado, se alia à lógica do cânone, no sentido de que se apodera do romantismo enquanto uma instância com características preestabelecidas, por outro lado instaura, em paralelo, certa quebra com a linear incomunicabilidade entre o que foi categorizado como literário e como não-literário, e, principalmente, com a ideia de uma incapacidade de produção intelectual do indivíduo negro. Desse modo, tais temáticas valem-se de uma proposta de influxo no âmbito da escrita

literária, destronada, tomada e refletida em um falar de si. O poema *La libertad* é uma exaltação a uma condição que até pouco tempo tinha sido negada aos seus:

*La libertad* – Horacio Mendizábal

Esa de firme vista y que atrevida  
Alza la frente llena de altivez,  
Esa que suave hace agradar la vida  
Electrizándonos su brillantez;

Esa por quien pelearon nuestros padres,  
Esa celeste Diosa de bondad,  
Esa que amaron tanto nuestras madres  
Es la sublime, bella *Libertad!*

Esa que pisa con su noble planta  
Al déspota, levanta al oprimido,  
Esa por quién se vierte sangre tanta,  
Se llama *Libertad*. ¡Nombre querido!

Vosotros, pueblos oprimidos, lanza  
El sacrosanto grito “¡Libertad!” ...  
Que do el cobarde en su terror no alcanza  
Llega del noble la heroicidad

Adotando uma postura distinta de abordagem literária, Mendizábal assumiu sua proposta poética diferenciada dos outros escritores canônicos: “La poesía está destinada á levantar de su marasmo á una raza desvalida, condenada á la esclavitud al servilismo, al envilecimiento moral y material” (MENDIZÁBAL, 1869 *apud* LEWIS, 2010, p. 77). Produzindo ao largo do que se convencionou chamar de oficial e nacional, o escritor esteve em constante diálogo com os ideais propostos pela imprensa negra:

Tanto en *Primeros versos* como en *Horas de meditación*, Horacio Mendizábal se ajusta a muchos de los preceptos del romanticismo, como la diversidad creativa y el espíritu rebelde. Al mismo tiempo, nunca pierde de vista el hecho de que la literatura puede ser un arma importante en la lucha por la liberación negra. (LEWIS, 2010, p. 85)

Além dos escritores supracitados, Casildo Thompson também aparece dentre a enumeração de afro-argentinos que publicavam em consonância com os discursos articulados pelas organizações negras da época. O longo poema de sua autoria, *Canto al África*, publicado em 1877 é emblemático nas reflexões sobre os poemas simbólicos para a luta afro-argentina. Sua alusão a uma ideia de África idílica e mítica, recurso que, para Moema Parente Augel (2010, p. 189), é utilizado por diversos autores quando querem redimensionar uma imagem

memorialística da África, descreve a trajetória dos negros da sua retirada até sua sobrevivência em terras estranhas:

*Canto al África* – Casildo Thompson

Bajo un cielo fulgente  
 De límpido color, con blancas nubes  
 Como tejidas alas de querubes,-  
 Cielo con millones de luceros  
 Que refuljen en noche de embelesos  
 Com amante porfia  
 Cariciando la tierra con sus besos.  
 Bajo un sol de flamíjeros colores  
 Que ilumina el espacio en rayos de oro:  
 Con un aire de aromas i un tesoro  
 En rubíes i perlas de sus flores:  
 Hai una tierra virjen que fué cuna,  
 Por duelo o por fortuna  
 De una raza que es mátir por su historia,  
 Raza digna de gloria  
 Porque es noble i altiva  
 Como el león que entre la selva mora.  
 I que en acerba hora  
 Arrastróla al abismo de la infamia,  
 Ah! sin temblar la fratricida mano  
 De un bárbaro Caín, cruel, inhumano...  
 ¿Sabéis cómo se llama  
 Esta tierra divina i bendecida,  
 Esa joya que al mundo Dios legara,  
 Esa pudica virjen ofendida  
 Que humillada descuella?  
 Se llama AFRICA, oid, Africa bella!  
 Es la Cuma del negro: ésa es la pátria  
 Del eterno proscrito que la llora

[...]

Outro escritor preocupado com a conscientização afro-argentina foi o já citado Jorge Miguel Ford, como livro *Beneméritos de mi estirpe*. Esta conscientização foi proposta por ele através de um mapeamento de ícones afro-argentinos notáveis, para conhecimento geral. Estão registrados em sua obra relatos sobre os militares Domingo Sosa, Lorenzo Barcala, Felipe Mansilla, Eduardo Magee, Casildo Thompson e José María Morales; os músicos Frederico Espinosa e Zenón Rolón; o intelectual Froilán Bello (fundador do extinto periódico literário *El Eco Artístico*); o filantropo Eugenio Sar (fundador de *La Protectora*); o escritor Tomás Platero; o jornalista Manuel Posadas e o poeta já mencionado, Mendizábal.

Nas palavras de Lewis (2010, p. 106), os escritores afro-argentinos atuantes nesta época se encontravam em um entrave no que se refere aos modelos estéticos para a sua

literatura, pois, para o alcance de um grupo maior, se fazia necessária a adoção de temas aceitáveis pelas normas críticas que decretavam a literariedade de um texto. Por outro lado, se sentiam no desejo de abordar os temas mais urgentes à comunidade negra, que, em muitos casos, não condiziam com uma ideia de literatura sustentada pelos críticos literários. O contexto de organização e movimentação contra a discriminação racial foram peças fundamentais para a estrutura destes textos. E tal fato não deixou de se aliar, declaradamente, a fusão do artístico ao político na literatura. A proposta vai de encontro à insistência de certos grupos em manter um discurso hermético – quase indiscutível – de fruição e arte, desenvolvido, sobretudo, para assegurar a sobrevivência de certas tônicas consagradas no âmbito literário.

Na música, os afro-argentinos se destacaram em um movimento ocorrido no século XIX e XX denominado *payada*, na qual, conforme Andrews (1989, p. 200), tal destaque era tamanho, que se pode dizer que esses indivíduos predominavam fortemente enquanto *payadores*. Explica:

Eso era lo que podía esperarse, considerando que la forma de arte era en gran parte africana en su derivación. Era la payada, una especie de duelo poético en el que guitarristas cantores componen espontáneamente versos sobre un tema dado o en respuesta a desafíos mutuos. Una variación vocal de las tapas, los duelos de tambores, la payada era la descendiente [...] de la tradición que ha producido fenómenos análogos en cada país americano donde existe una gran población negra. (ANDREWS, 1989, p. 200)

A *payada* convivía com o movimento literário crioulista. Gabino Ezeiza, Higinio Cazón e Luís García Morel podem ser citados como os afro-argentinos que desenvolveram sua arte enquanto poetas populares dentro deste movimento – que, após o romantismo, centrou-se em um caráter nacionalista –, embora obtivessem pouco reconhecimento por parte de críticos forjadores de uma literatura nacional. Dentre estes *payadores*, destacam-se Gabino Ezeiza, que não só era um *payador*, como também figurava como um articulador junto às comunidades negras e coeditor do periódico *La juventud*. Sua obra está presente em sete publicações de bolso: *Canciones de payador, Gabino Ezeiza; Cantares criollos por Gabino Ezeiza, payador argentino; Canciones del payador argentino Gabino Ezeiza; Gabino Ezeiza: nueva y última colección; Mi guitarra; Canciones del payador Gabino Ezeiza; Nuevas canciones inéditas del payador argentino Gabino Ezeiza; e Colección de canciones del payador argentino Gabino Ezeiza*. Já Higinio Cazón teve sua produção publicada em *Alegrías y pesares: canciones nacionales*, enquanto Luís García Morel foi autor de dois livros, *Gauchosco e Esquinas líricas*.

Apesar de produzirem em um período a partir do qual são comumente alocadas as produções do romantismo e do crioulismo argentinos, tais escritores permaneceram à margem da historiografia literária oficial. Sobre o assunto, Alejandro Solomianski (2002, p. 187) cita o exemplo de Gabino Ezeiza:

Por supuesto que su producción no aparecen los programas de literatura argentina de los colegios secundarios ni se investigaba a nivel universitario. Pareciera tratarse mucho más de una leyenda destinada a ocultar o desmentir el racismo argentino que de un intelectual que efectivamente existió, realizó una contribución memorable e y murió en la segunda década del siglo XX. (SOLOMIANSKI, 2002, p. 187)

A escassez e a imprecisão de documentos e registros a respeito dos afro-argentinos citadas por Frigerio (2000), Andrews (1989) e Lewis (2010), dentre outros estudiosos, são evidentes e têm sido um impasse a mais na tentativa de reestruturar uma vivência afro-argentina negada pelos discursos oficiais. A situação de má conservação dos poucos documentos existentes nos acervos também faz com que toda uma história permaneça com acesso limitado. Contudo, o pouco de memória que conseguiu ser conservada e consultada aponta para o fato de que os afro-argentinos não só possuíam uma consciência da tentativa arquitetada de seu apagamento físico e discursivo, como também reagiam das mais diversas formas a essa estrutura genocida, formando um legado que, de fato, é bastante significativo para os afro-argentinos redobram suas forças nas lutas atuais.

Alejandro Frigerio e Eva Lamborghini (2011), que estão entre os principais estudiosos sobre a trajetória negra contemporânea na Argentina, apresentam, em seu ensaio *Procesos de reafrikanización en la sociedad argentina: umbanda, candombe y militancia “afro”*, a situação em que se encontram militantes afro-argentinos e/ou negros que habitam o país, no esforço pela rasura do imaginário de Argentina branca e reconhecimento da existência, ação e mobilização destes afrodescendentes. Para tanto, marcam como dois eixos estruturantes deste processo, que chamam de “reafrikanização”: a presença das religiões afro-brasileiras no cenário das camadas de médias e de baixas rendas de Buenos Aires e o crescimento, na Argentina, da manifestação musical *candombe*, na versão afro-uruguaia, sustentada pela comunidade jovem. Ambos funcionaram como elementos motivacionais para o fortalecimento das reflexões étnico-raciais argentinas, associados à proposta de multiplicidade cultural portenha lançada pela Constituição nos anos 1990<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Aparece escrito na Constituição de 1990 que Buenos Aires “protege y difunde su identidad pluralista e multiétnica [...] (y) la memoria y la historia de la ciudad y sus barrios” (título segundo, capítulo sexto, artigo 32).



Quando os estudiosos citados apontam a presença das religiões afro-brasileiras em Buenos Aires, fazem referência ao estabelecimento da Umbanda<sup>7</sup> na capital, na segunda metade da década de 60, originada do Sul do Brasil e do Uruguai. Difundidos na década seguinte, com aproximadamente 10 templos, estes espaços de manifestação religiosa possuíam permissão legal para funcionar, porém, continuamente, seus líderes eram interpelados pela polícia, sob a acusação de exercício ilegal da medicina.

Do dinâmico diálogo entre líderes religiosos brasileiros e afro-argentinos surgiu o Batuque<sup>8</sup>, modalidade religiosa considerada pelos seus praticantes como “mais poderosa” do que a Umbanda, incluindo realizações anuais de festas para honra aos orixás de origem Iorubá e sacrifícios de animais para oferendas. A este trânsito entre países, que redundou na criação de uma religião sincrética, Ari Pedro Oro (1999) chama de transnacionalização<sup>9</sup>. No livro *Axé Mercosul: as religiões afro-brasileiras nos países do prata*, explica que a transnacionalização das religiões afro-brasileiras ou religiões do axé para o Mercosul seria uma espécie de “exportação” do candomblé, da umbanda, do batuque e da quimbanda, para Uruguai e Argentina, a partir do Rio Grande do Sul.

Conforme Frigerio e Lamborghini (2011, p. 25), como advento da democracia, no início dos anos 1980, o crescimento de templos de Umbanda<sup>10</sup> inscritos no Registro Nacional de Cultos tornou-se evidente:

Muchos templos que funcionaban privadamente abrieron sus puertas al público, otros que no se habían registrado lo hicieron y nuevos templos fueron abiertos con mayor asiduidad que en el período anterior. Actualmente, como entonces, la mayoría de los templos están ubicados en el Gran Buenos Aires. (FRIGERIO e LAMBORGHINI, 2011, p. 25)

---

<sup>7</sup> Conforme Oro (1999, p. 19) A umbanda é originária do Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XX. No Rio Grande do Sul, sua primeira casa foi criada em 1926. Tal vertente religiosa “cultua ‘caboclos’, ‘pretos velhos’, ‘crianças’ e ‘povo do oriente’ aos quais não se realiza sacrifícios de animais.”, embora exista a modalidade de culto aos exus e pombagiras, para o qual as oferendas com animais sacrificados são frequentes.

<sup>8</sup> Na concepção de Oro (1999, p. 18), o batuque é uma religião que cultua doze orixás (Bará, Ogum, Oia, Xangô, Odé, Ossanha, Obá, Xapanã, Bêdji, Oxum, Iemanjá e Oxalá) “e utiliza elementos linguísticos, ritualísticos, mitológicos e simbólicos africanos, sobretudo das tradições sudanesas Jêje e Nagô”.

<sup>9</sup> Oro (1999) toma como alicerce um conceito de Badie e Smouths (1992), que considera transnacionalização como “toda relação que (...) se constrói no espaço mundial além do quadro estatal nacional e que se realiza escapando ao menos parcialmente do controle ou da ação mediadora dos Estados”.

<sup>10</sup> Em 2011, somavam cerca de três a quatro mil casas religiosas. (cf. FRIGERIO e LAMBORGHINI, 2011, p. 25)

Outra vertente das religiões afro-brasileiras praticada em Buenos Aires é a Quimbanda, caracterizada pelo culto aos exus e pela realização de oferendas de álcool e animais sacrificados, como ocorre com o Batuque. Sua expansão, assim como nas demais religiões citadas, apresenta uma forte ligação com a afinidade que possuem com o catolicismo popular argentino (expansão frequentemente abalada por posicionamentos de organizações que questionam a prática de sacrifício animal e, por vezes, relacionam tais religiões ao sacrifício humano).

Foi atravessando este cenário que, desde meados dos anos 1980, os líderes da Umbanda começaram a montar estratégias para que sua religião ganhasse notoriedade, para além dos estigmas. Para tanto, foram organizados congressos e eventos públicos nos quais foi enfatizada a ligação da religião com o contexto cultural de matriz africana, sendo estas as primeiras articulações políticas organizadas para discussão de aspectos da cultura afrodescendente na Argentina contemporânea.

Contudo, conforme Lewis (2010, p. 154-156), na década de 1990, na maioria dos eventos desse tipo, havia um desinteresse pelos assuntos referentes à visão do afro-argentino enquanto indivíduo “existente” em seu país e sujeito de sua história. O estudioso cita como exemplo a conferência patrocinada pelo Instituto de Investigação e Difusão de Culturas Negras Ilé Asé Osún Doyo, um grupo de Umbanda com integrantes não-negros, na qual não houve espaço para que se falasse do afro-argentino. As comunicações e conferências abordaram como eixo temático os imigrantes cabo-verdianos e alguns pontos voltados para a escravidão. Em 1993, o *Primeiro Congresso Internacional de Culturas Afro-Americanas*, repetiu menções ao afro-argentino em condições semelhantes.

Para além dos problemas elucidados por Lewis, e embora não tivessem um êxito imediato, os esforços das comunidades praticantes das religiões de matriz africana, na tentativa de reverter uma imagem da religiosidade negra marcada pelo estigma, foram significativos, ao menos, enquanto colaboração reflexiva contemporânea para o tema, mesmo que embrionária, ao tratarem de um aspecto específico dentre uma grande e complexa moldura das relações étnico-raciais na Argentina. Para Frigerio e Lamborghini (2011), sua contribuição passou e passa por entre obstáculos que não incidiram no *candombe*, que obteve maior expressividade e aceitação enquanto manifestação cultural pelo grande público – talvez por não ser marcado pelos estigmas que envolvem as religiões de matriz africana, que ainda na atualidade se sustentam.

O termo *candombe* faz referência às manifestações musicais e de dança levadas a Buenos Aires e Montevideu durante a época colonial, recebendo esta denominação no século

XIX. Segundo Andrews (1989, p. 191), os *candombes* eram realizados durante os bailes negros. Os maiores estavam ligados às festas religiosas, Dia de Reis, Dia de São João, Páscoa, Natal e Carnaval, em que as *comparsas*, grupos que desfilavam cantando e dançando ao som de uma música percussiva, se apresentavam à sociedade portenha. Apesar de conviver com outras danças africanas como a *bamboula*, a *chica* e a *calenda*, foi a de maior ressonância em meados do século XIX.

Referindo-se ao fenômeno do *candombe*, Frigerio e Lamborghini (2009, *apud* FRIGERIO e LAMBORGHINI, 2011, p. 26) enfatizam seu poder de rasura de um discurso de unidade cultural argentina: “Por su característica de práctica cultural negra, popular, inmigrante y ‘bárbara’, el candombe constituye un desafío formidable a la imagen hegemónica de Buenos Aires como blanca, moderna y europea”. Este poder de transformação foi trazido pelos imigrantes afro-uruguayos para as ruas de San Telmo, Buenos Aires, a partir dos anos 1980, uma região anteriormente povoada também por nações africanas. O primeiro grupo de ensino do *candombe* organizado foi o *Grupo Cultural Afro*, que teve suas atividades encerradas em 1990.

Seis anos depois, um ato de violência paradoxalmente marcou a expansão do *candombe*. José Martínez, um dos fundadores do *Grupo Cultural Afro*, foi morto ao defender um afro-brasileiro que era abordado pela polícia. Por conta desse fato, em protesto, seu irmão Ángel Martínez aumentou as atividades de ensino de *candombe* nos centros culturais de Buenos Aires. Em dois anos de intensa docência, suas ações resultaram no desfile *Homenaje a la Memoria*, ocorrido no Bairro de San Telmo, que apresentou vários outros grupos musicais organizados, os quais passaram a ocupar com regularidade diversos espaços públicos.

O *candombe* afro-uruguayo de San Telmo conviveu durante muito tempo com a repressão, tanto por parte dos moradores, que se queixavam do barulho dos tambores, quanto pela polícia, que determinou o encerramento dos desfiles no bairro, durante os anos de 2003 a 2006. Nos anos seguintes, a repressão policial diminuiu, aliada ao surgimento de outros grupos de *candombe* vindos do interior do país, como as regiões de La Plata, Córdoba, Rosário, Paraná e Salta.

A força do *candombe* enquanto elemento desestabilizador cultural da unidade argentina e, ao mesmo tempo, evocador de um sentimento de pertença a uma ideia de afrodescendência, que congrega comunidades afro de diferentes países, é bastante forte. Em entrevista ao Jornal *La Nación*, em fevereiro de 2009, Maria Elena Lamadrid, coordenadora do corpo de baile *Negros Argentinos*, afirma que, para ela, o *candombe* significa um renascer

da alma, aquilo que seus antepassados deixaram de melhor: “Embora o *candombe* portenho tenha se perdido com o tempo, as raízes africanas estão em nós e é importante conhecê-las”. E completa dizendo que, inevitavelmente, quando batem os tambores, o corpo começa a dançar.

Em paralelo às ações das instâncias religiosas e musicais, Frigerio e Lamborghini (2011, p. 30) sinalizam o ano de 1996 como o período de início das movimentações de grupos de ativistas afrodescendentes, que começaram a reivindicar sua visibilidade social. A organização *África Vive*, fundada em 1997, reuniu, em torno de um mesmo objetivo, os descendentes de escravizados trazidos a Buenos Aires e a primeira geração de imigrantes cabo-verdianos nascidos na capital. Seus integrantes, juntamente com outros militantes afrodescendentes, tiveram a seu alcance, entre os anos de 1996 e 2001, uma gama de oportunidades políticas e de financiamento disponibilizado pelo Banco Intramericano de Desarrollo e o Banco Mundial.

Outro ponto de grande relevância nesse período foram as realizações de conferências contra o racismo, com ênfase na *Conferência Mundial contra o Racismo*, ocorrida em Durban – África do Sul, em 2001, que orientou as instituições governamentais a atender as demandas relativas aos afrodescendentes. Foram estas ações que levaram às primeiras articulações que resultariam no retorno dos afrodescendentes aos números oficiais do país, através do Censo 2010 – após 115 anos de ausência –, o que permitiu um grande avanço para as organizações afro-argentinas.

Como estratégia para agregar negros de diversas nacionalidades e origens em uma categoria coletiva de militância, foi adotada a frase “diáspora africana na Argentina” nos mais diversos contextos para a captação de recursos que contemplassem não só afro-argentinos, mas também auxiliassem em movimentos anti-invisibilidade de imigrantes africanos (FRIGERIO e LAMBORGHINI, 2011, p. 31). E, nessa perspectiva, a captação de financiamento governamental através de incentivo às manifestações culturais se tornou grande oportunidade de desenvolvimento. Como sinaliza Canclini (2008, p. 80), “o Estado não cria cultura. Mas ele é indispensável para gerar as condições contextuais, as políticas de estímulo e a regulação em que os bens culturais possam ser produzidos e acessados com menor grau de discriminação”. A ação do Estado, que antes produziu a política do apagamento, foi a de contribuir para reparar décadas de omissão e injustiça. Pode-se dizer que o mapeamento permitido pelo Censo 2010 foi uma das primeiras conquistas dos afro-argentinos no que tange à reestruturação das políticas públicas no país para a categoria.

### 2.3 CENSO, LOGO EXISTO: DESFAZENDO A INVISIBILIZAÇÃO

Antes de ser realizado o Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2010, ocorreu uma pesquisa de menor porte que lhe serviu como base metodológica. Esta pesquisa, denominada *Prova Piloto de Captação de Afrodescendientes*, foi realizada entre 6 a 13 de abril de 2005, pela Universidad Nacional Tres de Febrero (UNITREF), com suporte técnico do Instituto Nacional de Estadística y Censos (INDEC) e apoio financeiro do Banco Mundial.

No documento em que foram publicados os resultados da referida captação, menciona-se que no censo nacional realizado na Argentina em 1887 está registrado que 1,8% da população se reconhecia enquanto afrodescendente, sendo este o último censo a conter uma pergunta a respeito do tema. Uma estimativa apresentada pelas autoras do documento, Josefina Stubbs e Hiska Reyes (2006), lançava a hipótese de que esta parcela de indivíduos estaria entre 4% a 6% do total da população.

Após discussões recorrentes entre representantes de organizações negras e representantes do INDEC, um consenso metodológico foi alcançado e chegou-se também ao conceito que lhes pareceu mais adequado para abarcar a categoria afrodescendente: ser descendente de africanos trazidos como escravos à Argentina; ser africano ou descendente de africano; ter ascendentes negros; ser ou considerar-se negro ou afro-argentino; ser africano na diáspora, entre outros.

Para esta pesquisa, foram realizadas as seguintes perguntas:

- ¿Existe en este hogar alguna persona que se considere afrodescendiente?
- ¿Alguna persona en este lugar tiene padre/madre, abuelo/a, bisabuelo/a o algún antepasado de origen a africano negro?
- ¿Usted se considera afrodescendiente?
- ¿Usted tiene padre/madre, abuelo/a, bisabuelo/a o algún antepasado negro?

Dois bairros foram escolhidos para serem censeados: o bairro periférico de Santa Rosa de Lima, localizado em Santa Fé, e o bairro de Montserrat, na capital federal, formado por San Telmo e San Nicolás, caracterizado pelo número elevado de moradores afrodescendentes durante o século XIX. Ao todo, 4.412 pessoas foram censeadas. Dentre elas, 169 se autodeclararam afrodescendentes (73 pessoas em Montserrat e 96 em Santa Rosa de Lima), o que representou 3,9% dos entrevistados (1,7% em Montserrat e 2,2% em Santa Rosa de Lima). Foram estes os dados de base para o desenvolvimento do Censo 2010.

No site oficial do *Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2010*, há a seção *Afrodescendientes*, ilustrado por uma fotografia em preto e branco, na qual aparece uma menina afro-argentina, entre links semelhantes nos quais estão condensados dados a respeito de povos indígenas e indivíduos portadores de deficiência física. Nesta seção é destacada a pergunta de número 6 (ANEXO C), que versa sobre a afrodescendência: ¿Ud. o alguna persona de este hogar es afrodescendiente o tiene antepasados de origen afrodescendiente o africano (padre, madre, abuelos/as, bisabuelos/as)? A questão aparece acrescida da informação de que seria aquela a primeira vez, após décadas, em que o Censo incluiria um ponto sobre a população afrodescendente. É possível ler também uma explicação sobre o conceito adotado para definir o afrodescendente, cuja descrição é semelhante à utilizada para a supracitada *Prova Piloto de Captação de Afrodescendientes*.

Sobre a elaboração desta pergunta, Frigerio (2010), discute:

Diría que, básicamente, la pregunta intenta evitar el uso de la palabra “negro”, por sus connotaciones racializantes y negativas. Continúa y oficializa el uso de la más políticamente correcta “afrodescendientes”, popularizada por los activistas “negros” [...] en América Latina después de la [...] Conferencia contra el Racismo de Durban. Procura, además, abarcar dentro de las posibles respuestas positivas a: los afroargentinos pertenecientes a las familias tradicionales que descienden de los africanos esclavizados durante la colonia; a los inmigrantes afro-americanos más recientes; a los inmigrantes africanos actuales y más antiguos (de origen principalmente caboverdeano) y a los hijos y nietos argentinos de ambos grupos. Y, finalmente, incluir – de manera más importante – a todas las personas que sepan que tienen algún ancestro “negro”, que lo reconozcan y que quieran hacer de este antepasado un motivo para su identificación como “afrodescendiente”, sin importar su apariencia, o sea, *sea cual fuere su fenotipo*. (FRIGERIO, 2010, grifo do autor)

A leitura desta categorização apresenta uma dimensão bastante ampla do que se entende por afrodescendência, em que tanto são abarcados os indivíduos que biologicamente descendem de indivíduos africanos, quanto àqueles que se sentem pertencentes, por uma identificação afetiva e política, à ideia de negritude e afrodescendência. Uma noção tão dilatada pode apresentar dois vieses a serem considerados: i) diante da situação de omissão governamental destinada à população afrodescendente na Argentina, mesmo com tais “problemas de extensão”, pode ser lida como um fato motriz para que, reconhecida a exclusão oficial, ao menos seja reconfigurado o imaginário coletivo acerca da existência e atuação dos afrodescendentes – o que diante de todo um passado de apagamento, é um passo bastante significativo; ii) por outro lado, tal captação genérica dificulta uma aplicabilidade efetiva e

direta de políticas públicas segmentadas que atendam as necessidades diversas de cada subgrupo.

A campanha de conscientização realizada pelo Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo (INADI)<sup>11</sup>, intitulada *Soy afroargentino/a*, apesar de possuir um link, na seção *Censo 2010 INADI*, página oficial do Censo 2010 (que direciona a pesquisa para o site do INADI), não mais apresenta seus dados disponíveis para consulta, o que, em certa medida, conta como um ponto negativo para o estabelecimento de uma contínua contribuição para a discussão a respeito do que se entende por ser afrodescendente na Argentina. “Para aclarar este punto se debería haber realizado una buena o al menos adecuada campaña de sensibilización e información sobre la pregunta. La campaña comenzó muy tarde, y por motivos económicos se va a hacer un uso escaso o nulo de los medios de comunicación masivos” (FRIGERIO, 2010).

Contudo, há uma espécie de infográfico, no site oficial do Censo 2010, intitulado: *Los Afrodescendientes de la historia estadística*, na seção *História*, dividido em quatro partes, com informações e gravuras animadas que ilustram dados da trajetória afrodescendente nas estatísticas oficiais. Algumas afirmações ali presentes são bastante relevantes para uma reflexão sobre a tentativa de desconstrução de um imaginário coletivo que por muito tempo foi sustentado pelo governo a respeito da população negra. Estas informações valem ser descritas, ainda que panoramicamente, a fim de que seja oferecido um cenário histórico relevante para tais discussões.

É importante ressaltar que as descrições étnicas<sup>12</sup> mostradas pelo infográfico apoiam-se em termos como pardos, negros, mulatos, mestiços e afro, em alguns momentos, de forma indiscriminada, sem especificar as diferenças ou aproximações entre tais categorias. Portanto, por falta de explicações mais detalhadas, serão conservadas estas descrições.

Em *Los Afrodescendientes de la historia estadística – primeros datos*, a animação se inicia trazendo a afirmação de que apesar das diferenças de origem geográfica, étnica e religiosa, no olhar do “homem branco”, todos eram percebidos de forma monolítica, sendo suas diferenças apenas destacadas a partir dos trabalhos que poderiam ser realizados mais adequadamente por um ou por outro, no que tange à negociação de escravos. Elucida também

---

<sup>11</sup> O INADI foi criado em 1995, após reforma da Constituição. (cf. FRIGERIO e LAMBORGHINI, 2011, p. 31)

<sup>12</sup> Entende-se como etnia, na acepção de Hall (2006, p. 62), “o termo que utilizamos para nos referirmos às características culturais – língua, religião, costume, tradições, sentimentos de ‘lugar’ – que são partilhadas por um povo”.

a precariedade dos dados estatísticos no período colonial e os primeiros dados estatísticos sobre o que chamam de “sector afro”, datados do início do século XVII.

Em Buenos Aires, nesta época, foi realizado um censo para contar os escravizados mantidos sem autorização por algumas famílias, constatando que 25% da população mantinham indivíduos nestas condições. A esses dados são acrescidos mais alguns outros que dão conta do número de indivíduos trasladados forçosamente para servir ao regime escravocrata. Segundo cálculos de Roseblant (1954), no século XVII contavam-se cerca de 10.000 negros livres e escravizados na região. De acordo com registros de autorizações oficiais, no fim do século XVII, os escravizados somavam 22.892, incluindo os trazidos pelos portugueses, destinados a ocupar tarefas domésticas ou de artesanato.

Já na seção *Los Afrodescendientes de la historia estadística – Siglo XVIII*, é mencionado que, em 1766, o governador do Rio da Prata, Francisco de Paula Bucarelli y Ursúa, autorizou a realização de um censo geral, no qual os afrodescendentes foram denominados e contados sob os títulos de “escravos”, “negros e “pardos livres com suas famílias”, contudo não foram publicados os dados numéricos a respeito dos resultados. A essa altura, começou a se intensificar a discriminação étnica e estratificação social. Em 1778, ocorreu o “Censo de Vértiz”, idealizado por Carlos III, cujas instruções censitárias hierarquizavam espanhóis, indígenas, mestiços, mulatos e, por último, negros. Este censo nacional foi concluído no ano seguinte, constatando uma quantidade grande de afrodescendentes e africanos na Argentina, principalmente em Córdoba.

A seção *Los Afrodescendientes de la historia estadística – Siglo XIX (primera parte)* mostra que, no início do século XIX, realizou-se um censo militar com o objetivo de alistar homens de 16 a 50 anos para combater as invasões inglesas, constatando que, em Buenos Aires, se contava o número de 6.650 negros e mulatos e 15.078 brancos (SCHAVELZON, 2007). O censo de 1806/07 demonstrou que negros e mulatos somavam 29,3% da população de Buenos Aires e, em 1810, 30% – informação que contrastava com relatos de viagem da época, em que a população negra era citada com uma quantidade muito superior às oficiais (uma advertência registrada no infográfico alerta que os censos costumavam contar indivíduos afrodescendentes de fenótipo mais claro como brancos). Em finais da década de 20 do século XIX, a porcentagem desses indivíduos começou a declinar. Uma epidemia viral assolou, em 1829, a população negra e a população infantil em geral. Em 1839, após contagem ordenada por Rosas, em Buenos Aires, negros e pardos continuaram a somar pouco mais que 20% da população e os números oficiais continuaram a cair, apesar de, como sinaliza o infográfico,



esta população ter somando um número mais significativo do que o que era publicado nos dados oficiais.

Em *Los Afrodescendientes de la historia estadística – Siglo XIX (segunda parte)*, é retratada a epidemia de febre amarela, em 1870, que, segundo dados do infográfico, dizimou parte da população negra, e ainda o fez de forma mais efetiva após o impedimento dos soldados em deixar que moradores das regiões periféricas saíssem para fugir da epidemia. Aos poucos, os órgãos oficiais deixaram de incluir a categorização “negros” em seus registros. Após essa informação, aparece uma animação em que faces dispostas em sequência simulam o processo de embranquecimento da população, na medida em que um rosto de fenótipo afrodescendente se modifica até adquirir cabelos, olhos e pele claros. Neste quadro, é possível ler a informação:

En el censo de 1895 y en los relevamientos posteriores, no se consideró la pertenencia racial, pues se estimó que la población negra había dismuido tanto que en poco tiempo no habría más que [...] una nueva y hermosa raza blanca producto del contato con todas las naciones europeas fecundadas en el suelo americano. (ARGENTINA, 2010)

As categorias raciais, dispostas sem maiores explicações no conteúdo do site ou até mesmo nos dados censitários da época, não devem ser ignoradas. Além do método de pesquisa em questão atender a uma proposta que parece se ligar aos discursos de historiadores da época em adiantar os relatos da não existência de afro-argentinos, existe também o livre arbítrio dos pesquisadores censitários na interpretação de quem era considerado branco ou não-branco. Sobre esta questão, ressalta Andrews (1989, p. 96):

Una consideración final al evaluar la confiabilidad de los datos censales acerca de los afroargentinos, es la compleja cuestión de definir con exatitud quién es blanco y quién no lo es. Hace tiempo que los historiadores han reconocido la flexibilidad empleada en las sociedades latinoamericanas para asignar rótulos raciales. Decir que un individuo es blanco no equivale necesariamente a decir que es de ascendencia europea más o menos pura. Se han documentados numerosos casos de latinoamericanos de éxito económico o político de raza mixta que experimentaron una informal aclaración de su raza social en reconocimiento de su condición superior. (ANDREWS, 1989, p. 96)

Na seção *Videos*, aparecem as falas dos militantes afro-argentinos Javier Ortuño, Frederico Pita e Carlos Alvarez, todos integrantes da organização civil *África y su Diáspora*<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> O grupo *África y su Diáspora*, iniciado em março de 1999, foi transformado em 2004 em organização civil sem fins lucrativos, presidida por Ackhast Balthazart. A instituição é atuante, desde 2006, na área de criação de fóruns e eventos que discutem temas relativos à vivência da comunidade afro-argentina.

Cada um deles profere suas explanações breves de orientação no evento da *Feria del Libro*, que ocorreu antes da realização do Censo.

Javier Ortuño enfatiza o caráter etnicamente multicultural do país não reconhecido pela grande maioria da população, que ignora sua descendência africana, aconselhando que, para melhor eficácia da captação dos resultados, a afirmação da ignorância de sua descendência ainda é mais eficaz do que a declaração categórica de que não se possui africanos como antepassados. Ressaltando a existência do racismo institucional no país em governos anteriores, o ativista diz que, para um alcance de um país plural para todos, é importante mapear de onde vieram, quem são e para onde querem ir os afro-argentinos.

Na fala de Frederico Pita, é aludida a importância da Prova Piloto de Captação de Afrodescendentes como base para o trabalho do Censo e como um ponto para enfrentamento da ideia ainda vigente de que na Argentina não há negros. Carlos Alvarez, por sua vez, enfoca este movimento de mapeamento como um marco para a almejada ruptura com o racismo e o apagamento instaurado, destacando que o Censo marca o ano do Bicentenário da Independência Argentina que, ao procurar conhecer a realidade dessas comunidades, se configura um como bicentenário para todos.

A articulação contida nessas manifestações orais de reivindicação de um lugar de existência no contexto atual, ao mesmo tempo em que requer um direito de recontar a história a partir de uma nova matriz – e de um negro matiz –, colocam em tensão o passado e o presente, com vistas a um projeto de futuro sem o peso do apagamento. “A memória é um dos campos – se não o campo, por excelência – em que se processam essas múltiplas mudanças. Um campo de batalha onde o presente debate o passado como uma forma de construir o futuro” (ACHUGAR, 2006, p. 201).

O Censo é, mais do que um instrumento de regulador de índices, um produtor e fixador de lugares e memórias, e este tipo de força fixadora não foi ignorada pelos construtores de relatos oficiais de versão única. À medida que um contingente étnico caminha para o esmaecimento no interior do imaginário coletivo, e tem este apagamento progressivo documentado, atestado pela pretensa exatidão dos números, se torna efetivo o mito da inexistência de afro-argentinos, afinal o que não existe não pode ser mais contado. Nas vozes dos afrodescendentes habitantes do país que se querem novos narradores da história, a mesma estratégia que antes os fez desaparecer é articulada para surtir o efeito contrário. A evidência de existência, por menor que seja, captada pelo veículo estatístico de maior relevância enquanto relato oficial, apresenta-se como uma maneira eficaz para agenciar um novo movimento de contradiscurso.

A partir da amostragem do Censo foi possível mapear, “detectar” e atestar (ao menos provar através de números estatísticos) a presença de afrodescendentes no país, paralelamente à urgência de ações para implementação de medidas que reparassem o apagamento histórico e oficial desta população. Ficou igualmente evidente a necessidade de se elaborar políticas que suprissem as demandas de vivência cidadã em Buenos Aires específicas às suas carências. Observa-se que, a primeira ação governamental, após diálogos intensos com as organizações de ativistas negros, se concentrou em um redimensionamento discursivo, ao promover uma revisão histórica do apagamento e divulgar nos veículos oficiais a omissão dos órgãos gestores direcionada a esta parcela da população. Parte desta espécie de “neo-discurso” pode ser visualizada nos documentos de divulgação destes resultados.

Nestes documentos, disponíveis no site do INDEC, a relação de exclusão simbólica praticada pelos órgãos oficiais de gestão pode ser lida desde o começo da enunciação. É admitido o processo de invisibilidade negra em duas dimensões, uma histórica e outra estatística. A invisibilidade histórica refere-se à construção de uma ideia de embranquecimento progressivo, que ganhou força com a chegada dos imigrantes europeus e com um projeto de nação que, assumidamente, relegou a vivência negra ao passado escravista, lugar através do qual (ou somente pelo qual) a maioria das crianças tem acesso à trajetória negra. Já a invisibilidade estatística alude a não abordagem crítica do tema da desapareção pelo Censo.

A partir do mapeamento censitário, foi constatado que 62.642 casas possuem ao menos uma pessoa afrodescendente, o que representa 0,5% das habitações no país. Destas, 34,4% localizam-se em Buenos Aires. O total de pessoas que se declararam afrodescendentes foi de 149.493, ou seja, 0,4% da população argentina, sendo subdivididos em 76.064 homens e 73.429 mulheres.

Ao contrário de um outro ideário argentino muito comum, no qual se difunde que os poucos afrodescendentes que ainda existem são, em sua maioria, imigrantes de países limítrofes ou africanos, somente 8% dos autodeclarantes é composto por estrangeiros. Sendo estes 84,9% originários de países da América (Uruguai – 28%, Paraguai – 16,1%, Brasil 14,2%, Peru 12,5%, Bolívia 11,2%, outros 6,8%), 8,7% vindos de regiões africanas, 5,0% nascidos na Europa e 1,4% saídos da Ásia.

Apesar dos impasses inerentes ao processo censitário, que envolvem questões subjetivas como o modo de feitura das perguntas ou até o caráter bastante abrangente e particular da autodeclaração, estas conquistas obtidas pelos movimentos de militância, que alcançaram lugares de articulação efetiva com os poderes que antes os invisibilizavam,

possuem uma importância bastante significativa como força motora para ações futuras que não obriguem os afrodescendentes a viver uma realidade que os nega, como ilustra o depoimento da atriz, cantora e bailarina afroargentina, Carmen Inês Gianone (2011).

Em um vídeo comemorativo<sup>14</sup> pela passagem do dia 29 de julho, Dia da Mulher Afrodescendente na Argentina, Gianone afirma que, quando um indivíduo se diz ser um negro argentino, é posto em descrédito diante das possibilidades “mais críveis” e aceitáveis de que este seja, na verdade, brasileiro ou cubano. E, mais ainda, para ela, ser mulher afro-argentina é sinônimo de tristeza, dor e angústia: sentimentos intimamente ligados à situação de viver em seu país sem ter reconhecimento enquanto nativa. Gianone ainda enfatiza que está pendente um ressarcimento histórico que relate uma outra versão da história afrodescendente, considerando sua presença nas guerras, nas lutas em prol da nação, na construção da Argentina.

Os impasses causados pela estratégia genocida elaborada para construção de uma nação ideal na Argentina causaram impactos que afetaram sobremaneira não só o modo como argentinos e estrangeiros imaginaram a população negra, como também sobrecarregaram os negros moradores do país com a responsabilidade de se impor ainda mais à persistente visão estereotipada que os cerca, estigmatizando igualmente os elementos que compõem sua cultura e que resistiram até a atualidade. Por isso, tal como seus antepassados conservavam sua cultura na clandestinidade, a produção cultural negra se mantém viva, ainda que de maneira mais evidente em determinados locais, por entre as lacunas e os guetos de uma hegemonia imposta. Seguindo a trajetória aqui apresentada, esses elementos sobrevivem e ganham força, caminhando por entre a visão pejorativa lançada sobre o mesmo, desde os movimentos de ativismo político até a busca pela salvaguarda de manifestações culturais, como o *candombe* e a *cumbia*. Movimento musical presente no romance *Coisa de negros* e referência enquanto ritmo negro argentino, a *cumbia* em sua versão *villera* e a trajetória histórica que permeia seu contexto de desenvolvimento, envolvendo a amplitude do termo “negro” na Argentina, serão o foco de abordagem do segundo capítulo desta pesquisa, em continuidade ao panorama apresentado até aqui sobre a vivência negra argentina.

---

<sup>14</sup> Vídeo Mujeres Afroargentinas, produzido em 2011. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=JjUP1c0alZ8>>. Acesso em: 15 abr 2013.

### **3 ¡VAMOS LOS PIBES CHORROS! – UM PASSEIO ENTRE AS VILLAS E OS RITMOS DE COISA DE NEGROS**

No capítulo anterior, foi possível observar o quanto o projeto de nação argentina se ancorou em pressupostos nos quais predominavam o endeusamento de uma linha de cultura europeia em detrimento das culturas negras as quais para ali foram deslocadas. Todo o processo de imposição, destruição e tentativa de aculturação populacional trouxe consequências de grandes proporções para a população negra argentina no que tange à valorização e conservação de sua memória e história, afetando fundamentalmente o modo com o qual o negro é visto dentro e fora do país, na atualidade.

Passado o período escravocrata, para além do apagamento discursivo e físico deflagrado na Argentina contra africanos e afrodescendentes no decorrer das décadas, quando se pensa no termo “negro”, atualmente – tal como ocorre no Brasil –, um sem-número de estigmas ainda pululam, relacionando cultura e indivíduos negros a categorias inferiores. Desse modo, referir-se à palavra “negro” pode, além de aludir à relação semântica com “afrodescendente”, ser usado como maneira pejorativa para caracterizar negativamente aqueles indivíduos que não fazem parte da unidade mítica requerida para a nação: desde os imigrantes latinos até os pobres marginalizados.

É importante que o ponto de amplitude do termo “negro” seja elucidado neste estudo, visto que não se pode correr o risco de que, até mesmo na leitura do título *Coisa de negros*, equivocadamente seja acionada certa visão que interliga, imediatamente, os negros ali abordados à concepção que comumente se adota no Brasil para referir-se apenas ao indivíduo afrodescendente. Uma transposição para os discursos vigentes na Argentina à respeito do que se entende por “negro” neste território, minimiza qualquer tentativa de desenhar uma categoria ou classificação unilateral.

A narrativa representada em *Coisa de negros* apresenta uma linha que conecta as diversas categorias que abrangem o termo “negro” no país no centro de uma mesma história. A presença de uma passagem, ainda que panorâmica, por entre os desdobramentos sociais e étnicos a respeito dos discursos sobre o negro que vigoram na sociedade portenha torna-se fator importante para uma reflexão a respeito de como Washington Cucurto congrega estas relações complexas e, colocando-as no bojo sua escrita, as expõe ao conhecimento mais amplo.

Além dos afro-argentinos, cuja trajetória foi anteriormente apresentada, outros negros dialogam na trama, partilhando dos mesmos estereótipos e dificuldades de sobrevivência

cidadã na Argentina. São os moradores das regiões periféricas dos grandes centros urbanos, habitantes das *villas miseria*, integrantes das camadas de baixa renda: os *cabecitas negras*, os *villeros* e os imigrantes de países limítrofes, que circulam na escrita de Cucurto com suas vidas, seus dilemas, sua *cumbia*. Antes de adentrar mais profundamente os cenários de *Coisa de negros*, é importante que estas categorias sejam trabalhadas juntamente com considerações a respeito do *funk* carioca, movimento musical cuja linguagem traduziu a *cumbia* das *villas* para a versão brasileira.

### 3.1 OS *CABECITAS NEGRAS*, OS IMIGRANTES LATINO-AMERICANOS E A FORMAÇÃO DAS *VILLAS*: CENÁRIOS DA MARGEM

Em 1940, o nome *cabecita negra*, oriundo de uma espécie de pássaro, foi utilizado para denominar e caracterizar os indivíduos saídos do interior do país para os grandes centros, com destino à região urbana de Buenos Aires, como resultado de uma política de industrialização que redundou na migração de cerca 1 milhão e meio de pessoas. Trânsito que começou a chamar a atenção de estudiosos nos anos de 1960 e 1970, quando os antropólogos começaram a estudar a adaptação dos migrantes no novo ambiente urbano (MILANÉSIO, 2010).

Esta referência de carga pejorativa foi utilizada de maneira geral pelas pessoas pertencentes às camadas de maior poder aquisitivo, pelos anti-peronistas e imigrantes europeus, os quais passaram a considerar os imigrantes internos como concorrência no mercado de trabalho e como sinônimo de desestrutura urbana. Para Natalia Milanésio (2010), a adoção generalizada do termo *cabecita negra* para denominar também os peronistas procurou categorizar fenotipicamente os seguidores do presidente Juan Domingo Perón e, desse modo, atribuir-lhes estigmas comumente utilizados para depreciar os afrodescendentes.

Apesar do constante convívio com ações preconceituosas, a imigração vinda do interior do país para Buenos Aires, conforme Andrews (1989, p. 245), ajudou a fortalecer a presença da população negra na região:

La migración de zona rural a la urbana que la Argentina comparte con la mayoría de los países en desarrollo, ha tenido como consecuencia la llegada a Buenos Aires de más de un millón de “cabecitas” del interior. Con su advertible ancestro indio y, en ocasiones, africano, estos recién llegados son un incómodo recordatorio para los porteños de que no toda la Argentina es la reserva blanca que en general se cree que es. (ANDREWS, 1989, p. 245)

A chegada de imigrantes internos à região urbana de Buenos Aires não só causou grande incômodo para os setores das classes média e alta, como também provocou certo abalo na pretensa homogeneidade populacional do país. Os *cabecitas* adentraram não só o mercado de trabalho, como também circulavam em locais de lazer público, como teatros, cinemas, lojas e salões de dança – lugares que antes eram frequentados apenas por uma parte seleta da população. As estatísticas da época ilustram o impacto da presença do imigrante interno e sua relação com o consumo de bens culturais: Em janeiro de 1935, teatros e cinemas juntos tiveram uma participação de 1.363.182 pessoas. Cinco anos depois, esse público passou para 1.607.392. E em janeiro de 1947, já era possível contar 3.147.473 espectadores. No ano de 1952, a média mensal do público do teatro e cinema já reunia 4.851.000 pessoas (MILANÉSIO, 2010).

Com o crescimento urbano desordenado, a organização de um grande número de pessoas em um espaço com pouca capacidade de acolhida fez com que os impactos negativos, próprios da formação de uma grande metrópole, fossem atribuídos aos novos imigrantes que, além de terem como alternativa restante abrigar a si e a suas famílias em regiões com pouca infraestrutura e condições precárias para uma habitação adequada, ainda viviam subjugados pelos estereótipos e preconceitos que cresciam enquanto arma defensiva à ameaça de ruptura do ideário de uma Argentina que se queria europeia:

De manera poco sorprendente, los “cabecitas” llegan a ocupar los rangos inferiores en la sociedad porteña, trabajando en los empleos peor pagados y de condición inferior [...] y viven en las villas miseria que bordean la capital. Su presencia en Buenos Aires plantea intrigantes cuestiones raciales a la sociedad porteña. Dado que forman un elemento grande y de rápido crecimiento en la población de la ciudad. (ANDREWS, 1989, p. 245)

A reação de rejeição à chegada de indivíduos que abalariam uma ideia de unificação e homogeneidade nacional e cultural fundiu-se à ideia de união nacional em torno de uma espécie de atitude salvacionista que, assegurando um hermetismo simbólico de cultura, daria também segurança à manutenção do poder. Como pontua Stuart Hall (2006, p. 59) “uma cultura nacional nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica. Ela é também uma estrutura de poder cultural”. Apesar de Hall referir-se a uma noção ampla de nação, diferentemente da dimensão territorial analisada, que se restringe a capital federal, observa-se que é neste lugar que o discurso nacional aflora e é colocado à prova, e, em uma ideia de homogeneidade, os imigrantes internos e sua “negritude” não estão contemplados.

Contudo, vale salientar que, segundo Milanésio (2010), os discursos que partiam do governo peronista eram mais favoráveis à homogeneidade nacional do que à explícita diversidade, e evitavam aludir à multiplicidade étnica que se tornava ainda mais evidente em Buenos Aires. O estudioso argentino Néstor García Canclini (2008, p. 42) confirma essa afirmação quando diz:

Os populismos de meados do século XX (desde Vargas até Perón) argumentam ecleticamente essa integração de nossas sociedades, às vezes juntando a valorização do popular, indígena ou mestiço, com o hispânico ou português. Como modo de “resolver” suas indecisões ideológicas, costumavam apoiar-se numa concepção metafísico-romântica da identidade, que considerava membros de cada país como pertencentes a uma única cultura homogênea. A pergunta sobre como fazer política cultural era respondida com alusões telúricas, exaltando objetos, monumentos e rituais, signos distintivos de cada sociedade. Procurava-se assim dar forma a movimentos “nacional-populares” e organizar os grupos emergentes (operários, novos setores urbanos, burguesia industrial nacional) em projetos políticos modernizadores. (CANCLINI, 2008, p. 42)

O lugar em que se concentravam e se concentram as moradias destes imigrantes internos desde que iniciaram sua transição entre distintos lugares na Argentina é conhecido como *villa miseria*, nome que sugere a situação na qual se encontram atualmente aqueles imigrantes ou seus descendentes situadas às margens da metrópole. A *villa miseria* foi concebida inicialmente, nas décadas de 1945 a 1955, como espaço de trânsito e estadias temporárias, desprovidas de intenção de permanência. Contudo, uma série de gestões políticas que levaram a Argentina a uma profunda desigualdade social fez daquele espaço marginal um reduto das ondas migratórias, não só dos imigrantes internos como também dos indivíduos vindos de países limítrofes, concentrando grande parte da população de baixa renda do país.

Gobello e Oliveri (2003, p. 82), ao se referirem às *villas miseria*, explicam como surgiu este termo:

La designación villa miseria procede de un libro, ya famoso *Villa Miseria también es América*, publicado por el novelista Bernardo Verbitsky en 1957. La acción transcurre en uno de aquellos asentamientos, que por entonces no eran pocos [...]. Se trataba de pequeñas chozas de cartón o de lata, alienadas en orden, a la vera de pasillos que fugían de calles internas. La estructura se conserva aún al cabo de 50 años, si bien han mejorado los materiales y las comodidades – por llamarlas de alguna manera – que ofrecen las viviendas. (GOBELLO e OLIVERI, 2003, p. 82, grifos dos autores)

Como mencionaram os autores citados, as *villas* são caracterizadas por abrigar habitações frágeis, construídas em terrenos com o mínimo de infraestrutura e saneamento.



Segundo Lardone (2007, p.93) as casas *villeras* contrastam arquitetonicamente com as demais localizadas fora de seu perímetro:

Arquitectónicamente, las características urbanísticas de la villa la distinguen del entorno. Prácticamente no tiene calles centrales que permitan la circulación de vehículos: entre las casas hay pasajes y pasillos habilitados para uso interno. Hay hacinamiento y roces que generan chispas. Una conformación que posibilita una fuerte identidad de pertenencia al lugar, y un espacio de actividad endogrupal. Hacia afuera, es un reducto bien diferenciado que permite darle una precisión geográfica a la exclusión. Una marca identitaria opuesta a la impersonalidad y el anonimato que caracteriza a las grandes ciudades como Buenos Aires. La propia configuración sitúa a la villa como un entorno que se percibe peligroso, contrapuesto al “otro entorno”, al que es construido desde la “arquitectura de la seguridad” como refugio ante los efectos de la marginalidad que los rodea. Asociados a la delincuencia en sus formas más variadas y al consumo y comercialización de drogas, los habitantes de las villas, llegan al extremo de la exclusión por el sólo hecho de pertenecer a un espacio público diferente al resto de la ciudad. (LARDONE, 2007, p. 93)

Com o passar do tempo, foi atribuído ao espaço da *villa* o estigma de significar o lugar do perigo e da violência, sendo os seus habitantes, os *villeros*, constantemente ligados à delinquência e à criminalidade. Contudo, se para o imaginário coletivo o adjetivo *villero* possui conotação negativa, na perspectiva de quem vive nas *villas*, conforme Eloísa Martin (2008), é considerado termo simbólico de orgulho:

El adjetivo “*villero*”, utilizado con menosprecio para caracterizar a los habitantes de las villas – los asentamientos más pobres de una ciudad – es levantado con orgullo y recuperado como marca diferencial dentro de este género. Ser *villero* es, en la mirada de los “otros”, peor que ser apenas pobre: es gustar y merecer la pobreza. Es una interpelación estigmatizante, a algo o a alguien como un ser ontológicamente inferior, incapaz de progresar. (MARTIN, 2008)

No interior destas *villas*, são *villeros* os oriundos de ambos os movimentos de imigração: o interno e o externo. Se os primeiros se referem aos *cabecitas negras*, os segundos aludem aos numerosos imigrantes da Bolívia, Paraguai, Peru, e outros países da América Latina (ANEXO D), que compartilham, com afro-argentinos e *cabecitas*, a qualificação “negro”:

[...] el referente original de la palabra “negro” ha sido substituído y ahora refiere más específicamente a los descendientes de amerindios, en muchos casos inmigrantes de las provincias norteñas argentinas, de Paraguay y de Bolivia, incorporados a la sociedad como clase trabajadora o marginados. [...] Se trata de un grupo de referencia social muy numeroso, e imprescindible para el funcionamiento de la maquinaria productiva y la provisión de servicios. (SOLOMIANSKI, 2003, p. 33)

O trânsito destes indivíduos em meio à sustentada unidade argentina interessa para constatar um movimento ambivalente no que tange às ideias de identificação que, postas em situação de convivência, tanto cristalizam identidades existentes – principalmente em atendimento a um sentimento de repulsa ao invasor –, como também apresentam um espaço propício para o desenvolvimento de novas identidades migrantes, nascidas da necessidade de reestruturação de sua cultura em local outro.

Em relação a essa discussão, Hall (2006, p. 84-85) discorre a respeito dessas possibilidades ambíguas de fortalecimento de identidades ou de estímulo uma espécie de “racismo cultural”: “o fortalecimento de identidades locais pode ser visto na forte reação defensiva daqueles membros dos grupos étnicos dominantes que se sentem ameaçados pela presença de outras culturas” ou, por outro lado, “ela tem um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas”.

Não raro, as reportagens que trazem como temática a imigração na Argentina abordam a rejeição que grande parte de seus habitantes nativos demonstram ao referirem-se aos imigrantes de países limítrofes que, tal qual ocorreu com os chamados *cabecitas negras*, terminam por alterar o insistente discurso de branquitude argentina, além de, diante do desestruturado cenário econômico o qual o país atravessa, apresentarem-se como concorrentes na disputa pelas poucas oportunidades de trabalho vigentes. Adachi (2000) sinaliza que esta rejeição crescente se intensificou após a crise econômica e o aumento do desemprego na segunda metade do governo de Carlos Menem, que esteve como presidente da Argentina entre os anos de 1989 e 1999.

As atitudes que demonstram o desconforto relativo à convivência com a tez escura de afrodescendentes, indígenas e imigrantes uruguaios, bolivianos e paraguaios, despertam os mais graves atos de xenofobia – pensada como variante do racismo que combina temor e desprezo (BALIBAR, 1988, p. 70) –, como comumente podem ser vistos nos jogos de futebol, quando atletas desses países são chamados pejorativamente de negros, ou ainda quando organizações trabalhadoras convocam manifestações contra a adoção da mão-de-obra dos imigrantes, com frases enfáticas como “não roubem o nosso pão de cada dia!” (ADACHI, 2000). Logo após a saída de Menem, em 2000, a Organização Internacional para as Migrações – OIM estimava que estes imigrantes somavam em torno de 1,1 milhão ou 1,2 milhão de

peçoas, representando, na época, 3%<sup>15</sup> da população total do país. O fluxo crescente de imigrantes regularmente alimenta o trânsito de 50 mil pessoas através de meios legais ou ilegais. Destes imigrantes, os indivíduos oriundos de países limítrofes somam em torno de 90%.

Dez anos depois da era menemista, as relações conturbadas entre imigrantes e nativos não se alteraram, visto que a situação em termos de oportunidades de emprego e de discurso simbólico sobre a branquitude argentina teve poucas alterações<sup>16</sup>. As violentas abordagens contra os pertencentes aos países vizinhos se consolidaram e ganharam mais força. Segundo Cambaúva (2010), neste período, foram frequentes os embates contra uma suposta “usurpação capital”<sup>17</sup> da qual os imigrantes estavam sendo acusados. Estes embates – em muitos casos, contendo brigas e ataques – eram encorajados através de manifestações que exigiam a sua imediata expulsão. Um episódio ocorrido em dezembro de 2010 no Clube Albariño, frequentado predominantemente por imigrantes, pode ser exposto como exemplo deste cenário, quando cerca de 40 pessoas atacaram com armas de fogo, pedras e paus os seus ocupantes. Os imigrantes que estavam no local reagiram, atirando pedras. Segundo uma reportagem do jornal local, *Página 12*, tanto a Polícia Federal quanto a Polícia Metropolitana estavam presentes no momento, mas não conseguiram impedir o ataque (CAMBAÚVA, 2010).

Conforme Canclini (2008):

A Argentina branca e portenha, para se distinguir do continente, virou as costas para suas províncias indígenas e mestiças [...] até que a ruína aproximou suas cidades das capitais da pobreza latino-americana e tirou da educação e da cultura aqueles recursos que lhe permitiam imaginar-se diferente. (CANCLINI, 2008, p. 11)

As palavras do estudioso ilustram de maneira lúcida o incômodo argentino causado pelo abalo da ideia hegemônica de “Europa latina” provocada pela circulação de imigrantes – símbolos contemporâneos da alteridade – em território não autorizado. De imediato, a reação a uma ameaça de desarticulação de um pilar simbólico que sustentava a cultura e a economia portenhas não tardaria a ser arquitetada, tal qual o fez o regime colonial contra o avanço quantitativo da população afro-argentina.

---

<sup>15</sup> O Censo 2010 atualizou este índice para 4,5%.

<sup>16</sup> Vale ressaltar que, nesta época, ainda estava em curso o mapeamento dos afrodescendentes via Censo 2010 e suas respectivas mobilizações.

<sup>17</sup> Uma das organizações defensoras e divulgadoras deste ideário é a organização não-governamental *Defendamos Buenos Aires*.

A ação xenofóbica apresenta-se como um viés inquebrantável da estrutura do discurso nacional que, aliado a um estranho e forte sentimento de pertença e defesa, atua veementemente em um movimento que busca salvaguardar um lugar que aciona mecanismos de violência discursiva e física. A xenofobia parece se favorecer da não consideração do caráter subjetivo e construído de pertencimento subjacente à ideia de identificação nacional. Por mais que circulem discursos de possíveis fraturas nos velhos ideais de nacionalismo, tal fenômeno opera justamente no interior de um resistente e impenetrável imaginário de nação homogênea.

Sobre a força de uma adesão à entidade nacional, Hall (2006, p. 48-49) discorre:

As identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*. [...] Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – *um sistema de representação cultural*. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da *ideia* da nação tal como representada em sua cultura nacional. Uma nação é uma comunidade simbólica e é isso que explica seu “poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade (Schwarz, 1986, p. 106)”. (HALL, 2006, p. 48-49, grifos do autor)

Para ser construído um sentimento eficaz de lealdade à nação e pretensa homogeneidade, são apagados os traços incômodos de formação de sua história: “como observou Ernest Renan, esses começos violentos que se colocam nas origens das nações modernas têm, primeiro, que ser “esquecidos”, antes que se comece a forjar a lealdade com uma identidade nacional mais unificada, mais homogênea” (HALL, 2006, p. 60). E, para se pensar na adesão de um ideal comum – a expulsão dos imigrantes –, estes construtos discursivos surgem como aliados nas ações xenofóbicas: “a memória nacional é compartilhada por pessoas que, mesmo que nunca tenham se visto ou ouvido falar umas das outras, consideram-se que têm uma história em comum.” (GILLIS, 1994, p. 7 *apud* ACHUGAR, 2006, p. 201).

A participação governamental no reforço à xenofobia torna-se um agravante para a instabilidade de imigrantes no país. Maurício Macri, prefeito de Buenos Aires e a presidenta da Argentina, Cristina Kirchner, divergiam e debatiam constantemente, em meios às ações de xenofobia, quando o tema em questão era a situação de conflito entre bolivianos, paraguaios, peruanos, dentre outros, com os portenhos. Enquanto a presidenta foi acusada de ignorar as rusgas entre estes segmentos populacionais como um grave impasse político, Macri preferiu apontar os imigrantes como causadores dos altos índices de criminalidade na capital.

Tornaram-se estes indivíduos sujeitos em potencial de frequentes associações com a violência e a desestabilidade socioeconômica, ou até mesmo culpados por uma série de ações governamentais falhas, lembrando a situação de racismo interior conceituada por Balibar (1998, p. 69), na qual uma sociedade projeta sobre uma parte dela mesma suas frustrações e suas angústias.

Canclini (2008, p. 51) aponta que, já na época de governo de Menem, era constante o uso da imigração circunvizinha como ponto de desequilíbrio ou uma espécie de máscara para encobrir uma administração inoperante:

Ao longo dos anos 90, a mesma doença atingiu Bolívia, Argentina, Equador e outros países da região. Mas os governantes argentinos preferiram culpar os imigrantes bolivianos e peruanos, em vez de admitir que o cólera, assim como o ressurgimento de outros males “pré-modernos” como a tuberculose e o sarampo ou o agravamento da evasão escolar e da violência urbana, tinham mais a ver com a corrupção e com as vacinas vencidas, com a queda do poder aquisitivo dos salários e com a pobreza que assola 70% da população. (CANCLINI, 2008, p. 51)

Curiosamente, em 1983, o Ministério do Interior da Argentina criou o *Museo, Archivo y Biblioteca de la Inmigración*, nas dependências do órgão *Dirección Nacional de Migraciones*<sup>18</sup>, que no início do século XX era o setor responsável pelos trâmites de controle da imigração no país. Sua sede está situada no antigo *Hotel de Imigrantes*<sup>19</sup>, “inaugurado em 1911 para recepcionar os imigrantes em sua chegada ao país, no marco da imigração europeia de massas para a Argentina” (LOPES, 2011). Anos mais tarde, chegou-se ao atual *Museo del Imigrante*, aberto ao público em 2001.

Entretanto, uma instituição que, aparentemente, colaboraria para preservar simbolicamente a memória do processo de multiplicidade inerente à formação da população argentina via imigração mostrou-se, de fato, um contribuinte para reforçar o imaginário de Argentina branca e justificar o rechaço à imigração de indivíduos latinos, uma vez que priorizou e vem priorizando o segmento europeu de imigração em suas exposições e documentação oficial. A respeito da proposta de exposição de longa duração apresentada pelo

---

<sup>18</sup> Anteriormente chamada de *Dirección General de Inmigración*.

<sup>19</sup> Conforme informação do site do Ministério do Interior, o *Hotel de Imigrantes* foi construído para receber, prestar serviços, alojar e distribuir os milhares de imigrantes que, procedentes de todo o mundo, chegavam à Argentina. Começou a ser construído no ano de 1906 e, em 1990, durante a gestão do presidente Carlos Menem, por Decreto n° 2402, foi declarado Monumento Histórico Nacional. Apesar da ênfase na procedência de nações múltiplas, a julgar pelo período de inauguração condizente com a política de europeização da Argentina e real valorização desta imigração nas exposições, há uma discrepância evidente entre os discursos oficiais e os que, de fato, se efetivam.

*Museo del Imigrante*, Maíne Lopes (2011), em um estudo crítico, apresenta uma grave constatação:

[...] [O] elemento principal [...] do discurso apresentado pela exposição é o da **valorização somente da imigração ultramarina europeia**, característica que, por sua vez, se contrapõe ao discurso expressado pelo Ministério do Interior/DNM quando de sua criação. Por ser um museu com o objetivo de reconhecer os *diferentes grupos* e promover as *diferentes manifestações culturais* formadoras da identidade nacional, ele deveria representar a pluralidade das pessoas que adentraram o país. Porém, não encontramos na exposição aquela imigração que não chegou por mar. Ao estar localizado nas margens do Rio da Prata, com o porto ao lado, a exposição enfatizava somente a imigração ultramarina, desconsiderando aquelas migrações que chegaram por terra, por exemplo. Exclui todas as migrações internas, bem como a imigração limítrofe, proveniente de países como Paraguai, Bolívia, Uruguai, Brasil, Peru, Chile, entre outros. Deste modo, não podemos deixar de pensar que, para os organizadores do museu, a única imigração merecedora de ser lembrada [memorada] é a de origem europeia. Ainda que alguns imigrantes russos e sírios libaneses apareçam em fotografias expostas no museu, eles parecem estar ali apenas para “simbolizar” a pluralidade dos distintos grupos que imigraram para a Argentina. (LOPES, 2011, grifos da autora).

As informações relativas ao *Museo del Imigrante* encontram-se no site da *Dirección Nacional de Migraciones*<sup>20</sup>, no qual os conteúdos podem ser lidos em espanhol, português e inglês. Os dados, assim como na referida exposição (que atualmente está em fase itinerante), em sua maior parte, dão ênfase à jornada da migração europeia. No texto da seção *O Estado e a Imigração*, intitulado *A Imigração no projeto de Organização Nacional* (cuja autoria não é mencionada), foi admitido o histórico incentivo às imigrações oriundas de países da Europa, com fins de modificar culturalmente as populações nativas, neste trecho: “o propósito principal e explícito não era somente o de ‘povoar o deserto’, como também o de modificar substancialmente a composição de sua população, somando à população nativa a de imigrantes europeus, que deviam transmitir seus valores ao conjunto dos habitantes do país”.

O texto continua narrando as orientações de Juan Bautista Alberdi contidas nas *Bases e pontos de partida para a Organização Política da República Argentina*, publicadas em 1852, como justificativas para o fomento à imigração europeia. Para Alberdi, o governo deveria facilitar a entrada de imigrantes europeus, pois “eles introduziriam hábitos de ordem e de boa educação, hábitos de indústria e laboriosidade, e os transmitiriam ao conjunto da população do país”, o que facilitaria o desenvolvimento da Argentina. Para tanto, medidas como financiamento das imigrações e estadias, assinaturas de tratados e livre comércio, além

<sup>20</sup> Endereço do site: <<http://www.migraciones.gov.ar/accesible/>>.

da tolerância religiosa deveriam ser utilizadas para que esses imigrantes adquirissem estabilidade no país. O texto de Alberdi serviu de base para a Constituição de 1853, em que era decretado que “o governo Federal fomentará a imigração europeia e não poderá restringir, limitar nem gravar com imposto nenhum a entrada no território argentino dos estrangeiros que tragam por objetivo lavrar a terra, melhorar as indústrias e introduzir e ensinar as ciências e as artes” – um amparo político bastante diferente do que veio sendo dado aos demais imigrantes.

É possível perceber que imigração na Argentina apresenta situações ambivalentes, mas que afetam, de diferentes modos, os mesmos propósitos e projetos políticos: enquanto serviço de atendimento às propostas de modificação cultural, este processo de traslado era incentivado para que, em associação ao projeto genocida de extermínio de afro-argentinos, tornasse exitosa a construção e sustentação do ideário de branquitude argentina; porém, a mesma imigração que serviu como marco de europeização, ironicamente, no agenciamento da mobilidade de outros indivíduos, contribuiu para “reenegrescer” a população portenha. Inclusive, vale lembrar que este mesmo processo de trânsito cultural avesso influenciou não só o aumento da população negra, como também mobilizou afro-argentinos nas lutas por políticas públicas para os seus pares e por, no mínimo, reconhecimento.

Atravessando as esperadas reações de defesa, estes “novos” negros participam ativamente do movimento do cenário econômico e demográfico do país, e, de dentro dos espaços periféricos, em que sua grande parte habita, participam da insurgência de estéticas da margem que também se narram artísticas e produtoras de um mercado cultural, fato que se evidencia tanto na narrativa cucurtiana, quanto na produção da *cumbia villera*:

quienes la cantan y ejecutan, son jóvenes de los barrios más marginales de la argentina, las villas. Ellos piensan y se expresan sobre el mundo social que habitan: ciudades hechas de estructuras humildes, al estilo de las favelas brasileras, los cantegrilles uruguayos, los tugurios costarricenses o los pueblos jóvenes peruanos entre otros. (LARDONE, 2007, p. 89).

Estes *negros villeros* dão ritmo e vida ao romance *Coisa de negros*.

### 3.2 CUMBIA VILLERA: O RITMO DE COISA DE NEGROS

Foi na Colômbia do século XVII que o ritmo da *cumbia* começou a se desenvolver até chegar a ser considerado um de seus símbolos nacionais. Este desenvolvimento, segundo Silba (2011, p. 247), é comumente atribuído ao que concebe como processo de sincretismo e mestiçagem na história social da Colômbia. Contudo, citando Fernández L’Hoeste, o autor

ressalta a não existência de um consenso sobre esta concepção, havendo um debate no qual se discute a diversidade étnica da mesma:

En donde se enfretan aquello que afirman su carácter indígena, otros que sostienen que la cumbia es una música zamba y, por último, quienes abonan la teoría de que en la cumbia se puede ver la confluencia musical de las tres grandes culturas que han influido sobre Latinoamérica: la indígena, la africana y la europea. (SILBA, 2011, p. 247)

Filippis e Massone (2006, p. 23) procuram detalhar cada elemento desta fusão:

Sin embargo, se puede inferir que la cultura negra africana aportó el complejo ritmo de la percusión, la europea la vestimenta y el baile por parejas, más frecuente en las tradiciones del viejo continente, y la influencia indígena se encuentra especialmente en la utilización de un instrumento melódico de viento, pudiendo ser éste una flauta de millo o pito, descrita por List como un clarinete traveso (List, 1994), o una gaita hembra que era una flauta vertical de tubo (FILIPPIS e MASSONE, 2006, p. 23)

Conforme Gobello e Oliveri (2003, p. 13), o nome *cumbia* deriva do vocábulo cubano *cumbancha*, que significa folia e/ou festa. Já Filippis e Massone (2006, p. 23) divergem no que tange à etimologia da palavra *cumbia*, lançando a hipótese de que a mesma derivaria do termo *cumbé*, uma dança da Guiné Equatorial ou da palavra *kumb*, que significa ruído festivo na África Ocidental. Os mesmos estudiosos acrescentam que o termo pode ser expandido para nomear vários segmentos, podendo significar o grupo que toca no baile, o ritmo executado ou até mesmo a sua dança.

A *cumbia* começou a circular na Argentina entre as camadas de baixa renda formada pelos imigrantes internos e pelos imigrantes de países limítrofes, no início dos anos 1950, através da sua difusão e exportação massiva, tendo como grupos de sucesso o colombiano *Cuarteto Imperial* e grupo *Los Wawanco*, composto por integrantes de países circunvizinhos. Expandida entre clubes e bailes, a *cumbia* se desenvolveu à margem do mercado fonográfico nacional. Em 1980, começaram a se formar as *bailantas*<sup>21</sup>, sendo a *Tropitango* a primeira a ser estruturada na região urbana de Buenos Aires, em 1981, seguida de *Fantástico Bailable*, criada em 1987, e de *Metrópolis* e *Killer*, chegando a somar 300 *bailantas* no final da década de 1990.

---

<sup>21</sup> Na concepção de Silba (2011, p. 268): “El término ‘bailanta’, que designa tanto a un conjunto de expresiones musicales como a los espacios de encuentro entre los cultores de dichas músicas, simplifica una cantidad heterogênea y compleja de estilos musicales [...]”.



A partir da década de 1980, a cumbia atravessou uma fase em que despertou o interesse mercadológico, a partir da proposta de pequenos produtores em levar ao público a chamada “música tropical”, através da contratação e divulgação de grupos que já tinham certa repercussão local. Neste momento, a cumbia já se encontrava multifacetada em diversos outros estilos: a *cumbia santafecina*, a *cumbia santiagueña*, a *cumbia norteña*, a *cumbia peruana*, a *cumbia boliviana* y a *cumbia romántica* (CRAGNOLINI, 2010). Esta situação perdurou até os anos 1990, quando, em uma tentativa de alcançar a classe média, esses grupos locais foram substituídos por cantores mais jovens com padrões mais próximos aos hegemônicos. Nessa fase, o mercado fonográfico estava indissolúvelmente ligado ao desenvolvimento cultural na Argentina urbana, desde os anos 1980 até seu auge, em 1990, quando seus cantores transformam-se em estrelas de sucesso e frequentemente apareciam em programas de televisão e discotecas da classe média alta. (SILBA 2011, p. 269 e 275).

Nesta mesma década de 1990<sup>22</sup>, emergiu a partir das *villas miseria*<sup>23</sup> e de outras regiões periféricas a chamada *cumbia villera*, a qual apresentava uma rasura temática marcante e evidente em relação ao que havia sido produzido até então, visto que a predominância do romantismo como tema foi minimizada em prol das narrativas de um cenário no qual a violência, a exclusão social, a dicotomia entre os *villeros* e os policiais, além do consumo de drogas apareceram como desenho estético tanto de suas composições, quanto dos nomes de suas primeiras bandas como *Pibes Chorros*, *Flor de Piedra*, *Yerba Brava* e *Damas Grátis*:

La década del ‘90 fue, sin duda, trascendental para el género musical cumbiero. [...]. Fueron ciertos grupos de jóvenes de clases populares quienes resultaron *convocados* a relatar, supuestamente, la realidad que los rodeaba. Nació así una nueva variante cumbiera, acompañada por opiniones escandalizadas de ciertos sectores de clase media y de algunos intelectuales sobre el contenido de sus letras. (SILBA, 2011, p. 281, grifo da autora)

Outro tema presente nas músicas da *cumbia villera* refere-se à oposição entre classes sociais representada através da divergência entre o *negro villero* e o *cheto*. *Cheto* que, conforme Gobello e Oliveri (2003), deriva de *concheto*, aludindo ao órgão sexual feminino, é

---

<sup>22</sup> Apesar de iniciado nos anos 1990, o ritmo se popularizou entre os anos de 2000 e 2001.

<sup>23</sup> “La cumbia villera surge como expresión de la villa miseria y el tango aparece como un corolario del prostíbulo”. (GOBELLO e OLIVERI, 2003, p. 93).

o termo utilizado pelos *villeros* para nomear indivíduos de alto poder aquisitivo. Em termos gerais, é o jovem que ostenta grande capacidade de consumo oposta ao *villero*. Frequentemente, os *chetos* se utilizam da adjetivação *negro villero*, com forte teor pejorativo, para provocar brigas. Tais contendas são narradas em algumas letras de música, ilustrando as antigas relações de exclusão entre classes e suas batalhas simbólicas.

As tensões que marcam as desigualdades sociais na Argentina foram sentidas de maneira direta pelos *villeros*, na década de 1990. Naquele momento, a desestruturação política levou ao aumento vertiginoso do desemprego e do mercado de trabalho informal, quedas nos salários dos empregados, declínio nas assistências médicas e consequente elevação da marginalidade e da criminalidade, das moradias precárias e de pedintes. Desde meados de 1970, conforme Silba (2011, p. 280), esta situação pela qual a Argentina estava atravessando refletia um processo de reestruturação econômica e social que só contribuiu para a desigualdade na distribuição de bens e aumento da miséria, sendo que, em 1980, os espaços de pobreza ocultados pela ditadura militar se tornaram evidentes. A crise se tornava ainda mais grave, com o descontrole da inflação, no fim desta década. Com a chegada de Menem, em 1990, o nível de desemprego e trabalhos informais aumentou, afetando as camadas mais pobres. As consequências negativas de toda essa crise serviram de base para tematizar a *cumbia*:

Referencias a temas, tales como: las drogas, el alcohol, la falta de respeto a la autoridad, adoración a personajes polémicos... siempre existieron en la música surgida de la periferia. Sin embargo, las referencias se hacían con sutileza. La *cumbia villera*, en cambio, las aborda en forma directa, sin eufemismos y con una buena carga de ironía casi violenta. (LARDONE, 2007, p. 94)

Segundo Crangnolini (2010), a sonoridade da *cumbia villera* é marcada pelas conexões entre a linguagem utilizada pelos jogadores e torcedores de futebol, efeitos vocais que simulam uma reação às drogas e ao álcool, a base percussiva da *murga*<sup>24</sup>, do hip-hop, e da música eletrônica sob os arranjos principais do teclado. Apesar de jovens, os músicos desta vertente da *cumbia*, com suas roupas largas e bonés, divergem da *cumbia* mercadológica que se tentou produzir para as camadas médias da população. As letras transgridem qualquer

---

<sup>24</sup> A *murga* é uma sonoridade percussiva de base espanhola e africana que é apresentada por indivíduos fantasiados, geralmente, no período do carnaval em algumas cidades espanholas, chilenas, argentinas e uruguaias. Patrimônio cultural da cidade de Buenos Aires desde 1997, o movimento apresenta forte crítica política e social (cf: <<http://www.cnn.com/2013/02/12/travel/carnival-murga-uruguay-argentina>>. Acesso em 07 jan 2013).

temática mais tênue e sua linguagem explícita e com poucas metáforas ajudam ainda mais a marcar sua diferenciação.

Filippis e Massone (2006, p. 26) defendem que a vertente musical que marcou a estética da *cumbia villera* foi a *cumbia* peruana, conhecida como *la chica*, que se caracteriza pela substituição dos arranjos de acordeons pela sonoridade das guitarras. Os grupos peruanos de maior êxito na Argentina foram os conjuntos *Karícias*, *Ciclón*, *Néctar*, *Maravilla Del Perú*, *Cuarteto Universal* e *Los Mirlos*, os quais serviram de base para o desenvolvimento da *cumbia* até as criações nacionais superarem os grupos vindos do Peru – momento em que cantores como Gilda, Pocho e Gladys começaram a se destacar, em um contínuo que redundou na *cumbia villera* como expressão-mor das desigualdades sociais argentinas:

Para nosotros, la cumbia villera no nace, ni tampoco se crea, sino que es la evolución del género tropical que se da en un momento de extrema tensión social donde el sector que ya consumía cumbia, la transforma en una herramienta simbólica de denuncia, de reafirmación identitaria y de exclamación desesperada de atención, ante la pasmosa indiferencia cómplice del resto de la sociedad que solamente reaccionará cuando le sean lesionados sus intereses individuales de clase. (FILIPPIS e MASSONE, 2006, p. 29)

Por causa deste contato mais direto com os malefícios da desestruturação socioeconômica, a relação com as drogas e criminalidade, segundo Martin (2008), funcionam como um estranho rito de passagem entre a idade adulta e a adolescência, anteriormente simbolizado pelo ingresso ao mercado de trabalho. A pesquisadora considera o ato da ingestão do álcool e de drogas como um ritual de transição entre a infância/adolescência e a vida adulta, além deste ritual figurar também como símbolo de virilidade – o que antes seria representado pelo trabalho formal:

En esa construcción, el consumo de drogas y alcohol (de la misma manera que el robo, como veremos enseguida) pasan a ocupar un espacio donde uno habitualmente esperaría encontrar al trabajo, al menos en dos niveles. Por un lado, define el pasaje a la vida adulta, entendida de forma diferente a la de las generaciones anteriores (que implicaba entrar en el mercado de trabajo y formar una familia), a partir de un ocio diferente al de la infancia. (MARTIN, 2008)

Tal rito estaria ligado à figura dos *pibes*, jovens cujo período de vida se encontra entre a fase adulta e a adolescência, evocados em algumas letras de música ou em certos momentos da *bailanta* na frase: *¡Vamos los pibes chorros!*, uma espécie de frase de convocação e louvação:

La noción de pibes connota los jóvenes en el sentido de aquellos que no asumen posiciones adultas, pero ya no son niños: actúan con una libertad que corresponde a la edad, pero también al contenido de sus papeles sociales (de

los “pibes” se espera menos disciplina de un joven ordenado, encuadrado en la disciplina educativa y laboral). Podría pensarse que la generalización de la voz “pibes” acompaña tanto la extensión etaria de la juventud como la redefinición de los papeles sociales de los jóvenes en la argentina contemporánea (el peso creciente de los papeles extraños al mundo de la disciplina escolar y laboral acrecienta extensión de la idea jóvenes = “pibes” al punto que la proliferación de estos papeles, al extenderse a grupos etarios antes no considerados jóvenes, da lugar a la figura de los “pibes grandes”) (MARTIN, 2008)

Paralela à representação do *pibe* caminha a tão questionada representação ambivalente da mulher, a *piba*, que têm seus atributos sexuais evidenciados de maneira constante. Com exceção do imaginário imaculado referente ao ideário materno, as mulheres são automaticamente ligadas à disponibilidade para o sexo e ao desvio moral e de caráter. Por outro lado, a elas também é atribuída uma ideia de poder relacionada à liberdade sexual, que lhes permite um certo domínio de seu corpo e de sua vontade:

La sexualidad masculina aparece con cierta ambigüedad, manifestada en la propia representación de una femineidad activa, aunque no más necesariamente ordenadora. Si, fuera de la figura materna, no existe otra cosa que las tradicionales mujeres fáciles, éstas pueden, sin embargo, ser valoradas exactamente por aquello que son: mujeres sexualmente activas, amenazantes y, tal vez por ello, atractivas. La aparición de un matiz específico en la sexualidad femenina – y su correlato en la relación con el hombre – da cuenta de la necesidad de pensar a la familia teniendo en cuenta la evaluación situacional de la posibilidad de que todas las mujeres sean “putas” y que esto, a veces sea considerado estigma y, otras, sea positivamente valorizado. (MARTIN, 2008)

A estética villera, formada pelos *pibes* e *pibas*, tem Pablo Lescano como seu nome de referência. Integrante do grupo *Flor de Piedra*, gravou seu primeiro disco em 1999. Na mesma época, Lescano passou a liderar o grupo *Damas Grátis*. Após o ano 2000, um número maior de grupos começou a se formar e a *cumbia villera* tornou-se um fenômeno de vendas em um curto espaço de tempo, chegando a representar 25% do mercado fonográfico argentino formal e 50% das vendas no ramo da pirataria (cf. COLONNA, 2001 *apud* MARTIN, 2008). A *cumbia* sobrevive em meio à clandestinidade, ao mercado paralelo, à censura as letras de música e à restrição do público alvo, o que, por vezes, limita sua divulgação a pequenos grupos.

As letras da *cumbia villera* são confeccionadas a partir da linguagem bastante peculiar e dominada por certos grupos: o *lunfardo*, que refere-se ao

vocabulário de la cumbia como el rock argentino, no solo recoge las nuevas palabras con que la inventiva popular agranda el idioma [...]. Además

recobra a veces viejos términos del lunfardo primitivo, que algunos llaman histórico y corresponde a las dos últimas décadas del siglo XIX y a las dos primeras del siglo XX. (GOBELLO e OLIVERI, 2003, p. 187)

O *lunfardo* não pode ser considerado uma língua autônoma – se for considerado que sua maior inovação se dá lexicalmente e sua flexão e sintaxe correspondem às mesmas do espanhol (CONDE, 2006, p. 13) –, mas sim uma espécie de socioleto que reúne a fala coloquial e as gírias de Buenos Aires e das demais cidades argentinas, e de indivíduos oriundos de países limítrofes, agregando parte do léxico indígena, português, francês, espanhol popular e neologismos locais. O *lunfardo* é

[...] basicamente un repertorio de términos inmigrados – en especial, originarios de las distintas lenguas de las penínsulas itálica e ibérica–, lo cual lo diferencia de otras hablas populares del mundo, como el *cant* inglés, el *gergo* italiano, la *giria* brasileña, el *slang* norteamericano, el *argot* francés, el *Rotwelsch* alemán o el *caló* español. Todos ellos son repertorios léxicos creados por el pueblo al margen de la lengua general, pero que básicamente se componen de términos que pertenecen a esa misma lengua. He aquí lo que haría del lunfardo un fenómeno lingüístico único. (CONDE, 2006, p. 13)

A *cumbia villera*, neste sentido, põe ritmo e voz às múltiplas culturas (LARDONE, 2007, p. 92). O domínio restrito que se tem do *lunfardo* lhe confere um significativo poder simbólico através da linguagem, pois não há preocupação, nem intenção, de que sejam feitas concessões para outros grupos, no sentido de substituir o *lunfardo* das músicas, explicá-lo ou fazer traduções. As letras de *cumbia* agenciam cenários linguísticos próprios que, se por um lado asseguram sua força e identificação no momento em que não negociam com o ouvinte externo sua total compreensão, por outro se coloca como símbolo do estético mais amplo, quando apresenta ao *villero* a possibilidade de ter sua fala como mecanismo estrutural do fazer artístico:

El cumbia-villero ha creado un lenguaje casi tribal. Esse language se nutre de las diversas variedades del lunfardo, de modo que en El se encuentran términos que circulaban ya a fines del siglo XIX (mina, pibe, laburo, chorro) com otros más modernos (porro, fumachero, travesaño, birra). No se distingue del habla general de Buenos Aires y su conurbano, no solamente porque la coiné utilizada en la que fue la Capital Federal y los 19 partidos bonaerenses que le son vecinos sino porque siente como una adicción por los mas sucios. No existen, ciertamente, palabras buenas y palabras malas; nu hay una ética del lenguaje. Sí, en cambio, hay una estética. (GOBELLO e OLIVERI, 2003, p. 91)

A junção linguística subjacente ao *lunfardo*, que congrega línguas diversas em uma só variante, pode ser lida à luz da noção de *estética diaspórica* lançada por Kobena Mercer (1994 *apud* HALL 2003, p. 33):

Numa gama inteira de formas culturais, há uma poderosa dinâmica sincrética que se apropria criticamente de elementos dos códigos mestres das culturas dominantes e os “criouliza”, desarticulando certos signos e rearticulando de outra forma seu significado simbólico. A força subversiva dessa tendência hibridizante fica mais aparente no nível da própria linguagem [...] – através de inflexões estratégicas, novos índices de valor e outros movimentos performativos nos códigos semânticos, sintático e léxico. (MERCER, 1994 *apud* HALL, 2003, p.33)

Além da utilização do *lunfardo* enquanto expressão linguística da *cumbia villera*, chama a atenção o fato de as temáticas enfatizadas serem trabalhadas, na maioria das vezes, sem o uso de metáforas ou palavras que busquem abrandar o campo semântico e léxico dos seus temas. Conforme Gobello e Oliveri (2003, p. 88), “lo que distingue la cumbia villera de otras especies musicales populares es la explicitéz del lenguaje [...]” e por conta do tipo de linguagem mais explícita, comumente, pululam manifestações públicas as quais relatam abalo e/ou constrangimento em relação às letras de *cumbia*, na área da pesquisa acadêmica – que, contraditoriamente, se narra, na medida do possível, imparcial. Sobre isto Semán e Vila (2011, p. 14) advertem que “en definitiva, las letras de cumbia son lo que son, no lo que nosotros, como analistas, creemos que deben ser”.

É importante que esta dimensão seja abordada, visto que, quando se costuma reportar às músicas que operam com temáticas ligadas ao álcool, às drogas, ao sexo, à violência, à vivência nos ambientes periféricos das grandes metrópoles, no âmbito acadêmico, geralmente, estas temáticas são submetidas a um olhar crítico, que, em muitos casos, caminham para um juízo de valor que as desqualifica. Antes disso, é necessário se pensar em contextos históricos e políticos que subjazem tanto ao molde/gosto estético e moral convencional, quanto às representações que circulam em dados territórios e podem ser acionados enquanto objeto estético – muitas vezes, tratando de realidades rejeitadas pelo universo artístico canônico.

As letras de *cumbia villera* demonstram, ao trabalhar com as vivências dos negros da margem, parte do conjunto temático que está presente nos cenários narrativos do romance cucurciano *Coisa de negros*. Dentre um número extenso de letras, pode-se apontar a música *Muchacho de la villa*, do grupo *Pibes Chorros*, como exemplo a ser transcrito apenas para ilustrar as considerações panorâmicas tecidas acerca da *cumbia villera*. A letra abaixo

apresenta a temática bastante comum dos conflitos constantes entre polícia e *villeros*, além da falta de perspectiva para um jovem morador da *villa*:

*Muchacho de la villa* - Pibes Chorros

Cumbia lata... para bailar con la gata

Muchacho de la villa de escracho y licor  
fumandote la vida con odio y rencor  
caminando por la calle la cana te paró  
te pidio los documentos y al movil te llevó

la yuta te corre no sabés que hacer  
tirale unos corchazos y salí a correr  
pegado quedaste a la sombra te mandaron  
saliste a dos por uno y en la calle andás vagando

Buscando trabajo saliste a recorrés  
te tiran dos mangos pero hay que comer  
la vida en la carcel te hizo entender por eso es que ahora no quieres caer.

Para Oliveri (2003, p. 13), pelo fato de a *cumbia* cantar a realidade *villera* e denunciar suas mazelas – sendo, por fim, uma crônica da pobreza (MARTIN, 2008) – ela cumpre um papel de relato abrangente que serve como uma espécie de carta aberta aos governantes, os quais, no interior de seus escritórios e de seus carros, não poderiam, de outro modo, conhecer o que se passa nas *villas*:

Sin embargo, la cumbia villera está instalada dentro de la música popular como género que refleja lo que les ocurre a las clases trabajadoras más pobres. La falta de empleo, traducida en el habitante de una villa, es la falta de changas, la falta de futuro para los jóvenes, que genera vagancia, adicción a la bebida más barata, la cerveza, y el porro como medio de combatir la soledad de los chicos. Este cóctel peligroso, es el que degrada a esos conglomerados superpoblados denominados *villas miseria*. (GOBELLO E OLIVERI, 2003, p. 96, grifos dos autores)

Manibardo (2011) apresenta uma reflexão semelhante às de Gobello e Oliveri (2003), no sentido de pensar a *cumbia* na sua dimensão política e simbólica, uma vez que aparece como um meio de apelo por reconhecimento da cidadania de seus seguidores, para além dos discursos midiáticos que, em certa medida, alimentam concepções estigmatizadas a respeito das *villas* e dos *villeros*. As associações frequentes e diretas entre estes e a violência apontam o *villero* como indivíduo perigoso e a *villa* como lugar onde não se deve ir: “[...] debemos decir que determinados medios de comunicación – prensa oral, escrita o visual – son un

elemento influyente en la concepción negativa de los actores sociales de las villas, al denominarlos villeros, lo cual trae aparejado una carga simbólica degradante hacia estas personas” (MANIBARDO, 2011, p. 02). Desse modo, uma fusão das vertentes, política, social, econômica e cultural compõe o universo da *cumbia villera* enquanto uma espécie de “hino dos setores vulneráveis”.

### 3.3 VERSÃO BRASILEIRA DO ROMANCE CUCURTIANO: O *FUNK* CARIOCA COMO EMPRÉSTIMO

Nas primeiras páginas de seu livro *Escritas de si, escritas do outro*, Diana Klinger (2007, p. 11), ao referir-se aos escritores com os quais trabalhou ao longo do texto, sinaliza a semelhança entre a *cumbia* na Argentina e o *funk* no Brasil, na referência direta à narrativa cucurtiana:

Dos subúrbios de uma outra metrópole, Buenos Aires, o narrador de *Noches vacías* [Noites vazias] (2003), do escritor argentino Washington Cucurto, relata suas aventuras noturnas no mundo marginal da “cumbia” (gênero musical que se produz, se ouve e se dança às margens da cultura oficial, comparável ao *funk* brasileiro). (KLINGER, 2007, p. 11, grifo da autora)

Se, de fato, não se pode aludir a uma equiparação entre as duas manifestações musicais, por outro lado não se pode ignorar a existência de certas semelhanças entre suas linguagens artísticas e seus contextos de desenvolvimento, que ajudam a justificar essas aproximações.

*Cosa de negros* foi/é único livro de Cucurto a ser traduzido para o português, provavelmente pela importância da projeção que a obra proporcionou ao escritor na América Latina. A tradução do livro para o português na variante brasileira, publicado em 2007 pela editora Rocco, foi realizada pelo tradutor André Pereira Costa, que manteve o título homônimo – *Coisa de negros* – juntamente com a capa original, da qual apenas teve retirada a tarja preta que marcava o título em espanhol.

A editora Rocco está sediada na capital do Rio de Janeiro, cidade em que reside o tradutor André Pereira Costa, que é graduado em Letras e mestre em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Fatores que, somadas às aludidas aproximações entre as manifestações musicais de *cumbia* e *funk*, fizeram com que este último, na sua vertente conhecida como *funk carioca*, fosse tomado como empréstimo para traduzir o universo estruturado através dos “arcaísmos atualizados” do lunfardo.



Apesar do *funk* carioca não possuir um código linguístico tão hermético quanto o *lunfardo*, há nas letras de suas músicas e no seu sistema de comunicação nos bailes – que também circula como variante diatópica nas periferias – todo um conjunto léxico característico e peculiar. No livro, *funk* e *cumbia* dialogam a ponto de se confluírem, sem, por isso, deixarem de continuar em seus lugares de manifestação e seus aspectos próprios.

O *funk* carioca, ainda que estruturado e ambientado por muito tempo em locais bastante específicos, restritos, principalmente, até as três últimas décadas, ao reduto das regiões periféricas do Rio de Janeiro, já não é mais um fenômeno desconhecido para o meio musical nacional, nem tão pouco para o ambiente da academia nos estudos das ciências humanas. Micael Herschmann, no livro *O funk e o hip hop invadem a cena*, publicado em 2000, apresenta um panorama, explanado abaixo, bastante profícuo a respeito do *funk* carioca intercalado à dinâmica social brasileira e que lhe permite ocupar, em simultâneo, uma posição periférica e central na cultura contemporânea (HERSCHMANN, 2000, p. 15). Assim como as considerações de Herschmann, o trabalho do estudioso Hermano Vianna no livro *O mundo funk carioca*, publicado em 1997, também é fonte importante de reflexão sobre o funk.

Uma linha contínua liga o *funk* carioca aos traços musicais ancestrais entoados pela população negra norte-americana que, nos anos de 1930 e 1940, migrava do interior para os grandes centros dos Estados Unidos, levando consigo o *blues*, que, uma vez saída do meio rural, originou o *rhythm and blues*, a música gospel e o *soul*. Ritmos que deram sonoridade às lutas pelos direitos civis negros na década de 1960 e de onde surgiu o termo *funky*.

Herschmann (2000), que também enfatiza as ligações iniciais entre o *funk* e a afrodescendência, tanto nos Estados Unidos, quanto no Brasil, aponta que o termo *funk* ou *funky* emergiu entre as décadas de 1960 e 1970, enquanto referência à alegria e ao orgulho negro, sendo considerado por alguns músicos mais engajados como uma vertente da música negra. Também nos seus locais de difusão e consolidação – as regiões periféricas cariocas – estão conectados com uma região historicamente povoada por afrodescendentes, ainda no período de urbanização do Rio de Janeiro (cf. BAXTER e LUCCHESI, 2006, p. 179).

Antes de adentrar o espaço periférico, o início do *funk* no Rio de Janeiro se deu nos primeiros anos da década de 1970, com a realização dos chamados Bailes da Pesada, que ocorriam na casa de shows Canecão, localizada ainda na Zona Sul, no bairro do Botafogo, sob a organização dos DJs<sup>25</sup> Big Boy e Ademir Lemos. Neste espaço, aos domingos, tocavam rock, pop e soul, para um público estimado em cinco mil jovens. Com o tempo, os Bailes da

---

<sup>25</sup> *Disquei Jockey*.

Pesada saíram da Zona Sul para a Zona Norte, fragmentando-se em diferentes outros bailes<sup>26</sup> menores, tutelados por agrupamentos denominados equipes de som<sup>27</sup>, que tinham como principais representantes a Revolução da Mente, a Black Power e a Soul Gran Prix.

Herschmann (2000, p. 20-21) aponta que uma das características mais marcantes nas apresentações dessas equipes eram as caixas de som importadas empilhadas como em um formato de muralha. Dentre essas equipes, a Soul Gran Prix destacou-se como fundadora de uma nova fase de circulação dos ritmos *funky* no Rio de Janeiro, rotulada pela imprensa como Black Rio. Em bailes como os da Soul Grand Pix e Black Power, havia uma espécie incentivo à manutenção do contato com elementos da cultura negra herdados do *blues* e do *soul*. No primeiro, enquanto o público dançava podia visualizar slides com cenas do filme *Wattsax* – documentário de um festival norte-americano de música negra. Desse modo, o Black Rio funcionava como um movimento estético-político, uma vez que tanto os dançarinos organizavam suas coreografias utilizando informações visuais com base *black power*, como também empenhavam-se em discussões a respeito da superação do racismo.

As discussões promovidas pelo Black Rio, tal qual eram fomentadas naquele momento, não perduraram. Vianna (1997, p. 32) afirma que a grande

diferença entre os bailes de hoje e os da época do Black Rio é o desaparecimento quase completo da temática do orgulho negro. Os militantes das várias tendências do movimento negro parecem ter esquecido os bailes, não mais os considerando como espaço propício para a “conscientização”. (VIANNA, 1997, p. 32).

Um exemplo desta mudança de fase observa-se no surgimento da equipe Furacão 2000, que ocorreu após as equipes supracitadas, em Petrópolis. Além das diferenças mencionadas, seus bailes se diferenciavam dos antigos em relação às coreografias, dançadas agora em grupo e as roupas dos dançarinos, distintas das vestimentas ligadas ao soul e aos *b-boys* estadunidenses.

Dois fenômenos no *funk* são evidenciados como característicos do desenvolvimento inicial do *funk* carioca. Primeiramente, o recurso da homofonia, referindo-se à adaptação léxica do inglês para o português na releitura das melodias. Um exemplo clássico seria a

<sup>26</sup> “O baile é o principal espaço de consagração e expressão do funk”. (HERSCHMANN, 2000, p. 127).

<sup>27</sup> Vianna (1997, p. 35-36) conceitua equipe como agrupamento organizado para promover a organização de um baile com divisão de tarefas específicas. De maneira geral, uma equipe precisa da ajuda de uma estrutura de apoio ao grupo já formado, precisando contratar caminhões e carregadores, um técnico de som, um iluminador e dois discotecários: um para o tocar o funk e outro para música lenta.

“tradução” de uma letra de música do grupo norte-americano Run-DMC, a qual passou a ser conhecida como a Melô<sup>28</sup> do Tomate, quando teve seu refrão “*you talk too much*” adaptado para “*taca tomate*”:

Músicas internacionais, apropriações de refrões e uma intensa atividade de leva e traz e de garimpo e descoberta de discos novos, importados, pelas equipes de som marcam então este primeiro momento de construção do funk, que acontece à margem das grandes gravadoras e da imprensa – que ignoram o fenômeno - e vai até o final da década de 80. (SÁ, 2007, p. 10)

Outro fenômeno que pode ser relatado como impulsionador do *funk* no Brasil é, contraditoriamente, a pirataria que, apesar de não ser prática exclusiva ao mundo *funk*, apresentava-se como estratégia especialmente necessária na falta de um mercado fonográfico para essa vertente em nível nacional. Havia uma espécie de tráfico de fitas cassete e LPs organizado por pessoas que viajavam a Miami e Nova York com a finalidade de revender este material no Brasil. Era “uma prática comum rasgar o rótulo do disco para que nenhuma equipe rival obtivesse o mesmo sucesso, transformando-o numa ‘exclusividade’ da primeira equipe que o descobriu” (VIANNA, 1997, p. 247). À medida que a facilidade de acesso à produção internacional e o crescimento quantitativo dos grupos nacionais se tornaram mais evidentes, essa última prática foi cessando ao longo dos anos 1990.

Paralelamente à nacionalização do *funk*, se intensificaram certas rugas entre este movimento e o do hip-hop, a ponto de se estabelecer uma imagem dicotômica entre elas não só geograficamente – o *funky* se consolidou no Rio de Janeiro, ao passo que o hip-hop encontrava em São Paulo seu ambiente difusor – como ideologicamente, intensificada com o distanciamento do funk com as propostas de discussões políticas acerca da afrodescendência no Brasil. Enquanto este último apresentava reconhecidamente uma postura de cunho político, o primeiro era alvo de questionamento de *b-boys*, charmeiros e grupos ligados ao movimento negro que o acusavam de manter uma postura “alienada” e comprometida meramente com o entretenimento. Por vezes, o *funk* é considerado como um subgênero do hip-hop.

E, de fato, o ato de promover o divertimento era facilmente constatável. Conforme Herschmann (2000, p. 26-27), os bailes *funk* paulatinamente foram se tornando uma das principais fontes de lazer para os jovens pobres, tendo Fernando Luiz Mattos da Mata – o DJ

---

<sup>28</sup> Conforme DJ Malboro (*apud* SÁ, 2007): “Melô era um apelido que a gente dava pra facilitar pros ouvintes pedirem a música no rádio. (...) A pessoa ficava constrangida, tímida em falar os nomes difíceis em inglês. (...) Ai a gente lançou uma brincadeira no rádio que era assim: pegava uma música pro pessoal batizar. No final do programa pegava a melhor, o ouvinte que tinha dado a melhor sugestão entrava no ar e aí tinha a solenidade de batismo: ‘pelos poderes do big mix... pela comunidade dançante do Rio de Janeiro – que está de bem com a vida – eu te batizo óóóó musica como a melô da...’”

Malboro – como principal responsável por esta condição, por adicionar novas roupagens às sonoridades do *funk* e ser, por isso, um dos pioneiros na introdução da técnica da mixagem e *sampler*<sup>29</sup> nos bailes. Quando organizou o disco *Funk Brasil*, em 1989, houve um crescimento vertiginoso na ampliação da divulgação do movimento em âmbito nacional. Tornaram-se bastante populares as realizações de grandes eventos, principalmente no ginásio do Maracanãzinho.

Para segmentar o panorama apresentado até aqui, pode-se adotar, como na proposta de Simone de Sá (2007, p. 03), três grandes marcos que mapeiam o cenário *funk*: i) o surgimento do *funk* no fim dos anos 70 na periferia da cidade do Rio de Janeiro com a predominância de músicas em inglês; ii) o desenvolvimento da vertente brasileira, já com letras em português, tendo o DJ Malboro como grande expoente; iii) e a inserção do ritmo no cenário da música eletrônica: “Marcos aos quais podem ser associados diferentes discursos sobre o *funk* – que oscilam entre os pólos da demonização e da valorização – a partir da sua origem junto aos jovens negros, mulatos e pobres que habitam os subúrbios e as favelas cariocas” (SÁ, 2007, p. 03).

Sobre o processo de demonização, também presente nos estigmas projetados sobre a *cumbia villera*, Sá (2007) dialoga com Herschmann (2000) que, em seu estudo, apresenta as relações entre o que chama de “galeras *funk*” e a violência. Ambos apontam o papel da mídia na propagação e espetacularização – e também coprodução – dessas relações. Na perspectiva de Herschmann (2000), as ações nas quais jovens se utilizam de estratégias ilícitas para desorganizar a ordem, apresentam-se como uma fissura na pretensa unidade e harmonia brasileiras: “uma nova realidade de galeras de rua, de quebra-quebras, de grupos ligados ao narcotráfico, de meninos de rua, de vigilantismo policial, etc. tem, cada vez mais, colocado em xeque o velho mito do ‘País pacífico’”. (HERSCHMANN, 2000, p. 37).

Mais ainda, o autor acrescenta que é nas expressões artísticas como o *funk* que esses jovens encontram espaço para manifestar essa fissura:

Os jovens vêm encontrando, sem dúvida, nas representações associadas a estes universos musicais e à sociabilidade que eles promovem, o estabelecimento de novas formas de representação social que lhes permite expressar seus descontentamento, opor-se à tese da não-violência, isto é, de que o Brasil seria uma ‘nação diversa, mas não-violenta.’. (HERSCHMANN, 2000, p. 38)

---

<sup>29</sup> *Sampler* refere-se à “prática de pegar-recortar-copiar-misturar que, sob influência do rap, tornou-se característica da música eletrônica” (SÁ, 2007, p. 11).

O termo “arrastão”, prática de roubo coletivo associada a grupos urbanos, foi durante a década de 1990 associado ao termo “funkeiro” ou “galeras *funk*”<sup>30</sup>. O autor atribui à mídia a responsabilidade pela consolidação e perpetuação de estigmas relacionados ao mundo do funk ou mesmo “criminalização das culturas minoritárias” (HERSCHMANN, 2000, p. 88). Por conta desse imaginário de associação à violência, mais do que espaço para diversão, o baile funk passou a ser visto como espaço de promoção à violência. Neste sentido, a partir do início dos anos 90, dois vieses se tornaram marcantes nas referências midiáticas sobre o *funk*: primeiramente, a criminalização, que teve no desconhecimento coletivo sobre o movimento um fator de reforço para tal, e, em paralelo, a crescente afirmação do *funk* enquanto expressão artística e cultural, além de um potente segmento mercadológico.

A dimensão de alcance do *funk* progressivamente veio se expandindo das camadas mais carentes da população carioca para as camadas de classe média, principalmente com a utilização de letras *melody* em que são enfatizados temas românticos, bem-humorados e, também, erotizados. Este momento ilustra o terceiro marco proposto por Sá (2007, p 12):

O terceiro momento da história coincide, mais ou menos com a chegada do novo século e marca uma nova invasão do funk, agora em espaços distintos de seus bailes de origem. Casas noturnas de classe média, academias, novelas da Rede Globo começam a tocar esse tipo de música. Momento em que sobressaem as letras de duplo sentido e de cunho erótico, também narrada pela voz feminina. (SÁ, 2007, p 12)

A adoção das músicas de *funk* nas trilhas sonoras de novelas transmitidas em horário considerado nobre (20 a 23 horas) da Rede Globo de Televisão e como base musical do programa *Esquenta!*, da mesma emissora, apresentado por Regina Casé aos domingos, também podem ser considerados eixos de divulgação ampla, não só para os grupos e cantores solo, como também, para as coreografias – como o chamado “Passinho”<sup>31</sup> – desenvolvidas nos bailes atualmente. Vale ressaltar que a grande mídia e o mercado fonográfico não impuseram o *funk* como uma música de massa em seu desenvolvimento inicial, pelo contrário, ela se fortaleceu sem esse apoio. “O desejo por *funk* parece algo interno à comunidade carioca

<sup>30</sup> Sobre galeras *funk*, Herschmann (2000, p. 49-50) afirma: “Os seus integrantes são personagens típicos das áreas carentes da Cidade, espaços que compõem o cenário tradicionalmente identificado com a criminalidade e com a violência e, sendo assim, é muito comum que a mídia acabe produzindo uma imagem monolítica desse cenário, no qual todos os personagens aparecem mais ou menos envolvidos com a criminalidade”.

<sup>31</sup> Para o escritor Julio Ludemir (2013), “o ‘passinho’ dialoga com o diferente. Tem como base o funk, mas conversa com vários estilos, como samba, hip hop, erudito e tem similaridades até com o balé clássico, com o passo de ponta”.

que o consome, sem depender da ajuda ou do incentivo de instituições externas” (VIANNA, 1997, p. 47).

A celebração do espaço do baile como templo de diversão juntamente com as palavras e temáticas de apelo erótico que ajudam a moldar parte das músicas de *funk* e *cumbia villera* integram o cenário de *Coisa de negros*. Seu recorte temático proposto não tem a pretensão de lançar uma perspectiva unilateral destas vertentes musicais. Contudo, não é possível negar que tais temáticas caracterizam uma linha de produção artística predominante nestes universos. São movimentos musicais e culturais que agenciam, à sua maneira estética, temáticas que ou são recalçadas pelo grande público, ou não são tratadas de maneira tão explícita por outras categorias.

Para além das dimensões críticas às quais a *cumbia* e o *funk* geralmente estão submetidos, os mesmos se mantêm enquanto expressão artística e dialogam enquanto culturas das margens<sup>32</sup>, partilhando semelhantes estigmas e se desenvolvendo em meio a ambientes que, em um primeiro momento, aparentariam desfavorecer qualquer criação, manutenção ou desenvolvimento no campo da cultura. No sentido perlmiano, o termo

[...] marginal adjetiva aqueles que estão em condição de marginalidade em relação à lei ou à sociedade e possui, portanto, sentido ambivalente: assim como se refere, juridicamente, ao indivíduo delinquente, indolente ou perigoso, ligado ao mundo do crime e da violência: aplica-se, sociologicamente, aos sujeitos vitimados por processos de marginalização social, como os pobres, desempregados, migrantes ou membros de minorias étnicas e raciais, e tem como sinônimo o adjetivo marginalizado (PERLMAN, 1997 *apud* NASCIMENTO, 2009, p. 36)

Além de sua dimensão marginal, não se pode desconsiderar que ambos os ritmos fazem parte de um todo performático. Apesar de suas letras de música e seus demais elementos, quando descritos e apresentados, estarem registrados de maneira isolada de uma conexão mais ampla, em nenhuma medida pode-se dizer que tal gesto pode demonstrar a dimensão de sua complexidade. Tanto a *cumbia*, quanto o *funk*, complementam seu sentido de existência dentro da performance, desde o eco das vozes de *villeros* e funkeiros na conjunção gestual de dançar e cantar os sucessos de dado momento, até o acionamento da tecnologia empregada na confecção dessas mesmas músicas, o universo destas músicas marginais não conseguem ser apreendidas apenas sob o olhar parcial de leituras descritivas: “Habitua-

---

<sup>32</sup> “La cumbia [...] es representativa de la marginalidad”. (PARDO e MASSONE, 2006, p. 03).

somos, nos estudos literários, a só tratar do escrito, somos levados a retirar, da forma global da obra performatizada, o texto e nos concentrar nele” (ZUMTHOR, 2007, p. 30).

Embora o *funk* carioca no seu desenvolvimento performático através das décadas tenha se desligado de alusões declaradas e nítidas de incentivo a uma constante discussão a respeito das questões étnico-raciais no Brasil, como havia proposto o Black Rio há tempos, o universo funkeiro continua a articular linguagens artísticas produzidas, de maneira mais contundente, por/para uma população periférica e afrodescendente, sem deixar de considerar sua difusão mais ampla na contemporaneidade. Desse modo, tornam-se importantes as considerações de Hermano Vianna (1997, p. 68) que, embora tenha preferido lançar questionamentos a adotar um posicionamento definido, levanta essa importante verificação:

Não podemos menosprezar também o fato de que o baile funk, além de ser uma atividade “suburbana”, é frequentado por uma população em sua maioria de cor negra. [...]. O baile funk, mais do que uma “simples” festa, seria parte importante da “etnicidade carioca”, entendida como um processo onde se constroem e se modificam as fronteiras entre as várias identidades étnicas possíveis no Rio de Janeiro? O funk, nas cidades dos Estados Unidos, sempre esteve ligado a uma história mais ampla, que é a das relações entre música popular feita pelos negros norte-americanos e o processo de construção da identidade étnica desses mesmos negros. Será que essa relação permanece inalterada depois da viagem para os trópicos? (VIANNA, 1997, p. 68).

Conceição Evaristo (2010, p. 1344) contribui, em certa medida, para um esboço de resposta à Vianna:

Tendo sido o corpo negro, durante séculos, violado em sua integridade física, interdito em seu espaço individual e social pelo sistema escravocrata do passado e, hoje ainda por políticas segregacionistas existentes em todos, se não em quase todos, os países em que a diáspora africana se acha presente, coube aos descendentes de africanos, espalhados pelo mundo, inventar novas formas de resistência. (EVARISTO, 2010, p. 134)

A identidade, enquanto identificação – no sentido de Stuart Hall (2000) –, possui um caráter de mutação constante e está mais perto do dinamismo do que da inalteração. Essas relações presentes tanto no *funk*, quanto na *cumbia*, que estariam forjando novas etnicidades, fazem parte dos contínuos e necessários atos de negociações, recriações, adesões e empréstimos culturais que fazem as diversas manifestações de matriz afro ser consideradas como uma espécie de arquiteturas da resistência, juntando-se às demais manifestações e lutas da população negra argentina.

O caminho percorrido desde a apresentação da história de afro-argentinos até as discussões atuais a respeito de sua cultura serviu como importante base de conhecimento contextual para melhor entender o trabalho estético proposto por Washington Cucurto no livro *Coisa de negros*, que será mais explorado no próximo capítulo. Entre a leitura da arte pela arte e a dependência exagerada da marcação de tempo e espaço para a leitura de uma obra, optou-se pela coerência que equilibra uma linha de análise que busca observar a nação argentina que Cucurto desenhou para os seus negros, sem, contudo, abandonar a necessária exposição de qual nação argentina tem se apresentado para os negros antes e depois do regime que os escravizou. No capítulo seguinte, Cucurto e sua narrativa literária são postos em foco, em uma relação dialógica entre o panorama histórico e cultural negro na Argentina e uma criativa possibilidade de representação.



#### 4 ESCRITAS *VILLERAS* DE NAÇÃO: *COISA DE NEGROS* E SUAS (NEGRAS) REPRESENTAÇÕES

O contexto social e cultural argentino e sua relação com a afrodescendência, cujo cenário foi brevemente abordado neste trabalho, funciona como matéria prima para o trabalho de escrita de Washington Cucurto. Fugindo de uma descrição simplista ou até mesmo evitando um engajamento explícito, o escritor desconcerta a difundida noção na qual se pensa a literatura enquanto instância que se quer alheia às tensões externas, portadora de uma estética estanque e única. Mais do que isto, Cucurto extrapola condições herméticas e óbvias de abordagem, enveredando pela ousadia de representar o mundo *villero*.

Desse modo, observada à luz das considerações de Beatriz Resende (2008, p. 63), a literatura cucurtiana comporta a tendência contemporânea de integrar os mais diversos fluxos culturais, aliando, no seu caso especificamente, a vivência negra plural da capital argentina e as batidas da *cumbia* em uma estética dinâmica:

Retomada a rotina da vida democrática, a cultura e a artes latino-americanas se veem inseridas em universos onde a circulação de informações, saberes, padrões estéticos e imperativos de consumo se dá de forma global. A literatura, como outras expressões artísticas, queiram ou não seus criadores, é hoje interpelada pelos novos fluxos culturais, por imaginários que se deslocam conduzidos por infovias, canais a cabo, telefones móveis, como formas de trocas interpessoais, podendo tanto favorecer o intercâmbio de ideias como dissolver subjetividades. (RESENDE, 2008, p. 63)

Após a contribuição dos escritores pertencentes ao “boom latino-americano”, responsáveis por uma inserção mais efetiva da literatura latino-americana no espaço crítico e de divulgação internacional, a geração dos novos e novíssimos autores parece disposta a marcar seu próprio espaço” (RESENDE, 2008, p. 65). A inovação criativa apresentada pelos escritores latinos das décadas de 1960 e 1970, reconhecida pela Europa, teve como seus escritores articuladores o argentino Julio Cortázar, o colombiano Gabriel García Márquez, o mexicano Carlos Fuentes, o peruano Mario Llosa, entre outros:

[...] qualquer olhar que se queira crítico sobre a literatura latino-americana contemporânea experimenta uma espécie de espanto diante da multiplicidade que se apresenta. Pluralidade, fertilidade e diferentes possibilidades de inovar vêm marcando a produção recente em todos os países da América Latina. [...]. Vale observar, logo de saída, a escala de crescimento das cidades, sem o aumento proporcional de investimentos em educação ou outras formas de melhoria de condições sociais, provocando o agravamento da questão urbana, um dos principais temas da narrativa contemporânea. (RESENDE, 2008, p. 66 -70)

Em *Coisa de negros*, um modo *villero* de representar(-se) se impõe, trazendo para dentro do conteúdo literário toda uma margem que, mais do que vivenciada em um local da exclusão, foi arquitetada para sequer ser percebida. Neste cenário, a nação que se desenha a partir da trajetória de seus dois personagens principais revela, nos traços do presente renegado, uma pluralidade populacional e cultural que não se restringe ao passado, nem mesmo sucumbiu às inúmeras tentativas de apagamento. O próprio Washington Cucurto parece ser uma amostra da resistência e insistência da vida negra que se estabelece frente a uma hegemonia.

#### 4.1 WASHINGTON CUCURTO: CRIADOR E CRIATURA

Antes de Washington Cucurto fixar espaço entre as prateleiras do mercado literário ou mesmo ser presença constante em saraus e feiras, o autor de *Coisa de negros* – que nasceu no bairro de Quilmes, Buenos Aires, em 1973 –, foi ambulante e repositor de supermercado, profissões nas quais suas horas de trabalho se alternavam com as frequentes leituras de romances e poemas. Ao mesmo tempo em que lia, Cucurto se descobria enquanto possível escritor:

En el supermercado en el que laburaba tenía un compañero que era lector y cuando nos sentábamos a la hora del descanso sacaba un libro y leía. Tuve una vida de lector. En esa época iba caminando al trabajo muy temprano a la mañana, e iba leyendo y también leía en los ratos libres. Y como era muy soñador, me imaginaba lo que iba leyendo, me metía en las historias y creo que lo disfrutaba más que un lector profesional, realmente creía en lo que sucedía en las historias, las vivía y las sentía. Eso para mí era todo un mundo nuevo, me sacaba del supermercado. Al poco tiempo de leer empecé a escribir. Así fui metiéndome, más que nada de curioso. También descubrí que era un entretenimiento, un juego con el cual podía divertirme. (CUCURTO, 2011 *apud* MENGOLINI, 2011)

A escrita como modo de diversão, de fato, é um assunto constante nas entrevistas do escritor quando o tema é sua produção literária. Na sua proposta de escrita, uma das suas linhas criativas reside no seu jogo de migração constante entre o criado e o vivido, entre a representação e a pessoa, entre Washington Cucurto e Santiago Vega – seu nome de registro –, por mais que tais instâncias não estejam tão distantes a ponto de serem tão distinguíveis. Washington Cucurto, além de nomear o autor de livros é também termo que nomeia alguns de seus personagens – o que dilui ainda mais os limites entre essas duas categorias de representação.

Em entrevista à Silvina Frieria, em 2007, Washington Cucurto discorre sobre a proposta de trânsito, ou até mesmo de imbricação, entre as ideias de real e imaginário, transpondo-se para a personificação autoral, e deixando a cargo do leitor desvelar a medida entre o que é ou não ficção:

Lo único que hice fue poner la cara, por eso a veces la gente se confunde y cree que ese personaje soy yo. Me gusta usar lo real hasta el fondo y lo imaginario también, no tengo límites. No sé qué tiene más peso, si lo real o lo imaginario, pero en la literatura todo es posible. Lo real no es lo que soy yo sino lo que el libro o lo que la historia hace real. Como siempre pongo la cara en la tapa de los libros y adopté ese nombre, entonces la gente lo relaciona inmediatamente, pero eso ya es un problema del lector y no del autor. (FRIERA, 2007)

Na mesma entrevista, revela-se incomodado com a confusão provocada pela não distinção entre os atos atribuídos a Washington Cucurto ou a Santiago Vega. Nas palavras do escritor, enquanto o último é descrito como um trabalhador ligado ao setor editorial, Cucurto, apontado como “o escritor”, é o criador capaz de coisas que Vega jamais faria. Observando as abordagens de Washington Cucurto sobre si mesmo, não é difícil até cogitar que Santiago Vega seja também mais um personagem que assume o lado da *persona* tímida e trabalhadora, tais quais os demais funcionários que compõem a *Eloísa Cartonera*, sua editora e livraria, cujos livros, inicialmente, eram vendidos em meio a verduras e frutas.

A inovação de Cucurto, para Beatriz Sarlo (2006 *apud* ERLAN 2006), habita, justamente, no caráter indistinguível que o escritor estabelece entre si e seu personagem, concepção que se assemelha à posição de Diana Klinger (2007, p.127):

Non existe um “autor real”, oculto sobre a máscara do pseudônimo, pois ambos coexistem na composição da figura autoral: Washington Cucurto é o personagem (exterior e anterior ao texto) que Santiago Vega assume na vida real. Cucurto nasceu em San Juan de La Maguana, República Dominicana. Santiago Vega, num bairro suburbano da província de Buenos Aires. No entanto, não é possível traçar uma linha divisória clara entre o sujeito “real” e o personagem “fictício”. (KLINGER, 2007, p.127).

Klinger (2007) ainda completa a afirmativa, chamando atenção para a diferença entre a proposta de Cucurto e a utilização de um heterônimo ou de um pseudônimo:

[...] o fenômeno Washington Cucurto se diferencia de outros casos em que o escritor usa um pseudônimo, ou heterônimos como Fernando Pessoa, onde os diferentes personagens existem somente como “figuras autorais”, como “marcas registradas” dos textos. Mas Cucurto é um personagem que transcende o texto e intervém na vida literária como tal. (KLINGER, 2007, p. 128)

Nas considerações a respeito de sua produção, Cucurto procura se desvencilhar de ideias de filiações literárias e atribui o seu trabalho a uma leveza que supostamente estaria ligada a uma escrita sem seriedade, sem o compromisso que, em sua concepção, a literatura exige. Desse modo, Cucurto não elege par nem pais literários, o que, na visão de Beatriz Resende (2008, p. 73), seria mais uma tônica da produção literária pós-moderna: “De todo modo, a pós-modernidade autorizou a paródia e a apropriação no lugar da filiação”. Desse modo, no lugar de alocar-se em uma genealogia da literatura argentina, mais uma vez o escritor recorre à imagem do trabalhador, para situar-se em um outro lugar, longe de uma linha contínua de cânones: “Literatura es otra cosa: Borges, Di Giorgio, Rulfo, Bolaño [...] ¿Y usted, que escribe libros, se considera un intelectual? — No, soy un trabajador, che”. (CUCURTO, 2006 *apud* ERLAN 2006). A tônica da sua declaração reflete a maneira de redimensionar e fixar seu lugar de fala e de produção e direciona o olhar do leitor para uma perspectiva de criação peculiar.

O escritor traz a leveza e a descontração no seu fazer literário como uma tendência através da qual sua fama e seu trabalho se sustentam. Propôs-se, por exemplo, a escrever a biografia de Don Ramón, como era conhecido o ator e comediante Ramón Valdez Carreño, famoso por seu trabalho em *El Chavo del Ocho* (no Brasil, popularizado como o personagem Seu Madruga, do programa humorístico *Chaves*), sendo sua escolha motivada pelo tom de pastiche e crítica que o personagem representa enquanto caricatura dos mexicanos. A bibliografia extensa de Cucurto demonstra que sua perspectiva de escrita é bastante ampla. Dentre suas publicações estão: *Zelarayán*, (1996); *La máquina de hacer paraguayitos*, (1999); *Veinte pungas contra un pasajero*, (2003); *Hatuchay*, (2005); *Como un paraguayo ebrio y celoso de su hermana*, (2005); *Upepeté. Noticias del Paraguay*, (2009); *El tractor*, (2009); *Poeta en Nueva York*, (2010); *Macanas*, (2009, publicado sob o pseudônimo de Humberto Anachuri); *El Hombre polar regresa a Stuttgart*, (2010); *Cosa de negros*, (2003); *Noches vacías*, (2003); *Panambí*, (2003); *Fer*, (2004); *La luna en tus manos*, (2004); *Las aventuras del Sr. Maíz*, (2005); *Hasta quitarle Panamá a los yanquis*, (2005); *El amor es mucho más que una novela de 500 páginas*, (2008); *El curandero del amor* (2006); *1810. La revolución vivida por los negros*, (2008); *Idalina, historia de una mujer sudamericana*, (2009); *El Rey de la cumbia contra los fucking Estados Unidos de América*, (2010); *Pulgas y cucarachas*, (2010); *Sexibondi*, (2011). Sua produção possui traduções no Brasil, Alemanha, França e Estados Unidos, além de haver também obras traduzidas para o guarani, o árabe e o coreano.

Nas elucidações críticas a respeito da produção cucurtiana, a sua relação com as margens da cultura é, por vezes, evocada, tanto no que se refere às vertentes da *cumbia* abordadas, quanto no que tange a todo um contexto de vida do escritor que, inevitavelmente, perpassa o seu texto, confundindo ficção e biografia. Tal condição permite a categorização de Cucurto dentro de uma proposta de rasura do cânone, no qual, como é sabido, não cabem estéticas de divergência:

Com Cucurto, assistimos a uma forma de representação “desde dentro” da cultura outra. A cultura letrada se apropria da linguagem do outro, linguagem alheia à literatura, utilizando materiais descartados pela alta literatura, sem anular as diferenças hierárquicas, mas reciclando-as em termos de farsa. Fim da literatura sujeita a ideias de pureza do cânone moderno, fim das clássicas hierarquias do gosto (inclusive o modernista), em prol de mistura irreverente, horizontalizadora. A obra de Cucurto desafia os conceitos tradicionais de literatura e coloca em pauta a questão do “valor literário”. Da mesma forma como tinha se anunciado o fim da arte depois das vanguardas, hoje se fala do “fim do caráter “alto”, “estético” da literatura” (Ludmer, 2005 p. 78). (KLINGER, 2007, p. 168)

Diante da mencionada perspectiva de rasura ao cânone, para além da articulação tecida no texto literário, Washington Cucurto também supera as formas clássicas de edição, publicação, circulação e legitimação da obra literária. O contexto no qual se situa o momento inicial em que as publicações de Cucurto começaram a ganhar visibilidade – no início da década de 2000 – foi atravessado por diversos impasses socioeconômicos, que não só abalaram a subsistência portenha em termos de acesso à moradia e ao emprego, como também impactaram a produção e o acesso aos bens culturais. No que tange ao mercado editorial de maneira geral, tal situação caótica se estabeleceu de forma impactante. Sobre o tema, Canclini (2008, p. 61) afirma:

Agora também se decide na Espanha quais os autores do nosso próprio país que podemos ler. O suplemento cultural do jornal Clarín de 16 de março 2002 foi dedicado aos “nossos livros estrangeiros”: as últimas obras de Arturo Carrera, Rodolfo Fogwill, César Aira, Clara Obligado e Diana Bellessi não serão distribuídas no país desses escritores, Argentina, porque as filiais de seus editores espanhóis em Buenos Aires não tem como garantir a venda de mais de 3 mil exemplares. (CANCLINI, 2008, p. 61)

Perante esta crise, o fenômeno das editoras de pequeno porte se apresentou como uma alternativa de publicação que não só tomou forma na Argentina como também em alguns países da América Latina. Foi nesse contexto que a editora comunitária *Eloísa Cartonera* (ANEXO E) foi criada e consolidada, em meio à decadência do mercado editorial argentino.

Cucurto, juntamente com Javier Barilaro e Fernanda Laguna, desse modo, começaram, em 2003, os trabalhos na editora, que confecciona livros com capas de papelão e conteúdo fotocopiado, no Bairro da Boca, periferia de Buenos Aires. Nesta mesma época, os cartoneros vendiam seus materiais recicláveis, que se tornavam matéria-prima para os livros, pelo valor de três *pesos* o quilo.

A *Eloísa Cartonera* é considerada, por Cucurto, a primeira do gênero localizada na América Latina. Seu formato se assemelha, atualmente, às práticas editoriais encontradas no Perú, com a editora *Sarita Cartonera*; o Chile, com *Animita*; a Bolívia, com *Mandrágora* e *Yerba Mala*; o Paraguai, com *Yiyi Yambo*; o Brasil, com *Dulcinéia Catadora*; e o México com *La Cartonera* (FRIERA, 2007). A sede da editora argentina está situada em um ponto de reciclagem de papel chamado *No hay cuchillo sin Rosas*, em que artistas plásticos, pintores, catadores, escritores e outros colaboradores trabalham tendo a *cumbia* como trilha sonora. O trabalho envolve o processo de recolha do papelão e demais materiais, a escolha das obras a serem publicadas, a edição, a distribuição e, por fim, a venda dos livros nas feiras e na própria *Cartonera*.

Com a condução da *Eloísa Cartonera*, Washington Cucurto reforça a tendência de subverter e inverter os locais consagrados da literatura ao promover o trânsito entre as diversas linguagens artísticas em seus objetos literários e ao inserir os trabalhadores *cartoneros* na lógica de uma outra estrutura de mercado editorial, na qual estes sujeitos podem atuar enquanto produtores culturais, ao mesmo tempo em que reciclam seus materiais. Desse modo, Cucurto circula entre as mais diversas esferas do campo da crítica, sem abandonar o propósito de fazer circular a literatura por lugares os quais costumam ser cenários para a criação de suas histórias.

De maneira geral, os estudiosos e pesquisadores que se debruçam sobre a figura de Washington Cucurto ressaltam ser essa a sua tônica principal: o trabalho com a ideia de estética em fuga dos padrões clássicos literários, trazendo para sua escrita parte do que é desprezado enquanto objeto literário – e artístico, de maneira mais ampla – mas que faz parte do cenário sociocultural portenho explicitamente. Contudo, enquanto escritor negro, não se pode perder de vista que Cucurto está inserido dentre a parcela da população cuja existência costuma ser vilipendiada e cuja influência cultural é considerada inexistente. São estes os temas que o escritor prefere questionar e expor.

Não por acaso, seu primeiro livro, *Zelarayán* (1998), foi queimado em frente à Biblioteca de Santa Fé e avaliado pelo Ministério da Educação local como xenófobo e pornográfico, considerado impróprio para circulação e divulgação nas escolas (CAMERON,

2005). A estudiosa Julia Mengolini (2011) procura sintetizar este contexto, concluindo: Cucurto é um escritor maldito. Mais ainda, conforme a pesquisadora Paula Manuella Silva de Santana (2011) – uma das poucas estudiosas do escritor, no Brasil, – o trabalho de Cucurto sai da periferia para provocar:

Cucurto personifica o desejo de no dejar morir (Cucurto, 2003), bem como os dilemas, as angústias e as alegrias efêmeras de migrantes paraguaios, bolivianos ou dominicanos, das ticks e dos cantores de cumbia villeira que vivem em bairros de periferia que mais parecem microcosmos, completamente apartados da realidade ordinária de Buenos Aires. Todavia, tais personagens não são construídas a partir de uma realidade naturalista absolutamente referencial. Cucurto as apresenta como seres supernaturais, criaturas infames e bizarras. Deste modo, o leitor que se aproximar da obra de Cucurto ficará, no mínimo, abalado, frente a essa escrita inapropriada e que segue, notadamente, na contramão do que as convenções de senso comum chamam de boa literatura ou literatura culta (SANTANA, 2011, p. 2).

Estudiosos, como Marina Yuszczuk (2009), evocam a Washington Cucurto enquanto tradutor da cumbia ou como “a mão que conduz à *villa*”, por conta da sua condição como negro e pobre, que coloca o leitor em contato com um mundo desconhecido para o grande público. Ao mesmo tempo, estes mesmos pesquisadores apontam que a figura onipresente de Cucurto rege a interpretação do leitor, de modo a não deixá-lo ser o único condutor de sua leitura, diante da necessidade de, por vezes, imergir no contexto de produção para a melhor compreensão de sua escrita. Contudo a questão contextual em diálogo com o trabalho do escritor, conforme Luciene Azevedo (2012), não significa o apelo da sua obra para a vertente panfletária:

Suas histórias são povoadas pelos temas da imigração e da exclusão social, sem nenhum laivo panfletário, e resgatam os estereótipos e os restos não aproveitáveis pela literatura, comprometendo-se apenas com a invenção de uma trama: “Cucurto es como una grande recicladora de pavaditas, de todo lo que ‘queda mal’ en la literatura”. (AZEVEDO, 2012)

Beatriz Sarlo (2008), na aba externa do livro de Washington Cucurto intitulado *1810. La revolución vivida por los negros*, ressalta de maneira ainda mais incisiva a opção do escritor em trabalhar com temáticas desprezadas pela literatura dita universal e toda uma mescla de elementos da margem traduzida através das batidas da cumbia:

A Cucurto le interesa mucho más mencionar culos y tetas que las vueltas de la subjetividad. [...] Le interesa la vulgaridad de lo que puede ser dicho con las palabras de la música más popular: Puig escuchó las letras de Le Pera,

Cucurto las de la cumbia. A diferencia de Arlt [que escribió ácidamente, reconrosamente contra sus lectores populares, contra sus personajes, implacable en su desprecio], la literatura de Cucurto se ubica a gusto en ese mundo. (SARLO, 2008 *apud* CUCURTO, 2008)

Washington Cucurto celebra a potência criativa advinda das margens e, superando as adversidades e espantos causados por uma literatura de contramão, impõe e propõe a presença negra em espaços os quais, por muito tempo, não lhe foi permitido estar. Com a publicação do romance *Coisa de negros*, difundida por grande parte da América Latina, esta condição se expande, desvelando a multiplicidade ocultada na Argentina e sempre presente nas linhas cucurtianas.

#### 4.2 COISA DE NEGROS: A NEGRA CUMBIA DA NAÇÃO ARGENTINA

A obra *Coisa de negros* figura-se como um dos exemplos mais notáveis do traço criativo no qual os estudiosos costumam categorizar a escrita de Cucurto. A trama que, em uma leitura superficial, poderia, em certa medida, levantar opiniões como a do presidente da *União Brasileira de Escritores*, Levi Ferrari (2007), o qual considerou a narrativa como um emaranhado de histórias simples e básicas, por outro lado, com a imersão aprofundada no contexto da estética cucurtiana e na história argentina, o mesmo romance oferece uma percepção de o quanto Cucurto busca redimensionar uma proposta de desenho mítico de nação que, ainda na contemporaneidade, insiste em se sustentar. Através da “dupla condição negra” da população *villera* e imigrante de *Coisa de negros*, que se cerca por histórias de amor e cumbia, circulam as contradições de uma nação que se considera pura.

Nas reflexões apresentadas nos capítulos anteriores desta dissertação, foi possível discutir e constatar o quanto as discussões a respeito da afrodescendência e, por consequência, da “negritude imigrante”, têm serpeado através de entraves discursivos que alijam sua contribuição enquanto elemento integrante da nação ao longo de sua existência e, mais ainda, minimizam ou negam sua presença no contexto cidadão argentino, salientando o seu lugar “de fora” e depreciando suas práticas culturais. O livro *Coisa de negros*, de maneira provocadora, além de aglutinar arquétipos relativos aos contornos formadores da nação, não deixa de questionar também a carga de estigmas que se acumula em torno do indivíduo negro de maneira comum e ampla, e, especificamente, em torno do modo como esses estigmas afetam os negros residentes e/ou nascidos na Argentina.



A abundante circulação desses estigmas no texto compõe um tipo de estética bastante peculiar que marca a condução da história dos personagens, sendo esta estética um dos aspectos que se destacam de maneira densa na composição literária da obra. O trabalho com os estereótipos mais comuns relacionados a indivíduos negros estão presentes em ambos os capítulos, porém, em dimensões diferentes em cada um. Os personagens centrais do primeiro e segundo capítulos, Eugênio e Washington Cucurto, respectivamente, ao manter diferentes ligações com a *cumbia*, (o primeiro como fã e o segundo como ídolo) ilustram, na descrição de suas aventuras, o trabalho do autor com os impasses em torno das ideias de nação e negritude, seus mitos e concepções.

Dois grandes pontos que costumam negativamente ser associados aos negros são, na narrativa, explorados à exaustão: a predisposição às práticas violentas e a disponibilidade desmedida para as relações sexuais. As cenas em que tais categorias são tematizadas apresentam-se com descrições literais e detalhadas, sem o uso de quaisquer artifícios linguísticos para torná-las mais tênues, como uma espécie de tática para tornar mais destacados e exagerados esses estigmas, como se cada personagem fosse movido apenas por esses dois traços, colocando, a partir deste artifício, tal ideário no contexto do ilógico, do questionável, do risível.

As imagens de violência e sexo acima mencionadas, enquanto conteúdo explícito, são, em certa medida, antecipadas pela ilustração da capa do livro, na qual, em ambas as versões (espanhol e português), está representada uma cena de sexo entre os personagens principais do segundo capítulo: Washington Cucurto e Arielina Benúa – a primeira relação sexual entre o casal. A imagem ilustrada pelo título *Coisa de negros* – construção frasal depreciativa frequentemente usada para desqualificar uma ação –, reforça ainda mais a opção pelo uso dos estereótipos enquanto recurso estético-crítico:

Com *Noites vazias* e *Coisas de negros* pela primeira vez a literatura argentina se envolve com a cultura marginal urbana contemporânea (como já estavam fazendo o cinema e a televisão). Essa cultura marginal apareceu com a chegada recente das comunidades de imigrantes que, mesmo morando no centro da cidade, tem sua língua e sua cultura relegadas às margens da “cultura oficial”. Trata-se de imigrantes latino-americanos (paraguaios, peruanos, bolivianos, equatorianos) que, nas últimas décadas, vem trazendo diversidade linguística, cultural e étnica à paisagem urbana. (KLINGER, 2007, p. 134)

O autor apresenta o discurso de leveza como um contrapeso para a violência, demonstrado pelas referências à festa e ao divertimento em grande parte da obra. Em *Coisa de negros*, essa estratégia se evidencia na ideia de se celebrar a alegria ou a tristeza ao ritmo da

*cumbia*. Vale observar que, ao eleger a *cumbia* como ritmo-mor de toda a narrativa, se por um ângulo pode proporcionar um certo traço lúdico à história, por outro esta mesma opção ainda contempla a estética de estigmas proposta por Cucurto, dada a carga de preconceitos a que este movimento musical está exposto. Assim como outros elementos culturais desenvolvidos e consolidados no interior das margens, o ritmo que costuma ser conhecido como o porta-voz dessas camadas na Argentina também sobrevive em meio às, não raras, outras vozes de aversão a sua existência.

A *cumbia*, enquanto trilha sonora das periferias argentinas, é posta como guia musical dos personagens negros que, construídos com base nos estereótipos mais comuns a eles relacionados, veem nela o seu espaço de expurgação e glória. Uma narrativa cuja base está na *cumbia* traz para si um movimento em que o espetáculo estético reúne vivências e experiências ligadas à marginalidade, à sexualidade, ao alcoolismo, ao abuso de drogas e à criminalidade, temáticas que costumam ser traduzidas por esta vertente musical:

Las letras de la *cumbia villera* apelan directamente a bebidas alcohólicas, sexogenitalidad oral y anal, términos catalogados como obscenos, delincuencia, fuga, delación, traición y policía entre otros. Identifican de igual manera a la prisión, como la muerte o el matrimonio. Códigos y frases de jóvenes marginales que se juntan en cualquier esquina a tomar cerveza y hablan sobre las drogas, el sexo, la policía, la violencia, la discriminación o el fútbol... Entonces, el ámbito privado se hace público. En lo público se prostituye lo privado. En el contenido de las letras, se puede ver la relación individuo-sociedad: cómo un elemento constituye al otro y viceversa. Voloshinov sostiene que no hay experiencia fuera del lenguaje, “no hay vivencia fuera de la encarnación signica” (citado en Sandoval, 2002: 25). (LARDONE, 2007 p. 97)

O mundo da *cumbia* tem uma espécie de ligação com o místico e o sagrado que, com raras exceções, não é “maculado” pelos seus admiradores. Na tradução do livro para o português, no Brasil, o *funk*, diante das suas características de semelhança com a *cumbia villera*, foi o ritmo que melhor deu corpo às histórias portenhas. Desse modo, *Coisa de negros* é uma narrativa que se assemelha às letras de *cumbia*, traduzida através do mundo *funk*. Esse é o aspecto que se impõe desde as primeiras linhas da trama na versão empregada aqui para ilustrar as considerações. Os empréstimos tomados do *funk* são tão explorados que o contato com os primeiros parágrafos pouco anuncia a *cumbia* enquanto ritmo central, como neste trecho: “**Tchutchucas, popozudas, cachorras, preparadas**, aos montes e em pelotão de cavalaria” (CUCURTO, 2007, p. 33, grifo nosso).

Na aba externa do livro de Cucurto é apresentado um conhecido – e necessário – elemento simbólico da festa: o convite, com o uso da frase: “Entremos todos, que a festa nos

espera”. Logo, o tom de diversão<sup>33</sup> é aludido desde o início, antes mesmo de o leitor conhecer mais profundamente a narrativa. A festa, no imaginário coletivo, se vincula ao lugar do ócio, da alegria, da interação despreziosa. Se não há festa sem convite, e se a *cumbia* se propõe a ser o lugar da celebração, logo o ingresso é dado antes de o baile começar, ou seja, antes de a leitura da narrativa ocorrer de fato.

As considerações de Hermano Vianna (1997, p. 108) a respeito da noção da festa parecem descrever as concepções apresentadas nas primeiras linhas da narrativa, quando o estudioso aponta a *cumbia* como uma cisão que se insere nos contratempos do cotidiano, atenuando-os:

A festa é excesso, em todos os sentidos, para não fazer sentido algum. O som muito alto, o contraste entre as luzes que piscam sem parar e a escuridão quase dominante, as danças cada vez mais intensas, os gritos de satisfação, a ameaça sempre presente da violência. A festa é loucura, afirmação inconsequente e irresponsável de que a vida vale a pena ser vivida. A alegria apesar de toda a miséria do cotidiano. (VIANNA, 1997, p. 108)

De fato, nos entremeios do uso de estereótipos como recurso, das situações fabulosas e da tônica do exagero, a história partilhada por negros imigrantes descrita por um negro argentino, em um contexto no qual a luta pelo atestado de Argentina branca se mantém forte nos mais diversos segmentos, inclusive os artísticos, culturais e literários, em última instância, não deixa de ser também um motivo a ser celebrado ao som da *cumbia*.

#### **4.2.1 Noites Vazias: a submissão do negro no negro Eugênio**

Para além do convite, no romance *Coisa de negros*, o tom de celebração é reforçado com a alusão explícita a uma canção de *cumbia*. O título do primeiro capítulo, *Noites Vazias*, faz referência à música intitulada *Noches Vacías* interpretada pela cantora argentina Gilda, falecida em 1996, cujo sucesso se deu no auge do movimento da Música Tropical, na década de 1990 – momento em que, vale ressaltar, como explanado nas reflexões anteriores, a *cumbia* começou a se popularizar e a dar corpo ao que aparentava se configurar como um movimento musical promissor. Em certa medida, a lamentação amorosa presente na letra exposta abaixo

---

<sup>33</sup> É também possível interligar a tônica da festa que se apresenta no texto com as declarações de Cucurto sobre sua predileção pela temática da diversão e do não comprometimento, tão cara à sustentação da sua *persona* enquanto escritor descompromissado.

juntamente com a inevitável lembrança da morte trágica de sua intérprete<sup>34</sup>, anunciam o eixo central que circunda a vida do personagem principal do capítulo, o negro Eugênio, cujas vivências na narrativa encontram-se atravessadas pelas intensas relações amorosas, pela música e pelas constantes frustrações:

*Noches Vacías - Gilda*

Tú me hiciste quererte  
Y ahora me haces odiarte.  
Diste luz a mi vida  
Y ahora me lo quitaste.

Cuantas noches vacías  
Cuantas horas perdidas,  
Un amor naufragando  
Y tú sólo mirando.

Yo te di mi cariño  
Te entregué mi destino  
Y tú mira que hiciste,  
Me tomaste y te fuiste.

Cuantas noches vacías  
Tantas horas perdidas,  
Un amor naufragando  
Y tú sólo mirando.

Noches vacías...  
Sin el calor de tus besos...  
Si tú dices quererme,  
Si tú dices amarme,  
¿Por qué entonces tus ojos  
Ya no quieren mirarme?

Si tú dices quererme,  
Si tú dices amarme,  
¿Por qué entonces tus ojos  
Ya no quieren mirarme?

Cuantas noches vacías  
Cuantas horas perdidas,  
Un amor naufragando  
Y tú sólo mirando.

---

<sup>34</sup> Os estudiosos Gobello e Oliveri (2003, p. 66) apresentam uma pequena biografia da cantora Gilda em *Tanguetes y lunfardismos de la cumbia villera*. Miriam Alejandra Bianchi, como realmente se chamava, nasceu em 11 de outubro de 1961, na Villa Devoto, em Buenos Aires. Atuou como professora em um colégio religioso até os 23 anos de idade. Com 27 anos, ingressou na carreira de cantora de música tropical, tocando em bailantas, juntamente com seu segundo esposo, o músico Toti Giménez. Gilda faleceu, aos 34 anos, em 7 de setembro de 1996, em virtude de um acidente automobilístico. Atualmente, a cantora ainda agrega muitos fãs. Alguns a veneram como santa milagrosa em um santuário erguido no local do acidente. (Dados complementares extraídos em: <<http://www.lettras.com.br/#!/biografia/gilda>>).

Esta relação entre amor e *cumbia*, seus ganhos e perdas, se evidencia desde as primeiras linhas da história de Eugênio e, de certa maneira, a canção de Gilda parece ser um prelúdio da conclusão do primeiro capítulo de *Coisa de negros* – ou até mesmo o seu resumo. Neste eixo, o personagem trilha um percurso permeado pela experiência acumulada por um imigrante negro que parece incorporar e assimilar uma condição de submissão a qual lhe é imposta.

É importante ressaltar que poucas afirmações precisas podem ser feitas a respeito da figura de Eugênio (até mesmo sua nacionalidade não é, ao longo do capítulo, facilmente percebida – embora sua mulher Martu e seu filho Baltazar morem no Paraguai). Contudo, a aparente atmosfera de desconhecimento e conseqüente especulação em torno do personagem importam para a reflexão a respeito da noção de estereótipo enquanto um conjunto de concepções que costuma ser atribuído a outrem, sem que seja necessário um fundamento lógico ou indício de concretude. Basta, para tanto, que seja acionada uma série de correlações entre dados estigmas pré-definidos e um indivíduo alvo em potencial, para que estes sejam fortalecidos. E, nesse caso especificamente, a ignorância a respeito do personagem atua como reforço aos estigmas.

O ambiente principal no qual a narrativa se desenvolve é a danceteria Samber, espaço idealizado por Eugênio, juntamente com o paraguaio Ramón Villasanti, para abrigar as diversas expressões da *cumbia*. O Samber é também o lugar de catarse de Eugênio, que vive sob a penumbra da lamentação diante de sua vida profissional (o mesmo trabalha como carregador) e pessoal. Assim como as letras de *cumbia* e *funk* expõem os dramas cotidianos das *villas* e favelas, ao passo que celebram seus templos musicais – as *bailantas* e os bailes, o primeiro capítulo de *Coisa de negros* apresenta a legitimação do Samber como o reduto primordial de louvação dos imigrantes em solo argentino.

A *cumbia* e o Samber, enquanto seu espaço de consagração, funcionam como o lugar do transe e do trânsito entre essas duas realidades. Uma interessante divisão entre as agruras experienciadas pelo negro imigrante e a capacidade do Samber de subvertê-las, criando uma realidade concomitantemente diversa. Nos seguintes trechos, Eugênio explora essa possibilidade de transformação: “[...] Cara, quando as luzes se acendem para você, acende-se a vida, mas não esta de merda, a/ outra, a que vale a pena viver, a que vive dentro de todo mundo, fugaz, que não se deixa colher tão facilmente” (CUCURTO, 2007, p. 18); e: “A força da *cumbia* não tem paralelo nem parentela. Única. Inimitável. O máximo. Agradeço infinitamente por não haver nascido na Iugoslávia, Holanda, França, Grécia. Onde não tem *cumbia*” (CUCURTO, 2007, p. 19).

O dilema de Eugênio a respeito da criação do Samber é o momento inicial em que a ideia de pertencimento à nação enquanto fator classificatório e discriminatório é posta a nu, expondo a nacionalidade como uma espécie de ponto de adesão, passível de assumir um teor (des)agregador significativo e decisivo. É a ocasião em que o personagem, após a inicial parceria com Ramón Villasanti, é aliado do projeto, sendo substituído por um grupo de imigrantes paraguaios como Villasanti. Eugênio acaba por concluir que, por não pertencer ao Paraguai (ou ao Paraguai mítico ali sobrevivente), tem, indiscutivelmente, sua exclusão justificada:

Fui eu que dei a ideia, deixei-o numa boa, mas depois ele me dispensou; quando entra dinheiro e o negócio cresce, não dá para dois. Dinheiro é que nem mulher: nunca se divide. Um manda, o outro obedece. Como eu não prestava para aquilo, me mandei. Ele se juntou com outros paraguaios cheios da grana e a coisa se agigantou. Entre patrícios, gente de mesma nacionalidade, conterrâneos, tudo ocorre melhor. A nacionalidade é que mata, compadre. (CUCURTO, 2007, p.13)

A aceitação do lugar da exclusão por parte do personagem se reflete ainda na posição de Eugênio perante o estabelecimento do seu lugar enquanto fã de *cumbia*, que, por mais que pareça óbvia e automática sua dicotomia em relação à figura do ídolo (que é desempenhada pelo personagem principal do segundo capítulo), ilustra bem a posição que Eugênio ocupa e também se coloca enquanto indivíduo. A figura do ídolo, culturalmente enaltecida e alocada em lugar superior, se difere do sentimento de submissão no qual o personagem se coloca. Eugênio assume o lugar da inferioridade, destacando, para tanto, sua condição de negro e pobre, enquanto sua veneração à *cumbia* lhe ajuda a dar sentido à vida: “Eu não passo de um negro que adora *cumbia* e gosta de tirar as minas para dançar. Este é o horizonte da minha vida” (CUCURTO, 2007, p. 14).

A expressão “não passar de um negro” é um ponto que evidencia a aceitação de uma limitação assimilada pelo personagem. Pode-se observar que a maneira com a qual Eugênio lida com o imaginário pejorativo que o circunda passa pela aceitação de que, de fato, possui uma capacidade limitada e uma experiência de vida pouco significativa. Entre os estigmas que o personagem carrega estão os relacionados com a servidão, a inferioridade, os vícios em sexo e álcool e a transgressão de regras consideradas morais que, ao mesmo tempo em que são descritas em cenas com imagens impactantes, são amenizadas com as divagações e delírios de Eugênio, com difícil distinção nítida entre que o ocorre na imaginação do personagem e o que realmente movimenta a sua vida.

Ao se utilizar de um discurso camuflado na ideia de alucinação e do sonho, e considerando que este mesmo discurso carrega também uma ideia de não concretude e demasiada abstração/subjetividade, as imagens narradas sobre a vida de Eugênio, mesmo cercadas por explícitos estigmas, têm estes mesmos sinais amenizados diante da provocada dúvida entre o que pode ou não ser a representação da “realidade” do personagem ou a criação da sua imaginação. Pode-se dizer, para exemplificar, que este artifício minimiza cenas em que a convivência familiar com sua esposa Martu e seu filho Baltazar são descritas, ao mesmo tempo em que ocorrem os episódios de traição com sua amante Cilícia:

Dança e sonho. Dormir e dançar. Sonho, sei lá com quem, com quais. Sonho pesado, de suar. Bobagens, Martu e Baltazar dançando com Cilícia, Sílvia, Rocío. Três em um. Uma boa parte de alguma coisa; dançam, dão gargalhadas, formam uma família. Existe felicidade, felicidade, em sonhos... (CUCURTO, 2007, p. 37)

A personagem Cilícia divide com a *cumbia* a admiração e a devoção de Eugênio. Ou mesmo, é possível dizer que não há separação entre a Cilícia e a *cumbia*, visto que as mesmas se entrelaçam no espaço do Samber (Cilícia é sua parceira de dança). No capítulo *Noites Vazias*, Cilícia, que também é imigrante, possui um destaque significativo em detrimento da esposa Martu e do filho de Eugênio que são pouco descritos na narrativa e, quando aparecem, surgem em situações incertas de delírios do personagem. O sentimento de Eugênio pela família pouco se compara ao amor endeusado e submisso por Cilícia, a quem chama de “lourinha colono-portuguesa”.

É interessante observar que, apesar da origem comum no que tange à nacionalidade não-argentina compartilhada entre Cilícia e Eugênio, o personagem, ainda assim, estabelece uma possibilidade de relação contrastiva entre ambos, um contraste no qual Eugênio se coloca enquanto inferior por sua “duplicidade negra”. Esta noção faz referência à ambiguidade e à amplitude de sentido a respeito da palavra negro, aludida nos capítulos anteriores desta dissertação, que tanto pode se remeter à sua condição de pobre e imigrante, como pode também descrever um dado fenótipo. Esta duplicidade é aludida na reflexão de Eugênio: “Minha guarani puro-sangue misturada por polacos. Suas panturrilhas grandes e gordas. Brancura total. Eu, negror absoluto” (CUCURTO, 2007, p. 59).

O recurso da instabilidade do pensamento de Eugênio também aparece em uma das cenas mais violentas no capítulo, a que se refere ao espancamento de uma mulher grávida. Durante a descrição, permanece a incerteza se se trata de um delírio ou de um ato concreto do personagem. A descrição violenta é feita como se houvesse uma linha tênue entre o sonho e a

realidade. A frase “durmo em pé”, utilizada em certos momentos pelo personagem entre o meio e o final do capítulo, reforça esse tipo de dubiedade.

Até então, é evidente a ligação do personagem com os estereótipos mais comuns atribuídos aos elementos relativos à cultura negra, seja na forma de submissão a estes estigmas, seja na experiência de sempre estar sob a suspeita ou a iminência de vivê-los. É possível observar esta condição de maneira nítida no trecho abaixo, em que a relação de assimilação de Eugênio frente a tais estereótipos se impõe em seu próprio relato. Não raro estes signos são amplamente associados à figura do mal e/ou demoníaco, cujos efeitos estariam ligados a maldições e malefícios. Nesse sentido, o personagem vai mais além, ressaltando o papel da *cumbia* enquanto provocadora e propulsora de desejos sexuais desmedidos, de bebedeiras e de práticas transgressoras à lei: “Uma música dos demônios, uma música que é capaz de matar um, uma endiabrada música luciferina. É a cumbia o que me mata, ela me dá vontade de trepar, de beber, de comer um cu, de roubar, de assaltar” (CUCURTO, 2007, p. 46).

Do início ao fim do capítulo, é a *cumbia* que enxerta o amor e o ódio que compõem toda a trama. A relação com a *cumbia* para o negro Eugênio vai mais longe do que funcionar como uma simples trilha sonora de uma *bailanta*. Um exemplo disto está em sua desilusão amorosa ao final do capítulo. Ao mesmo tempo em que vê Cilícia nos braços de um boliviano, sua alegria acaba e, instantaneamente, o seu amor pela cumbia: “Tomara que a música morra. Hoje a cumbia morreu para mim, mas também morre o Samber e morro eu. Dançar a cumbia não era o máximo? Agora eu a odeio. Umas letras tristonhas, de merda” (CUCURTO, 2007, p. 61).

A vida de Eugênio, desse modo, segue submetida a sempre estar em um patamar inferior. Este ponto é sentenciado pela sua frase final: “Sou um fodido...” (CUCURTO, 2007, p. 65). E, de fato, o personagem não é construído com heroísmo nem mesmo com cenas de grandes feitos, mas sim com um desenrolar das concepções mais associadas pejorativamente ao negro pela sociedade argentina e que, durante todo capítulo, dá corpo a uma condição de inferioridade, a qual tomou para si. Os estereótipos recaem sobre o personagem de uma maneira na qual parecem ilustrar nele os estigmas que são associados aos indivíduos negros, como se todos os negros se resumissem a uma multiplicação de Eugênios.

Nesta perspectiva, o personagem apresenta-se como o arquétipo da lógica da discriminação contra a “duplicidade negra”. O resumo de um senso comum e de um imaginário tornado generalizado. Eugênio internaliza esse conjunto forjador do ideário do negro na Argentina, ilustrando uma representação na qual é possível precisar os efeitos



nocivos de um histórico de apagamento cultural e alijamento da ideia do negro enquanto indivíduo e habitante portenho.

Ao falar de uma reflexão sobre a postura submissa do personagem construído no texto, é possível observar igualmente que a visão baseada em uma pré-concepção estereotipada se alicerça também em um ideário de superioridade, “recalcando todo o processo histórico que engendrou esta situação” (LUZ, 2011, p. 24). Tal ideologia se firma em bases tão bem estruturadas que ocultam toda uma situação de vulnerabilidade social estabelecida pós-exploração, de maneira que se cria o discurso da inferioridade do indivíduo negro que, além de situar-se no bojo de uma segregação, ainda é colocado enquanto responsável pela sua própria condição, em um ideário hegemônico.

Desse modo, o personagem atende à tônica da morte do negro enquanto categoria notável e enquanto cidadão existente na sociedade argentina. Primeiro, há o aceite por parte do personagem de todas as características negativas às quais foi associado. Depois, há o seguimento de uma caminhada rumo ao fracasso, como um destino esperado, sendo esta caminhada intercalada por uma série de delitos e vícios, também considerados inerentes ao mesmo. Ao final, Eugênio parece se tornar, simplesmente, um estorvo em meio à sociedade, sendo sua trajetória de vida previsível, limitada e pouco importante.

É justamente na aparência simplista e anti-heroica de parte do cotidiano do personagem descrito no primeiro capítulo de *Coisa de negros* que reside a complexidade e gravidade do pensamento reinante a respeito do (não-)lugar do negro dentro da salvaguardada unidade nacional argentina, proposta pelo autor. Ao projetar no personagem uma perspectiva reduzida: subemprego-vícios-violência-traição-*cumbia*, ele questiona o absurdo, e até mesmo o ridículo, presente na projeção de Eugênio como arquétipo de toda uma população negra. O personagem nada mais é do que um aglutinador de fragmentos do imaginário ainda evidente na proposta da Argentina enquanto nação idealizada.

#### **4.2.2 *Coisa de negros*: Washington Cucurto e a erotização do corpo negro**

Marcado por dois homônimos (o título e o autor do livro), o segundo capítulo da narrativa denominado *Coisa de negros* apresenta uma história independente da trama vivida por Eugênio, porém, apresenta como ponto semelhante o fato de ter a *cumbia* como pano de fundo e o uso dos estereótipos como recurso literário. Contudo, diferentemente da situação descrita anteriormente, o personagem principal é construído com uma série de estereótipos

ligados à potência fálica e ao talento musical aliado à nudez e à sexualidade, postos, mais uma vez, como características inerentes ao indivíduo negro.

De maneira distinta do tom melancólico inserido na letra da música da cantora Gilda, a ideia de festa, antecedida por um convite ao mundo da *cumbia*, antecipa, em resumo, que o capítulo se utiliza de narrativas baseadas na diversão e no exagero. Toda história é protagonizada pelo músico dominicano Washington Cucurto, que, aos 24 anos, chega a Buenos Aires para participar das comemorações do quinto centenário da capital federal:

Senhoras e senhores, bem-vindos ao fabuloso mundo da cumbia. Estão prestes a adentrar com ingresso preferencial (e numa Ferrari) o magnífico bairro da Constituição, berço da cumbia do mundo, lugar onde tudo é possível. [...] Cuidado com os bolsos, com as carteiras. Apaixonem-se, ruborizem-se, surpreendam-se com esses dominicanos endemoniados, com esses paraguaios da San Chifle. Entrem, entrem, estão todos convidados... (CUCURTO, 2007, p. 70)

A característica usada pelo autor para marcar o cantor dominicano Washington Cucurto é, em primeiro plano, o seu exacerbado desejo sexual, aliado ao tamanho de seu pênis. Diferentemente de Eugênio, que se ancorava dentro da ideia simbólica de um fã – hierarquicamente inferior ao universo da cumbia e, ao mesmo tempo, necessitado daquele mesmo universo como seu ponto de catarse –, Washington Cucurto é o ídolo, que, embora esteja em um patamar no qual possua grande visibilidade e notoriedade, carrega também grande carga de estigmas, em uma nítida alusão ao fato de que, até mesmo um elevado *status* social (elemento histórico e cultural de distinção) pode não ter influência significativa quanto ao modo como os negros são vistos pela sociedade.

Em relação a sua predisposição sexual constante, de imediato esta tendência é evidenciada na primeira descrição sobre o personagem:

Washington Cucurto se impressionou ao ver as garotas do supermercado. Uma luz estranha brilhou em seus olhos, e sua cara de caipira tarado assumiu uma expressão incomum. Imaginava as bundas por baixo dos tecidos; das grossas, azuladas e impenetráveis calças jeans. Distraía os olhos no suceder das nádegas... Recém-chegado e taradíssimo! O touro dominicano punha em estado de alerta as suas hostes! (CUCURTO, 2007, p.71)

O excerto acima apresenta o prenúncio do que se desenvolve durante toda a narrativa, na qual o desejo sexual de Cucurto funciona como uma espécie de força motriz que se alia aos sentidos do personagem e os concentra no âmbito do sexo. Ao longo do capítulo, as ações do músico permanecem ligadas, de alguma maneira, às metáforas sexuais usadas à exaustão, aliadas às imagens hiperbólicas e descrições literais na composição das cenas.

No capítulo, há um reforço mais insistente em indicar uma espécie de lugar de pertencimento para fixar e categorizar o personagem principal, quando é usado um número elevado de menções a Washington Cucurto como “o negro”. Os personagens, de um modo geral, chamam-se um ao outro de “negro”, como substituição aos seus nomes. Esta referência sinaliza o que foi considerado aqui como duplicidade negra, assim como sinalizado no capítulo anterior, tanto no que diz respeito ao negro imigrante (e admirador da *cumbia*) quanto no que tange à descrição fenotípica dos personagens, que, no caso de Cucurto, tem acrescida a ênfase nas considerações acerca da sua envergadura corporal – mais de dois metros de altura – e sua cor descrita como azeviche.

No que se refere à imigração, é notória a exploração do tema neste capítulo. Há um maior número de personagens com os quais Washington Cucurto contracenava, os quais participam ativamente das cenas, diferentemente do que ocorre em *Noites Vazias*. Não raro, são apresentadas reflexões a respeito das ações xenofóbicas entre os habitantes de Buenos Aires e os indivíduos oriundos de diversas outras nacionalidades abarcadas pela realidade portenha. No emblemático trecho abaixo, é evocada toda uma diversidade que contrasta com a unidade que a capital federal insiste em sustentar:

A enganadora Buenos Aires exibia por inteiro as suas belezas; sempre viva e majestosa, tomada pela gente mais extravagante, povoada até a medula por uma fauna extraordinária. [...]. Saúde, rei dominicano, saúde, paraguaios, dominicanos, croatas, russos, ucranianos e sérvios do mundo, saúde, este é o hímen onde os sêmens de todos vocês se misturam! (CUCURTO, 2007, p.79-80)

A imagem de Buenos Aires como o espaço da concentração e da reprodução do múltiplo sustenta-se no corpo de personagens imigrantes que compõem o núcleo da narrativa junto ao personagem principal – em princípio o chofer dominicano Henry, suas primas dançarinas, também dominicanas, e a paraguaia Suni; e, em outro plano, Perseo Benúa e a sua neta Arielina Benúa, ambos dominicanos. Se por um lado Cucurto e os demais homens são traduzidos em sua elevada potência sexual, as mulheres, tal qual a figura de Buenos Aires enquanto o hímen onde todos os sêmens se misturam, têm seus corpos associados ao objeto do desejo masculino, sendo também relacionadas às práticas sexuais desmedidas e, por isso, tratadas de maneira desrespeitosa.

Um dos diálogos travados entre Henry e suas primas ilustra de maneira nítida tanto as relações de tensão referentes à hierarquia de gênero, como também as questões acerca das discussões em torno da nacionalidade. No momento em que as dançarinas flertam com Cucurto, Henry apela para um discurso depreciativo:

Se vieram do meu país pra ficar galinhando aqui, era melhor terem ficado em Santo Domingo. Mentira que não tem trabalho! Vocês não querem é esfregar um chão, nascem com uma banana d'água na pança e uma piroca na frente! Essa é que é a verdade [...] A única coisa que vocês têm de artístico é a bunda. (CUCURTO, 2007, p. 84)

E, em resposta, suas primas argumentam:

Cala a boca, seu sem-vergonha! Se a mulher dominicana pudesse viver um pouquinho melhor em seu país, não precisaríamos ficar aqui ouvindo você! Entende de uma vez por todas, seu demônio, aqui eles botam a gente para trabalhar e arrancam o couro dia e noite, sem nem um copinho d'água, nada, chifrudo dos diabos! E pagam uma miséria, nunca vi gente pior que os argentinos. Nunca lidei com alguém que se pudesse chamar de gente neste país dos infernos! (CUCURTO, 2007, p. 84-85)

Nas palavras de Henry e de suas primas, é aludida a condição de subalternidade pela qual os negros imigrantes são sujeitados. Os lugares do subemprego e da prostituição<sup>35</sup>, enquanto possibilidade de trabalho, são espaços determinados como fim único para os mesmos. Estas situações de vulnerabilidade social condizem com as mesmas mazelas anunciadas e denunciadas pela *cumbia* e traduzidas no relato de Henry:

[...] quando eu cheguei a este país, me mandavam limpar banheiros, e eu ia, me mandavam varrer a rua, e eu ia. Não existe trabalho desonroso. Mas você pensa que alguém mais queria ir? Ninguém. Diziam que aquilo era tarefa para negro dominicano fazer. A mesma coisa com essas negras: por que elas não trepam no nosso país? Porque as famílias delas condenariam. Virem de tão longe para fazer isso aqui... (CUCURTO, 2007, p. 87)

Para além das questões relativas à condição negra no contexto portenho, os quinhentos anos da história aludida para comemoração do aniversário de Buenos Aires são, na perspectiva e proposta cucurtianas, uma celebração da diversidade inerente à capital argentina, rasurando a pretensa unidade da nação. O autor requer, para esta parcela da população posta à margem, um protagonismo que lhe cabe:

E nesta noite inesquecível na vida de todos nós... noite que compartilhamos com a mais sagrada admiração... Quinhentos anos! Pobres e ricos, argentinos

<sup>35</sup> É válido sinalizar que ao final do diálogo, além de reiterar a condição de prostituição na qual as dançarinas estão inseridas, o autor ainda toca em um dos estereótipos mais associados aos negros: o que se refere ao mito do seu intrínseco mau cheiro: “**E você, negro que cheira a macaco**, vem agora nos julgar porque damos a perseguida em troca de comida para seus filhos. Negro dos infernos! Vamos deixar o priminho para lá, meninas”. (CUCURTO, 2007, p. 111, grifo nosso).

e paraguaios, coreanos e dominicanos. Italianos e galegos, turcos e árabes, todos nós fazemos quinhentos anos! (CUCURTO, 2007, p. 122).

Além da multiplicidade sugerida pela teia na qual se fundem diversas nacionalidades, no bojo deste contexto ainda cabe a instabilidade, a transitividade ou mesmo a fixação do sentimento de (não-)pertença do personagem imigrante. De maneira mais específica, essa sensação se divide entre a lembrança mítica do passado deixado no país de origem e a trajetória posterior que se identifica com o país de adoção. É o que apresenta o dominicano Perseo Benúa ao refletir sobre sua saída de Santo Domingo:

Faz sessenta anos que eu vim para esta cidade no cu do mundo. Não tenho de que me queixar: Buenos Aires me deu tudo que eu tenho. Mas jamais voltei a Santo Domingo. Toda a noite sinto saudade dos sons do Caribe. Os argentinos não sabem viver. Não valorizam o que têm, não aprenderam a curtir; Os estrangeiros aproveitam muito mais o país do que eles próprios. Passam a vida reclamando e não enxergam o que Deus lhes deu, um país tão rico e abençoado. (CUCURTO, 2007, p. 142)

Contudo, o autor não deixa de apresentar de maneira alegórica a ideia da imigração como uma ameaça, uma ameaça tão assustadora quanto um ataque aéreo surpresa. Isto pode ser percebido no momento em que a dominicana Arielina Benúa, a namorada de Washington Cucurto, é apontada como integrante do Grupo Revolucionário Dominicano, que, em pleno aniversário de Buenos Aires, é responsável por espalhar bombas pela cidade, disparar mísseis e orquestrar a invasão de aviões. Como se houvesse a necessidade de estar em um estado constante de vigília diante de uma relação constantemente conflituosa causada pela xenofobia.

Em meio à discussão em torno das nuances do pertencimento nacional, encontra-se a imagem marcante do enlace entre Washington Cucurto e Arielina Benúa. Uma relação sexual em público entre os dois marca o momento de encontro do casal, ato este descrito em detalhes em quatro páginas consecutivas do segundo capítulo da narrativa. Dentre as cenas de sexo, os diálogos entre o casal fazem alusão à impossibilidade do amor entre os dois:

Estéril, Arielina começou a berrar: “Cucurto, minha vida! Meu amor! Se me tirarem você, eu me mato! Você fez de mim uma fêmea! Minha vida! Prefiro a morte a viver sem você! Cucu, você esta me partindo o coração! Se me deixar, meto uma bala na cabeça! Estou avisando, juro que vou cortar as veias!” (CUCURTO, 2007, p. 104)

E ainda:

Cucurto, ao escutar os gritos, botou a cabeça pela janela e disse: “Arielita, meu amor. Para onde estão me levando? Por que estão nos separando? Sem seu amor minha vida não tem sentido! Arielita, flor dos meus sonhos...”

Arielina, de um pulo, se agarrou ao pescoço do dominicano. Beijaram-se apaixonadamente. (CUCURTO, 2007, p. 104)

O amor entre o casal de dominicanos supracitados se desenvolve por entre uma série de perseguições a Washington Cucurto e a todo o grupo que o acompanha, o que culmina em episódios de fuga e morte de integrantes de sua banda. O último ato de solidariedade entre o músico e seu chofer Henry, envolve uma relação sexual entre eles. A imagem resultante da descrição da cena é bastante interessante para se pensar na discussão a respeito do estereótipo amplamente difundido sobre o negro no que se refere a sua masculinidade (o ato não é aludido como homossexual, mas como um gesto de afeto diante da certeza da morte), atestada através de um pênis naturalmente mais proeminente em relação aos demais:

Os garçons, deitados debaixo das mesas, não podiam acreditar no beijo a que estavam assistindo. As ruínas estremeciam, tremiam as colheres. Dois gigantes jogadores de basquete da NBA se beijando, se abraçando e se acariciando sem parar. Duas picas eretas do tamanho de um braço, apertadas uma contra a outra, a ponto de estourar, também se beijavam. [...] O que significaria para o mundo o fato de esses dois gigantes da raça afro-americana estarem se matando aos beijos? Seria uma mensagem do além para o aquém? Tudo era interrogação. (CUCURTO, 2007, p. 164)

Esta perseguição, que culmina com a morte de Henry, percorre a trama trazendo como questão-chave a história de Arielina Benúa, que é descoberta como filha bastarda de Evita Perón<sup>36</sup>, figura extremamente cara a todo o imaginário que cerca a trajetória dos chamados *cabecitas negras* na Argentina. O nascimento de Arielina esconde uma série de acontecimentos guardados como segredo de Estado. Acontecimentos estes que apontam para uma suposta homossexualidade velada do presidente Juan Perón, marido de Evita, e seu consequente fetiche pelo corpo negro masculino, que, em tese poderia ironicamente explicar seu modelo político populista (mencionado no capítulo anterior desta dissertação):

Nós, peronistas, guardamos este segredo a sete chaves. Benúa era mordomo de Juan Perón. O General conheceu-o numa viagem à República Dominicana, num lugarejo de praias e frutas exóticas chamado San Juan de Maguana. Benúa trabalhava numa espécie de rendez-vous, um prostíbulo de homens, que o General frequentava todas as noites com sua comitiva, junto com outras personalidades da época e amigos pessoais, como Lezama Lima e López Rega. O General tinha predileção por negros. E fez de Perseo Benúa o seu mordomo. Como este país é paradoxal! Esta é uma parte da história que os argentinos jamais saberão, e no entanto agora é um dominicano quem a conhece! (CUCURTO, 2007, p. 167)

---

<sup>36</sup> Maria Eva Duarte de Perón (1919-1952), conhecida como Evita, foi uma atriz e líder política, que se tornou mais conhecida após casar-se com Juan Perón, que atuou como presidente da Argentina em meados dos anos 1940. Até sua morte precoce, seu carisma junto à população pobre argentina a fez ser reconhecida como “mãe dos pobres”.

Pouco antes de sua morte, Washington Cucurto sente de maneira incisiva as agruras da incômoda presença do imigrante. Em si, reúne o imaginário da instabilidade da nação rasurada pela invasão do outro. A presença imigrante como ameaça parece ser uma condição insuperável, sempre à sombra de um não-nativo latino:

Escute aqui, rapaz, vou ser bem claro. Nós sabemos que você é uma pessoa famosa, levamos em conta sua alta popularidade em toda a América Latina. Admiramos sua música, mas desde que chegou a Buenos Aires você não pára de arranjar confusão. Uma célula terrorista se rebelou contra este governo democrático. Estamos desconfiando de você. Observe as pessoas correndo pelas ruas, olhe esses helicópteros da Aviação Dominicana nos céus. O caos se alastra. E isto está acontecendo desde o instante em que você chegou a este país. (CUCURTO, 2007, p. 166).

Diferentemente da condição que assume Eugênio no primeiro capítulo com a frase “sou um fodido”, que rompe com a alegria ao romper com a cumbia, Washington Cucurto até na morte tem na cumbia seu momento de glória, quando, agonizante, toca sua última cumbia no sax, música que o eleva ao céu. O músico dominicano morre como um mártir ao lado da sua amada Arielina Benúa, como maneira de assegurar a permanência de sabedorias ocultas e a pretensa pureza da nação honrada. A morte dos dois personagens principais do segundo capítulo e a falta de perspectiva de vida diagnosticada por Eugênio para si mesmo são pontos através dos quais o autor sinaliza as perspectivas com as quais a Argentina ainda lida com sua população negra: a depreciação e o apagamento.

O corpo reificado do personagem Washington Cucurto, com ênfase em seu órgão genital, apresenta-se como arquétipo da visão comum sobre o corpo negro como objeto do desejo e do uso (e do abuso) sexual, tanto no que se refere à sua disponibilidade permanente para o sexo, como também no que alude à *cumbia* como ritmo que suscita e facilita as relações erotizadas com o corpo em suas coreografias. Mais ainda, seu corpo também concentra a ideia do “ser músico” como “dom natural” compartilhado entre os negros. Fora destas duas “vocações”, as quais exerce até na hora da morte, não há lugar cabível para o músico dominicano.

O personagem principal, sendo elevado ao céu, é também retirado de dentro do território argentino – o seu não-lugar – em um final de história que se assemelha à finalidade da política pós-colonial com sua projeção de nação, como foi discutido nos capítulos anteriores da dissertação. Como possibilidade de manutenção de uma nação-réplica da cultura europeia idealizada, restou à Argentina a tentativa de expulsão ou obscurecimento do outro,

através do discurso ou da violência xenofóbica – impasses que continuam modelando pensamentos e ações através dos tempos, como sinaliza Achugar (2006, p. 82):

As transformações e os desafios políticos, tecnológicos e sociais de nosso presente continuam, todavia, e de fato, reproduzindo as hierarquias entre as classes sociais, entre as regiões e entre os países dos diferentes mundos que coabitam no planeta. Ao mesmo tempo, não se tem podido erradicar a existência de estereótipos na representação que uns fazem dos outros. Mais ainda, essas transformações continuam reproduzindo as representações culturais e políticas sobre o *outro*, localize-se o *outro* na aldeia, no centro ou na periferia. (ACHUGAR, 2006, p. 82, grifos do autor)

O romance *Coisa de negros* se vale amplamente destas complexidades socioculturais, na tentativa de lidar com aquilo que seria comumente considerado impróprio enquanto objeto literário: desde o incômodo causado pela presença dos personagens negros, até a própria utilização da *cumbia* e de suas temáticas (nesta versão, traduzidas pelo não menos incômodo *funk* carioca) como centro. Observa-se, com o infortúnio dos personagens, que não importa o posicionamento do negro hierarquicamente em termos de notoriedade social ou poder aquisitivo; independentemente dos lugares ocupados, eles compartilham os mesmos estigmas e, por vezes, necessitam ser eliminados física ou discursivamente quando alcançam certas posições as quais não deveriam sequer ser almejadas.

A escolha da utilização dos estereótipos com objetos estéticos pode ser uma opção arriscada, tendo em vista as possibilidades variadas e distintas de leitura e interpretações suscitadas. Inclusive, como aconteceu na própria Argentina, a tendência mais imediata de visão possível é a que dá conta de uma intenção racista e xenófoba de abordagem praticada pelo autor. Contudo, por outro lado, o emprego destes mesmos estigmas postos a nu no trabalho criativo, acrescidos do exagero das hipérboles e repetições, são maneiras de desequilibrar e fissurar ideários que têm conseguido se manter firmes na Argentina. Ao final da leitura, evidencia-se o quanto tais pré-concepções são infundadas e movediças, carentes de argumentos lógicos ou motivações concretas que mereçam qualquer legitimação.



## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As discussões apresentadas por este trabalho intentaram compreender o complexo panorama formatado pelos temas de afrodescendência na Argentina, que circulam em tensão nas mais diversas esferas, principalmente no que tange às áreas de cultura e desenvolvimento socioeconômico. Os desdobramentos históricos das trajetórias dos ex-escravizados no país, além de resvalarem nas reflexões atuais sobre o sujeito afro-argentino neste território, também serviram como parâmetro através do qual os relatos oficiais e a literatura – que pode ser considerada uma narrativa de nação (cf. HALL, 2006, p.52) – consagraram ou não matrizes ideais de cultura e poder.

Estas narrativas nacionais, cujos temas versam sobre as experiências do processo diáspórico africano, se multiplicaram em forma de diversas histórias culturalmente imaginadas e legitimadas, ganhando circulação e amplitude. Na heterogeneidade inerente à formação da América Latina, reúnem-se, além da Argentina, países outrora marcados por regimes colonialistas, que procuraram lidar de maneiras diversas com o ideário de afrodescendência, criando distintos lugares simbólicos para sua população negra, até mesmo, um não-lugar.

A instauração da eliminação do afro-argentino foi o maneira encontrada, no início do século XIX, por filósofos, historiadores e intelectuais argentinos, dentre outros, para se promover uma cultura de embranquecimento populacional, alicerçada na construção discursiva de superioridade europeia. Desse modo, tais indivíduos relacionaram a ideia de progresso ao indivíduo branco, e, desejosos de imprimir na Argentina o modelo cultural e populacional da Europa, colocaram-se como entusiastas da mescla racial, a fim de garantir, nas palavras de Andrews (1989, p. 124), “o melhoramento indefinido da espécie humana”. Estes indivíduos ajudaram, então, a firmar o imaginário de “Argentina branca” que perduraria através do tempos, por meio de

[...] “uma narrativa dominante da nação” que, ao invés das vigentes em outros países latino-americanos, não glorifica a mestiçagem, mas a brancura. [...] Esta “narrativa dominante” [...] invisibiliza, portanto, as diferentes presenças e contribuições étnicas e raciais e, quando estas aparecem, as situa na distância temporária (no passado) ou geográfica [...]. A respeito dos afro-argentinos, enfatiza seu adiantado desaparecimento e a irrelevância de suas contribuições à cultura local e se caracteriza, além disso, por uma notável cegueira quanto aos processos de mestiçagem e hibridação cultural. (FRIGERIO e LAMBORGHINI, 2009, p. 156)

Contudo, em meio ao discurso de unidade argentina ainda vigente, um contradiscurso também ganhou força no sentido de possibilitar que a população negra existente adquirisse a sua merecida visibilidade, através, primeiramente, de provocar a instauração de políticas públicas de atendimento às demandas negras, através da sua inclusão dentre os números oficiais da população argentina, via Censo. Contando também com a colaboração das instituições que gerenciam as manifestações culturais e religiosas de matriz africana, unidos a outros afrodescendentes de países como Brasil e Uruguai, estes grupos compuseram um movimento de luta contra a imposição do discursos de invisibilização e suas consequências, abalando relatos oficiais de história e memória.

Afetados também pela política opressora contra os afro-argentinos, os imigrantes, que acabaram por compor o cenário das regiões mais pobres dos grandes centros, também conviveram e convivem com/contra a imposição de uma unidade que, justamente por se narrar una, despreza a diferença, denominando-os também como “negros”. Estes indivíduos compositores das chamadas *villas miseria*, também, ao seu modo, arquitetaram sua manifestação de resistência às condições de pobreza e marginalidade, expressando-se através das letras da *cumbia villera*, cujas melodias apontam para temas de uma realidade estruturada na segregação.

Todo o contexto supramencionado foi apresentado de maneira mais detalhada nos dois primeiros capítulos desta dissertação, a fim de que estas versões de Argentina pudessem permear a mente e o corpo dos/as leitores/as, para que a escrita de Washington Cucurto, oriunda deste ambiente de narrativas e contranarrativas de negritude, pudesse ser percebida a partir de um terreno conhecido. O romance *Coisa de negros* reúne, em maior ou menor grau, os impasses pelos quais o país vem atravessando, no que tange à relação com seus negros.

A nação apresentada através de seus dois personagens principais, Eugênio e Washington Cucurto, se por um lado desvela as possibilidades criativas que podem ser elaboradas esteticamente em uma obra artística, transgredindo as noções mais clássicas e propaladas a respeito do que é belo, do que é arte ou mesmo do que é literatura, por outro lado anuncia, ao som da *cumbia*, a argentina negra invisibilizada, e denuncia, na sua escrita *villera*, que a arquitetura do apagamento, planejada no período pós-colonial, pouco perdeu fôlego.

A experiência da migração de objeto de estudo, no sentido de pesquisar as nuances diaspóricas para além da perspectiva brasileira de literatura e cultura, foi possibilidade significativa para refletir sobre a vivência negra em territórios outros nos quais também se configurou a organização escravocrata, a qual, uma vez imposta e posteriormente diluída, determinou processos de subjugação de afrodescendentes sentidos até hoje. As *villas*

argentinas, tanto as cucurtianas quanto aquelas das quais ainda não se têm notícia, são locais que ensinam que uma história possui diversas versões, que dentro de uma nação há igualmente diversas nações e a literatura pode, sim, ser o espaço para que estas outras (negras) histórias se façam existir.

## REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ADACHI, Vanessa. Xenofobia aumenta na argentina: Desemprego e crescimento da imigração de países como Peru e Bolívia alimentam fenômeno. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 2000. Disponível em: <<http://www.cefetsp.br/edu/eso/comportamento/desempregoracismoargentina.html>>. Acesso em: 20 abr 2012.

ADITAL. Nova Lei protege direitos de imigrantes na Argentina. In: *Adital – Notícias da América Latina e Caribe*. Fortaleza, 2004. Disponível em: <<http://www.adital.com.br/site/noticia2.asp?lang=PT&cod=11108>>. Acesso em: 20 abril 2012.

ANDREWS, George Reid. *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1989.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó/SC: Argos, 2009.

ARGENTINA. Instituto Nacional de Estadística y Censos (INDEC). *Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2010*. Buenos Aires, 2010. Disponível em: <<http://www.censo2010.indec.gov.ar>>. Acesso em: 07 ago 2012.

ARGENTINA. Instituto Nacional de Estadística y Censos (INDEC). *Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2010 – Análisis de datos/ Resultados definitivos (cuarta publicación)*. Buenos Aires, 2010. Disponível em: <[http://www.censo2010.indec.gov.ar/index\\_doc\\_metodologicos.asp](http://www.censo2010.indec.gov.ar/index_doc_metodologicos.asp)>. Acesso em: 07 ago 2012.

ARGENTINA. Ministerio Del Interior y Transporte. *Dirección Nacional de Migraciones*. Buenos Aires, 2013. Disponível em: <<http://www.migraciones.gov.ar/accesibleportugues/>>. Acesso em: 03 jan 2013.

ARGENTINA. Ministerio Del Interior y Transporte. *Migración Internacional en las Américas: Segundo Informe del Sistema Continuo de Reportes sobre Migración Internacional en las Américas (SICREMI)*. Washington, 2012. Disponível em: <[http://www.migraciones.gov.ar/pdf\\_varios/estadisticas/G48952\\_WB\\_SICREMI\\_2012\\_SPANISH\\_REPORT\\_LR.pdf](http://www.migraciones.gov.ar/pdf_varios/estadisticas/G48952_WB_SICREMI_2012_SPANISH_REPORT_LR.pdf)>. Acesso em: 03 jan 2013.

AUGEL, Moema Parente. Geografias imaginárias: África na poesia afro-brasileira contemporânea. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida (org.). *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010. p. 187-211.

AZEVEDO, Francisca L. Nogueira de. Raízes da América Latina: Da Colonização à Formação dos Estados Nacionais. In: AZEVEDO, Francisca L. Nogueira de; MONTEIRO,

John Manuel (orgs.). *Raízes da América Latina*. Rio de Janeiro: Expressão da Cultura; São Paulo: EDUSP, 1996. p. 19-23.

AZEVEDO, Luciene. Obediência não devida: literatura argentina contemporânea. In: ROJO, Sara et al (orgs). *Anais do V Congresso Brasileiro de Hispanistas e I Congresso Internacional da Associação Brasileira de Hispanistas*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2009. Disponível em: <[http://www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais\\_paginas\\_%201005-1501/Obedi%EAncia%20n%E3o%20devida.pdf](http://www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais_paginas_%201005-1501/Obedi%EAncia%20n%E3o%20devida.pdf)> . Acesso em: 29 out 2010.

AZEVEDO, Luciene. *Uma mordida com sotaque portenho*. Disponível em: <[http://www.gelbc.com.br/grupo\\_leitura\\_vega.html](http://www.gelbc.com.br/grupo_leitura_vega.html)>. Acesso em: 08 set 2012.

BAEZ, Fernando. Transculturização, etnocídio e memoricídio. In: *A história da destruição cultural da América Latina*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010. p. 297-311.

BAENINGER, Rosana. O Brasil no contexto das migrações internacionais da América Latina. In: *Com Ciência – Revista Eletrônica de Jornalismo Científico*. n.16. Campinas, 2001. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/reportagens/migracoes/migr09.htm>> Acesso em: 15 jul 2012.

BALIBAR, Etienne. Racismo y nacionalismo. In: *Raza, nación y clase*. Paris: IEPALA , 1988. p. 63-110.

BAENINGER, Rosana. O Brasil no contexto das migrações internacionais da América Latina. In: *Com Ciência – Revista Eletrônica de Jornalismo Científico*. n.16. Campinas, 2001. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/reportagens/migracoes/migr09.htm>> Acesso em: 15 jul 2012.

BAXTER, Alan; LUCCHESI, Dante. Processos de criouliização na história sociolinguística do Brasil. In: CARDOSO, Suzana Alice Marcelino; MOTA, Jacyra Andrade; MATTOS E SILVA, Rosa Virgínia (orgs.). *Quinhentos anos de história linguística do Brasil*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo do Estado da Bahia, 2006. p. 165-218.

BAZARRA, Fernando. Bellísimos retratos de la negrada. In: *El Ortiba*. Buenos Aires, 2004. Disponível em: <<http://www.elortiba.org/cucurto.html>>. Acesso em: 08 set 2012.

BUSCAGLIA, Virginia Luisa; MASSONE, María Ignacia. La cumbia villera (en)red(ada) en el discurso. Una introducción al monográfico sobre cumbia villera en la Argentina. In: *Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso*. v. 6. n. 2. Caracas, 2006. p. 05-20.

CAMBAÚVA, Daniella. Argentinos e imigrantes entram novamente em confronto em Buenos Aires. In: *Carta Capital*. São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/politica/argentinos-e-imigrantes-entram-novamente-em-confronto-em-buenos-aires/>>. Acesso em: 15 jul 2012.

CAMERON, Juan. *Don Washington Elphidio Cucurto*. Disponível em: <<http://www.letras.s5.com/jc060905.htm>>. Acesso em: 08 set 2012.

CANCLINI, Néstor García. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CRAGNOLINI, Alejandra. Articulaciones entre violencia social, significante sonoro y subjetividad: la cumbia villera en Buenos Aires. In: *Trans – Revista Transcultural de Música*. n. 10. Barcelona, 2006. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/a147/articulaciones-entre-violencia-social-significante-sonoro-y-subjetividad-la-cumbia-villera-en-buenos-aires>>. Acesso em: 13 nov 2012.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CONDE, Oscar. Prólogo. In: *Diccionario etimológico del lunfardo*. Buenos Aires: Taurus, 2006. p. 11-22.

DALCASTAGNÈ, Regina. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. In: *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. n° 31. Brasília, janeiro/junho de 2008. Disponível em: <[http://www.gelbc.com.br/revista\\_31.html](http://www.gelbc.com.br/revista_31.html)>. Acesso em: 5 jul 2011. p. 87-110.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura e afro-descendência. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida (org.). *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010. p. 73-85.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida (org.). *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010. p. 133-142.

ERLAN, Diego. Washington Cucurto, el escritor del país que la literatura no mira. In: *Jornal Clarín*. Buenos Aires, 2006. Disponível em: <<http://edant.clarin.com/diario/2006/12/08/sociedad/s-05001.htm>>. Acesso em: 08 set 2012.

FERRARI, Levi. Coisas de negros. In: *Blog do Levi*. Disponível em: <<http://blogs.utopia.org.br/levi/2007/10/11/coisas-de-negros/>>. Acesso em: 08 set 2012.

FILIPPIS, Mariano de; MASSONE, Manuel. “Las palmas de todos los negros arriba...” Origen, influencias y análisis musical de la cumbia villera. In: *Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso*. v. 6. n. 2. Caracas, 2006. p. 21-42.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

FREYRE, Julián Cáceres. Los africanos y su influencia en la población argentina. In: *Indiana*. n. 9. Berlín: Instituto Ibero-Americano, 1984. p. 433-456.

FRIERA, Silvina. Manos a la obra. In: *El Ortiba*. Buenos Aires, 2007. Disponível em: <<http://www.elortiba.org/cucurto.html>>. Acesso em: 08 set 2012.

FRIGERIO, Alejandro. El Candombe Argentino: Crónica de una muerte anunciada. In: *Cultura Negra en el Cono Sur: Representaciones en Conflicto*. Buenos Aires: Universitas S. R. L., 2000. p. 45-72.

FRIGERIO, Alejandro; LAMBORGHINI, Eva. Criando um movimento negro em um país “branco”: ativismo político e cultural afro na Argentina. In: *Revista Afro-Ásia*. n. 39. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais – FFCH/UFBA, 2009. p. 153-181.

FRIGERIO, Alejandro; LAMBORGHINI, Eva. Procesos de reafricanización en la sociedad argentina: umbanda, candombe y militância “afro”. *Revista Pós Ciências Sociais*. v.8. n.16. jul./dez. 2011. Disponível em: <[http://alejandrofrigerio.com.ar/publicaciones/religiones\\_afro/Frigerio\\_Lambor\\_Reafricanizacion\\_Argentina\\_2011.pdf](http://alejandrofrigerio.com.ar/publicaciones/religiones_afro/Frigerio_Lambor_Reafricanizacion_Argentina_2011.pdf)>. Acesso em 01 ago 2012.

FRIGERIO, Alejandro. Una pregunta que nombra y afirma. *Revista Quilombo! Arte y Cultura Afro*. n. 64. Buenos Aires, 2010. Disponível em: <<http://www.revistaquilombo.com.ar/revistas/64/q64.htm>>. Acesso em: 01 ago 2012.

GOBELLO, José; OLIVIERI, Marcelo H. *Tangueces y lunfardismos de la cumbia villera*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. *Da diáspora – Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LARDONE, Luz M. El “glamour” de la marginalidad en Argentina: Cumbia villera la exclusión como identidad. In: *Revista de Ciências Sociais*. v. 116. n. 2. San José: Universidad de Costa Rica, 2007. Disponível em: <<http://www.latindex.ucr.ac.cr/sociales-116/05-lardone.pdf>>. Acesso em 27 jan 2013.

LEWIS, Marvin. *El discurso afroargentino: otra dimensión de la diáspora negra*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2010.

LOPES, Maíne Barbosa. Representações da imigração na Argentina: discursos e debates na configuração do Museo Hotel de Inmigrantes. In: *Aletheia*, v.1. n.2. La Plata, 2011. Disponível em: <<http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-2/representacoes-da-imigracao-na-argentina-discursos-e-debates-na-configuracao-do-museo-hotel-de-inmigrantes>>. Acesso em: 15 jul 2012.

LÓPEZ, Laura. *O caso dos negros em Buenos Aires (Argentina)*. Disponível em: <<http://www.antropologia.com.br/arti/colab/vram2003/a13-llopez.pdf>>. Acesso em: 01 ago 2012.

LUDEMIR, Julio. In: SOARES, Evelyn. Flash mob promove Batalha do Passinho em meio ao metrô do Rio. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/megazine/flash-mob-promove-batalha-do-passinho-em-meio-ao-metro-do-rio-7805633#ixzz2S3eCs2tv>>. Acesso em 13 mar 2013

- LUZ, Marco Aurélio. A propósito das representações do negro no cinema brasileiro. In: *Cultura negra e ideologia do recalque*. Salvador: EDUFBA; Rio de Janeiro: PALLAS, 2011 p. 19-45.
- MANIBARDO, Claudia Andrea. La cumbia villera ¿pedido de reconocimiento de identidad?. In: *Revista Margen: Portal de Trabajo Social y Ciencias Sociales*. n. 60. Março, 2011. Disponível em: <<http://www.margen.org/suscri/margen60/03manibardo.pdf>>. Acesso em: 29 jan 2013.
- MARTÍN, Eloísa. La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los 90. In: *Trans – Revista Transcultural de Música*. n. 12. Barcelona, 2008. Disponível em: <[http://www.sibetrans.com/trans/a90/la-cumbia-villera-y-el-fin-de-la-cultura-del-trabajo-en-la-argentina-de-los-90#\\_ednref9](http://www.sibetrans.com/trans/a90/la-cumbia-villera-y-el-fin-de-la-cultura-del-trabajo-en-la-argentina-de-los-90#_ednref9)>. Acesso em: 13 nov 2012.
- MEGLIO, Gabriel Di. La ciudad y la plebe. In: *¡Viva el bajo pueblo! La plebe urbana de Buenos Aires y la política entre la Revolución de Mayo y el Rosismo*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007. p. 27-75.
- MENGOLINI, Julia. Washington Cucurto: “No, no la pienso mucho, porque si la pienso no la hago”. In: *Ni a Palos*. 2011. Disponível em: <<http://www.niapalos.org/?p=3820>> Acesso em: 09 set 2012.
- MILANESIO, Natalia. *Peronists and Cabecitas: Stereotypes and Anxieties at the Peak of Social Change*. Londres, 2010. Disponível em: <[http://www.filo.unt.edu.ar/posgrado/doctorado\\_humanidades/biblio\\_chamosa/Milanesio%20Peronists%20and%20Cabecitas.doc](http://www.filo.unt.edu.ar/posgrado/doctorado_humanidades/biblio_chamosa/Milanesio%20Peronists%20and%20Cabecitas.doc)>. Acesso em: 16 nov 2012.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha do. Problematizações em torno da expressão “literatura marginal”. In: *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009. p. 36-51.
- NOVINSKY, Anita. Introdução. In: AZEVEDO, Francisca L. Nogueira de; MONTEIRO, John Manuel (orgs.). *Raízes da América Latina*. Rio de Janeiro: Expressão da Cultura; São Paulo: EDUSP, 1996. p. 13-18.
- ORO, Ari Pedro. Introdução. In: *Axé Mercosul: as religiões afro-brasileiras nos países do prata*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999. p. 17-24.
- PARDO, María Laura; MASSONE, María Eugenia. La cumbia villera em Argentina. In: *Revista Latinoamericana de Estudos del Discurso*. v. 6. n. 2. Caracas, 2006.
- PITA, Nicolás P. Afrodescendientes: una realidad que sale a la luz. In: *Grupo de Estudios Población, Migración y Desarrollo*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Disponível em: <<http://webiiigg.sociales.uba.ar/pobmigra/archivos/11.pdf>>. Acesso em: 10 fev 2012.
- REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís (org.) *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 65-92.
- RESENDE, Beatriz. O escritor latino-americano e a nação: um problema. In: *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008. p. 63-74.



SÁ, Simone Pereira de. Funk carioca: música eletrônica popular brasileira ?!. In: *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. v. 10. Brasília 2007. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/195/196>>. Acesso em: 07 out 2012.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.

SANTANA, Paula Manuella Silva de. *O insólito do real em Washington Cucurto: o infame e o bizarro diante da modernidade periférica porteña*. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC1060-1.pdf>>. Acesso em: 05 set 2012.

SEMÁN, Pablo; VILA, Pablo (comps.). Introducción. In: *Cumbia: Nación, etnia y género en Latino-América*. Buenos Aires: Gorla, Facultad de Periodismo de La Universidad Nacional de La Plata, 2011. p. 07-27.

SEMÁN, Pablo; VILA, Pablo. Cumbia villera: una narrativa de mujeres activadas. In: SEMÁN, Pablo; VILA, Pablo (comps.). *Cumbia: Nación, etnia y género en Latino-América*. Buenos Aires: Gorla, Facultad de Periodismo de La Universidad Nacional de La Plata, 2011. p. 28-99.

SILBA, Malvina. La cumbia em Argentina. Origen social, públicos populares y difusión masiva. In: SEMÁN, Pablo; VILA, Pablo (comps.). *Cumbia: Nación, etnia y género en Latino-América*. Buenos Aires: Gorla, Facultad de Periodismo de La Universidad Nacional de La Plata, 2011. p. 245-297.

SOLOMIANSKI, Alejandro. *Identidades secretas: la negritud argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SOUZA, Florentina da Silva. Literatura Afro-brasileira: algumas reflexões. In: *Revista Palmares: cultura afro-brasileira*. ano 1. n. 2. Dezembro, 2005. p. 64-72.

STUBBS, Josefina; REYES, Hiska N. *Más allá de los promedios: Afrodescendientes em América Latina/ Resultados de la Prueba Piloto De Captación En La Argentina*. Washington D/C: Universidad Tres de Febrero – Untref, 2006.

TONUS, Loraci Hofmann. Do discurso enquanto constituinte da realidade. In: *Revista de Letras*. v.5. Curitiba, 2002. p. 12-24. Disponível em: <<http://www.dacex.ct.utfpr.edu.br/loraci5.htm>>. Acesso em: 26 out 2008.

UOL NOTÍCIAS. *Comunidade paraguaia é a maior entre os imigrantes da Argentina*. In: Uol Notícias – Últimas notícias/ ANSA – Buenos Aires. Buenos Aires, 2011. Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/ansa/2011/09/14/comunidade-paraguaia-e-a-maior-entre-os-imigrantes-da-argentina.jhtm>> Acesso em: 15 jul 2012.

VIANNA, Hermano. Funk e cultura popular carioca. In: *Revista Estudos Históricos*. v. 3. n. 6. Rio de Janeiro, 1990. p. 244-253.

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. 2ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

YUSZCZUK, Marina. Ficciones de un presente desconcertante: Cucurto, Laguna, Bejerman. In: *Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"*. Rosário, 2009. Disponível em: <[http://www.celarg.org/int/arch\\_publici/yuszczuk.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_publici/yuszczuk.pdf)>. Acesso em: 08 set 2012.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

## ANEXOS


ANEXO A – Capa do romance *Coisa de negros*, de Washington Cucurto



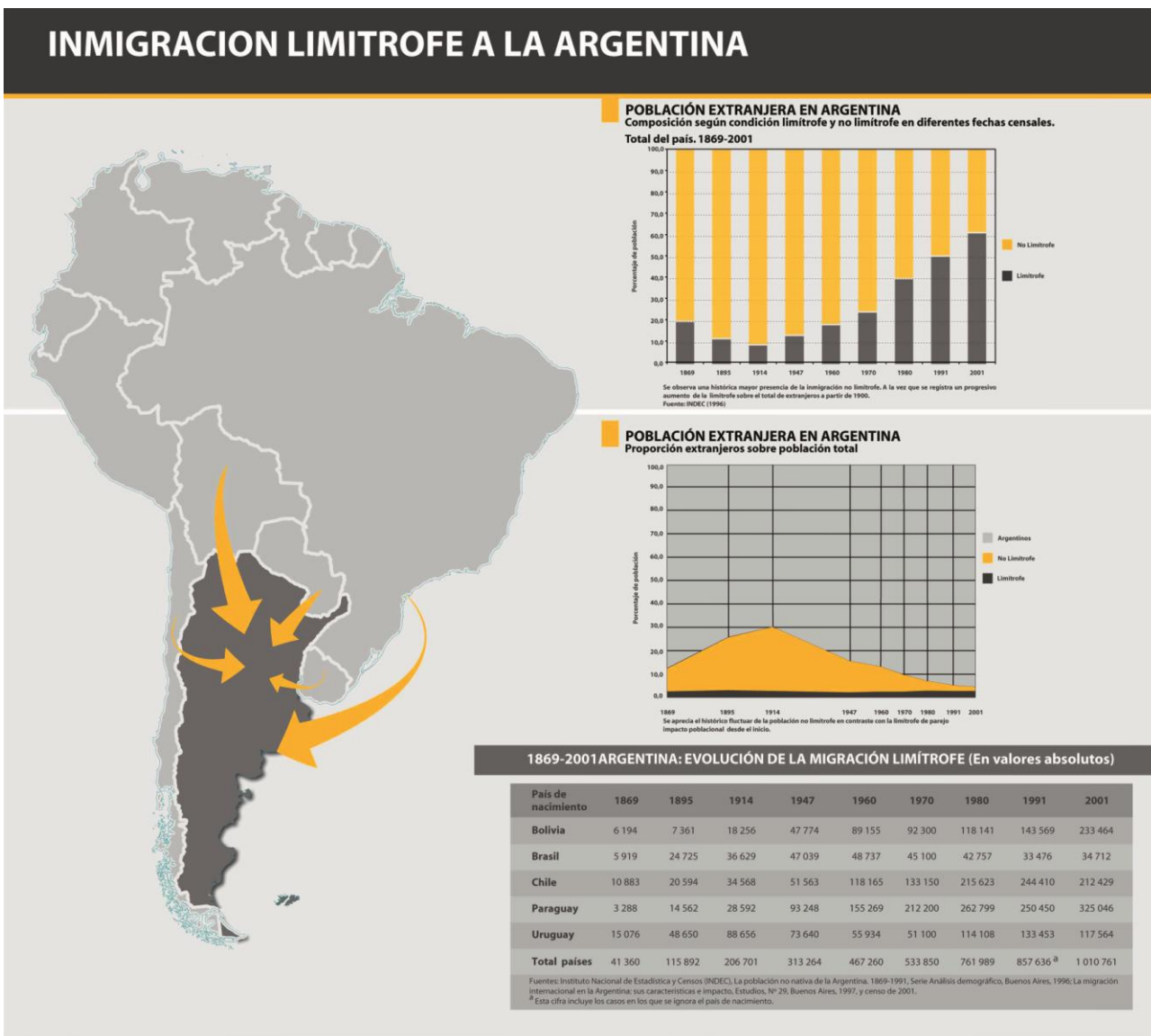
ANEXO B – O escritor argentino Washington Cucurto



ANEXO C – Questionário do Censo Argentino 2010, extraído do site oficial do Instituto Nacional de Estadística y Censos (INDEC)

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                                       |                                                                                                                                                                       |                                                                                    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|
| MARQUE ASI: <input checked="" type="checkbox"/>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | NO MARQUE ASI: <input type="checkbox"/>               | NO TACHE, ESCRIBA SOLO CON EL LAPIZ DEL CENSO Y BORRE CON LA GOMA SUMINISTRADA.                                                                                       | NO ABREVE, NO ACENTUE LAS PALABRAS.                                                |
| 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | A B C D E F G H I J K L M N Ñ O P Q R S T U V W X Y Z |                                                                                                                                                                       |                                                                                    |
| REPUBLICA ARGENTINA<br>MINISTERIO DE ECONOMIA Y FINANZAS PUBLICAS<br>INSTITUTO NACIONAL DE ESTADISTICA Y CENSOS                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                                       | 11 00000000 01-0                                                                                                                                                      |  |
| <b>INDEC</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |                                                       | <b>CENSO NACIONAL DE POBLACION, HOGARES Y VIVIENDAS 2010</b><br><b>CUESTIONARIO AMPLIADO DE VIVIENDAS PARTICULARES</b>                                                |                                                                                    |
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                                       | <b>Censo 2010</b><br>Año del Bicentenario                                                                                                                             |                                                                                    |
| CARACTER ESTRICTAMENTE CONFIDENCIAL Y RESERVADO - Ley N° 17.522                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                                       |                                                                                                                                                                       |                                                                                    |
| <b>UBICACION GEOGRAFICA</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |                                                       |                                                                                                                                                                       |                                                                                    |
| Cód. Calle: <input type="text"/>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |                                                       | Calle: <input type="text"/>                                                                                                                                           |                                                                                    |
| <input type="text"/>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |                                                       | <input type="text"/>                                                                                                                                                  |                                                                                    |
| Fracción N°: <input type="text"/>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |                                                       | Radio N°: <input type="text"/>                                                                                                                                        |                                                                                    |
| <input type="text"/>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |                                                       | <input type="text"/>                                                                                                                                                  |                                                                                    |
| Segmento N°: <input type="text"/>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |                                                       | Manzana N°: <input type="text"/>                                                                                                                                      |                                                                                    |
| <input type="text"/>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |                                                       | <input type="text"/>                                                                                                                                                  |                                                                                    |
| Puerta N°: <input type="text"/>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                                       | Piso N°: <input type="text"/>                                                                                                                                         |                                                                                    |
| <input type="text"/>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |                                                       | <input type="text"/>                                                                                                                                                  |                                                                                    |
| Dpto./Pieza: <input type="text"/>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |                                                       | <input type="text"/>                                                                                                                                                  |                                                                                    |
| <input type="text"/>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |                                                       | <input type="text"/>                                                                                                                                                  |                                                                                    |
| Vivienda N°: <input type="text"/>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |                                                       | <input type="text"/>                                                                                                                                                  |                                                                                    |
| <input type="text"/>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |                                                       | <input type="text"/>                                                                                                                                                  |                                                                                    |
| <b>VIVIENDA</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                                       |                                                                                                                                                                       |                                                                                    |
| <b>1 Tipo de vivienda particular</b> <small>Anote por observación</small>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |                                                       | <b>2 La vivienda está...</b>                                                                                                                                          |                                                                                    |
| <input type="checkbox"/> Casa                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |                                                       | <input type="checkbox"/> con personas presentes                                                                                                                       |                                                                                    |
| <input type="checkbox"/> Rancho                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                                       | <input type="checkbox"/> con todas las personas temporalmente ausentes                                                                                                |                                                                                    |
| <input type="checkbox"/> Casilla                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |                                                       | <input type="checkbox"/> deshabitada                                                                                                                                  |                                                                                    |
| <input type="checkbox"/> Departamento                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                       | <input type="checkbox"/> en alquiler o venta                                                                                                                          |                                                                                    |
| <input type="checkbox"/> Pieza en Inquilinato                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |                                                       | <input type="checkbox"/> en construcción                                                                                                                              |                                                                                    |
| <input type="checkbox"/> Pieza en hotel familiar o pensión                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |                                                       | <input type="checkbox"/> se usa como comercio, oficina o consultorio                                                                                                  |                                                                                    |
| <input type="checkbox"/> Local no construido para habitación                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |                                                       | <input type="checkbox"/> se usa para vacaciones, fin de semana u otro uso temporal                                                                                    |                                                                                    |
| <input type="checkbox"/> Vivienda móvil                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                                                       | <input type="checkbox"/> por otra razón                                                                                                                               |                                                                                    |
| <input type="checkbox"/> Persona/s viviendo en la calle → Pase a 4                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                       | Fin de la entrevista                                                                                                                                                  |                                                                                    |
| <b>ATENCIÓN CENSISTA:</b> Recuerde que para el censo, un hogar es la persona o grupo de personas que comparten los gastos de alimentación y viven bajo el mismo techo.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |                                                       |                                                                                                                                                                       |                                                                                    |
| <b>GUIA PARA DETECTAR HOGARES:</b> <ol style="list-style-type: none"> <li>Al llegar a la vivienda que le corresponde censar, indague cuántas personas pasaron la noche allí.</li> <li>Pregunte si todas las personas comparten los gastos de alimentación.</li> <li>Abra un cuestionario para cada hogar detectado en la vivienda.</li> <li>En caso de que detecte más de un hogar en la vivienda, abra un nuevo cuestionario y transcriba los mismos datos de Ubicación Geográfica incluyendo el mismo número de Vivienda en el nuevo cuestionario. Continúe en la pregunta → 4</li> <li>Numere correlativamente los hogares en el casillero Hogar N°.</li> </ol> |                                                       |                                                                                                                                                                       |                                                                                    |
| <b>3 Cantidad de hogares en la vivienda:</b> <input type="text"/>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |                                                       | <input type="text"/>                                                                                                                                                  |                                                                                    |
| Hogar N°: <input type="text"/>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |                                                       | <input type="text"/>                                                                                                                                                  |                                                                                    |
| <b>4 ¿Quiénes son las personas de este hogar que pasaron la noche del martes al miércoles aquí, incluyendo a los bebés, niñas y niños pequeños, y ancianos?</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                                       |                                                                                                                                                                       |                                                                                    |
| <b>LISTA DE PERSONAS QUE PASARON LA NOCHE DEL MARTES AL MIERCOLES AQUI</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |                                                       |                                                                                                                                                                       |                                                                                    |
| <small>Anote los nombres comenzando por el jefe o jefa del hogar.<br/>         Siga completando la lista tratando de continuar en el siguiente orden: cónyuge o pareja, hijo(a) / hijastro(a), yerno / nuera, nieto(a), padre / madre / suegro(a), otros familiares, otros no familiares, servicio doméstico y sus familiares.</small>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |                                                       |                                                                                                                                                                       |                                                                                    |
| Persona N°                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | Nombre                                                | Relación o parentesco con el Jefe(a)                                                                                                                                  |                                                                                    |
| 0 1                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |                                                       | <b>JEFE/JEFA</b>                                                                                                                                                      |                                                                                    |
| <input type="text"/>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |                                                       |                                                                                                                                                                       |                                                                                    |
| <input type="text"/>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |                                                       |                                                                                                                                                                       |                                                                                    |
| <input type="text"/>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |                                                       |                                                                                                                                                                       |                                                                                    |
| <input type="text"/>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |                                                       |                                                                                                                                                                       |                                                                                    |
| <small>Si en este hogar hay más de seis personas:<br/>         - Abra un nuevo cuestionario y transcriba los mismos datos de Ubicación Geográfica, incluyendo Vivienda N°.<br/>         - Anote el mismo número de hogar en Hogar N° (pregunta 3).<br/>         - Pase a la pregunta → 4 y continúe la entrevista, dejando en blanco el primer renglón.</small>                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                                       |                                                                                                                                                                       |                                                                                    |
| <b>5 ¿Alguna persona de este hogar es indígena o descendiente de pueblos indígenas (originarios o aborígenes)?</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                       | <b>6 ¿Ud. o alguna persona de este hogar es afrodescendiente o tiene antepasados de origen afrodescendiente o africano (padre, madre, abuelos/as, bisabuelos/as)?</b> |                                                                                    |
| <input type="checkbox"/> Sí Indique el N° de persona: <input type="text"/>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |                                                       | <input type="checkbox"/> Sí Indique el N° de persona: <input type="text"/>                                                                                            |                                                                                    |
| <input type="checkbox"/> No                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |                                                       | <input type="checkbox"/> No                                                                                                                                           |                                                                                    |
| <input type="checkbox"/> Ignorado                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |                                                       | <input type="checkbox"/> Ignorado                                                                                                                                     |                                                                                    |

ANEXO D – Panorama da imigração latina na Argentina



ANEXO E – Cartaz de divulgação da editora *Eloísa Cartonera*, obtido em uma livraria em Rosario/Santa Fé, na Argentina.

¡LA EDITORIAL MAS COLORINGHE DEL MUNDO!

# ELOÍSA

## CARTONERA

+85

...MUCHO MAS QUE LIBROS... TITULOS

MAUTNER BELLATIN  
 AIRA LAMBORGHINI  
 CUCURTO  
 PAULS \* \* \* \* \* PIGLIA  
 CASAS \* \* \* \* \* UHN  
 De Nápoli \* \* \* \* \* REYNOSO  
 POESIA, \* \* \* \* \* ZELARAYAN  
 NOVELITAS \* \* \* \* \* PERLONGHER  
 Y NOVELONES... \* \* \* \* \* ELABORADOS A MANO EN

¡EL CATALOGO \* \* \* \* \*  
 MAS PUNTIAGUDO \* \* \* \* \*  
 DE LA LITERATURA \* \* \* \* \*  
 LATINOAMERICANA!

NO Hay Cuchillo  
 Sin Rosas

bellezacartonera@hotmail.com  
 \* www.eloisacartonera.com.ar \*

GUARDIA VIEJA 4237  
 -a pasitos de Gascón-

¡NO HAY 2 TAPAS IGUALES!