



Confluências Culturais

Revista Interdisciplinar

v. 12, n. 2: Diálogos interdisciplinares sobre paisagem cultural – 2023 – ISSN 2316-395X

A milonga como rastro da participação do negro na cultura pampiana

The milonga as a trace of black participation in the Pampas culture

La milonga como huella de la participación negra en la cultura pampeana

Cleusa Maria Gomes Graebin¹
Jucelino Viçosa de Viçosa²

Recebido em: 30 set. 2022
Aceito para publicação em: 29 mar. 2023

Resumo: Um trabalho de memória possibilita que se tenha uma compreensão a respeito da trajetória de um grupo social, por meio da noção de que lembrar e esquecer são etapas de um mesmo processo; com isso, busca-se nos vestígios documentais algo capaz de fazer ressurgir algum acontecimento ou fenômeno ocorrido ao longo do tempo no âmbito de uma comunidade, de um lugar, com um determinado povo. Este artigo aborda, com base no gênero musical milonga desenvolvido na tríplice fronteira entre Brasil, Argentina e Uruguai, a inserção e a

¹ Doutora em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). Coordenadora e professora do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Bens Culturais da Universidade La Salle (Unilasalle). Professora no curso de História da Unilasalle. Coordenadora do Museu e Arquivo Histórico La Salle. Editora da Mouseion Revista Eletrônica.

² Doutor e mestre em Memória Social e Bens Culturais pela Unilasalle. Especialista em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira pelo Centro Universitário da Região da Campanha (Urcamp). Graduado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Técnico em Assuntos Educacionais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

presença dos negros no Pampa, no contexto de uma tradição idealizada apenas no ser humano de cor branca, centrada na figura do *gaucho*/gaúcho ligado ao campo, proprietário rural, de ascendência espanhola ou portuguesa, ideário depois acrescido de alemães, italianos, entre outros, invisibilizando a presença dos povos originários e dos africanos escravizados e seus descendentes.

Palavras-chave: milonga; negros; paisagem pampiana; trabalho de memória.

Abstract: A work of memory enables an understanding of the trajectory of a social group, from the notion that remembering and forgetting are stages of the same process; with this, it is sought in the documentary traces, something capable of resurfacing some event or phenomenon that occurred over time within a community, a place, with a particular people. Thus, this article addresses the insertion of blacks, from the musical genre *milonga* developed in the triple border between Brazil, Argentina and Uruguay, in order to highlight the presence of those in the *Pampas*, in the context of a tradition idealized only in the white human being, centered on the figure of the gaucho/gaúcho linked to the countryside, rural owner, of Spanish or Portuguese descent, then added to Germans, Italians, among others, invisibilizing the presence of original peoples and enslaved Africans and their descendants.

Keywords: milonga; blacks; Pampas landscape; memory work.

Resumen: Un trabajo de memoria permite comprender la trayectoria de un grupo social, a partir de la noción de que recordar y olvidar son etapas de un mismo proceso; con esto, se busca en las huellas documentales, algo capaz de resurgir algún acontecimiento o fenómeno ocurrido a lo largo del tiempo dentro de una comunidad, de un lugar, con un pueblo determinado. Así, este artículo aborda la inserción de los negros, a partir del género musical milonga desarrollado en la triple frontera entre Brasil, Argentina y Uruguay, con el fin de destacar la presencia de aquellos en la Pampa, en el contexto de una tradición idealizada sólo en el ser humano blanco, centrada en la figura del gaucho/gaúcho vinculado al campo, propietario rural, de ascendencia española o portuguesa, a la que luego se suman alemanes, italianos, entre otros, invisibilizando la presencia de los pueblos originarios y de los africanos esclavizados y sus descendientes.

Palavras clave: milonga; negros; paisaje pampeano; trabajo de memoria.

NOTAS INTRODUTÓRIAS

Em sua concepção vocabular, o termo *pampa* é originário do quíchua; tem o significado de planície, campo aberto, planura, ermo e lonjura e configura a “Mãe Terra”, ou “*Pachamama*”, também do idioma quíchua (Lopes, 2014). Enquanto expressão, o pampa traz consigo uma carga semântica eivada de subjetividade, que vai muito além de sua origem quíchua a significar o plano, o descampado e adquire contornos de vastidão, grandiosidade, capaz até de ser empregado com a conotação de adjetivo (Meyer, 2002). Enquanto bioma, o Pampa caracteriza-se por abrigar vida silvestre muito peculiar e diversificada, composta em grande parte por organismos adaptados ao ambiente campestre, num cenário marcado por paisagens de rara beleza e pontos de atração no que tange ao turismo e lazer.

Cabe salientar que na região pampiana foi instituído um projeto político de branqueamento com a vinda de imigrantes, pois os negros trazidos da África e os

povos que já habitavam a região antes da chegada do homem branco não foram levados em conta enquanto sujeitos sociais capazes de contribuir com a produção cultural. Destacamos que as tentativas de apagamento e de invisibilização do negro e do índio na paisagem do Pampa decorreram da não consideração destes como indivíduos atuantes e participativos da produção cultural, social e econômica. Do mesmo modo, na contemporaneidade, ressaltar esses povos se reveste de significativa importância, mediante temáticas presentes em estudos e pesquisas recentes (Battestin; Bonatti; Rufino Quinto, 2019; Moreira, 2022) que remetem a uma releitura de tais concepções e proporcionam uma ampliação dos debates e das interpretações a respeito desse passado e da multiplicidade de significações nele contidas.

Ao revisitarmos os primórdios da literatura pampiana, a questão identitária aparece sublimada na construção imaginária de uma figura que contivesse os valores inerentes à sociedade da época, mais especificamente do século XIX, e servisse como exemplo a ser seguido em razão de características como coragem, valentia, lealdade etc. No contexto de uma tradição, idealizou-se um ser humano de cor branca, com foco na figura do *gaucho*/gaúcho ligado ao campo, proprietário rural, de ascendência espanhola ou portuguesa e, mais tarde, alemã, italiana, entre outras. Nesse sentido, propusemo-nos a realizar um trabalho de memória, o qual oportuniza a busca pela construção/desconstrução/reconstrução de algum acontecimento ocorrido no passado e que, no presente, se caracteriza por se apresentar de modo incompleto, fragmentado, não totalmente claro (Bernd, 2013). Buscamos, então, rastros da presença do negro no Pampa por meio da literatura e da memória, as quais têm a possibilidade metafórica de conferir aos lugares um sentido e uma função mediante narrativa que reproduz o real e atribui a ele novos valores e outros significados. Por sua vez, a memória traz consigo um caráter de seletividade. Em face disso, cada indivíduo, com o emprego da subjetividade, escolhe os fatos que deseja ressignificar.

Alguns vestígios, como a milonga, gênero musical discutido mais adiante neste trabalho, podem ser considerados elementos propícios a fazer uma ressignificação do passado, capazes de recompor a paisagem pampiana e evidenciar a presença do negro na memória cultural da região. Para Jeanne Marie Gagnebin (2009), rastro e memória estão próximos porque a memória se sustenta no jogo entre presença e ausência, em que o presente busca um passado desaparecido que se irrompe num presente passageiro, pois o rastro/vestígio não representa algo criado com o propósito de perpetuação, e, sim, trata-se de alguma coisa que foi deixada, esquecida ao longo do tempo; “[...] o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente” (Gagnebin, 2009, p. 44).

A intenção deste texto consiste em demonstrar que a milonga tem raiz africana e que, ao longo do tempo, se apropriou de elementos oriundos de outros ritmos e estilos musicais, de modo a permitir que cada artista faça uma releitura no ato de *milonguear*, assim como em seus primórdios, em solo latino-americano, o negro precisou se adaptar às condições que lhe foram impostas para poder expressar seus dons artísticos e culturais, mesmo que fosse apenas com o propósito de rememorar/evocar as origens ancestrais. Para atingir os objetivos, trabalhamos com fontes bibliográficas que registram relatos memoriais e com dois poemas musicalizados em milongas – “Romance para um negro milongueiro” e “Milonga feitiço negro”, respectivamente dos autores Alfredo Zitarrosa e João Sampaio –, procurando, nessas composições, vestígios dos negros no Pampa. Ao considerar poemas como memórias, estamos concordando com Lopes (2003, p. 59), quando afirma que “é na poesia, e a partir da poesia que o pensamento encontra a memória como questão suprema, aquela de que depende o nosso viver num mundo em devir [...]”.

Assim, acreditamos que tais poemas constituem e organizam sentidos identitários, auxiliando na compreensão de mundo, estruturando-o, dando coerência e significação a determinados grupos sociais. Na sequência, discutimos elementos sobre vestígios do negro no Pampa com base em obras bibliográficas e levantamentos em banco de dados (Slave Voyages).

A PRESENÇA DO NEGRO NO PAMPA

Na América Latina, milhões de africanos escravizados ingressaram por portos como os do Rio de Janeiro, Colônia do Sacramento, Buenos Aires e Montevideu, os quais tiveram significativa importância no comércio de seres humanos (Gomes, 2020). Entre os séculos XVII e XIX, Buenos Aires, Colônia do Sacramento, Montevideu e Rio de Janeiro estreitaram vínculos sociais, políticos, culturais e comerciais que se consolidaram e fizeram do porto carioca um dos principais entrepostos comerciais do Atlântico, em razão da circulação de metais preciosos, tais como a prata vinda da Bolívia, e dos negros trazidos de África (Freitas, 2018; The Transatlantic [...], 2023³).

Fernando Aduato (2016, p. 99), quando ressalta a presença do negro na formação do gaúcho rio-grandense e platino, informa que, “[...] enquanto o gaúcho platino recebeu maior contribuição do contingente indígena, o rio-grandense recebeu do contingente africano”. Do mesmo modo, por meio da análise da arquitetura do Pampa, Andrea Trentin (2016) registra a presença do negro ao afirmar que as estâncias, em seus primórdios, para manter a posse das terras e do gado, eram construídas em local elevado e cercadas por muros. Por conta disso,

[...] geravam pátios internos, servindo alguns à família e outros para acomodar os escravos, que assim eram separados do contato com seus senhores. As janelas dos dormitórios estavam voltadas para a área externa da fazenda, pois os escravos, mantidos em condições subumanas e submetidos a maus tratos, eram considerados uma grave ameaça em caso de rebelião (Trentin, 2016, p. 149).

Nos centros urbanos os sobrados, caracterizados como residências de dois pisos, destinavam-se às famílias mais abastadas, os estancieiros, e eram “[...] casas sofisticadas, tanto em ornamentos como em técnicas construtivas. O térreo destinava-se a duas finalidades: depósito de escravos ou casa de comércio” (Trentin, 2016, p. 155). Para a autora, houve no Pampa um período de muita riqueza, desenvolvimento e progresso, até o declínio da indústria do charque (final do século XIX e início do XX) e a abolição da escravatura (1888). Com relação à escravidão na região pampiana, a imagem mais presente é a de seres humanos considerados como mercadoria a ser vendida ou trocada, como um bem a ser deixado de herança e até como produto de contrabando.

Sob a perspectiva literária, a identidade de quem tem origem na fronteira pode ser entendida como uma mistura do tipo humano sul-rio-grandense e do gaúcho argentino e uruguaio, além de uma forte herança do indígena e do negro, como a comprovar que houve uma ultrapassagem de limites territoriais.

³ A base de dados informa que entre 1781-1800 e 1801-1885 entraram cerca de 394.600 e 1.497.090 escravizados no Brasil, respectivamente. Entre 1780 e 1812, cerca de 20.000 escravizados chegaram aos portos de Buenos Aires, Montevideu e Sacramento. É relevante ressaltar, de acordo com Caé (2012), que houve proibição do tráfico de escravos nas províncias do Rio da Prata em 1812, no Uruguai em 1842 e no Brasil em 1850, com trânsito fronteiriço de escravizados perdurando até 1850.

A fronteira é um marco que limita e separa e que aponta sentidos socializados de reconhecimento. Com isso podemos ver que, mesmo nesta dimensão de abordagem fixada pela territorialidade e pela geopolítica, o conceito de fronteira já avança para os domínios daquela construção simbólica de pertencimento a que chamamos identidade e que corresponde a um marco de referência imaginária que se define pela diferença (Pesavento, 2002, p. 36).

Com base nas ideias de Homi Bhabha (2014), é no espaço fronteiriço que se possibilita a criação de uma “imagem discursiva” entre a história e a literatura, em que “a diferença cultural é um processo de significação através do qual afirmações da cultura ou sobre a cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade” (Bhabha, 2014, p. 69). Assim, podem ser abertos novos espaços para que surjam outros sentidos relativos à identidade por meio dessa hibridação cultural que age sobre o sujeito inserido no “entre-lugar” da fronteira.

O ponto de partida para uma ressignificação da trajetória cultural do negro no Pampa pode estar nos bairros portuários de Montevideu, entendidos como locais de expansão da milonga no Pampa e de desembarque de escravizados africanos. Conforme se observa em Marcel de Almeida Freitas (2018, p. 385, adaptado):

No final do século XVII, a escravidão se converte em grande negócio em praticamente toda a América [...]. Grandes massas de negros chegavam à região do Prata, alguns vindos direto da África e muitos vindos, como contrabando, do Brasil, através do comércio com paulistas e fluminenses. [...]. Por volta de duzentos mil escravos chegaram à bacia do Prata a partir desse período, sendo que eram encaminhados para: 1- minas do norte da Argentina e sul da Bolívia; 2- serviços domésticos e caseiros nos centros urbanos como Buenos Aires, Santiago, Córdoba, Asunción, Montevideo e, mais raramente, 3- para o trabalho agrícola nas províncias hoje fronteiriças com o Brasil e com o Uruguai.

O mesmo pressuposto pode ser observado em Roberto Bracco *et al.* (2021, p. 16), ao expressar que: “*Hacia 1756, tres décadas después de la fundación de la ciudad de Montevideo, arribó un navío portugués con cargamento de esclavos, procedente de Angola*”⁴. Os negros eram negociados de forma legal – por meio de *licencias*⁵ e *asientos*⁶ – e mediante a ilegalidade do contrabando, com o predomínio do transporte pelos portugueses, seguidos pelos holandeses, franceses e ingleses (Sirqueira, 2012).

No Pampa, o fato de grandes proprietários luso-brasileiros e espanhóis terem estabelecimentos em ambos os lados da fronteira facilitou o trânsito de gado, o comércio de mercadorias e o contrabando de escravizados. Além dos negócios ilícitos, era comum o roubo de cavalos e de escravizados, de um lado a outro (Flores, 2013).

A utilização da mão de obra escrava na região era diversificada, representada pelos escravizados de ganho, que se ocupavam da venda de produtos e quitutes, além de servirem como artesãos, sapateiros, barbeiros, alfaiates, entre muitas outras atividades. Também foi intensa a presença de negros escravizados para atuar na zona rural como laçadores e domadores, assim como no plantio e na colheita, além do trabalho nas

⁴ “Por volta de 1756, três décadas após a fundação da cidade de Montevideu, um navio português chegou com uma carga de escravos de Angola” (tradução nossa).

⁵ “Era a permissão concedida aos indivíduos que desejassem fazer o transporte de certo número de escravos para uma região da América espanhola. Em troca, os licenciados deveriam pagar um imposto ao governo” (Sirqueira, 2012, p. 11).

⁶ “O *asiento* de negros era um contrato pelo qual um indivíduo ou uma companhia tinha como função e direito exercer a administração do comércio de escravos no lugar do governo, incluindo-se a aquisição na África, a travessia do Atlântico e a venda nos portos em que era autorizado a desembarcá-los” (Sirqueira, 2012, p. 11, grifo original).

charqueadas. As mulheres negras tornavam-se amas de leite, lavadeiras e executavam as demais atividades domésticas (Sirqueira, 2012).

Para Luís Augusto Farinatti (2018), a mão de obra escrava fez-se presente na maioria dos estabelecimentos de criação de gado nessa região de fronteira meridional entre os três países e constatou-se em maior número a presença de escravizados campeiros, além dos chamados roceiros, bem como os considerados “especializados”, que atuavam como pedreiros, carpinteiros e sapateiros. Por sua vez, Augusto Meyer (2002) refere-se à escravidão como uma instituição social, um estado de costumes, uma forma de propriedade e um modo de produção, isso visto sob a ótica de uma ordem política, moral e econômica instituída, na qual, por exemplo, o estancieiro “comprava os quinze ou vinte anos que podia dar-lhe o trabalho de um negro escravo por quantia correspondente à quadragésima parte [...] de um peão, no mesmo período” (Meyer, 2002, p. 26).

Em seu labor, o escravizado desempenhava suas funções no mesmo ritmo dos demais trabalhadores envolvidos na tarefa, apenas cabendo-lhe os castigos e os sofrimentos da escravidão. Comprova-se a atuação do negro em estâncias por meio dos relatos de viajantes, como se pode observar em Auguste de Saint-Hilaire (1974, p. 47):

As construções desta estância constam de algumas palhoças esparsas e da casa do dono, coberta de telhas, porém pequena e de um só andar. O interior quase desmobiado não oferece comodidade. Todavia o proprietário falou-nos possuir 10 a 12 mil cabeças de gado, avaliadas em cerca de 250 mil francos, além de ser senhor de muitos escravos e ter grande número de cavalos.

O negro foi domador, pastor de ovelhas, carreteiro, padeiro, marinheiro, entre outros (Avé-Lallemant, 1953; Isabelle, 2006; Molas, 1982). Com base no modo como foi introduzido na região, a forma como era tratado pela maioria de seus “donos”, o negro precisou adaptar-se às condições que lhe foram impostas. Assim, assimilou a cultura do branco e nela precisou incluir seus referenciais das mais diversas manifestações como, por exemplo, música e religião. Salienta-se que, apesar das dificuldades, muitos africanos conseguiram se ajustar ao meio, atuaram no exército, desenvolveram formas de lazer, estabeleceram alianças com o sagrado e procuraram, de alguma maneira, manter os laços culturais com a terra de origem (Sirqueira, 2012).

No entender de Lucas Panitz (2010, p. 180),

as manifestações culturais estão amplamente relacionadas ao território. A música popular oferece uma leitura desse território, através de representações do espaço – indica lugares de memória e topofilias coletivas, histórias e tradições compartilhadas.

Por esse espaço de fronteira também o negro transitou, primeiramente como produto da escravização, depois como cidadão em busca de liberdade e, finalmente, como integrante de uma sociedade na qual, apesar do histórico de sofrimentos, dores e privações, obteve conquistas, imprimiu sua marca e adquiriu a mesma importância dos demais povos formadores da região.

No âmbito desse espaço identitário, o negro foi passando por diversas formas de invisibilização. Entre elas, podem-se destacar os registros censitários oficiais, nos quais foram criadas nomenclaturas como moreno, mulato, crioulo, pardo, *trigueño*, não-branco e outras, enquanto forma de reduzir o lugar de registro da palavra negro. Portanto verifica-se que ele integrou o cenário da região pampiana, com participação efetiva no desempenho de atividades econômicas, militares e, conseqüentemente, sociais e culturais, por exemplo.

Alberto Zum Felde (1967) cita um tipo intermediário entre o *gaucho* do campo e o habitante da cidade, morador dos arrabaldes, o “compadrito”, que se estabeleceu com o passar do tempo, como uma

*derivación del gaucho [...] intermediario entre el gaucho y el cajetilla: tiene los vicios de ambos, pero no siempre sus virtudes. Es peleador, jugador, tenorio y haragán como el gaucho malevo; presumido y pedante como el cajetilla de la ciudad. Híbrido bizarro de las tres razas, blanca, negra e indígena, tiene sus costumbres, sus modas, su lenguaje y sus conceptos particulares*⁷ (Zum Felde, 1967, p. 222).

Há, na afirmação desse autor, um sentido depreciativo em relação aos gaúchos, parte de habitantes relacionados aos contornos do Pampa, estudados também por Moraes (1935) e Hessel (1967).

Ildefonso Pereda Valdes (1965) expressa que os negros da etnia bantu foram a maioria dos escravizados no Uruguai e mesclaram seus cultos com os ritos católicos, como, por exemplo, a substituição de Xangô por Santa Bárbara, San Benito ou San Baltasar, impostos pelo catolicismo.

Cabe destacar manifestações de cunho social e religioso, como o Maçambique de Osório, o Quicumbi de Rio Pardo e os Ensaio de Mostardas, e outras expressões religiosas de matriz africana que integram o campo religioso do Rio Grande do Sul, inclusive a “existência de religiões afro-gaúchas, as quais constituem um complexo formado por diferentes manifestações religiosas, com destaque para o Batuque, a Linha Cruzada e a Umbanda” (Oro, 2010, p. 123).

A RESSIGNIFICAÇÃO DO NEGRO POR MEIO DO GÊNERO MILONGA

A própria história da milonga está diretamente ligada à trajetória dos africanos na região do Pampa e tem sua origem na diversidade cultural presente nas periferias de Buenos Aires e de Montevidéu, expandindo-se, depois, para o campo (Albornoz, 2016). Conforme Vicente Rossi (1958), por meio da presença de negros marinheiros cubanos nos portos de Montevidéu se tem as denominações de “*danza cubana*”, depois de “*habanera*”⁸, e efetiva-se o nome de milonga. Para o autor,

las tertulias danzantes de los cuartos de las chinatas recibieron en el acto la visita de la Danza, pues eran una prolongación de los barrios marítimos, y cuando ya dominada y ampliamente acriollada se hizo inevitable en las tertulias alegres orilleras, un tercer nombre definió su nueva transformación y se llamó Milonga, por proceso lógico y natural: Como hemos visto, prologaba esos

⁷ “Derivação do gaúcho [...] intermediário entre o gaúcho e os homens afetados da cidade: tem os vícios de ambos, mas nem sempre as suas virtudes. É briguento, jogador, tenaz e preguiçoso como o gaúcho malevo; presunçoso e pedante como os afetados da cidade. Híbrido bizarro das três raças, branca, negra e indígena, tem seus próprios costumes, suas modas, sua própria linguagem e seus conceitos particulares” (tradução nossa).

⁸ Segundo Joana Martins Saraiva (2020, p. 617), “o termo habanera abriga em si uma multiplicidade de significados, de apropriações e representações distintas, que partem da noção de gênero musical, mas que abrangem intrincadas questões que desafiam a sua própria definição. A despeito do seu caráter transatlântico e da pluralidade de formas que assume em contextos locais, a habanera – forma musical e/ou coreográfica associada primeiramente à Havana, Cuba, mas sucessivamente desterritorializada e reterritorializada – vai ser ‘fixada’ em territórios e ressignificada em uma série de identidades [...]”.

bailecitos una sesión de canto, o, como se decía y dice aun, "se milongueaba"⁹
(Rossi, 1958, p. 99).

O termo milonga difundiu-se e passou a designar, também, uma reunião de pessoas, um evento de baile ou de canto, cabendo a ela, a milonga, ser considerada um traço significativo da diáspora africana, pois:

Nesse mosaico, no entanto, havia a recorrente preocupação com a afirmação das origens e com estratégias de produção de memória e sociabilidade traduzidas na constituição de espaços onde práticas culturais performáticas, como o candombe e a milonga entre outros, seriam os meios mais eficazes para os grupos de africanos na configuração de elos simbólicos entre as estruturas de sentimentos preexistentes e suas novas demandas sociais (Oliveira; Mello, 2011, p. 2).

No documentário *Pensar la música: el tango afroporteño de los siglos XVIII y XIX*, Norberto Pablo Cirio (2021) faz menção a Atahualpa Yupanqui, ao dizer que *"la música es paisaje que canta"*, e apresenta um mapa, extraído do Google Earth, de Angola, no qual aparecem três localidades, denominadas Candombe, Tango e Milonga. Tem-se, então, a geografia sonora a comprovar a evidência dos gêneros presentes na zona do Pampa, ou seja, há uma raiz geográfica que determina a razão do gênero milonga. Não se trata apenas de um registro dialetal, e sim de que essas localidades fazem referência a *"ritmos de matriz africana"* (Cirio, 2021, minuto 44:48).

Segundo Cirio, deve-se ouvir a voz dos que nunca foram escutados. Há que se ir em busca do conhecimento original e criar informações, pois

a mayoría do que se lo escribió, históricamente, sobre los afrodescendientes no se habló de sus ancestros [...]. Hay que crear conocimientos originales y hay que hablar con los que fueron silenciados por la Historia¹⁰ (in Red Federal Afroargentina, 2020, minuto 17:39).

As pessoas escravizadas na América, e depois seus descendentes, reinventaram as culturas africanas conforme as limitadas condições que tinham. O poder da cultura e da rememoração é fazer a primeira viva, uma vez que se forma ao longo do tempo, e a música afro vai além do mero propósito de se fazer ouvir: objetiva se fazer sentir. Há um aporte significativo das culturas afro no Pampa, com ênfase nos aspectos rítmico-musicais cuja sustentação se apoia na oralidade expressa nas diversas formas de cantar, e muitas vezes o toque de tambor representa uma vivência social, uma forma de expressão, de memória de uma coletividade.

Enfatizamos que a palavra milonga traz em sua significação a noção de um gênero musical, um tipo de dança e um espaço para a prática de danças (este último mais notadamente no Uruguai), vista como um evento que oportuniza o inter-relacionamento cultural entre os três países que integram o Pampa. Susan Oliveira e Carla Mello (2011), no artigo intitulado *"De payadas e milongas: os saberes da voz"*, expressam que os gêneros poéticos musicais sul-americanos carregam consigo a mediação criativa dos africanos por

⁹ "Os convívios dançantes nas salas das chinas foram imediatamente visitados pela Danza, como prolongamento dos bairros marítimos, e quando esta, já dominada e amplamente acumulada, se tornou inevitável nos convívios alegres da orla marítima, um terceiro nome definiu a sua nova transformação e chamou-se Milonga, por processo lógico e natural: como vimos, estes pequenos bailes eram precedidos de uma sessão de canto, ou, como se dizia e ainda se diz, 'se milongueava'".

¹⁰ "A maioria do que foi escrito, historicamente, sobre as pessoas de ascendência africana não falava dos seus antepassados [...]. Temos de criar conhecimento original e temos de falar com aqueles que foram silenciados pela história" (tradução nossa).

meio da apropriação, da criação ou até mesmo de sua efetiva participação no cenário cultural pampiano. As autoras exemplificam tal atuação com base na *habanera*, na *candombe*, na *milonga* e no *tango*, enquanto expressões culturais que convergem para a participação do negro na formação cultural da região. Sobre o *tango*, de acordo com Ricardo Rodriguez Molas (2001, p. 195), trata-se de uma

música de origem africana [...], refugiava-se nos salões de baile do negro. Desde o século XVIII costumavam associar-se com esse objetivo. [...] Nessa época ouviam-se “habaneras”, mazurcas, hostis, valsas e tangos negros.

Ainda conforme Susan Oliveira e Carla Mello (2011, p. 73), antes de integrar o léxico musical, o termo *milonga* funciona como

estratégia de manutenção de marcas africanas locais. *Milonga* é nome de uma das cidades de origem de grande parte dos africanos que vieram como escravos para o Rio da Prata no período colonial. Atualmente, *Milonga*, a cidade, pertence ao Congo (República Democrática do Congo), na região limítrofe com Angola.

Assim que se pode compreender ter havido alguma apropriação, criação e/ou efetiva participação dos povos africanos na produção dos mais diversos gêneros musicais e danças originárias do Pampa, o qual pode ser entendido como o espaço do encontro entre diferentes culturas e o polo gerador de expressivas criações artístico-musicais. Por exemplo, a *milonga* e o *candombe*, muito além de práticas performáticas e culturais, representam elos simbólicos configurados pelos povos africanos como meio de afirmação das origens e estratégias de produção de memória.

O trabalho musical de africanos escravizados em terras pampianas ainda é pouco explorado, muito em razão de sua marginalização pelas classes dominantes ao longo do tempo, em que qualquer traço cultural que remonte a uma ancestralidade africana é subvalorizado ou claramente negado. Tratando especificamente de afroargentinos, Norberto Pablo Cirio (2004, p. 104) argumenta que, em razão das condições que possuíam, os negros não externaram a respeito de seus saberes musicais no momento de compor e podem ter recorrido à música negra ancestral, pois ao serem “*contrastadas sus obras con fuentes históricas y etnográficas podrían aflorar rasgos musicales propiamente negros*”¹¹.

Como forma de manter os preceitos de dominação, não havia interesse em reconhecer algum valor na cultura de origem negra e, assim, simplifica-se a música negroafricana a seu caráter essencialmente rítmico, ao que Norberto Pablo Cirio (2004, p. 108) rebate:

*Hoy sabemos que la sinonimia África = tambor no es tan así, basta tener en cuenta que no sólo muchas de sus etnias no utilizan tales membranófonos, sino que también poseen un desarrollo melódico y armónico, como la compleja polifonía vocal de los pigmeos. Con todo, dicha sinonimia devino en estereotipo y está, de alguna manera, instalada en el sentido común*¹².

¹¹ “Através do cruzamento das suas obras com fontes históricas e etnográficas, podem surgir características musicais negras” (tradução nossa).

¹² “Hoje sabemos que a sinonímia África = tambor não é assim tão verdadeira, bastando ter em conta que muitos dos seus grupos étnicos não só não utilizam tais membranofones, como possuem um desenvolvimento melódico e harmônico, como a complexa polifonia vocal dos Pigmeus. No entanto essa sinonímia tornou-se um estereótipo e está, até certo ponto, estabelecida no senso comum” (tradução nossa).

Com relação ao estereótipo, Norberto Pablo Cirio (2004, p. 111) relaciona o seu surgimento ao momento em que características de terceiros, sejam reais ou imaginadas, podem ser estendidas ao grupo a que pertencem, de modo que *“el estereotipo es la resultante de un proceso de simplificación cultural ante el desinterés por comprender al Otro en su verdadera dimensión”*¹³, em que busca alcançar um consenso por meio da repetição como forma de reduzir ou subestimar o potencial do outro de modo a manter o *status quo* de dominação. Ainda, ao não empregar o termo *negro* para designar africanos escravizados e seus descendentes, podemos pensar em processo de invisibilização destes como agentes na história de determinado espaço.

Como componentes simbólicos da cultura de um lugar, a música e a poesia, entre outros, auxiliam na representação de imaginário coletivo, expressam manifestações afetivas ou pejorativas sobre indivíduos, grupos sociais e até de um determinado povo. Os sujeitos citados na narrativa musical refletem o quanto memórias e interações sociais e culturais estão presentes no fazer de poetas e de músicos.

Buscamos na milonga *“Romance para un negro milongueiro”* (Zitarrosa, 1972) o personagem negro ali manifestado, gerado pelos imaginários que atravessam os tempos, a possibilidade de construção da memória coletiva. No poema musicalizado, Zitarrosa exalta o negro como tamboreiro e dançador, trazendo também vestígios da religiosidade de matriz africana quando se refere ao candombe por meio do termo *candomblé*: *“Negro milongueiro qué bien, / Buen tamborileiro también, / baila milonga para su mercê, / como milonga e como candomblé”*¹⁴. Por meio do ritmo musical, dos instrumentos e da dança, citados pelo poeta, entendemos uma maneira de os escravizados e de seus descendentes darem continuidade, no Uruguai, a costumes e crenças, bem como construir territórios no espaço que lhes concediam e/ou que conquistavam. *“Negro nieto de cazador, / trabajando en el corralón; / sombra de jabalí; pie de león / junta basura y bosta en un camión”*¹⁵. Trata-se da trajetória de um homem cujo avô, caçador livre nas savanas de África, é escravizado e vive no Pampa; seu pai é gerado na mesma condição social e, buscando a liberdade, *“se alzó en armas junto al general / y un cañón lo partió en Marmarajá”*¹⁶. Ele, filho, é livre, mas vive em condições degradantes, sustentando-se por meio de um subemprego. Ao caçador fizeram escravo, seu filho buscou a liberdade, que só encontrou na morte. De acordo com Zitarrosa (1972), o neto, pela milonga, pela batida do tambor e pelos passos da dança, lamenta os sofrimentos aos quais seu povo foi submetido:

*Piensa en los cañones de Alvear,
abre el ojo y vuelve a mirar.
Un batallón es para batallar,
ése es el mejor modo de pensar.*¹⁷

¹³ “O estereótipo é o resultado de um processo de simplificação cultural devido a uma falta de interesse em compreender o Outro na sua verdadeira dimensão” (tradução nossa).

¹⁴ “Negro milongueiro como é bom, / Bom tamborileiro também, / dança milonga à vontade, / como milonga e como candomblé” (tradução nossa).

¹⁵ “Neto negro de um caçador, / trabalhando no curral; / a sombra de um javali; uma pata de leão / junta lixo e esterco em um caminhão” (tradução nossa).

¹⁶ “Pegou em armas com o general / e um canhão o dividiu em Marmarajá” (tradução nossa).

¹⁷ “Pensem nos canhões de Alvear, / abre o olho e olha de novo. / Um batalhão é para combater, / essa é a melhor maneira de pensar” (tradução nossa).

Nas lutas cotidianas do personagem, o cantor e compositor rememora a presença do negro na formação social, cultural e econômica da região do Pampa, remetendo a um passado que precisa ser reescrito e ressignificado, no qual os negros atuaram e são relevante marco para a consolidação do que se entende por cultura pampiana na contemporaneidade. No entanto Zitarrosa acaba por reforçar a condição subalterna dos negros, dando-lhes pouca ou nenhuma chance de sair daquela situação. Será nos bailes, como milongueiro, que um horizonte de possibilidades se vislumbra.

Outro autor, João Sampaio (2013), em “Milonga feitiço negro”, traz que “*Milonga é o grito do povo / Milonga é força racial / Milonga é o orvalho da alma / Contra a injustiça social*”. Entendemos que o autor, consciente do processo contínuo de invisibilização do negro nos processos socioeconômicos, políticos e culturais no Brasil, e especificamente na região do Pampa, afirma que a milonga teria o papel de ser alento, representando os negros e os demais das camadas populares.

A composição de João Sampaio (2013) traz também vestígios de negros e indígenas e, com sua sensibilidade, reconhece as contribuições deles para a consolidação da sociedade: “*Se a milonga vem da Pampa / Mostrando o que a Pampa tem / Me crucifico em milongas / Sou negro e índio também*”. Nesta estrofe percebemos a interação que o autor faz do Pampa como paisagem geográfica e paisagem subjetiva na qual reconfigura o índio ao lado do negro em realidade imaginada por meio de relação poética entre o que ocorria outrora e o que traz ressignificado em seus versos.

Confirmando a localização geográfica da milonga, Sampaio (2013) coloca-se como um Cristo índio e negro, crucificado sob os acordes de uma milonga, permitindo revivências, no momento presente, do drama do genocídio dos povos originários, da escravização dos negros, fazendo uma crítica social à situação de seus descendentes nos dias atuais.

Desse modo, podemos dizer que a milonga está diretamente relacionada à identidade do fronteiriço, resultante de elementos de origem africana, ibérica, de povos originários e de imigrantes europeus. É entendida como gênero musical forjado na paisagem do Pampa, que traz consigo peculiaridades dos indivíduos da região tracejada pelos imaginários campeiro e urbano, e passa a se caracterizar como uma narrativa específica da fronteira (Carraro; Machado, 2018).

E, como assegura Vicente Rossi (1958), há sinais da participação do negro na milonga, tais como nome, ritmo, técnica, ritual e linguagem, e, dessa forma, caracterizam-se como evidências da atuação dele no Pampa e na construção de memórias, de modo que se faz “necessário extirpar o pensamento de subvalorização da cultura afro, para que se elimine o medo do desconhecido. Basta conhecê-lo e, no fim, perceber que é parte integrante de si mesmo” (Silva, 2014, p. 34).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Constatamos nos estudos realizados que o negro participou efetivamente das atividades componentes do cenário do Pampa, seja na zona rural ou urbana, nos serviços domésticos, na lavoura, nos trabalhos de campo, nas tropeadas, nas carreteadas, na navegação, entre outros. O que comprova sua presença, embora haja algumas tentativas de apagamento e de diminuição, são os estudos e relatos apresentados por meio de rastros, pistas e informações que poderão proporcionar uma revisão, uma reconstrução e/ou uma ressignificação da atuação do negro enquanto gerador de articulações relacionadas ao setor econômico e como produtor de cultura.

Consideramos, assim, que o negro ocupou, ao lado do branco e do índio, o mesmo espaço paisagístico, urbano e rural da região do Pampa. Agrega-se a isso o fato de ter sido invisibilizado nesse espaço desde sua chegada, sem reconhecimento pelas tradições e pela cultura dominante.

Os negros, assim como os índios (habitantes originários do Pampa), também devem ser reconhecidos como construtores desse espaço de construção da sociedade desde o período colonial. Sua importância começa no período da escravidão, perpassa a época colonial e se mantém, com o passar do tempo, ao lado das demais etnias que compreendem a paisagem pampiana.

No processo de escravidão, ao negro foram impostas todas as espécies de dificuldades. Uma delas foi a de preservar sua cultura originária, pois tratava-se de pessoas desterradas de seu lugar natal, num ambiente totalmente hostil e sem liberdade para exercer seus ritos tradicionais. O catolicismo pode ser um exemplo do modo como o negro foi pressionado para “esquecer”, “abandonar” suas crenças, assim como a música, pois eram submetidos a incessantes jornadas laborais e não tinham acesso a seus instrumentos característicos.

O negro não era visto como ser humano e sim como “coisa”, “ferramenta de trabalho”, um “bem patrimonial”, então se construiu a ideia de que não seria capaz de gerar cultura, de ter inteligência e de demonstrar algum tipo de criatividade. No entanto vimos que até o sincretismo religioso criado pelo negro funcionou como uma espécie de resistência às imposições dos dominadores e um modo de manter seus laços culturais com o continente africano, assim como uma forma de praticar seus ritmos musicais sem o risco de ser castigado.

O cenário social da época colonial demonstra o negro submetido à condição inferior e o branco colocado como o dominador, o detentor do poder. Com o pretexto de após a abolição todos estarem sob o mesmo sentido de Nação, os valores culturais e sociais que predominaram foram os da classe dominante. Criaram-se, dessa forma, estereótipos de que não havia negros escravizados nas estâncias, que os aportes culturais de origem africana não foram significativos, entre tantos outros, e essas interpretações com o tempo foram se solidificando, a ponto de acabar por gerar um “manto de naturalidade”, o qual encobriu a participação do negro na paisagem cultural pampiana.

Nos versos de Zitarrosa (1972), há espaço para os negros despossuídos, oprimidos e perseguidos e o tocar do tambor para a marcação do ritmo da milonga; no cantar, os versos adquirem tons de denúncia quanto à opressão e à invisibilidade. João Sampaio (2013) traz o negro e o índio para a cena do Pampa, colocando-os como personagens de um enredo que ainda está em construção.

REFERÊNCIAS

ADAUTO, Fernando. O elemento humano no Pampa: o gaúcho e sua história. In: CHOMENKO, Luiza; BENCKE, Glayson Ariel (org.). **Nosso Pampa desconhecido**. Porto Alegre: Fundação Zoobotânica do Rio Grande do Sul, 2016.

ALBORNOZ, Javier. **A interpretação na milonga sureña de Juan José Ramos**: entre o popular e o erudito. 2016. Artigo (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

AVÉ-LALLEMANT, Robert. **Viagem pelo sul do Brasil no ano de 1858**. Tradução pelo Instituto Nacional do Livro. Rio de Janeiro: Leipzig, 1953.

BATTESTIN, Cláudia; BONATTI, Jailson; RUFINO QUINTO, Jeanice. A colonização e resistência dos povos originários da América Latina. **Revista Fórum Identidades**, v. 30, n. 1, jul./dez. 2019. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/forumidentidades/article/view/13495>. Acesso em: 18 mar. 2023.

BERND, Zilá. **Por uma estética dos vestígios memoriais: releitura da literatura contemporânea das Américas a partir dos rastros**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

BRACCO, Roberto *et al.* **Esclavitud y afrodescendientes en Uruguay: una mirada desde la antropología**. Disponível em: <https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/sites/ministerio-educacion-cultura/files/2019-12/Esclavitud%20y%20afrodecendientes%20en%20Uruguay.pdf>. Acesso em: 23 fev. 2021.

CAÉ, Rachel da Silveira. Territorialidade e escravidão: a questão do trânsito fronteiriço de escravos entre Brasil e Uruguai (1830-1850). **OQ**, ano 1, n. 1, nov. 2012. Dossiê Abolição e Pós-Abolição. Disponível em: <https://seppirhomologa.c3sl.ufpr.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/2575/REVISTA%20OQ1%20RACHEL%20CAEDOC.pdf?sequence=-1&isAllowed=y>. Acesso em: 19 mar. 2023.

CARRARO, Ghadyego; MACHADO, Jeremyas. Entre acordes e versos: da identidade fronteiriça aos aspectos históricos e estruturais da milonga. **RIHGRGS**, Porto Alegre, n. 154, p. 77-88, jul. 2018.

CIRIO, Norberto Pablo. El movimiento payadoresco argentino en perspectivas afro y femenina: Matilde Ezeiza, una ilustre desconocida. **Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"**, ano XXVIII, n. 28, p. 105-140, 2014. Disponível em: <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1019/1/movimiento-payadoresco-argentino.pdf>. Acesso em: 9 fev. 2021.

CIRIO, Norberto Pablo. La presencia del negro en grabaciones de tango y géneros afines. **Em Pauta**, v. 15, n. 25, jul.-dez. 2004. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/EmPauta/article/viewFile/8512/4937>. Acesso em: 9 fev. 2021.

CIRIO, Norberto Pablo. **Pensar la música: el tango afroporteño de los siglos XVIII y XIX**. 22 jul. 2021. YouTube: @MusicaArgentinaUNSAM. Disponível em: https://youtu.be/MvB4f6T_ESE. Acesso em: 19 mar. 2023.

FARINATTI, Luís Augusto Ebling. Nos rodeios, nas roças e em tudo o mais: trabalhadores escravos na campanha rio-grandense (1831-1870). *In*: ENCONTRO "ESCRavidão E LIBERDADE NO BRASIL MERIDIONAL", 2. Disponível em: http://www.escravidaoeliberdade.com.br/site/index.php?option=com_content&view=article&id=119. Acesso em: 12 out. 2018.

FLORES, Moacyr. **Contrabando de escravos**. Pradense: Porto Alegre, 2013.

FREITAS, Marcel de Almeida. **O povo negro na bacia do Rio da Prata no século XVIII: particularmente em Buenos Aires, Argentina, e no Uruguai**. Disponível em: <http://www.humanas.ufpr.br/portal/cedope/files/2011/12/O-povo-negro-na-bacia-do-rio-da-Prata-no-s%C3%A9culo-XVIII-Marcel-de-Almeida-Freitas.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2018.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

GOMES, Miriam Victoria. **Negros africanos na história da Argentina**. Disponível em: <http://www.paginadigital.com.ar/articulos/2005/2005seg/literatura5/negrosaficanos-argentina-140805.asp>. Acesso em: 12 abr. 2020.

HESSEL, Lothar F. Gênese, apogeu e declínio do tipo gaúcho. **Caravelle – Cahiers du Monde Hispanique et Luso-brésilien**, p. 33-45, 1967.

ISABELLE, Arsène. **Viagem ao Rio da Prata e ao Rio Grande do Sul**. Brasília: Senado Federal, 2006.

LOPES, Cicero Galeno. Transfronteiricidade na cultura pampiana. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL BIOMA PAMPA: VALORES BIOLÓGICOS, CULTURAIS E ECONÔMICOS. 23-24 abr. 2014.

LOPES, Silvina Rodrigues. **Literatura, defesa do atrito**. Lisboa: Vendaval, 2003.

MEYER, Augusto. **Prosa dos pagos: 1941-1959**. 4. ed. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro/Corag, 2002.

MOLAS, Ricardo Rodríguez. **Historia social del gaucho**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.

MOLAS, Ricardo Rodríguez. O negro na história argentina (1852-1900). **ALFA: Revista de Linguística**, São Paulo, v. 4, 2001. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3225>. Acesso em: 12 set. 2021.

MORAES, Luiz Carlos. **Vocabulário sul-rio-grandense**. Porto Alegre: Globo, 1935.

MOREIRA, Cassiel Henrique. **Lutas por reconhecimentos em comunidades quilombolas da fronteira oeste do Rio Grande do Sul**. 2022. Dissertação (Mestrado em Extensão Rural) – Programa de Pós-Graduação em Extensão Rural, Universidade de Santa Maria, Santa Maria, 2022.

OLIVEIRA, Susan A. de; MELLO, Carla Cristiane. De payadas e milongas: os saberes da voz. **Outra Travessia**, n. 11, 2011. Literatura e Música. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2011n11p71>. Acesso em: 12 out. 2020.

ORO, Ari Pedro. As religiões afro-gaúchas. *In*: SILVA, Gilberto Ferreira da; SANTOS, José Antônio dos; CARNEIRO, Luiz Carlos da Cunha (org.). **RS Negro: cartografias sobre a produção do conhecimento**. 2. ed. Porto Alegre: Edipuc-RS, nov. 2010.

PANITZ, Lucas Manassi. **Por uma geografia da música: o espaço geográfico da música popular platina**. 2010. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

PEREDA VALDES, Ildfonso. El negro en el Uruguay: pasado y presente. **Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay**, Montevideo, XXV, 1965.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Além das fronteiras. *In*: MARTINS, Maria Helena (org.). **Fronteiras culturais: Brasil – Uruguai – Argentina**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

RED FEDERAL AFROARGENTINA. **Entrevista al Antropólogo Norberto Pablo Cirio realizada por Carlos Lamadrid y Facundo Scanzi de Asociación Misibamba**. 7 nov. 2020. YouTube: @redfederalafroargentinel9965. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mMfxTmm1GXl&t=2700s>. Acesso em: 18 set. 2021.

ROSSI, Vicente. **Cosas de negros: las orígenes del tango y otros aportes al folklore rioplatense**. Buenos Aires: Librería Hachette, 1958.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem ao Rio Grande do Sul: 1820-1821**. São Paulo: Edusp, 1974.

SAMPAIO, João. **Milonga feitiço negro**. 2013. YouTube: Diego Muller – Tema. Disponível em: <https://youtu.be/vtSh-VmHg2g>. Acesso em: 18 mar. 2023.

SARAIVA, Joana Martins. *A habanera* através da imprensa carioca: revisitando práticas musicais oitocentistas pela Hemeroteca Digital Brasileira. SIMPOM 2020 – SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 6., 3-6 nov. 2020, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Unirio, 2020.

SILVA, Helder Kuiawinski da. A cultura afro como norteadora da cultura brasileira. **Perspectiva**, Erechim, v. 38, n. 144, p. 25-35, dez. 2014.

SIRQUEIRA, Karoline Lima. **A escravidão negra no Rio da Prata**. 2012. Monografia (Bacharelado em História) – Departamento de História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

THE TRANSATLANTIC Slave Trade – Database. **Slave Voyage**. Disponível em: <https://www.slavevoyages.org/voyage/database>. Acesso em: 19 mar. 2023

TRENTIN, Andrea Marcilio. Arquitetura. *In*: CHOMENKO, Luiza; BENCKE, Glayson Ariel (org.). **Nosso Pampa desconhecido**. Porto Alegre: Fundação Zoobotânica do Rio Grande do Sul, 2016.

ZITARROSA, Alfredo. **Romance para un negro milonguero**. 1972 Sony Music Entertainment (Argentina). YouTube: Alfredo Zitarrosa – Tema. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S8RLtF4S4cw>. Acesso em: 18 mar. 2023.

ZUM FELDE, Alberto. **Proceso historico del Uruguay**. Montevideo: Editorial Arca, 1967.