

**PROCESSOS IDENTITÁRIOS NO ESPELHO DA MODERNIDADE: A
GUITARRA NEGRA DE OSCAR ALEMÁN**

***Procesos identitarios en el espejo de la modernidad: la guitarra negra de
Oscar Alemán***

Identity processes in the mirror of modernity: Oscar Alemán's black guitar

Ricardo Moreno de Melo

Doutor em Antropologia, Docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ)

E-mail: ricardo.melo@ifrj.edu.br

Áltera, João Pessoa, Número 19, 2025, e01901, p. 1-29.

ISSN 2447- 983



RESUMO:

Este artigo trata do tema dos processos de identificação étnico-raciais na modernidade a partir de um caso específico. Trata-se do cantor e guitarrista de jazz argentino Oscar Alemán. Seu período de atuação vai da década de 1920 até o ano de 1980, quando morre na Argentina aos 71 anos. A partir de conceitos advindos da Antropologia foi possível destrinchar ou ao menos lançar uma luz sobre a complexidade do seu caso. A contrapelo de uma perspectiva ingênua amparada em uma concepção essencialista, a qual em uma primeira mirada poderia entender o seu percurso como contraditório, foi possível perceber as coerências sutis que animaram suas escolhas.

PALAVRAS-CHAVE: Processos de identificação. Modernismo. Jazz. Negritude.

ABSTRACT:

This paper addresses ethnic-racial identification processes in modernity based on a specific case. It focuses on the Argentine jazz singer and guitarist Oscar Alemán, whose career extended from the 1920s until 1980, when he died in Argentina at 71 years old. Drawing on concepts from Anthropology, it was possible to unravel or at least shed some light on the complexity of his case. Contrary to a naive perspective supported by an essentialist conception, which might initially interpret his path as contradictory, it was possible to perceive the subtle coherences that influenced his choices.

KEYWORDS: Identification processes. Modernism. Jazz. Blackness.

RESUMEN:

Este artículo aborda el tema de los procesos de identificación étnico-raciales en la modernidad a partir de un caso específico: la trayectoria del cantante y guitarrista de jazz argentino Oscar Alemán. Su período de actividad abarca desde la década de 1920 hasta 1980, cuando fallece en Argentina a la edad de 71 años. Utilizando conceptos de la Antropología fue posible desentrañar o, al menos, echar alguna luz sobre la complejidad de su caso. Contrariamente a una perspectiva ingenua sostenida por una concepción esencialista, que podría inicialmente entender su camino como contradictorio, fue posible percibir las sutiles coherencias que animaron sus elecciones.

PALABRAS CLAVE: Procesos de identificación. Modernismo. Jazz. Negritud.



INTRODUÇÃO

O tema do guitarrista argentino Oscar Alemán e suas vicissitudes identitárias apareceu para mim dentro de um contexto de estudos de música popular na América Latina. Interessado pelos estudos latino-americanos no campo da música, propus à instituição na qual trabalho um projeto de pesquisa com o tema da música negra nas duas margens do Rio da Prata. O projeto “Música preta em terras de brancos: sonoridades afrodiáspóricas no contexto da música popular do Uruguai e da Argentina” procurou identificar manifestações musicais de origem negra, ou que tenham contado com a presença negra em seu desenvolvimento. Lendo acerca das fricções – e sinto uma compulsão incontrolável de dizer “das ficções” – étnico-raciais na Argentina e Uruguai pude chegar ao nome de Alemán. Na grande maioria dos textos que circulam na internet, de natureza acadêmica ou não (e sobretudo nestes últimos), o guitarrista é elencado no rol dos músicos afroargentinos que contribuíram para a música popular nacional. Considerando que era assim que ele se autoidentificava, não há dúvida de que ele deve ser incluído no rol dos afroargentinos. A sutileza da questão, no entanto, deve-se ao fato de que no decorrer da vida a sua inserção étnico-racial se deu de formas múltiplas, e é sobre tal aspecto que pretendo refletir aqui neste artigo.

Dentre as várias leituras acerca do músico, o texto de Matthew B. Karush (2019) me chamou atenção pelo fato de ter sido o único, até aquele momento, a evidenciar os movimentos erráticos de Alemán no que diz respeito a sua autoidentificação étnico-racial. Em seu livro, Karush está interessado primeiramente em estudar os artistas argentinos que consolidaram suas carreiras em um plano internacional através de redes globalizadas, mas também se mostra interessado em discussões e reflexões sobre o processo de constituição identitária do guitarrista.

Quero, por outro lado, deixar claro logo de saída que não me proponho neste texto a desautorizar o músico e nem tentar “desmascarar” nenhuma suposta operação oportunista ou qualquer coisa desse gênero. Pelo contrário, o objetivo é de lançar um olhar sobre a complexa rede de significados que são mobilizados no momento em que esses processos ocorrem. É o caso de chamar atenção para diversas reflexões que dão conta de que os processos de identificação e autoidentificação não possuem, como se costuma pensar, um núcleo ou uma essência que lhe confira uma realidade objetiva e absolutamente estável.

Creio que a importância de trazer um tema como este ao escrutínio do ponto de vista das ciências humanas e sociais é o de contribuir para o debate vigente no qual estão envolvidos pesquisadores, agentes públicos e também os movimentos



sociais com suas demandas específicas. Do ponto de vista analítico, a questão dos processos de identificação tem sido bastante visitada nas últimas décadas a partir de diversas disciplinas no campo das ciências humanas e sociais. Não se trata de nenhuma novidade o uso de expressões como “identidades não essencializadas” (Barth, 2011) e “dissolução das monoidentidades” (Canclini, 2001) ou reflexões como as do antropólogo Michel Agier (2001) ou de Stuart Hall (2003a; 2004), entre outros, que dão conta dos aspectos posicionais e relacionais do processo de identificação. Tal processo é sempre uma tomada de posição em relação a um outro e está sempre entramado em redes complexas de sociabilidade.

Ao fim e ao cabo, a autoidentificação afroargentina do guitarrista Osacar Alemán nos interpela e nos convida a fazer avançar nossos planos de entendimento das tramas simbólicas que constituem a nossa vida social.

OSCAR ALEMÁN

Oscar Marcelo Alemán teve uma vida que em vários momentos parece saída das páginas de um livro de ficção. Entre altos e baixos, ele transitou por momentos decisivos da cultura popular nacional e internacional do século XX. Nasceu em 20 de fevereiro de 1909 na cidade de Resistencia, província do Chaco no nordeste argentino, filho de uma família pobre mas muito vocacionada para as artes, sobretudo para a música. Seu pai, Jorge Alemán Moreira, uruguaio de nascimento, era filho de espanhóis migrantes, violonista e entusiasta de *payadas*¹ e outras expressões musicais *criollas*. Sua mãe, Marcela Pereira, sabia tocar piano e era descendente de indígenas da etnia Qom, também chamada Toba pelo colonizador espanhol. O pai, quando ainda moravam na província do Chaco, trabalhava nas lidas rurais, sobretudo no cultivo do algodão.

Quando o futuro guitarrista tinha seis anos de idade, o pai formou junto com a mãe e outros irmãos mais velhos uma companhia artística chamada *Sexteto Moreira*, que executava um conjunto de danças e músicas denominadas *criollistas* ou *nativistas*, isto é, formas artísticas que celebravam o universo rural e *gauchesco* que naquele momento era a expressão mais contundente da nacionalidade argentina. Esse universo simbólico nativista tinha a ver, por um lado, com o momento de grande imigração europeia, principalmente de italianos, despertando nos grupos nativos a celebração de um passado idealizado no qual se destacava a figura do *gaucho*, homem corajoso

¹ As *payadas* são uma forma de poesia cantada improvisada e de caráter agonístico. O desafio pode ser travado entre dois ou mais contendores. Segue um padrão variável, porém rígido, de estruturação poética. Há diversos tipos rítmicos e estróficos. Foi muito popular tanto na sua versão rural quanto urbana nas duas margens do Rio da Prata. Essa arte foi muito praticada por cantores-poetas negros, como Gabino Ezeiza, considerado historicamente o mais importante (Chá, 2016).



que de modo destemido povoava as grandes extensões de terra conhecidas como *la pampa*. Por outro lado, a ascensão simbólica do *gaucho* e toda essa cultura criollista se liga aos interesses de uma elite rural que erige essa figura como núcleo identitário do povo argentino. O mito literário do *gaucho* forneceu um modelo para uma sociedade que, em muitos sentidos, se transformava (Palomino, 2021).



Fig. 01: Oscar Alemán.

Fonte: Jornal Página 12

O historiador argentino Antônio J. Pérez Amuchástegui (1965), que estudou esse fenômeno do *gaucho* pioneiramente do ponto de vista da história das mentalidades, aponta a transição ocorrida a partir da segunda metade do século XIX até as primeiras décadas do século seguinte. Nesse processo, o *gaucho* vai gradativamente sumindo da paisagem pampeana por conta de um conjunto de transformações que correspondem a uma reformulação pela qual passou a região, a partir de certos impulsos capitalistas. Mesmo com a vitória dos liberais sediados em Buenos Aires, no confronto contra os *federales* – uma guerra civil que vai definir o futuro do país –, o centro produtivo argentino continuará sendo a zona rural. Mas, para o que nos interessa aqui, o importante é entender que, no momento de seu desaparecimento, o *gaucho* vai representar simbolicamente a nova Argentina, aquela mesma que por outro lado impôs o seu desaparecimento transformando-o em peão de estância. É nesse ambiente que toda uma literatura será engendrada tendo como núcleo o universo gauchesco. É o caso de lembrar, no âmbito da literatura, do épico *Martin Fierro* de 1875; *Santos Vega* (1851), de Hilario Ascasubi; e *Dom Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes. Essas três obras foram fundamentais para a fixação do *gaucho* no imaginário da nova nação que surgia. Nesse contexto de celebração identitária *criollista* é que ocorrerá a estreia de Alemán nas apresentações do Sexteto Moreira. Inicialmente ele não tocava nenhum instrumento, pois era ainda muito pequeno, mas

se apresentava caracterizado de *gaucho* dançando o *malambo*, dança afroargentina na qual os bailadores praticam o *sapateado* em uma perspectiva agonística, ou seja, em disputa com outro dançarino. Esta dança teria chegado ao Rio de la Plata, segundo aponta o etnomusicólogo Néstor Oderigo (2007), advinda de Lima, ainda no período em que a Argentina pertencia ao vice-reino do Peru.

Então temos a primeira inscrição étnica de Alemán dentro de um contexto de apresentação que invocava o universo *gauchesco*, no qual, diga-se de passagem, a presença de homens negros não era uma raridade. O *gaucho* negro foi uma realidade inquestionável (Molas, 1982), sobretudo naqueles anos 1920, pois ao longo do tempo a construção imaginária desse personagem o fez como um homem não negro. Esse é o caso, por exemplo, do personagem *gaucho* Dom Segundo Sombra, como aponta o antropólogo Norberto Pablo Cirio (2020). Este romance, já citado anteriormente como um dos importantes textos que ajudaram a consolidar a imagem do *gaucho*, foi inspirado em um homem negro que teve existência real na vida do autor, Ricardo Güiraldes. Seu nome era Segundo Ramirez e trabalhava na fazenda na qual o autor foi criado. Não obstante ser um homem negro e ter sua imagem até certo ponto popularizada por conta de entrevistas concedidas a jornais e revistas do país ao longo de sua longa existência, ele continuou a ser retratado nas capas das inúmeras edições do livro, no teatro e no cinema como um homem não negro. Cirio argumenta convincentemente, chamando atenção para um conjunto de operações levadas a cabo na Argentina no sentido de ocultar a presença negra e excluí-la da dimensão criativa que operou na construção da cultura daquele país. Ironicamente, Cirio, em um belo jogo de palavras, descobre que a palavra Argentina é um anagrama para antinegra.

Ainda com seis anos, o pai de Alemán leva toda a família para Buenos Aires em 1915, com a intenção de conseguir melhores apresentações e, com isso, aumentar a renda da família. Chegaram a se apresentar em lugares de grande afluência popular, como o Luna Park, o Teatro Novo e o Parque Japonês. Uma vez na capital, ele tenta uma articulação que o levaria à cidade de Santos, no Brasil. Nesse novo ambiente, ele tentaria se manter através de uma representação comercial no negócio de algodão. As coisas não correm como planejado e logo as dificuldades aparecem. Nesse momento, a família recebe a trágica notícia do falecimento da mãe que havia ficado na Argentina. Esse episódio desestrutura toda a família, e pouco tempo depois, não suportando mais as pressões, Jorge Alemán se suicida deixando órfãos os seus quatro filhos. Oscar, naquele momento, tinha 10 anos de idade.

Após essa ocorrência, Oscar vai peregrinar sozinho pelas ruas de Santos, pois seus irmãos se dispersaram. Para viver, ele se posicionava perto de uma boate e ficava abrindo as portas dos carros dos clientes em troca de algumas moedas. Fazia



também outros pequenos trabalhos como engraxe de sapatos e venda de jornais, que lhe rendiam muito pouco, mas o suficiente para adquirir um cavaquinho, instrumento pequeno e bem adequado aos seus, agora, treze anos de idade. O cavaquinho também lhe foi oportuno por conta de sua capacidade de acompanhamento harmônico, expertise que Alemán levaria para toda a sua vida. O ano da aquisição foi 1922 (Sopeña, 1975).

Na sequência dos fatos, o artista *chaqueño* conhecerá o músico brasileiro Gastão Bueno Lobo. Esse encontro será decisivo para sua carreira, pois o brasileiro tinha contatos profissionais e perspectivas de atuação fora do Brasil. Assim formaram o duo *Les loups*, ou *Os lobos*, aproveitando o sobrenome de Gastão. Com esse duo, Alemán experimentará sua segunda inserção étnica, pois a ideia do brasileiro era o aproveitamento da música havaiana que, ao menos desde a *Exposição Universal de San Francisco* de 1915, fazia muito sucesso nos Estados Unidos. É interessante perceber que essas canções, denominadas *Hula Ku'i*, surgidas no final do século XIX, eram uma fusão da música tradicional do arquipélago com elementos ocidentais modernos. Elas também cumpriram um papel na formação do nacionalismo local, o qual se deu no mesmo momento em que essas músicas estavam sendo gestadas (Denning, 2019). Essa música era muito centrada nos instrumentos de corda, com formação do tipo: ukulele, guitarra (violão), guitarra havaiana, e guitarra-harpa. Isso se encaixava perfeitamente dentro do horizonte organológico dos *Les Loups*. Em 1925, eles então chegaram a Buenos Aires – Alemán na ocasião tinha dezesseis anos – e tocavam arranjos de tangos, música brasileira (choro e samba) e outros gêneros, além da música havaiana. A boa performance da dupla rendeu um contrato com a prestigiosa companhia de discos americana *Victor Talking Machine*.

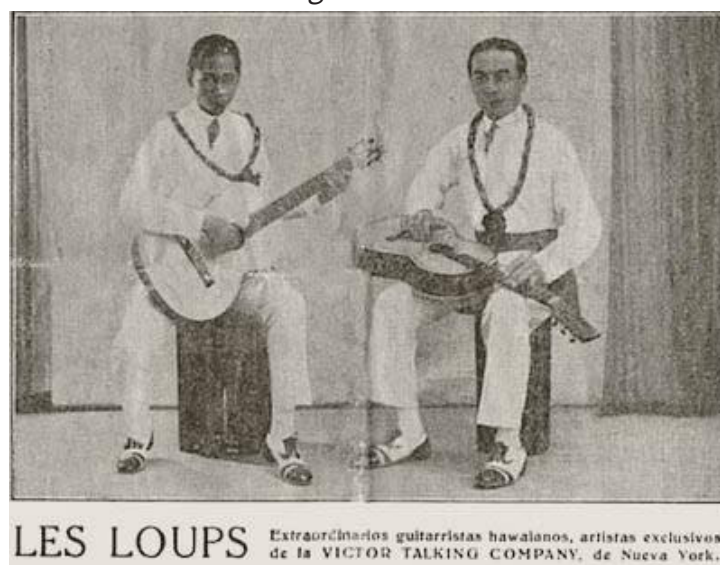


Fig. 2: Foto de divulgação da *Victor Talking Machine* para o duo *Les Loups*

Não demorou para que a dupla passasse a fazer apresentações, fosse objeto da crítica musical especializada de Buenos Aires e tivesse peças publicitárias confeccionadas para ampliar sua visibilidade. Matthew Karush chama atenção para o fato de que na fotografia oficial da companhia Victor:

Alemán e Lobo aparecen sentados, vestidos de blanco, llevan corbata y calzan zapatos elegantes. Alemán toca un acorde en su guitarra y Lobo sostiene la suya sobre el regazo, en posición horizontal, al estilo hawaiano. Para subrayar la identidad musical del dúo, los dos músicos llevan una guirnalda hawaiana en el cuello. La revista de música popular La canción moderna publicó esa foto bajo el título “Guitarras brujas”, y en el epígrafe que describía al conjunto decía: “Notabilísimo dúo de concertistas de guitarra hawaiana, maravillosos intérpretes de la música popular regional” (Karush, 2019, p. 35).²

Como se vê pela descrição e pela própria foto reproduzida acima, não há nenhuma menção de que se trata de um grupo sul-americano e que um dos integrantes, inclusive, era argentino. Pelo contrário, como bem analisa Karush, as guirlandas, o nome francês da dupla e a cor escura de Alemán convocam a uma interpretação na qual eles devem ser vistos como estrangeiros... e possivelmente havaianos, uma vez que possuem um domínio técnico tão notável das músicas regionais daquele país, como é apontado pela crítica especializada. A chave interpretativa sugerida na peça publicitária era a do exotismo. Dessa forma, Oscar Alemán faz sua segunda inscrição étnica no contexto da indústria da música.

O terceiro momento do músico argentino que abordarei aqui é o de sua inserção na cena jazzística, primeiramente na Europa e em seguida na Argentina. A partir de 1929, o duo *Les Loups* vai pra Europa tendo Paris como centro de suas atividades. Em 1931 o grupo se desfaz, mas Alemán continuaria na capital francesa onde brilharia na orquestra da cantora e dançarina afro-americana Josephine Baker. A transição se deu quando o bailarino negro Harry Flemming, originário das Ilhas Virgens dinamarquesas³, que naquele final da década de 1920 estava percorrendo a América do Sul, convidou a dupla sul-americana para que se integrasse ao seu espetáculo. A dupla aceitou e juntos fizeram algumas apresentações na Argentina e no Uruguai entre 1928 e 1929. Nesse mesmo contexto, Flemming, em preparação para ir a Europa, convida os *Les Loups* para que o acompanhem nesse giro europeu. A partida da Argen-

2 “Alemán e Lobo aparecem sentados, vestidos de branco, usam gravata e calçam sapatos elegantes. Alemán toca um acorde em seu violão e Lobo sustenta o seu sobre o colo, em posição horizontal, ao estilo havaiano. Para sublinhar a identidade musical do duo, os dois músicos levam uma guirlanda havaiana no pescoço. A revista de música popular A canção moderna publicou essa foto sob o título ‘violões bruxos’, e na epígrafe que descrevia o conjunto dizia: ‘notável duo de concertistas de guitarra havaiana, maravilhosos intérpretes da música popular regional’”.

3 As ilhas virgens dinamarquesas foram vendidas em 1917 para os Estados Unidos, passando então a serem chamadas de Ilhas Virgens Americanas.

tina ocorreu em janeiro de 1929, e a *troupe* ficou junta por mais ou menos dois anos (Pujol, 2015). Com a dissolução do grupo, Alemán continuou suas atividades como guitarrista e teve como tarefa principal, além de trabalhar em gravações diversas, integrar o grupo de Josephine Baker, em cuja banda tocava uma grande quantidade de músicos jazzistas dos Estados Unidos e da Europa. Integrar este grupo foi de suma importância para o desenvolvimento e aprimoramento de sua técnica e estilística.



Fig. 3 - Foto de Josephine Baker no Cassino de Paris.
Oscar Alemán está ao seu lado direito.

O contexto racial, digamos assim, no qual Alemán se imiscuía era bastante complexo e só posso tratá-lo aqui a partir de uma visão resumida, mas que pode ser útil ao intento desse artigo. Essa perspectiva a qual me refiro relaciona-se ao que ficou consagrado como o “modernismo cultural”, ocorrido nos países centrais do sistema capitalista, principalmente de corte europeu, na passagem do século XIX para o seguinte.

Em princípio é preciso conectar a questão raciológica ao termo modernismo, termo este correlato à “modernidade”. Esta última é entendida como um conjunto de transformações que englobam aspectos políticos, sociais, econômicos e culturais na Europa. Seguindo o crítico Marshall Berman (1986) podemos dividi-la em três fases. A primeira teria ocorrido entre os séculos XVI e XVIII. Essa fase diz respeito ao momento de desenvolvimento econômico no qual estava em curso um amplo processo de acumulação originada, entre outros fatores, com a integração da América ao sistema-mundo através do processo de colonização desse continente (Quijano; Wallerstein, 1992). Este processo contribuiu para o desenvolvimento da ciência mo-

derna que será responsável pelas revoluções tecnocientíficas a partir do século XVIII. É justamente nesse século que se inicia a segunda fase, conforme Berman. O ano é 1790, tendo a Revolução Francesa como marco. Lembremos que esse também é o período chamado pelo historiador Eric Hobsbawn (2015) de “a era das revoluções”, no qual analisa pormenorizadamente os modos de configurações sociopolíticas a partir da Revolução Francesa e do ciclo das revoluções industriais que se iniciam no final do século XVIII. Essas transformações redimensionarão a vida social europeia daquele período ensejando novas categorias profissionais, uma intensificação da vida urbana, a emergência dos estados nacionais, a burocratização da vida institucional, a mecanização da produção e mais uma série de transformações. Por fim, sempre seguindo a datação de Marshall Berman, temos a terceira etapa que se inicia a partir do início do século XX.

O momento que estamos analisando aqui diz respeito a terceira etapa do processo de desenvolvimento da modernidade. Os diversos modernismos, europeus e latino-americanos, por exemplo, seriam a contrapartida artística e cultural de todo esse processo de transformação. O modernismo estaria ligado às novas sensibilidades que emergiam desse quadro de mudança social pela qual a Europa, e outras partes do mundo, passava. O significativo crescimento das camadas médias é de grande importância para esta análise, uma vez que elas serão um importante vetor na constituição de um espaço público, bem como na consolidação de um mercado simbólico, consumindo música, teatro, literatura, jornais etc. (Ortiz, 1998). O final do século XIX e boa parte do XX também foi o momento no qual as práticas europeias imperialistas encontraram importante desenvolvimento. Os continentes africano e asiático foram espaços territoriais sobre os quais a expansão capitalista europeia ocorreu com grande ímpeto.

No conjunto de desenvolvimentos tecnológicos que tomaram lugar nesse espaço-tempo europeu, há um muito importante para a constituição da música popular urbana: a invenção de dispositivos mecânicos e depois eletromecânicos capazes de armazenar áudio. Essa nova tecnologia acabou criando, no âmbito do entretenimento, um novo mercado para o consumo das classes médias e altas, primeiramente, mas de grande consumo de massa posteriormente. Se essa revolução tecnológica fez surgir por um lado um negócio comercial próspero, fez surgir por outro aquilo que o historiador Michael Denning (2019) denominou como “audiopolíticas”, fazendo circular em amplos circuitos mundiais as “músicas vernáculas”. O conceito de “audiopolíticas” é autoexplicativo, pois ele diz respeito à dimensão política que essas criações simbólicas, as canções, vão ter para os mais variados grupos sociais no que diz respeito aos imaginários sociais e disputas políticas. Questões de nacionalidade, luta de



classes, gênero, sexualidade e étnico-raciais, entre outras, vão atravessar o mundo e o negócio da canção popular.

A expressão “músicas vernáculas” surge de um belo *insight*, no qual Denning estabelece uma relação interessante entre a técnica de captura de áudio anterior a 1925 e a conseqüente revolução elétrica, comparando-a ao que no fim da antiguidade foi a passagem do latim para as línguas vernáculas. Assim como o latim deu lugar às emergentes línguas romances – algumas das quais serão, no futuro, importantes línguas nacionais – a música clássica, ou erudita, cederá espaço para a emergência de um conjunto de sonoridades que a partir dali se tornarão a música consumida por todas as classes em boa parte do mundo: a música popular moderna. Se o antigo latim se modificou dando origem às formas vernáculas do francês, espanhol, português, etc., e cada uma delas desenvolverá sua própria gramática, a música popular, ainda que não venha diretamente da música erudita, e sim das chamadas músicas folclóricas, também irá compor as suas próprias gramáticas, além de herdar alguma utilidade das formas eruditas. Além disso, a “música vernácula” também cumprirá um importante papel simbólico na construção das nacionalidades e, de alguma maneira, na expressão das vindicações étnicas.

A presença de Oscar Alemán no cenário jazzístico parisiense vai ocorrer justo no momento em que está se dando essa “revolução fonográfica” mencionada por Denning. É certo que a presença do jazz e de músicos negros na Europa e em particular na França era algo que datava de alguns anos antes – entre outras presenças, assinalo a famosa viagem dos Oito Batutas em 1922 sob a liderança de Pixinguinha. Mas qual era o status do homem negro no horizonte sociocultural na Europa, e em particular da França, naquele momento de inserção de Alemán no cenário artístico e jazzístico do início do século XX? Esse é também um tema de grande envergadura, e para efeito do que se pretende aqui cabe tratar do assunto com alguma brevidade. Falei acima da constituição de um mercado simbólico com ênfase no desenvolvimento da “fonografia”, e acrescento agora o estabelecimento de espaços próprios para os espetáculos de dança e música ao vivo, dois vetores importantes para a inserção de Oscar Alemán. Por outro lado, falei também que o momento em que se deu esse processo de constituição, desenvolvimento e ampliação dos mercados simbólicos foi também o momento de um brutal processo de colonização europeia principalmente na Ásia e África. É compreensível que esse processo colonial produziria uma série de imagens do homem negro, como de outros tipos humanos habitantes das áreas colonizadas: em resumo, dos “não brancos”.

Em 1930, dois anos após a chegada de Alemán à França, por exemplo, ainda aconteciam eventos como as palestras do professor Louis Bergonié no Jardim da



Aclimatação em Paris, acerca das mulheres com botoques oriundas da África Central. Essas palestras, como aponta a pesquisadora Sandra Koutsoukos (2020), aconteciam desde o século XIX e estavam inseridas dentro de uma lógica de produção de um discurso científico que ao fim e ao cabo era uma poderosa ação de legitimação de todo processo colonial então em curso. Trata-se do que hoje representamos com a expressão “racismo científico”. Essas ações supostamente científicas praticadas em museus, centros de pesquisa, escolas etc., ocorriam contemporaneamente a um conjunto de outras ações no âmbito do entretenimento. Eram “espetáculos” nos quais se apresentavam pessoas “exóticas” e não raro expunham-se também pessoas com problemas de saúde, portadoras de vitiligo, elefantíase, hipertricose, albinos, entre outras. Colocavam indígenas, congolese ou asiáticos junto com animais também entendidos como “exóticos”, em uma aspiração de organizar o imaginário do distinto público no sentido de demonstrar a superioridade branca e europeia. Havia a intenção implícita e explícita de demonstrar que existiam outras linhagens da humanidade cuja evolução se deu de modo precário. A expressão “zoológicos humanos” utilizada por Koutsoukos é tão brutal quanto verdadeira, quando se toma conhecimento da história do congolês Ota Benga, que foi comprado pelo explorador Samuel P. Verner e levado para ser exibido na exposição universal de St. Louis, nos Estados Unidos, em 1904. Depois, em 1906, acabou como atração em uma jaula do zoológico do Bronx.



Fig. 4 - Palestra do professor Bergonié sobre mulheres da África Central com botoque, em Paris, 1930.

Fonte: livro *Zoológicos humanos*, de Sandra Koutsoukos

Estas exposições, assim como todo um constructo teórico forjado no âmbito da modernidade ocidental, constituíram aquilo que o historiador e filósofo camaronês Achille Mbembe (2014) definiu como a “razão negra”. Esta se refere a um conjun-

to de práticas e discursos que visam desumanizar e objetificar o negro, excluindo-o do conjunto da humanidade plena. O suporte racional dado a estas teses configurava uma verdadeira máquina, para usar uma metáfora coerente com a perspectiva tecnocientífica de então, de exclusão e subalternização. Em última análise, essas operações tinham uma base material muito clara: a sujeição do outro em nível profundo, facilitando o processo colonizador europeu.

Na contracorrente dos episódios mencionados acima, ocorreu na Paris dos anos 1920 um processo de grande valorização das culturas afro-americanas e africanas. Esse processo se deu tanto nas artes visuais quanto na música e na dança. Um desses momentos ficou conhecido por *tumulte noir*. Essa expressão designa um conjunto de ações de valorização das culturas negras por parte de intelectuais, artistas e setores de classe média parisiense. Tratava-se de uma atitude frente aos valores burgueses, materialistas, cientificistas e colonialistas (Gorberg, 2022). Fácil perceber que se tratava de uma espécie de “contracultura” – como afirmou brilhantemente Paul Gilroy (2012) em seu clássico livro acerca do Atlântico negro –, que fazia frente ao que descrevi anteriormente: racismo científico, colonialismo etc. Por um lado, então, havia as estratégias racistas e coloniais; por outro, a ascensão e afirmação da cultura negra reverberando em circuitos diaspóricos de intercâmbio cultural (Gorberg, 2022).

A circulação da chamada “música vernácula” foi de grande importância nesse processo. Entre outras expressões, o jazz estadunidense, o tango argentino e o choro/maxixe brasileiro, todas de acentuada marca negra e popular, tiveram lugar de destaque. O jazz chegou às terras francesas no contexto da Primeira Guerra Mundial através da 15ª Unidade da Guarda Nacional de Nova York, em janeiro de 1918. Esta chegada se deu no primeiro dia de janeiro e o grupo permaneceu na França até meados de 1919. Esse batalhão, chamado no contexto dos Estados Unidos de “unidade de cor”, era formado exclusivamente por homens negros recrutados no bairro do Harlem (Saintourens, 2018), e, em sua permanência de mais de um ano, teve ocasião de fazer diversas apresentações que, segundo um relato da época – conforme Thomas Saintourens, em um livro dedicado a este batalhão –, as apresentações eram bastante concorridas e sua música, o jazz, despertou o interesse e o entusiasmo de muitos franceses. Mas se esse regimento negro teve sucesso no que diz respeito à vitória sobre os alemães, não teve o mesmo sucesso quanto à superação dos preconceitos raciais dos próprios estadunidenses. Consta que o batalhão teve que lutar contra os preconceitos raciais mesmo durante as batalhas que travaram em solo francês. No dia 14 de julho ocorreu o desfile da vitória, mas dele não participaria nenhum soldado negro, ainda que nesse momento eles ainda estivessem na França.



A partir do que foi acima exposto, é possível perceber que na França do início do século XX havia uma tensão entre uma espécie de “negrofilia”, por um lado, e uma “negrofobia”, por outro. É sabido que nesse mesmo momento havia também um importante movimento nos Estados Unidos, o *Harlem Renaissance*, no qual se afirmava a emergência de um “novo homem negro”. Isto é, a emergência de um sujeito consciente que buscava romper com os estereótipos construídos e reproduzidos no período do regime de escravidão, tais como a suposta passividade e baixa capacidade intelectual dos negros, entre outras mazelas (Bynum, 2011). No sentido oposto, havia o vetor moderno conservador que via a ascensão e presença negra nos cenários artísticos e políticos como sinais de decadência e risco, e, para evitar tais ocorrências, efetivavam marcadores raciais hierarquizantes através dos quais os não brancos encontravam-se sempre subalternizados. Essas tensões denotam as ambivalências do projeto moderno, evidenciando o seu caráter não monolítico.

Toda essa digressão acima foi feita para caracterizar o pano de fundo sobre o qual a história de Alemán se desenvolveu. Sua presença na França ocorre fundamentalmente na década de 1930, momento em que tudo o que foi elencado acima estava acontecendo. No final dessa década ele retornará à Argentina e lá ficará até a sua morte em 1980. Como mencionado acima, o duo Les Loups chega à Europa no final dos anos 1920, primeiramente na Espanha e depois na França. Paris será o locus axial a partir do qual o grupo desenvolverá o seu trabalho. Logo na chegada à Europa, o duo se apresentava com o repertório de música havaiana salpicada de peças brasileiras, tangos etc., mas logo eles participarão de uma seleção para integrar a banda que se encarregará de fazer o acompanhamento de Josephine Baker. Este foi um momento decisivo na carreira de Alemán, pois ele será aprovado para integrar a banda, enquanto seu parceiro, e de certa forma benfeitor, Gastão Lobo, não será. Lobo retornará ao Brasil, e Alemán iniciará uma carreira de muito êxito em terras europeias.

A partir de 1932 a orquestra, agora chamada de os *Sixteen Baker Boys*, estará formada e fará uma série de apresentações acompanhando Josephine. Alemán logo será guindado à condição de diretor da orquestra, ainda que em várias entrevistas tenha dito que nunca estudou música formalmente. Seu prestígio foi crescente, pois além de tocar violão e guitarra com exímia qualidade, ele também dançava; tocava pandeiro e cavaquinho, que aprendeu em seu tempo de Brasil; cantava em espanhol, francês e português. Em 1933, passa a frequentar o Hot Club de Paris, um verdadeiro templo do jazz francês e europeu. Ali teve a oportunidade de tocar com vários artistas de destaque na cena jazz da cidade, e dentre estes estava o legendário Django Reinhardt, que desenvolveu uma linguagem de jazz com aportes da música gitana.



Apesar de terem estilos diferentes, os dois artistas tiveram muito destaque na cena jazz parisiense.

Nesse período de dez anos nos quais esteve acompanhando Josephine Baker em turnês pela Europa, atuando como líder de pequenos agrupamentos e fazendo apresentações no Hot Club, foi absolutamente comum que houvesse uma vinculação de sua pessoa com uma negritude africana. Ele era chamado comumente de afroargentino. O próprio diretor do Hot Club o considerava assim. Consta que um famoso pugilista peso-pesado e frequentador de um clube noturno onde Alemán tocava – nesse caso integrando a banda do saxofonista Bill Coleman – se referiu a ele, ainda que querendo demonstrar entusiasmo com a performance do guitarrista, como *little monk*. Alemán, que não falava inglês, perguntou aos colegas de banda o que o cliente estava falando.

Ao saber que estava sendo chamado de “macaquinho”, Alemán, lá de onde estava posicionado no palco, gritou em alto e bom som chamando o pugilista de “gran mono blanco”, isto é, “grande macaco branco” (Karush, 2019). Nos cartazes das excursões nas quais Alemán tomava parte, ele era apresentado sistematicamente como um homem negro.



Fig. 5 – Josephine Baker em pose sensual para a lente do fotógrafo francês Lucien Walery

Creio que seja relevante assinalar a conexão entre Josephine Baker e o jazz na formação técnica e musical de Alemán, bem como na própria formação de uma subjetividade negra. Baker e o jazz eram a materialização extrema de toda uma sensibili-

de moderna que se desenhava no início do século XX. Não é exagero afirmar que ela foi uma das figuras mais importantes da cena cultural francesa e europeia da primeira metade do século XX. Sua figura articulava polos que iam da consciência política a uma “sensualidade bárbara”, como às vezes se dizia dela. Era a figura do primitivo moderno, ou seja, representava uma força que, na ótica dos intelectuais franceses, poderia oxigenar as estruturas enrijecidas do racionalismo europeu. Sua chegada à França aconteceu em 1925, mesmo ano em que estreia na *Revue Nègre*, espetáculo que a lançou definitivamente ao estrelato francês. O espetáculo era uma mistura de música, dança e comédia com forte acento afro e afro-americano. Como aponta a filósofa argentina Dina Picotti (1998), a “Vênus negra” chegava para confirmar todo um quadro situacional da vida moderna, e ainda que não fosse um projeto claro e delineado, ela foi se tornando uma “deusa negra” no panteão do imaginário europeu. Seu corpo flexível em associação com o ritmo vertiginoso do jazz produziam movimentos que eram a antítese da dança clássica, enquanto colocava em cena um corpo feminino semidespido que de alguma maneira se opunha a figura da vedete francesa.

Talvez não seja excessivo pensar aqui no conceito do “retorno do recalcado” ou “do reprimido”, desenvolvido por Sigmund Freud nas primeiras décadas do século XX, recordando que a obra deste autor foi um marco no campo dos estudos psicológicos e produziu uma crítica contundente ao que se entendia ser o papel da consciência e da racionalidade na vida ordinária dos seres humanos. Na teorização do pai da psicanálise, os conteúdos mentais traumáticos ou indesejáveis são, por assim dizer, expulsos da consciência, mas retornam a ela de diversas formas ao longo da vida. No caso do processo sociocultural denominado modernidade, a figura do negro ocupa um lugar destacado no sistema de ocultação, ou de recalque de uma formação ontológica moderna. Não é o caso de desenvolver aqui essa hipótese, mas o que nos interessa é apontar para esse conjunto complexo de tensões, adensamentos, fricções e contradições que compõem a vida moderna europeia (e posteriormente grande parte do mundo ocidental) e que de alguma maneira aparecerão na formulação da subjetividade de Oscar Alemán. Tanto o jazz quanto a negritude se incorporarão de modo indelével a sua figura a partir de então.

RETORNO À ARGENTINA

Em uma manhã de 1940, com Paris já dominada pelas forças militares nazistas, Alemán, como de costume, saiu com seu cachorro para um passeio. Ato por demais prosaico. Mas nesse dia em particular as coisas não aconteceram como das outras vezes. Ao ser questionada por uma mulher francesa, uma patrulha militar desferiu



contra ela tiros de fuzil, matando-a instantaneamente. O cão de Alemán se assustou e começou a latir. Na mesma hora os soldados desfecharam outro conjunto de balas contra o pobre animal matando-o também. Estarrecido, o músico ouviu dos soldados que homens da sua cor não eram vistos com bons olhos pela nova administração daquela cidade. Ele voltou para casa e arrumou as malas para sair do país o quanto antes.

A volta do *jazzman* à Argentina tinha para ele um gosto de exílio. Sua carreira era naquele momento excepcionalmente próspera na Europa. Havia deixado a trupe de Josephine Baker, mas já se encontrava consagrado no ambiente musical parisiense. Tinha seu próprio grupo, do qual era líder e tinha espetáculos agendados em seu próprio nome. Oscar Alemán era, em definitivo, um grande nome do jazz-swing francês e uma figura de primeira linha na “negrofilia” parisiense. Estava com 31 anos de idade e passara a maior parte desse tempo fora da Argentina.

Quando do retorno de Alemán, a Argentina era um país que estava prestes a sair da primeira ditadura, cujo período de vigência entrou para a história como a “década infame”, marcada pela fraude eleitoral, pela corrupção, por negociações espúrias com agentes internacionais e pela tortura (Pigna, 2006). O mercado de consumo de massa logo entrará em um ritmo de expansão a partir do governo de Juan Domingo Perón, com quem Alemán, aliás, não simpatizava muito. Consta que certa vez ele fora convidado de última hora para arregimentar alguns músicos e fazer uma apresentação em um evento oficial no qual estariam Perón e Evita. Ele convocou alguns músicos, mas, quase na hora de tocar, foi informado que o presidente não gostaria de ouvir músicas dos Estados Unidos, de modo que ele conseguiu contornar a situação tocando “*Caminos cruzados*”, tema de autoria do cubano Ernesto Lecuona (Karush, 2019). Essa anedota em torno de uma passagem entre Alemán e Perón serve para ilustrar o universo de tensões no qual o músico estava envolvido. Além da questão étnico-racial, havia também a questão do nacionalismo, que se encontrava exacerbado naquele período peronista.

Os anos 1940 foram também um período de grande migração interna na Argentina, fato que musicalmente se traduzia em um aumento significativo do consumo de música do norte e nordeste do país. Esse processo de consumo de música folclórica estava ancorado em um projeto político elaborado pelo peronismo, e visava alavancar um programa de integração através do qual as fricções étnicas, culturais e de classe no ambiente urbano de Buenos Aires poderiam ser reduzidas. A ideia era “dirimir resistências à presença dessa Argentina profunda na paisagem das metrópoles” (Garcia, 2021). O tango, nesse momento, era responsável pela maior quantidade do consumo de música popular, sendo responsável em 1941, segundo Matallana



(2006), por 51% do consumo musical nacional, com folclore e jazz perfazendo 13% e 18% respectivamente. Através desses dados é possível perceber que a cena de jazz gozava de uma inserção significativa.

Alemán, em seu retorno consagrado da Europa, permanecerá fiel aos gêneros com os quais vinha lidando desde seus tempos parisienses: tango argentino, choro e baião brasileiros, mas era sobretudo o jazz do estilo *swing* que definia sua persona musical. Inclusive, em muitas gravações, como a que fez para a clássica canção “*Besame mucho*”, sobressaía a leitura jazzística. E ainda que tivesse tido no passado alguma raiz *criollista*, por conta do trabalho que desenvolveu na infância junto ao familiar Sexteto Moreira, ele não compôs na fase adulta praticamente nenhum tema folclórico. O único tema que pude encontrar, e que ele próprio dizia ser sua única composição nesse segmento, foi gravado em 1974, tinha o título de “*El perrito*” e era do gênero folclórico denominado “gato”.

A década de 1940 foi de muito sucesso para Alemán na cena jazz bonaerense, e um período de consolidação do gênero na Argentina. Foi também um momento de crescimento da visibilidade negra pelo viés da música. A filósofa Dina Picotti (1998) chama atenção para o sucesso de público e crítica de duas cantoras, que não obstante serem brancas, eram consideradas como artistas que incorporavam um certo ethos negro no que diz respeito a forma de interpretar jazz e blues. Eram Blackie, pseudônimo de Paloma Efrom, e Lois Blues. A primeira tinha um repertório repleto de canções afro norte-americanas que eram recriadas a partir de pesquisas feitas pela autora, e a segunda se notabilizou pela competente utilização de recursos frásicos que davam novos sentidos às melodias interpretadas e às improvisações sobre elas. Esse período, aponta Picotti, foi também o do lançamento de muitos livros sobre a temática do jazz e da música afro-americana, sobretudo do importante pesquisador Nestor Ortiz Oderigo; houve também a criação de muitas revistas especializadas em jazz: fatos que convergem na perspectiva de demonstrar o interesse público acerca do assunto. Ainda nessa perspectiva, acrescente-se a reiterada presença de Josephine Baker em Buenos Aires, inclusive como ativista de direitos humanos e militante contra o racismo. Teve estreitas relações com o casal Perón e o próprio presidente, em 1952, após a morte de Evita, prometeu-lhe a criação do que seria o primeiro instituto antirracista da Argentina (Cloppet, 2020).

Os anos 1940 foram sobretudo a década do baile. A situação econômica dis-tensionada por conta das ações do governo peronista, as quais visavam a criação de um grande mercado interno de massas, fez ascender socialmente alguns grupos sociais e produziu tempo de ócio para uma quantidade significativa de pessoas, que não raro viam no baile um lugar de recreação e deleite compatível com aquele mo-



mento (Pujol, 1999). No repertório desses bailes encontrava-se uma ampla variação de temas, indo do tango ao bolero, passando pelo jazz, que nesse momento era o jazz das *big bands* e do *swing*. Ainda que não houvesse na Argentina a “negrofilia” da Paris dos anos 1920, a “negritude” de Alemán aportava à sua condição de guitarrista de jazz uma autenticidade que o distinguia. A imprensa, os admiradores, e até os detratores⁴ – os quais não eram muitos – se referiam a Alemán como negro ou músico afro-argentino. Ele próprio, como já dito acima, em várias ocasiões se autodeclarou negro. Foi assim, por exemplo, quando deu uma entrevista para a revista *Sintonia* a propósito de sua participação em um espetáculo de temática negra, organizado pela atriz Lisa Marchev. Disse Alemán que negros e judeus têm sofrido maus-tratos semelhantes ao largo da história, e acrescentou:

Mientras tanto, los negros cantan [...] yo no soy político, soy negro, y todos los negros del mundo pueden estar en mi tam-tam y en la boca de sangre fresca de Lisa Marchev (Karush, 2019, p. 49).

5

A década seguinte assistiu a uma mudança no quadro geral dos comportamentos, da política e do consumo de música. Em 1945 ocorre o fim da Segunda Guerra Mundial, e no início da década seguinte se dá a traumática morte de Eva Perón. Alguns anos depois do falecimento da primeira-dama sobreveio o golpe militar autodenominado “revolução salvadora”. No campo da música e da dança ocorrem a diminuição do interesse no baile e a concomitante decadência do tango e do jazz bailável. Nessa década os efeitos da revolução do *bebop* chegavam à Argentina. O *bebop* foi uma revolução que tomou corpo na cidade de Nova York no início dos anos 1940 através de uma geração de músicos muito jovens. Figuras como o trompetista Dizzy Gillespie, o saxofonista Charlie Parker, e o pianista Thelonius Monk, entre outros, estavam na casa de pouco mais de vinte anos de idade quando se deu o início do movimento. Em linhas muito gerais, esses jovens buscavam estabelecer uma postura de confronto com o que na visão do grupo tinha ocorrido com a história do jazz. Uma história de apropriação da linguagem jazzista, tornando-a de certa maneira banal e dócil para o consumo de setores de classe média. Nessa perspectiva, esses jovens e talentosos músicos buscaram estabelecer um novo patamar no que tange às formas de compor e interpretar. A ideia era elaborar um novo código de modo a tornar essa

4 4 Esse foi o caso do jornalista Jorge Guinzburg (1976), que escreveu na revista *Satiricón* de janeiro de 1976 – quatro anos, portanto, antes da morte do guitarrista –, um texto bastante depreciativo e até mesmo agressivo. Nesse texto o articulista zombava das afirmações que davam conta de que Alemán era um dos melhores guitarristas de jazz do mundo, dizendo que no máximo tratava-se de um guitarrista palhaço, quase digno de compaixão.

5 “Entretanto os negros cantam [...] eu não sou político, sou negro, e todos os negros do mundo podem estar em meu tam-tam e na boca de sangue fresco de Lisa Marchev.”



música mais hermética e de difícil execução para os músicos brancos (Hobsbawm, 2009). Essa postura, que aponta para um tensionamento étnico, não pode ser desvinculada dos movimentos ocorridos nos Estados Unidos nas primeiras décadas do século XX, agrupados sob o nome (já mencionado) de Harlem Renaissance. A revolução bebop, como resumiu Hobsbawm, foi tanto musical quanto política. No entanto, a radicalidade do movimento foi absorvida, certamente por razões diversas, tanto pelo mercado musical quanto por intelectuais brancos de classe média. Músicos não negros também se apropriaram desses novos códigos e esse estilo tornou-se a trilha sonora de certos segmentos sociais e culturais dos anos 1950.⁶

Na Argentina, dentre os diversos artistas que de um modo ou de outro aderiram a esse estilo, destacam-se os nomes de Lalo Schifrin e Gato Barbieri. Esse novo jazz, como dito acima, buscava se afastar da música dançável e do mero entretenimento, procurando estabelecer um novo padrão artístico. É nesse momento que a figura artística de Oscar Alemán entrará em um ocaso do qual só sairá no início da década de 1970. Sua música e toda a sua formação se deu dentro do espetáculo, tocando sobretudo o jazz identificado como *swing*. Não obstante sua grande habilidade técnica e sua musicalidade extrema, a sua escola musical foi o baile e o entretenimento. Não deixa de ser irônico que a revolução jazzística, construída com o fito de demarcar um território para os músicos negros em oposição tanto aos músicos brancos quanto a todo um sistema de comércio e consumo de música, tenha sido, de certa maneira, uma das vertentes responsáveis pelo ocaso argentino de Oscar Alemán. É claro que as coisas nesse campo – e talvez em quaisquer outros –, não se dão de modo linear, com evidentes relações de causa e efeito. Chamo atenção para esta ironia até mesmo para evidenciar as complexidades de um campo atravessado por questões identitárias, nacionalistas, comportamentais, políticas etc.

A emergência do *bebop* como expressão de uma nova sensibilidade moderna, de todo modo, foi um acontecimento que abalou as placas tectônicas da musicalidade jazzística no mundo e também na Argentina. O tango e o antigo jazz-*swing* foram cedendo espaço para novas expressões jazzísticas, mas também para uma outra revolução em curso no seio da indústria cultural e da sociedade ocidental do pós-guerra: o rock and roll. Até as proximidades do final da década de 1950, Alemán continuou gravando e cultivando seu antigo público, mas sendo cada vez mais acossado pela crítica que via no seu trabalho uma repetição enfadonha de fórmulas que nada mais acrescentava à linguagem musical do jazz. No âmbito do tango, o final dessa década viu aparecer a figura de Astor Piazzolla, integrando a este gênero elementos da música erudita e do jazz. Viu também, ainda que em uma dimensão menor, o tango

6 Esse foi o caso, por exemplo, da relação da chamada geração beat com o jazz em sua vertente bebop. São inúmeras as referências que evidenciam essa conexão (Homes, 2007; Kerouac, 2010).



jazzístico de Horácio Salgán. Ambas as experiências apontavam para uma busca de renovação da linguagem dessa expressão musical portenha alcunhada de *nuevo tango*.

Em 1973, Alemán volta às gravações com um disco feito em parceria com o pianista Jorge Anders e sua orquestra. Um pouco antes já vinha fazendo alguns shows em Buenos Aires, bem como tinha relançado alguns de seus álbuns antigos da década de 1940. O disco é muito bem cuidado e tem arranjos primorosos, mas foi um disco feito para seus antigos fãs. Não há nada de novo no repertório nem no seu estilo de tratar temas consagrados de Duke Ellington e de outros autores clássicos do universo jazzístico. Mas, ainda assim, pelo viés da questão étnico-racial, a volta de Alemán foi celebrada na imprensa bonaerense. Em duas edições, publicadas em 1970 e 1971, a revista *Primera Plana*, importante semanário de circulação nacional, saúda a figura do artista de modo grandiloquente e dá grande ênfase à sua negritude e à vinculação dessa condição ao universo do jazz. Na edição de dezembro de 1970, a revista traz uma matéria de uma página dizendo coisas do tipo: “uno de los más grandes guitarristas en el mundo, una cosa negra poseída por todos los manes del ritmo, de la música.”⁷ Chegando ao final do texto, a matéria põe em evidência uma colocação de Alemán na qual se diz que “não há jazz branco”, pois, “o branco que toca jazz está tocando música negra”. A afirmação, aparentemente um truísmo, é, na verdade, uma profissão de fé na qual o músico retoma os elementos de uma racialização que marcou grande parte dos seus modos de inserção nas diversas cenas nas quais tomou parte. A outra matéria, de 1971, já traz no título a referência à negritude do músico – “Dedos negros, velozes dedos” – e reforça a ideia falando de um “estilo negro” do qual Alemán seria um exímio representante.

Em 1975, a revista *Crisis* fez uma extensa entrevista com o guitarrista na qual se falava da sua “reabilitação” artística. Nessa matéria, a palavra “negro” é mencionada 21 vezes, fato que de alguma maneira pode ser tomado como índice da tendência de situar o artista e sua obra de uma forma racializada, e essa racialização, por sua vez, talvez possa ser vista como reveladora de uma tensão que atravessa a história do país cujo esforço em se mostrar como um país branco é bem conhecida. Nessa entrevista, Alemán afirma sua indignação com o racismo e o denuncia com vigor. Faz também diversas referências à sua negritude e à negritude do jazz, não raro enveredando por uma visão essencializada do tema da negritude.

NEGRITUDE, BRANQUITUDE E IDENTIDADES FLUIDAS

Em um texto acerca da constituição dos conceitos ou categorias de branco e

⁷ “um dos maiores violonistas do mundo, uma entidade negra possuída por todos os deuses do ritmo”.



negro na Argentina no século XX, o antropólogo argentino Alejandro Frigério (2006) destaca uma contraposição existente entre a América Latina e os Estados Unidos no que diz respeito ao que é ser negro. Nos Estados Unidos a concepção de negritude estaria associada a uma ideia mais biologizada, isto é, mais vinculada às linhagens e heranças genéticas. Isso faria com que uma determinada pessoa que apresentasse aspectos fenotípicos não negros, como a pele branca ou o cabelo liso, entre outros, mas que tivesse entre seus antepassados alguém afrodescendente, não poderia ser considerada branca: seria um negro. Por outro lado, na maior parte dos países da América Latina o mais importante é a cor, em detrimento das linhagens genéticas. As classificações e identificações raciais variavam de acordo com outras nuances tais como situação socioeconômica, contextos nos quais se encontram⁸ e a sua própria alegação identitária.

Na virada do século XIX para o seguinte, o termo negro designava os afroargentinos. A perspectiva utilizada pela população branca e hegemônica era extremamente preconceituosa e mesmo violenta. O próprio Frigério e outros pesquisadores que fizeram levantamentos em revistas importantes de circulação nacional são unânimes em afirmar que este foi um importante veículo de produção de invisibilidade e recalque dos homens e mulheres negros. Esse processo se deu como uma das frentes na construção da branquitude porteña, a qual realizava o duplo movimento ideológico de depreciação negra e validação da condição branca como a raça superior e que, portanto, deve ditar os destinos do país.

Na década de 1940, com as grandes ondas migratórias que fez a população de Buenos Aires aumentar significativamente, uma presença interiorana não branca se fez notar, gerando um significativo processo de fricção étnico-racial. Nesse processo vão surgir os chamados *cabecitas negras*, expressão pejorativa que fazia referência aos cabelos e peles escuras dos pobres que vinham do norte e nordeste argentino. O termo era tomado como um insulto e tinha, sem dúvida, um caráter estigmatizador muito forte. Os *cabecitas negras* serão, em boa medida, os moradores das *Villas Miserias*, eventualmente subempregados e sempre sujeitos às intempéries políticas e econômicas pelas quais o país passaria sistematicamente. Gradativamente, o termo “negro” vai sendo associado aos chamados *cabecitas negras*, criando uma partição no sentido da palavra negro: o negro afro, quer dizer, aquele com ascendência que remonta à África, e um outro, que Frigério chamou de “negro”, com aspas, cujo referente fazia menção a todo um universo de sentidos inerentes às condições morais,

8 Essa observação de Frigério ecoa uma passagem na qual o folclorista brasileiro Edison Carneiro (apud Rossi, 2015) afirma que os negros, no Brasil, à medida que vão ascendendo na escala social e econômica, vão sendo vistos e mesmo representados em fotografias de forma cada vez menos negra, em uma espécie de rota para o embraquecimento.



materiais, psicológicas etc., dos negros do período colonial e do início da república. O “negro”, com aspas, não era objetivamente o negro afrodescendente, ainda que ambos representassem um “outro racial” atravessado por questões sociais e culturais.

Essas reflexões são úteis ao nosso projeto de situar a figura de Alemán em uma grande encruzilhada na qual surgem temas tais como racialização de práticas artísticas e processos identitários étnico-raciais. Alemán se moveu com astúcia em meio a diversas e complexas contendas culturais e raciais do seu tempo produzindo um movimento que à primeira vista faz ressoar um conjunto errático de opções, mas que podem iluminar uma discussão contemporânea em torno dos mesmos temas.

Gostaria, neste momento, de retomar as formas de classificação e identificação raciais que Frigério menciona como comuns na América Latina. Das formas mencionadas pelo antropólogo argentino, destaco duas: a) contextos nos quais se encontram; e b) a autodeclaração. No que diz respeito ao contexto, nos anos 1940, década em que retorna à Argentina, Alemán seria um “negro” com aspas, na definição de Frigério. Seria um cabecita negra, na consagrada expressão racista dos setores médios da capital. O contexto cultural no qual se encontrava era também um fator conjuntural importante para sua classificação étnico-racial. E por último vem o fator de autodeclaração. Nesse quesito Alemán se constituirá, possivelmente por conta de sua inserção no mundo do jazz, como um afroargentino.

Deixei para o final deste trabalho uma revelação importante, que é mencionada no texto já citado de Matthew B. Karush. Este autor nos conta que em uma entrevista para a revista americana *Ebony*, a qual estava preparando uma matéria sobre “a diminuta comunidade negra na Argentina” (Karush, 2019), Oscar Alemán, um dos entrevistados, declarou à jornalista Bell Thompson que seu pai era um uruguaio filho de espanhóis, e sua mãe, como já mencionado, uma indígena da etnia Qom. Pelo que ele disse à entrevistadora, não havia em sua ascendência ninguém que remontasse à África. Em um primeiro momento a afirmação de Alemán soa paradoxal, mas se utilizarmos os elementos classificatórios elencados por Frigério, tomando como arco temporal as décadas de 1940 e as três seguintes – tempo em que ele viveu permanentemente na Argentina oscilando entre o sucesso, o ostracismo e um retorno com relativo sucesso –, Alemán incorporou a negritude à sua persona, entendida aqui como máscara social com a qual os indivíduos se apresentam na interação com os demais indivíduos.⁹

Além do aporte das reflexões de Frigério, eu gostaria de acrescentar outras oriundas do próprio campo da Antropologia de modo a iluminar o problema aqui levantado. Os processos identitários são processos de significação, demandando sem-

9 Essa ideia de máscara foi desenvolvida originalmente no clássico livro do antropólogo Marcel Mauss (2003) sobre a noção de pessoa.



pre de um conjunto de signos que, uma vez mobilizados, atuam como mediadores na construção de “máscaras sociais”, expressão que deve ser entendida aqui no sentido antropológico. Desde os famosos seminários de Levi-Strauss na década de 1960 e as pesquisas de Fredrik Barth, os processos identitários passaram a ser vistos em seu caráter relacional, construtivista e situacional (Agier, 2001). Nesse sentido, não se pode falar em identidades essenciais ou nucleares. Na Antropologia da segunda metade do século XX, a identidade vai surgir sempre em um determinado contexto e sempre marcada pelas questões que atravessam o tecido social no qual os sujeitos estão baseados, possibilitando a estes a elaboração de projetos (Bauman, 2003) que os levam a ações cujos resultados lhes interessam concretamente.

A negritude de Alemán está claramente vinculada a sua forma de inserção artístico-profissional. O mundo do jazz no qual ele estava inserido, primeiramente na Paris dos anos 1930 e posteriormente da Argentina dos anos 1940 em diante, até sua morte, trazia em seu bojo um conjunto de questões a ele solidárias. A negritude era uma dessas, conforme analisei em outra seção deste trabalho. A vinculação de Alemán era menos racial, no sentido biológico do termo, do que cultural. As identidades culturais são uma categoria de uso para os grupos sociais e indivíduos e correspondem sempre a um empreendimento que busca uma apresentação que servirá, via de regra, para que esses grupos ou indivíduos produzam uma distinção em relação a outros grupos ou indivíduos localizados no mesmo contexto sócio-histórico.

A aparente contradição de Alemán em sua entrevista à jornalista Bell Thompson ganha outro sentido a partir dos aportes trazidos do campo antropológico. Os jogos identitários nos quais ele se viu envolvido têm, sem dúvida, uma dimensão comercial, mas de modo algum essa dimensão esgota a complexidade da situação. As descrições e análises que emergem dos trabalhos etnográficos estão repletas dessa “não linearidade” identitária. Alemán é mais um a mergulhar no complexo mar das redes identitárias modernas e, como uma “pessoa fractal”¹⁰, refrata as complexidades cosmológicas que o conformam.

CONCLUSÃO

Trazer o guitarrista, bailarino, ator e cantor argentino Oscar Alemán para o centro de um debate acerca de questões identitárias na contemporaneidade me pareceu muito oportuno e capaz de render bons frutos na medida em que ilumina zonas

10 A través desse conceito o antropólogo inglês Roy Wagner (2024) tenta superar a distinção rígida entre indivíduo e sociedade e singularidade e pluralidade. Para isso ele esboça uma perspectiva teórica mais fluida que faz ver que determinadas singularidades expressam ou mesmo contêm as pluralidades, invertendo a lógica das relações de parte/todo e conteúdo/continente.



sombreadas sobre o assunto. Este tema está presente em outras instâncias sociais para além do debate acadêmico: nos movimentos sociais, na imprensa, no debate sobre as cotas raciais que dão acesso a cursos superiores ou empregos; enfim, está, como se diz, na ordem do dia.

À luz de teorias vindas sobretudo da Antropologia, foi possível tecer algumas reflexões sobre o percurso identitário errático empreendido pelo artista chaqueño ao longo do século XX. A segunda metade deste século, como vimos, foi decisiva para a elaboração dessas teorias que hoje nos nutrem e possibilitam uma compreensão não essencializada ou mesmo reificada dos fenômenos de pertencimentos identitários.

Recapitulando breve e esquematicamente o “caminho identitário” de Alemán, poderíamos iniciar com sua inserção *criolla* ainda na infância, emulando um pequeno *gaucho* negro no grupo Sexteto Moreira. Vimos que o *guacho* negro foi uma realidade na formação argentina, tendo sido, em função do programa de recalque da negritude nacional, gradativamente suprimido como arquétipo da nacionalidade. Em seguida, já na condição de músico no grupo *Les loupes*, foi construída para ele a identidade de “havaiano”. Este processo se deu mais por razões comerciais e, digamos assim, sua agência no processo parece ter sido pequena. Na sequência, agora no ambiente jazzístico francês e mesmo depois na Argentina, ele assume sua condição de afroargentino. Era assim que ele era visto em Paris, e, de volta ao seu país, será assim também visto e anunciado nos cartazes, entrevistas etc.

O viés cultural, mas evidentemente não só ele, foi crucial para Alemán se ver e ser visto como um afroargentino. Já em Paris, essa condição o vinculava a todo um universo simbólico jazzista. Sua vinculação à cantora afroamericana Josephine Baker, apesar de haver na banda músicos de várias nacionalidades e pertencentes a diversos grupos étnico-raciais, também pode ter sido um fator que favoreceu para que ele se visse inscrito em tal condição (negro ou afroargentino). Mas, além da forma como era visto, houve também a sua própria agência no sentido de se sentir um afroargentino e reiteradamente afirmar isso. Sua musicalidade, além da cor da pele, foi um fator determinante na medida em que o jazz, gênero através do qual se notabilizou – e, de certa maneira, triunfou na vida artística –, formou o meio simbólico através do qual ele se projetou.

É importante notar que sua autoidentificação como afroargentino se dá no mesmo momento em que os mecanismos de ocultação da negritude estão em pleno funcionamento na Argentina. Uma das etapas do processo de invisibilidade negra naquele país se deu através de uma ampla projeção de imagem na forma de cartazes, desenhos, charges etc. que ridicularizava e eventualmente animalizava os ne-



gros. Esse processo, uma das vertentes do embranquecimento nacional, fez com que muitos negros não quisessem ser vistos dessa forma. Na contracorrente desse movimento, Alemán ocupava uma posição na qual se autoidentificar como negro afroargentino lhe poderia trazer ganhos simbólicos, máxime por conta dos discursos racializados que sempre circularam em torno do jazz. Conforme pudemos ver em algumas passagens anedóticas acerca de sua figura, o fato de ser visto como um negro ou um afroargentino trouxe-lhe também todo aquele conjunto de dissabores, para dizer o mínimo, que o racismo sempre inflige aos negros ou a qualquer outro grupo estigmatizado.

A música do “negro Alemán” continua a despertar o interesse das gerações que não o viram em seu apogeu. Talvez daqui a muitos anos, sobretudo em seu país natal, o seu nome ainda seja sinônimo de musicalidade, de improvisação, de jazz e de negritude porteña.

REFERÊNCIAS:

AGIER, Michel. Distúrbios identitários em tempos de globalização. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 7-33, out. 2001.

AMUCHÁSTEGUI, A. J. Pérez. **Mentalidades argentinas (1860-1930)**. Buenos Aires: Eudeba, 1965.

BARTH, Frederik. Grupos étnicos e suas fronteiras. In: POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-

FENART, Jocelyne. **Teorias da etnicidade**. Tradução de Élcio Fernandes. São Paulo: Editora da UNESP, 1998, p. 187-227.

BAUMAN, Zygmunt. De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad. In: HALL, Stuart ; GUY, Paul du (org.). **Cuestiones de identidad cultural**. Buenos Aires: Amorrortu, 2003, p. 40-68.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**.

Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das letras, 1986.

BYNUM, Cornelius L. The New Negro and Social Democracy during the Harlem Renaissance, 1917–37. **The Journal of the Gilded Age and Progressive Era**, West Lafayette, v. 10, n. 1, p. 89-112, jan. 2011.



CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos:** conflitos multiculturais da globalização. Tradução de Maurício Santana Dias e Javier Rapp. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001.

CHÁ, Ercília Moreno. **“Aquí me pongo a cantar”:** El arte payadoresco de Argentina y Uruguay. Buenos Aires: Editorial Dunken, 2016.

CIRIO, Noberto Pablo. **Argentina Antinegra.** Buenos Aires: Urania. 2020.

CLOPPET, Ignacio. Perón, Josephine Baker y el racismo recurrente **Clarín**, Buenos Aires, 3 jun. 2020.. Disponível em: https://www.clarin.com/opinion/peron-josephine-baker-racismo-recurrente_o_Yrrgfvvs3.html. Acesso em: 7 maio 2024.

DEDOS NEGROS, veloces dedos. **Primera Plana**, Buenos Aires, n. 451, p. 44, 21 set. 1971.

DENNING, Michael. **Ruido insurgente:** audiopolíticas de una revolución musical mundial. Madrid: La Oveja Roja, 2019.

FRIGÉRIO, Alejandro. “Negros” y “blancos” en Buenos Aires: repensando nuestras categorías raciales. In: MARONESE, Leticia (org.) **Buenos Aires negra:** identidad y cultura. Buenos Aires: Gobierno de la ciudad de Buenos Aires, 2006, p. 77-98.

GARCIA, Tânia M. **Do folclore à militância:** a canção latino-americana no século XX. São Paulo: Letra e voz, 2021.

GILROY, Paul. **O atlântico negro:** modernidade e dupla consciência. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GORBERG, Marissa. Entre a negrofilia e a negrofobia: caricaturas dos anos 1920 em perspectiva transnacional. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 42, n. 89, p. 61-92, jan.-abr. 2022.

GUINZBURG, Jorge. Pateando al caído. Hoy le hacemos pupa a Oscar Alemán. **Revista Satiricón**, Buenos Aires, ano III, n. 24, p. 82, jan. 1976.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2004.



HALL, Stuart. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Organização de Liv Sovik. Tradução de Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rüdiger e Sayonara Amara,. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Brasília: UNESCO, 2003a.

HALL, Stuart. Introducción: ¿Quién necesita identidad? In: HALL, Stuart; GAY, Paul du. (org.) **Cuestiones de identidad cultural**. Tradução de Horacio Pons. Buenos Aires; Madrid: Amorrortu, 2003b, p. 13-39.

HOBBSAWM, Eric J. **A era das revoluções:** 1789-1848. Tradução de Maria L. Teixeira e Marcos Penchel. São Paulo: Paz & Terra, 2015.

HOBBSAWM, Eric J. **História social do jazz**. Tradução de Angela Noronha. São Paulo: Paz&Terra, 2009.

HOMES, Amy M.. Introdução. In: KEROUAC, Jack. **Geração beat**. Tradução de Edmundo Barreiros. Porto Alegre: Editora L&PM, 2007, p. 5-10.

KARUSH, Matthew B. **Músicos en tránsito**. La globalización de la música popular argentina: del Gato Barbieri a Piazzolla, Mercedes Sosa y Santaolalla. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2019.

KEROUAC, Jack. **Big sur**. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: Editora L&PM, 2010.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **Zoológicos humanos:** gente em exibição na era do imperialismo. Campinas: Editora da Unicamp, 2020.

LO QUE EL VIENTO se llevo. **Primera Plana**, Buenos Aires, n. 411, p. 8, 15 dec. 1970.

MATALLANA, Andrea. **Locos por la Radio:** una historia de la radiofonía en la Argentina entre 1923-1957. Buenos Aires: Prometeo, 2006.

MAUSS, Marcel. Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de “eu” In: **Sociologia e Antropologia**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003 p. 367-397.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução de Marta Lança. Lisboa: Editora



Antígona, 2014.

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

ODERIGO, Néstor Ortiz. **Diccionario de africanismos en el castellano del Rio de la Plata**. Buenos Aires: Eduntref, 2007.

ORTIZ, Renato. **Cultura e modernidade: a França no século XIX**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

PALOMINO, Pablo. **La invención de la música latino-americana: una historia transnacional**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2021.

PICOTTI, Dina V. **La presencia africana em nuestra realidad**. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1998.

PIGNA, Felipe. **Los mitos de la historia argentina 3: De la Ley Sáenz Peña a los albores del peronismo**. Buenos Aires: Editorial Planeta, 2006.

PUJOL, Sérgio. **História del baile**. Buenos Aires: Emecé, 1999.

PUJOL, Sérgio. **Oscar Alemán: la guitarra embrujada**. Buenos Aires: Editorial Planeta, 2015.

QUIJANO, Anibal; WALLERSTEIN, Immanuel. La americanidad como concepto, o América en el moderno sistema mundial. **Revista Internacional de Ciencias Sociales**, Barcelona: Unesco, n. 134, p. 583-591, dez. 1992.

ROSSI, Gustavo. **O intelectual feiticeiro: Edison Carneiro e o campo de estudos das relações raciais no Brasil**. Campinas: Editora Unicamp, 2015.

SAINTOURENS, Thomas. **Soldados do jazz: os heróis negros do Harlem na Primeira Guerra Mundial**. Tradução de Fernando Scheibe. São Paulo: Vestígio, 2018.

SOPEÑA, Germán. Oscar Alemán: abrazado a mi cavaquinho. **Crisis**, Buenos Aires, n. 21, jan. 1975.

WAGNER, Roy. A pessoa fractal. Tradução de Christiano Key Tambascia e Iracema Duley. In: **Ponto Urbe –Revista do núcleo de Antropologia Urbana da USP** [Online], São Paulo, n. 8, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/pontourbe/article/view/218233/199411> Acesso em: 15 maio 2025.

