

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA, SOCIOLOGIA E POLÍTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**



NICOLÁS EDGARDO BALADO GONÇALVES

**FRONTEIRAS AO VENTO:
UM ESTUDO SOBRE COMPOSITORES NA FRONTEIRA JAGUARÃO E RIO
BRANCO ENTRE BRASIL E URUGUAI**

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Botton Barcellos

Pelotas, 2021



Fronteiras ao vento: Um estudo sobre compositores na fronteira Jaguarão e
Rio Branco entre Brasil e Uruguai

Autor: Nicolás Edgardo Balado Gonçalves

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA, SOCIOLOGIA E POLÍTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**



Dissertação

FRONTEIRAS AO VENTO:
UM ESTUDO SOBRE COMPOSITORES NA FRONTEIRA JAGUARÃO E RIO
BRANCO ENTRE BRASIL E URUGUAI

Nicolás Edgardo Balado Gonçalves

Pelotas, 2021

Nicolás Edgardo Balado Gonçalves

FRONTEIRAS AO VENTO:
UM ESTUDO SOBRE COMPOSITORES NA FRONTEIRA JAGUARÃO E RIO
BRANCO ENTRE BRASIL E URUGUAI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Sociologia do Instituto de Sociologia e Política da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Sociologia

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Botton Barcellos

Pelotas, 2021

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

G635f Gonçalves, Nicolás Edgardo Balado

Fronteiras ao vento : um estudo sobre compositores na fronteira Jaguarão e Rio Branco entre Brasil e Uruguai / Nicolás Edgardo Balado Gonçalves ; Sérgio Botton Barcellos, orientador. — Pelotas, 2021.

181 f.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Instituto de Filosofia, Sociologia e Política, Universidade Federal de Pelotas, 2021.

1. Música. 2. Compositores. 3. Fronteira. 4. Pampa. 5. Gaúcho. I. Barcellos, Sérgio Botton, orient. II. Título.

CDD : 780

Elaborada por Simone Godinho Maisonave
CRB: 10/1733

Nicolás Edgardo Balado Gonçalves

Fronteiras ao vento: um estudo sobre compositores na fronteira Jaguarão e Rio
Branco entre Brasil e Uruguai

Dissertação aprovada, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Sociologia, Programa de Pós- Graduação em Sociologia, Instituto de Sociologia e Política, Universidade Federal de Pelotas.

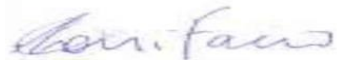
Data de Defesa: 25 de Março de 2021.

Banca Examinadora:



Prof. Dr: Sérgio Botton Barcellos(Orientador)

Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro



Prof. Dr: Carlos Augusto Bonifácio Leite

Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul



Prof(a). Dr(a): Lara Rodrigues Faccioli

Doutora em Sociologia pelo Universidade Federal de São Carlos



Prof. Dr: Marcos Aurélio Lacerda da Silva

Doutor em Sociologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro

Agradecimentos

Meu primeiro agradecimento necessariamente vai aos meus, aos que o são há muito e aos que se tornaram. As jornadas das aves de mesma plumagem costumam encontrar-se e isso faz com que voem juntas.

Os meus de sempre, são meus pais meio irmãos, meus avós meio pais, meu tio meio que uma mescla de tudo isso. Minhas irmãs que não têm de mim o bastante, e o meu filho – que ainda não sabe, embora há muito saiba - há de ter as melhores partes do que eu puder dar. Gracias Carina, Martim, João, Leni, Lilian e Alessandro. Gracias Amanda, Luara e principalmente gracias Árvuna por inventar cores onde havia o cinza. Amo vocês.

Os meus para sempre, são os amigos que estão sempre, e que sempre não de estar. Vou ater-me a três sem os quais este trabalho não seria possível, aquele que está do meu lado – mesmo quando distante – desde a já distante infância dos anos 90, que enfrentou comigo a adolescência e descobriu junto comigo o mundo que teríamos de desbravar, ainda que (um pouco) mais novo que eu, sempre estive mais para irmão maior, cresceu antes, talvez porque homens negros precisem fazer isso antes do que homens brancos, ao primeiro irmão que pude escolher eu agradeço, Anderson, te amo, cara.

O segundo dos amigos – classifiquei-os segundo a cronologia dos nossos encontros – tem dentre todas essas pessoas a visão mais diferente de mundo comigo, sendo eternamente meu *liberalzinho* preferido, professor universitário, extremamente responsável e com um coração imenso, Rafael esteve do meu lado em todos os dias dos últimos anos, como um amigo daqueles que muita gente passa a vida sem encontrar. Se tornou outros desses que são para sempre, te amo, meu condecorado.

O terceiro dentre os amigos é também o mais recente deles, meu parceiro para quase qualquer coisa, desde eventos internacionais até os piores shows que suas mentes possam imaginar, é um exemplo do tipo de profissional que quero me tornar, alguém que entende o papel transformador que crer na ciência pode ter. Meu amigo, professor e orientador quem me fez ter a certeza,

por meio do exemplo, de que esse eu caminho que desejo seguir. Muito obrigado, Sérgio, obrigado de verdade irmão, quero muito sentar em um mesa de bar contigo quando isso tudo passar.

Não poderia deixar de citar alguéns que me abraçaram quando eu estava mais perdido, que me ensinaram – e ensinam – tanto. A família Carvalho da Rosa, Natália, Camila, Maria e Felício, obrigado por tanto. Em especial a primeira, por ter sido minha companheira em tantos passos da minha trajetória, mesmo quando não estava, e por de novo estar e inventar esperança e felicidade em meus dias, obrigado de verdade, *nega*, todo amor do mundo para nós dois.

Por fim, um agradecimento à CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – por ter financiado e permitido que essa pesquisa enxergasse a luz, sem o financiamento nada disto seria possível.

Resumo

GONÇALVES, Nicolás Edgardo Balado. **Fronteiras ao vento**: um estudo sobre compositores na fronteira Jaguarão e Rio Branco entre Brasil e Uruguai.2021.167f. Dissertação(Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Instituto de Sociologia e Política, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas,2021.

A música foi e ainda é tema de grande interesse sociológico. Max Weber(1995) dedicou uma obra inteira à compreensão sociológica do fazer musical, Georg Simmel(2003) teve a música como tema de sua tese. Na metade sul do Rio Grande do Sul (RS) na fronteira com o Uruguai há um cenário singular de produção musical vinculada há uma região que é o Pampa. A partir disso, por meio dessa pesquisa busca-se investigar a configuração dos fazeres artísticos, em caráter processual, de um determinado grupo de compositores, em uma fronteira entre Brasil e Uruguai, respectivamente os municípios de Jaguarão e Rio Branco. O problema de pesquisa dialoga com o já apresentado: Os processos sociais configuraram o fazer artístico de determinado grupo de compositores musicais, em suas construções poéticas e rítmicas, que vivem na fronteira entre Jaguarão e Rio Branco? A partir dessa mirada sobre esses compositores pretende observar os longos processos diacrônicos que configuraram essa fronteira específica e o Pampa *gaucho*. Esta figura, por sinal, o *gaucho* faz-se imprescindível no processo de tratar de compreender como se configuraram as trajetórias dos atores entrevistados e as suas composições. O objetivo geral será tratar de compreender como processos sociais específicos resultam na construção artística de compositores musicais em uma região específica, utilizando-me de conceitos como sociogênese e psicogênese. Ao longo da pesquisa trata-se de evidenciar os compositores, suas trajetórias artísticas e os reconhecimentos por eles recebidos, assim como as relações que estabelecem nas redes em que atuam. O alcance de suas obras, e as codificações que as permeiam foram pontos tratados como importantes para ser capaz de compreender seu vulto social, na região específica da fronteira analisada, mas também, fora dela. Sob essa perspectiva a questão dos compositores foi analisada considerando-se a lente Eliasiana mobilizando assim os longos processos de configuração e interdependência. A tríade, autor-obra-público, apontada por Antônio Cândido também foi bastante mobilizada tratando de demonstrar as possibilidades e os limites enfrentados pelo grupo de compositores analisado. Estes conceitos nortearam a pesquisa para um caminho de análise qualitativa, esta foi realizada com suporte em técnicas de pesquisa como realização de entrevista com roteiro semiestruturado e análise documental.

Palavras-chave: Música, Compositores, Fronteira, Pampa, Gaucho

Abstract

GONÇALVES, Nicolás Edgardo Balado. **Border in the wind: A study on composers on Jaguarão e Rio Branco border between Brazil and Uruguay.**2021.167f. Dissertation(Master Degree em Sociologia) – Programa de Pós- Graduação em Sociologia, Instituto de Sociologia e Política, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2021.

Music was and still is a topic of great sociological interest. Max Weber(1995) dedicated an entire work to the sociological understanding of making music, Georg Simmel(2003) had music as the subject of his thesis. In the southern half of Rio Grande do Sul(RS) on the border with Uruguay there is a unique scenario of linked musical production, there is a region that is the Pampa. Based on this, this research seeks to investigate the configuration of artistic works, in a procedural character, of a certain group of composers, on a border between Brazil and Uruguay, respectively the municipalities of Jaguarão and Rio Branco. The research problem dialogs with the one already presented: Did the social process configure the artistic work of a certain group of musical composers, in their poetic and rhythmic constructions, who live on the border between Jaguarão e Rio Branco? From this look at these composers, he intends to observe the long diachronic processes that configured this specific frontier and the Pampa *gaúcho*. This figure, by the way, the *gaúcho*, is essential in the process of trying to understand how the trajectories of the interviewed actors and their compositions were configured. The general object will be try to understand how specific social process result in the artistic construction of musical composers in a specific region, using concepts such as sociogenesis and psychogenesis. Throughout the research, it is a matter of highlighting the composers, their artistic trajectories and the acknowledgments received by them, as well as the relationships they establish in the networks in wich they operate. The scope of their works, and the encodings that permeate them, were treated as importante points to be able to understand their social shape, in the specific region on the analyzed border, but also outside it. From this perspective, the question on the composeres was analyzes considering tue Eliasiana lens, thus mobilizing the long processes of configuration and interdependence. The triad. author-work-public, pointed out by Antônio Cândido was also very mobilized, trying to demonstrate the possibilities and limits faced by the group of composers analyzed. These concepts guided the research towards a qualitative analysis path, this was carried outwith support in research techniques such as conducting an interview with semi-structured script and documentary analysis.

KEY WORDS: Music, Composers, Border, author-work-public, *Gaúcho*.

Sumário

1 INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO I – Das invasões à musica pampeana.....	28
1.1 O longo flutuar das fronteiras: Primeiro Portugal e Espanha, depois Brasil e Uruguai	29
1.2 Ethos Pampeano: O ocaso do gaúcho migratório e a fixação sobre o território.....	40
1.3 O “Gaúcho” reinventado	48
1.4 A música pampeana.....	55
1.5 A música e a autonomia mediada	64
CAPÍTULO II- Da fronteira ao universal.....	74
2.1 Fronteira Rio Branco e Jaguarão: Atores em relação	76
2.2 Apresentando os compositores.....	87
2.2.1 Reconhecimentos recebidos.....	99
2.3 A música e a transgressão limitada	106
2.4 A Música Fronteiriça – Entre o folclore e o Universal.....	115
<i>CAP III – Das percepções a respeito de si próprios até a relação autor-obra-público.....</i>	<i>121</i>
3.1 – Percepções musicais de quem faz música.....	124
3.2 Sonoridade Fronteiriça – Costumes nas redes interdependentes.....	141
3.3 – Os Compositores: formas de financiamento e divulgação de suas obras.....	153
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	164
REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO	174
ANEXO 1 – Roteiro de entrevista semi-estruturada.....	180
ANEXO 2 – Texto “ Fronteiras ao vento”	181

1 INTRODUÇÃO

As fronteiras entre Brasil e Uruguai se configuraram através dos séculos, o modo de vida indígena foi deposto pelos colonizadores no final do século XV, e a “descoberta” dessa região específica por parte do europeu gerou – como em todo o continente – enormes derramamentos de sangue índio, negro e em um menor grau europeu. Os homens e mulheres surgidos da miscigenação forçada viveram de formas diversas sobre o bioma Pampa durante esse longo período histórico que deságua nos dias de hoje. Aos homens, especificamente, nascidos na América, alcunhou-se *Criollos*, sendo que àqueles que eram mestiços, não tinham posses, mas domesticaram o cavalo e desbravaram o pampa, deu-se o nome *Gaúcho*.

A perspectiva geracional, defendida por Norbert Elias, modelou os caminhos deste trabalho, primeiro em um movimento de interrogação ao passado para tentar compreender o presente, sendo que a cisão dos modos de vida livre, ocorrida com a chegada dos alambrados no meio do século XIX, torna-se elemento importante da reconfiguração do Pampa e das fronteiras entre Brasil e Uruguai. O *gaúcho* inicialmente visto por uma gama de historiadores e viajantes como indomável, é empregado pelas estâncias e pela primeira vez suas canções começam a ser registradas.

A partir disto, o problema que move esta dissertação originou-se de diversas reflexões a respeito de ritmos muito fortemente vinculados a uma região específica. Dado que o tema musical é corrente em minha trajetória pessoal, devido à conexão que tenho com a música e a composição gaúcha. A interrogação a história surge assim como método para a compreensão de um mundo que me cerca desde há muito, mas que nunca me foi explicado de maneira satisfatório e é relevante na região do Brasil em que vivo. Assim, a vinculação à música e à história surge aqui de forma coletivizada, pois as canções que eram cantadas – e ainda são – contavam a história dessa região.

De outro modo, as premiações obtidas por esses compositores, seus trabalhos lançados nas últimas décadas – em especial dos anos 2000 para cá – lançaram um novo olhar da cultura estabelecida no Rio Grande do Sul e no

território uruguaio para esta região. A transposição da fronteira por parte de um determinado número de compositores lançou luz ao que se produz nesta região, levando, por exemplo: Martim César ao “Prêmio Açorianos”¹ e Ricardo “Canário” Martínez a vencer o “Charrua de Oro”.²

Ainda que esses reconhecimentos ocorram fora das fronteiras onde vivem, sua identificação com estas tornou-os para os seus pares, no mais das vezes, baluartes da cultura local. Muito possivelmente por manterem-se cantando as coisas das fronteiras de onde vieram. Os prêmios anteriormente mencionados têm um caráter antes simbólico do que financeiro, não representando grandes recompensas neste campo em específico. Todavia, esse caráter simbólico altera a forma como os atores sociais são vistos entre os seus pares, sejam estes também artísticos, ou pessoas que convivem com eles sob outros termos. Em âmbito sociológico, é esse caráter simbólico de representação de uma região tão específica do mundo que me lança a esta pesquisa. A compreensão de como se configura uma região tão importante nas demarcações de limites territoriais entre duas nações, e como os ritmos e as canções encontraram – por meio dessas dinâmicas sócio-históricas - suas vozes, é o caráter central no aqui proposto.

Com isto, esta pesquisa trata de compreender um percurso iniciado ainda na graduação, período este em que compreender a relação dos compositores fronteiriços com o Pampa tem configurado o objeto principal da minha jornada acadêmica e que acabou por, constantemente, refletir-se em minhas escolhas de vida. Esta região peculiar de mundo – uma pequena fronteira entre Brasil e Uruguai – abriga os atores sociais que me motivaram a realizar esta dissertação. Jaguarão e Rio Branco são – a seu modo – municípios natais para mim, permitindo-me relações e experiências únicas no trânsito diuturno através da ponte internacional Barão de Mauá. Acima de tudo, me deram a visibilidade – quiçá no decorrer dos seus 2113 metros da ponte – sobre as formas como se configuram as redes e as relações entre os atores sociais, com os quais convivi de maneira muito próxima desde os meus primeiros contatos externos ao universo da minha casa.

¹ Premiação concedida pela Prefeitura de Porto Alegre, considerada a mais importante premiação do estado do Rio Grande do Sul.

² O maior galardão possível aos que fazem folclore no Uruguai, é entregue a um artista tomando-se em conta sua trajetória e seu vulto em relação ao público.

Ter nascido nesse território específico, no entanto, não foi exclusivamente o que me levou a seguir os compositores que visio aqui analisar em um âmbito acadêmico. O que me leva – em âmbito particular - a esta pesquisa, nasce, de algum modo, comigo, posto que sou filho de uma das fronteiras aqui estudadas. São as "guitarreadas" no interior de minha casa, e na casa dos amigos dos meus, a memória afetiva mais forte que possuo. Vêm daqueles dias sensações que ainda hoje me são inexplicáveis, mas que podem ser conectadas com símbolos linguísticos, tais como: transcendência, admiração, alegria, espanto, etc. Sentimentos humanos que podem tentar ser explicados, mas que também são compreendidos em níveis telúricos de humanidade.

Tais encontros, com suas características específicas, compõem a minha identificação e trajetória de vida com grande parte dos atores envolvidos neles, em uma construção artística que vem atravessando as últimas décadas, e são estes atores os estudados no aqui proposto. As redes por eles construídas por meio dos encontros em festivais, mostras musicais, “tocadas em bares”, guitarreadas nas casas uns dos outros, proporcionaram-me o encontro de outros artistas que comungam da apropriação de ritmos similares e que também partilham rituais com estes.

Os artistas mencionados se organizam por meio de códigos que são próprios, símbolos sociais que os levam a caminhar em estradas parecidas que os conduzem ao encontro em festivais, em algumas mostras em espaços culturais específicos, muitas vezes em um paralelo que tem características bastante próprias, com as mesmas influências, perfis de vestimenta, e até códigos linguísticos. Sua arte ressoa também em “rincões” comuns e, apesar das diferenças que possam ter, acabam por alimentar-se uns das construções artísticas dos outros, também como forma de manter viva a identidade – ligada ao *gaucho* pampeano - que sabem possuir e, assim, tenham a possibilidade de manter abertos os caminhos para que suas obras possam chegar a mais ouvidos.

E é essa memória afetiva anterior à razão que me lança a esta temática, ainda que, ao fim e ao cabo, seja a compreensão dos fenômenos sociais que incidem sobre estes atores o fundamento central do aqui proposto. São aquelas noites à beira do fogo, ou ainda aqueles dias quentes em que as

guitarras ecoavam e os atores cantavam o que consideravam ser parte importante de si, que constituem a necessidade em mim de que se discuta o papel de tais atores.

São meus pais, poeta e cantora, meu avô - radialista e declamador – e tantos outros, que se tornaram meus amigos porque partilhávamos dos mesmos rituais, os objetos desta pesquisa. No entanto, antes disso, fundamentalmente, é a demonstração definitiva que esses atores existem e que suas vozes precisam ser ouvidas e interpretadas. Esses grupos, que ocupavam o horizonte terminal dos meus olhos durante minha infância, relacionam-se com mais grupos, homens e mulheres que iam e vinham para participar de festivais, mostras musicais, shows, e que sempre partilhavam daquele mesmo código, dos mesmos símbolos linguísticos, e muitas vezes apenas gestuais.

Minha primeira aproximação científica com os atores sociais aqui analisados ocorreu a partir da realização do Trabalho de Conclusão de Curso, no bacharelado em Produção e Política Cultural na UNIPAMPA, chamado: “O Véu da binacionalidade em uma terra só: compositores da fronteira Jaguarão – Rio Branco (2017)”. Em tal pesquisa busquei lançar luz sobre a visão que os artistas tinham a respeito de suas próprias obras, inseridas no espaço pampeano em que haviam nascido, cada um deles em relação aos Estados nacionais em que nasceram, e com a produção de cultura em escala industrial nesses países. Ao longo da pesquisa observei um universo de onze atores, residentes na fronteira Jaguarão (Br) – Rio Branco(Uy), seis deles foram entrevistados. Um ponto importante, naquele momento, era a forma como eles se relacionavam com ritmos criados a partir de temáticas ligadas ao bioma Pampa, tais quais os ritmos supracitados. A partir disso, surgiu o interesse em compreender como os processos históricos haviam avançado até a configuração que os leva a ainda cantar tais ritmos.

Sob essa perspectiva, procurei discutir o processo histórico da construção musical Pampeana, e o encontro entre as figuras históricas consideradas quase mitológicas do *Gaúcho* e do Pampa com os compositores que se utilizam de ritmos tradicionais relacionados ao bioma e a essa figura histórica do *Gaúcho*. Após contextualizar tais atores, pretendi discutir os motivos que levam esses artistas a manterem-se aferrados a esses ritmos

tradicionais ainda que não alcancem grandes públicos, fama ou grandes recompensas financeiras. Ou seja, analisar, quais as condicionantes que os mantêm em sua senda de reconhecimento por meio da própria compreensão do seu lugar no mundo, a partir dos ritmos oriundos desse lugar, ainda que em um mundo onde os processos globalizatórios³ tendem a interferir nos fazeres de todos os atores. Isto é, o intuito foi analisar esse grupo de compositores e a forma como conduzem seus fazeres musicais a partir dos processos de longa duração que construíram a região em que vivem, e que permearam gerações de atores sociais.

Após, durante o curso de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pelotas, iniciado em março de 2019, ademais de realização de disciplinas, estudos acadêmicos, participação em eventos nacionais e internacionais, elaboração e apresentação de trabalhos científicos, fiz parte de um grupo ligado à Universidade Federal do Rio Grande chamado DIPEM – Dinâmicas Políticas, Estado e Movimentos Sociais⁴. A formulação de um projeto de pesquisa para o mestrado em sociologia seguiu as linhas de interesse elencadas que ajudaram na construção do problema central que move esta pesquisa. A problemática de pesquisa desse presente trabalho foi construída com base em interesses, questionamentos e formulações desenvolvidos ao longo do processo de formação acadêmica. Assim, a problemática dessa pesquisa é: Como os processos sociais e históricos do Pampa Gaúcho configuram o fazer artístico de compositores musicais que vivem na região de Jaguarão e Rio Branco -fronteira entre RS e Uruguai?

³ Os processos aqui referidos estão ligados aos fazeres musicais dos atores, transformados a seu modo pelo advento de tecnologias de informação que fazem ritmos dos mais diversos lugares do mundo ressoarem através da tela de um aparelho de celular, de um computador, ou de uma televisão. Outros elementos como as plataformas de Streaming musical e de vídeos também se enquadram no referido.

⁴ Dentro do DIPEM, associado a outros colegas e ao meu orientador Professor Doutor Sérgio Botton Barcellos construímos quatro boletins técnicos referentes a situação dos pescadores de comunidades ribeirinhas na cidade de Rio Grande(RS) em um contexto pandêmico gerado pelo novo coronavírus. Diante da participação e confecção de tais boletins compreendi de forma mais clara a importância da pesquisa de caráter sociológica na vida das pessoas, aumentando ainda mais o interesse de temáticas sociológicas e de autores específicos. A orientação do Prof. Sérgio Botton Barcellos me trouxe diversos elementos que espero tenham me capacitado à análise que tento realizar nas próximas páginas.

A partir dessa questão, o objetivo é discutir como os processos sociais e históricos do Pampa Gaúcho configuram o fazer artístico de compositores musicais – que vivem na região de fronteira entre Jaguarão (BR) e Rio Branco (UY).

Desse modo, buscou-se perceber as diferentes nuances acerca da compreensão desses atores e como se relacionam com os ritmos, o bioma, a música enquanto produto e, por fim, apresentar os discursos dos próprios atores a respeito de suas obras, suas interlocuções, suas razões. Do mesmo modo, também será analisado de que forma se reconhecem, reconhecem seus pares e a configuração de sua arte nas redes em que atuam.

Os objetivos específicos que movem esta pesquisa são: Analisar como se configurou, ao longo da história e do espaço, o ator social reconhecido como *Gaúcho*, enquanto ser Pampeano; Identificar os compositores musicais em suas redes e relações de interdependência com a música que compõe; Observar as relações entre emissão e recepção das obras por parte dos atores: em suas possibilidades e limites.

Algumas hipóteses serviram como a base axiológica de tudo o aqui proposto, a primeira delas é que as obras concebidas por esses grupos de compositores e compositoras são permeadas pela sua relação histórica com a figura do *gaúcho* pampeano, e com o espaço de encontro das fronteiras, sendo possível apenas nessa configuração espaço-temporal. Outra hipótese importante foi a de que a pouca visibilidade, na relação com a indústria cultural, torna-se, para os compositores e compositoras, muitas vezes, elemento de motivação para que ritmos tradicionais sejam utilizados como uma salvaguarda da memória e uma reafirmação da identidade Pampeana.

A relevância social dos atores sociais interlocutores na pesquisa, ocorre na salvaguarda da memória cultural de um ser engendrado no Pampa, o miliciano da fronteira ⁵ que demarcou esse território e que construiu a identidade histórica dos atores que coexistem sobre essa terra. Um lugar que ainda que pertença a dois países é, como apontado por Aldyr García

⁵ O termo miliciano de fronteira é usado por diversos autores, dentre eles os historiadores – estudiosos do Pampa – Richard Slatta, em sua obra: “ Os gaúchos e o ocaso da fronteira ” ; e Fernando Assunção: “ A história do Gaúcho ” , tal alcunha se dava a que estes homens eram normalmente desertores de algum dos exércitos que eram contratados em um momento de anexação para realizar a salvaguarda do território.

Schelee(1984), “Uma terra só”. E tal relevância se repete no reconhecimento que os atores emprestam aos seus pares, ao se tornarem símbolos da região em que vivem. Como exemplo, no município de Jaguarão(RS), ao deixar o município pela BR 116, a placa que despede os viajantes tem uma frase de um dos compositores aqui estudados, que faz referência à saudade de estar na beira do rio do lugar.

A obra de tais artistas se configura na forma de representações da região Pampeana, e dos homens e mulheres engendrados sobre ela, construindo elos entre indivíduos que coexistem – desde há tempos – no vai e vem das fronteiras. As canções em três idiomas – Português, Espanhol e Portunhol, propõem, a seu modo, possibilidades de integração dos atores, seja mediante apresentações musicais, debates a respeito da integração, ou encontros que tenham como fundo a cultura Pampeana. Essa rede existe, se manifesta, se encontra, e produz conhecimento, arte e memória a respeito de si mesma, por meio da (re)criação de representações pampeanas pelos atores que nela interagem. Essa rede configura um universo próprio capaz de absorver a circulação dos bens culturais concebidos, criando nos espaços sociais dos encontros as condições – subjetivas e objetivas – para que suas obras sejam reproduzidas.

Outro ponto importante para que essa dissertação se fizesse possível, foi a obra musical e literária do argentino Atahualpa Yupanqui. Considero que o Canto do Vento(1971), de Atahualpa Yupanqui, é possivelmente a obra que possibilita que esse estudo ocorra, ainda que não o faça enquanto obra sociológica, é a sua paixão pela história e a música dos *gauchos*, que com ele compartilharam tempo e espaço, que despertou em mim a necessidade de uma pesquisa sobre compositores que ainda criam arte musical por meio desses ritmos.

Ao focar tal temática, busco a possibilidade de desenvolver uma bibliografia específica para o tema no campo da sociologia, revisando e desenvolvendo um estado da arte também com trabalhos de outras áreas das ciências sociais que possam auxiliar no aqui proposto, acabando, de alguma forma, por contribuir com estudos referentes à música, em especial à música emergente do Pampa: A música – na compreensão do autor – como condição inerente ao ser humano, tem um elo inexorável com o universo sociológico.

Ademais, os compositores – existentes – enfrentam a “invisibilidade” além do campo acadêmico, sendo ignorados – como indicado em suas próprias falas durante as entrevistas para este trabalho - por uma indústria cultural dos dois países, que tem suas formulações distantes das por estes proposta, com investimentos do lado uruguaio maiores em ritmos como a Cumbia, e no Brasil, o Sertanejo. Dessa maneira, não aparentam – outro dado apontado em suas falas – receberem subsídios financeiros ou infra estruturais dos governos dos territórios sobre os quais vivem, tornando-se atores que constroem suas redes de partilha do que compõem através – no mais das vezes – de esforços próprios, conseguindo articular-se com outros que, como eles, têm a mesma sina geográfica e rítmica. Esses grupos configuram diversas identidades, e com isso reconfiguram as gentes e os espaços em que coexistem, neste caso em específico, nas fronteiras⁶. Cabe aqui analisar relacionalmente de que forma ocorre essa reconfiguração nas identidades dos que experimentam tal realidade e como fazem dela vetor para suas obras.

Contemplando um aspecto central exposto nesta introdução, a própria ausência de trabalhos no campo da sociologia que visem analisar os musicistas e compositores que vivem em áreas de fronteira entre Brasil-Uruguai (muito embora sejam – ainda que não especificamente os atores aqui propostos – estudados por outros campos das ciências sociais, tais quais a geografia, as letras e a história), já seria um dos elementos importantes para que este trabalho se justificasse⁷. Os artistas estudados nos trabalhos de outros pesquisadores encontrados não são residentes nas áreas de fronteira, e têm uma relação mais próxima com selos musicais, gravadoras, ou seja, com a indústria cultural⁸.

⁶ Para Pesavento(2001), as fronteiras são produto da capacidade imaginária de reconfigurar a realidade a partir de um mundo paralelo de sinais, por meio do qual os homens percebem e qualificam a si próprios, ao corpo social, ao espaço e ao próprio tempo.

⁷ Para atestar a baixa capilaridade de trabalhos na área da sociologia foram acessados alguns sítios eletrônicos especializados como o Scielo(www.scielo.org/),o Researchgate(www.researchgate.net),o Google acadêmico(www.scholar.google.pt) e o Academia.Edu(www.academia.edu), e as palavras chave acionadas foram: Pampa, Música, Fronteiras Brasil – Uruguai, Ritmos Pampeanos, Artistas fronteiriços, Sociologia, dentre outras que pudessem levar a trabalhos na área.

⁸O conceito de indústria cultural foi desenvolvido por Theodor Adorno e Max Horkheimer, referindo-se à ideia de massificação das artes, a partir de um sistema fabril adaptado à produção artística. A arte assim passaria por fortes processos de reconfiguração, tendo como objetivo o lucro das indústrias da cultura e a manutenção de um pensamento dominante. Como apontado por Lima(2011), com o passar das décadas – e os avanços tecnológicos - a indústria

Há, para os compositores residentes na fronteira Jaguarão – Rio Branco, aparentemente, poucas ações e políticas públicas governamentais em torno das fronteiras nas ações estatais ligadas à cultura tanto em território Brasileiro, quanto Uruguaio. Ainda assim, isso não impede a existência de grupos musicais com construções artísticas muito ligadas ao território em que vivem e a ritmos que são tradicionais nessas regiões, demonstrando de algum modo estar ligados ao movimento nativista, mas com particularidades regionais. Peculiaridades que consideram, de certa forma, como parte de suas identidades artísticas.

Na discussão sociológica, a música foi, e ainda é, tema de grande interesse. Max Weber (1995) dedicou uma obra inteira à compreensão sociológica do fazer musical⁹; Georg Simmel(2003) teve a música como tema de sua tese¹⁰. No Brasil, outros cientistas dedicam-se à análise sociológica de composições, artistas, movimentos culturais e suas representações na realidade social nacional em diversos períodos históricos. Desde a música erudita e a sua fusão com a música popular, às composições transgressoras dos períodos ditatoriais, dentre outras análises referentes ao universo musical cingido inexoravelmente ao universo social.

A partir dessa perspectiva, o marco referencial desta dissertação está organizado em torno de alguns eixos principais: Análise histórica – por meio de bibliografia específica - dos processos de longa duração que resultaram no *Gaucho*; Sócio e Psicogênese: observação de como se configuraram os fazeres artísticos dos atores; a própria compreensão que os atores sociais têm a respeito do seu lugar no mundo e de suas obras; a relação estabelecida entre a obra, os autores e o público dentro do universo de compositores observados.

atingiu um nível de sofisticação em suas estratégias de segmentação que consegue trazer para o mercado até produtos marginais, considerados de difícil assimilação, para testá-los por meio de ferramentas tecnológicas de menor investimento, interessando ao mercado que alguns desses produtos adquiram símbolos de qualidade que acabarão por gerar valor econômico. Como exemplo pode-se destacar nomes como: Vitor Ramil, Jorge Drexler, Bebeto Alves, dentre outros.

⁹ Os Fundamentos racionais e sociológicos da música – Em tal obra Weber expressa sua concepção de que a música que se desenvolveu no ambiente Europeu era diferente de qualquer outra, vendo na música ocidental um traço específico da modernidade.

¹⁰ Estudos Psicológicos e Etnográficos sobre música – Trata-se da primeira tese defendida por Simmel, não tendo sido aprovada por ser “ensaística demais” e pelo fato da música não ser considerada naquele interim tema de relevância sociológica.

Assim, neste trabalho, o conceito central mobilizado foi o de configuração mobilizado pelo autor alemão Norbert Elias: “A estrutura que apresenta o processo de longa duração mostra uma direção: os homens integrando configurações cada vez mais complexas e internamente pacificadas. A crescente complexidade das configurações humano-sociais é a chave de diferenciação de funções que se reflete no prolongamento das cadeias de interdependências.(ELIAS, 1993, p.16).

Somado ao conceito de configuração, ainda acionando Norbert Elias, procurou-se utilizar a categoria Eliasiana de interdependência como aporte teórico da constituição das redes configuradas pelos atores para oitiva e divulgação de suas obras. Considerando esse aporte como central na elaboração da dissertação que segue, observando como originam-se as mais diversas configurações como, por exemplo, na relação dos atores de um lado da fronteira com atores do outro lado, e as suas relações com os Estados e as suas respectivas indústrias culturais.

Em caráter primordial e relacionado com os conceitos anteriores, a análise interrogativa de processos de longa duração proposta pelo autor alemão ajuda, ao proporcionar uma abordagem sócio-histórica capaz de demonstrar sentidos e rupturas em uma região específica do mundo no decorrer de um período delimitado de tempo. Tal análise auxilia a perceber saberes incorporados pelos atores sociais analisados em uma relação que altera seus estratos psicológicos, sua carga de valores e de cultura.

Ao refletir sobre a relação da obras dos compositores analisados com o seu público receptor, escolheu-se como lente analítica a tríade, proposta por Antônio Cândido(1995) na obra “ Literatura e Sociedade”, obra-autor-público. Esta tríade se configuraria de forma relacional e indissociável em uma relação de retroalimentação. Outra conceituação aventada por Cândido que se fez importante, para a compreensão do aqui proposto, foi a do “quinhão da fantasia”, um determinado percentual em que a criatividade geraria a possibilidade de poiese no movimento de emulação que a arte realiza da realidade social. O movimento criacional assim se daria como um somatório de um movimento mímico e um processo criativo que interagem de forma dialética.

A partir de Simmel, fez-possível debater a respeito de questões como liberdade negativa e positiva na configuração das obras por parte dos atores. Essas categorias podem ser vistas, por exemplo, na liberdade que os atores entrevistados dizem ter em suas obras ao não ter qualquer relação de dependência com selos musicais ou grandes produtoras.

Essas discussões em relação serão debatidas durante esta dissertação, objetivando analisar, sob alguns ângulos, variáveis sociológicas relativas à formação da região, da figura do gaúcho atravessando os séculos, do surgimento dos ritmos em solo pampeano, mas principalmente na configuração da rede de compositores que são analisados neste trabalho.

No caso deste estudo, o grupo de compositores referido tem suas formas de sociação e forma espaços comuns de troca de manifestações artísticas, mas, antes disso, de vivências e visões a respeito do mundo. Encontram-se em festivais em solo brasileiro e uruguaio, fazem músicas juntos, lançam produtos culturais também juntos, agregam-se e configuram uma identidade musical referente à região em que vivem, tendo suas possibilidades de transgressão relacionadas a relação indissolúvel entre texto e contexto, autor-obra-público.

Na construção do estado da arte, autores e pesquisas também foram acionados para compreender a realidade desses atores, como os apontados a seguir. Por exemplo, nas ciências sociais no Brasil, a seu modo, têm-se discutido sob diversos ângulos o universo artístico-musical que ressoa a partir do Pampa. Trabalhos relevantes são encontrados na área da Geografia – como os propostos pelo Doutor pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Lucas Manassi Panitz - “*Por uma geografia da música: o espaço geográfico da música popular platina*” e “*Redes musicais e (re)composições territoriais no prata: por uma geografia da música em contextos multi-localizados*”, sendo este último vencedor do Prêmio CAPES de Tese na área de Geografia, no ano de 2018. Na área da Antropologia e, também, na História, diversos outros pesquisadores, tais quais Richard Slatta. Fernando Cacciatore de Garcia, Fernando Assunção, Rodriguez Molas, discutem as nuances da formação social e histórica do Pampa que abriga tais autores. Todavia, como já mencionado, há uma baixa capilaridade em trabalhos no campo sociológico da composição musical pampeana, e não foram encontrados – ao menos por este

pesquisador – trabalhos sobre a composição musical pampeana especificamente no campo da Sociologia.

No campo das letras, trabalhos como a dissertação de Odair José Silva dos Santos – “*A música dos pampas em uma perspectiva lexical: milongando entre o Espanhol e o Português*” -, defendida em 2015, na Universidade de Caxias do Sul, tratam de entender o formato bilíngue da milonga, ritmo fundamental à compreensão do aqui proposto. Debruça-se, o pesquisador, sobre os empréstimos linguísticos que resultam do vai e vem das fronteiras militares, ao vento, incertas e relacionalmente indemarcáveis.

Outros trabalhos foram muito importantes na construção do que aqui se propõe, como o trabalho de Carrero & Trombetta(2018), nomeado “*Sonoridades Fronteiriças: Reflexões acerca da ideia de Fronteira Musical*”, tal estudo foi apresentado no 4º Congresso Internacional História, Regiões e Fronteiras, realizado pela Universidade de Passo Fundo, e trata de estabelecer historicamente a constituição das sonoridades fronteiriças presentes nas fronteiras existentes entre Argentina, Brasil e Uruguai.

Novamente no campo da Geografia, fez-se muito relevante a contribuição de Rafael Zilio(2017), com sua tese, apresentada junto ao Programa de Pós- Graduação em Geografia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, intitulado: “*Regionofilia libertária: Da identidade sócio-espacial gaucha “a dimensão político-cultural do princípio federativo*”, mais especificamente no que tange à relação entre região e identidade para os atores que vivem no Pampa. Outros trabalhos também auxiliaram como o de Nunes & Jesus(2019): “*A Milonga e o Pampa: atravessamentos culturais entre Brasil, Argentina e Uruguai*”, o de João Vicente Ribas(2015), apresentado no III Congresso Internacional de história regional, realizado pela UPF, com o título: “*Identidade e Hibridismo Musical no Filme a Linha Fria do Horizonte*”, dentre outros que serão citados neste trabalho nas páginas vindouras.

Estes são alguns dos exemplos dos textos utilizados para a construção do Estado da arte desta dissertação, aqueles que de algum modo mais se destacaram e levantaram possibilidades de caminho para o curso deste trabalho. No próximo momento, procederemos a descrição das opções teórico-metodológicas usadas por este pesquisador.

A opção teórico-metodológica deste trabalho esteve baseada em uma análise qualitativa. Seguindo Denzin e Lincoln(2006), é por meio desse tipo de análise que se pode obter uma abordagem interpretativa do universo empírico, tratando de compreender os significados que as pessoas dão aos fenômenos sociais. Para Creswel(2007), a preocupação da pesquisa qualitativa tem caráter processual, sendo o interesse primeiro do pesquisador entender como determinado fenômeno se manifesta nas relações cotidianas.

Assim, o tema desta proposta de pesquisa estava diretamente relacionado aos atores sociais mapeados, em axiomas surgidos das relações pregressas do pesquisador e de alguns questionamentos referentes à compreensão que os atores sociais tinham de determinados pontos, divididos em três blocos principais:

- O primeiro grupo de questões de questionamentos destinados aos entrevistados teve relação com a forma como enxergavam a figura do *gaucho*, quais os elementos que essa figura histórica trazia às suas obras e a relação que tinham com o fato de nascerem e viverem nessa fronteira;
- No segundo grupo foram formulados questionamentos referentes aos significados dos fazeres musicais, os motivos das escolhas de ritmos e temáticas em suas composições;
- No terceiro bloco pretendeu-se elucidar a forma como enxergavam a relação que estabelecem entre a emissão de suas obras e a sua recepção e ainda a relação com o público que desejam atingir.

Existem seis fronteiras entre Brasil e Uruguai, totalizando doze municípios. A escolha inicial recaiu sobre quatro municípios, acrescentando aos dois aqui analisados, Quaraí – RS e Artigas – UY, contudo, devido a complicações do campo resultadas pela pandemia de COVID-19, houve tal redução. A escolha inicial se deu pelo fato de serem as duas únicas fronteiras líquidas entre os países, tendo, portanto, o acréscimo da relação dos atores com as águas, algo apontado em pesquisa pregressa realizada por Gonçalves (2017), como fator de grande importância na composição desses atores.

Diante disso, os compositores aqui analisados vivem em uma das fronteiras entre Brasil e Uruguai (Jaguarão e Rio Branco). Formaram suas

redes de encontro nesse espaço específico do mundo, encontrando-se em mostras culturais, bares, saraus. Todos com suas visões a respeito do local onde vivem, e das influências que haver nascido nessas fronteiras geravam em suas obras.

A escolha desses atores respeitou determinados quesitos. O primeiro deles foi que esses atores construíssem suas obras e suas relações vivendo na região de fronteira, tendo sido com isto desconsiderados outros atores sociais que cumpriam outros dos quesitos, mas não este. O segundo quesito foi o de que cantassem ritmos conectados historicamente à região do Pampa. A escolha desses ritmos se deu por meio de obras como: “O canto do vento” (1959) de Atahualpa Yupanqui, e “El folclore musical uruguayo” (1967) de Lauro Ayestarán. Os ritmos escolhidos são: Milongas, Chacareras, Vidalas, Chimarritas.

As conversas com os entrevistados levaram a diversos músicos nascidos nas cidades de Jaguarão e Rio Branco, como Fabricio Moura, Régis Bardini, Julio Silvera, Thadeu Gomes, dentre outros. Todavia, neste caso, os primeiros são músicos, porém, não compositores, e o último, apesar de compositor, não vive mais na fronteira aqui analisada.

A escolha de cinco compositores brasileiros e três uruguaios esteve baseada no fato de que esses compositores utilizam-se de ritmos diretamente conectados ao Pampa, apresentando, variadas possibilidades em suas redes de sociabilidade, navegando pelo corredor cultural entre Porto Alegre e Montevideo, obtendo reconhecimentos, por exemplo: premiações nos maiores festivais dos dois lados da fronteira, o “Prêmio Açorianos” e o “Charrua de Oro”. Ademais, todos demonstraram-se extremamente solícitos a participar das entrevistas e demonstrar um pouco mais de suas visões a respeito de suas obras, das relações que estabelecem por meio da música.

Importante ressaltar o fato de serem todos os compositores entrevistados homens, o que demonstra um importante fator sexista nas manifestações folclóricas¹¹ da região, reservando aos homens o papel de intérpretes da cultura da região, de compositores da realidade que os cerca. Outro ponto a ser ressaltado é o de que a maioria desses homens são brancos,

¹¹ A ideia de folclore vai ser melhor trabalhada mais adiante neste trabalho, apresentando-se como um conjunto de manifestações culturais identitárias de um grupo social específico.

com exceção de um, e que quase todos encontraram em outros empregos – geralmente de caráter estável (funcionários públicos) – a forma de financiar suas obras.

Todos esses elementos ajudam a compreender como se configuraram suas obras, a quem cantam e, de algum modo, bastante da visão vanguardista que apresentarão a respeito de suas obras posteriormente. Não estava, no entanto, entre os objetivos deste trabalho debruçar-se sobre essas questões, ainda que se faça necessário, sim, demonstrá-las e utilizá-las também como ferramenta analítica a ser acionada junto às lentes analíticas escolhidas para a realização desta dissertação.

A pesquisa foi realizada por meio de entrevistas com roteiro semiestruturado (ANEXO – 1) tratando de relacionar as perguntas feitas com o problema que norteou esta pesquisa e aos objetivos – geral e específicos – tratando de tornar mais prolífico o diálogo entre pesquisador e entrevistados. Outra ferramenta foi a análise de algumas letras dos compositores, utilizando como operadores teórico-metodológicos conceitos quais: configuração, sócio e psicogênese e a percepção a respeito dos processos de longa duração de Norbert Elias. Novamente em relação as entrevistas, Delgado (2010) foi acionada para refletir à respeito da viagem a memória por parte dos atores durante as entrevistas com os compositores.

Após a descrição dos aspectos anteriores e do conjunto de opções teórico-metodológicas acionadas, cabe ressaltar que esta dissertação foi sistematizada em três capítulos, sintetizados de tal modo que:

O primeiro capítulo refere-se aos processos relacionais de longa duração que configuraram a região do Pampa – dividida hoje entre três países: Argentina, Brasil e Uruguai. Desde o princípio das relações bélicas estabelecidas entre Portugueses e Espanhóis, perpassando o vai e vem das fronteiras por meio dos tratados assinados entre as cortes e a ocupação da região por homens e mulheres, mas especialmente pelo gado cimarrón, avançando até a reconfiguração da imagem *gaucha* e suas ressignificações sociais também descritas nos ritmos musicais e nas composições que começam a aparecer na região após o aparecimento dos alambrados¹².

¹² Alambrados são cercas de arame, utilizadas para a demarcação dos limites de um terreno. Aparecem no Pampa junto com a demarcação das estâncias.

O segundo capítulo refere-se à formação desta fronteira específica no extremo sul do Brasil, sempre ancorado em uma abordagem sócio-histórica, em que os longos processos civilizatórios indicam os sentidos para as representações atuais. Ainda neste capítulo são apresentados os atores sociais que participaram da pesquisa, isto é, compositores de música *gaucha* fronteiriça; quem são e quais os reconhecimentos por eles recebidos, avançando para a compreensão da relação de suas obras com o público que aprecia e consome, tratando de associar a abordagem histórica e seus fazeres musicais.

O terceiro capítulo, finalmente, refere-se à análise das falas dos atores entrevistados com os elementos aventados no marco teórico, tratando de compreender os sentidos históricos que levaram a esta configuração específica de composição e às possibilidades e limites que a análise histórica parece demonstrar. Suas visões a respeito de si mesmos, das obras que produzem e, também, em algum grau, com os Estados que os cercam e à indústria cultural hegemônica que não os vê. Considerou-se, sob essa perspectiva, que longos processos sociais configuraram os fazeres musicais de um grupo de compositores em uma região específica do mundo, e que são os códigos configurados em longos processos que delimitam os limites dos alcances das obras desses atores, tratando de perceber a fluidez das relações entre os atores sociais que vivem e compõem músicas nesta região do RS e do Brasil.

CAPÍTULO I – Das invasões à música pampeana

Neste capítulo, busca-se discutir o flutuar das fronteiras entre Brasil e Uruguai, o papel das coroas Portuguesa e Espanhola, o Ethos pampeano que se configurou nesta região específica, com suas peculiaridades e reverberações seculares, a criação da imagem do *gaucho*, até o seu ocaso enquanto um homem nômade, sua reinvenção na sociedade da região e a sua relação com a música e sua capacidade autônoma.

No entanto, em um primeiro momento se faz relevante compreender melhor, sob uma perspectiva histórica de longa duração melhor, as fronteiras no mundo atual. Para Michel Foucher(2009), existem um pouco menos de 250 mil quilômetros de fronteiras políticas, nas quais estão envolvidas 332 fronteiras entre Estados. Para o autor ainda que a globalização narrativamente tenda à anulação dos limites fronteiriços, houve um exponencial aumento de Estados Independentes de 1945 até o ano de 2007.

Para Norbert Elias (1993;1994) as dinâmicas sociais e históricas que configuraram a formação dos atuais Estados-Nação ocorreram na forma de um Processo Civilizador. Assim, com a ascensão do capitalismo, em detrimento ao feudalismo, uma rede de relações interdependentes se configurou também (agregando em si inúmeras outras redes inter-relacionais de menor porte) também em relação com um grupo de monopólios, tais quais a tributação, a identidade, a força, dentre outros. As fronteiras assim seriam configuradas em um processo de longa duração, e são partícipes na modelação das identidades das nacionalidades e das especificidades nas modelações constitutivas dos monopólios e das relações sociais.

A seguir analisaremos, a partir de uma abordagem histórica como na fronteira escolhida foram configurados seus processos de longa duração, e também, como se configuraram suas redes interdependentes caminhando em direção aos dias atuais.

1.1 O longo flutuar das fronteiras: Primeiro Portugal e Espanha, depois Brasil e Uruguai

“Essas conquistas me pertencem”, teria dito D. João II, rei de Portugal, ao encontrar-se com um Cristóvão Colombo recém-regressado de um mundo novo naquele ínterim descoberto, no longínquo março de 1493. Baseava-se a sua convicção em uma bula papal datada de 1421. Tal documento papal outorgava aos reis de Portugal e seus descendentes a exclusividade sobre a navegação no Atlântico e a jurisdição sobre toda e qualquer terra descoberta ou por descobrir-se até a Índia. Tal bula seria reforçada alguns anos mais tarde, em 1456, especificando territorialmente as distâncias a que referia genericamente a bula anterior, a *Inter Coetera* garantia a clausura do Atlântico Sul em favor dos Portugueses. (Cacciatore de Garcia, 2018).

Ainda para Cacciatore de Garcia (2018), no campo institucional de disputas, em 1479, a Espanha passou efetivamente a rivalizar com as navegações Portuguesas no Atlântico. O Tratado de Alçáçovas, do mesmo ano, atribuiu a Espanha as ilhas Canárias, mas garantiu a Portugal a posse de todas as terras e ilhas abaixo do paralelo das Canárias, onde se encontravam as recém-descobertas – aos olhos ibéricos – terras. Considerava assim D. João II que as conquistas recém-promulgadas lhe eram pertencentes.

As novas “descobertas” ocorreram no período de grande proeminência dos reinos Espanhóis, com o casamento de Reis Católicos, Isabel de Castela e Fernando de Aragão. Dessa forma, o Papa Alexandre VI, espanhol ele também, acabou por redigir novas bulas que agora ofereciam à Espanha os benefícios que até aquele momento “pertenciam” a Portugal. As bulas concedidas atribuíram à Espanha o hemisfério a ocidente do meridiano a cem léguas dos Arquipélagos de Açores e Cabo Verde, sem nada atribuir a Portugal. As bulas seguintes, ainda excomungavam aqueles que navegassem por tais paragens sem autorização espanhola. (Cacciatore de Garcia, 2018)

Tais ações acabaram por gerar a fúria Portuguesa, fazendo com que D. João II, empreendesse esforços e ameaças de guerra, em caso de permanência do que estava sendo proposto pelo papado. Espanha e Portugal, permanecendo essa situação, provariam a sorte da guerra, em um conflito pelas regiões descobertas. Aos vencedores restariam os espólios, fossem

estes quais fossem. A coroa espanhola, temerosa dos resultados possíveis, rapidamente propôs que tudo fosse encaminhado por meios pacíficos, levando assim ao Tratado de Tordesilhas firmado aos 7 dias de junho de 1494. Os portugueses deteriam assim as terras a oriente de trezentas e setenta léguas do arquipélago de Cabo Verde, garantindo-lhes assim, a exclusividade das rotas pelas costas da África até a Índia, caminho das preciosas especiarias. Contudo, as imprecisões do tratado – resultado de imperícias, mas também de impossibilidades de um mundo desconhecido fez com que as disputas entre os ibéricos tivessem argumentos razoáveis de todos os lados. (Cacciatore de Garcia, 2018)

O “Tratado de Tordesilhas” em vez de dirimir as dúvidas a respeito do que era de quem, no mundo que estava sendo invadido, apenas as aumentou, fazendo crescer as já costumeiras querelas entre os reinos ibéricos. Para Cacciatore de Garcia, tal tratado era indemarcável pelas condições materiais experimentadas naquele momento.

A linha calculada em 1554 saía do Atlântico, na Patagônia, entregando a Portugal quase a totalidade do Brasil, da Argentina, da Bolívia e da Venezuela, além das Guianas, o Paraguai e o Uruguai totalmente, sendo assim, mais favorável à coroa Portuguesa. Recordando ainda que, para que tais cálculos pudessem ser realizados com razoável precisão deveu-se avançar em quase dois séculos, até o ano de 1735, quando os cronômetros já possibilitavam a localização dos meridianos com precisão próxima da atual. Todas essas nuances são importantes historicamente para que se compreendam as motivações das coroas nas guerras de anexação aqui travadas(Cacciatore de Garcia, 2018).

Assim, as áreas de fronteira entre Brasil-Uruguai são historicamente áreas de conflito como, por exemplo, os avanços Portugueses sobre terras que a coroa Espanhola acreditava terem sido garantidas pelo tratado de Tordesilhas(1494). As relações e as construções das identidades estão tradicionalmente baseadas, de algum modo, nesses processos históricos, pois são áreas de lutas por terra, de sobrevivência e também de extermínio de povos ameríndios. Ou seja, a arte nesse território também foi construída e alicerçada sob a égide de tais relações. Assim, compreender as configurações identitárias e a força de resistência – e no que esta se origina – é um modo de

tratar de desvelar uma história não positivada que se reflete nas manifestações dos atores em seu respectivo campo de atuação – e que acaba por tentar buscar tendências nos processos evolutivos sociais. Os atores relatarão através da história inacabada as teias passadas e atuais de interdependência, e as motivações dos atores marginais que aqui pretende-se escutar.

Regressar aos tratados demarcatórios é uma forma de tratar de entender como essa região foi moldada e, a partir de então, como se moldaram os homens e mulheres que a compuseram durante os séculos, e que atualmente têm suas codificações, trejeitos, traços biológicos, aparatos fisiológicos ligados ao espaço do mundo que esta pesquisa pretende abarcar. Faz-se imperioso que se entenda os processos burocráticos e bélicos que incidiram verticalmente¹³ sobre esta área do mundo, além de compreender a formação social deste espaço por aqueles que o construíram nas relações diuturnas.

O couro proveniente da caça ao gado “cimarron” desde o princípio do século XVII solto nos campos do Pampa, proporcionou diversas utilizações, tendo um lugar importante nos atavismos que construíram os símbolos do *Gaúcho*, e dentre outros usos, ajudou na geração de instrumentos de batuque. A partir da forma que os homens e mulheres relacionaram-se com o Pampa, com o gado e o cavalo, foi que emergiram os ritmos que aqui visio estudar, no passar dos séculos, desde as violas pampeanas que usualmente acompanhavam os *gaúchos* – de algum modo nômades soltos sobre o pampabem como do resultado das condições sócio econômicas por estes experimentadas é que surgiram as letras e tons que contam suas histórias(Slatta, 1985).

Para Varnhagen(1918), Martim Afonso de Souza – filho ilegítimo do Rei de Portugal, Afonso III -, chegou a região liderando uma expedição, quando uma das naus que compunham sua esquadra teria se perdido e acabado naufragando na Barra do Rio Grande. Tal expedição teria como foco oficial alcançar o Rio da Prata. O fidalgo português, por sua vez, em outra de suas incursões, acabou por fundar o município de São Vicente, perto do Porto de Santos. Afonso de Souza recebera do rei de Portugal uma grande capitania

¹³ Verticalidades são resultados da dialética entre ordem global e ordem local. As verticalidades são as incidências da ordem global sobre a ordem local(SANTOS, 1995)

hereditária na região sudeste do Brasil e não queria deixá-la abandonada, com isso, ainda na década de 30 do século XVI, fez com que fosse trazido até a população de São Vicente a cana-de-açúcar e as primeiras cabeças de gado.(Assunção,2007)

Tal informação faz-se importante, pois é justamente o gado que sedimentará a cultura gaucha que naquele momento ainda não existia. Será, no entanto, apenas no século XVII, que o gado chegará às fronteiras entre o que atualmente conhecemos como Brasil e Uruguai e se dispersará. O responsável por isso seria Hernando Arias de Saavedra, primeiro homem nascido na América a ocupar o posto de governador de uma região colonial. Por ter nascido em solo americano, *Hernandarias*(abreviação de seu nome que se tornou popular), era considerado um *criollo*¹⁴. Suas inserções de gado se dariam em duas etapas, segundo o Historiador Aníbal Riverós Tula(1965), a primeira no ano de 1611 e a segunda no ano de 1617.

De acuerdo com la documentacion conocida, parece que las dos introducciones en territorio oriental fueron hechas, la primera en la isla del Vizcaíno, en las bocas del Rio Negro y la segunda en la llamada Tierra firme de San Gabriel (Assunção,pág.81)

Ainda para Assunção (2007), o outro aporte de gado na região se daria já no ano de 1637. Para o historiador uruguaio, este aporte seria de “vacas escuras”, abandonadas nas missões quando do ataque de bandeirantes Paulistas. Tais vacas teriam migrado naturalmente para as terras mais férteis do Sul, e se espalhado sobre todo o Pampa. Ainda em Assunção (2007):

O mestiço pampeano foi, desde o começo do período da conquista, produto do cruzamento do Espanhol, ou do *criollo* – homens hispano- latinos, ou europeus vindos às colônias - com mulheres guaranis, não havendo interferência genética considerável de outras raças ainda que fossem nativas do lugar. (Assunção, p.86)

A fundação de Colônia de Sacramento pelos Portugueses, em 1680, era vista por estes como um direito concedido pelo Tratado de Tordesilhas, algo negado pela coroa Espanhola. E é a partir desta cidadela lusitana que o Pampa da margem norte do Rio Uruguai começa a ser explorado. Com este baluarte luso, ocorre mais um avanço da cultura europeia na busca por adaptar-se ao

¹⁴ Termo surgido na América colônia para nomear pessoas nascidas em solo americano que descendiam diretamente de pais espanhóis.

Pampa. O fato central aqui era que os espanhóis, tendo em Buenos Aires uma base efetiva desde 1580, não estavam dispostos a aceitar a presença portuguesa junto ao Rio da Prata, pois era a partir dele a via de comunicação com a riquíssima montanha de Potosí, no Alto Peru(Bolívia), Minas que por mais de um século, foram as maiores produtoras de prata do mundo.(Cacciatore de García, 2018)

As bulas papais e as crenças divinas espanholas não pareciam estar indissociadas de um desejo aparentemente terreno de estabelecer uma linha que afastasse ao máximo os Portugueses da prata de Potosí. E é no fim do século XVII, em meados de sua década de noventa, que se inicia a ocupação deste território por parte daqueles que viriam a ser os *gauchos* (Cacciatore de Garcia, 2017). Os portugueses naquele momento já iniciavam o processamento do couro dos gados “cimarrones” abatidos, e a exportação desse couro para vários países europeus.

Segundo Cacciatore de Garcia(2017), em 1715, o Tratado de Utrecht, designou que Portugal deveria ser considerado proprietário de “ Colônia e seu território”, contudo a Espanha se dispôs a devolver apenas a praça forte daquele enclave, permitindo apenas a utilização de uma estreitíssima faixa de terra ao redor da fortaleza que ali estava erigida. Este tratado pode ser descrito como uma primeira ação institucional do século das luzes, onde o racionalismo cartesiano começa a ter importante influência no mundo ocidental. A ascensão inglesa trazia à tona as ideias experimentalistas de Locke, já se denotando que o liberalismo estava em prática.

Após, em 1716, os portenhos¹⁵ iniciam um intento conhecido como “Pleito sobre as Vacarias”, alegando que os rebanhos bravios, que haviam se multiplicado no Pampa, haviam sido colocados lá pelo já citado súdito da coroa espanhola Hernandarias. O objetivo era obter a exclusividade para Buenos Aires da posse e utilização do gado que, nesse então, estava em solo Brasileiro, em detrimento de sua posse pelos índios missioneiros – desde princípios do século XVII vivendo em reduções jesuíticas- que o exploravam diariamente (Cacciatore de Garcia,2017)

¹⁵ Alusão aos habitantes do Porto de Buenos Aires

O “Tratado de Madri”, por sua vez, datado do ano de 1750, é, segundo Cacciatore de Garcia o primeiro caso de diplomacia moderna como conhecemos atualmente, capaz de gerar um direito e uma jurisprudência em princípios epistemológicos, nos mesmos moldes que viriam a vigorar séculos depois. Utilizando princípios como a ideia de razão para dirimir conflitos de interesse, algo que segundo o autor se desenvolveu antes em Portugal do que na Espanha.

Cacciatore(2017), nos diz: “ O Tratado de El Pardo anulou o de Madri. Se por um lado revalidou o de Tordesilhas, também o fez quanto ao de Utrecht, permanecendo aberta a questão dos direitos Portugueses ao “território de Colônia”. No entanto, de 1763 a 1777, a política de conquista bélica de Carlos III, em relação às terras disputadas no Extremo Sul – levada adiante com sucesso, com a ocupação da Vila do Rio Grande e terras até o Chuí, de toda banda oriental e da Ilha de Santa Catarina, além da destruição total de Colônia – retratou apenas como a política externa da Espanha deixara de lado toda a consideração quanto aos direitos portugueses, excluindo pela guerra a presença lusa no Prata. Resultado dessa política de conquista foi o Tratado de Santo Ildelfonso, de 1777, que atribuiu à Espanha Colônia do Sacramento, a Banda Oriental e os Sete Povos. Neste tratado Portugal deixou de possuir o território das Missões, recebendo em troca uma zona meridional, no entorno da Lagoa Mirim e do Rio Jaguarão.

Nas querelas entre Portugueses e Espanhóis, houve diversas vezes que territórios específicos escapavam aos acordos entre os contendores, sendo assim alcunhados como “campos neutrais”. Como apontado por Puntoni (2000), na prática os Campos Neutrais eram terras de ninguém, um desses territórios estava no entorno de onde se fixou a fronteira entre Jaguarão e Rio Branco.

O fato de os campos neutrais existirem aumentou consideravelmente o comercio clandestino na região, pois eram os locais em que não se estava à mercê do aparato jurídico-estatal de nenhum dos Estados, acontecendo diuturnamente a prática do contrabando nas regiões “não demarcadas”. Desse modo, como apontado por De Souza(1995), os contrabandistas auxiliaram na formação social e histórica das fronteiras da região do Prata, sendo, segundo a autora, o contrabando, um fenômeno entranhado nas estruturas da região de

fronteira, algo que era usual e cotidiano, não atentando contra o código ético-moral comungado pelos homens fronteiriços.

El contrabando estaba ya enraizado en las formas de supervivencia del medio rural, en una frontera móvil de difícil custodia. Incluso algunos oficiales destinados a combatir el comercio ilícito habían fortuna con los sobornos.(Noticias sobre el Rio de La Plata: Montevideo em el siglo XVIII, Madrid: Historia 16, 1988.p.37.)

Ainda para De Souza(1995), a questão do gado e do contrabando levou a interdependência entre os atores sociais sobre o território comum. Mesmo que essas relações não fossem o desejado pelos centros decisórios das chancelarias em um momento e em seguida dos Estados nacionais que começavam a surgir. O mundo do encontro de fato, da verdade geográfica, derrotava silenciosamente a norma legal.

As sociedades fronteiriças assim construía suas próprias estruturas, em uma contradição que as aproximavam e afastavam da normalidade social requisitada pelos colonizadores em igual medida. Se por um lado experimentavam a fronteira enquanto espaço a ser transgredido ou ainda indemarcável, também a experimentavam como reafirmação do processo econômico de dominação desejado pelas metrópoles.

Importante ressaltar que é no entremeio dessas relações que o *Gaucha* foi se erigindo. Se Yupanqui¹⁶(1959) estava contando a história que antes lhe haviam contado, e a tantas outras gerações antes dele, outros atores – em suas respectivas áreas de conhecimento - buscaram entender as condições materiais(institucionais, econômicas, sociais) que levaram ao *gaucha* pampeano.

Mas afinal, quem era o *Gaucha*? Para Slatta(1985): dois grupos buscaram a primazia sobre o que é o ser *Gaucha*, os Hispanistas e os Americanistas. Segundo o primeiro grupo o *Gaucha* é uma representação dos Andaluzes dos séculos XVI e XVII, que haviam sido transplantados ao Pampa. Segundo Slatta, Tobal em 1886, afirmava que as vestimentas, os costumes, o temperamento e a fraternidade eram orientais e árabes, herdadas dos séculos

¹⁶ Atahualpa Yupanqui viveu sua infância na região do Pampa. Tendo retornado a região, também, quando mais velho.

de dominação Moura na Espanha, prosseguia afirmando que até a música, a poesia que começavam a surgir nos Pampas tinham um tipo de rubrica árabe.

Os americanistas, por sua vez, enfatizam um próprio desenvolvimento do *Gaucha*, fruto do ambiente fronteiriço em que este se desenvolve, apontando-lhe uma origem mestiça, repleta de componentes raciais e culturais, em sua primazia indígenas e espanhóis, que acabaram por se mesclar junto às fronteiras do Novo Mundo. Em 1601 surgem os primeiros relatos de homens que montavam sem qualquer ferramenta e laçavam cavalos na região do Pampa, próximo a Buenos Aires. As “Vaquerías”¹⁷ começariam a ser observadas a partir da década de 30 do século XVIII. A primeira referência “oficial” ao termo *Gaucha*, é proveniente do ano de 1774, como descrição de homens que matavam ilegalmente gado “Cimarrón” para aproveitar o couro e o sebo na fronteira sul. (SLATTA, 1985)

Nos anos seguintes os termos “*gaudérios*” e “*gaucha*” povoariam os boletins oficiais, sempre acompanhados de um tom pejorativo. Contudo, as diferentes classes sociais passariam a dar sentidos distintos aos termos, tomando-os como seus as classes menos abastadas, como uma marca de sua própria identidade, em desafio ao apontado pelas classes dominantes que também redigiam os documentos oficiais. Após, em 1810, José de San Martín, usou o termo “*gaucha*” em dois comunicados para referir-se a valentes forças patrióticas. Segundo Slatta(1985), no ano de 1817, Henry Brackrindge, – emissário do governo dos Estados Unidos – definiu o *Gaucha* como “um ser metade homem, metade cavalo”.

Durante esse século o termo *Gaucha* foi sendo aludido a todos os peões rurais nativos. Os miscigenados eram agora de algum lugar e sua identidade estava alicerçada sobre o espaço em que residiam. Começou então a não haver mais a separação de classes na construção do ideário do *Gaucha*, ainda que de fato as diferenças entre as classes fossem marcantes e institucionalizadas nas relações. Uma narrativa específica fez com que fossem *gauchos* todos aqueles homens rurais, mesmo que pertencessem a classes distintas. Os homens da cidade, por sua vez, tinham uma aversão à figura do

¹⁷ Prática de caça a touros e vacas em campo aberto, muito realizadas ao largo do Rio da Prata, durante a colonização espanhola.

gaucho – aversão esta que era retribuída com afinco pelos *gauchos* cada vez mais dominadores do Pampa e das fronteiras. (Slatta,1985)

Para Slatta(1985), o *Gaucho* ,enquanto ser econômico, tinha peculiaridades muito claras. Controlava parte de sua capacidade laboral e parte dos meios de produção, no entanto, não possuía quaisquer direitos, e até suas obrigações legais não eram claras, construindo uma relação muito própria entre senhores e servos. O *gaucho*, vivia à margem, pois o modo de labor fazia com que mudasse de uma posição socioeconômica a outra, podendo ser contratado como um “mensalista”, ou até “diarista”. Depois, quando o trabalho terminava, o peão temporário era classificado legalmente como vagabundo. Em sua maioria, os *gauchos* eram desertores, pessoas que fugiam – sempre sobre o lombo de seus cavalos – do serviço militar. O que parece ser apontado pela quase totalidade dos estudiosos desse “ser” é como a vida equestre moldava a personalidade e até a fisiologia desses homens – arqueando-lhe as pernas permanentemente.

Ainda para Slatta(1985), a aparente infinitude do Pampa moldou o estilo de vida e o caráter dos ginetes que o habitavam, exercendo, ademais de influências sociais, também econômicas e psicológicas sobre os atores que viviam na região. A fronteira pampeana e a extensa pecuária, ligada ao gado, foram talhando as forças vigorosas que alimentaram o *gaucho* e levaram, ao fim, a sua condenação. Segundo Slatta, Sir Walter Scott faz uma descrição do homem que via e que era denominado *Gaucho*, qual fosse este uma espécie de cristão, porém selvagem, tendo em seu mobiliário nada mais do que crânios de cavalos mortos, alimentando-se de carne crua e água, e tendo como única coisa que sabiam fazer de verdade - sempre sobre o lombo de um cavalo - a função de correr gado *cimarrón*. A relação do *Gaucho*, com o Pampa, com o cavalo, com a vida nômade, com a constante mudança de ocupação – mas não de cenário – foi configurando um ser específico, com regras próprias, resultado das décadas de propagação de um modo de vida singularmente seu.

Assim, foi pela atividade pecuária que foi se constituindo o povoamento das fronteiras no fim do sul brasileiro, gerando núcleos populacionais que foram garantidos belicamente por meio da construção de fortes militares, guardas, acampamentos e postos avançados. As guerras por conquista atravessaram o século XVIII, prosseguindo em seguida como guerras pela

manutenção dos territórios conquistados nas décadas subsequentes. A militarização dessas regiões de constantes conflitos ajudou a construir a identidade regional, e com isso alterou as configurações sócio/psicogenéticas do lugar, e é dentro desse quadro expansionista e bélico que se erigiu a fronteira entre Jaguarão e Rio Branco, como salvaguarda dos acordos de paz, como o assinado em 1801, e outros assinados após a independência do Uruguai.

Tais descrições, como as apontadas por Slatta e Scott, podem ser analisadas e aproximadas, de alguma forma, com o apontado por Elias(1993), quando escreve que as transformações sofridas nas estruturas pessoais dos indivíduos, em sua psicogênese, produzirão em efeito relacional, mudanças no estrato social em que o indivíduo interage. Do mesmo modo, as estruturas sociais - a sociogênese - terão tendencialmente suas próprias modificações, a partir desse processo relacional, alterando as estruturas pessoais dos indivíduos que a compõem. Elias abordava ainda as condições espaciais e biológicas experimentadas pelos indivíduos nas configurações de suas redes de interdependência.

Com o passar das décadas, no entanto, o *gaucho*, arreado e indisciplinado, passou a ser considerado um empecilho para as elites, governos e instituições emergentes. Alguém que deveria ser destituído do papel que possuía na sociedade colonial. Sua centralidade deveria ser subjugada, pois não era interessante às classes dominantes alguém que não se portasse de forma subserviente. A condenação do *Gaucho* era definitiva, ainda que ele não soubesse disso.

Seu modo de vida se assemelha aos dos ciganos. Vão mal vestidos, com uma camisa tosca e um casaco superior pior ainda, as prendas que usam para montar no cavalo, junto aos arreios servem de cama e a cadeira onde se sentam vira sua almofada. Vagabundeiam com suas violas pequenas e vão entoando baladas (Slatta, pág. 49)

As condições que o haviam feito emergir - tais quais a necessidade de ocupação do território, a necessidade de que se garantisse “segurança” nos limites das fronteiras que os tratados estabeleciam - com o tempo foram sendo destituídas, e o seu papel social foi sendo alterado na sua relação com os demais atores. Seu próprio gosto pelo distanciamento dos centros de poder pode ter colaborado também para o seu ocaso.(Slatta, 1985)

Aquele ser tão peculiar, a partir da segunda metade do século XIX, acabou por tornar-se anacrônico e então, segundo Slatta, um pária. Ainda que houvesse sido tão importante para a economia colonial e para proteção dos limites estabelecidos por guerras e tratados, enquanto soldado nas fronteiras. A partir de então o *Gaúcho* foi desaparecendo frente às importações estrangeiras, e com ele desapareceu também seu cavalo. Com isso mudava também o Pampa, a natureza bruta era agora substituída pelo trigo, o milho e outros grãos(Slatta, 1985)

Interessante perceber que o desaparecimento do *Gaúcho* nômade, ao menos o princípio de seu fim, como apontado por pesquisadores citados, coincide com o surgimento da Milonga na região do Pampa. Tal dado parece relacionar o surgimento histórico de tal ritmo – sua anexação à memória coletiva dos atores – com a alteração da condição social do *Gaúcho* espalhado sobre o Pampa. O entrevistado Martim César diz, inúmeras vezes em suas falas, escrever para: “o *Gaúcho* a pé”, aquele já destituído da propriedade do cavalo e anexado à subserviência patronal. Suas composições são feitas, assim, para um ser histórico com que alega ter vivido na infância e no princípio da adolescência.

Assim, pode-se considerar a composição a seu modo, como um constructo social resultado das constantes figurações experimentadas pelos atores sociais. O *gaúcho*, ao relacionar-se com o Pampa, com seus ritmos e instrumentos, com seus pares, os transforma, ao mesmo tempo em que é transformado por eles. Suas composições, são configuradas a partir dessas relações de interdependência que atravessaram os séculos em uma mesma região geográfica inevitavelmente alterada pela atuação dos homens e mulheres que a habitaram.

A seguir tratarei de abordar o ocaso do *Gaúcho* migratório ou nômade e sua transformação no *Gaúcho* a pé. Sua fixação sobre o território e como isso a seu modo influenciou na construção de uma identidade sonora pampeana, baseada nessa figura histórica.

1.2 Ethos Pampeano: O ocaso do gaúcho migratório e a fixação sobre o território

Como abordado por Dussel(1997), a história desta região é iniciada pelo choque do Ameríndio e do Hispânico, erigindo-se em seguida sobre o sangue índio escorrendo desde o trabalho forçado nas minas de prata de Potosí¹⁸. Ao tratar de compreender – no sentido que Dussel traz a ideia de compreensão que será vista a seguir – o universo geográfico em que estavam inseridos, deu àqueles homens e mulheres o primeiro vislumbre de seu Ethos, sistema de atitudes, em algum grau espontâneas, diante da civilização. Um dos pontos essenciais do encontro do colonizador, do *criollo*, ou do imigrante no Pampa, é a noção espacial.

Ainda para Dussel(1997), a história europeia baseava-se em distâncias, no mais das vezes visuais, quando muito em alguns casos presumíveis em poucos dias de viagem. O espaço Pampeano se propunha como interminável, indemarcável visualmente, ou até conceitualmente na maioria dos casos. Além disso, o tempo nas colônias era impessoal, não possuindo um passado discernível, nomeável, e com isso, não encontrando um sentir, um devir. Para o ameríndio, cada planície ou montanha, cada árvore ou animal tinha uma nomenclatura, e antes ou ao lado disso, um símbolo específico. O espaço era significado.

Os que vieram, nascidos da miscigenação forçada, são um dos resultados dos choques de culturas com forças antagônicas. A reminiscência europeia tendencialmente colaborou em silenciar a presença efetiva indígena. Os que passaram a habitar o espaço pampeano tiveram a incerteza de um presente sem passado, e sua tristeza – tantas vezes expressa nas composições musicais, e nos ritmos pampeanos - apenas demonstra sua relação com a ausência de uma história vivida com consciência. (Dussel, 1997)

¹⁸ Chegando, por fim, ao surgimento do grande porto de Buenos Aires no Rio da Prata, no século XVIII. Neste mesmo século a influência jesuítica introduzia no universo acadêmico da região – iniciando pela Faculdade de Artes de Córdoba – o liberalismo espanhol, o iluminismo, a filosofia Descartiana, os princípios de Newton.

E são estes atores sociais, que a partir das relações de interdependência configuraram seu tempo, nos processos migratórios, na anexação e na miscigenação forçada; foram estes que acabaram por enfrentar uma elite detentora de terras, que pretendia exterminá-los. Os donos de estâncias tomaram diversas medidas legais restritivas – em caráter jurídico-normativo - buscando garantir que nas temporadas de pico – esquilas, marcações, apartes, etc. - poderiam pagar salários modestos aos peões necessários para realizar todas as atividades correspondentes ao universo de suas estâncias. Em efeito, na segunda metade do século XIX, a demanda para o labor que o *Gaúcho* exercia era cerca de cinco vezes menor do que no início do século.(Slatta, 1985 p.60)

O *Gaúcho*, enquanto ser livre, indômito, estava condenado. Deveria adaptar-se a um sistema que o transformaria em peão de alguma estância, com patrões a quem responder. Era agora não mais um nômade, enfim um residente, tentando adaptar-se à sociedade ainda pastoril que o cercava – e que começava a ser cercada por alambrados, como evidenciando o final da época da planura livre e infindável. Com o seu confinamento, no entanto, menos homens poderiam ocupar lugares fixamente em estâncias, posto que era preciso poucos homens para cuidar imensas extensões de campo.(Slatta,1985)

Um peão sem emprego podia cavalgar em busca de alimento, tal qual o cowboy estado-unidense, uma prática que supunha chegar a uma estância pouco antes da hora de comer e ficar por uns dias. O visitante as vezes realizava algum trabalho para compensar o anfitrião, e se fosse competente, talvez conseguisse emprego permanente(Slatta, pág 87)

Havia uma noção individual muito poderosa nos *Gaúchos*, eram ademais de homens de poucas palavras, homens que tinham grande dificuldade em unir-se em busca de objetivos comuns. Como indicado por Slatta, eram indiferentes ao que consideravam estar fora de seu alcance e, em caso de que os deixassem em paz, viviam suas vidas de forma humilde, porém satisfeita.

O mundo do sujeito cognoscente varia segundo as possibilidades que cada um tenha tido de abranger mais e maiores horizontes, isto é, segundo a posição concreta que tenha permitido a este homem abrir

seu mundo, desorganizá-lo, tirá-lo de sua limitação cotidiana, normal, habitual(Dussel, p.10)

O que estava ao alcance do *Gaucha*, o que a ele estava disposto, tinha fronteiras mentais muito claramente estabelecidas, antagônicas à aparente infinitude do pampa. Sua liberdade, enquanto modo de vida, era também o que impedia qualquer intenção de alteração de seu cotidiano. Viviam em paz, dentro de um mundo cognoscente limitado, em contradição, pela liberdade sobre o espaço.(Slatta, 1985)

Mesmo na época anterior aos alambrados¹⁹, as peculiaridades laborais na estância tradicional da época colonial, poucas vezes exigiam mais de um peão para cada mil animais. Numerosos rebanhos de gado “cimarrón” se estendiam por terras de pastoreio sem alambrados e muitas vezes cruzavam limites de propriedades muito mal demarcados. Novamente por Slatta(1985), 1800, Félix de Azara, estimou que um só capataz e dez peões poderiam dar conta do manejo de dez mil cabeças. Dois anos mais tarde, Miguel Lastarría concordou com o apontado por Azara. Segundo Emilio Daireaux, em 1888, as cercas e outras modificações na economia rural tinham reduzido a necessidade de mão de obra a um capataz e um peão a cada dez mil hectares.

À medida que os soldados da fronteira (em geral *gauchos*) estendiam os limites da “civilização” e reduziam as incursões de tribos indígenas, o número de estâncias e as zonas de pastoreio se expandiam. A expansão da economia pastoril, no entanto, não era capaz de absorver suficientemente os *Gauchos* residentes no Pampa. A modernização, segundo Slatta, fez com que o número de animais tivesse que ser quintuplicado para que pudessem se absorver os *gauchos*, algo que, ao fim e ao cabo, não ocorreu.

Havia ainda outros problemas importantes, tais qual a própria relação do *Gaucha* com sua liberdade e com o trabalho. Seus costumes não levavam a que ficassem tempo demais em alguma propriedade. O campo aberto – indemarcável a seus olhos – era a sua terra. Para De Ornellas(1966): O homem do pampa é uma réplica do território: um só”, corroborando a ideia de que as fronteiras jurídico-militares não eram capazes de conter o homem pampeano.

¹⁹ Segundo William MacCann, em seu livro ‘Viaje a caballo por las provincias argentinas’, 1847 foi o ano em que por primeira vez se teve notícia do alambrado em uma estância do Pampa. A partir de 1860 já eram comuns, citados por Bartolomé Mitre e por Sarmiento.

Os poderosos donos de terra lançaram mão desde muito cedo, do sistema político e judicial para assegurar que os peões contratados estivessem à sua disposição mediante o que eles desejassem pagar. As exigências jurídicas que foram instituídas mais fortemente, a partir do meio do Século XIX, serviam para os detentores de terra para controlar o *gaucho*.

Faz-se importante recordar que, muito embora os detentores de terra exigissem do Estado posturas que lhes ajudassem a pagar valores baixos aos seus funcionários, também se utilizavam da mão de obra escravizada, e o fizeram durante todo o processo de surgimento, fixação sobre o território e o caso do *Gaucho*. Reafirmando a ideia de que a não detenção de posses configurava-se como crime.

Em efeito a pobreza se converteu em delito. A atitude hostil em relação aos pobres e a ampla aplicação de leis contra o desemprego foram transplantadas à legislação colonial das Américas, onde os que não tinham propriedades padeciam as atitudes sociais e ao poder político dos donos das terras(Slatta,1985, p. 190)

Para que a figura do *Gaucho* migratório desaparecesse, diversas ações foram adotadas, dentre elas a necessidade de que peões portassem sempre junto consigo documentos que comprovassem que estavam empregados, documentos estes que deveriam ser renovados a cada doze meses, sob a punição de dois meses de trabalhos forçados àqueles que não o possuíssem. Todas as ações com o intuito de que se reduzisse o *gaucho* a uma de duas opções: Um peão subserviente ou um soldado servil.

Outras legislações de natureza similar atravessaram o século XIX, abrangendo os países que conformam a área total do Pampa, todas elas transformando o *Gaucho* nômade - que permitira a colonização do território, e estivera na linha de frente dos conflitos demarcatórios, ajudando sobremaneira na constituição da sociedade pastoril - em subalterno, e logrando, por fim, que deixasse de existir da forma como fora engendrado.

Ao retornar a figura social do *gaucho*, articulo sua configuração na relação com os conceitos de psicogênese e sociogênese de Norbert Elias(1993). Como já apontado, esses processos tendencialmente ocorrem de forma recíproca no cerne de quaisquer processos históricos, fazendo com que

indivíduos e sociedade vão se transformando mutuamente, a partir das redes relacionais que configurem a sociedade que estes indivíduos constituem.

Segundo Dussel(1997), ao encararmos o homem, vamos encontrá-lo em sociedade, entretanto quando nos percebemos como um ator a ser encarado, compreendemos que somos compostos de intersubjetividades, e é dessa intersubjetividade, em que somos uno, mas também um ser coletivo que se configura nossa consciência concreta, permeada por símbolos relacionais. Nossa consciência, assim, coexiste com outras consciências, e está inscrita em uma temporalidade específica, em um período de tempo e espaço, sobre o qual a história se dará.

Para Elias(1990), o processo civilizador caminha seguindo uma longa sequência de movimentações nas redes interdependentes, Dussel, por sua vez, tem uma visão mais determinista a respeito da história, incorrendo muitas vezes em um estrutural funcionalismo que a sociologia relacional de Elias trata de afastar. Dussel busca o lugar que cabe à América; Elias considera que as coisas estão e não que as coisas são, ou seja, as configurações têm dinâmicas flutuantes, não tendo um papel ou lugar e sim uma constante alteração processual.

A partir disto, acionando a sociologia configuracional de Elias, um estrato marginal, como a figura do *gaucho*, pode ascender e descender segundo uma configuração específica em determinado tempo e espaço social. Esses grupos ao longo das configurações, assumem funções e características na relação com outros grupos, marginais ou não. Ainda para o autor, de um modo geral, esses estratos marginais e mais pobres, tem uma tendencia maior a seguir pulsões pouco controladas.²⁰

O *gaucho*, limitado pelas ações estatais, não estava naquele interim pronto para um movimento interno de auto-limitação. O proprietário de terra, a elite rural que conviveu com o *gaucho* sobre o pampa, era compelida pela sua rede interdependente, e pelas flutuações alquebradas que ela sofria no tempo das colônias e em seguida das novas repúblicas, a um movimento de acumulação que está tão arraigado que a não possibilidade de acumular mais

²⁰ Para Elias nas sociedades mais simples – com menor acesso a condicionantes sociais - os sentimentos enredam-se diretamente com os sentimentos, não havendo a mediação do cálculo e o controle das pulsões, essa força dos sentimentos prende o indivíduo a uma menor gama de comportamentos possíveis, tendendo a um menor controle de suas pulsões(1990, p.227)

ameaça inclusive sua existência. Utilizando-me da sociologia configuracional de Elias, considero que as características *gauchas* difundiram-se, ainda que fosse esse um grupo marginal, por todas as camadas da sociedade pastoril que este ser engendrado sobre o pampa experimentou. Indicando os sentido que as elites aristocráticas *criollas* tinham em sua formação *sui generis*, em uma configuração específica.

A própria fixação do *gaucho* nas fazendas, a visão oficial que o alcunhava vagabundo, fez com que os processos históricos configurassem um formato de trabalho altamente regulado. Ainda pensando sob a lente Eliasiana, as auto-regulações aristocráticas, foram transmutadas por seu poderio às classes marginalizadas da sociedade, criando outra configuração de homem pampeano, ainda resultado dos elementos geográficos, históricos e biológicos supracitados, mas alterados em sua psicogênese pela força sócio econômica dos donos da terra. Assim, ocorre uma aproximação entre a figura do *gaucho* proprietário e do *gaucho* migratório, sendo esta uma das peculiaridades mais importantes do processo civilizador experimentando nessa região. A redução nos contrastes entre patrões e peões, mistura padrões estéticos, sonoros e de pulsões, sendo de outro modo, um elemento que narrativamente finge aproximá-los, enquanto economicamente os mantém afastados.

Se na alta civilização europeia, a imagem do nobre fundou as bases do comportamento que as classes marginais deveriam ter, nas colônias, especificamente na região de fronteira entre Brasil e Uruguai sobre o pampa, o movimento socio/psicogenético ocorreu de uma forma mais imiscuída com trocas simbólicas mais significativas, tanto que o passar dos séculos elevou a figura do *gaucho* ao máximo de uma expectativa narrativa regional. O controle das pulsões da elite europeia, foi sendo substituído em solo pampeano por códigos construídos no território por uma aristocracia *criolla*²¹ que, a seu modo, havia sido negada pelo centro do mundo ocidental.

Nas regiões coloniais, tendo em vista a posição e força sociais de vários grupos, os padrões sociais estão se disseminando e, ocasionalmente, o estão para cima a partir de baixo, se podemos usar essa imagem espacial, e fundindo-se para formar novas

²¹ Para Slatta(1985), os primeiros a desenvolver uma ideologia de classe na região foram os proprietários de terra, que formavam a aristocracia *criolla*.

entidades, diferentes, novas variedades de conduta civilizada (ELIAS, 1990, p. 213)

Compreender sua constituição sobre o pampa, suas nuances laborais, sua relação com o gado e com o cavalo, com seus afazeres, seus códigos, ajuda a compreender a imagem que os atores que vivem nessa região do mundo têm a respeito de si mesmos. Ao alargar-se o horizonte de observação histórica, trata-se de proceder ao que Dussel(1997), alinha desmitificar.

Desmitificar é destruir os particularismos que impedem a autêntica compreensão de um fenômeno que só pode e deve ser compreendido tendo em conta os horizontes que o limitam e que, em última instância, não é outro que não a história universal – que, passando pela pré-história e pela paleontologia, entronca-se com a temporalidade cósmica. Querer explicar a história de um povo partindo ou tomando como ponto de partida alguns fatos relevantes – embora sejam muito heróicos e que despertem toda a sentimentalidade de gerações - é simplesmente mitificar. Por isso mesmo, a consciência cultural – que se forma somente diante da história – fica como que amenizada, primitiva, sem os recursos necessários para enfrentar vitalmente a dura presencialidade do real.(Dussel, 1997,p. 14)

A mitificação da figura do gaúcho, segundo o autor, “desrealiza” esta região e a torna a seu modo incompreensível. ainda que a racionalidade, como apontado por Elias, não estivesse presente em um processo de pensar um futuro distante, havia uma estrutura intencional, que buscava dar um sentido para o presente naquele ínterim experimentado, mesmo que esse sentido não pudesse ser premeditado. A respeito disso, refere Dussel(1997): “explicar a estrutura intencional de um grupo exige uma permanente abertura do horizonte do passado para um passado ainda mais remoto que o fundamente”(p. 18).

Algumas décadas depois, o *gaucho* retornaria enquanto uma alegoria de si mesmo, com peculiaridades específicas nas três pátrias Pampeanas. O *gaucho* reinventado sul-riograndense tem características diferentes do *gaucho* reinventado no Uruguai e na Argentina, e é essa a temática a ser abarcada a seguir.

Considera-se que sem a análise de sua formação histórica realizada neste tópico, seria muito difícil compreender o que levou aos compositores e compositoras que vivem na região do mundo aqui estudada a manter-se tão diretamente conectados a ritmos tradicionais da região do pampa.

Corroborando com o apontado acima, buscou-se aqui analisar um caminho histórico não intencional, porém regulado e mediado, que sublevoou as configurações históricas a este devir. Tratando de entender como se configuraram os materiais sócio/psicogenéticos dos atores que viveram, vivem e viverão nesta região, em uma comunhão de temporalidades que apenas pode ser entendida quando entremeada. Novas configurações surgiram alterando a figura do *gaúcho* e da região como um todo, como veremos no próximo tópico.

1.3 O “Gaucho” reinventado

Segundo Slatta(1985), os processos migratórios na região do pampa foram iniciados no século XIX, e aos poucos, foram configurando o Pampa como espaço social, gerando uma diminuição nas possibilidades de trabalho para os *gauchos* que, atrás de oportunidades, foram migrando do campo para os perímetros urbanos em busca de emprego. As migrações eram vistas por governantes nas três pátrias como uma forma de diminuir o impacto do *gaucho* na sociedade, mas também de “limpar” o sangue da região, do sangue mestiço.

As consequências de todos esses pontos apresentados foi a transformação do *gaucho* migratório do Pampa, com o estabelecimento dos homens e mulheres nos municípios e províncias de Brasil – Uruguai – Argentina. Todavia, as reverberações a imagem do *gaucho* permaneceram nos fazeres culturais dos atores, na música, na literatura, nas artes como um todo. A obra fundamental da literatura argentina: “Martim Fierro”(2012) de José Hernandez, reafirma a figura do *gaucho*, colocando-o de certa forma na mitologia literária da região, tendo tal obra alcançado reverberação através do último século e das primeiras décadas deste. O Pampa torna-se espaço social, ademais de bioma, e se transpõe do campo geográfico e histórico para ser elemento fundante da identidade dos homens e das mulheres que nele nascem e vivem. A arte pampeana tinha características próprias configuradas pelas redes interdependentes experimentadas pelos atores sociais:

A poesia gauchesca utilizava o dialeto rústico da Pampa, que provocava o desprezo e as risadas dos críticos cosmopolitas e dos puristas da língua. Os poemas invariavelmente apresentavam uma narrativa épica com um protagonismo gaucho e empregavam tantos temas mundanos como temas transcendentais.(SLATTA, p. 320)

Como apontado por Slatta(1985), a poesia apresentada naquele íterim – que auxilia na compreensão das configurações que levaram às composições dos atores aqui analisados – tinha caráter popular e foi configurada a partir de codificações partilhadas por homens que viviam na região pampeana, e experimentavam avenças e agruras similares. Os críticos cosmopolitas²², por sua vez, não a aceitavam como poesia, por não preservar a pureza da língua falada pelas classes dominantes. Isso ajuda a demonstrar como se

²² Ver carta de Domingo Sarmiento a Bartolomé Mitre - [Carta de Domingo Faustino Sarmiento a Bartolomé Mitre en 1861 - Educ.ar](#)

configuraram as relações entre os *gauchos* pobres e os donos de estância em outros âmbitos.

Para Maestri(2016), a historiografia sul-rio-grandense já nasce elitista e conservadora, sendo contada pelos donos de estâncias, por generais e funcionários estatais. Sendo descrita, portanto, segundo a ótica das classes dominantes, encobrindo o papel do mundo do trabalho nas relações das sociedades pastorais sulinas. O gaúcho ressignificado do Rio Grande do Sul, é diferente do *gaucho* ressignificado na Argentina e Uruguai. Para o autor, o motivo disso é que o Rio Grande do Sul, utilizou-se da figura de um “gaúcho estancieiro” para esconder seu passado escravista, assumida a seu modo por aqueles que, na prática, sofreram a exploração por parte dos grandes donos de terra.

Os latifundiários e grandes proprietários têm razões para festejar o “decênio heróico farroupilha”. Os trabalhadores e assalariados sulinos, ao contrário, entram na festa como seus ancestrais sociológicos entraram na dita revolução: como bucha de canhão.(MAESTRI,2016,p. 38)

Fischer (2016) aponta que o ressurgimento do gauchismo, em solo riograndense, renega o cotidiano, abraçando uma fantasia compensatória inspirada em certo passado, fechado e escolhido em detrimento de tantos outros passados mais factíveis. As tradições, segundo o autor, existiriam enquanto manifestação de qualquer maneira no Rio Grande do Sul, pois há uma tendência em sociedades de origem rural de preservar laços sociais e culturas estáveis. Apontando ainda que, em mundos urbanos, a tendência se inverte; privilegiam-se, em tais sítios, as novidades e as mudanças.

Para Fischer, a identidade gaúcha – sul-rio-grandense, neste caso – é um fantasma, baseada na bravata, na necessidade da vitória, mas, antes disso, do desafio, ainda que seja verbal, para que se mantenha a pose de vencedor, de guerreiro triunfante, ainda que não haja qualquer batalha sendo travada de fato. Como visto a seguir:

A bravata é um sucedâneo do duelo, do confronto mano a mano, ou mesmo da guerra em sentido amplo, a bravata é uma simbolização do fantasma da fronteira, uma maneira encontrada pela cultura sul-rio-grandense, essa de origem estancieira e guerreira, para continuar lutando contra o inimigo. O tradicionalismo é uma bravata(Fischer, p.25)

Para Nedel(2016), os intelectuais que deram a base para que fosse construído o “ctgismo”²³, - configurado sob a égide da bravata tradicionalista - acabaram por firmar um compromisso entre a historiografia e as razões do Estado. Enquadrando, de tal modo, o gaúcho brasileiro como uma sentinela da nacionalidade, aquele que assegurou a defesa das fronteiras, de forma que o *gaucho* se enquadrasse na identidade brasileira, já que comungava com os inimigos do império, inclusive o gentílico: *gaucho*.

O tradicionalismo citado gerou diversos centros de tradição gaúchas no Rio Grande do Sul, alguns desses centros inclusive em cidades que não tiveram o *Gaucho* como expoente, e sim os imigrantes, demonstrando que o mito do gaúcho sul-riograndense se adaptou para reconfigurar a identidade gaúcha em sua relação com a identidade nacional brasileira²⁴. Posteriormente, outro movimento chamado nativismo²⁵ surgiu como resposta ao tradicionalismo no Rio Grande do Sul, e teve forte influência na música do Estado.

Para Elias(1990), existe um tecido básico nas sociedades, resultado de muitos planos e ações isoladas podendo originar alterações não planejadas. Dessa interdependência específica surge um sentido tendencial para os processos de longa duração, as redes interdependentes, a seu modo, se modificarão em suas configurações, tendendo a modificar assim o estrato social e individual dos atores que a compõem. A ordem estabelecida apontada por Fischer, essencialmente bravateira e duelista, pode ser aproximada com a perspectiva Eliasiana, de tal modo, como a maneira que os atores sociais em suas redes interdependentes encontraram para manter-se em seu conflito histórico instituído e introjetado, dando uma interpretação difusa sobre seu autocontrole e as suas pulsões. Para o autor:

O modelo de autocontrole, o gabarito pelo qual são moldadas as paixões, certamente varia muito de acordo com a função e a posição do indivíduo em sua cadeia, e há mesmo hoje, em diferentes setores do mundo ocidental, variações de intensidade e estabilidade no aparelho de autocontrole, que parecem, à primeira vista muito grandes (Elias, 1990, p. 197)

²³ Tradição inventada do Gaúcho sul-rio- grandense, baseada em um gaúcho estancieiro, cultuada em Centros de Tradições Gaúchas.

²⁴ Para Nedel(2016), movimentos ocorridos, especialmente no Estado Novo, trataram de reconfigurar as identidades regionais dos estados para que todos tivessem sua própria identificação em uma identidade nacional mais ampla e plural. Ver: Regionalismo, historiografia e memória.

²⁵ A música nativista tem um andamento mais lento, e com o passar das décadas assumiu uma postura inovadora diante da música tradicionalista. Ver Tau Golin: A ideologia do gauchismo.

A configuração de um ethos específico para o *gaucho* reinventado foi se introjetando no imaginário social da região. Pois este *gaucho* reinscrito sobre a região tem elementos do *gaucho* fundante, sendo uma reverberação construída e ressignificada dentro dos meios mais poderosos de sociabilidade, quais os ensinamentos dos núcleos familiares, aqueles provenientes dos grupos sociais, das convivências todas experimentadas pelos atores. Um exemplo dessa introjeção, desse movimento sócio/psicogenético pode ser o tradicionalismo.

O *gaucho* de José Hernandez, em Martim Fierro(2012), resgatava certo tipo de indivíduo que vivera sobre o Pampa, demonstrando as rudezas e suavidades experimentadas em seu modo de vida de aura nômade. O que foi considerado seu código de conduta partilhado com seus pares: um homem sem posses, mas orgulhoso e livre sempre sobre o lombo do cavalo. Esse personagem acabou por refletir-se na identidade reconfigurada do *gaucho* nos países de língua hispânica do Pampa de forma mais poderosa do que no estado do Rio Grande do Sul. Embora, possamos conjecturar que, nas fronteiras, o *gaucho* uruguaio-argentino ressignificado, se encontre com o *gaucho* sul-riograndense ressignificado, gerando uma configuração específica. Tratando de aproximar Elias e Dussel, inferimos que, o que Dussel chama de sistema ético, é um processo civilizacional configurado nas redes interdependentes dos atores em uma situação espaço-temporal específica. Para o autor:

Esses sistemas éticos, diferentemente da civilização, que é essencialmente universal ou universalizável, são vividos pelos participantes do grupo e não são transmissíveis, mas assimiláveis, isto é, para vive-los é necessário, previamente, adaptar-se e assimilar-se ao grupo que o integra em seu comportamento(Dussel, 1997)

Como o autor alemão aponta em “A sociedade de corte” (2001) as evoluções das formações sociais são resultado das configurações em seu tempo e espaço. E o papel do sociólogo é tratar de observar o que não é perceptível pelos sujeitos que experimentam as formações dadas. A percepção das configurações pré-existentes tendencialmente auxilia na observação dos

fenômenos históricos e das relações sociais que possibilitaram o surgimento dos atores contemporâneos que neste trabalho visa-se observar.

Aqui especificamente fala-se de fronteiras que estavam em um lugar, em seguida em outro, mudando de mandatários, mas ocupadas de algum modo pelos mesmos homens – *gauchos* - que comungavam de uma relação social, ambiental e espacial com o bioma em que intervinham. O campo aberto fez necessário o uso da montaria, bem como as planuras permitiram o cavalo, que não seria de tanta utilidade em locais mais acidentados. Do mesmo modo, a voz dos homens precisava ser mais alta para que o som não fosse simplesmente levado pelo vento. Seus idiomas, no mais das vezes, eram aprendidos do encontro. Também as redes criadas por homens que viviam cotidianamente muitas vezes sós, são um ponto importante a ser trazido. As condições de sua existência são moldadas em uma relação peculiar com o espaço e com o cavalo.

Como já descrito, *Gaúcho* e Pampa têm uma relação de interdependência intrínseca, ao menos no tocante a sua importância histórica e cultural. O Pampa transpassa assim as características que possui como Bioma, e se transforma em um vetor cultural, como um espaço social capaz de reconfigurar identidades. Resultado de diversos acontecimentos que podem ser categorizados em três eixos interdependentes: institucional, social e histórico.

O próprio controle de pulsões apontado por Elias (1990), como uma necessidade dos indivíduos para que pudessem viver em sociedade, assume contornos diferentes na sociedade pastoril experimentada pelo *gaúcho* e, com isso, na configuração específica da relação sócio/psicogenética regional. A bravata e a bravura são características necessárias ao homem pampeano, em um modelo social que passa por alterações relacionais, mas que necessitará de longos processos para uma transformação ainda mais profunda.

No trabalho “*Gaúchos e Gauchos: Um Pampa, Duas nações*” (2002), Roberta Brandalise, trata de articular através de entrevistas com habitantes de duas cidades, diferentes das abordadas neste estudo, neste caso Uruguaiana, no Rio Grande do Sul, e Corrientes, em território argentino, estabelecem suas relações sociais, e pensam as representações sociais fronteiriças. Todavia seu trabalho trata de focar mais nas diferenças promovidas desde a centralidade

dos estados nacionais, do que nas peculiaridades dos encontros nas regiões de fronteira.

Faz-se importante compreender as vontades e convenções estatutárias dos Estados nacionais na sua relação com um espaço específico de mundo como a fronteira. Ainda mais uma fronteira tão distante dos centros decisórios dos dois países que as têm em seu território. As formas de moderação e de limitação de pulsões assumem características singulares e específicas em regiões de fronteira, pois o próprio monopólio da violência está alicerçado em uma incerteza legislativa. Ao se atravessar com apenas alguns passos, ou ao se estar caminhando em pontos baixos do rio, é quase indemarcável a posição que o ator social ocupa geograficamente, estando de algum modo, ao mesmo tempo, em solo Uruguaio e Brasileiro. As paixões e sentimentos, por sua vez, são configurados nas relações entre as gentes sobre os territórios, tornando os atores sociais, em seus maneirismos e expressões, antes fronteiriços do que representantes de um distante Estado nacional.

Há de se considerar que Elias (1990) denominaria como “processo civilizador” e aproximar com o processo social e histórico da região fronteiriça do Pampa, com seu caráter excepcional, tendo inclusive gerado sua própria divisão de funções sociais. Haja vista que os monopólios de força trocaram de mãos diversas vezes, e o próprio *gaucho*, enquanto um desbravador de território, experimentou a invenção da sociedade pastoril na região. O advento das sesmarias, com as legislações e burocratizações posteriores, fizeram com que esse ator social experimentasse, a seu modo, o monopólio da força dos Estados que o enquadrava enquanto um problema a ser contido. As rotas de comércio, especialmente o contrabando, ajudaram a moldar uma identidade pampeana, que compreende sob uma codificação distinta “legalidades’ e “ilegalidades”. A honorabilidade configura-se assim, como algo muito mais valioso do que aquilo que legislações definem como “legal’ ou ‘ilegal”.

Um grande número de cadeias interdependentes configurou as relações sociais seculares na região logrando uma figura imagética e narrativa que atravessando os séculos passou a viver sobre o território de modo, neste interim, irremovível. O *gaucho*, ainda que experimente as modificações históricas ocorridas nos processos de grande duração, aparece para os atores sociais como um ídolo, em uma imagem reificada, em um altar não santificado.

Antecipando algo a ser visto a seguir, um dos atores sociais entrevistado nos disse: “Eu acho que o *Gaúcho* é o exemplo para todos os homens, eu ainda me considero um *gaúcho*”(Canário Martínez, entrevistado por Gonçalves em 19 de Dezembro de 2020).

No trabalho “Gaúchos da Fronteira: Uruguai e Rio Grande do Sul na obra de Jorge Luís Borges(2003), Daniel Balderston defende que a ideia do Sul pampeano não depende da Geografia, é antes uma visão simbólica do sul, com um antagonismo a visão simbólica do Norte. Borges tratava as fronteiras sulinas como um lugar antigo e firme, uma região onde os *gaúchos* mantêm-se *gaúchos*.

Defende Balderston, que a fronteira Borgeana, é a fronteira simbólica do *gaúcho*, um lugar de passagem onde se perde a identidade e se pode construir outra, lugar de ambiguidade linguística, mas antes disso moral, lugar onde perigo e violência se encontram e se mesclam, tornando-se um só. Tal concepção derivaria da vivência de Borges, que teria presenciado uma morte na fronteira entre Brasil e Uruguai, em visita a um amigo.

A compreensão da fronteira como um lugar de caráter duro e firme, talvez possa ser explicada como a configuração relacional que levou a um desenvolvimento específico, com conotações violentas e conservadoras, em relação aos movimentos progressistas, ocorridos em centros de maior urbanização, como as capitais. Como apontado por Elias, os movimentos históricos não seguem uma linha reta ou um modelo estabelecido, tendo sempre de se analisar as configurações que permitiram o sentido visto a posteriori. São as subjacências regionais, históricas, biológicas e psíquicas dos atores sociais que configuraram o mundo que seguiu sua senda nos últimos séculos.

Este movimento analítico de um passado institucional, social, histórico e bélico em interligação, faz-se necessário exatamente para que essas subjacências possam demonstrar como a música e o *gaúcho* se encontraram e se interpenetraram, emaranhando-se em ritmos próprios e configuracionais de uma identidade que se constrói e se reconstrói. A seguir, o enfoque da análise partirá para a observação dos períodos históricos da configuração musical na região pampeana.

1.4 A música pampeana

Ao abordar a discussão sobre os ritmos nativos do pampa, faz-se necessário que se aprofunde a especificidade de tais ritmos, pois existem diversas hipóteses sobre o seu surgimento no espaço-tempo pampeano. Há relatos históricos referentes à música indígena que ecoava no pampa na América pré-colombiana. Ayestarán(1967) aponta que a região do Pampa, ocupada majoritariamente por Charruas e Minuanos na América Pré-Colombiana, tinha alguns instrumentos musicais como tambores de tronco, um arco musical repleto de cordas que ressoava a partir da voz de seu executante, dentre outros instrumentos. Todavia, as relações entre colonizadores e, principalmente os Charruas sempre foram bélicas. Assim, as músicas destes últimos, bem como os executantes, enquanto etnia, foram exterminados do Pampa no longínquo ano de 1831.

Ainda que o trazido por Ayestarán(1967) seja relevante para que se compreenda o universo sócio-histórico e também geográfico em que o *Gaúcho* se estabeleceu, sua afirmação soa imprecisa. De algum modo, Charruas, Minuanos, Europeus e *Criollos*, convergiram socialmente ainda que sob termos de guerra. Ou seja, os instrumentos indígenas, ainda que talvez não sejam a principal fonte na constituição da música Pampeana que atualmente discernimos, de algum modo chegaram aos ouvidos destes e daqueles.

Ayestarán (1967), traz, no entanto, que são os índios de segunda geração – Guaranis – após sua expulsão das missões jesuítas no atual Rio Grande do Sul, que acabaram por influenciar sobremaneira a construção dos ritmos pampeanos. Tais índios detinham certo domínio sobre a guitarra, instrumento trazido da Europa pelos colonizadores, e incorporados pelos europeus às chamadas orquestras índias.

A principal contribuição de Ayestarán(1967), todavia, ocorre no estabelecimento de grandes ciclos para o folclore uruguaio, em sua relação com os outros países integrantes do pampa – Brasil e Argentina. Importante notar que esses ciclos foram categorizados de forma geográfica e não temporalmente, sendo em grande parte concomitantes.

O primeiro ciclo surge no entorno do Rio da Prata, formando uma unidade de danças e canções rurais que acabariam por formar uma espécie de

ligação folclórica entre províncias argentinas e o Uruguai. Teriam resultado desse encontro a partir do Rio da Prata, ritmos como a Vidala e a Milonga.

O segundo ciclo ocorreu na extensão das fronteiras entre Brasil e Uruguai. Nessa extensão há os ritmos ligados inicialmente a uma expressão realizada em ritos funerários, como o terço de velório. Em seguida outros ritmos surgiram da relação das gentes nessas fronteiras, tais quais o Fandango e a Chimarrita.

O terceiro ciclo folclórico está situado no cancionero europeu – mais especificamente espanhol na região – que sobreviveu em território Pampeano através do ensino da música clássica europeia em escolas e reservatórios musicais. Segundo mapeamento de Carlos Vega (1998) mais de cem músicas provenientes da cultura clássica europeia eram ensinadas em território uruguaio ainda na década de 60 do século XX. O quarto ciclo, por sua vez, está relacionado às danças e canções africanas, que derivaram com o passar do tempo e se tornaram parte das identidades urbanas, tendo menor influência na construção dos ritmos pampeanos. Desse ciclo surgiram as comparsas, o candombe e as cordas de tambores, mais influentes e importantes em zonas urbanas não necessariamente pampeanas.

Todos esses ciclos têm influência na construção do aqui proposto. As influências nas relações de cada ciclo, apesar de imprecisas, são capazes de nortear mais nitidamente a concepção dos ritmos sobre os quais este trabalho se debruça. O surgimento da milonga está associado a uma oscilação harmônica utilizada para expressar a graça e a picardia populares. Já a Vidala tinha um caráter nostálgico, e era mais utilizada para que se contassem penas de amor. O payador²⁶, enquanto expressão do *gaucho* musical, caminha entre o humano – ao tratar de assuntos mundanos – e o divino – ao referir-se a fatos transcendentais ou sobrenaturais.

Segundo Ayestarán(1967), o instrumento preferencialmente criollo²⁷ era a guitarra, idêntica à espanhola, mas que na América assumia, em algumas vezes, afinações diferentes. Outros instrumentos, através dos séculos, foram

²⁶ Para Ayestarán(1967), o Payador tem evidente prefiguração nos trovadores da idade média europeia, tendo grande similaridade como operação poético-musical.

²⁷ Criollo é um americanismo que foi usado desde a colonização da América, aplicando-a aos nascidos no continente americano, do país, mas com origem européia. Ao contrário do nativo, o criollo era um habitante nascido na América, também aplica-se aos filhos de Europeus com Americanos nativos.

introduzidos à geografia americana, e alcançaram o território pampeano, ressignificando e modificando, a seu modo, o folclore dessa região, importando elementos simbólicos e musicais de outras culturas e ressignificando-os em solo americano.

Ainda para Ayestarán(1967), nas fronteiras entre Brasil e Uruguai, os ritmos têm forte influência religiosa, mais especificamente cantos populares católicos dos séculos XV e XVI, de forte caráter dramático, não evitando, contudo, um importante sincretismo entre as culturas indígenas, africana e europeia, mesclando elementos de religiões africanas com os de matriz católica. Aqui se destaca o surgimento da chimarrita, e de outros ritmos mais ligados a ritos funerários.

Já em relação à milonga, existem diversas hipóteses sobre o seu surgimento, nenhuma destas, no entanto, retiram-na do Pampa. De todos os ritmos estudados, a Milonga é provavelmente um ritmo com mais características intrínsecas do pampa – como apontado por Yupanqui(1971) - pela sua relação com a nota perdendo-se no espaço, no campo aberto. Não há qualquer menção à presença da Milonga na Argentina antes de 1880(VEGA, 1998, p. 67), e no folclore uruguaio antes de 1870, segundo Ayestarán(1967, p.67), sendo estes dois países os berços mais prováveis para o seu nascimento em solo americano. Cabe mencionar que não é possível afirmar que o ritmo não tenha emergido no Rio Grande do Sul, nem com exatidão precisar o período do seu surgimento. Mais para frente se tratará mais fortemente sua constituição e símbolo na cultura *gaucha*.

Em relação à chacareira, sabe-se que seu surgimento remonta ao solo Argentino, mais especificamente em Santiago del Estero, povoado mais antigo fundado no país em 1533. Sua configuração, enquanto ritmo, assim como o da Zamba, no entanto, é de difícil mensuração histórica, bem como avaliar-se a forma como se espalhou pela região Pampeana ao seu redor. A Zamba tem sua origem apontada para a região noroeste da Argentina, e o termo Zamba se refere à denominação dada de zambos aos mestiços na época colonial. (Romero García, 2018)

No que tange à Chimarrita, segundo Côrtes e Lessa (1997, p.49), parece haver uma origem mais facilmente rastreável em solo americano, sendo o resultado da relação entre os *criollos* americanos e os açorianos, tendo seu

surgimento ocorrido durante o século 18 no Rio Grande do Sul, ou seja, anterior ao surgimento da Milonga. Sua presença, segundo Ayestarán, faz-se visível no Uruguai apenas no século seguinte. Os ritmos supracitados têm em comum a questão de estarem fortemente conectados à geografia em que emergiram.

Na dissertação “*Por uma geografia da música: O espaço geográfico da música popular platina*”(2010), o geógrafo Lucas Panitz abarca o espaço platino, como uma região geográfica formada por três países: Brasil – Uruguai – Argentina. Países estes em que o bioma pampa existe. Utilizando-se das noções de espaço geográfico de Milton Santos, o pesquisador tratou de compreender as representações sociais do espaço em um universo específico de compositores a que alcunhou de platinos. Parte importante do proposto pelo pesquisador, no que aqui se visa estudar, é a relevância do espaço geográfico na construção musical dos artistas que o experimentam. Outro ponto a ser considerado, é a afirmação da necessidade da valorização das manifestações culturais do espaço Pampeano, mais especificamente da música popular regional, dialogando com músicos como Vitor Ramil, Jorge Drexler e Kevin Johanssen, e movimentos artístico-culturais por estes concebidos nas últimas décadas.

O autor categoriza o Pampa como uma paisagem cultural – não apenas natural, portanto – e recorda, como já apresentado, a identificação que Carlos Vega faz do Pampa como o lócus da milonga, e sua associação aos modos de vida dos atores sociais pampeanos. As miscigenações que levaram à formação do *gaucho* serão vistas posteriormente, mas seus ritmos são resultantes das configurações *sui generis* que o continente americano – e neste recorte – mais especificamente a região do pampa, conheceu no decorrer de sua história. Para o geógrafo:

O Pampa, pela sua construção histórica nas representações sociais, é uma paisagem cultural – esteve há muito no temário da cultura regional, seja na literatura (José Hernández, Jorge Luis Borges, Simões Lopes Neto, Cyro Martins, entre tantos outros) na pintura (Pedro Weingärtner, Iberê Camargo, Plínio Bernhardt), na música (aqui cabem principalmente a milonga de todos os tipos, a chamarrita, o tango, o chamamé, entre outros ritmos); e ainda nos hábitos, nas expressões cotidianas, na culinária, sendo o chimarrão e o churrasco duas manifestações que são comumente associadas a essa paisagem. Inclusive, até, na constituição do olhar baseado na

experiência de abertura ao horizonte, que freqüentemente é evocado nas representações literárias e até jurídicas/normativas. (PANITZ, Lucas, p. 25)

O Pampa, dessa forma, aparece como um espaço social que configurou, mas também foi configurado pelo *gaucho*. Pampa e *gaucho* são assim elementos indissociáveis que alcançam sua representatividade apenas como par. Sua importância histórica ocorre dialogicamente e em interdependência. Sua condição natural fica em segundo plano ao considerar seu caráter central na cultura de povos que comungam de tríplices fronteiras, que são jurídico-normativas, mas são também relacionadas culturalmente sob códigos que mais as aproximam do que afastam.

Esta dissertação, entretanto, analisa compositores residentes nas capitais dos países/estados analisados, os citados Vitor Ramil – e a estética do frio; Jorge Drexler – e o Tembladismo; Kevin Johanssen – e o subtropicalismo. Os atores construíram suas trajetórias em territórios urbanos afastados do Pampa, ainda que platinos²⁸, nos casos de Montevideo e Buenos Aires. Como seu estudo inicialmente propõe, a própria referência ao Pampa soa esvaziada ao analisar atores que podem sim ser influenciados pelo Bioma – paisagem natural e cultural – mas não o vivem. Buenos Aires, Montevideo, Pelotas ou Porto Alegre, emprestam aos compositores analisados uma visibilidade que é negada nos corredores culturais pampeanos. Entretanto, existem alguns aspectos a serem discutidos sobre isso. Um destes é o apontado pelo entrevistado Martim César, que afirma haver um salto de Pelotas a Montevideo, que desconsidera todos os compositores que estão no meio do que ele alcunha: “corredor cultural”, existente entre essas duas cidades.²⁹

O trabalho “Identidade e hibridismo musical no filme A linha fria do horizonte”(2015) de João Vicente Ribas reitera o papel do Pampa e da fronteira como secundário em alguns estudos e obras realizadas a respeito de compositores nascidos na tríplice-fronteira nos últimos anos, dialogando com

²⁸ Espaço baseado no Rio da Prata, estuário criado pelo desague dos rios Paraná e Uruguai. O limite do Rio da Prata está determinado pela linha imaginária que une Punta del Este(Uruguai) e Punta Rasa(Argentina)
O documentário: “A linha fria do horizonte” defende uma unidade artística regional baseada na “estética do frio”, e para isso utiliza como exemplos três nomes consagrados, o argentino Kevin Johanssen, à época vivendo na Espanha, o Uruguaio Jorge Drexler, à época vivendo também na Espanha, e o Pelotense Vitor Ramil, à época vivendo em Porto Alegre.

os mesmos compositores que apareceram no trabalho de Panitz(2010), e reafirmando questões como a *Estética do frio* de Vitor Ramil, o *Tembladismo* de Jorge Drexler e o *Subtropicalismo* de Kevin Johanssen. Termos que em capitais econômicas e culturais atingidas pelas condições meteorológicas que toda a região experimenta tem mais características europeias do que especificamente Pampeanas. O documentário “A linha Fria do Horizonte” foi produzido em Curitiba.

Outro elemento que resta caro ao aqui proposto é a forma como os idiomas de algum modo se encontram, hibridizam, e se reinventam nas composições musicais Pampeanas. Como apontado por Dos Santos(2014), os empréstimos linguísticos acabam por gerar um léxico específico(ou regional) em que os elementos culturais se ressignificam, gerando identificação em qualquer região compreendida como o espaço pampeano. Os habitantes dessa região serão capazes de receber os códigos léxicos resultantes do encontro e traduzir para sua realidade mediante o contexto da composição, do ritmo somada à letra. contando uma realidade específica. As músicas, segundo Dos Santos(2014), tendem a traduzir representações simbólicas e elementos míticos compartilhados pelos atores que residem sobre o bioma Pampa.

Em seguida, no trabalho “ Sonoridades Fronteiriças: Reflexões acerca da ideia de Fronteira Musical”(2018) de Carraro & Trombetta, verifica-se mais uma característica que pode ser considerada importante da identidade do *Gaúcho*, seu “isolamento’ e ‘melancolia”. Os aspectos historiográficos da concepção de fronteira trazido pelos autores ajudam a compreender as especificidades das fronteiras que aqui se pretende estudar. Defendem os autores:

A concepção da palavra fronteira advém do francês, consiste na demarcação de perímetros entre exércitos. Entretanto, é impossível pensá-la apenas com um olhar geográfico e de limites territoriais. Principalmente porque no ambiente da fronteira é impossível dizer quando termina ou começa algo, justamente porque nela reside um espaço de neutralidade com a soberania estatal, de tensões e encontros recorrentes.(CARRARO & TROMBETTA, 2018)

Com isto, a hibridização de ritmos, palavras, sonoridades é inerente ao encontro nas regiões fronteiriças. Fronteiras estas que aqui se erigem sobre o pampa. Inerente também às representações histórico-geográficas das relações

sócio-políticas de interdependência ao longo dos séculos foram surgindo. Como apontado por Canclini(2003), a hibridização³⁰ no conjunto de práticas socioculturais anteriormente separadas, gera novos objetos e práticas, resultado de algo não planejado, advindo da criatividade individual e coletiva. Noção a ser mais aprofundada em um momento posterior desta dissertação.

Zilio(2017), em sua tese “ Regionofilia libertária: Da identidade sócio-espacial gaucha à dimensão político-cultural do Princípio Federativo”, traz importantes elementos a respeito da identidade assumida pelo gaúcho, e por aqueles que se identificam, enquanto atores pampeanos, por meio de uma imersão no universo valorativo que acaba por construir uma identidade de caráter transnacional. Tal identidade é reificada pela naturalidade considerada existente na transposição territorial para os habitantes das fronteiras.

Percebe-se que há, por parte dos atores sociais analisados, uma naturalização da ação de ir de um país ao outro diuturnamente, qual não houvesse legislações e condições peculiares aos Estados nacionais que de algum modo afastassem a naturalidade de tais ações. Os que experimentam as fronteiras tendem a perceber como um estranhamento a não naturalização de tais ações, ao encontrarem-se com outros atores que não experimentam essa mesma condição: “O *gaúcho* é um peleador insubmisso a qualquer patrão ou autoridade instituída, trabalhador sazonal, habilidoso no manejo, crítico da divisão da terra em propriedades privadas”(ZILIO, 2017).

Ademais, o autor traz importante reflexão a respeito da pressuposição e naturalização – principalmente em solo brasileiro – da figura do *gaúcho* como alguém de espectro conservador. Restringindo sua atuação histórica à subserviência e à aceitação de dominação patronal. Zillo, por sua vez, aborda elementos – inclusive ligados a posturas anarquistas – da resistência do *gaúcho* desde seu nascimento até seu ocaso nas sociedades pastorais que experimentou.

Os elementos elencados durante este capítulo, podem ser observados em uma das obras de atores sociais nesta pesquisa analisados, como exemplo da configuração do *gaúcho* aos olhos desses compositores. Na composição

³⁰ Para Canclini, os sujeitos híbridos são seres emergentes, indissociáveis da urgência do presente e da marca que nele vai deixando o acontecer da diferença. Seus processos sócio/psicogenéticos assim são acelerados por elementos quais a globalização de costumes e o encontro institucional de atores sociais.

“Milonga por Dom Sejanos”, uma homenagem à obra de Aldyr Garcia Schlee – fronteiriço – o grupo da fronteira Jaguarão – Brasil , Rio Branco – Uruguai, Caminhos de Si, ressalta a impossibilidade da compreensão da fronteira como limite para quem a experimenta enquanto local de encontro e de intercâmbio. A letra refere:

**Dom Sejanos fronteiriço
Senhor de uma terra só
Pois nunca se repartiram
O vento, a lua e o sol.**

Caudilhos de três bandeiras
Rivera, Bento, Lavalle
Lhe respeitavam a maneira,
Pero ainda mais a coragem

Ao certo nunca se soube
Qual seu pago verdadeiro
Para uns era uruguaio
Para outros, brasileiro

**Mas talvez nenhum dos dois
Que os livres não têm bandeira
Quem nasceu além dos mapas
Só tem por pátria a fronteira**

Dom sejanos tão somente
Que o dom ganhou por respeito
Por ser na alma valente
Por ser sincero no jeito

**Por andar sempre liberto
Jamais gostou de alambrados
Se o Pampa era o campo aberto
Por que viver embretado**

Morreu num domingo de páscoa
E tinha como cem anos

Esteio altivo da raça
Que forjou meu solo pampeano

A terra que hoje lhe guarda
Sob uma cruz de madeira
Está mais além dos mapas
É o que muitos chamam fronteira

(Milonga por Dom Sejanos, Caminhos de Si, 2016)

Em sua primeira estrofe a composição faz menção à impossibilidade de que se fragmentassem o vento, a lua e o sol, assim como a de que se separassem o homem fronteiriço do domínio das duas terras que experimentava. A quarta estrofe reflete a certeza de que jamais se saberia onde havia nascido aquele *gaucho*, personagem da fronteira, ainda que, depois de sua morte, seu local de nascimento ademais de ser imprecisável, seria também desimportante. E por fim, na sexta estrofe a reafirmação da essência *gaucha*, do homem que em seu tempo experimentou as configurações para a construção dessa identidade *gaucha*, partilhada de algum modo ainda hoje na fronteira, também através da arte de alguns compositores.

Talvez a fronteira seja – como defendido por Elias(1994) – antes de qualquer outra coisa, o resultado de construções sociais, onde as redes de interdependência tenham sublevado os indivíduos a constantes figurações que foram alterando as características daqueles indivíduos em sociedade, tornando-os seres fronteiriços antes de Brasileiros ou Uruguaios.

Como estrato do até aqui apontado, buscou-se a contextualização das relações históricas entre atores sociais sobre o pampa, desde a chegada do europeu até os dias atuais, enfocando especificamente nas redes interdependentes e nas configurações específicas que engendraram o *gaucho* sobre o pampa. A seguir trataremos de analisar a autonomia artística dos compositores aqui analisados.

1.5 A música e a autonomia mediada

Ao tratar de relacionar autores como Norbert Elias, Enrique Dussel e Georg Simmel e Antônio Cândido, devemos salientar os motivos que nos levaram a essa aproximação e quais são os elementos que os afastam. A própria condição experimentada por Elias de um homem europeu gerava a necessidade da utilização de um autor latino-americano mais familiarizado com a configuração do continente americano em que o *gaucho* é engendrado. A análise histórica de Elias, refere-se a outro continente, que enfrentou processos históricos muito distintos daqueles ocorridos sobre o pampa *gaucho*.

Elias, ao analisar a sociedade de corte europeia e a obra de um ator social específico na música – Mozart - enxergava tais relações desde o seu lugar no tempo e no espaço, mas a história Americana – como apontada por Dussel – é invertebrada³¹, heterogênea, resultado de sucessivas e diversas influências estrangeiras. Essa cultura, portanto, não é em sua essência, própria. Conheceu sua evolução a partir de irradiações que vêm de fora, mas que se configuraram em solo americano. O homem americano, mais especificamente, neste caso, aquele baseado sobre o pampa, num ponto extremo do solo americano – em suas condições climáticas, sociais e históricas – é constituído pela soma do homem em sociedade com as intersubjetividades que já estão em nós quando nos percebemos como homens. Para Dussel, o mundo humano é societário. Para Elias, um mundo de múltiplas sociedades de indivíduos.

Simmel e Elias, têm diversas aproximações e, também, pontos que os afastam, ambos entendem o meio social de uma maneira processual, inacabada, a cada instante reconfigurada, negando que haja uma separação gigantesca entre psique e sociedade. Simmel, todavia, enxerga o ator histórico como um intérprete final da realidade histórica, algo que Elias não corrobora. A ideia de pulsão na obra de Elias, aproxima-se ao vitalismo Simmeliano, em análises mais específicas dos elementos psicogenéticos.

³¹ Para Dussel(1997), a América mostra-se invertebrada por não ser fruto de uma evolução homogênea e própria, sendo a cultura latino-americano uma reação a influências estrangeiras. Ver: Oito ensaios sobre cultura latino-americana e libertação.

Exemplificado por Elias, conceitualmente uma relação causal não pode ser explicada tendo como base a experiência pregressa de apenas um indivíduo, pois é necessário que se sintetize conceitualmente experiências que, ao serem distintas, apesar de comungar de elementos de aproximação, fazem com que os seres humanos dividam códigos similares, que não podem ser superados individualmente. Isso o afasta, a seu modo, de Simmel. Elias, considera, assim, uma constituição biológica das relações que permite que os indivíduos aprendam códigos partilhados por suas redes desde seu nascimento, através de longas linhas geracionais. Como visto a seguir:

A modalidade de transmissão intergeracional de experiências não é em si um mistério. As experiências ancestrais podem ser depositadas nos conceitos de uma língua e ser, assim, transmitidas através de uma linha de gerações de uma extensão considerável. A própria ordem sequencial das experiências geracionais transmitidas de geração em geração. Os depósitos de experiências anteriores podem ser reforçados, bloqueados e, tanto quanto sabemos, talvez mesmo extintos pelos depósitos de gerações posteriores. (ELIAS, 2002,p. 16)

Como apontado por Dussel(1997), é tendencial aos estilos de vida buscar-se expressar por meio de manifestações culturais das mais diversas ordens. As obras de arte, como as expressas por meio da música, são lugares onde os valores de um povo específico se formam, obtêm estabilidade e a comunicação mútua e ativa.

Simmel trata matéria e espírito como coisas que não são particulares ou individuais, as vê como sendo resultados da alma, de um encontro místico, que transforma as relações dialogicamente de dentro para fora, mas também de fora para dentro. A alma, assim, seria a responsável por qualquer obra artística, todavia sempre mediada pelas características da sociedade em que o indivíduo atua.

Os conteúdos vitais, e as formas divinas, seriam assim equacionadas pela alma como instância ulterior. Como o que está além e aquém ao mesmo tempo, um aparelho metafísico que traduziria o resultado dessa paralaxe³² ao absoluto e, por fim, ao espírito objetivo. A sociedade, em Simmel, existe na interação com, para e contra os demais, e a consciência dessa ligação já é

³² Diferença na posição aparente de um objeto em relação a um plano de fundo, visto por observadores em locais distintos ou em movimento.

mediada pelo aparato metafísico, a alma. A música assim, dessa forma, faz parte da condição originária do ser humano. É uma sublevação, ocasionada – como apontado por Elias – pelas condições biológicas dos seres humanos. Suas nuances, no entanto, aqui não são abordadas por Simmel (2003). A música aqui é vista ademais de indispensável, como inevitável, exatamente pela mediação supracitada.

Para Elias, todavia, o conceito de alma é um simulacro. Algo que todos os homens possuíam em uma instância insubstancial, que, por força natural, teria a natureza simbólica de um órgão, de uma força que, apesar de ulterior, se posicionaria relacionalmente como tendo caráter biológico.

Na visão Simmeliana todos somos pré-existentemente músicos, como interpretação sonora das sensações que vamos experimentando. O canto, enquanto necessidade humana está baseado na necessidade da exteriorização do que interiormente é mediado metafisicamente. Se a língua é um complemento natural da capacidade biológica de falar, o canto, em sua origem, é língua falada que se eleva através das pulsões afetivas aos ritmos e modulações.

Simmel afirma que a música, em espaço específico, é forjada pelas condições geográficas e históricas experimentadas pelos povos, traduzindo seus ruídos de guerra, de trabalho e dos seus fazeres místicos. O compositor é resultado da oitiva contínua da música nacional concebida desde os primórdios da região até o momento em que este compõe.

Elias refere que, em todos os grupos humanos em que uma língua é partilhada, existem padrões sonoros interligados, maneiras de discurso que foram estabelecidas sob a forma simbólica de alguns objetos, funções, ou outros quadros específicos, que os atores pertencentes a esses grupos podem comunicar entre si. Assim, levando em conta a estandardização social de padrões sonoros, os seres humanos não poderiam se comunicar de outra forma que não as inatas, quais os gemidos, os gritos de dor ou alegria, a risada. Os padrões sonoros e as línguas, no entanto, não o são, sendo incorporados nos processos socio-genéticos dos atores sociais durante o tempo. E são, a seu modo, esses padrões sonoros, os códigos estabelecidos entre os atores em uma configuração específica, em uma região específica do mundo que trato de compreender em relação a composição pampeana.

Se o fundo de uma língua detém o sedimento dos que experimentaram - sob mesma égide simbólica - processos longos através do tempo, as condições específicas da configuração idiomática em uma região fronteiriça (em que os encontros não respeitam legislações nacionais), tendencialmente construirá códigos simbólicos de natureza híbrida – se pensarmos em um pressuposto lexical – mas, sobretudo, de forma *sui generis* em uma relação direta para com os códigos defendidos pelas identidades nacionais e, no caso do Rio Grande do Sul, em relação ao Uruguai.

Cândido (1995), por sua vez, como um autor brasileiro, traz elementos importantes a respeito da discussão sobre os fazeres artísticos em um cenário latino-americano e à própria realização de tais fazeres enquanto elemento sociológico. Se a linguagem para Elias é um sistema simbólico geracional, a arte para Cândido, manifesta-se como um sistema simbólico por si, realizado apenas na comunicação inter-humana, aproximando assim os dois autores.

A arte se manifesta como reverberação de um sistema linguístico configurado em longos processos geracionais. Todo o processo de comunicação para Cândido, necessita da emissão por parte do comunicante, emissão esta configurada segundo o apontado por Elias (2002), em longos processos de trocas simbólicas que acabam por sedimentar as linguagens e o conhecimento.

Pode-se questionar, assim, de que modo a língua - sob a qual os institutos educam as novas gerações - pode conter impeditivos naturais, ou ser portadoras de ações limitantes na compreensão de um outro que partilhe códigos linguísticos distintos. Para Elias, a própria tentativa de resposta dessa questão é interrompida pela impossibilidade de imagens espaciais que possam ser utilizadas³³.

³³ Mas a língua na qual fomos educados não pode também agir como uma barreira que bloqueia o acesso ao novo conhecimento? Será que o fundo herdado de conhecimento não se interpõe entre as pessoas, os utilizadores da língua, e os próprios acontecimentos do mundo? Não estaremos aprisionados por detrás das paredes firmes dos símbolos sociais herdados sem os quais o mundo em que vivemos permaneceria desconhecido? Uma das dificuldades que surgem quando tentamos encontrar uma resposta a estas questões é a procura quase automática de imagens espaciais para facilitar a compreensão. Podemos ser tentados a perguntar se a linguagem e o conhecimento têm o carácter de uma janela ou de uma cortina. No

Os autores supracitados trazem elementos para que se analisem as hipóteses, objetivos e questões que movem este trabalho, suas realidades, temporal e espacialmente dissonantes. Para tanto, estes elementos devem ser levados em conta ao proceder às análises do material coletado nas entrevistas com os atores. Isto é, analisar a própria compreensão que os compositores escutados têm a respeito de suas obras. Os dados coletados devem ser analisados sob as lentes interpretativas apresentadas no marco teórico.

Outro elemento a ser destacado é a discussão a respeito da forma como a estrutura social enxerga o ator social que compõe a obra, inclusive pelas funções não artísticas por esse ator desempenhadas. Tal análise se faz importante pela compreensão – a ser melhor vista mais adiante – de que a maioria dos atores sociais analisados realizam outras funções profissionais, não sendo exclusivamente músicos. Para tanto, Antônio Cândido (1995) aporta muito à discussão, trazendo elementos importantes para a compreensão do sincretismo de funções em um universo social que comporta a profissão artista e a outra profissão pelo artista realizada. Para Cândido:

Nas sociedades modernas, a autonomia da arte permite atribuir a qualidade de artista mesmo a quem a pratique ao lado de outras atividades, assim é que um poeta que seja inspetor de ensino é identificado socialmente pelo papel de maior relevo na situação considerada, funcionando não raro o de artista como apoio para o desempenho de outros e como eixo central da personalidade socialmente definida. Mas, quando a própria arte não se dissocia com nitidez, o artista permanece mergulhado no sincretismo das funções. (Cândido, 1995,p.37)

Ponto importante trazido por Cândido (1995) é a compreensão de funções exercidas pelas obras na tríade: autor – obra – público. O autor destaca três funções sendo a primeira delas a função total. Desta derivaria o sistema de símbolos que comungam os atores sociais, transmitindo geracionalmente os elementos que permitem a compreensão simbólica do

entanto, nenhuma imagem espacial é útil aqui. Os símbolos têm função representativa. Representam objetos de comunicação no interior de uma comunidade linguística pela simples razão de que a natureza humana prepara a criança em formação para uma impregnação com uma língua coletiva e de que a tradição social tornou padrões sonoros específicos nos representantes de objetos de comunicação específicos (Elias, 2002,p.97)

mundo expresso por meio da comunicação. Ao exprimir elementos comuns aos atores sociais pertencentes à rede, inscreve-se como patrimônio de um determinado grupo social. É também por meio desta função que a grandeza de uma obra será determinada socialmente, dependendo de sua capacidade de atravessar gerações e o universalismo de seu alcance, ou seja, a função total delimitará o alcance da obra em âmbito temporal e espacial.

O reconhecimento social anterior conecta-se ao reconhecimento que o autor receberá pelo seu fazer artístico. Desse reconhecimento, redes interpessoais costumam ser costuradas, em grupos que podem se unir por diversas questões. No caso dos atores aqui analisados, a união se dá pela partilha de um código musical baseado em ritmos essencialmente pampeanos, configurados na região do mundo que os atores experimentaram, e especialmente nesse caso, segundo as falas dos atores, em uma salvaguarda do que eles consideram “boa música”. Não é intuito deste pesquisador, no entanto, julgar a qualidade artística das obras – até pela ausência de ferramentas para fazê-lo, mas sim, sua importância dentro da análise sociológica.

Fator importante é como o ator social realiza a mediação de sua obra, desde os elementos transcendentais, até os fatores sociais que inexoravelmente a compõe. Como apontado por Antônio Candido (1995), um agente individual propõe uma obra, resultado da mediação entre a transgressão criadora e o limite socio-temporal. Em um segundo momento, ocorre o reconhecimento dessa obra por um público específico que representa um setor da sociedade partilhada entre os atores sociais e, por fim, a obra torna-se um vetor de afirmação do que o autor aspira socialmente em âmbito individual.

Com isso o fato de ser artista assume uma conotação muito específica, em que forças dissonantes, mas não antagônicas, disputam o papel de proeminência no meio social em que o ator interage. Ou seja, a função de maior relevância social identificará o ator social em seu meio, e essa função não necessariamente será aquela que o ator social optou como mais importante. São as próprias relações que definirão se o ator social, é como num dos atores entrevistados um poeta ou um funcionário público federal, ou

em outro dos casos um compositor ou um analista da EMATER no contexto de pesquisa.

Há nesses casos, contudo, uma relação sincrética de difícil separação, em que o ator social, em suas muitas nuances, é um compositor e um trabalhador de outro ramo, pois a arte, por si, não é capaz de dissociá-lo de sua função laboral posicionada em um espectro mais “tradicional”.

A arte assume diversos papéis narrativos em um contexto social específico. Grupos sociais conectados a fazeres tradicionais, baseados em axiomas qualitativos de natureza de muito difícil interpelação. Os grupos sociais que consomem essas manifestações artísticas em larga escala, acabam a seu modo imbuídos pelo mesmo sentimento elitista do que é qualificado ou não, ainda que não tenham ferramentas para realizar tal análise com qualquer sustentação. Gerando assim padrões específicos que atacam a “espontaneidade” do consumo musical. Como dito por Cândido, na obra *Literatura e Sociedade*:

A sociedade, com efeito, traça normas por vezes tirânicas para o amador de arte, e muito do que julgamos reação espontânea de nossa sensibilidade é, de fato, conformidade automática aos padrões. Embora esta verificação fira nossa vaidade, o certo é que muito poucos dentre nós seriam capazes de manifestar um juízo livre de injunções diretas do meio em que vivemos. (Cândido, 1995, p.41)

Um exemplo muito interessante do apontado anteriormente é o trazido por Cândido, no ano de 1837. Liszt – famoso pianista da época – promoveu um concerto em que anunciava obras de Beethoven e de Pixis – compositor considerado de baixíssima qualidade. O concerto corria normalmente, sem que os presentes percebessem o erro no programa do concerto, atribuindo a um, a obra que de fato era de outro. As gentes cultas e refinadas que frequentavam o evento, aplaudiram efusivamente a obra de Pixis, que pensavam ser de Beethoven, e vaiaram com toda sua gana a obra de Beethoven, que pensaram ser de Pixis. Tal fato ajuda a demonstrar como o autor e sua obra relacionam-se com o público que o consome, em uma relação de dependência que supera a aparente e superficial noção de produtor-consumidor no objeto artístico. Ao pensar que consumimos obras que tocam nosso âmago, espírito, cerne, ou outro termo de conotação ulterior. De fato, nos manifestamos como partes de um meio que constitui reações massivas e condicionadas.

A aproximação de Cândido com Norbert Elias, se faz clara no questionamento central da obra “Literatura e sociedade” (1995): “ Qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte?” e ainda: “ Qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio?”, A relação para Cândido se manifesta de maneira relacional, sendo a obra, o autor e o público, partes da mesma rede de interdependência, estando em constante relação e retroalimentação. Os atores sociais então produzem suas obras a partir de uma configuração específica, estabelecida dentro das redes. São dinâmicas as alterações nos estratos sociais e individuais, resultado e resultantes de longos processos de encontro.

Todavia, essa relação gera condições flutuantes a respeito do que deve ou não ser consumido, do que é ou não qualificado, do que é arte ou não. E isto se faz importante na compreensão dos atores analisados, pois ademais de verem a si próprios como como salvaguarda de uma memória e identidade, vêem-se também como salvaguarda de um pressuposto de qualidade distintivo.

Retornando assim aos atores sociais aqui analisados, tratamos de compreender sua visão sobre sua própria obra, baseada em elementos qualitativos inexoráveis. Elementos estes que, no entanto, acabam por ser legitimados pelos receptores da obra, os quais formam o núcleo do público na tríade autor-obra-público. Não há aqui qualquer julgamento qualitativo de suas obras, mas sim, uma análise a respeito da visão que possuem de si mesmos e das coisas que de fato produzem, buscando assim fugir de uma essencialização subjetiva do que é qualificado ou não.

São condições biológicas, sociais, econômicas e humanas, que conduziram até os atores sociais aqui analisados e especialmente ao modo como suas obras se relacionam com o próprio ator proponente, e com o seu público receptor. O intuito torna-se então demonstrar a intrínseca relação entre ator, obra e público. Em um movimento de emissão e recepção retroalimentado dentro das redes interdependentes.

Os processos sócio-históricos, levaram a que estes atores sociais especificamente, identificassem o seu público e a sua obra em um grupo distintivo minoritário, coletivizando fazeres e acima de tudo códigos rítmicos, léxicos e identitários. É o público, portanto, que permite a obra, em uma relação

codependente indissolúvel. São espelhos autor e público, condicionando um ao outro, em uma relação interdependente. Ainda para Cândido:

Um estudioso contemporâneo, tratando da linguagem literária, exprime bem este fato, ao dizer que a invenção da escrita tornou possível a um ser humano criar num dado tempo e lugar uma série de sinais, a que pode reagir outro ser humano, noutra tempo e lugar. Resulta que o escritor vê apenas ele próprio e as palavras, mas não vê o leitor, que o leitor vê as palavras e a ele próprio, mas não vê o escritor, e um terceiro pode ver apenas a escrita, como parte de um objeto físico, sem ter consciência do leitor nem do escritor. Isso pode fazer com que o escritor suponha, irrefletidamente, que as únicas partes do processo sejam a primeira e a segunda, e o leitor suponha que o processo consiste na segunda e terceira, e um crítico irrefletido, que a segunda parte é tudo(...) mas a verdade básica é que o ato completo da linguagem depende da interação de três partes, cada uma das quais, afinal, só é inteligível no contexto normal do conjunto.(Candido, 1995,p.47)

Assim, foram suas características encontradas atualmente, e todos os processos sócio e psicogenéticos, que os trouxeram a estes dias. Os símbolos linguísticos partilhados que acabam por tornar-se música também deverão ser articulados com a teoria Eliassiana. Para o autor alemão, as relações causais não podem ser explicadas ao se analisar um único indivíduo, pois apenas podem ser descontinuas tais relações, com o rescaldo sintético da realidade, o que só é possível em um entrelaçamento de vivências de grupos sociais sob determinadas regras estandardizados, bem como pressupondo características biológicas e culturais que permitam aos membros individuais receber, guardar e agir segundo as experiências transmitidas em nível societário através de longas linhas geracionais.

Assim, a emissão da obra e a recepção da mesma, estão permeadas por processos múltiplos. Processos estes que têm um princípio dificilmente discernível, sabendo-se apenas, que são resultados da relação entre os atores sociais de modo interdependente, é como fruto dessas relações que o ímpeto criativo aparece no compositor e lhe permite a confecção da obra. Como apontado por Elias, a emissão da mensagem, enquanto padrão sonoro, deve ser capaz de ser decodificada por quem a recebe, em representações também múltiplas que podem estar ancoradas sobre objetos ou funções.

Neste capítulo, tratamos de analisar inicialmente os processos históricos que configuraram a região pampeana, por meio da observação da ocupação do território que hoje compreende as fronteiras entre Brasil e Uruguai. Em seguida tratando de identificar como se configurou a imagem do *gaúcho* e de que forma se erigiu sua vida sobre o pampa em dois tópicos a respeito de seu surgimento e sua resignificação. no ponto posterior consideramos o surgimento da música de caráter pampeano na região e, por fim, a relação da música com os longos processos que configuraram essa rede de compositores na fronteira analisada.

No capítulo seguinte analisaremos com mais veemência a relação da música pampeana com a identidade dos atores sociais em suas redes interdependentes configurada, aparecendo em suas canções, suas trajetórias, compondo a seu modo seus fazeres artísticos como um todo.

CAPÍTULO II- Da fronteira ao universal

Corre sobre las llanuras, selvas y montañas, un infinito viento generoso. En una inmensa e invisible bolsa va recogiendo todos los sonidos, palabras y rumores de la tierra nuestra. El grito, el canto, el silbo, el rezo, toda la verdad cantada o llorada por los hombres, los montes y los pájaros van a parar a la hechizada bolsa del Viento. Pero a veces la carga es colosal, y termina por romper los costados de la alforja infinita. Entonces, el Viento deja caer sobre la tierra, a través de la brecha abierta, la hilacha de una melodía, el ay de una copla, la breve gracia de un silbido, un refrán, un pedazo de corazón escondido en la curva de una vidalita, la punta de flecha de un adiós bagualero. Y el viento pasa, y se va. Y quedan sobre los pastos las "yapitas" caídas en su viaje. Esas "yapitas", cuentas de un rosario lírico, soportan el tiempo, el olvido, las tempestades. Según su condición o calidad, se desmenuzan, se quiebran y se pierden. Otras, permanecen intactas. Otras, se enriquecen, como si el tiempo y el olvido -la alquimia cósmica- les hicieran alcanzar una condición de joya milagrosa. Pero llega un momento en que son halladas estas "yapitas" del alma de los pueblos. Alguien las encuentra un día. ¿Quién las encuentra? Pues los muchachos que andan por los campos por el valle soleado, por los senderos de la selva en la siesta, por los duros caminos de la sierra, o junto a los arroyos, a junto a los fogones. Las encuentran los hombres del oscuro destino, los brazos zafreros, los héroes del socavón, el arriero que despedaza su grito en los abismos, el juglar desvelado y sin sosiego. Las encuentran las guitarras después de vencido el dolor, meditación y silencio transformados en dignidad sonora. Las encuentran las flautas indias, las que esparcieron por el Ande las cenizas de tantos yaravíes. Y con el tiempo, changos, y hombres, y pájaros, y guitarras, elevan sus voces en la noche del Pampa, o en las claras mañanas, o en las tardes pensativas, devolviéndole al Viento las hilachitas del canto perdido. Por eso hay que hacerse amigo, muy amigo del Viento. Hay que escucharlo. Hay que entenderlo. Hay que amarlo. Y seguirlo. Y soñarlo. Aquel que sea capaz de entender el lenguaje y el rumbo del Viento, de comprender su voz y su destino, hallará siempre el rumbo, alcanzará la copla, penetrará en el Canto. (Yupanqui, 1971, p.1)

Neste capítulo será novamente acionada a análise de Antônio Candido – em sua obra “Literatura e Sociedade”(1995) - para a observação da relação entre autor, obra e público, e Georg Simmel, especificamente em sua análise a respeito de liberdade negativa e liberdade positiva. Conceitos e análises estes que se relacionam com as falas dos atores sociais entrevistados, com o vulto da obra de Atahualpa Yupanqui sobre os mesmos atores e ainda com os conceitos centrais de Norbert Elias que norteiam este trabalho.

Os municípios, onde vivem os compositores analisados, são banhados pelo rio Jaguarão que, nas geografias oficiais, é apontado como seus limites, ainda que suas águas possam, de outro modo – como se conjuntura aqui – serem fator de união e de peculiar interesse no fazer musical dos atores. Na pesquisa de Gonçalves (2017), uma fala relevante feita por um dos interlocutores era a importância das águas na singularidade das obras realizadas naquele lugar (fronteira Jaguarão – Rio Branco).

Os artistas escolhidos – compositores – são identificados desde a primeira pesquisa realizada por Gonçalves (2017). São homens que compartilham o espaço fronteiro do Pampa *Gaúcho*, construindo sua música a partir da fotografia que está a seu lado, e que lhes contou e recontou seu lugar no mundo. Com ritmos próprios com um forte constructo social imagético, baseado em seres engendrados sobre o Pampa e seus simbolismos. Todos nasceram sobre o solo de uma das cidades escolhidas, viveram suas vidas nesses lugares e é, a partir desses lugares, que construíram sua trajetória e seus fazeres artísticos. Importante ressaltar a utilização de ritmos historicamente ligados às regiões em que vivem, e a ligação com os idiomas já apontados (Português, Espanhol, Portunhol).

As fronteiras em suas características peculiares, nessa também específica região do mundo, detêm peculiaridades que ajudam a compreender os compositores escolhidos para que se realizasse a análise de suas obras. Assim, a seguir analisar-se-á especificamente a formação histórica da fronteira entre Rio Branco (UY) e Jaguarão (BR), e os atores que compõem o universo de observação.

2.1 Fronteira Rio Branco e Jaguarão: Atores em relação

Ao abordar este grupo de compositores, faz-se necessário tratar de compreender quais processos históricos os trouxeram à configuração que partilham. Ao utilizar-me da percepção de Norbert Elias(1993) sobre os processos sociais, pretendo buscar a construção de um modelo analítico capaz de avançar nos processos históricos, aqueles de longo prazo, onde se possa tratar de identificar as alterações sociais – a partir das relações entre os atores – que permitem que se vislumbre a direção dos seus cursos civilizatórios. As configurações supracitadas apresentam assim as dinâmicas das trocas relacionais entre as aspirações e comportamentos dos indivíduos que compõem as redes sociais e a macroestrutura social que apenas existe para e com estes. Com isto posto, avançaremos ao surgimento do *Gaúcho* Pampeano, a partir da análise de bibliografias especializadas, tratando de compreender onde viveu e foi forjado e as relações sociais e histórico-institucionais por ele experimentadas. Tendo como lócus o Pampa e como conceitos centrais Sóciogênese e Psicogênese.

Sóciogênese e Psicogênese são conceitos cunhados pelo autor alemão Norbert Elias, referindo-se a processos recíprocos e simultâneos que permeiam os processos de longa duração, gerando mudanças no comportamento individual dos atores, mas também, a seu modo, no interior das sociedades que os indivíduos em relação experimentam. Em obras como *O Processo Civilizador*(1990) e *A sociedade de corte*(2001), Elias abarca tais conceitos, articulando-os com uma base empírica profunda que busca historicizar a formação de Estados nacionais, por meio do que o autor chama “teoria dos processos civilizadores”. O curso da história, para o autor, tem um desenvolvimento imprevisto, contudo, intencional, e esse processo tende a alterar sociedade e indivíduo em seu decurso ao longo da história.

Com isto, o autor defende que toda transformação que porventura ocorra na personalidade(psicogênese) de um ator social produzirá – por meio deste indivíduo, e sem um sentido presumível - transformações também nas redes que este indivíduo experimenta. Do mesmo modo, as alterações sociogenéticas, ou seja, mudanças nas estruturas sociais das redes interdependentes, tendencialmente alterarão as estruturas dos indivíduos. Para

Waizbort(2000,p.13), sócio/psicogênese apenas podem ser compreendidas enquanto estruturas dinâmicas e relacionais, baseadas em uma premissa configuracional, em uma “teia de relações de indivíduos interdependentes que se encontram ligados entre si a vários níveis e de diversas maneiras”.

Algo importante nas categorias supracitadas é a sua aproximação. Os processos sócio/psicogenéticos são resultados de constantes configurações específicas ocorridas no seio das redes interdependentes. Sendo a sociedade, ou o grupo social a ser analisado, o contexto máximo da figuração, retendo em sua teia diversas outras figurações menores que ocorreram em redes interdependentes também menores.

Tais categorias, segundo Elias, ao serem aplicadas, problematizam uma visão estática de história, mas também atacam ao que o autor chama de relativismo. A visão estática da história tendencialmente cometa os movimentos históricos como estacionários e inevitáveis, sem qualquer caminho “evolutivo” que permitisse que a história tivesse se desenvolvido de outra maneira. O relativismo, de outro modo, vê a transformação nas sociedades, sem questionar os processos históricos que levaram à determinada configuração específica. Com isto, o autor visa compreender as mudanças históricas e os mecanismos que as permitiram.

As características básicas dos padrões de entrelaçamento, se lhes estudamos não só as estruturas estáticas mas também a sociogênese, mostram-se relativamente simples. Através da interdependência de grupos maiores de pessoas e da exclusão da violência física em seus contatos, é estabelecido um mecanismo social, no qual as limitações entre elas são transformadas duradouramente em autolimitações(Elias, 1990, p. 203)

De tal forma, Elias compreende a existência de um devir com significado na história, um sentido, que todavia, apenas pode ser percebido em uma configuração posterior, não compreendendo a intencionalidade de um sentido histórico sobrevivendo em processos de longa duração. A correspondência entre as estruturas pessoais e sociais ocorre de forma mútua e indissolúvel, sendo impossível de separá-los no curso da história a ser analisada.

Como devemos ver adiante, a relação sócio/psicogênese desenvolve padrões de comportamentos específicos em cada grupo social que experimenta o seu estágio próprio do processo civilizador. O sentido histórico,

analisado por Elias em solo europeu, apontava um processo de sincretismo de modos, pulsões e comportamentos vindos de cima para baixo. Ressalta-se que isso não necessariamente ocorreu no continente americano, e ainda mais especificamente sobre o solo pampeano.

As flutuações nas redes interdependentes, em seus avanços e recuos, configuraram uma região específica de mundo, em figurações maiores e menores, que acabaram por imiscuir figuras, símbolos e personalidades em um imaginário próprio da região pampeana. O controle das emoções torna-se para o autor um movimento, e é próprio o controle de pulsões de lugares mais “avançados” no processo civilizatório, o que não necessariamente vai ao encontro das relações sócio/psicogenéticas configuradas sobre as fronteiras pampeanas.

Sob essa perspectiva, a seguir, será introduzida a discussão a respeito do local em que os atores sociais vivem, compõem e constroem sua senda artística, uma fronteira específica entre Brasil e Uruguai, com peculiaridades históricas e especificidades geográficas que transpassam o limite de seus municípios e convergem sobre o bioma em que estão inseridos.

Observa-se que o Bioma Pampa, onde reside – e foi engendrado o *Gaúcho* – tem uma extensão, segundo o Instituto Brasileiro de Florestas (IBF) de 176,5 mil km², estando presente no estado do Rio Grande do Sul, mas também nos vizinhos Uruguai e Argentina. Se estende desde a região do Grande Chaco no norte, até o rio Colorado, que separa o Pampa da Patagonia no sul. Seu significado técnico, segundo Fontoura(2008): " São planícies de vegetação rasteira que ocorrem no Rio Grande do Sul e nos países do Prata, associado a ocorrência de pastagem mas também se denominam savanas, estepes ou simplesmente campo, sendo este o termo mais adequado". Sua localização pode ser vista na figura a seguir:

FIGURA 1:

Delimitação da região do Pampa



Fonte: Santino,2004

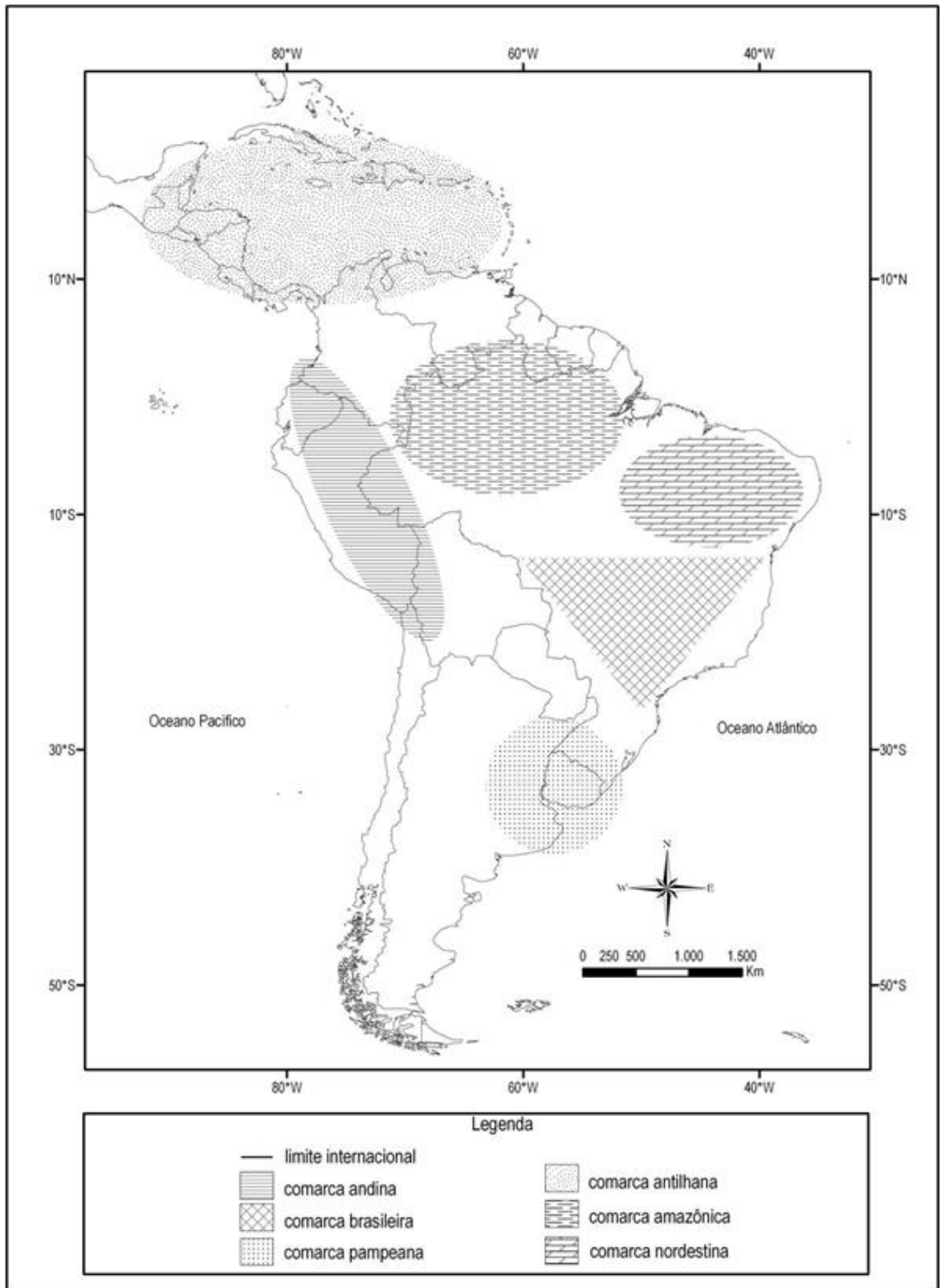
A tradução do termo Pampa em *quichua*³⁴, seu idioma originário, é consideravelmente mais simples, significando região plana. No espanhol, seu significado ainda que se mantenha, tem um símbolo distinto muito usado na construção artística Pampeana, sua tradução é: *Llanura*. Tal construção simbólica do termo em língua espanhola será abordada posteriormente neste trabalho, sempre remetendo a uma ideia de solidão e tristeza.

Adriana Dorfman(2009), em trabalho a respeito do contrabando nas fronteiras entre Brasil e Uruguai, resgata o apontado por Angél Rama, quem identifica uma “comarca literária pampeana”, um local de configuração de uma identidade específica(FIG 2). Ressaltando assim o pampa como tendo características muito particulares que o posicionam também como paisagem cultural.

Figura 2:

Delimitação da comarca literária Pampeana proposta por Dorfman

³⁴ O idioma quichua é originário dos Andes centrais, espalhando-se depois por outros países da América do Sul.



Fonte: Dorfman,2009

A região do Pampa(ou A Pampa como dito na parte hispânica da região), muito possivelmente estava sendo ocupada por tribos indígenas cerca três mil e quinhentos anos antes da chegada dos Europeus. Tais tribos haviam descido

da Patagônia e se alojado na região, sendo estes índios migrantes os antepassados dos *charruas* e dos *minuanos*. Estas tribos já faziam uso da boleadeira em suas caçadas e batalhas, instrumento este que séculos depois seria incorporado culturalmente pelos '*gauchos*' que ocuparam a região³⁵.

Ao evocarmos a região pampeana, no entanto, devemos avançar – para que se trate de compreender os atores analisados. De que forma nasce o ser que será chamado de *gaucho*, configurado no bélico encontro entre os nativos americanos e o europeu colonizador. Devemos, dessa forma, prosseguir sobre alguns eixos importantes, para que assim se contextualize, a seguir, a formação coletiva e histórica dos atores que encontramos atualmente.

Nesta pesquisa em específico, buscamos atores sociais que vivem em dois municípios sobre o Pampa, na fronteira entre Brasil e Uruguai, municípios estes que surgiram do vai e vem de acordos e lutas demarcatórias e têm seus nomes e origens diretamente conectados ao lugar onde emergiram. A própria categorização das fronteiras pampeanas se faz importante para compreendermos os processos de longa duração que nos encaminharam para a atualidade.

Para Duarte(2000), os europeus – invasores – trataram de promover uma 'ocidentalização' das terras conquistadas desde muito cedo, mas o ritmo desses processos ocorreu de formas distintas segundo a região em que o intento foi empreendido. Para a autora, as fronteiras foram os espaços marginais, onde os distintos atores que acabariam por forjar a cultura dos lugares estavam em inter-relação, configurando assim instituições muito específicas.

Ponto importante trazido por Cabrejas(2000) é que as fronteiras nessa região – até o fim do século XIX ao menos – ao contrário da maioria das demais localidades espalhadas sobre o pampa, eram locais de pequenas e médias propriedades, com características laborais e relacionais entre patrões e empregados diferentes de locais com maiores propriedades, não chegando a ser um local de grandes estâncias.

³⁵ (MOROY,Alberto. El País, 2015. Disponível em: <http://viajes.elpais.com.uy/2015/11/06/el-origen-de-los-charruas/> . Acesso em: 27/04/2020)

Dessas inter-relações, com suas matizes específicas, surgiram as cidades aqui analisadas, separadas (ou unidas) por um rio, Jaguarão e Rio Branco, confundem suas histórias, as histórias de seus habitantes, muitas vezes os seus idiomas e seus regramentos. Sua proximidade é admitida pelos Estados Nacionais de que fazem parte, sendo categorizadas pelo Ministério da Integração (BRASIL), como cidades gêmeas³⁶ de fronteira.

Jaguarão é um município Brasileiro, localizado no extremo sul do Rio Grande do Sul, segundo o IBGE (2016), tem uma área de 2054,390 km², e uma população estimada ainda pelo mesmo instituto no ano de 2019 de 26.680 habitantes. A primeira ocupação da região em que atualmente se situa o município, remonta ao ano de 1802 como um acampamento militar fundado às margens do Rio Jaguarão, constituindo-se como ponto de guarda para as disputas de fronteira que ocorreram inicialmente entre portugueses e espanhóis, depois entre brasileiros e argentinos- uruguaios. É separado do município uruguaio de Rio Branco, onde viviam segundo o último censo uruguaio, 14.604 pessoas no ano de 2011. Sua primeira ocupação como guarda da fronteira se deu no ano de 1792. Pelo Rio Jaguarão, é ligado ao Brasil pela ponte internacional Barão de Mauá, que é atravessada pelos moradores das duas cidades diuturnamente, sem a necessidade de apresentação de qualquer documentação dos habitantes tanto de um lado quanto do outro(Lima, 2010).

O nome de Jaguarão, surge segundo o biólogo Hélio Ramirez – um dos músicos aqui estudados – de uma antiga lenda Guarani. Contavam os antigos donos destas terras que nas barrancas do rio haveria um ser imenso, metade jaguar, metade peixe, que atraía para a beira os incautos e os derrubava água adentro, para devorar seus pulmões. *Yaguaru* em guarani significava Jaguar Grande, o que com o tempo e as relações entre atores portugueses, espanhóis e africanos às margens do rio, levou ao nome oficial: Jaguarão. O nome Rio Branco é uma homenagem ao Barão de Rio Branco.

Para Martins(2001), Jaguarão surgiu a partir da configuração de rede de municípios nas regiões do fim do sul do país. Sua posição na periferia dos

³⁶ Segundo o Ministério da Integração Nacional, serão considerados cidades gêmeas os municípios cortados pela linha de fronteira, seja essa seca ou fluvial, integrada ou não por obra de infraestrutura, que apresentem grande potencial de integração econômica e cultural.

mapas e uma constante narrativa de vocação militar iniciam as relações desenvolvidas nas redes interdependentes nessa região de fronteira. Suas bases primárias, que a configuraram e ajudam a explicar os lentos e gradativos processos históricos que levam aos atores sociais contemporâneos, estavam baseadas na questão de ser essa região a protetora do território, mas também em questões tais: a criação de gado, e o comércio, que em sua face ilegal, é conhecido como contrabando³⁷.

De acordo com Franco(1980), desde o ano de 1789 as autoridades portuguesas já distribuíam terras até a costa do Rio Jaguarão, em formato de “cartas de sesmaria”³⁸ ou doações diretas quando se tratava de pequenas extensões de terras. Até o ano de 1810 o comando da fronteira não permitia que se formasse povoação na região, todavia, há registros em 1807 de ocupantes dos campos e criadores de gado *cimarron* na região de Jaguarão. Apenas no ano de 1812, aos 31 dias de janeiro, uma resolução cria a freguesia chamada Espírito Santo de Jaguarão.

A cidade de Rio Branco é fundada, por sua vez, segundo Martins(2011), como uma resposta da coroa espanhola para os avanços brasileiros sobre o território. Nascendo assim como um fortim de guerra que respondia ao outro lado da fronteira. Entre os anos de 1792 e 1793, a coroa espanhola resolveu encomendar a Joaquin Gundín ³⁹ que fundasse três guardas na região para conter os avanços portugueses. Contudo, apenas uma das guardas prosperou, trasladando-se para a margem direita do rio.

No ano de 1831, o Presidente do Uruguai, Fructuoso Rivera, ordena a Servando Gómez⁴⁰ que funde uma vila no local. Vila esta que passou a chamar-se Vila de San Servando. Alguns anos mais tarde, em 1853, passou a chamar-se de Vila Artigas. Tendo obtido seu nome atual, Rio Branco, no ano de 1915, em homenagem ao diplomata brasileiro que ajudou a apaziguar os

³⁷ Prática clandestina de exportar/importar mercadorias e bens. No caso do surgimento do município o maior número de casos de contrabando estava conectado ao gado. Era visto como ilegal pelos estados nacionais Brasil e Uruguai.

³⁸ Sesmarias eram terrenos pertencentes a Portugal que eram entregues para ocupação de forma a proteger as terras conquistadas belicamente, ou ainda, recebidas por tratados assinados com a Espanha. Sesmaria deriva de Sesmar, dividir.

³⁹ Espanhol, nascido em La Coruña. Era cartógrafo e o Geógrafo. Ver “Dom Joaquin Gundín: su autobiografía”

⁴⁰ Filho de galegos, envolvido nas lutas demarcatórias entre Uruguai e Argentina e Uruguai e Brasil.

conflitos bélicos na região. No meio desses movimentos todos configuraram-se relações próximas entre os atores sociais de ambos os lados da fronteira, atores estes que eram atravessados pelas altercações entre as coroas, mas que viviam a seu modo a vida na fronteira. Um dos exemplos dessas altercações foram as guerras que seguiam ocorrendo.

Segundo Martins (2001), em 1827 a guerra cisplatina desorganiza os modos de vida na fronteira. Após a invasão argentino -uruguaia os livros paroquiais param de registrar nascimentos e mortes durante o período exato de um ano. Esse período antecede em pouco tempo a elevação de Jaguarão à categoria de município. Ponto central do apontado por Martins é que já naquele momento homens e mulheres de ambos os lados da fronteira comungavam relações em nível familiar, comercial e até suas propriedades de algum modo começavam a imiscuir-se. Com isto, as guerras que vinham de fora eram mal vistas pelos atores sociais que viviam na região, e as aproximações eram mais poderosas que as separações.

Após o fim da Província Cisplatina, ocorrido em 1828, com a fundação da República Oriental del Uruguay, o Conselho Geral da província de São Pedro do Rio Grande, propôs ao poder central que se formasse o município de Jaguarão. Um decreto então é forjado, fundando institucionalmente a cidade aos seis dias de julho de 1832. Localizada em uma região de conflitos, Jaguarão, assim como Rio Branco, configurou-se junto ao pampa e as suas peculiaridades. Compreender os processos históricos que configuraram as redes interdependentes nessa região ajuda a analisar a realidade social dos atores em relação que aqui se visa estudar. . Como apontado por Elias:

O estudioso do processo civilizador enfrenta um enorme emaranhado de problemas. Para mencionar alguns dos mais importantes, temos, em primeiro lugar, a questão mais geral. Vimos que o processo civilizador constitui uma mudança na conduta e sentimentos humanos rumo a uma direção muito específica(Elias, 1990, p. 193)

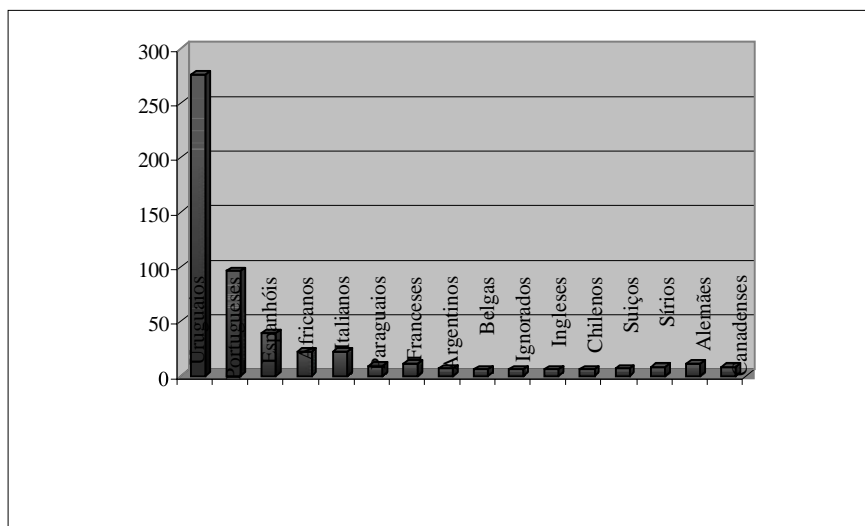
Foram então as relações entre os atores sociais, os exercícios do uso da força por parte de atores institucionalizados em meio a suas próprias redes que levaram a configuração que definiu este ponto geográfico como a fronteira que hoje conhecemos. O estancar dos vai-e-vem dos limites territoriais emprestou

aos atores de ambos os lados elementos próprios advindos dos Estados Nacionais em que estavam. Todavia os regramentos estabelecidos por esses mesmos Estados não foram capazes de romper as redes interdependentes já formadas, e menos ainda de deter o surgimento de tantas outras que aproximaram atores através dos séculos.

Um ponto importante que demonstra o encontro significativo de atores sociais que viriam a configurar a identidade sócio/psicogenética dessa fronteira é o elevado número de uruguaios nos livros de registros de óbitos do início do século XX, esses livros registram também a afluência de homens e mulheres de outras nacionalidades na fronteira entre Jaguarão e Rio Branco, contudo, sem a relevância estatística dos uruguaios, como veremos no gráfico a seguir.

Gráfico 1:

Mapa de óbitos de estrangeiros em Jaguarão no início do século XX



FONTE: Martins(2001) a partir de informações colhidas nos arquivos da prefeitura.

No caso, o número de óbitos, pode ser utilizado para traduzir percentualmente o número de habitantes da cidade no começo do século, algo importante a ser analisado neste quadro é a diminuição abrupta da presença ibérica, considerando-se que muitos dos homens e mulheres nesses registros eram *criollos*, e a baixa quantidade de africanos nos registros oficiais, sabendo-se do grande número de escravos nessa região durante o período vislumbrado.

Percebe-se a interpenetração de padrões de conduta resultados do encontro entre os atores nas fronteiras, seus encontros os aproximavam,

afastando-os de uma legislação que invisível não podia impedir o toque entre os atores sociais dos dois lados da fronteira, homens e mulheres circulavam sobre o pampa, sem que leis pudessem impedi-los ou encerrá-los, tornando essa região de extrema relevância para as demarcações territoriais e para o poderio das nações, um lugar de difícil interpretação e acima disso de difícil controle. O controle sobre esses homens e mulheres ocorreu de algum modo, nessa região específica – tal controle - resultou da aliança de forças entre o monopólio de violência simbólica dos estados e aqueles que detinham recursos financeiros.(Slatta, 1985)

Outro ponto importante aqui é como se configura a relação do artista com seu espectro social. Sua posição, nesse espectro, também ajudará na constituição e formação do público que consumirá sua obra. Um elemento importante é o alto índice de escolaridade dos entrevistados, em sua maioria possuem ensino superior, e muitos são concursados do Estado, possuindo certo vulto social que os identifica, se não necessariamente como talentos, como alguéms que deverão ser ao menos ouvidos em primeira instancia, pessoas capazes em uma escala hipotética de capacidade intelectual pactuada entre os atores sociais em relação.

Do universo de atores entrevistados(8), seis tem curso superior, cinco são concursados do estado, o que lhes garante estabilidade, e todos – tendo obras lançadas – o fazem, no mais das vezes, por meio de recursos próprios - o vulto social que seus cargos lhe dão, dentro das redes interdependentes, auxiliará na capacidade de divulgação da obra.

A rede de compositores que aqui viso analisar, apresenta-se como uma parte desse feixe de relações de interdependência em meio aos processos históricos que desaguam na atualidade. Tais atores tornam-se possíveis – em seus fazeres e manifestações culturais – nesta configuração, tendo esta região os aspectos sociais e históricos nos processos que tratei de descrever nos tópicos anteriores. Neste momento, se faz necessário descrever os compositores musicais, como se configuram suas obras, e atuam na configuração de seus processos históricos.

2.2 Quem são os compositores musicais de “Uma terra só”

Há diversos elementos subjacentes à análise central deste trabalho. Faz-se importante ressaltar o fato de que todos os compositores encontrados são homens, o que pode ser compreendido como uma reverberação histórica dos processos apresentados no capítulo anterior. As formas como se configuraram à região, apresentadas no primeiro capítulo, ajudam a demonstrar como a figura do gaúcho erigiu-se masculina. Os fazeres musicais na região da pampa encontram muito mais relevância em figuras masculinas do que femininas, algo encontrado nas falas dos compositores que indicaram artistas que os influenciaram, em sua quase totalidade, homens. Foram os longos processos de homens nômades, depois reconfigurados como peões de estância, que serviram como conteúdo imagético primário para essa figura.

Assim, aquele homem livre, sobre o lombo do cavalo e acompanhado de guitarra, que em seguida foi levado à subserviência e ao confinamento dos alambrados, ajudou a configurar a imagem dos atores sociais através dos séculos, passando a carregar consigo de algum modo o mito *gaucho*. O *criollo*, mescla de europeu e americano, fundiu-se e caminhou sobre a pampa durante os séculos subsequentes. Neste sentido, a história dessa região corrobora com o apontado por Elias: “[...] assim como no desenvolvimento de uma pessoa individual, as experiências de sua vida continuam tendo um efeito no presente, também as experiências passadas influem no desenvolvimento” (ELIAS, 1997, p.165)

Mas o que é o mito *gaucho* acima citado? Para Elias (1997), o mito tem um caráter dúbio, carrega em si a fantasia imagética, mas também o engano. Farias (2004) aproxima aqui Elias de Cassirer (2003), ao considerar que a disposição Eliasiana entre a fantasia e o engano surge da análise de conexões que Cassirer faz sobre o fim do nazismo no poder na Alemanha, observando naquele interim o culto à uma raça superior, baseado no pensamento ocidental e em uma linhagem específica do que é artístico ou não.

Assim, o mito do *gaucho*, como outros mitos para Elias, está disposto nesses dois polos relacionais, emprestando sentidos, significados a vazios interpretativos de difícil mensuração sem a devida análise sociológica. A figura do *gaucho* assim garante estabilidade a uma identidade que relacionalmente

não pode se manifestar de outra forma que não a fragmentária. Sobre isso nos diz Farias:

Ao ser auto-doadora de sentido, até porque ninguém ou nada mais o poderia fazer, a humanidade acaba refém da própria estripulia, no instante em que os mitos vivificados resolvem tomar partido da vingança, talvez irritados ante o exercício de desumanização, da qual seriam provas cabais(Farias, 2004,p.169)

Como apontado por Elias(1997), é papel do sociólogo analisar os sentidos mnemônicos encontrados nos sentimentos dos atores sociais em relação, tratando de compreender a importância que o mito estabelece na autoimagem do ator analisado. O mito *gaucho*, de tal modo, reflete-se como reminiscência, mas também como preenchimento a determinados vazios identitários não racionalmente preenchidos.

Outro ponto importante é que a maioria desses homens é branco também, em uma região de genocídio índio e de forte comércio escravagista. Como apontado por Lima(2010), Jaguarão, no quartel final do século XIX, chegou a ter mais homens e mulheres escravizadas – em números absolutos – do que a cidade de Pelotas, consideravelmente maior em tamanho e população.

Com isto, sob o viés teórico Eliasiano, consideramos o entrecruzamento da trajetória pessoal dos atores analisados e o próprio processo civilizador experimentado nessa região específica de fronteira. Ou seja, homens brancos detêm possibilidades artísticas distintas a de outros grupos. O fato de que tenham crescido em meios altamente musicais, em sua maioria, também aponta um mínimo de condições econômicas para a apreensão e futura emissão de obras de arte. Não obstante, a região de fronteira analisada tem suas características próprias já elencadas, especialmente neste momento pensando-se na sua distância dos grandes centros culturais e econômicos.

O alto grau de escolaridade, na quase totalidade dos entrevistados e suas profissões, também em sua maioria, estáveis, indicam oportunidades socioeconômicas – como acesso à educação em todos os níveis – da básica a superior – acesso a condições de moradia, alimentação, dentre outras. A configuração da rede de compositores responde assim a sublevações bastante convencionais nos fazedores de arte. Naqueles capazes de alcançar a liberdade positiva Simmeliana, por meio de relações configuradas em longos

processos que os posicionaram como produtores de uma arte “de qualidade” nas redes interdependentes “corretas”.

A relevância social dos atores, como salvaguardistas da memória cultural do Pampa, tem características próprias ao analisar-se a fronteira, pois nela coexistem homens e mulheres que configuram suas relações com base em idiomas entrecortados e reconfigurados em cada encontro. Como apontado por Aldyr Garcia Schlee (1984), esta fronteira é “Uma terra só”: “Ir de Jaguarão a Rio Branco é ir ao exterior sem sair do interior”(p.11). As fronteiras configuram seus fazeres artísticos de modo distinto a outras regiões, exatamente por um entrecruzamento maior de identidades e, também, de vazios identitários. É a figura do *gaucho*, e seu mito que preenchem esse vazio e aproximam os compositores aqui analisados. Os anseios desses homens estão fortemente conectados ao mundo e as reminiscências que experimentaram. Como dito por Elias:

Para se compreender alguém, é preciso conhecer os anseios primordiais que este deseja satisfazer. A vida faz sentido ou não para as pessoas, dependendo da medida em que elas conseguem realizar tais aspirações. Mas os anseios não estão definidos antes de todas as experiências. Desde os primeiros anos de vida, os desejos vão evoluindo, através do convívio com outras pessoas, e vão sendo definidos, gradualmente, ao longo dos anos, na forma determinada pelo curso da vida, algumas vezes, porém, isto ocorrer de repente, associado a uma experiência especialmente grave. Sem dúvida alguma, é comum não se ter consciência do papel dominante e determinante destes desejos. (ELIAS, 1995, p.13)

Com isto, considera-se que condições materiais, aliadas a reminiscências históricas e elementos geográficos temporais levaram a que os compositores aqui observados fizessem o que fazem e, antes disso, tivessem as características aqui abarcadas. Os entrevistados fazem parte de um universo relacional de encontro, e são os mais proeminentes dentre os elencados. São homens brancos que tiveram oportunidades de caráter econômico e social e que cresceram com a possibilidade de experimentar o meio acadêmico. Reiterando o já dito e defendido por Elias, nenhum homem por mais forte que seja sua vontade é capaz de transpor as regras sociais de seu tempo.

São assim os compositores analisados possíveis pelas condições materiais que experimentaram em suas redes relacionais desde a mais tenra

infância, tendo acesso de modos distintos, a fazeres culturais musicais, e compõem da maneira como o fazem por terem nascido e vivido nessa região, onde esses ritmos eram marcantes e constituintes de uma identidade que assumiram como sua.

Assim, são estes elementos anteriores que fizeram com que fossem atores no aqui proposto, transformando a eles, e não a outros, nos compositores entrevistados. Reiterando então as escolhas como baseadas em suas vidas, suas trajetórias e sua proeminência em meios artísticos estabelecidos – como os festivais nativistas, as mostras musicais no Brasil e no Uruguai e premiações anuais.

A América invertibrada e heterogênea apontada por Dussel(1997), repetiu, ao menos, um padrão europeu. Teve seus monopólios exercidos historicamente muito mais vezes por homens do que por mulheres. A figura do *Gaúcho* ainda evoca outros temas a serem discutidos em outros trabalhos como questões referentes à sexualidade, e ao apagamento das peculiaridades negras e índias.

Ritmos, figuras – *gaúcho, llanura, guitarra* – se mesclam como apropriações de um modo de compor característico de uma região. No capítulo anterior tratei de realizar uma análise histórica desses ritmos e figuras, e em um momento posterior de que forma os autores - de um modo geral – são condicionados pelas relações sociais que suas redes interdependentes configuram. A seguir serão apresentados os compositores em forma de lista com o nome, a nacionalidade e a idade dos compositores, em seguida será realizada uma descrição mais ampla a seu respeito:

Tabela 1:

Descrição: Lista dos nomes dos interlocutores das entrevistas realizadas por Gonçalves 2020-2021

NOME	NACIONALIDADE	IDADE
Alessandro Gonçalves	Brasileiro	46 anos
Carolino Correa	Uruguaio	62 anos
Gilberto	Brasileiro	59 anos

Isquierdo		
Hélio Ramirez	Brasileiro	68 anos
“Lalo” Larregui	Uruguaio	69 anos
Martim César	Brasileiro	54 anos
Paulo Timm	Brasileiro	50 anos
Ricardo “Canário” Martínez	Uruguaio	57 anos

Fonte: Entrevistas realizadas entre os meses de Dezembro de 2020 e Fevereiro de 2021.

Alessandro e Martim César são irmãos, têm no pai radialista e declamador a primeira influência artística, seguiram caminhos parecidos também profissionalmente, exercendo a mesma função em uma repartição pública federal, admitem também que muito do financiamento de suas obras advém de seus trabalhos como funcionários públicos. O mesmo ocorre com os demais entrevistados, que demonstram que foram preponderantemente esforços próprios que permitiram que elaborassem e lançassem produtos culturais autorais, não havendo financiamentos estatais ou de algum ente privado, como gravadoras ou selos musicais. Suas obras perpassam, segundo os próprios compositores, questões sociais, políticas, regionais e históricas. Ambos têm ensino superior completo.

Paulo Timm, também funcionário público, traz a “*latinoamerica*” em sua composição, mesclada a ritmos mais tradicionais do Rio Grande do Sul e do Brasil, filho de instrumentistas, fez a escolha pelo violão ainda na adolescência, muito embora, seu pai, maior influência, fosse um exímio acordeonista. Suas composições perpassam temas sociais e políticos.

Sua introdução ao mundo da música, corroborando o apontado por Elias(2001), ocorreu por intermédio de outros indivíduos, ou seja é como fruto das relações sociais que os elementos cognitivos se fazem presentes na consciência dos homens. Alessandro, Martim e Paulo – Assim como todos os entrevistados – apontam que suas primeiras influências são familiares. Com isto, indicam que os seus saberes adquiridos em relação às artes pertencem a um patrimônio pregresso de outros atores em relação com quem conviveram desde o princípio de suas vidas. Para o autor, o fazer sociológico

necessariamente deve: “fazer o indivíduo sair do isolamento em seu pensamento e ao mesmo tempo integrá-lo em um modelo conceitual que inscreve o indivíduo em uma cadeia de gerações”(ELIAS,2001,p.111)



Figura 3: Lançamento discos de Alessandro Gonçalves (Fonte: Divulgação)

Figura 4: Lançamento de Livro de Martim César(Fonte: Divulgação)

Carolino e “Lalo” se conhecem de longa data, tendo nascido em uma mesma época e partilhado de uma geração muito fortemente ligada ao folclore da região. Carolino fez parte de diversos grupos na região, apresentando-se com o grupo “Emoções” (junto a outros três uruguaios e 4 brasileiros da região da fronteira) em todo território nacional do Uruguai e em todo estado do Rio Grande do Sul. Suas obras retratam a fronteira em que nasceram, desde os areeiros que fazem do rio seu meio de sustento, até outras idiossincrasias regionais que apenas lhe são possíveis de narrar – segundo eles próprios – por terem nascido neste lugar do mundo. Para Lalo: “Eu escrevo sobre a gente comum e corrente, sobre a gente que conheço”

Escrever sobre a gente comum e corrente, cantar o que conhece, é uma condição codificada por fenômenos anteriores, mas até essa condição se dá por meio de uma configuração específica de sentido impremeditado. Ou seja, ainda que as configurações em suas flutuações não possam ser previstas exatamente por essa flutuação, existe uma intencionalidade nas dinâmicas ocorridas nas configurações que não necessariamente se manifestam da forma desejada. Como apontado por Elias:

Na experiência dos homens, o que se produziu anteriormente não apenas pode ser colocado como causa do que se produz posteriormente, quer dizer, suas consequências, mas que, ao mesmo tempo, e igualmente nas experiências das gerações ulteriores, mesmo o que se produz mais tarde, isto é, as “consequências, tem uma repercussão sobre o sentido no qual o que aconteceu antes é vivido, logo uma repercussão sobre o sentido das “razões” que, por sua vez, ele determina(ELIAS, 2001, p.112)

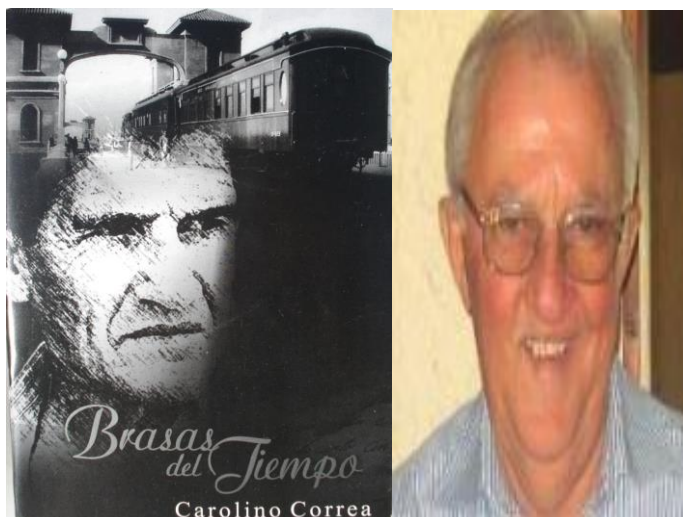


Figura 5: Lançamento da última obra de Carolino Correa(Fonte: Divulgação)

Figura 6: Lalo Larregui(Fonte: Blog particular)

Hélio Ramirez, exerce a função de biólogo, mesclando assim em suas composições os elementos que a natureza lhe fornece com o som dos instrumentos. Um aficionado pelas águas, pelo entorno da Lagoa Mirim e do Rio Jaguarão, compreende a relação com o rio em um caráter gnóstico, de uma fé renovável, histórica e transcendental, suas composições, segundo o próprio autor, tentam retratar essa região do mundo e essa relação sui generis com a natureza.

A função de biólogo exercida por Hélio mescla-se aos seus próprios fazeres artísticos e, de algum modo, a essa construção narrativa de suas obras, em que uma fé na natureza ajuda a configurar sua visão de mundo, na relação com outros indivíduos que partilham de uma mesma rede interdependente. A distinção assumida por Hélio nesse grupo também está conectada a sua própria realização histórica enquanto indivíduo. O sincretismo de suas funções manifesta-se enquanto síntese de elementos simbólicos recolhidos de figurações anteriores que em seu rescaldo são transmitidas a outros atores em relação.

Para Elias(2001), o tempo deixa de ser apenas uma dimensão de caráter físico, passando a conter em si o fluxo incontido dos acontecimentos. Sendo assim uma estrutura ulterior que traduz os esforços dos homens em seu tempo para participar de um fluxo contínuo e específico, determinando suas posições no interior desse fluxo, naquela configuração. Todavia, essas modulações forçadas pelos atores sociais em sua relação com o tempo, ainda são restringidas pelas experiências pregressas que relacionalmente atravessaram os séculos chegando naquela configuração específica. Com isto, as interrogações passadas, historicizadas, levam a que Hélio, configure fazeres artísticos diferentes, até pela questão de sua cor de pele, por ele mesmo apontada como: “mais escura do que a dos demais”.

Carregando assim uma memória específica, que ao atravessar os séculos define determinadas perspectivas que conformam um conjunto de elementos configuracionais imagéticos. A mimese, assim, é constitutiva de qualquer forma posterior de poiese, em uma imagem reificada que permite a criação baseada no conjunto anteriormente descrito, configurado a partir da relação da memória com a historização e com os fragmentos míticos incorporados em uma região e temporalidade especificamente analisada.



Figura 7: Capa do disco “ Senfrontera”(Fonte: Divulgação)

Gilberto Isquierdo tem um atelier e exerce - ademais de trabalho de música terapia no CAPS(Centro de Atenção Psicossocial) de Jaguarão - sua paixão pelas artes plásticas nesse espaço, compreendendo que sua obra

perpassa esses dois modos de produzir arte, música e as artes plásticas imiscuídas em um único fazer cultural. Suas obras refletem questões filosóficas, segundo o próprio autor, buscando explicações metafóricas para coisas que lhe parecem poéticas.

Suas obras configuram-se assim, em uma rede relacional um tanto distinta dos demais, sendo cercado pelo descrito normativamente como “loucura”, sendo parte do que Norbert Elias(1998) alcunha como padrão de integração, o que em uma configuração específica seria o encontro de conexões factuais, como o fazer artístico mediado em suas relações convencionais e os fazeres artísticos por ele experimentados em uma rede relacional normativamente vista como anormal. Suas explicações metafóricas, assim, estariam conectadas a essa ruptura caótica do que é normal ou não na síntese do meio social geral em que está inserido.



Figura 8: Mauricio Haupp, Paulo Timm e Gilberto Isquierdo, no material de divulgação do disco: “Singular”(Fonte: Divulgação)

Ricardo “Canário” Martínez, músico, vive do fazer música desde a mais tenra idade, tendo uma carreira que se iniciou com covers de outros artistas, mas que alçou voos próprios nas composições com o passar dos anos, hoje é um dos mais premiados músicos uruguaios, tendo vencido – como veremos a seguir – alguns dos mais importantes prêmios do país. Associa em sua fala, sua imagem ao do *Gaúcho*, o *criollo* forjado em solo americano, enxergando-se como um gaúcho fronteiriço.

Aponta assim uma proximidade maior que os demais ao mito *gaúcho* como solução para questionamentos dos mais diversos, revelando desse modo em sua construção história um modo específico de interpenetração de dispositivos padronizados de conhecimento e comunicação. Canário, é de fato,

o único que vive da música, e também o único que vê o mito *gaucho* essencializado, como algo a ser louvado e buscado por aqueles que vivem nessa região, e não como uma manifestação histórica que deve ser representada e salvaguardada sem, no entanto, praticar ufanismos ou adorações exacerbadas. Nas falas de Canário, o *gaucho* surge como heroico, em um notório equilíbrio entre o engajamento a uma figura histórica mítica e a alienação própria ao mito. Aqui engajamento e alienação mesclam-se em uma perspectiva de mundo específica. Para Farias:

O equilíbrio ontológico e ontogenético⁴¹ humano entre engajamento e alienação estaria na contrapartida da atuação do sociólogo, na tarefa de “reconhecer” em que direção se modificam as relações dos homens com seus semelhantes, com eles mesmos e com o que – utilizando uma imagem que representa um nível relativamente alto de distanciamento – designamos pelo nome de ‘natureza’. (FARIAS, 2004, p.182)

Para Elias(1998) todavia, o equilíbrio entre o engajamento e a alienação são reversíveis segundo as configurações vão ocorrendo no interior das redes. De fato, Canário ser o único dos entrevistados que mantém alto seu engajamento a figura mítica reificada demonstra o apontado pelo autor alemão, ao perceber-se que as flutuações dentro das redes alterou em diversos artistas a visão mítica do *gaucho*. Ponto importante a ser ressaltado é que o compositor tem a menor grau de escolaridade dentre os entrevistados.



Figura 9: Canário Martínez em show (Fonte: Divulgação)

Os caminhos desses atores se cruzaram diversas vezes, tendo todos eles relações em algum grau de nível pessoal, quase todos possuem obras em parceria com os demais, tendo Hélio, Martim e Paulo fundado um grupo musical em parceria, chamado “Caminhos de si”. Alessandro também

⁴¹ O conceito de ontogenia aqui deve ser compreendido sob a perspectiva antropológica de um processo por meio do qual os indivíduos em relação incorporam a história de sua própria formação.

participou de apresentações do grupo, e tem ele próprio parcerias com Ricardo “Canário” Martínez. Paulo Timm e Gilberto Isquierdo tem um trabalho lançado conjuntamente em um projeto chamado: “Singular”.

Mas em que categorias estes homens se encontram? O que os categoriza como fronteiriços? Quais símbolos mobilizados em suas obras auxiliam para que a compreensão de sua obra atinja o caráter relacional necessário? Essas perguntas não são tão simples como podem parecer a princípio, essa categorização inicialmente, considera-se, se dá em caráter geracional. Por ocasião de uma entrevista, Norbert Elias, emitiu o seguinte comentário:

Meu pai era prussiano. Usava o mesmo bigode que o imperador, e tinha um fixador de bigodes que utilizava para retorcer as pontas. Era um ser generosíssimo, mas certamente se considerava um prussiano ou um alemão (ELIAS, 2001,p.18)

A relação da identificação étnica do pai de Norbert, ajuda a explicar a codificação geracional que nos constitui enquanto algo. Ainda nesse sentido, Elias argumenta que: “assim como no desenvolvimento de uma pessoa individual, as experiências passadas influem no desenvolvimento da nação”. (ELIAS, 1997, p.165). Fronteira e os homens e mulheres que nela viveram durante o passar de diversas gerações configuraram modos de compreensão de si próprios, daquilo que consideram correto ou equivocado e, também do que é uma arte “essencialmente” fronteiriça.

Localizando esse modo de compor em uma prateleira própria dentre as categorias folclóricas tradicionais. De algum modo, demonstrando que a compreensão da própria história, o movimento ontogenético, está posicionado em um conjunto de complexa análise e relação entre a memória e os saberes incorporados. Sua trajetória enquanto compositores se entrecruza com esse conjunto. O folclore pampeano, como visto anteriormente, tem ritmos comuns, e diversas manifestações artísticas utilizando-se desses ritmos, todavia esses atores estão em um espectro ainda mais específico de manifestação cultural, que interpenetra padrões com o fazer artístico pampeano, mas que especifica seu modo de fazer arte segundo padrões próprios diferenciadores.

São estes, os artistas apresentados, antes de representantes do folclore pampeano, ou até latino, representantes do folclore fronteiriço, moldado nos últimos séculos, atravessando gerações, e encontrando na manifestação musical um modo de ressignificação e de sobrevivência em meio aos saberes incorporados socialmente.

A seguir veremos o que esses atores compuseram em suas carreiras musicais e que reconhecimentos receberam – no universo musical do Rio Grande do Sul e do Uruguai - por suas obras.

2.2.1 Reconhecimentos recebidos

Um ponto importante é tratar de compreender como essas obras são configuradas, quais são seus elementos constitutivos. Se a figura do *gaucho* e dos ritmos *pampeanos* atravessou os séculos e alcançou esses atores, como defendido aqui, não é o único elemento na configuração das canções desses grupos. Os processos históricos, em seus caminhos impremeditados configuraram redes interdependentes que acabaram por formar compositores, mas também um público para essas composições, e dessa relação de longa duração e do encontro entre obras, autores e público, é que surgem esses fazeres culturais, mediados por elementos históricos, geográficos e temporais.

Importante ressaltar que para Elias(1998), o desenvolvimento dos saberes socializados configuram, a seu modo, possibilidades sociais partícipes dos sentidos dos processos civilizadores, não estando essas possibilidades livres de descontinuidades que serão apenas compreendidas por meio da historização, ou seja, em períodos de tempo posteriores ao da configuração específica descontinuada.

Utilizando da lente analítica Eliasiana, a síntese de conhecimentos estabelecida em longos movimentos processuais é o resultado de continuidades e descontinuidades ocorridas no seio do processo civilizador de determinada região. Esta síntese estabelece-se a partir da dialética relação configurada entre os atores sociais em sociedade e os monopólios. Os limites de controle e as possibilidades de densidade de determinadas figuras históricas apresentam-se como síntese, isso pode ser visto no mito *gaucho*.

Ao serem questionados, em sua totalidade os compositores apontaram a fronteira e o pampa como motivos e inspiração para suas obras, indicando que é de fato o viver nesse local que permite que componham o que compõem e, junto a isso, apontaram também como a influência familiar fez com que a paixão pela música e o seu lugar no mundo se mesclassem em suas composições. São todos, em algum grau, estudiosos da região do mundo em que vivem, e se orgulham em tentar demonstrar isso em suas falas. Hélio Ramirez diz: “Aqui havia índios guarani, era tudo deles, então a visão que eu tenho desse lugar é quase indígena, do rio e da natureza como entes que

entram na minha obra”, prossegue: “Eu na minha área cientista sei que o rio não é algo divino, mas na minha parte artística consigo trabalhar com essa transcendência”.

As falas a seu modo trazem um forte sentido individual às obras, ainda que esses atores tenham parcerias uns com os outros. O fazer artístico, todavia, em suas manifestações tem forte teor mímico construído de forma indissociada entre o estrato individual e o estrato coletivo das redes interdependentes, pois a manifestação em grupos societários se dá em forma de pluralidade. Essa pluralidade indica a impossibilidade imagética de uma imagem única e estática. Manifestando-se assim a questão individual enquanto a psique de atores sociais em relação. Para Elias:

Não é frutífero interpretar que o conteúdo de uma imagem do homem é uma imagem do homem isolado. Resultado mais adequado interpretar que a imagem do ser humano é a imagem de muitos seres humanos interdependentes, que constituem conjuntamente composições, isto é, grupos e sociedades de tipos diversos(ELIAS,1999, p.36)

Hélio separa o seu lado “científico” e o seu lado “artista”, como se houvesse duas figuras em uma só e, assim, àquele personagem fosse permitido determinado tipo de relações e reconhecimentos e a este, outros que não podem ser associados. A rede interdependente, parece ser configurada assim por atores que contextualizam suas ações em uma relação de temporalidade e espacialidade mais restrita do que de fato se manifesta. Algo não enfrentado por exemplo por Canário Martínez, ao não ter a separação entre o âmbito artístico e o profissional.

Alessandro Gonçalves, vencedor de inúmeros festivais no RS, tem três discos lançados: Memorial de Campo, Essência e Retalhos, ademais de participação em trabalhos de outros parceiros musicais. Fundador do espaço cultural La Mancha, no município de Jaguarão, trouxe à região nomes como: Antonio Villerroy, Luiz Carlos Borges, Mário Barbará, Renato Borghetti e Zé Alexandre. Se apresenta em relação aos demais como alguém preocupado em prover ao público da região onde vive aquilo que considera musicalmente bom, não apenas com sua obra, mas com a introdução de outros artistas à cena local.

Resta caro aqui um questionamento a respeito do que postula enquanto representante artístico, Antônio Cândido traz importante questão, a este respeito: “Uma vez reconhecidos como tais, os artistas podem permanecer desligados entre si ou vincular-se, seja por meio de uma consciência comum, seja pela formação de grupos geralmente determinados pela técnica” (CÂNDIDO, 1995, p.37)

Seu postulado artístico se diferencia dos demais a partir da expansão de possibilidades relacionais e à tentativa de configurar uma alteração nos sentidos qualitativos do local onde vive. Ainda segundo Cândido (1995), torna-se comum nas sociedades a formação de certas confrarias que detêm e iniciam outros indivíduos. O espaço cultural “La Mancha” parece exercer exatamente o descrito por Cândido, ser uma confraria em que se ouve e cria determinado tipo de música.

Ao trazer o que considera boa música a seus pares, Alessandro trata de formar público também para a sua obra, utilizando-se em uma relação sincrônica e retroalimentada da proeminência de outros para ajudar a construir a sua. Como visto por Farias:

O equilíbrio é proporcional à retenção de recursos em um complexo de interdependências, o mesmo em que são designados determinados aspectos como significativos, devido ao quadro valorativo e as grandes classificatórias em vigência (Farias, 2004, p.189)

As grades classificatórias e o quadro valorativo indicados estão sujeitos às flutuações nas configurações nas redes interdependentes, com isto, a formação de um público para o que considera boa música, acaba por gerar formação de público para a sua própria “boa música”. Assume assim, em relação a seus pares, um papel de maior poder dentro das flutuações relacionais, ao envolver outros nomes de maior peso na rede interdependente promovendo uma nova configuração.

Importante ressaltar assim a importância dos artistas trazidos por Alessandro, para Tau Golin (1983), Luiz Carlos Borges, Renato Borghetti, Mário Barbará são nomes que transformaram o nativismo, fugindo da identidade estancieira, desafiando os padrões estabelecidos pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho. Antônio Villeroy é um dos compositores mais famosos

do país, tendo parcerias com artistas como Maria Gadu – canções como “Sonhos Roubados” e “ Recomeço”, Ana Carolina – canções como “ Garganta “ e “ Encostar na tua” e Preta Gil – canções como “ Sinais de fogo’ e “Stereo”. Zé Alexandre é parceiro musical de Oswaldo Montenegro, tendo participado junto a este no ‘Festival da MPB de 1979, da extinta TV Tupi com a canção “Bandolins”. Seus nomes nessa região específica acabam por imiscuir-se com o espaço cultural pelo compositor presidido, e também com a sua figura como aquele que permite as jornadas musicais que trazem “cultura e qualidade artística para a região”

Carolino Correa possui diversos trabalhos lançados, passando por registros musicais e outros de cunho literário. Partícipe do grupo ‘Los Yaguareños”, tem como trabalhos mais relevantes o disco “Pedazo de Tiempo” e o livro ‘Brasas del tiempo”, deixando claro já no nome de suas obras uma forte relação com os sentidos que o passar do tempo imprime em seus fazeres artísticos. Participou de diversos festivais em solo brasileiro e em solo uruguaio – como o “Canto do Jaguar” – mostra musical realizada na cidade de Jaguarão, o Festival cinquentenário de Durazno no Uruguai – um dos maiores do país. Carolo também é uma atração recorrente do tradicional “festival de las orillas”, e importante compositor do lado uruguaio da fronteira. Autor de obras muito conhecidas na região tem maior destaque do lado uruguaio, apesar de ser nome consensual como um compositor fronteiriço na fala de todos os entrevistados.

Gilberto Isquierdo tem três produtos musicais lançados, os discos “Sons do silêncio”, “Singular” e “Lokavida”, ademais de diversas obras nas artes plásticas que ajudam a complementar sua trajetória artística, e que se mesclam e aparecem em seus trabalhos musicais. Membro da rede de compositores jaguarenses que vem se destacando no cenário regional nas últimas décadas. Tem parcerias musicais com nomes como Hélio Ramirez e Paulo Timm, demonstrando que a rede estabelecida por esses compositores efetivamente produz em parceria. Apresenta-se como um autor de coisas mais transcendentais e metafóricas, nos diz: “Eu gosto de pensar que minhas obras são metáforas, uma vez o Martim (César) me disse que minhas músicas eram pinturas em forma de canção, eu gostei da descrição e acho que é isso mesmo”.

Hélio Ramirez, tem participação em muitos dos produtos culturais produzidos em Jaguarão nas últimas décadas, tendo feito parte de grupos artísticos que marcam a memória cultural da região, como o Grupo Americando, o Quatro Cantos, o Acalanto Latino, e o já mencionado Caminhos de Si. Tem dois discos lançados junto a este último grupo, e um trabalho autoral alcunhado: “Senfronteras’. Hélio é o nome comum a todos os outros, aquele que vem produzindo cultura e encontros com compositores na região há muito tempo. É também o único homem negro, utilizando-se, além dos ritmos aqui abarcados, do candombe e outras manifestações rítmicas de origem africana.

Lalo Larregui é compositor desde há pelo menos quatro décadas, tendo parcerias com músicos da região de diversas gerações nesse período. Suas composições foram registradas em diversos produtos culturais de outros artistas- como Los Yaguareños, e defendidas em diversos festivais pelo Uruguai – como o festival de “Las orillas”, ‘O canto do Jaguar”, e os festivais de Durazno e Trinta e três. Sua maior identificação é com textos maiores que a composição. No entanto, produziu parcerias na cidade de Rio Branco com os artistas da região. É o artista entrevistado com menor proeminência, apesar de sua importância ser destacada como influência pelos demais entrevistados, tendo sido considerada importante sua participação.

Martim César, tem quatorze discos lançados, entre os anos de 2004 e 2020, dois junto ao grupo Caminhos de si, um em parceria com o irmão Alessandro Gonçalves, e os demais com outros parceiros musicais, vencedor dos maiores festivais do estado do Rio Grande do Sul, como a Califórnia da canção, vencedor do prêmio açorianos em 2017, em parceria com Marco Aurélio Vasconcelos. Tem parcerias com nomes Mário Barbará, Kolla Yupanqui, Grupo El Andén, Ângelo Franco, Zebeto Correa, Chico Saratt, dentre tantos outros. Sua carreira artística passa também pela literatura e é um dos nomes mais destacados do nativismo na última década. Sua obra transcendeu a fronteira do Rio Grande do Sul ao participar do programa: “Senhor Brasil com Rolando Boldrin” na TV Cultura.

Paulo Timm tem dois produtos culturais lançados junto ao grupo “Caminhos de Si’, ademais do projeto “Singular” em parceria com Gilberto Isquierdo, sendo vencedor de inúmeras premiações em festivais no Rio Grande

do Sul, e no Uruguai, como o Círio de Pelotas, a Moenda de Santo Antônio da Patrulha, dentre outros festivais de vulto. Configurou-se como um dos nomes mais importantes no nativismo nos últimos anos, aparecendo muitas vezes como o produtor musical dos artistas, tendo parcerias com quase todos os outros entrevistados, sendo normalmente quem assina a produção.

Ricardo “Canário” Martínez, vencedor do disco de ouro no Uruguai, e do prêmio “ Charrua de oro”, maior distinção musical dentro do país, tem dois discos lançados, alcunhados: “ Por mi rincón natal” e “ En la vida”. Aos 57 anos, é um dos maiores nomes da música uruguaia, tendo participado e vencido quase todos os festivais dentro do Uruguai, e em muitos do lado brasileiro da fronteira.

Ao apresentar os compositores estudados se faz necessário analisar as condições históricas e sociais que permitiram suas trajetórias artísticas. Os reconhecimentos por eles recebidos ajudam a demonstrar que seu trabalho, ainda que distante de grandes centros, consegue transpor limites geográficos e se faz ouvir em outras regiões, por meio de redes inter-relacionais que aproximam suas obras de outros atores.

As redes, como as aqui descritas, relacionando com Elias(1993), sustentam-se por meio de uma autonomia relativizada pelas especificidades que carregam em si, manifestando-se como síntese de longos processos relacionais:

As estruturas sociais são estudadas como mudanças das figurações humanas no longo prazo. Sua dinâmica é impulsionada pela disposição das figurações humanas. A disposição da competência assim como as cambiantes formas concretas desta, por sua vez, explicam-se a partir das tramas que conformam os homens involuntariamente(Elias, 1993,p.16)

Ou seja, segundo Elias(1993), os processos de longa duração tendem a uma direção. Essa direção, no entanto, está sujeita aos homens e mulheres que conformam as redes, ao mesmo tempo em que esses homens e mulheres estão sujeitos a esses sentidos. Esses processos civilizatórios vão integrando configurações a cada momento mais complexas, e é justamente essa complexidade que permite o prolongamento das cadeias interdependentes.

A complexidade desta rede relacional específica pode ser compreendida na cadeia de redes interdependentes alcançadas por meio do fazer música,

sendo a própria manifestação identitária de uma região a forma de afirmação distintiva que permite o pertencimento a outras redes interdependentes que se identificam enquanto diferenciadas. Novamente destacando aqui o que Elias alcunha de autonomia relativa, restrita por questões de diversas ordens.

Martim César diz: “Um grande amigo meu diz sempre que se o artista não morar em Porto Alegre ele pode ser ótimo mas não vai ser reconhecido, a gente vem lutando pra mudar isso, aos poucos acho que estamos conseguindo, nos últimos anos mais e mais gente nos conhece, ainda estamos restritos, mas aos poucos isso tá mudando’. A fala indica uma dinâmica processual de transformação que pode ser verificada vendo as premiações de compositores Jaguarenses em festivais antes e depois dos anos 2000. Canário Martínez tem cinquenta anos de carreira, seus reconhecimentos dentro do Uruguai vieram após os anos 2000, esses artistas de alguma forma aos poucos foram conseguindo sair da fronteira – ainda que de fato permaneçam nelas – para serem ouvidos em outros lugares, e mais do que isso, reconhecidos em outros lugares.

Tais reconhecimentos ajudam a perceber uma alteração de sentido na dinâmica dos entrelaçamentos relacionais. Estes atores antes restritos a fronteira – em seu ir e vir – começaram a ser ouvidos e partícipes em outras redes interdependentes de compositores, ressignificando a autonomia relativa em todas as redes interdependentes em que atuam. Sua capacidade de comunicar ritmicamente e também em nível léxico parece ter atingido nas últimas décadas um maior índice de entrelaçamento, por meio da ascensão – em um pressuposto qualitativo estabelecido nas redes relacionais – de musicistas de qualidade na região.

Todavia esse movimento processual está ancorado na temporalidade, os sentidos dados as obras, são reverberações entrecruzadas entre mimese e poiese de uma realidade configurada em uma espacialidade específica no decorrer de um período de tempo também específico. Uma vasta rede relacional é configurada sob o comungar de codificações sonoras e comportamentais em um nível simbólico, a própria assimilação de um produto “fronteiriço” responde assim ao aumento de complexidade nas redes interdependentes em que os compositores atuam. Como dito por Elias(2002),

está a cargo da natureza social o estabelecimento das formas de reconhecimento e entendimento.

A seguir trataremos de analisar a música em sua autonomia regulada, e a sua capacidade de transgressão tratando de relacionar perspectivas de Norbert Elias, Enrique Dussel e Antônio Cândido.

2.3 A música e a transgressão limitada

Como apontado por Dussel(1997), podemos compreender algo, quando compreendemos seu conteúdo intencional. Compreender é em última análise, abarcar o que é conhecido sobre determinada coisa. Estudar a música que emana da região pampeana é colocar luz sobre um determinado espaço do mundo. As identidades nacionais encontram figurações específicas nas regiões de fronteiras, pois, afinal, acabam por se entrecortar em elementos de distinção dissonantes. Os habitus espelhados não são ainda assim pertencentes a um mesmo campo.

Corroborando com o apontado por Elias(1993;1994) que aponta os processos sociais como resultados imprevisíveis de ações intencionais. Dussel, infere que o mundo do sujeito cognoscente, o que lhe é capaz de apreender, decorre das possibilidades que o indivíduo tenha tido de abranger mais horizontes. É a possibilidade de desordenar os limites horizontais que elevam as possibilidades cognoscentes dos atores: “O acontecer objetivo histórico é contínuo, mas em sua própria “continuidade” é ininteligível.” (Dussel, 1997, p.16)

Em “A teoria simbólica” (2002), Norbert Elias traz à luz diversos elementos que serão acionados na articulação das falas dos compositores com a realidade por eles experimentada historicamente, mas também na contemporaneidade. Como apontado pelo autor em tal obra, existe uma separação entre o que é real e palpável e sua representação simbólica. A arte,

somada à memória e à trajetória de quem compõe, é um exemplo da representação simbólica de uma realidade específica, a conotação do contraste entre a fantasia e o que é real.

Mas antes ainda de compreender as representações simbólicas, Elias(2002) alerta para os padrões sonoros gerados e partilhados em uma determinada configuração social, os membros dessa sociedade acabarão por partilhar desses padrões dando-lhes sentidos similares. Tal compreensão partilhada está baseada na diferenciação dos seres humanos em relação a outros seres vivos, tendo em vista que os símbolos sonoros – principal forma de comunicação – não são idênticos e partilhados por toda a espécie, mas estandardizados segundo a sociedade em que os indivíduos crescem e atuam.

Conjunturando, no caso humano, os processos biológicos – dentre eles a capacidade de emitir sons e a partir disso estandardizar idiomas – estão diretamente conectados aos processos sociais que os indivíduos em sociedade experimentam. O *gaucho* então, é capaz de conceber seus sons a partir de suas capacidades biológicas, mas também como resultado do encontro dessa capacidade biológica com outros indivíduos que compuseram a sua realidade, em consonância com o espaço pampeano sobre o qual atuavam. Nos diz Elias: Linguagem, memória e conhecimento pertencem ao mesmo complexo de conhecimento, complexo este, substancialmente idêntico.(p.13)

Corroborando, a seu modo, com o apontado por Elias, para Antônio Candido(1995), a integridade da obra produzida por um artista não pode ser dissociada analiticamente, de uma integração entre o texto – e por seu modo o ritmo – e o contexto que o autor experimenta. Ou seja, como apontado anteriormente, é o sistema complexo de conhecimento costurado nos encontros das redes interdependentes que irá moldar contextualmente a obra a ser oferecida ao público que finalmente a receberá.

A música enquanto produto do som, se relaciona assim aos símbolos sonoros que as relações com, para e contra os demais tendem a gerar. A música é enfim, produto das relações sociais, e dos longos processos sócio/psicogenéticos experimentados nas sociedades todas, e por isso, tem nuances próprias e processos evolutivos distintos nas distintas sociedades globais.

Em “Mozart: A sociologia de um gênio”, Elias aponta a impossibilidade de compreensão da obra do músico pela transgressão que suas canções, com mais acordes que as executadas na corte de Viena, representavam para o que se entendia como música de qualidade naquele ínterim.⁴² Considera-se que a obra se manifesta, enquanto social, muito além do valor estético que as codificações residuais das redes lhe possam ofertar. Estando diretamente conectada aos passos sócio-históricos, que autor, obra e público realizam em uma relação circular e aparentemente indissolúvel, dentro dos arranjos ocidentais históricos. Isso, não significa, no entanto, que a arte é estática e refém de um modelo social que exclua as peculiaridades individuais dos atores, suas valências se manifestam nas obras sem dúvida. A comunicação através de uma expressão tão específica, necessariamente está conectada a algo ulterior ao que o artista vivenciou. O que se problematiza aqui, é que artista, elementos sócio-históricos e público são vetores na configuração dos fazeres artísticos dos atores. Assim, o autor utilizará de codificações comuns ao público a que sua obra se destina, trazendo elementos diacrônicos que visem integrar e dar vazão ao processo de comunicar-se.⁴³

⁴² Mozart, por sua vez, não as havia transgredido apenas pelo seu talento – algo que aqui não se visa discutir – e sim pelas suas incursões desde a mais tenra idade pelas mais diversas cortes europeias. Foi, a seu modo, a confluência de ritmos diversos, em cortes que se constituíram sob regras distintas que emprestou a Mozart o elemento transgressor que ele aplicaria a sua obra e a sua vida, e que a seu modo promoveria sua não aceitação no meio em que de fato gostaria de ser aceito. Mozart, como um homem de seu tempo, enfrentou uma configuração extremamente específica que lhe permitiu coisas incríveis, que a seu modo foram também sua ruína.

⁴³ Ainda pensando no analisado por Elias, seguindo a tendência de alteração que a mudança em um indivíduo produzirá sobre o tecido social que experimenta, nos parece improvável que a própria existência e persistência de Mozart, apesar de seu rechaço em algum grau pela corte em que almejava tornar-se reconhecido, não tenha a seu modo ajudado a acelerar processos de transformação musical no seio de tais cortes. A sua não assimilação, não significou, entretanto, que sua oitiva caminhasse para uma espécie de esvaziamento enquanto obra. Mozart fez-se ouvir, ainda que o ouvido pelo público a quem ele desejava agradar não fosse o que esse grupo social esperasse. Isso, a seu modo, influenciará na reconfiguração dos fazeres artísticos das décadas posteriores segundo as premissas por este pesquisador defendidas. Como apontado por Cândido(1995):“Com efeito, a atividade do artista estimula a diferenciação de

Temos assim, de algum modo, o elemento que mais causa-me curiosidade ao ser analisado, a impossibilidade de separação de elementos sociais claros e objetivos, e a subjetividade da autonomia artística. Referindo-se a essa questão central no aqui proposto, Cândido (1995) aponta o processo criativo da obra como ademais de autônomo, singular, o que de fato se manifesta segundo a fala dos entrevistados, todavia, também é a criação resultado de uma determinada visão do mundo, de um fenômeno coletivizado que dita regras através do tempo da constituição da obra, e das configurações que experimentam essas regras sócio temporais. Sendo assim, “o fator social é invocado para explicar a estrutura da obra e o seu teor de ideias, fornecendo elementos para explicar a sua validade e o seu efeito sobre nós (Cândido, 1995, p.24)

Sob um ângulo analítico metodológico se faz necessário em uma análise específica como a aqui proposta avaliar como esses processos societários de longa duração configuram as redes observadas. Novamente para Candido, três vetores aparecem como decisivos em tal observação, a estrutura social, os valores e as ideologias. Para o autor a estrutura social ajudará na definição da posição social do artista, ou na própria formação de grupos capazes de absorver as suas criações. Os valores do ator social, definirão a seu modo, a forma que a obra assumirá e quais os conteúdos que serão tratados em sua gênese, por fim, as ideologias do ator social, influenciarão na transmissão dessa obra, em uma relação dialógica entre autor e público.

A obra assim nasce sob a forma de um impulso artístico interior, orientado pelas regras sociais do tempo que os autores experimentam, e de algum modo provocado pelos atores sociais em relação, são essas provocações e regras determinadas que alavancam a escolha dos temas que serão explorados na constituição do produto artístico e também definirão as formas a serem utilizadas e por fim resultarão em um produto sintetizado em uma relação constante entre o indivíduo e as regras sociais do seu tempo.

grupos, a criação de obras modifica os recursos de comunicação expressiva, as obras delimitam e organizam o público. Vendo os problemas sob esta perspectiva, percebe-se o movimento dialético que engloba a arte e a sociedade num vasto sistema solidário de influências recíprocas. (p.33)

Sociologicamente a obra produzida e reproduzida manifesta-se, portanto, como um sistema interrelacional de símbolos e codificações, que tendencialmente atua sobre o meio social em que é repercutida, sendo um vetor de inumeráveis figurações no tecido social dos grupos alcançados. A obra é, de tal modo, una. Não podendo ser fraturada entre sua confecção e sua reprodução. A relação dialógica da obra é um espelho dos processos configuracionais sociais em que ela interage, agindo como um eco sócio/psicogenético de um tempo específico.

Com isto, como indicado por Cândido (1995), a obra se relaciona a certas dimensões sociais, pois são estas que permitirão a relação indissolúvel entre obra e público. Não necessariamente um público abrangente ou massivo, mas ainda assim um público capaz de comungar dos requisitos necessários para a compreensão dos códigos comunicativos presentes na obra. A música faz referência a lugares, costumes, manifesta, a seu modo, atitudes de um determinado grupo social. Não é, contudo, suficiente apontar esses códigos para dizer que se fez uma análise sociológica de uma obra, pois se esconderia assim, a porção de liberdade criacional do ator social que compôs a obra. O fechamento, em categorias da realidade social, é transgredido até um limite pela liberdade da fantasia do autor. O mundo então, é redimensionado na obra artística pela capacidade de criação do ator, ainda que este deva ater-se a certos limites metódicos que não podem ser superados em seu tempo, e que de fato, aparentemente, nem poderiam ser superados por ele, a menos que ele houvesse transgredido também regras geográficas, econômicas e de costumes como ocorreu com Mozart.

A relação entre obra e autor, é limitante, e deforma a realidade para que ela caiba no proposto artisticamente, reconfigurando a relação entre mimese e poiese, posicionando o encontro de ambas como a síntese possível na obra. Ou seja, o fazer artístico é mimico, emula uma realidade social, mas ao mesmo tempo é transcendental, emulando uma realidade que de fato, não pode ser rigorosamente emulada. Analisar uma rotina, é também transformá-la sob um olhar específico de alguém que experimentou o mundo do seu lugar da janela ainda que em relação com outros atores sociais. A arte enquanto modo de comunicação expressiva não apenas transmite as noções e conceitos

condicionados a esse lugar na janela, ela permite a expressão de elementos ulteriores ao artista. Como visto por Cândido (1995):

Justamente porque é uma comunicação expressiva, a arte pressupõe algo de diferente e mais amplo do que as vivências do artista. Estas seriam nela tudo, se fosse possível o solipsismo, mas na medida em que o artista recorre ao arsenal comum da civilização para os temas e formas da obra, e na medida em que ambos se moldam sempre ao público, atual ou prefigurado (como alguém para quem se exprime algo), é impossível deixar de incluir na sua explicação todos os elementos do processo comunicativo, que é integrador e bitransitivo por excelência (p.31)

Ainda que esses elementos exteriores apareçam nas obras, aliados aos elementos sociais fundantes, é a relação constante e inquebrável entre a sociedade e o indivíduo que tende a configurar o universo de abrangência da obra. A criação da obra, e sua reprodução comunica e dialoga com um determinado público capaz de absorvê-la, seguindo as regras de consumo do fazer artístico. Segundo o nível de interdependência existente na rede o produto cultural será mais ou menos consumido.

Por outro lado, o financiamento próprio – segundo os próprios artistas – lhes dá a liberdade total de composição. A mediação da obra em nível social, não é vista pelos atores sociais em relação como limitante, corroborando assim com a visão Simmeliana a respeito da liberdade positiva. Ponto a ser mais bem analisado a seguir.

São assim, os estamentos sociais, capazes de aproximar grupos e fazeres em uma relação de dependência mútua. A solidariedade recíproca, não se constitui como etimologicamente pensa-se o termo solidariedade, ela é ao fim e ao cabo, uma manifestação de necessidades individuais coletivizadas para a aceitação de um público específico. A tentativa de transposição de tais regras, no caso de Mozart, levou o compositor a ruína e a morte precoce, segundo o apontado por Elias.

Um exemplo do dito anteriormente, é a canção “ Ao cair da tarde” do grupo Caminhos de Si - grupo em que se juntam alguns dos compositores aqui analisados – o refrão dessa música foi utilizado pelas autoridades locais em uma placa existente na BR 116 – que une Jaguarão ao resto do Brasil – a placa nos diz: “ é hora de arrumar as malas e ir, partir e o coração ficar, deixar a estrada me levar e seguir...ao cair da tarde, me bate uma saudade de tomar um

mate, na beira do rio Jaguarão”. A obra tem um alcance específico, que temporalmente tem se mostrado capaz de alcançar novas gerações, mas ainda assim está restrita ao universo social que cerca o rio Jaguarão. Ao conectar-se a um determinado lugar, a própria obra se restringe e se conecta a atores sociais que comungam vivências com aqueles que a produziram.

A segunda função, apontada por Candido, é a função social que a obra é capaz de desempenhar nas relações sociais, visando a satisfação de necessidades de diversas ordens, esta função decorre de sua inserção na realidade dos atores que a experimentam, de sua capacidade de expressar valores, através de uma comunicação que efetivamente alcance o público com que visava encontrar-se. O que o público deseja, acaba mediando a autonomia do autor, dando significados mútuos a obra, autor e público. Exemplo desta função em uma obra é a canção “ El Arenero” de autoria de Carolino Correa:

Ahí va esse barco surcando las aguas del Yaguarón
llevando en el la ilusión, del pobre...siempre soñando
año tras año aguantando, lluvia, sol y el duro río
hermanado siempre al río, su vida em el va dejando.

Te mira el monte aromado, por miel de pitanguerales
por la flor de los sauzales, pasar tristón y callado...
también há sido olvidado, igual que vos, compañero...
te canto barco arenero, del presente y del pasado.

Te canto barco arenero, de un lado al otro del puente
formas parte de la vida de dos pueblos, y su gente
te canto barco arenero, com cantos del corazón
yo le canto al arenero...obrero del Yaguarón.

Arenero...duras manos, por el tiempo encallecidas
de piel reseca y curtida, por el sol de los veranos
hasta tu ayer navegamos, siguiendo tu blanca estela
botes de tacuara y vela... a ese hombre le cantamos.

Gana su pan el obrero, ahora em barco a motor
como el de ayer y el de hoy, igual es barco arenero
que anda el río, tempranero, rumbo de los arenales
buscando aliviar tus males, hoy te veo... jornalero.



Figura 10: Trabalhadores areeiros retiram areia do Rio Jaguarão(Fonte: Jorge Passos, publicada no dia 9/03/2013)

O areeiro⁴⁴ - retratado na imagem acima - é parte importante da cultura fronteiriça entre Jaguarão e Rio Branco. O trabalho de retirar areia do fundo do rio atravessou gerações, e se encontra fortemente conectado a uma identidade de homens ribeirinhos que estão a cada momento, em que o barco surca em outra direção, em um país diferente, alimentando suas famílias com o que o rio lhes dá. A canção de Carolino, uruguaio, não é a única sobre estes homens, Hélio Ramirez, compôs outra de caráter similar chamada “Barqueiro do Jaguarão”. O trabalho de areeiro, comum aos indivíduos que nasceram nessa fronteira específica, é compreendida e socialmente encontrada em ambas as obras. A arte, instigada pela realidade social, em uma relação indissolúvel e não hierárquica.

A última função apontada por Candido, também é vista pelo autor como a menos importante delas, a função ideológica, um desejo consciente formulado através de um conjunto de ideias, que muitas vezes podem ser apenas ilusões do autor, que acabarão sendo desmentidas pela teia relacional em que ele atua. Esta função para Candido: “É importante para o destino da obra e para sua apreciação crítica, mas de modo algum é o âmago do seu significado, como costuma parecer à observação desprevenida”. (p.54-55)

⁴⁴ Em sua maioria homens que retiram areia do fundo do Rio Jaguarão e dela tiram o sustento para suas famílias, revendendo-as para toda a sorte de construções civis.

A questão ideológica permeia diversas das obras dos atores entrevistados, posicionando-se ao lado das canções de protesto que marcaram as gerações brasileiras e uruguaias durante o último século e as primeiras décadas destes. Faz-se importante ressaltar que para Cândido (1995), essas três funções devem ser analisadas de forma simultânea, para que se possa compreender a obra.

Tais elementos são importantes para que se compreenda a dinâmica existente entre o desejo autônomo do autor, sua capacidade de criação e de fantasia e a mediação que lhe é imposta de forma invisível pelos seus pares indissolúveis na confecção do produto artístico. A seguir, tratarei de analisar mais especificamente o caráter folclórico das obras musicais e sua relação com o grupo de compositores aqui observados.

2.4 A Música Fronteira – Entre o folclore e o Universal

“Porque no soy de estos pagos me acusan de forasteiro como si fuera um pecado vivir como vive el viento. De donde vendrán los vientos, de donde vendrá el rocío que besa los pastizales de la Llanura y el cerro”

Atahualpa Yupanqui

Atahualpa conta em sua obra “O canto do vento”(1959), das visitas feitas a um velho amigo índio de seu pai, em uma das tardes de seu início de adolescência sobre o Pampa. Em uma destas, descobriu o quão ofensivo era para aqueles homens e mulheres serem chamados de índios. O cacique Benancio apenas dizia, com a mão levada ao peito em um ato de solene respeito: “Yo, Pampa”. Sua identidade estava alicerçada na *llanura*⁴⁵, no espaço interminável em que o vento agia livre sobre os homens igualmente livres.

Não se pode fragmentar a obra que Atahualpa nos entregou das suas experiências com homens como Benancio. Seu processo criativo foi moldado na rede interdependente que sua infância lhe permitiu; suas obras recorrentemente fazem referência à *llanura* pampeana, à planície que sai assim de seu espectro geográfico e se introjeta nas subjetividades dos sujeitos que a experimentam. Viver sobre o pampa, em sua interminável lonjura, era sentir o vento (ANEXO 2), a chuva, o sol, praticamente sem qualquer mediação geográfica, sempre sobre o lombo de cavalos, assim os homens iam configurando suas relações, iam costurando suas redes. Ao tratar de analisar o que leva atores contemporâneos a manter-se ligados a ritmos tradicionais não podemos nos desprender da análise dos homens que compuseram essa região, e a configuraram segundo as regras do seu tempo.

Para Antônio Candido (1995), quando se trata de realizar qualquer pesquisa de caráter folclórico tende-se a cometer o equívoco de tornar a análise fragmentária, e é isso que trato de evitar ao contextualizar

⁴⁵ Para Cabrejas(2000), *llanura* é um termo de descrição idílica quando associado ao Pampa. Sendo uma imagem retirada da literatura e de outras formas de arte realizada sobre esse espaço específico durante o século XIX. Ver “ *Vivienda, muebles e indumentaria*”(2000)

historicamente como essa região específica se conformou. É uma gama de elementos complexos que constrói os meandros identitários dos atores sociais através dos séculos. Atores, obras e seu público específico estão conectados a um contexto histórico de interpretação, e é em função desse contexto que as obras são elaboradas e executadas.

Quando atores sociais, residentes nas fronteiras, cantam em dois idiomas, e muitas vezes os hibridizam, em uma reinvenção que é experimentada socialmente a cada momento, são também resultado de séculos de trajetórias que os tornam únicos em uma análise folclórica de caráter restritivo, mas também os expandem em um caráter universal de difícil mensuração. Sociologicamente, corre-se o risco – que aqui trato de evitar – de limitar a obra a um caráter social restritivo. A dimensão sociológica é central para que se trate de compreender como esses homens e mulheres se construíram artisticamente, porém não é capaz de mensurar o quinhão de fantasia que a arte exerce, em um movimento de poiese que transforma a mimese em um movimento dialético.

Tanto quanto sabemos, as manifestações artísticas são inerentes à própria vida social, não havendo sociedade que não as manifeste como elemento necessário à sua sobrevivência, pois, como vimos, elas são uma das formas de atuação sobre o mundo e de equilíbrio coletivo e individual. São, portanto, socialmente necessárias, traduzindo impulsos e necessidades de expressão, de comunicação e de integração que não é possível reduzir a impulsos marginais de natureza biológica. Encaradas sob o aspecto funcional, ou multifuncional, como foi sugerido acima, adquirem um sentido expressivo atuante, necessário à existência do grupo, ao mesmo título que os fenômenos econômicos, políticos, familiares ou mágico religiosos, integrando-se no complexo de relações e instituições a que chamamos abstratamente sociedade. O seu caráter mais peculiar, do ponto de vista sociológico, com importantes consequências no terreno estético, consiste na possibilidade que apresentam, mais que outros setores da cultura, da realização individual. (Antônio Candido, 1995, p.79)

O quinhão da fantasia, ou o elemento transcendental individual aparece em Simmel, conforme Vanderbergh(2017), por meio da análise de diversas formas de sociação. Existindo como resultado das interações entre os indivíduos, as redes seriam capazes de despertar no ator individual o fazer cultural, que para o autor seria a alma a caminho de si mesma. Ou seja, é da interação entre atores em sociedade, das diferentes formas de sociação que

acontecerá o encontro da alma – enquanto unidade metafísica e autônoma – e das formas culturais estabelecidas relacionamente.

Repete-se, assim, a constatação da autonomia regulada na construção do “gênio artístico”, obra e autor encontram seu caráter universal exatamente na partilha de elementos que não são necessariamente materiais, mas que são experimentados em diversas épocas e sociedades. Os códigos léxicos vão sendo reproduzidos sobre o tempo e atingindo as novas gerações, com explicações de diferentes vieses para fenômenos similares. Em *Temporal de Santa Rosa*, o compositor Martim César, diz: “Minha avó cortava em cruz, com machado e fé em Deus, os perigos da tormenta... Naqueles dias me lembro, minha avó tapava espelhos, com medo desses mandados(...)os antigos professavam: fim de agosto Santa Rosa vem tropeando seus trovões”.

Elementos sincréticos de fé católica, com crenças construídas na observação dos atores em relação, ajudaram a compor a cena que permitiu a construção poética dos atores. Os códigos partilhados são específicos geograficamente, mas a própria crença em coisas não-mensuráveis aproxima e universaliza grupos sociais não relacionados. Não quero referir com isto, que grupos sociais que não partilhem dos mesmos códigos compreenderão o que essa canção pretende contar, mas sim, que esses grupos terão em sua cultura, em sua arte, referências a fenômenos similares explicadas segundo seus próprios códigos. O folclore determina um espaço no mundo, mas os fenômenos sociais e os naturais se encontram em mais espaços, gerando uma capacidade universal do fazer artístico, da capacidade criativa dos indivíduos em sociedade.

E é nessa capacidade criativa que a análise de Simmel, segundo Vanderbergh(2017), se faz novamente relevante. O compositor ainda que tenha sua capacidade de transgressão limitada pelas regras do seu tempo, não pode alcançar a realização individual sem a capacidade de crer em sua própria liberdade. A crença de uma escolha consciente de tornar-se o que é, ajuda a explicar a imagem que os atores, aqui analisados, têm de si próprios, em tornar-se o que devem ser e o que podem ser. A maioria dos atores entrevistados, como apontado por Paulo Timm, orgulham-se de poder fazer o que fazem sem interferências: “ Eu não julgo quem tem que fazer algo mais comercial, porque esse pessoal vive da música, eu não vivo da música, sou

fiscal, trabalho na área aduaneira, isso nos dá uma liberdade maior de fazer o que a gente quiser”. Corroborando o apontado por Simmel, essas decisões a respeito de tornar-se o que creem devem ser, não são tomadas uma única vez, mas sim, a cada instante, sendo que cada decisão influencia na totalidade da vida do indivíduo.

E é então que a filosofia da vida, ou o vitalismo simmeliano, efetivamente aparece, em uma reflexão que acontece em duas frentes, em uma reflexão da vida e sobre a vida, uma irracionalidade que acaba por ser resolvida em um outro âmbito metafísico de análise. A possibilidade de poder chegar a ser o que se deve ser em um âmbito artístico, está ancorada em resolver a parte econômica em outros âmbitos. A arte é um espaço de liberdade, pois como Simmel aponta não basta ser livre de qualquer coisa (liberdade negativa), faz-se necessário ser livre para realizar qualquer coisa (liberdade positiva). Essa liberdade criativa – mediada pelas questões anteriormente expostas – é possível em um contexto de financiamento próprio de sua obra, ou ainda a não mediação de uma indústria cultural que tenha suas regras próprias.

A transmutação entre o social, o imagético e o transcendental, aparece nas obras dos autores analisados, como pode ser visto na obra Luz Andaluz – parceria entre Martim César e Hélio Ramirez – obra que trata de contar a história dessa região específica do mundo, sob um olhar que transgride a realidade material e age sobre toda a pampa, essencialmente *gaucho*:

**O Pampa delira nos versos de Borges
Onde o tempo circula e o que foi voltará
Artigas traído cavalga ao exílio
E o brilho de Halley se faz lua no olhar**

**A carreta que cruza uma estrada sem fim
Vê o primeiro avião navegando no céu
Um visionário constrói seu castelo no campo
E Neruda povoa de magia o papel**

**Luz Andaluz
Estrela cadente brilhando pra sempre
Nas noites do Sul**

**Quintana caminha pelas ruas de um porto
E o Guaíba eterniza mais um pôr-de-sol
Atahualpa professa seu silêncio profundo
Nos bares do mundo Elis Regina solta sua voz**

**Garibaldi descobre a coragem de Anita
E nas missões jesuítas bate um sino outra vez
Uma rádio anuncia que Gardel já partiu
Mas seu quadro sorri desde “un viejo almacen”**

(Martim César- Hélio Ramirez)

O Pampa delirante nos versos Borgianos, a carreta cruzando e vendo o primeiro avião a sobrevoar o pampa, um castelo construído em meio a planura, Atahualpa em seu silêncio profundo e nas missões os sinos jesuítas vibrando, representam a história do pampa desenhada em uma transcendência temporal que une passado e presente, em uma equação que apenas a transgressão limitada pelo meio é capaz de conceber. Em uma codificação léxica que empresta comunicação e que escolhe já nas palavras pronunciadas e nas referências realizadas quais grupos serão consumidores dessa obra.

Faz-se importante ressaltar que essa delimitação geográfica nas obras não visa essencializar uma figura, um espaço, ou um tempo, mas sim, parece tratar de resguardar uma identidade histórica que os atores veem como suas. Tendo aí outro elemento de mediação inerente. Sua universalidade é alcançada, assim, por meio de um folclore que foi sendo configurado no passar dos séculos. Em uma miscigenação forçada, em relações bélicas de toda ordem, em processos civilizatórios fraturados e de difícil compreensão. É dessa confluência de elementos que a história erigiu os compositores aqui analisados, junto aos seus ritmos, crenças e limitações sociais. A música pampeana é regional e universal, em sua configuração *sui generis*, em um encontro improvável de ritmos e forças antagônicas. Um encontro entre o espaço mais humano e material do homem mais simples, com o lado mais transcendental da complexidade filosófica que o mundo saiba possuir. São estes atores sociais,

parte de uma história que lhes permitiu a mirada sobre si mesmos, sobre o mundo ao redor e o mundo ulterior que busco analisar aqui.

Neste segundo capítulo, tratei de observar, em um primeiro momento, como se configurou a fronteira específica neste trabalho analisada, a partir do momento de sua ocupação em caráter institucional por parte de Brasileiros e Uruguaios. A apresentação do bioma foi realizada mais claramente, posicionando-o também como uma paisagem cultural constitutiva da identidade configurada na região. Em um segundo momento procedi ao mapeamento e identificação dos compositores analisados, apontando seus nomes, idades e nacionalidades, bem como as posições que ocupam socialmente em suas redes. Seus reconhecimentos artísticos também foram destacados como forma de justificar sua relevância social. Por fim, analisei como se manifestam as possibilidades de transgressão do fazer musical em um universo social específico de alta complexidade e a relação que o folclore e o universal configuram nos fazeres artísticos do grupo de compositores aqui observados.

No próximo capítulo analisarei mais profundamente as falas dos compositores abordados na pesquisa, tratando de relacioná-las com os elementos apresentados nestes dois primeiros capítulos, mais especificamente com os conceitos centrais apresentadas por Norbert Elias e, em algum grau, utilizando-me de aportes de Simmel, Dussel e Candido.

CAPÍTULO III – Das percepções a respeito de si próprios até a relação autor-obra-público

Pretende-se neste capítulo articular as falas dos compositores entrevistados com os elementos teórico metodológicos trazidos anteriormente, efetuando tal análise, a partir dos elementos surgidos das conversas realizadas, observando as visões que os atores sociais têm a respeito do lugar em que compõem e vivem, de como se associam ao sujeito histórico que atravessou os últimos séculos sobre o pampa, e de como esses elementos todos configuraram as suas obras e fazeres artísticos.

As conversas foram realizadas por meio digital, devido as dificuldades de encontro em um período como o ano de 2020 foi para o mundo, devido a pandemia do novo coronavírus, e dos milhões de mortos e infectados espalhados sobre o globo. Isso ademais de tornar mais complexa a observação da fala dos atores, impediu que outros pudessem ser entrevistados, por não se sentirem à vontade com ferramentas digitais.

Como apontado anteriormente, os entrevistados residem em uma das cidades gêmeas de fronteira entre Brasil e Uruguai(Jaguarão e Rio Branco), ainda que suas obras não fiquem restritas a esse universo, tendo inserção em ambos os países – no mais das vezes – e em até outros países da América latina.

Antes de proceder às entrevistas, os compositores foram procurados e marcaram datas e horários que lhes parecessem mais propícios, tendo sido informados apenas superficialmente do que se tratava, ou seja, quais motivos levavam a que houvesse a intenção de entrevistá-los e para o que seria utilizado o que fosse retirado de tais entrevistas.

Em caráter axiológico, outro ponto importante é a compreensão anterior trazida por este pesquisador de que esses atores sociais se relacionam, configurando uma rede de interligação e de padrões simbolicamente partilhados. Tal assertiva se deu pela proximidade pessoal com muitos dos atores entrevistados em um primeiro momento e, em seguida, pela aproximação com alguns conceitos de Norbert Elias, em “A teoria simbólica”, o autor alemão diz:

“Nas últimas sociedades, as pessoas, muito auto-controladas, precisam de se ajustar umas com as outras para corresponder a teia

de contatos e de necessidades sociais cada vez mais intrincada, o que, para ser conseguido com maior rigor e previsibilidade, exige um cálculo do tempo socialmente estandardizado e baseado em símbolos de nível elevado". (ELIAS, 2002, p.67)

Da relação entre a assertiva axiológica e a teoria Eliasiana, seguiu-se a ideia de que nas redes interdependentes, por esses atores configuradas, há determinadas necessidades simbólicas de partilha que os identificam enquanto membros daquele grupo, como partícipes e atores de protagonismo em um complexo arranjo que engloba, em seu conjunto, elementos quais o conhecimento e a linguagem, em caráter geracional, e a memória e o pensamento em um constructo configurado e reconfigurado a cada instante pela socio/psicogênese.

Conhecimento e linguagem, a seu modo, permitem que os compositores saibam identificar os códigos históricos que lhes permitiram a entrada em uma rede interdependente de caráter artístico. Enquanto a memória e o pensamento lhes ajudarão na modulação relacional que suas obras terão de alcançar para tornar-se relevantes dentro de determinado tempo e espaço, para também determinado público receptor.

Ponto importante, ressaltado por Elias, é que linguagem e conhecimento são menos afeitos a descontinuidades, ou seja, manifestam-se em um contínuo, onde as estandardizações estabelecidas vão sofrendo as influências espaço-temporais, mas não encontram seu ponto de início ou de fim. Dominar as codificações de linguagem e conhecimento dentro dos processos civilizatórios mais avançados, empresta maior poder aos atores sociais. Infere-se assim que o próprio domínio desses dois elementos em conjunto, permite que as alterações a respeito do que de fato se materializará como memória social e pensamento corrente, estará, a seu modo, nas mãos desses atores sociais.

Assim, a sua maneira, as entrevistas evidenciaram – como se pretende demonstrar a seguir – a existência da rede de compositores fronteirços e das codificações que os aproximam. Os símbolos partilhados em longos processos configuracionais constituídos, ajudam a compreender suas próprias visões sobre as obras que produzem e como, de alguma forma, toda construção artística que realizam, mesmo aquelas que não feitas em parcerias, fazem parte de um arsenal cooperativo planejado e partilhado pelos atores em relação

dentro de sua rede de compositores. Destarte, partimos a seguir para a forma como esses compositores enxergam o fazer música.

3.1 – Percepções musicais de quem faz música

Neste tópico, pretende-se abordar as percepções que os compositores entrevistados têm a respeito de suas próprias obras e fazeres musicais em relação com, para e contra, as redes interdependentes que experimentam. Elias(2002), considera que os seres humanos detêm uma enorme capacidade de armazenamento de informações em sua memória, o que lhes permite a recordação e isso a seu modo lhes permite o domínio sobre uma língua. Infere-se aqui que é o domínio conjunto desse complexo que permite a determinados atores sociais comporem obras de caráter artístico. Ou seja, os longos processos coletivos experimentados em uma região formam redes culturais e musicais únicas alicerçadas em códigos léxicos partilhados, mas também em uma memória que saindo do individual alcança o coletivo nas figurações, tornando-se compreensível em um primeiro momento, para, em seguida, ser capaz de afirmar identidades e depois reconfigurar essas identidades a partir de produtos musicais.

Cândido, por seu lado, aponta um elemento transcendental aos fazeres artísticos, não desconsiderando, no entanto, o vasto número de configurações que em longos processos configuraram uma região e seus modos de pensar, criar e executar produtos artísticos, Diz-nos o autor:

Justamente porque é uma comunicação expressiva, a arte pressupõe algo diferente e mais amplo do que as vivências do artista. Estas seriam nela tudo, se fosse possível o solipsismo; mas na medida em que o artista recorre ao arsenal comum da civilização para os temas e formas da obra, e na medida em que ambos se moldam sempre ao público, atual ou prefigurado, é impossível deixar de incluir na sua explicação todos os elementos do processo comunicativo, que é integrador e bitransitivo(Cândido, 1995, p.31)

Faz-se importante ressaltar que todo caminho percorrido neste trabalho tratou de inter-relacionar os elementos históricos que formaram os atores sociais relacionados nesta região do mundo, com os significados sociológicos do fazer música e divulgá-la em um universo discernível. Assim, os atores mapeados aparecem aqui como o resultado de configurações sui generis que, através dos séculos, moldaram uma região específica do mundo, seu modo de construir produtos culturais e, também, de consumir esses produtos.

Ricardo “Canário” Martínez, tornou-se compositor aos trinta e sete anos, até então fazia apenas covers. Com a música “El Vasco Viejo”, foi premiado em diversos festivais, tendo inclusive vencido o maior prêmio do folclore uruguaio, o “Charrua de Oro”, algo que reitera em suas falas, demonstrando, a seu modo, a importância que esse reconhecimento tem em sua trajetória artística. Deixa claro, em sua fala, a influência familiar nos seus fazeres artísticos, mais especificamente a figura de seu pai. Esse elemento se repetiu na fala dos entrevistados, ao ressaltarem a importância das figuras familiares na sua conexão com o universo artístico. Relacionando com o apontado por Elias(2002), a língua em sua dimensão mais básica, manifesta-se e é apreendida em caráter simbólico, expressando-se por meio da identificação e de um reconhecimento relacionalmente individual e coletivo.

Com isto, considera-se que seu passo evolutivo subsequente ainda tem como sujeito uma comunicação estandardizada em dinâmicas sócio e historicamente configuradas. A própria estandardização de uma pauta sonora imiscui-se com o desenvolvimento do indivíduo desde seus primeiros passos até a sua vida adulta. Os fazeres musicais destes estão conectados – e não restringidos – as estandardizações geracionais anteriores que lhes foram partilhadas por seu núcleo familiar, enquanto primeiro núcleo social, ou primeiro conjunto de redes interdependentes.

Como apontado por Elias(2002), a transmissão intergeracional de experiências não é um mistério. Sua transmissão sequencial pode reforçar ou bloquear e até extinguir depósitos geracionais anteriores. Neste caso, a transmissão intergeracional ajudou a configurar os fazeres artísticos destes atores sociais.

Assim, códigos específicos configurados dentro das relações familiares, e das redes interdependentes experimentadas pelos atores sociais em suas infâncias, ajudaram, infere-se, a que o caminho artístico fosse buscado em suas vidas adultas. Como visto, são os elementos partilhados e estandardizados que ajudam na compreensão dos símbolos dentro das redes interdependentes.

Em todos os grupos humanos que partilham uma língua comum, há um vasto corpo de padrões sonoros interligáveis, formas de discurso que foram socialmente estandardizados como símbolos de objetos,

funções, acontecimentos e outros dados específicos sobre os quais os membros desses grupos podem querer comunicar entre si; Sem esta standardização social de padrões sonoros específicos como símbolos de todos os aspectos do mundo cuja experiência é para eles relevante, os seres humanos não poderiam comunicar ou só poderiam comunicar através de resíduos atenuados de um estágio evolutivo anterior que eles ainda possuem, isto é, através de formas de comunicação sobretudo inatas e situacionais como os gemidos, o riso e os gritos de dor. Estas últimas são comuns a toda a espécie humana. São produzidas por pessoas de forma mais ou menos espontânea em situações específicas. As primeiras, ou seja, a comunicação através dos padrões sonoros aprendidos de uma língua, são também uma característica de toda a espécie. Mas os padrões sonoros e as línguas em si próprios não são. (Elias, 2002, p.42)

Para Hélio Ramirez, músico e compositor Jaguareense, nome histórico no cenário musical da cidade – tendo participações em diversos grupos – fazer música é a forma que encontrou para dizer coisas que suas outras funções diuturnas não lhe permitiam falar: “ A arte te leva a um lado mais espiritual e transcendente, eu consigo dizer na arte coisas que na biologia eu não consegui dizer, não consegui expressar, e na arte eu consigo fazer esse elo profundo com o transcendente”. Mais uma vez, percebe-se em uma fala de um entrevistado a importância da ideia de liberdade em seus fazeres artísticos. Como apontado por Vanderbergh (2017), ao analisar a obra de Simmel, a liberdade positiva permite ao fazedor cultural lidar com questões que lhe são anteriores. E que saem do universo do real e palpável; a arte assim emerge como um produto com menos mediações do real (indústria cultural, massividade de público), tendo sim o intuito de encontrar pares que sejam capazes de compreendê-la e apreciá-la, mas também dialogando especificamente com elementos simbólicos subjetivos dos compositores aqui nomeados como transcendência.

De outro modo, Hélio enxerga a importância social dos fazeres artísticos: “Eu acho que a arte é uma forma política, a arte sempre tem um posicionamento”. O que não contradiz o dito anteriormente a respeito da transcendência, mas enriquece a gama de elementos que se unem na configuração de um caminho artístico. A “transcendência espiritual” defendida por Hélio, não impede a visão dos problemas sócio-políticos e não retira esses elementos de suas obras. O social, o imagético e o transcendental aparecem como facetas distintas, porém não dissonantes de uma forma específica de

configurar produtos artísticos em uma região específica do mundo. Georg Simmel nos ajuda a compreender essa aparente dualidade apresentada por Hélio.

Para Vanderbegh(2017), em Simmel existe uma correlação direta entre o místico e o espiritual, um entrelaçamento que sempre mantém em comunhão o particular e o universal enquanto obras da alma. E isso se manifesta nas mais diversas formas culturais – como na composição musical – fazendo-se verdade para todo conteúdo vital que a alma reunir sob alguma forma. Quando Hélio faz a referência à arte como a estrutura sobre a qual transcendência e as mazelas do mundo social interagem, parece aproximar sua visão à do autor alemão.

Para Paulo Timm, músico e compositor Jaguarense, “Eu sempre admirei mais os compositores do que os intérpretes”, ao ser questionado de onde partia essa admiração maior aos músicos e compositores do que aos intérpretes, Timm responde: “Veio de dentro de casa, meu pai passava o dia tocando, e quando eu tinha 15 anos perguntou que instrumento em queria aprender”.

A configuração de relações afetivas entre os indivíduos e grupos sociais forja a dependência dos indivíduos em relação a questões imaginadas como estruturas. Explico-me, a música em seu caráter de composição parece assumir um papel de uma estrutura per se, por meio da qual os atores sociais em relação configuram redes sociais interdependentes. As dinâmicas configuracionais flutuantes realizam-se do encontro entre atores sociais que comungam de alguns elementos afetivos.

Gilberto Isquierdo, refere o quão tardio foi seu ingresso no universo musical, conferindo a um processo pouco mediado a sua inserção como compositor: “Comecei a tocar violão com vinte e cinco anos e já comecei a compor”, ao ser questionado a respeito dos motivos que o haviam feito começar a compor, sua resposta inicial foi incerta, prosseguindo com a afirmação de que: “ A música sempre foi algo muito intuitivo da minha parte, eu comecei a compor milongas, era só o que saía, de tanto escutar Zitarrosa⁴⁶.”

⁴⁶ Cantor e compositor Uruguaio, é considerado uma das figuras mais importantes da música popular da América Latina.

A região da fronteira entre Jaguarão e Rio Branco, permitiu aos atores sociais, ademais de trocas diárias nos encontros diuturnos, o acesso à cultura⁴⁷ do lado de lá da fronteira. Músicas em português chegavam aos ouvidos uruguaios, bem como músicas em espanhol faziam o caminho inverso e encontravam os ouvidos brasileiros. A influência desses ritmos em atores de ambos os lados, ajuda a demonstrar como de fato os encontros ocorriam nessa região. E ainda mais a especificidade configuracional de uma fronteira. Como exemplo temos Zitarrosa, cantor uruguaio, sendo a maior inspiração daquele jovem. Não era a indústria de massa que havia trazido o cantor à oitava daquele jovem, era o encontro em uma fronteira de águas e uma ponte.

A língua e suas reverberações musicais se manifestam em função dual, como visto por Elias (2002), capaz de integrar ou desintegrar, neste caso a integração manifesta-se exatamente como a formulação de integração de alguns indivíduos e de desintegração de outros, pois mesmo sendo membros da mesma espécie são múltiplas as sociedades e as formas de sociação. A força vinculativa da arte que associa esses atores vem de um cânone expressivo, construído em longos processos e a que esses atores lançam mão como constructo identitário.

As identidades nacionais não são unas; as figurações são inúmeras, incontáveis, o encontro dos atores sociais configura as regiões do mundo, em uma relação que também encontra os monopólios nacionais. Ou seja, a fronteira, como local de difícil mensuração, é parte ao mesmo tempo em que é oposição. Está inserida em um contexto mais amplo de normas dos Estados, ao mesmo tempo em que configura suas próprias normas sociais, ela forja encontros e manifestações sui generis.

Analisar a música fronteiriça é tratar de vislumbrar séculos de um processo civilizacional que enfrentou diversos momentos contraditórios nas redes interdependentes em longos processos ocorridos. As identidades nacionais entrecruzavam-se nessa região. Nela se entrecruzavam também idiomas trazidos pelos colonizadores, mas reconfigurados nos encontros com índios e negros em solo americano, legislações divergentes apontavam

⁴⁷ Como já referido o ir e vir na fronteira entre Jaguarão e Rio Branco sempre se deu de forma muito comum, a vida no mais das vezes alcança o caráter de que efetivamente as duas cidades se configurem como uma terra só.

sentidos civilizatórios distintos. Governos diferentes enxergavam a região de modo divergente e, ao contrário do que ocorre em um mesmo Estado Nacional, onde as trocas de visão política ocorrem sazonalmente - em um período de tempo na maioria das vezes estabelecido anteriormente - nas fronteiras, as mudanças políticas dos Estados ocorrem em momentos divergentes.

Ainda assim, a distância da fronteira dos centros decisórios – referindo aqui especificamente a fronteira analisada – empresta uma certa invisibilidade que permite que as relações diuturnas estabeleçam regras próprias em um acordo comum e, muitas vezes, não institucionalizado. A identidade fronteiriça configurada nessas relações sedimenta relações específicas, menos burocráticas, em uma memória regional baseada no encontro, na memória e na síntese de longos processos.

Como visto em “A teoria simbólica” (2002), as sínteses sociais tendem a aparecer nas configurações de redes vinculadas à memória, como dispositivos mnemônicos sedimentados pelo domínio de conhecimentos específicos, sendo o desenvolvimento ou o civilizar de determinado grupo, em determinado tempo e em determinada rede, resultado de sínteses anteriores que apresentam problemas e soluções a serem resolvidos pelos atores sociais em um viés geracional.

O conhecimento estabelecido, a seu modo, configura e reconfigura a cada instante as redes interdependentes em movimentos que não ocorrem de forma abrupta, porém sim, de forma ininterrupta. De forma ontológica, esse conhecimento se manifesta na união de elementos naturais com a sociedade e, em seguida, com a cultura que nesse encontro se configura. A compreensão de um sentido histórico apenas pode ser analisada observando-se as sínteses que os atores relacionais configuram.

O configurar de uma identidade fronteiriça sintetizada nesta região interlocuta com o trazido por Yupanqui e o Indío Benancio: O “Yo Pampa” de Benancio, ressignifica-se nas obras dos atores desta região do mundo, em uma espécie de “Yo Frontera”. Pois, os processos de longa duração, em seus sentidos impremeditados, estabelecem-se como contínuos, mas não velozes. Ou seja, os séculos de afirmação de uma identidade cultural pampeana, ou as décadas de uma vida de afirmação de identidade fronteiriça, em um movimento sócio/psicogenético, tornam-se, dentro do campo artístico aqui analisado, uma

síntese geracional constitutiva. Envolvendo as emoções, pulsões, os conhecimentos de um determinado período geracional. Um exemplo disso é a fala de Martim César, aludindo à certeza de que não poderia compor se não vivesse nesta região específica: “Eu só posso escrever o que escrevo, morando aqui”. Como pode ser visto na canção em portunhol “Casa de Rio”:

**Por que estás aqui, mirando assim, casa de rio?
Talvez porque em ti há muita história por contar
De gente que te ergueu e há muito tempo já partiu
Mas quem sabe seja a mesma que ainda habita teu lugar**

**O rio que corria manso, como estendendo seus braços
Ofertando seus remansos pra refrescar nos mormaços
Às vezes se rebelava...subia praia e barranco
E vinha passear seus barcos pela calle de Rio Branco**

**Comprar telas no Uruguai, ponchos de lana pra o frio
Almacenes brasileiros, burburinho das manhãs
Fiambres do meio-dia, na escada que dá pra o rio
Empanadas, torta frita, mate dulce e choripán**

**Lembras dos bascos Aspiroz, dois irmãos e aquela irmã
Que vigiava essa fronteira qual se fosse uma guardiã?
De dia pibes e turcos, bolanta e tienda dorimã**

**De noite cine Río Branco com Clark Gable de Galã
De noche cine Rio Branco com Cary Grant de galã**

**Por que estás aqui, hoje entendi, casa de rio
Mostrar de onde viemos é o destino de nós dois
Tu és memória viva desse mundo que existiu
E guardas em teu interior esse interior que se foi**

**Por que estás aqui, hoje entendi, casa de rio
Mostrar o que um dia fomos é o destino de nós dois
Gente de uma terra só...meio Uruguay, meio Brasil
Foi assim ainda ontem, hoje é..e será depois**

De noite cine Rio Branco com Gardel de Galã
De noche cine Rio Branco con Cantiflas de galã
(Martim César – Hélio Ramirez)

Como apontado por Da Matta (2004), a evocação a uma identidade específica, quando relacionada com outras, é uma característica importante. Algo que percebemos no processo civilizador, especificamente ocorrido na América Latina, com configurações *sui generis* que tratamos de expor anteriormente. Como visto em “Casa de Rio”, há uma evocação a uma identidade fronteiriça, que unifica o que os Estados-Nação separam. A “gente de uma terra só”, permanece, tendo sido assim ontem, e prometendo ser assim amanhã.

Depreende-se da música os encontros nas tendas para compra de surtidos⁴⁸, influenciados desde tempos idos pelas flutuações violentas das moedas dos Estados. Se no Brasil houvesse crise econômica, os Uruguaios, com seu dinheiro mais valorizado, atravessavam para fazer suas compras do mês, se fosse o contrário, os brasileiros faziam esse movimento. Algo naturalizado, que não era visto pelos atores sociais que viviam na fronteira como contrabando ou descaminho. As identidades fronteiriças foram forjadas segundo essas redes relacionais – em que se encontravam Brasileiros e Uruguaios, nas tendas ou mercados, nas matinês dos cinemas dos dois lados da fronteira, nos jogos de várzea que sempre tinham jogadores dos dois lados, ou seja, nas mais diversas formas de socialização.

Quando o rio subia – como apontado na segunda estrofe – os males afligiam os dois lados da fronteira, pessoas eram desalojadas dos dois lados, e era então a ruína que irmanava os atores sociais, quando as empanadas passaram a ser prato típico de ambas as margens da fronteira, quando ver filmes em espanhol no Cine Rio Branco se tornou algo natural para os brasileiros que atravessavam como podiam a ponte Mauá. As regras léxicas imiscuídas criando uma língua nova de sonoridade peculiar. Enquanto fronteiriços, os atores sociais descobriram viver em uma terra só, como apontado na estrofe final.

⁴⁸ As compras de produtos surtidos – de alimentação, higiene pessoal, limpeza, dentre outros – eram feitas nas tendas do lado uruguaio, similares aos mercados brasileiros.

A percepção a respeito do fazer musical está, neste caso, conectada aos elementos espaço temporais. Geografia e história se mesclam, permitindo os elementos necessários aos compositores para produzirem suas obras⁴⁹. Suas obras serão “diferentes”, pois o mundo por eles experimentado é um mundo “diferente”, de costumes configurados em um ambiente distinto. Destes encontros, maneiras e costumes, nascem as obras dos atores que participaram da pesquisa. Essas diferenças se manifestam como o rescaldo geracional que modela significados sociais e, dessa forma, artísticos. O rescaldo sintético dessa fronteira específica delimitou em longos processos o que seria uma música de ordem identitária e os atores aqui analisados se veem como intérpretes dessa tradição cultural singular, sendo assim, enxergam a si mesmos como compositores fronteiriços.

Seguindo os relatos, pode-se perceber que há similaridades e pontos de desencontro entre as falas dos músicos. Suas falas convergem em muitos lugares, e se distanciam em outros, na sua relação com a arte, nas suas atuações de profissionais da arte, mas também em outras funções e do contexto em que estão inseridos. Suas representações a respeito da fronteira onde residem, têm resíduos distintos segundo a geração dos atores, mas mais especificamente, pelas formas com que “vivem” a música. De algum modo, em um universo de oito atores entrevistados todos remetem a uma ideia de fronteira como elemento fundante em suas obras; todos fazem referência a influências familiares, e todos dizem ter a necessidade de cantar ao que Carolino Correa chamou: “Gente comum e corrente”.

Essa gente comum e corrente fronteiriça parece exercer sobre os compositores a condição de modelo histórico configurado na distribuição do conhecimento em um viés coletivo, orientando a quem as obras devem alcançar. Os códigos léxicos partilhados superam a língua e se tornam fator de integração simbólica, tendo nessa integração alterações contínuas que ressignificam seus devires em um sentido civilizatório próprio para aquele tempo e espaço. Aproximando o apontado com a obra de Simmel, Vanderberghe(2017), considera que: “Evidentemente o conhecimento não é

⁴⁹ Algo comum as falas dos entrevistados é o fato de que as coisas que compõe contam a história de seu lugar no mundo, das coisas que conhecem e veem.

tanto um reflexo passivo, mas uma construção, e mesmo uma transformação ativa da realidade”(VANDERBERGUE,2017,p.62)

Ou seja, são os saberes incorporados apontados por Elias(2002) elementos primordiais às configurações da rede de compositores aqui analisados, pois é a incorporação do conhecimento em caráter geracional que configura as objetividades e subjetividades de determinada dinâmica espacial e temporalmente ocorrida, modelando assim, as formas artísticas passíveis de compreensão em determinado núcleo interdependente. Como apontado por Farias(2004):

A problemática do saber incorporado evade-se dos limites dos dispositivos mentais, envolvendo os processos de integração simbólica. São estes inscritos nas estruturas de coordenação e hierarquização das práticas historicamente condizentes com os equilíbrios de poder e com os estatutos normativos. (FARIAS, 2004, p.210)

Os distanciamentos entre os compositores, por outro lado, estão mais conectados a sua visão sobre as tecnologias nos fazeres musicais – algo a ser melhor visto em tópico posterior – tendo olhares diferentes a respeito das possibilidades abertas pela tecnologia para que suas obras sejam ouvidas e o quão benéfica é essa possibilidade de consumo intenso de um infindo catálogo de obras musicais em um âmbito cultural, reificando a ideia de bom e ruim que também se faz muito presente em suas falas. Antes de observar esses elementos contrastantes em suas falas, retornaremos a pontos convergentes nas manifestações dos atores.

Martim César, resgata a ideia da importância familiar para sua relação com a música: “meu pai tem a ver com a questão do rádio, em uma época muito forte das rádios, já cresci com meu pai apresentando músicas todos os dias às seis da tarde”. Mas o rádio não estava restringido a um espaço de propagação de ondas, cultura e códigos léxicos, era também geograficamente parte dessa faísca que levou o autor à composição: “A rádio em que o pai trabalhava era uma rádio que ficava em frente ao rio Jaguarão”.

São também as relações diuturnas com outros atores sociais e com o espaço que permitem a configuração de uma identidade artística. O rio que separa (ou une) dois países, torna-se memória constitutiva dos processos que formam relacionalmente indivíduo e sociedade. A memória, enquanto parte do complexo que engloba o conhecimento, tem seus próprios processos mentais

de configuração de determinada forma de arte. A rádio trazia a música, o rio era paisagem, mas também parte de um arsenal de conhecimentos partilhados, na visão de um menino – neste caso, Martim César. O fluxo natural para Elias(1998), permite a compreensão de perspectivas posteriormente transformadas em imagens mentais que se unem em conjuntos não necessariamente sincrônicos, embora discerníveis pelos atores sociais em relação.

Ponto a ser ressaltado no decorrer das entrevistas, foi o fato de que em alguns momentos, os entrevistados silenciavam e pareciam buscar respostas em memórias antigas, lançando suas cabeças para um lado ou para o outro e para cima, como se buscassem na memória ou na imaginação a resposta necessária ao questionamento. Isso ocorreu especialmente em perguntas que os levavam a tratar de recordar como havia ingressado no universo musical, e o que a música representava em suas vidas. Nesses instantes, pareciam navegar em reminiscências que há muito não visitavam. Em seguida retomavam suas narrativas, dialogicamente preenchendo os espaços vazios da memória. Como apontado por Delgado(2010):

O passado espelhado no presente reproduz, através de narrativas, a dinâmica da vida pessoal em conexão com processos coletivos. A reconstituição dessa dinâmica pelo processo de recordação, que inclui, ênfase, lapsos, esquecimentos, omissões, contribui para a reconstituição do que passou segundo o olhar de cada depoente. (DELGADO, 2010, p. 16)

Os questionamentos visavam evocar essa memória, carregar os entrevistados a um tempo muito possivelmente naturalizado e esquecido. Tratando de prover a análise histórica elementos para a compreensão do grupo de compositores observados, sabendo, no entanto, que alguns elementos são preenchidos com recordações inexatas dos atores. O método central no aqui proposto é processual e histórico, buscando os elementos civilizacionais específicos que configuram os fazeres dos atores sociais.

Baseia-se tal premissa na concepção Eliasiana de que existe um alto grau de dependência entre os atores sociais, tendo o processo de desenvolvimento de uma região, ligação direta com todos os seus “ismos”, sendo assim, não são rupturas radicais que alteram os fazeres culturais dos

atores em relação e sim mutações permanentes que, com o passar do tempo, começam a ser observadas, categorizadas e, enfim, catalogadas como rupturas.

Metodologicamente falando, essa compreensão norteou os questionamentos aos compositores, caminhando de sua relação com a música, o espaço e a visão do sujeito histórico pampeano, até a sua composição nos dias atuais, em um sentido civilizatório discernível, porém impremeditado. Assim, as configurações experimentadas dentre as redes interdependentes onde coexistem os atores se revelam em suas falas, em suas memórias e em suas obras.

Ainda para Delgado(2010), é ao pensarmos conceitualmente memória que encontramos o cruzamento entre passado, presente e futuro. É na memória que temporalidades e espacialidades se encontram, assim como as dimensões materiais e simbólicas o fazem, em um entrecruzamento entre a lembrança e o esquecimento, entre o que se vê como individual e o que se vê como coletivo, enfim, entre o indivíduo e a sociedade. A memória de tal modo é também, como visto por Elias, relacional e codificada configuracionalmente nas redes de interdependência.

Ao ser questionado a respeito das memórias juvenis, Martim César, recorda que começou recitando poesias de outros poetas desde muito jovem, de fato, ainda criança, e que isso o levou a fazer poesia: “A poesia é um passo entre a música e a literatura, acabei fazendo um pouco de cada uma delas, umas mais que outras”. Suas músicas, algumas nascidas como poesias, fazem referência ao mundo experimentado desde a sua infância até os dias atuais. Passando pela vivência de ir pra escola nos dias frios de inverno, pelos jogos de bola da adolescência, os bailes de campanha do começo da vida adulta em um âmbito pessoal, até em um âmbito histórico fazer música a respeito do extermínio dos povos indígenas, passando pelas ditaduras latino americanas, e desaguando em questões sociais contemporâneas, tais quais desigualdades na divisão de terras, de recursos financeiros, corroborando assim com o apontado por Hélio Ramirez a respeito da música ser um ato político. A respeito dos processos históricos que configuraram a região do pampa, Martim divide com Hélio e Paulo Timm a composição “Cruz do Sul”, música de trabalho do CD “Caminhos de Si – O tempo”.

O fantasma de um corsário
Ainda vaga pelo Pampa
Num comboio imaginário
De navios cruzando campos

Nos fortins de San Miguel
Santa Tecla e Sacramento
Nas batalhas sem quartel
Se forjou seu nascimento

Índios Tapes missioneiros
Como novos argonautas
Enfrentando os estrangeiros
No ocaso de uma raça

O meu Sul é esse rio
Pampa imenso feito o mar
Fogo grande em meio ao frio
Cruz do céu no teu olhar

No olhar de antigas luas
Sob os llanos da memória
O extermínio dos charruas
Ainda sangra nossa história

Correrias pelos campos
E um tempo sem alambrados
Moringue e Borges do Canto
Mateiros sobre o cavalo

Lanceiros de Canavarro
Traição, vidas cortadas
Povos negros desterrados
Triste força das charqueadas
(Caminhos de Si)

A composição em sua primeira estrofe faz referência à memória bélica que a região demonstra desde que as grandes navegações levaram ao encontro deste lugar do mundo, até então por nativos ocupado. Os símbolos da morte e da *llanura* – enquanto elemento idílico – entrecruzam-se sob a égide da pena do poeta, lançando ao papel a figura de um comboio imaginário eternamente aprisionado sobre o pampa.

Em sua penúltima estrofe a canção faz referência ao mundo pampeano anterior aos alambrados, para em seguida remeter as batalhas por território, avançando sobre a traição de Davi Canabarro aos Lanceiros Negros, no episódio que ficou conhecido como Massacre de Porongos⁵⁰. Os avanços e

⁵⁰ Diversos conflitos da chamada Revolução Farroupilha ocorreram na região do pampa, colada à fronteira com o Uruguai, em 14 de Novembro de 1844, um esquadrão de lanceiros negros – homes que lutavam naquela guerra em troca da promessa de alforria – foi arrasado pelas

voltas temporais refletem, a seu modo, a visão atemporal que o Pampa imenso empresta aos olhos dos que o experimentam.

Reiterada tal percepção em seu refrão: *O meu Sul é esse rio/Pampa imenso feito o mar/ Fogo grande em meio ao frio/Cruz no céu do teu olhar*. A planura pampena – sob as estrelas do Cruzeiro do Sul - com sua aparente infinitude, aparece nos quatro versos desta estrofe, localizando dessa forma, a fronteira específica em que foi composto, a partir da referência partilhada diversas vezes pelos compositores ao rio do lugar.

Ao ser questionado a respeito de sua relação com a figura dos *gauchos*, Martim César diz o que em sua memória acaba por imiscuir-se com a figura do *gaucho*, aquele ser tão mencionado até então. Na composição “Canto de Adeus aos Velhos Gaúchos” nos diz em seu recitado: “Ficaram mateando ao pé dos fogões/ os velhos gaúchos até que partiram/ ou talvez alambrando num campo de fundo/ e nem sabe este mundo se um dia existiram.../ de nomes antigos, com calos nas mãos/ a franqueza da raça gravada no rosto/ mui guapos pras lidas/ valentes pras guerras/ cuidavam da terra pra o lucro dos outros”

Ao fazer menção ao fato de que os *gauchos* partiram, e ao fato de que no mundo contemporâneo não se sabe de sua existência, Martim resgata a memória enquanto salvaguarda, hipótese por este pesquisador defendida. A escolha de temáticas e de ritmos é também um ato de resistência a um mundo que acelera em direção ao esquecimento contínuo, a cada instante reinventado, reconfigurado. Essa velocidade, assim, é atacada pelos compositores aqui analisados, ainda que nem sempre de forma racional. Não se fecham e recusam “o novo”, mas entendem que se não se debruçarem a cantar sua região no mundo, ninguém mais o fará, de alguma forma seguindo o apontado por Leon Tolstói: “Canta a tua aldeia e serás universal”.

O primeiro *gaucho*, aquele referido, livre, desapareceu, segundo Martim, com o surgimento dos alambrados, este foi domesticado e tornado um peão: “É como se fosse um leão colocado em um zoológico, na jaula ele segue um leão, mas já não é mais livre, então não existe mais da mesma forma, todavia, o gaucho peão, está quase extinto desde o fim dos anos oitenta, mas há uma

tropas imperiais. Os lanceiros haviam sido desarmados pelo general Davi Canabarro em conluio com os imperiais.

herança atávica nessas pessoas que segue corcoveando na veia”. Ainda para Martim: “O *Gaúcho* manifesta-se como uma figura totêmica, como um espírito, uma nuvem luminosa, que paira e não é etérea, é isso que faz com que muita gente crie músicas sobre esse ser”, sendo a base de um folclore que a partir de seu lugar no mundo busca a universalidade.

A universalidade do folclórico é um elemento importante no aqui proposto, e é essa compreensão que verte das falas dos atores entrevistados, um exemplo disto, é que nos dois discos produzidos pelo grupo “Caminhos de Si”, ademais de muitas composições sobre o pampa, sobre a fronteira e práticas ancestrais de homens e mulheres de outrora, há em cada um deles uma música sobre Dom Quixote de La Mancha, figura – quiçá mais destacada - do panteão da literatura mundial. “O sonho de Cervantes” perpassa a história do cavaleiro da triste figura relacionando-a com todos os homens e mulheres. Seríamos assim como o personagem do espanhol Miguel de Cervantes, “Às vezes dois, por vezes Quixote e por vezes Quijano”. Em “A última aventura de Dom Quixote”, refere-se, o grupo “Caminhos de Si” ao tardio retorno à sanidade do fidalgo e guerreiro: “Don Quijote de La Mancha/ Já imortal se fez tua lenda/ Hoje o mundo vem pedir-te que regresses a tua senda/ Dai-nos outra vez teu sonho/ Tua coragem, teus valores”. No final da aventura quixotesca, o universal de Cervantes encontra com a realidade do fim do sul do América do Sul:

Enfim, termina o sonho, voltaste a ser Quijano
E a morte que te ronda é a de todo ser humano
E a sorte que te espera é a de todos os mortais

Enfim, tudo se acaba e assim também a aventura
Daquele heroico cavaleiro nem recordas a figura
Aqueles dias memoráveis não regressarão jamais
E, no entanto, o que importa tua tardia lucidez
Se o mundo sempre vai lembrar a altiva insensatez

De um louco que sonhou ser um sonho a realidade
Teu nome Dom Alonso será apagado pelo vento
Mas Dom Quixote viverá muito além do esquecimento
Além de ti, além de mim, enquanto houver humanidade

(Caminhos de Si- Recitado Final “A última aventura de Dom Quixote”)

Os dois discos referidos são obras de caráter fronteiro, descrevendo uma região do mundo através dos séculos, dos encontros entre os atores, de

fatos importantes, dos trens, dos êxodos, passando pela escravidão negra, pelo genocídio índio, e em meio a essa obra regional está o Quixote de Cervantes. Como o elemento onírico – arte ou loucura – fundante de um grupo configurado pelo encontro que a música, o espaço e a temporalidade puderam relacionar.

Outro ponto importante na percepção dos atores a respeito de si mesmos está em que as falas dos compositores entrevistados vão todas em um sentido comum ao referir-se aos símbolos da música para eles. Uma ideia subjetiva de música boa e de música ruim. Martim é o único que se esforça em descrevê-las: para ele “música boa” é aquela que perdura, que carrega consigo uma identidade, e a “música ruim” teria uma função rápida, um produto feito para se tornar obsoleto com o passar do tempo.

Questões referentes a elementos qualitativos dos produtos artísticos não nortearam este trabalho e tampouco foram apresentadas como objetivos em qualquer grau. No entanto, um elemento tantas vezes repetido nas falas dos entrevistados – de todos eles – tem de ser, ainda que de forma superficial, analisado. A música boa e a música aparecem sociologicamente como categorias desde as categorizações feitas por Adorno(2011) referindo-se, no entanto, à época a uma “música séria” e uma “música ligeira”. A “séria” para Adorno, fazia referência às obras vanguardistas, enquanto a “ligeira” referia-se a uma música produzida mercantilmente para rápida deglutição popular.

Importante ressaltar que as obras reproduzidas em rádio eram duramente criticadas por Adorno e posicionadas como “músicas ligeiras”, estando dentre elas o Jazz e o Blues. Ainda assim, tratando de atualizar minimamente este debate podemos considerar que os compositores entrevistados catalogam a “música boa” ou “séria” em um novo local de vanguarda mais amplo do que aquele vislumbrado por Adorno. Num lugar onde o popular, o histórico, o geográfico e o erudito se encontram e imiscuídos configuram o que consideram bom e conseqüentemente aquilo que é ruim.

Interessante notar como a visão Adorniana aproxima-se da visão que os atores têm a respeito de si mesmos e do que consomem – e conseqüentemente em suas redes configura-se como o correto a ser consumido. Para Adorno(2011), a música em nível inconsciente tem de retratar a relação entre os indivíduos e o todo social, retratar aquilo que é verdadeiro

para os sujeitos na sua relação com a sociedade. Como dito por Lalo Larregui: 'Eu escrevo a minha verdade, as coisas que considero importantes, desde o assassinato em Brasília do índio Gaudino até a história dos sobreviventes dos Andes'.

Como dito anteriormente esta temática não é central a este trabalho, tendo sido trazida por ser um elemento tantas vezes levantado pelos compositores analisados. Considero em modo superficial uma aproximação de algum modo da visão Adorniana vanguardista por parte dos atores sociais entrevistados.

Neste tópico tratamos de analisar mais detidamente elementos caros à compreensão que os artistas têm a respeito da arte que produzem mais especificamente em sua relação com a fronteira onde vivem e compõem, relacionando suas falas com elementos analíticos retirados de Norbert Elias, Georg Simmel e Antônio Cândido. Mais adiante, utilizando-nos dos mesmos autores, analisaremos de forma mais dedicada o elemento universal presente no folclórico e a relação de *mimese* e *poiese* na configuração dos fazeres culturais dos atores aqui analisados. Após, ainda sob mesma lente analítica, trataremos de relacionar os processos de longa duração na configuração das obras e dos grupos musicais na fronteira observada.

3.2 Sonoridade Fronteiriça – Costumes nas redes interdependentes

Para Elias(2002), a pauta sonora é dotada de significados acordados pelos atores relacionalmente e, até por isso, está em constante mutação, gerada pela flutuação nas dinâmicas configuracionais. Com isto, quer dizer que os símbolos linguísticos não podem ser apreendidos ou desenvolvidos por atores isolados socialmente, sendo possíveis apenas – como toda a sociologia configuracional – em relação. O conhecimento, desse modo, é resultado de processos sociais ininterruptos que, em suas redes de atores em interdependência, criam os símbolos sob os quais os atores realizarão sua comunicação, símbolos estes que darão a esses atores em relação, que comungam das mesmas standardizações a possibilidade de criar. A linguagem é necessária para compreensão, em uma relação dialógica com atores que precisam comunicar. Aqui Elias se encontra com Cassirer, ambos consideram o arsenal de simbologias configuracionais do ser humano, como algo também distintivo, ao pensar as distinções também como a síntese do que ocorre no feixe relacional, como um caso específico dentre tantas possibilidades, demonstrando a própria realidade como relacional.

Sem as palavras, a própria capacidade de imaginar, dita por Elias(2002,p.38): “ É mãe e pai de toda arte, sendo indispensável para a sobrevivência da humanidade”, ficaria restringida a um ponto de total incompreensão. As palavras apenas fazem sentido quando um grupo social as standardiza, e de algum modo as domestica, executa normatividade e apropria codificações lexicais ao seu tempo e espaço.

A letra de uma música, a seu modo, é a implementação artística da relação dialógica entre mimese e poiese, ou seja, é memória e repetição ao utilizar-se de elementos constitutivos daquela macro configuração, mas é poiese em seus elementos transcendentais que relacionam as possibilidades lexicais, com a imaginação e a transgressão do factível. DeNora(1995), debate um dos pontos mais complexos a respeito das composições: a mensuração do valor social das mesmas. Defende que a modulação de tal valor ocorre socialmente, no âmago das relações entre atores sociais, sendo a síntese de batalhas ganhas e perdidas.

O valor da obra está condicionando também por valores em longos processos configurados nos encontros nas redes, manifestados em formas de costumes. Ao contrário dos regramentos estáticos, os costumes estão sujeitos a flutuações e vão sofrendo alterações figuracionais de acordo com as mudanças nas flutuações de poder dentro das redes. Percebe DeNora, em um trabalho de 1995, que a excelência da capacidade musical está conectada nesta configuração com a figura de homens, não obstante, neste trabalho, apenas homens foram encontrados. Para ser mais exato duas mulheres foram mapeadas, uma delas abandonou a música, e a outra não compõe, posicionando-se apenas como intérprete.

Ainda assim, infere-se, que em outros cenários uma maior proeminência feminina tem sido vista nas últimas décadas, considerando-se as alterações de dinâmicas de poder que as lutas feministas nas últimas décadas ocasionaram nos processos históricos ocidentais. Este tema, por mais que seja de suma importância e deva ser melhor analisado, não cabe ao objetivo central nesta dissertação, contudo, traz um elemento constitutivo das configurações que levaram aos compositores aqui analisados.

Ao comunicar-se, determinados símbolos são escolhidos e surgem como constitutivos de uma identidade específica, aqui fortemente conectada ao *gaucho* e ao pampa. Carolino Correa ao referir-se à relação de sua obra com a região em que nasceu e reside, nos diz: “Ao coração do povo apenas chegam os que se comunicam com a voz e a língua da alma. Ali ficarás e é ali que seguirás vivendo”. Como apontado por Vanderberg(2017,p.22),a alma enquanto aparato metafísico de compreensão pode ser encontrada em Simmel, em referência a que matéria e espírito são obras da alma, engendradas em um encontro místico, que transforma as relações tanto interiores quanto exteriores. Todas as formas artísticas seriam, assim, conteúdo do que a alma é capaz de conceber. A voz, através da língua e da alma é algo que aparece nas falas dos entrevistados, assim como sempre aparece o nome de Atahualpa Yupanqui, que na obra “O canto do vento”(1959) aponta:

El canto era la única voz en la penumbra. Aquellos rústicos estibadores, aquellos carreros que horas antes eran puro refranes y chanzas, estaban transitando otros caminos. Cada cual iniciaba un

viaje a su recuerdo, a su amor, a su pena, a su esperanza. La vida me enseñó que muy pocos públicos serían capaces de superar en atención y calidad de alma a esos seres crecidos en la soledad pampeana. (Yupanqui, p.6)

Ainda segundo Vanderbergh(2017), Simmel compreende a vida como a unidade aquém e o absoluto como a unidade além, sendo assim, a alma é o único lugar em que essas unidades podem se encontrar. Ou seja, a composição artística, enquanto condição originária, só é possível no encontro dessas duas unidades, de algum modo aproximando aqui as compreensões de Elias e de Cândido à visão Simmeliana. Assim, a unidade aquém, se configuraria como a vida experimentada pelos atores sociais em suas redes interdependentes, encontrando-se com o absoluto, que seria o quinhão da fantasia de Cândido, onde o gênio tem a possibilidade de criar, ou seja, onde ele se relaciona em uma unidade além que encontra-se com aquela e obtém na arte sua possibilidade de transgressão.

Martim César, refere ao processo de criação:” Eu tenho uma música em que eu vou contando como o poeta começa a pensar e a criar, aí quando ele termina a música, ele olha pra o que fez ou pra sua mão, pra caneta ou pra pena, e se sente como um Deus, por que ele se sente igual a um Deus? Porque é uma criação”. Conclui Martim: “A gente acredita que Deus – não importa que Deus – é uma entidade que criou algo”

É no encontro do mundano, factível e discernível em uma codificação coletiva, com o que escolhemos chamar usando o termo de Cândido (1995), quinhão da fantasia, que obra-autor-público configuram sua relação, e sua compreensão a respeito do seu lugar nessa relação. Não obstante nos pareça, como a Cândido, que essa relação é indissolúvel, pois apenas existe em interdependência. A compreensão que autor e público têm a respeito de si não está necessariamente mediada por essa mesma compreensão. O processo de criação, subjetivo essencialmente, aumenta o poder psicológico do compositor em sua própria visão a respeito de si, como visto na fala anterior e de algum modo esse aumento de poder autônomo chega as redes interdependentes, sendo levado às configurações comungadas com aqueles que são público, receptores de sua arte.

Com isso, como apontado por Corcuff(2004), a rede de inter-relações tem seu caráter individual dentro do coletivo, introjetando e transformando estruturas interiores de personalidade, corroborando com outro dos conceitos de Elias, onde o *Habitus* irá configurar as predisposições dos indivíduos para um modo de agir e pensar costumeiro. Tais estruturas apenas fazem sentido em uma análise processual das relações entre os atores, e tendo a compreensão que o não estaticismo determinista demanda uma flutuação constante nas dinâmicas dos atores que experimentam determinadas redes. A própria compreensão de deidade⁵¹, apontada pelo compositor, reitera seu papel dentro de determinada configuração de uma rede relacional específica. Pode-se pensar esta compreensão pelas relações sociais que legitimam o que sua obra oferece. Isso introjeta-se na relação sócio/psicogenética experimentada pelo ator em relação.

Assim, as diferentes estruturas de personalidade do indivíduo estão diretamente conectadas às relações sociais por estes experimentadas. Como apontado por Elias(1993;1994), as codificações da sociedade burguesa de corte eram diametralmente distantes da sociedade feudal, e é de bom tom considerar que o mesmo ocorre nos processos sócio-históricos americanos, mais especificamente na fronteira aqui analisada e nos atores sociais que aqui são observados, e é por isso que reitero a importância de compreender importantes acontecimentos históricos que, de algum modo, configuraram as relações entre atores sociais e os monopólios estatais.

A compreensão a respeito de suas composições, do significado de suas obras, e de que público deve consumi-la, está conectada a longos processos que configuraram dentro das redes. Noções com relação ao que é boa música e do que não é⁵². Noções claras e comungadas no que concerne aos produtos musicais como um todo, e de que a identidade desses atores para eles mesmos, enquanto atores, está alicerçada na certeza de fazer o que seus pares consideram boa música. Com isto, as redes influenciam a todo momento e a todas as obras dos compositores, ainda que eles não necessariamente compreendam isso, ao analisarmos músicos, analisamos uma função premente

⁵¹ Conjunto de forças que se configuram em uma divindade. A fonte de tudo aquilo que é divino.

⁵² Uma frase repetida por alguns dos entrevistados foi: 'Só existe dois tipos de música: a boa e a ruim'.

da sociabilidade humana, uma forma de sociação léxica que ajuda a configurar a identidade de determinado povo e/ou grupo social.

Os compositores apontam em suas falas outra fronteira importante, a fronteira entre o mundo rural e o urbano. Muitos dos compositores viveram suas infâncias no meio rural. O meio rural descrito se localiza dentro dos municípios analisados em uma região de estâncias com forte apelo da pecuária e da agricultura. Dialogando com o proposto por Elias(1994), os signos mnemônicos falam do entrecruzamento da trajetória pessoal dos atores, com a síntese das relações ocorridas em suas redes interdependentes e os sentidos da trajetória, enquanto sociedade, da região como um todo. Com isto, essa vivência em meio rural manifesta-se como memória, mas também como conhecimento, na forma como Norbert Elias observava as sociedades e os seus atores. O saber incorporado na infância desses atores atravessa sua memória e suas próprias noções de pertencimento, levando a um tipo de composição sintética, na interpenetração do rural e do urbano com outras características específicas da região observada.

Segundo Hélio Ramirez, até os anos oitenta havia muito poucos aparelhos televisores, e os encontros artísticos ocorriam muito mais em um espelhismo entre Jaguarão e Rio Branco. Era essa troca, que configurava as músicas e os fazeres culturais a ser apreendidos. Para Martim César, o mundo do *gaucho* a pé foi sendo substituído e não existe mais como havia, sendo hoje: “O mundo da soja, do maracheiro, do eucalipto, dificilmente tu vais encontrar o bolicho, isso acabou”. Processos como o do êxodo rural retiraram muitos homens e mulheres do interior dos municípios indo para os centros urbanos, em busca de oportunidades de emprego. Havia homens e mulheres demais para empregos de menos no campo, e a cidade surgia como promessa de dias melhores.

O apontado por Slatta(1985), a respeito do baixo número de homens necessários para a realização dos trabalhos no campo já no final do século XIX tornou-se um problema ainda maior com a chegada de novas tecnologias no campo. Os bolichos de campanha, segundo Martim foram fechando nas últimas décadas, corroborando assim com um sentido histórico que desenhava uma trajetória nesse sentido há mais de cento e vinte anos. O passado *gaucho*

revestiu-se assim de reminiscência e, de algum modo, é essa reminiscência que é contada pelos atores sociais aqui analisados em suas composições.

Segundo Elias(1995): “Para se compreender alguém, é preciso conhecer os anseios primordiais que este deseja satisfazer. A vida faz sentido ou não para as pessoas, dependendo da medida em que elas conseguem realizar tais aspirações (ELIAS, 1995, p.13). O que se retira da fala dos compositores ouvidos é a aspiração a realizar seus desejos artísticos por meio da arte que lhes é possível conceber. Corroborando com Cândido(1995), é da relação entre os quatro quintos de identidade configurada dentro das redes interdependentes e o quinhão da fantasia que o autor conceberá sua obra. Seus desejos de reconhecimento estão também alicerçados na forma que seus saberes incorporados são transformados em um produto cultural e relacionados a um público capaz de recebê-lo. Ainda para Elias:

...Os anseios não estão definidos antes de todas as experiências. Desde os primeiros anos de vida; algumas vezes, porém, isto ocorre de repente, associado a uma experiência especialmente grave. Sem dúvida alguma, é comum não se ter consciência do papel dominante e determinante destes desejos. E nem sempre cabe à pessoa decidir se seus desejos serão satisfeitos, ou até que ponto serão, já que eles sempre estão dirigidos para outros, para o meio social. Quase todos têm desejos claros, passíveis de ser satisfeitos; quase todos têm alguns desejos mais profundos impossíveis de ser satisfeitos, pelo menos no estágio presente de conhecimento.(ELIAS, 1995, p.13-14.)

Assim, os anseios são dirigidos ao meio social por parte destes compositores em forma de canções. É a forma encontrada de manifestar – consciente ou inconscientemente – um desejo de reconhecimento como um ser individual destacado dentro de determinadas redes sociais. Há aqui um ponto interessante a ser analisado. A escolha dos elementos constitutivos das obras não se dá aparentemente em um grau de consciência total, pois é atravessado pelo conjunto de pertencimento que envolve a memória, a linguagem e os saberes incorporados, porém esse movimento configura-se como bitransitivo quando nota-se que a necessidade de reconhecimento é satisfeita pelo aplauso dos atores sociais da própria rede interdependente. Não quero dizer com isto que os atores aqui entrevistados não almejem reconhecimentos em outros âmbitos ou em uma escala maior, mas sim que sua obra é destinada em um primeiro momento – e demanda aprovação – aos pares que reconhecem suas trajetórias artísticas, como também pessoais.

A memória atávica do *gaucho*, figura bastante discutida até aqui, configurou, a seu modo, uma determinada narrativa por parte dos atores, uma mitologia determinada que só pode ser compreendida lexicalmente por partes que compartilhem de símbolos similares em suas redes relacionais. A obra está assim, em um primeiro momento, circunscrita a um determinado tempo e espaço, e a uma determinada figura. Ao mesmo tempo que esse conjunto de conhecimentos configura um tipo de obra que chega a também determinado público, e dialoga com ele, passa a ser restritiva a outro público que não compreenderá determinadas codificações. A própria escolha rítmica ajuda a determinar quem sentirá pertencimento na música que estiver tocando. A música fronteira de algum modo, parece ter também suas fronteiras estabelecidas pela geografia, podendo chegar a outros atores que comunguem daquele tipo de composição em um espaço determinado, neste caso específico o bioma Pampa.

Mas o que torna a música universal? O que a faz transcender o lugar de emissão e chegar a outros portos e ser compreendida? A universalidade da obra é a transposição geográfica da obra, todavia isso se torna possível apenas com a ampla divulgação das codificações dos atores. A obra sozinha não é capaz de fazê-lo. Esse movimento de emissão e recepção demonstra o papel da subalternidade⁵³ de um tipo de arte realizada em uma região não central em qualquer dos países analisados. Com isto, a universalidade demanda exatamente isso, um caráter de troca universal de saberes compartilhados, algo que pode ser visto no Rock inglês ou no Pop norte americano, atravessando fronteiras com os avanços tecnológicos. A possibilidade de compreensão, edifica-se exatamente nessa transposição do local para o global em uma macro figuração diretamente conectada aos fazeres daqueles que exercem maior poder dentro das redes em relação aos monopólios.

Retornando aos compositores aqui analisados, suas trajetórias aliam-se com elementos constitutivos de uma identidade configurada em longos processos, e com elementos comuns à sua realidade diuturna. Aventar temáticas de caráter binacional, relaciona-se com suas vivências na fronteira.

⁵³ Para Gayatri Spivak(2012) o subalterno não poderia falar porque, na ausência de agência validada institucionalmente, não haveria o sujeito da escuta.

Fazer canções sobre os pescadores, contrabandistas, os barcos e os areeiros relaciona-se com o rio que sempre foi paisagem, mas também parte da própria identificação.

Se o passado *gaucho* se torna uma memória atávica, o rio manifesta-se enquanto permanência na fala dos compositores. Para Hélio Ramirez: “O rio é um ente, uma divindade, em um caráter metafórico, transcendental”, e seus símbolos aparecem como a passagem de um tempo que, nas águas sempre vultosas, de algum modo não passam. Ou seja, as águas vão e não são as mesmas, mas o rio é sempre, ele emprestando uma importante peculiaridade a esta região do mundo. Para Carolino Correa: “Despertar na beira do rio da tua infância, é como te dar de presente momentos únicos e irrepetíveis, voltando a outras amanheceres em que aprendestes a querer os ensinamentos de teu pai”. Alessandro Gonçalves, por sua vez, nos diz:

Nossa geografia tem como base o Pampa, mas o nosso maior diferencial está ligado a questão das águas, rios e lagoas, no nosso caso específico, o rio Jaguarão. Nossa arte, nas letras, nos ritmos, é muito influenciada por uma geografia diferenciada do resto do Rio Grande do Sul. Essa mescla de Pampa e das águas. (Alessandro Gonçalves entrevistado por Gonçalves em fevereiro de 2021).

Na canção Jaguar Grande do Sul, em parceria com Paulo Timm e Martim César, Alessandro refere à região da fronteira em que reside, às águas do Rio Jaguarão e ao mito que deu nome ao município.

(Recitado)

Um grito e o silencio na beira do rio
Mais um que se foi, pra sempre sumiu
Uns contam que ouviram de quem nunca viu
Do medo, da sombra por anos a fio

(Início da Música)

Foi lá no tempo dos índios charruas
Tudo era verde nas terras do sul
Matas, aguadas, o sol e a lua
Não sabiam do ouro, das leis ou da cruz

Chegaram os brancos trazendo a fronteira
Os mapas, as guerras o luzir dos metais
Se foi o sonho da mesma bandeira
Restou a história que contam meus pais

Vidas e mortes
Sonhos e medos
Tantos segredos

Pelo rio do lugar
Grito e silencio na noite escura
Tem gente que jura que é o jaguar

(recitado)
Talvez a mandinga de um pajé feiticeiro
Por vingar uma raça arrancada da terra
Fez nascer pelas margens desse rio povoeiro
Um ser que era mescla de peixe e de fera

Talvez, pois, ao certo, não se soube jamais
Quem chegou muito perto não viveu pra contar
Ao abrir-se a barranca era tarde demais
Pra se crer na história desse estranho jaguar
(Alessandro Gonçalves – Paulo Timm – Martim César)

Anteriormente referimos à figura do areeiro, em uma relação inexorável com as águas e com a música nesta fronteira, tendo intérpretes dessa função sui generis nas duas bandas da fronteira: Hélio Ramírez e Carolino Correa. A lenda do Jaguar é agora representada em uma alegoria que trata de contextualizar o surgimento da figura mítica com os processos civilizatórios experimentados nesta região, dos bélicos encontros às reminiscências que atravessaram os séculos como memória.

O folclore regional – como a lenda do Jaguarão - então é elemento constitutivo das configurações que ocorreram nesta região de mundo, de algum modo lexicalmente colaborando para a compreensão e mais do que isso promovendo o escalonamento de códigos lexicais de caráter folclórico para mais atores sociais em um movimento geracional. A música é considerada muitas vezes uma temática não puramente sociológica, o que Antônio Cândido tenta(e logra) desmitificar. Há dentro da arte uma questão a respeito do que é “bom” ou “ruim” e isso per se demonstra a importância de que a análise de algum modo dos fazeres artísticos deva ser realizada em um âmbito sociológico, partindo-se da compreensão que a arte é produto de determinada sociedade, em determinado tempo e espaço.

As obras observadas segundo essas premissas deverão demonstrar elementos sociais que, de muitas formas, a simples observação não será capaz de transpor. Demonstrando ademais de códigos léxicos específicos, como a união dos idiomas português e espanhol, e a configuração de um

portunhol ⁵⁴ específico, fazeres naturalizados – como relacionamentos amorosos com pessoas de outra nacionalidade que vivem em outro país, ou como frequentar festas e bares dos dois lados da fronteira em uma mesma noite - parecem ter caráter autômato em determinadas redes interdependentes em relação àqueles que não vivem em cidades gêmeas de fronteira.

Se longos processos históricos configuraram uma região específica do mundo, suas manifestações artísticas – aqui a música – representam, a seu modo, o caráter processual das configurações e o presente dos códigos lexicais constantemente transformados, ao trazerem representações de símbolos constituídos ao longo do tempo: o idioma e suas formas de uso em regiões determinadas, os ritmos que utilizados dialogam com a memória e o sentimento dos atores sociais em relação. Ou seja, o contemporâneo descreve ações ancestrais, segundo codificações atualizadas que não necessariamente os atores históricos descritos compreenderiam, pela alteração dos símbolos dentro das redes relacionais. Elias e Cândido são acionados para a realização deste trabalho, em uma relação dialógica entre o que é processual e a importância sociológica da arte. A relação entre a singularidade e a dependência prende e liberta em um movimento paradoxal de mutação constante. Como dito por Elias:

Assim, cada pessoa singular está presa, presa por viver em permanente dependência funcional de outras; ela é um elo nas cadeias que ligam outras pessoas, assim como todas as demais, direta ou indiretamente, são elos nas cadeias que a prendem. Essas cadeias não são visíveis e tangíveis, como grilhões de ferro. São mais elásticas, mais variáveis, mais mutáveis, porém não menos reais, e decerto não menos fortes. E é essa rede de funções que as pessoas desempenham umas em relação as outras, a ela e nada mais, que chamamos “sociedade”(Elias, 1994, p.24)

Como visto por Cândido(1995), o conhecimento estético faz-se indispensável para a compreensão da relação existente entre a obra, autor e seu público receptor. Ao analisar-se a obra em si, procede-se a uma visão do lado de dentro, ainda que este lado receba condicionantes dos costumes acordados nas relações sociais, no aprisionamento que as redes

⁵⁴ Martim César em uma de suas falas indica que o Portunhol falado nesta fronteira é diferente do Portunhol falado em outras fronteiras entre Brasil e Uruguai,

interdependentes geram em um ideário falso de liberdade criativa. São os resultados das flutuações que aparecem – em formatos diferentes, remodelados pelo quinhão da fantasia – nas obras dos atores de determinada figuração social. Aqui, especificamente, imagens pertencentes a uma figura que assumiu no decorrer de processos geracionais um caráter mítico, ajudam na confecção e absorção de determinado produto cultural.

A memória descrita nas composições, aparece na fala dos entrevistados em dois nomes repetidos por todos os atores. O primeiro, figura essencial ao aqui proposto é Atahualpa Yupanqui, recordado por Martim César e Canário Martínez como: “Cantor de cosas olvidadas”. Para Martim é exatamente isso que ele e seus pares fronteiriços são, cantores de coisas esquecidas, tendo como incumbência quase religiosa cantar sobre as coisas: “que quase ninguém mais lembra”. Preservar uma memória que nem os próprios atores, no mais das vezes, viveram, em um processo histórico passado por seus pais, e talvez até transmitido antes disso pelos seus avós.

E o segundo é Martin Fierro, o *gaucho* indômito, a figura que por meio da literatura gravou-se no imaginário de homens e mulheres em três pátrias distintas, atravessando o Pampa enquanto uma memória que, assim como cantava Atahualpa, fala de coisas esquecidas.

Aqui me ponho a cantar no compasso da guitarra, que o homem que sofre de insônia por uma pena extraordinária, como a ave solitária com o cantar se consola. Peço aos santos do céu que ajudem meu pensamento: lhes peço neste momento que vou cantar minha história avivem minha memória e esclareçam meu entendimento. Venham santos milagrosos, venham todos em minha ajuda, que minha língua se embaralha e se atrapalha minha vista; peço meu Deus que me assista em uma ocasião tão rude. Tenho visto muitos cantores, com famas bem obtidas e que depois de adquiridas não querem sustentar: parece que sem largar cansaram-se em partidas...(..) Cantando hei de morrer, cantando vão me enterrar e cantando hei de chegar ao pé do Eterno Pai; do ventre da minha mãe vim neste mundo para cantar(Martim Fierro, 2011, p.19-21)

O canto, a guitarra e o *Gaucho*, se encontram em uma única imagem deste homem, essa imagem então se caracteriza, a seu modo, como fundadora das obras que buscam salvaguardar uma determinada memória histórica. Em uma pesquisa rápida, por exemplo, em qualquer plataforma de buscas, ao escrever a palavra *gaucho*, é comum encontrar diversas imagens de homens,

cavalos e guitarras. Com isso, infere-se, que esses três vetores atravessaram os séculos em uma relação de proximidade imagética. Configurando relações que levaram a um determinado tipo de obras, possíveis em uma configuração específica, que usa de uma espécie de universalismo do pampa, enorme, interminável, silencioso, quieto, idílico, como dita por Ricardo Gutierrez⁵⁵, em sua poesia chamada “El Gaucho”: “Siempre verde, siempre inmensa/ Siempre inmóvil y desnuda/ Siempre callada y desierta”

Essa imagem atávica de um Pampa que não existe mais modelou inicialmente o homem *criollo* que, ao atravessar os séculos, gravou-se no coração da canção popular da região, e em outras formas de manifestação folclórica – como a literatura e a dramaturgia. O pampa enfrentou diversos acontecimentos e se alterou, alternando sua paisagem hoje repletas de estradas e plantações de eucalipto e soja, mas considera-se aqui que a reminiscência *gaucha*, ademais de ainda fazer-se presente nas relações diuturnas entre atores, é elemento constitutivo das obras de arte configuradas nessa região como visto na fala dos compositores. No sentido analítico aqui proposto, a interrogação ao passado é sociologicamente necessária para que se possa compreender a forma como as dinâmicas sociais realizaram-se em sua trajetória.

A seguir, dando sequência às discussões, trataremos de analisar a relação dos compositores analisados com o mercado fonográfico, e as formas de financiamento alternativo encontrada pelos atores para transformar suas obras em produtos culturais que possam ser divulgados e distribuídos.

⁵⁵ Poema inserido na coletânea “El parnaso argentino”, lançada no ano de 1845. Casa Editorial Sopena, calle de Valencia, 275 y 277 – Barcelona.

3.3 – Os Compositores: formas de financiamento e divulgação de suas obras

Este tópico surge a partir de falas que se aproximaram nas entrevistas dos interlocutores desta pesquisa. Uma das questões levantadas referia a forma como financiavam suas obras, de que forma os produtos culturais por eles concebidos eram transformados efetivamente em produtos. Esse questionamento se fez necessário para ajudar na compreensão do alcance de suas obras e da visibilidade recebida por estes compositores em relação ao processo industrial da cultura ou a própria visão dos governos a respeito de sua importância, enquanto representantes de uma cultura regional.

Os compositores analisados, em sua maioria, concursados de seus respectivos estados, tem de algum modo uma certa estabilidade financeira em relação a maioria da população de ambos os países. Sabem o que receberão todos os meses e, assim, podem organizar-se, como apontado pela maioria deles, para lançar seus produtos culturais. Todos têm algum trabalho artístico autofinanciado. Forma que encontraram de fazer com que sua arte encontrasse um registro definitivo. Todavia, há nuances específicos que os diferenciam.

O autofinanciamento se apresenta assim como outro modo de diferenciação do artista, afinal, ele se comporta como um artista livre de amarras mercadológicas. Como visto por Cândido(1995), a própria atividade do artista estimula essa diferenciação, organizando e delimitando os grupos que, ademais da obra, se aproximam do símbolo representado por aquele artista. E vendo sob essa perspectiva, prossegue: “Percebe-se o movimento dialético que engloba a arte e a sociedade num vasto sistema solidário de influências recíprocas” (CÂNDIDO, 1995, p.33).

Não considera, no entanto, Cândido (1995) que essa liberdade criativa de fato se manifeste totalmente – como algumas das falas dos atores sociais parecem fazer crer. Existem diversas forças sociais que guiam e condicionam os artistas e seus fazeres em maior ou menor grau. Determinando, em um primeiro momento, o quando de sua produção, e em seguida sua necessidade e, por fim, sua inserção como um bem coletivo. Um exemplo de como forças sociais influenciam na feitura das obras é o trazido por Elias(1995), em carta enviada a Mozart, o Imperador José II, insatisfeito com a feitura do projeto “ O

rapto do Serralho”, disse: “notas demais, meu caro Mozart, notas demais”. O grau da influência dessas forças sobre as obras deverá ser medido pelo nível de dependência existente entre os atores. No caso das sociedades de corte, os compositores dependiam de ser bem quistos pelos nobres para viver, o que não se manifesta aqui, porém, isso não exclui a importância da recepção do público à obra.

Demonstrando assim que existem assim forças ulteriores necessárias aos fazeres artísticos e essas forças terão distintos arranjos que muitas vezes não estão diretamente conectados aos fazeres artísticos dos compositores, mas que indiretamente condicionam determinados grupos sociais a demandar o que esses compositores produzem em um determinado momento. E esses grupos sociais, com o passar do tempo, começam a organizar formas de financiamento, criação e reprodução de uma obra que catalogam como representativa a eles.

O trabalho “Memorial de Campo”, realizado por Martim César e Alessandro Gonçalves, é um exemplo do exposto, tendo sido realizado com canções dedicadas a atores sociais nascidos na região e com forte ligação ao mundo rural do município de Jaguarão. Relacionando diretamente sua obra com atores que compuseram o mundo em que configuraram suas relações diuturnamente. Público – obra – compositores retroalimentados em inexorável relação. O produto musical deste trabalho rodou muito nas rádios locais, tendo tido excelentes números nas vendas.

Outro exemplo disso é o apontado por Canário Martínez, o fato de que fazer parte de uma associação de músicos ligada ao folclore faz com que sua obra possa ser financiada com mais facilidade. A AGADU⁵⁶ – Asociación Gerenal de Autores del Uruguay – recolhe os direitos autorais e os repassa aos músicos e é com esse dinheiro que Canário financiou seu novo projeto com previsão de lançamento para o meio do ano de 2021:

Nós temos a AGADU, que é uma associação de músicos que nos paga os direitos autorais, algo que ajuda muito os músicos, e é assim que financio hoje minhas obras, inclusive o CD que vou lançar no meio de 2021 em homenagem aos cinquenta anos de carreira do Canário, pode escrever aí, que não tenho nada a esconder de ninguém.(Canário Martínez entrevistado por Gonçalves em Dezembro de 2020)

⁵⁶ <https://www.agadu.org/> - Em seu site a AGADU apresenta os artistas por ela representados, e também apresentações desses artistas em eventos vindouros.

Alessandro e Martim César falam que quase toda sua obra foi autofinanciada, citam, no entanto, formas de financiamento público, por meio de Fundos Culturais. Martim afirma:

As primeiras obras foram financiadas por mim. Existindo um CD, existe a obra, se existe a obra, existe a faísca de um Deus que eu já falei, e eu gosto que seja uma obra, não uma música, todos os meus discos são uma obra, tem uma relação com uma ideia em comum. Quanto ao financiamento, uma das exceções é que das quatorze obras que fiz, três foram financiadas por fundos públicos. Esses fundos financiam a mim que, com algum esforço, poderia financiar o lançamento de um trabalho, mas também faz aparecer o trabalho original de alguém que não teria essa capacidade de financiamento. Esses fundos são fundamentais. (Martim César, entrevistado por Gonçalves em Janeiro de 2021)

Um elemento diversas vezes elencado pelos compositores, sobre as formas de financiamento de suas obras, é o orgulho, exposto, em poder lançar suas obras sem mediações consideradas nocivas. Como já dito anteriormente, a indústria, na visão dos entrevistados, não influencia em nada do que produzem e é melhor que seja assim. Para Paulo Timm: ‘Se quiséssemos um retorno mais econômico teríamos que ter uma música mais comercial. Nossas profissões permitem que a gente faça o que tá a fim de fazer. Hoje com Spotify, Youtube, a gente consegue um alcance muito maior.’ A nocividade referida anteriormente está na visão dos compositores nas influências que um produtor de um selo musical, por exemplo, teria sobre a composição, alterando o produto para torná-lo mais vendável, o que de algum modo afetaria o que os compositores consideram sua essência. Na mesma direção Martim César aponta que:

Eu consegui, como alguns que eu conheço, me manter, sem precisar da música pra viver, então sou privilegiado. Reconheço que tem gente que precisa viver da música, e não tenho nada contra eles, mas não respeito a obra, eu apenas faço o que eu acredito, e as pessoas vão julgar se é bom ou ruim, tenho orgulho disso. (Martim César entrevistado por Gonçalves em janeiro de 2021)

A esse respeito Paulo Timm reitera: “O importante é produzir o que a gente quer produzir no tempo que a gente quer produzir’. Gilberto Isquierdo diz que não ter relação com a indústria permite uma liberdade de criação que não tem preço e que precisa do produto cultural pronto: “Ter o disco é uma coisa

pessoal, hoje as pessoas não compram mais disco. Eu vou seguir fazendo meus discos, porque eu tenho essa ligação com a obra”.

Hélio Ramírez, por sua vez, reafirma o autofinanciamento em quase toda sua obra, e entende o lado que ele considera benéfico de políticas públicas que ajudaram a financiar um de seus trabalhos mais recentes, corroborando com ele, Paulo Timm, que muitas vezes atua como o produtor do grupo, indica estar por dentro das políticas de financiamento do estado e da região sul:

Do Uruguai não tô bem a par, porque eu acho que nem poderíamos como brasileiros. Aqui no Rio Grande do Sul, tem o Procultura do estado, tem o Procultura de Pelotas, em que vários artistas independentes acessam e conseguem publicar seus trabalhos. Começou com Porto Alegre, depois teve no governo do Estado, e depois foi pra Pelotas. Eu já acessei algumas vezes, através do incentivo público consegui lançar produtos que não conseguiria. Eu vejo como dever do estado, muitas coisas boas não existiriam se não tivesse tido esse financiamento.(Paulo Timm entrevistado por Gonçalves em janeiro de 2021)

Dos atores entrevistados Alessandro, Martim, Paulo e Hélio já foram contemplados em algum projeto pelo Procultura Pelotas, tendo parcerias com outros artistas que vivem nessa cidade. De fato, o Procultura do estado do Rio Grande do Sul, foi instituído aos vinte e um dias de julho de 2010, sob a lei nº 13.490, tendo como finalidade: “promover a aplicação de recursos financeiros decorrentes de incentivos a contribuintes e do Fundo de Apoio à Cultura, em projetos culturais” (Estado do Rio Grande do Sul)⁵⁷. A lei do Procultura em Pelotas, é anterior a do estado, tendo sido instituída no dia trinta de dezembro do ano de 2009, sob o nº 5662, apresentando como objetivo prover: “Apoio e a viabilização de projetos de produção, resgate e preservação das diversas formas da cultura local”

Os únicos entrevistados a citar, todavia, o fato de que esses editais exigem uma contrapartida por parte dos contemplados foram Alessandro Gonçalves e Martim César, para Alessandro: “Cada vez que tu recibes o aporte do Estado, tem que haver uma contrapartida por parte do proponente, alimentar uma cadeia da cultura. É uma indústria cultural publica girada”

⁵⁷ Acesso no dia 14/02/2021 por meio da página:
<http://www.al.rs.gov.br/FileRepository/repLegisComp/Lei%20n%C2%BA%2013.490.pdf>

Os uruguaios Carolo e Lallo, têm seus produtos culturais lançados sempre com autofinanciamento, com meios próprios, ajuda de amigos e até um bônus que garantia a posse de um CD que ainda não havia sido gravado. Inventando soluções, para quem sabe, como apontado por Martim, encontrar essa faísca de um Deus sobre sua própria criação.

A divulgação das obras, entretanto, passou por alterações drásticas – segundo os entrevistados – nos últimos anos, segundo Gilberto Isquierdo: ‘Todos os meus discos estão em todas as redes digitais. Eu tenho feito isso nos últimos tempos, o disco é bonito, mas é pra nós, é romântico. Eu me dei conta, na verdade, todos nós nos demos conta’. Hélio Ramirez indica: “Nós já temos um trabalho pronto pra pôr no Youtube. Mas com a pandemia parou tudo” e complementa: “A internet popularizou diversas formas de arte, mesmo sabendo que nessas mídias tem que ter não sei quantas mil de visualizações pra poder aparecer, mas o que é bom sempre aparece”.

As possibilidades de acesso de fato parecem ter sido aumentadas pelos avanços tecnológicos, contudo, essas possibilidades não verificam-se como acesso de fato. O vídeo utilizado pelo grupo “Caminhos de si’ para divulgação de sua música de trabalho de seu último álbum – “Caminhos de Si – O tempo “ – está há 4 anos no Youtube e até o final de fevereiro de 2021 tinha apenas 631 visualizações⁵⁸. Com isto, considera-se que possibilidades de acesso e de divulgação não significam possibilidade efetiva de acesso e divulgação.

Alessandro Gonçalves diz: “Começamos divulgando através dos CD’s, mas isso já tá ficando ultrapassado, agora estamos migrando pro Spotify, Youtube music, eu utilizo muito essas plataformas’, na mesma linha, Paulo Timm:

Acho que o caminho é esse aí, eu gosto do Youtube Music, hoje a gente fica mais ligado no celular e no notebook e isso dá mais facilidade pra acesso. Esses dias eu tava vendo uma série, tinha uma música linda, eu fui ali nas plataformas e achei tudo sobre o cantor, a partir de uma música que eu conheci dele, eu conheci a obra inteira do cara. (Paulo Timm, entrevistado por Gonçalves em Janeiro de 2021)

Faz-se importante ressaltar que as formas de financiamento e divulgação utilizadas pelos atores parecem ter um elemento comum em suas

⁵⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=HZrH-iFhBAE&t=2s> . Acesso em: 27 de Fevereiro de 2021.

falas: não alteram o que lhes é essencial, ainda que de algum modo mudem estruturas subjetivas individuais ao levar objetivamente a alteração do produto cultural. Ou seja, ainda que os processos sociais, que a sócio e a psicogênese indiquem que as obras também acabarão por ser influenciadas por elementos externos, como o consumo de modos diferentes de compor em larga escala – abraçados pela indústria cultural pelos compositores aqui analisados negada – por meio das redes sociais que permitem a oitiva de canções de todas as partes do mundo, isso se dá em um nível subjetivo de compreensão que afeta a confecção dos produtos culturais, mas de - maneira contraditória - não a visão dos atores e de seus pares sobre si mesmos. Gerando essas alterações reconfigurações nas redes interdependentes que consomem aquele bem cultural na tríade autor-obra-público.

Ainda assim, essa alteração percebida pelos compositores parece mais lenta, concordando com o apontado por Santos(1995), de que grupos mais coesos serão mais resistentes às verticalidades. A coesão deste grupo de compositores, parece estar alicerçada em uma identidade que conecta paisagem, homem e guitarra, em uma configuração específica que só foi e seria possível nessa região, e com estes processos sociais relacionais. Contudo, como dito anteriormente, há elementos divergentes nas falas dos compositores, e os mais notórios estão relacionados com a forma como as tecnologias influem na realização e divulgação de suas obras. Canário afirma: “Eu vejo vídeos na internet dos cantores que mais gosto, e de outros que vou descobrindo e tento pegar o melhor deles e trazer para mim, trazer o que eles fazem para a minha obra, mas sem deixar de fazer o que faço”.

Paulo Timm, como visto anteriormente, comemora o que chama de “lado bom da globalização”: “Ao mesmo tempo em que a gente é obrigado a escutar um monte de coisa ruim, também conseguimos descobrir gente fazendo coisa boa em diversas partes do mundo”. Martim César, dentre todos é o que demonstra maior resistência à tecnologia: “Existe música boa e música ruim em tudo que é lugar, mas me parece que esse processo de globalização da cultura trouxe muito mais coisa ruim do que coisa boa pra nós”, prossegue: “Eu vejo a cultura como uma pedra atirada em um rio, ela se propaga em ondas concêntricas, ou seja, do lugar onde a pedra foi lançada até onde ela consiga ser propagada nas ondas geradas depois daquela”.

Em “Os Alemães” (1997), Norbert Elias debruça-se sobre a questão da configuração de um *Habitus* específico em relação à identidade nacional, constituindo o *Habitus* como um saber incorporado. A propagação dita por Martim César, dialogando com o apontado por Elias, tem o alcance dos saberes incorporados. Esse é o limite espacial da onda gerada. Todavia dentro desse limite espacial, em suas redes interdependentes, a codificação partilhada é capaz de gerar altos níveis de engajamento por parte dos atores sociais que identifiquem aquela obra como algo que conversa com suas identidades.

Com isto, retorno a uma inferência anterior, a divulgação em redes digitais como o Spotify ou o Youtube não carrega em si massificação o bastante para gerar compreensão dos códigos identitários dos atores. O saber incorporado está circunscrito a um universo e apenas pode transgredir essa circunscrição em caso de acesso a mecanismos massificantes de exposição de um determinado *Habitus*. A oitiva dessas obras dificilmente será sugestionada pelos algoritmos desses aplicativos e, mesmo em caso de que fosse, precisaria ser sugestionada em uma escala altíssima para que a compreensão léxica e identitária que aparece nas obras pudesse chegar a atores sociais que nunca experimentaram quaisquer relações com atores que comungam da codificação dos compositores aqui analisados.

Outro ponto relevante, ainda que também não fosse um questionamento central, ponto recorrente na fala dos entrevistados, foi a rede por estes estabelecida e a inexistência de políticas de caráter binacional que pudessem dinamizar por meio de financiamento público os encontros e as produções artísticas em um caráter binacional.

Há alguns anos, quando trabalhava na secretaria de cultura⁵⁹, em um encontro com uma corda de candombe em Rio Branco, após uma apresentação de dança de jovens brasileiros, grupo que havia surgido a partir da intervenção do município de Jaguarão, o professor daqueles jovens abraçando minha chefe na época, disse uma frase que me parece importante demais para não ser exposta aqui: “La integracion la hacemos nosotros, los de abajo”.

⁵⁹ Entre os anos de 2014 e 2016 fui Diretor de Eventos no Município de Jaguarão participando e promovendo diversas ações em caráter integrado com atores sociais institucionalizados ou não do município de Rio Branco.

De fato, há diversas dificuldades de realizar-se ações em caráter binacional, pois, ainda que os municípios sejam alcunhados como gêmeos, há muitas complicações econômicas e jurídicas. A cultura, contudo, como demonstrada pela fala do professor, não respeita esses limites e pode de algum modo ser alimentada se houver vontade política dos atores institucionalizados. Não é assunto para este trabalho, mas a discussão a respeito das hierarquizações⁶⁰ das políticas públicas é um assunto que poderá auxiliar em uma análise futura.

Houve acordos assinados entre Brasil e Uruguai, como o selado em 2010, chamado: “Fronteiras Culturais/ Fronteras Culturales”, decorrente da ação de diversos artistas que buscavam a criação de um corredor cultural que encontrasse apoio para manifestações convergentes (festivais musicais, gastronômicos, cinematográficos, feiras do livro e outros eventos) de âmbito binacional com artistas de dois países em suas áreas de fronteira. Esse movimento culminou na elaboração de um documento chamado “Protocolo de intenções culturais Brasil – Uruguai”, no ano de 2011.

O “Protocolo de intenções culturais Brasil – Uruguai” fazia parte de um documento mais extenso que descrevia ações a serem tomadas em outras áreas e para o campo da cultura. Esse documento previa: “Permitir a partilha de experiências em matérias de políticas públicas culturais, desenvolvidas em ambos os países, com especial ênfase na promoção e divulgação das mesmas nas regiões de fronteira e do Bioma Pampa” (BRASIL, 2011). Entretanto, nos anos seguintes, as ações culturais não foram executadas e os editais públicos não foram elaborados e publicitados. Exemplo disso é que o plano integrado entre os dois países, assinado em 2016, não tem menção a ações de caráter conjunto no âmbito da cultura, embora o faça em diversas outras obras. Ainda assim, há mecanismos como o FOCEM (Fundo de Convergência Estrutural do Mercosul) que possibilitam que essas ações sejam realizadas.

Este fundo constitui-se, segundo a própria plataforma digital do Mercosul, com aportes de todos os países partícipes do bloco, incluindo assim, Brasil e Uruguai, atingindo um total de cento e vinte e sete milhões de dólares anualmente. O Brasil é responsável por aportar cerca de 70% desse valor.

⁶⁰ Ver Georges Flexor e Sergio Pereira Leite. Análise de Políticas Públicas: Breves Considerações.

Todavia, ainda que haja essa complexa e aparentemente distante relação entre a institucionalidade e os que se propõe a fazer arte nas regiões de fronteira entre Brasil e Uruguai, os compositores analisados configuram suas próprias redes relacionais.

A trajetória nesses anos todos de cultura gerou uma teia, e essa teia gera divulgação, as pessoas que vão aos nossos shows e nos convidam para fazer shows, fazem parte dessas teias culturais, quando se vai num show do Hélio Ramirez, ou do outro lado quando se ia ver o Ruben Lena, pessoas que não estão na grande mídia mas tem um trabalho interessante, quem vai assistir faz parte dessas teias, essas pessoas são ilhas, a gente representa aquelas pessoas, são ilhas de cultura, que na verdade se interligariam com ainda mais teias se houvesse apoio real, como houve no rock, ou na MPB brasileira nos anos oitenta, uniria essas ilhas. Se o Estado pudesse unir essas ilhas, plantar as árvores que falta para criar um corredor...eu tentei plantar essas árvores quando comecei fazendo festivais, mas não consegui(Martim César entrevistado por Gonçalves em Janeiro de 2021)

Para Elias (1999), são os entrecruzamentos entre as pessoas, as formas como estabelecem dependência que geram suas vinculações. As configurações são compostas por seres humanos que são orientados de forma recíproca gerando uma dependência mútua. Os conjuntos de seres humanos compõem as redes, os grupos de indivíduos que caminham em um sentido próprio e diverso. A fala de Martim refere a essa composição de redes interdependentes dentro do meio artístico, indivíduos que se organizam socialmente seguindo determinadas codificações a respeito do que é bom ou ruim, do que é identitário ou não, fugindo da imagem de homens isolados, unindo-se segundo as condições de seu alcance.

Prossegue Martim, falando sobre um corredor cultural existente entre Porto Alegre e Montevideo: “Eu elogio o que governos anteriores fizeram, assinando acordos e privilegiando acordos binacionais, e até os produtos que de fato nasceram como os DVD’s – A linha fria do horizonte ⁶¹e a linha imaginária ⁶²– foram ideias ótimas que tentaram mostrar esse corredor, que de fato existe, mas faltou um elo. Na tentativa de um corredor cultural de

⁶¹ Filme de 2011, dirigido por Luciano Coelho, visando destacar uma identidade local comum a algumas regiões de Argentina, Brasil e Uruguai.

⁶² Documentário produzido pela produtora Pelotense Moviola, destacando a linha imaginária que separa Brasil e Uruguai no ano de 2014. O documentário “A linha imaginária” foi financiado por meio do Edital público Documenta Rio Grande, através do fundo da Secretaria de Cultura do Estado do Rio Grande do Sul.

Montevideo a Porto Alegre eles pularam, desceram de Porto Alegre até Pelotas e dali pra Montevideo direto, pularam Melo, Trinta e Três, uma cidade riquíssima, posso te falar de Ruben Lena dentre tantos outros, pularam Jaguarão, Hélio Ramirez, Tadeu Gomes, pularam Basílio Conceição em Arroio Grande, quando se traça uma linha reta entre Montevideo e Porto Alegre, faltou o mais importante, quem realmente faz a linha imaginária, o elo”.

O documentário de Luciano Coelho – A linha fria do horizonte - foi gravado em Curitiba. Os atores entrevistados foram mapeados olhando as cidades grandes da região. Propôs-se então um olhar sobre a fronteira sem que se conversasse com os atores fronteiriços. Falar sobre a já legitimada obra de Jorge Drexler, de Kevin Johanssen ou de Vitor Ramil – nenhum destes fronteiriço, ou com qualquer relação direta com o pampa – demonstra-se assim como uma escolha insuficiente. De alguma forma o mesmo ocorreu com o documentário produzido pela Moviola.

Utilizando-me da chave analítica Eliasina, retornamos à necessidade de compreender como se configuraram as regiões. O que Martim César traz em sua fala é a ausência por parte dos entrevistados da interrogação ao passado da região que pretendiam demonstrar. Há de se tratar entender a sociedade de determinada região do mundo como dotada de biografia. O equívoco analítico dos realizadores parece ter sido o de desconsiderar a conexão lógico-sociológica existente entre a região que se pretende mostrar e os atores que nela vivem, não levando em conta o conjunto existente entre a memória que apenas esses atores detém, aliada aos seus saberes incorporados.

Por fim, regressando a questão do financiamento por parte dos atores entrevistados, não há qualquer referência pessoal deles de qualquer ação prática nesse sentido. Paulo Timm questiona: “Eu sei que houve acordos, assinados até aqui em Jaguarão, mas não sei de nada que tenha acontecido na prática, tu sabe?” Após minha negativa prosseguiu: “Pois é, seria o ideal por que a gente faz arte na fronteira e pra fronteira”. Canário diz: “Eu gosto de trabalhar com o Xandi(Alessandro Gonçalves), mas pra trazer aqui pro Uruguai nem receber ele pode”.

O corredor cultural estabelecido de fato por esses atores, como demonstrado em suas falas, gerou junto a outros movimentos de atores sociais do meio artístico, os acordos políticos descritos anteriormente, e possivelmente

outros não mapeados por este pesquisador. As políticas públicas não são temas centrais ao aqui proposto – como já apontado – mas aparecem como algo primordial nas falas dos entrevistados. Avançou-se nos primeiros anos da década de 10 do século XXI, de nenhuma ação em referência à cultura nas fronteiras entre Brasil e Uruguai, a alguns acordos que visavam integrar atores e propiciar financiamento às ações do corredor cultural. Denotando que as alterações nas atenções a respeito desse corredor ocorrem pelo fortalecimento das redes de interlocutores da cultura nas áreas de fronteira. Como apontado por Elias:

As estruturas sociais são estudadas como mudanças das figurações humanas no longo prazo. Sua dinâmica é impulsionada pela disposição das figurações humanas. A disposição da competência assim como as cambiantes formas concretas desta, por sua vez, explicam-se a partir das tramas que conformam os homens involuntariamente. (ELIAS, 1993, p.16)

Em uma síntese histórica, a voz dos atores previamente organizados em redes, tendeu à reverberação em níveis políticos sensibilizados pela ação política que a proposição artística deste grupo de atores em interdependência gerou. As proposições políticas foram a resposta dos Estados a algo que de fato manifestou-se como relevante para determinados grupos sociais. Isto, no entanto, é tema para ser mais bem discutido em outros trabalhos acadêmicos.

Neste capítulo, dividido em três tópicos, tratou-se de analisar as percepções que os compositores entrevistados têm a respeito da música de um modo geral, e dos significados de fazer música em sua vida, ademais de considerações a respeito do que é a boa música. Em seguida os símbolos que a música segue e em seguida estabelece em uma relação dialógica na criação e recepção da mesma. E por fim, uma análise a respeito das formas de financiamento das obras dos compositores analisados. A seguir proceder-se-á as considerações finais desta dissertação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início da presente dissertação, foi mencionado o caráter simbólico que o grupo de compositores aqui analisados representava. De fato, seu símbolo mescla-se a uma identidade regional configurada na fronteira onde ocorreu essa pesquisa. Sendo dialogicamente elemento formador e também formatado pelas relações ocorridas nas redes interdependentes locais.

A ideia de local aqui perpassa a figura de um único município, aceitando de forma axiomática como verdadeira a alcunha de que seriam estes, gêmeos de fronteira, configurando assim as relações diuturnas como apontado pelo renomado escritor jaguarense Aldyr Garcia Schlee: “Aqui há uma terra só, há só uma gente, seja do lado de cá, seja do lado de lá”(Schlee, 1984,p.7)

A estética dessa fronteira foi largamente explorada pelo autor, tratando de demonstrar a impossibilidade que se separassem os dois municípios que tem um rio que os une e uma ponte que os separa. Ao referir a obra de Schlee, não pretendo trazer elementos novos à discussão, apenas pontuar com mais clareza algo exposto anteriormente e que espero tenha se manifestado nas páginas progressas, procurando trazer à luz o caráter axiomático que norteia uma pesquisa que busca encontrar sentidos para dinâmicas ocorridas através dos séculos, parecendo-me insolúvel sob outros termos o problema e as hipóteses que nortearam o caminho.

A partir da assertiva crença em uma terra só, a tentativa foi de encontrar elementos sociológicos que costurassem, por meio da relação entre os atores fronteiriços, esse caráter relacional e indissociável. Há por certo, através dos séculos, diversas rupturas nas relações entre os diferentes atores sociais dessa região de fronteira. Desde o ciclo do couro do gado, passando pelos contínuos problemas demarcatórios promovidos por coroas que estavam do lado de lá do oceano atlântico. Esta região foi – como quase todas as outras nestes países – escrita com muito sangue, e o sangue dos mortos hibridizou-se como o dos vivos, entre europeus, africanos e índios.

Depois veio o assentar das fazendas, e a invenção da estância trouxe consigo o fim da liberdade, mas também o encarceramento da música *gaucha*, que veio com os homens que a compunham. Os registros musicais do que atualmente se considera folclore na região do Pampa nascem com os

alambrados. Antes, talvez como apontado por Atahualpa, eles se perdessem no vento. Na estância, o galpão. No galpão, o fogo de chão. E junto ao fogo de chão, a música, como forma de expressão. O encaixotamento da arte não era uma das pré-noções por mim concebidas e revelou-se como uma surpresa. Parece-me agora que os homens libertos não precisavam guardar suas canções para além de sua memória, e ela era, ao fim e ao cabo, um relato cantado de suas avenças e desavenças. Não a registrá-las, era torná-las eternas em um período de tempo irrepetível.

Quer-se concluir esse pensamento com a consideração de que a gênese da identidade musical registrada deixou atrás séculos de canções perdidas, talvez até de ritmos em outros compassos. Não quero dizer com isto que essa memória musical não tenha chegado às composições registradas, mas que o fez enquanto reminiscência em termos mais poéticos. Norbert Elias, autor central no aqui apresentado, referiria que um determinado conjunto de conhecimentos levaria essa música perdida de alguma forma às gerações seguintes, por meio dos saberes incorporados pelos atores e de suas memórias.

Os ritmos descritos por Ayestarán nos ciclos folclóricos uruguaios inter cruzam-se com os ritmos brasileiros na região, tornando-se assim ritmos característicos do Pampa, nascidos, assim como os homens e mulheres dessa região, do encontro entre raças em dinâmicas de poder extremamente assíncronas. Negros, índios e brancos formularam a identidade musical pampeana em meio a guerras, violência e escravidão em um primeiro momento, para em seguida configurá-la em meio ao comércio, ao casamento, ao contrabando. A música pampeana assim alcança sua universalidade do mesmo modo que constrói seu folclore, na interpenetração de costumes de homens e mulheres provenientes de pontos geográficos e culturas totalmente distintas. Suas canções, são como seus intérpretes, corroborando com Dussel, invertebradas.

Isso não impede, todavia, que a visão configuracional de Elias auxilie a apontar tendências que nos levam até os dias atuais. A maioria *gaucha*, como apontado em um estudo genético do ano de 2006 é de descendência

européia⁶³, no mais das vezes, forçosamente cruzada com mulheres índias⁶⁴. A guitarra(ou o violão para nós) é um instrumento europeu, a *llanura*, no entanto, é americana, assim como a afinação do instrumento em campo aberto com o vento batendo nas cordas e cantando em tons altos. A música assim, como os homens e mulheres, é relacional, configurada segundo o que estava ao seu redor, e os que estavam a seu redor.

Outro motivo aparente para o registro das melodias e canções pós o surgimento dos alambrados foi a diminuição da solidão *gaucha*, o fim de homens que costumavam andar sós, no mais das vezes, como relataram dezenas de viajantes que se aventuraram ao Pampa de “Buenos Aires para baixo”. A música então saiu do “interior” do *gaucho* e passou a ser coletivizada nos encontros nos galpões, nas rodas de peões que tão bem descreve Atahualpa, e muito provavelmente por isso os cantores começaram a gravar suas coplas no coração dos povos pampeanos. O poeta Espanhol Manuel Machado aludindo as coplas, escreveu:

Até que as canta o povo, as coplas não são coplas, e quando as canta o povo, ninguém sabe o autor, procura tu que tuas coplas alcancem o povo, ainda que deixem de ser tuas para pertencer aos demais. Que ao fundir teu coração na alma popular, o que se perde de fama se ganha de eternidade⁶⁵ (Machado, 1918, coleção de poemas Editorial- América)

A fusão do folclore pampeano e alma popular descrita por Machado, e tantas vezes entoada por Yupanqui, atravessou as décadas do século XX, e muito do que se sabe sobre o *gaucho* é um arremedo de tradições inventadas e memórias passadas de geração em geração se resignificando na relação com alguns grupos institucionais de caráter monopolístico como o MTG. Mas o *gaucho* original, bem como sua música, é aquele apontado no primeiro capítulo por Rafael Zilio(2017), quase um anarquista, ademais de um peleador insubmisso.

Em uma de suas falas Martim César diz que o *gaucho* assemelhava-se a um leão, que os alambrados foram seu zoológico, mas que enquanto houver

⁶³ Em sua tese “A história genética dos gaúchos – Dinâmica Populacional do Sul do Brasil’ a doutora Andre Rita Marrero, demonstra que entre homens mulheres não indígenas na região pampeana do Rio Grande do Sul 88 % tem origem européia, 8 % ameríndia e 4% africana. Recordando que a análise de origem se dá sobre o cromossomo masculino.

⁶⁴ Na mesma pesquisa Andrea Rita Marrero demonstra que as matrilineagens no Pampa tem 51% origem ameríndia, 38% europeia, e 11% africana.

⁶⁵ Tradução livre do autor

um homem sobre o pampa vivendo junto à natureza, correndo gado, montando o cavalo, ele estará vivo. Sua fala pode ser transposta a determinados fazeres musicais – não aqueles aventados pelo ctgismo – enquanto houver um violeiro cantando reminiscências do Pampa, dos seus trabalhos, seus amores, desamores, da imagem idílica do bioma que ajudou a moldá-los, haverá música pampena, que finalmente será a canção popular folclórica desse lugar de mundo.

No primeiro capítulo desta dissertação foi analisada a relação entre o universo social dos atores e o universo social da música em um caráter indissociável que os qualifica exatamente dessa forma, de modo uno, a música *gaucha* só é possível na configuração que longos processos geracionais construíram. Sem pensá-la sob qualquer expectativa meritocrática ou de qualificação, ela surge como a representação artística de homens que viveram e configuraram uma região do mundo.

No segundo capítulo foi abordada de forma específica a fronteira analisada, os municípios de Jaguarão e de Rio Branco, surgiram, em um primeiro momento, como postos avançados para garantir a proteção da fronteira para Brasil e Uruguai. Jaguarão surge antes de Rio Branco, no ano de 1792, havendo, no entanto, registros de doações de sesmarias para as terras do município desde o ano de 1789. Sua condição de freguesia foi dada apenas no ano de 1812 sob o pomposo nome de Espírito Santo de Jaguarão. Recordando que o nome Jaguarão é proveniente de uma lenda indígena. Do lado de *allá* da fronteira, no ano de 1831, o então presidente Fructuoso Rivera, ordena que se crie uma vila, também de caráter militar. A condição de município, todavia, é obtida por Rio Branco no ano de 1915. Seu nome surge como uma homenagem ao brasileiro Barão de Rio Branco.

Segundo Martins, as relações entre os atores sociais, desde o início dos municípios, ocorriam em um caráter fraterno e até as famílias brasileiras e uruguaias começaram a imiscuir-se consolidando inclusive laços afetivos e sanguíneos. A guerra da cisplatina, em 1827, desorganizou o modo de vida da região que havia se configurado de maneira pacífica como apontado anteriormente, sendo a guerra, portanto, malvista pelos moradores locais. A fronteira assim começava a configurar relações que fugiam das identidades dos

Estados Nacionais e que aproximavam os fronteirizos, que viviam em uma terra só.

Assim, todo o trazido no capítulo anterior soma-se ao estrato da formação da fronteira entre Jaguarão e Rio Branco, na busca da compreensão de como se configuraram os fazeres artísticos dos compositores aqui analisados. E a própria escolha desses compositores é depositária da gama de elementos demonstrados anteriormente, tendo sido escolhidos dentre os mapeados os que manifestavam a seu modo uma relação artística com a região onde nasceram, vivem e produzem suas obras. Os oito nomes escolhidos foram apresentados, assim como aquilo que vem produzindo e os reconhecimentos que receberam.

Importante ressaltar é como a rede de compositores configura suas interações. Algo anteriormente aventado, mas agora mais claro e confirmado na fala dos atores. Encontram-se e compõem juntos, demonstrando afinidades naquilo que consideram deve ser a música composta neste local. Suas parcerias são formas de relacionar obra, memória e conhecimento, numa mescla de saberes incorporados, transformados em produto cultural.

A memória aqui é um elemento central – sob a lente Eliasiana – pertencendo ao complexo do conhecimento, trazendo elementos de caráter geracional. Sendo assim, é ela que permite que o caráter da obra desses atores manifeste-se como histórico, como produto de um tempo que as falas dos compositores parecem dizer não existir mais. Portam-se todos qual seu espelho tantas vezes citado, Atahualpa Yupanqui, como compositores de coisas esquecidas.

Suas obras, segundo o visto por Cândido, serão espelhadas em determinados compositores, em um movimento mímico que o fazer artístico importa. Texto e contexto mostram uma relação indissociável, que aproximam obra e público. Ou seja, ao comporem o que compõem, este grupo de atores sociais seleciona também o público que poderá recebê-lo. Ainda que haja a possibilidade de a individualidade criativa fazer-se presente na obra, ela estará circunscrita por elementos sociais configurados dentro das redes interdependentes pelos atores experimentadas.

A composição sociologicamente falando não tem a possibilidade de ser fruto apenas do “gênio criativo” pois é feita segundo bases anteriores, como o

código léxico que permite a compreensão das palavras ditas e os ritmos configurados através dos séculos que definem o enquadramento que a canção terá em termos musicais. Não se retira com isto a possibilidade da transgressão do indivíduo a certos enquadramentos decorrentes das configurações, mas sim, considera-se que essas próprias transgressões apresentam limites insuperáveis impostos pelo sedimento geracional e as trocas ocorridas nas redes relacionais.

A música folclórica circunscreve-se em um determinado tempo e espaço e vai sendo ressignificada com o passar das gerações, incorrendo em novas configurações que tendencialmente a alterarão. Todavia, é exatamente seu caráter folclórico que a universaliza enquanto representação de um tempo e espaço específico. O canto à aldeia de Tolstói, imortalizou sua obra; o canto à aldeia pampeana é a representação máxima do universalismo, pois é capaz de levar determinado enquadramento rítmico e determinado código léxico a outras partes. Auxiliando no reconhecimento de identidades específicas em outros locais.

Com isto, em seu estrato o segundo capítulo trata de demonstrar as relações entre os atores – em seu lugar do mundo; seu público – inexoravelmente relacionado ao caráter da obra – e às possibilidades de criação que a obra de fato manifesta. Considerando sua circunscrição a um determinado tempo e espaço, em que códigos léxicos, sociais e rítmicos, chegam como transmitidos das configurações atuais, mas também das configurações ocorridas em longos processos geracionais, afirmando com isso uma identidade que ajuda a compreender em comunhão, termos como folclore e universalidade.

Sob outra perspectiva, tratei de observar a compreensão que os compositores entrevistados tinham a respeito do universo musical, tanto em âmbito de recepção, como em âmbito de criação e emissão de suas obras. Há elementos muito interessantes como o sincretismo de funções experimentado pela maioria. Sendo músicos, mas também trabalhando em outros lugares, aqui, no mais das vezes, como funcionários públicos.

Apresentar sua condição, também em maioria, de homens brancos, e em sua totalidade, de homens. Demonstrando, de algum modo, considera-se, como sexista a música folclórica fronteira. Podendo relacionar esse sexismo à

figura masculina do *gaucho*, através da história da região que o forjou. Suas gerações, na maioria das vezes, concomitantes, e seus temas representativos de quem faz folclore da e para a fronteira.

A memória, ponto anteriormente levantado, aparece em suas falas de algum modo como a salvaguarda de um tempo específico por essa região experimentado. Cantar ao *gaucho*, se não se manifesta como cantar a si próprio, aparece como cantar aos seus, àqueles que no rescaldo de seus saberes incorporados e memórias, permitiram, na visão dos entrevistados, que eles percorressem o caminho do folclore pampeano.

E é da memória também que advém a capacidade de emulação sem a qual a poiese não seria possível. A fronteira, na visão dos compositores, esquecida, é cantada segundo mimeses históricas que se repetem nas obras dos entrevistados. E são essas mimeses dotadas de sentidos e significados que permitem a poiese. O quinhão da fantasia defendido por Cândido manifesta-se como a transgressão de sentidos originais emulados e sua ressignificação em uma nova configuração. Mimese e poiese assim andam juntas no processo criativo desses atores, que como o apontado neste trabalho anda sempre ao lado de uma determinada visão histórica.

São longos os processos mnemônicos ⁶⁶ experimentados pelos compositores e seus esforços, como visto em diversas obras aqui apresentadas, que dialogam com uma história que classificam como sua, e como formadora de suas identidades. Sabendo, de algum modo, que existe simutações nesses estratos de personalidade, mas que isso não impede o ancorar-se em saberes incorporados geracionalmente transmitidos.

A transposição do mundo rural para o mundo urbano aparece em algumas falas, em um caráter de ruptura, e o estrato de personalidade dos atores pode enxergá-la exatamente assim. A sociologia configuracional, no entanto, o observará em outras nuances, como resultado de um longo processo em que diversas forças antagônicas incidiram.

A imagem do atavismo pampeano reifica um longo arsenal imagético por parte dos atores entrevistados. Suas abordagens a respeito da música que produzem e dos atores que representam nessas obras é muito sólida, muito

⁶⁶ Conjunto de formas de auxílio ao processo de memorização.

afirmada sobre seus pés. Considero que isso seja um elemento central a esse movimento de salvaguarda dessa memória, ademais do fato de sentirem-se parte de algo.

Outro elemento importante surgido no terceiro capítulo refere as formas de financiamento experimentadas pelos compositores. Especialmente o autofinanciamento que seu sincretismo de funções permite. No entanto, como já esperado, não há ligação direta por parte de nenhum dos atores com selos musicais, sendo o mais próximo disso uma associação de músicos em que está inserido o Canário Martínez. Todavia, algumas obras foram financiadas nos últimos anos por editais públicos. E esse caminho foi apresentado como um modo importante de realizar suas obras.

Ressalta-se também a visão que os compositores têm a respeito do que é a boa música, aproximando-se muito da visão vanguardista Adorniana. Ou seja, há o que Adorno apontou como a “música séria” e a “música ligeira”. Da percepção que os atores apresentaram sobre música boa e ruim, surgiu um dos grandes problemas metodológicos deste trabalho. A ausência de uma pesquisa exploratória que indicasse caminhos – como este – a serem mais bem explorados.

Como apontado por Rodrigues(2007), a pesquisa exploratória deve constituir-se como o primeiro estágio da pesquisa científica, pois é ela que permitirá a caracterização real do problema, bem como suas formas de classificação e de definição. A ausência desse método fez com que esse tema surgisse e sobre ele fosse lançado minha atenção em um momento particularmente tardio da confecção deste trabalho. Demonstrando assim uma de suas limitações.

Todavia, o que se apresenta como limite em um trabalho também se apresenta como possibilidade em outros trabalhos acadêmicos. Esperando que este, de algum modo, contribua para a temática referente a fazeres culturais nas fronteiras, que - de um modo geral - encontram-se afastadas dos grandes centros decisórios. Observar as políticas públicas com uma lente analítica específica é outra possibilidade que me parece ser trazida nessa dissertação e, a seu modo, é o caminho que vislumbro em meu futuro acadêmico imediato.

Outro problema de caráter metodológico esteve relacionado a realização das entrevistas de forma *online*, isso diminuiu a interação com os atores, retirou

também a possibilidade de um grupo focal para observar as dinâmicas entre os atores e buscar elementos que só podem ser observados ao encontrar-se com os atores em relação.

De outro modo, quanto aos questionamentos centrais me parece ter logrado compreender a forma como a formação histórica da região alcançou os atores sociais aqui analisados e a seu modo configurou um modo de fazer música nesse local tão específico. Ainda, espero que tenha sido demonstrada a tentativa de salvaguarda de determinada forma de manifestação cultural por parte dos atores, e de como o movimento de emulação está presente na confecção de quaisquer produtos artísticos, não obstante, permitindo o aspecto criacional que se manifesta também como fundamental a obra.

Ainda, buscou-se demonstrar os limites experimentados pelos atores em seus processos criativos, mas também suas possibilidades de transgressão, operando conceitos centrais dos autores acionados com mais veemência neste trabalho, especialmente, Norbert Elias, Antônio Cândido e em um segundo escalão Georg Simmel e Enrique Dussel.

Pode-se afirmar, então, depois de tudo que foi apontado, que a Música realizada por essa rede de atores foi configurada por meio de longos processos geracionais? Absolutamente sim. Constata-se sua clara relação com as formas de vida configuradas nessa fronteira, desde o início do processo de invasão por parte do europeu, atravessando os oceanos, colonizando e dizimando a população indígena do continente. É o longo caminhar civilizacional que leva aos atores analisados e são eles, em seu movimento ao mesmo tempo mímico e criativo, que emprestam arte à constituição sócio-histórica de uma região determinada.

Os longos processos históricos experimentados na fronteira entre Jaguarão e Rio Branco trouxeram em um estrato geracional a esses atores, mas também a este pesquisador. É o caráter processual analítico da história e das configurações sociais que permite o perceber-me enquanto os percebo, parecendo-me um caminho sem volta em toda e qualquer empreitada sociológica daqui para frente por mim assumida.

O complexo conjunto do conhecimento, das codificações e saberes incorporados, daquilo que chamamos memória, configura, a cada instante em suas redes flutuantes, os mais diversos pedaços do globo onde há atores

interagindo. E é essa interação que nos constitui enquanto seres humanos, e dela decorre nossa necessidade de manifestar-nos como seres sociais. O fazer sociológico é analítico e processual, mas também é um ato de caminhar no escuro buscando a luz.

Diante disso, entendo, hoje ainda mais, que fazer sociologia é arriscar-se, e - mais do que isso - dialogar com os atores sociais, saindo de trás de nossas mesas e computadores e ouvindo quem de fato vive a realidade social. A pandemia – que assola todos nós - ao invés de diminuir esta certeza, a aumentou, fazendo com que me sentisse impotente de realizar uma pesquisa mais robusta e efetivamente potente. Ainda assim, viso com este trabalho, promover a possibilidade de que se vislumbrem esses atores sociais que sempre estiveram presentes nos meus dias, e nas obras que marcaram meus caminhos, que como as fronteiras, e a própria interpretação sociológica, estão sempre sujeitas às flutuações ocorridas nas redes, estão sempre ao vento.

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

ADORNO, Theodor W. **Sociologia da Música: 12 preleções teóricas**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ARAÚJO, Valterlei Borges de. **Relativizando as identidades: Vitor Ramil e estética do frio**. Anuário de Literatura. UFSC, 2017.

ASSUNÇÃO, Fernando. **Historia del Gaucho. El gaucho: Ser y Quehacer**. 2ªed. Buenos Aires: Claridad, 2007.

AYESTARÁN, Lauro. **El folkore musical uruguayo**. Montevideo: Arca Editorial, 1967.

BALDERSTON, Daniel. **Borges and the gangs of the New York**. Varaciones Borges. Nº16. Buenos Aires, 2003.

BALTZ, Carina. **El Gaucho como heroe de la nacion**. Estudios Interamericanos. Univesidad de Bielefeld. Alemanha. 2018.

BRANDALISE, Roberta. **Gaúchos e Gauchos: um pampa, duas nações**. UFSM, 2002.

BRASIL. <https://www.itamaraty.gov.br/pt-BR/notas-a-imprensa/13851-plano-integrado-de-trabalho-para-a-fronteira-brasil-uruguai-2016>. Acesso em 14 maio 2020.

BEZZI, M, L. NETO H, B. **A região cultural como categoria de análise da materialização da cultura no espaço gaúcho**. Revista UFPR, 2009.

CABREJAS, Luara Leonor. **Vivir en la frontera**. 1ª Ed. Buenos Aires: Biblos, 2000.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 2003.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo. 1995.

CÔRTEZ, J.C. Paixão; LESSA, Barbosa. **Manual de danças gaúchas**. 7ª ED. SãoPaulo: Irmãos Vitale, 1997.

CRESWEL, J.W. **Projeto de pesquisa: método qualitativo, quantitativo e misto**. 2.ed. Porto Alegre: Artmed, 2007.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **História Oral: memória, tempo, identidade**. 2.ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

DeNORA, Tia. **Music in everyday life**. Cambridge: University Press, 2000.

DENZIN, N.K e LINCOLN, Y.S. **Introdução: a disciplina e a prática da pesquisa qualitativa**. 2.ed. Porto Alegre: Artmed, 2006.p.15-41.

DUART, Diana. **Vivir en la frontera**. 1ª Ed. Buenos Aires: Biblos, 2000.

DUSSEL, Enrique. **Oito ensaios sobre cultura latino-americana e libertação**. SãoPaulo. Paulinas. 1997.

DORFMAN, Adriana. **Contrabandistas na fronteira gaúcha: Escalas geográficas e representações textuais**. UFSC. Florianópolis, 2009.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador(Partes 1 e 2)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2 Volumes, 1993.

_____. **A Sociedade dos Indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

_____. **Mozart: Sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

_____. **Os Alemães**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

_____. **Envolvimento e Alienação**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

_____. **Sobre o Tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

_____. **O que é sociologia**. Lisboa: Edições – 70;

_____. **Norbert Elias por ele mesmo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

_____. **A teoria simbólica**. Oeiras: Ceuta, 2002.

FARIAS, Edson. **Memória, saber incorporado e linguagem no esquema de Norbert Elias**. Estudos de Sociologia, Rev.do PPGS da UFPE, v.12, n°1, p.167.

FISCHER, Luís Augusto. **Bravata é a mais legítima expressão do Gaúcho**. Revista do Instituto Humanitas Unisinos. N°493. Ano XVI. Gauchismo: A tradição inventada e as disputas pela memória. 2016.

FONTOURA, L.F.M. **Recordações do Pampa**. Anais do X Encuentro. El mundo como geografia. Rosario, 2008. 11p.

GARCIA, Fernando Cacciatore de. **Fronteira iluminada: A história do povoamento, conquista e limites do Rio Grande do Sul**. 2ª Ed. Porto Alegre. Edigal, 2018.

GONÇALVES, Nicolás Balado. **O “véu” da binacionalidade em uma terra só: compositores da fronteira Jaguarão/BR - Rio Branco/UY**. 45p. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Curso de Produção e Política Cultural) - Universidade Federal do Pampa, Campus Jaguarão, Jaguarão, 2017.

HERNÁNDEZ, José. Tradução Luís Augusto Fischer, Antônio Augusto Fagundes. **Martin Fierro**. Porto Alegre. Editora da Cidade. 2012.

IBGE. <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rs/jaguarao/historico> .2016

_____. <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rs/quarai/historico> . 2016

LIMA, Andrea da Gama. **O legado da escravidão na formação do patrimônio cultural jaguareense 1802-1888**. Pelotas. UFPEL. 2010.

MACCANN, William. **Viaje a Caballo por Las provincias argentinas – 1847**. Long Riders Guild Press. 2004.

MAESTRI, Mário. **Cavocar a memória para juntar os cacos do gauchismo**. Revista do Instituto Humanitas Unisinos. Nº493. Ano XVI. Gauchismo: A tradição inventada e as disputas pela memória . 2016.

MARTINS, Roberto Duarte. **A ocupação do Espaço da Fronteira Brasil-Uruguay: a construção da cidade de Jaguarão**. Tese. (Escola Técnica Superior D'arquitetura). Universitat Politècnica de Catalunya – Espanha, 2001.

MAYO, Carlos. Vivir en la frontera. 1ª Ed. Buenos Aires: Biblos,2000.

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

NEDEL, Letícia Borges. **É preciso interrogar o pragmatismo político e a eficácia simbólica do tradicionalismo**. Revista do Instituto Humanitas Unisinos. Nº493. Ano XVI. Gauchismo: A tradição inventada e as disputas pela memória. 2016.

PANITZ, Lucas Manassi. **Por uma Geografia da Música: o espaço geográfico da música popular platina**. UFRGS. 2010

_____. **Redes musicais e (re)composições territoriais no Prata: por uma geografia da música em contextos multi-localizados**. UFRGS.2017

PESAVENTO, Sandra. **Fronteiras do Milênio**. Porto Alegre. Ed: UFRGS.2001.

RODRIGUES, W.C. **Metodologia Científica**. FAETEC/IST. Paracambi.2007

ROMERO GARCÍA, Leonardo. **Chacarera, Zamba y Chamamé: Tres Géneros de las Músicas Populares Tradicionales Argentinas y su Interpretación en la Guitarra.** Universidad Distrital Francisco José de Caldas. 2018

SANTINO. **Delimitações da Região do Pampa.** Revista Ecosistemas. 2004.

SANTOS, Milton. **O espaço do cidadão.** 4º Ed. São Paulo: Nobel. 1997

SIMMEL, Georg. **Estudios psicológicos y etnológicos sobre música.** 1ªed. Buenos Aires. Gorla, 2003.

_____. **Questões fundamentais da sociologia.** Rio de Janeiro, Jorge Zahar: 2006.

SLATTA, Richard. **Los gaúchos y el ocaso de la frontera.** Buenos Aires, Ed: Sudamericana, 1983.

SOUZA, Susana Bleil de. **L'Uruguay et le Rio Grande do Sul: le commerce de transit et le contrebande.** Université de Paris X, Paris, 1995.

SCHLEE, Aldyr García. **Uma terra só.** Porto Alegre: Editora Melhoramentos, 1984.

TULA, Aníbal Riverós. **Historia de la colônia del sacramento.** Ed. Instituto histórico y geográfico del Uruguay. 1965.

VANDERBERGH, Frédéric. **As sociologias de Georg Simmel.** Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2018.

VARNHAGEN, Francisco A. **História geral do Brasil.** Ed. Melhoramentos, 6.ed, tomo I.

VEGA, Carlos. **Panorama de la música popular argentina**. Buenos Aires: Instituto nacional de musicología “ Carlos Vega”, 1998.

WAZORT, Leopoldo. As aventuras de Georg Simmel. São Paulo: Editora 2000.

WEBER, Max. **Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música**. São Paulo, Edusp.1995

YUPANQUI, Atahualpa. **El canto del viento**. Buenos Aires: Compañía General Fabril. 1971.

ZILIO, Rafael. **Regiofinilia libertária: Da identidade sócio- espacial gaucha à dimensão político- cultural do princípio federativo**. UFRJ. 2017.

ANEXO 1 – Modelo de questionário semi-estruturado



ROTEIRO DE ENTREVISTA

- O que os levou ao universo musical?
- Qual o significado de fazer música em suas vidas?
- Qual a sua relação com a fronteira?
- Qual a relação de suas obras com a fronteira?
- Como se dá a relação da música que fazem com os ritmos tradicionais da região?
- Qual a sua visão sobre o homem e a mulher pampeanos, comumente chamados gauchos?
- Qual a relação que vocês têm com os selos musicais, ou a indústria da música de algum modo?
- Como vocês fazem para que suas obras sejam divulgadas?
- Vocês têm obras registradas? Como discos, CD's?
- Vocês têm obras vinculadas em plataformas digitais, como o youtube, o spotify, o som 13, ou alguma outra?
- Vocês podem indicar outros compositores e compositoras que tenham obras parecidas com as suas nas fronteiras entre Rio Grande do Sul e Uruguai?
- Como vocês enxergam a relação de suas obras com o público que as consome?
- Vocês consideram que o público consumidor influencia no seu modo de compor?

ANEXO 2 – Texto “ Fronteiras ao vento”

Na última noite do Século XIX, em San José de Gracia, no México todas as pessoas da cidade se reuniram para esperar o fim do mundo, tão convencidos estavam que os pecados haviam atingido com sobras os limites do permitido por Deus. O padre da cidade, durante os três dias e as três noites anteriores havia estado ininterruptamente absolvendo os pecados dos outros, sem que qualquer um pudesse absolver os seus. Exausto no fim da noite que traria o fim de todas as coisas, preferiu estar sozinho – quiçá para que sua absolvição partisse de uma instância superior – podia ouvir os gritos quando uma forte tempestade sobrevoou a cidade como anunciando que a hora chegara. Raios rasgavam o véu da noite, como tentáculos dos monstros que nos esperam no apocalipse. A chuva entremeada de vento e espanto cercou a igreja primeiro, as pessoas corriam todas para o mesmo lado, muito embora dissessem a si mesmas não haver para onde correr, a escuridão tapou as estrelas e não havia qualquer luz incidindo sobre o medo. O Século estava sendo parido em meio a uma tempestade que traria consigo a morte. As gotas, no entanto, cessaram. E de relance uma estrela fez-se ver, em seguida outra, e outras mais, até que a primeira noite de um novo século era um resplendor de brilho e esperança, o mundo não havia acabado, exceto para o padre que morrera de ingestão abusiva de pecados alheios, para o resto do mundo começava o século do vento.

Quando Eduardo Galeano escreveu as Memórias do Fogo, na região do pampa ainda se precisavam passaportes para que as fronteiras fossem transpostas – as fronteiras humanas, não as do mistério, como referiu tão bem Sílvio Rodríguez em seu testamento – hoje não mais se precisa, e talvez parte disso venha dos escritos do uruguaio. Talvez, e apenas talvez, as fronteiras bélicas tenham sido desarmadas pela poesia armada que emerge das palavras dos que nos cantam e recontam desde o mais inalcançável – para olhos destreinados – canto da alma. Talvez Atahualpa Yupanqui, ao prover-nos o canto do vento, explique a não fronteira que resiste dentro de cada um de nós. Do colo da cordilheira, e as mi longas que não encontravam lugar para cessar, aos tambores vindos das florestas que se entrecortam e reinventam como ondas rebentando. Juan Rulfo nos dizia que deveríamos agarrar-nos do vento com as unhas. Na Macondo de García Márquez choveu por quatro anos, onze meses e dois dias, e ao fim e ao cabo é uma grande tempestade que acaba por cessar com as estirpes solitárias que fixaram morada no nosso terceiro mundismo. Os europeus – invasores – chegaram a América em um dia de vento e chuva. São nossas lágrimas e nosso lamento, são nossos sons, nossos gritos. Somos os poetas e mendigos, músicos e profetas, guerreiros e malandros, criaturas da realidade desafortada que muito pouco teve que pedir a imaginação, dita pelo Gabo, naquela noite de 82, em Estocolmo. Na noite em que a poesia em forma de gente contou ao mundo do lado de lá, o tamanho da nossa solidão. Somos frutos das fronteiras militares que emprestaram milhares de irmãos latinos ao êxodo, e outros milhares as valas, cemitérios e rios de uma América latina, escrita em letras garrafais de sangue fresco. Da América esta, presidida desde outra América, mas vivida e morrida pelos que aqui

estão, somos a fronteira da nossa solidão e das prisões que nos deram a povoar. Em 1902, na ilha Martinica, a cidade de Saint Pierre e seus trinta e quatro mil habitantes são vencidos pela lava do vulcão que explode e desce desde o monte Pelée. Todos na cidade falecem, com exceção de um, seu nome é Ludger Sylbaris, bêbado local que era também o único homem preso. Sobreviveu, pois as paredes haviam sido feitas para que se evitassem fugas. E esse me atrevo a dizer, parafraseando o Gabo, é o Nó da nossa solidão.

“No somos los extranjeros, los extranjeros son otros” nos diz Viglietti em sua fundamental “milonga de andar lejos”, milonga resgatada do alforje do vento, milonga fundamental na unidade que as fronteiras geográficas não sabem expor ou explicar. Mas há também a outra fronteira, aquela feita pelos que nela e dela vivem, pelos que a veem como o lugar no mundo que os guarda, que os tem como filhos. A fronteira de García Schlee, em que se está dos dois lados ao mesmo tempo, a fronteira que canta o grupo “Caminhos de Si”, ou que reinventa Fabian Severo, aquela em que é preciso estar, talvez, e apenas talvez, para que já não haja mais fronteiras a restringir. (Fronteiras ao vento, Gonçalves, 2017. Jornal da Cultura. 1ª ed. Jaguarão)