

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA**

**POR UMA GEOGRAFIA DA MÚSICA: O ESPAÇO GEOGRÁFICO
DA MÚSICA POPULAR PLATINA**

LUCAS MANASSI PANITZ

Porto Alegre – 2010

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA**

**POR UMA GEOGRAFIA DA MÚSICA: O ESPAÇO GEOGRÁFICO
DA MÚSICA POPULAR PLATINA**

LUCAS MANASSI PANITZ

NOME DO ORIENTADOR

Prof. Dr. Álvaro Luiz Heidrich

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luís Augusto Fischer (PPGLET/UFRGS)

Prof. Dr. Luiz Fernando Mazzini Fontoura (POSGEA/UFRGS)

Prof. Dr. Paulo Roberto Rodrigues Soares (POSGEA/UFRGS)

**Dissertação apresentada como pré-requisito para
obtenção do título de Mestre em Geografia.**

Porto Alegre – 2010

P192 Panitz, Lucas Manassi
Por uma geografia da música: o espaço geográfico da música popular platina. / Lucas Manassi Panitz. – Porto Alegre : UFRGS/PPGEA, 2010.
200 f. il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Geociências. Programa de Pós-Graduação em Geografia, Porto Alegre, RS - BR, 2010.
Orientador: Prof. Dr. Álvaro Luiz Heidrich

1. Geografia. 2. Espaço Platino. 3. Estética do Frio. 4. Templadismo. 5. Representações do Espaço. I. Título.

CDU 910

Catálogo na Publicação
Biblioteca do Instituto de Geociências - UFRGS
Renata Cristina Grun CRB 10/1113

*Àqueles que, como uma paisagem, me
refletem e em mim estão refletidos: Luis
Felipe, Fernanda, Leandro, Paulo e Nubia*

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa foi concluída graças a um sem número de pessoas que, de distintas formas, contribuíram para seu desenvolvimento, cabendo agradecê-las de coração.

Ao meu orientador, Prof. Álvaro Luiz Heidrich, por quem nutro grande admiração como professor e pessoa, pela tranquilidade e solicitude constantes, por momentos de orientação enriquecedores e por aceitar com interesse e entusiasmo esta pesquisa.

Aos professores os quais pude contar com exposições e interlocuções muito positivas, e àqueles que aceitaram avaliar este trabalho: Adriana Dorman (Colégio de Aplicação UFRGS), Aldomar Ruckert, Roberto Verdum, Jalcione Almeida (PGDR), Maria Eunice Maciel (PPGAS), Salete Kozel (UFPR), Paulo Roberto Soares, Luís Augusto Fischer (PPGLET), Dirce Maria Suertegaray, e Luiz Fernando Fontoura. A estes dois últimos professores, um agradecimento especial pelo diálogo desde 2008 com o trabalho de graduação e, sobretudo, pelo voto de confiança e incentivo para que eu pudesse prosseguir no campo da pesquisa, o que me traz grande alegria e sentimento de responsabilidade.

Ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, em nome de seus coordenadores(as) e secretários(as), pela atenção e empenho. À CAPES pela concessão da bolsa de mestrado, sem a qual seria terminantemente impossível dedicar-me integral ou parcialmente ao trabalho científico.

Aos colegas do Programa e também da graduação em Geografia, pelos momentos de amizade e inquietação intelectual. Em especial para: Ana Mitchell, Camila Xavier, Camilo Carneiro Filho, Cristiane Gretzler, Dilermando Cattaneo, Evelin Biondo, Fernando Xavier, Jonas Rossatto, Lara Schmitt, Maria Medianeira, Mariana Pessoa, Maurício Scherer, Rodrigo Aguiar, Társio da Silva, Theo Lima, Tiago Rech, Vitor Barreto.

Às inúmeras pessoas que, mundo afora, contribuíram para a presente pesquisa, com envio de artigos, informações e encorajamento. Com reconhecimento e apreço: Horário Capel (Barcelona); Jacques Lévy (Lausanne); Yves Raibaud (Bourdeuax); Hélio Evangelista (Niterói); Néelson da Nóbrega (Niterói); Alexandro Camargo (Amapá); Claire Guiu (Nantes), Nicolas Canova (Grenoble), Márcia Beretta (Porto Alegre / Le Mans).

Aos músicos que participaram da pesquisa, pela disposição, interesse e amizade: Daniel Drexler, Jorge Drexler, Sebastián Jantos, Ana Prada, Kevin Johansen, Tomi Lebrero, Pablo Grinjot, Zelito, Vitor Ramil, Marcelo Delacroix, Arthur de Faria e Richard Serraria. Aos que compartilhamos uma geografia musical cotidiana: Marcelo Sikinowski, Pedro Desconzi e Tiago Fischer.

À minha família pelo seu apoio incondicional. Reconheço que em muitos momentos não deve ser fácil compreender os desgastes e as renúncias pessoais e coletivas que acarreta, para uma pessoa da minha origem social, o investimento na carreira científica. Por isso, agradeço e dedico esse trabalho:

À Luís Felipe Rosado, pelo auxílio nas discussões do trabalho, encorajamento, e sobretudo pelos momentos de amizade que nos unem em qualquer lugar do mundo, típico dos amigos que nos marcam a vida decididamente.

À minha namorada Fernanda Lanhi da Silva, presente em todos os momentos deste trabalho, apoiando, acalmando, auxiliando, tornando mais leve os momentos angustiosos de escrita, compartilhando o afeto, as angústias e as alegrias de ser. E acima de tudo a certeza que o afeto e o amor, quando unidos à paixão pelo ensino e um profundo respeito mútuo, nos tornam cada vez mais unidos.

Ao meu irmão Leandro Manassi Panitz, pelas explicações sociológicas e antropológicas, pelo entusiasmo e apoio de sempre. Afeto que transcende a consangüinidade, querer-bem que vence toda a distância; ombro no ombro, sempre.

Ao meu pai Paulo Gilberto Panitz, figura carismática e bem-humorada, de quem herdo o amor pela música, herança que se manifesta neste trabalho.

Por fim à minha mãe Núbia Maria Manassi, pelo carinho cotidiano e atenção constante, e por ter deixado aos filhos o maior legado possível: a centralidade do estudo na vida como forma de melhorar continuamente, ainda que em condições adversas. Que acima do imediatismo material, minha mãe, paire a certeza de que o sonho é o que transforma – de fato – a realidade.

Pampa:
El ámbito de um patio colorado me basta para sentirte mia.
Jorge Luís Borges

Onde o mapa demarca, o relato faz uma travessia.
Michel de Certeau

RESUMO

Trata a presente dissertação de uma pesquisa envolvendo um estudo de representações sociais do espaço em um grupo de compositores do espaço platino, com vistas a compreender as relações entre música popular e espaço geográfico. O espaço platino aqui é tido como um espaço sul-americano situado na confluência de três países: Argentina, Brasil e Uruguai. A abordagem teórico-metodológica da pesquisa se baseou numa perspectiva da geografia social e cultural, estabelecendo diálogo com disciplinas das ciências humanas como a sociologia, a antropologia, a história, a psicologia social e a literatura. A partir do conceito de espaço geográfico de Milton Santos se buscou a compreensão da manifestação de diversas categorias geográficas contidas nas as representações sociais do espaço dos compositores. As representações sociais são tomadas das propostas de Denise Jodelet e Serge Moscovici, teorias as quais se procurou dialogar com geógrafos como Milton Santos, Guy di Méo, Rogério Haesbaert, entre outros. Em termos metodológicos, se propôs um trabalho de campo multi-situado, com base no antropólogo George Marcus. A parte empírica e analítica do trabalho estrutura-se em dois blocos. No primeiro bloco são evidenciadas as propostas musicais geografizantes, levando à compreensão da importância do espaço geográfico na criação musical. Propõem-se a noção de região-paisagem, para tornar clara a relação entre interpretações históricas e culturais do espaço platino, em relação direta com a questão da paisagem do Pampa. No segundo bloco discorre-se sobre as representações que levam à compreensão de um novo território em construção – o espaço platino. Por meio de um discurso de criação de uma nova centralidade para a prática e circulação musical, os artistas proporcionam meios para ação sobre o espaço, com evidências empíricas da eficácia de tal discurso. Como considerações finais, são retomados os pontos importantes de reflexão e são estabelecidos alguns pontos para a continuação desta pesquisa, com ênfase na multiterritorialidade da expressão musical. Além disso, é ressaltada a importância dos estudos em geografia que valorizem as manifestações culturais do espaço, em particular a música popular.

Palavras-chave: Espaço platino. Estética do frio. Templadismo. Representações do espaço.

RESUMEN

Esta tesina trata de una investigación sobre las representaciones sociales del espacio en un grupo de cancionistas del espacio platino, con el objetivo de comprender las relaciones entre música popular y espacio geográfico. El espacio platino aquí se toma como un espacio suramericano situado en la confluencia de tres países: Argentina, Brasil y Uruguay. El abordaje teórico-metodológico de la investigación se basó en una perspectiva de la geografía social y cultural, estableciendo dialogo con campos de la ciencias humanas como la sociología, la antropología, la historia, la psicología social y la literatura. Partiendo del concepto de espacio geográfico de Milton Santos, se buscó una comprensión de la manifestación de distintas categorías geográficas contenidas en las representaciones sociales del espacio, hecha por los cancionistas. Las representaciones sociales son tomadas de los planteamientos de Denise Jodelet y Serge Moscovici, teorías las cuales se buscó dialogar con geógrafos como Milton Santos, Guy di Méo, Rogério Haesbaert y otros. En términos metodológicos, se propuso un trabajo de campo multi-situado, basado en el antropólogo George Marcus. La parte empírica y analítica del trabajo se estructura en dos bloques. En el primer bloque son evidenciadas las propuestas musicales geografizantes, llevando a la comprensión de la importancia del espacio geográfico en la creación musical. Se propone la noción de región-paisaje, para dejar clara la relación entre interpretaciones históricas y culturales del espacio, en relación directa con la cuestión de la paisaje del Pampa. En el segundo bloque, se trata de las representaciones que llevan a el entendimiento de un nuevo territorio en construcción – el espacio platino. Por medio de un discurso de generación de una nueva centralidad para la práctica musical, los músicos proporcionan medios para la acción sobre el espacio, con evidencias empíricas de la eficacia de este discurso. Como consideraciones finales, se retoman los puntos importantes de reflexión y son establecidos algunos puntos para la continuación de esta investigación, con énfasis en la multiterritorialidad de la expresión musical. Además, se llama la atención para la importancia de los estudios en geografía que valoricen las manifestaciones culturales del espacio, en especial la música popular.

Palabras-clave: Espacio platino. Estética del frio. Templadismo. Representaciones del espacio.

SUMÁRIO

PERCURSOS, TRAVESSIAS, MÚSICAS	10
1 INTRODUÇÃO	13
2 OBJETIVOS DA PESQUISA	19
3 O ESPAÇO PLATINO, O QUE É?	20
3.1 Pampa: paisagem natural, paisagem cultural	21
3.2 Região Platina Colonial: uma geo-história	26
3.3 Conesul e Mercosul: economia, política, cultura e integração	32
3.4 Espaço Platino: afinal, o que é?	35
4 LOS CANTANTES: APRESENTANDO OS MÚSICOS	38
5 GEOGRAFIA E MÚSICA: UM HISTÓRICO	48
5.1 As raízes da discussão	49
5.2 Music Geography: de Berkeley às renovações da geografia anglo-saxônica	51
5.3 A perspectiva francesa: o território no centro das geografias da música	57
5.4 Alguns estudos europeus e latino-americanos	62
5.5 Geografia e música no Brasil: pluralidade de interesses	64
5.5.1 Teses e dissertações no Brasil	64
5.5.2 Outras produções acadêmicas	69
5.5.3 Geografia e música no Brasil: algumas considerações	72
6 ABORDAGEM TEÓRICO-METODOLÓGICA	74
6.1. Geografia, espaço e representações	75
6.2 Música e Fenômeno musical	76
6.3 Espaço geográfico e música: sistemas de ações e objetos	79
6.4 Território(s) e territorialidade(s)	82
6.5 Globalização e cultura	86
6.6 Representações sociais, identidade e música	89
6.7 Como a música vem ao território?	94
6.8 Procedimentos de investigação e interpretação dos dados	98
6.8.1 Métodos de coleta e levantamento de material	102
6.8.2 Métodos de registro do material	104
6.8.3 Métodos interpretativos	104
7 AS REPRESENT(AÇÕES) DO (NO) ESPAÇO PLATINO	106

7.1 As propostas musicais geografizantes	106
7.1.1 A Estética do Frio: uma brasilidade com ar platino	107
7.1.2 Templadismo e subtropicalismo: novas propostas rio-platenses.....	109
7.1.3 Propostas afro-platenses: o lugar da negritude no Prata	113
7.1.4 A milonga: o ritmo do Pampa e Prata.....	116
7.1.5 A milonga contemporânea.....	119
7.1.6 As fronteiras no espaço platino	127
7.1.7 A região-paisagem do pampa e a milonga como núcleo das representações	132
7.2 Um território musical para o espaço platino.....	137
7.2.1 De periferia à nova centralidade	137
7.2.2 Outra história, outra geografia, outra música.....	143
7.2.3 Parcerias e transculturações musicais	146
7.2.4 A dimensão pessoal das parcerias e as tecnologias da comunicação	153
7.2.5 Algumas observações sobre aspectos mercadológicos	157
7.2.6 O papel das políticas da cultura e dos eventos musicais.....	162
7.2.7 A dimensão territorial da música popular platina.....	178
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS	182
REFERÊNCIAS	186

PERCURSOS, TRAVESSIAS, MÚSICAS (antecedentes da pesquisa)

Porto Alegre, 10 de agosto de 2010.

Era 2006, quando um trabalho para a disciplina de Geografia Cultural me envolveu no sentido de um estudo das representações da paisagem na obra musical do compositor sul-riograndense Vitor Ramil e do montevideano Daniel Drexler. Encontro, durante o trabalho, Daniel Drexler ao fim da apresentação, que decide colaborar com a pesquisa, uma vez que, como afirmara, sempre achou que havia muita geografia em sua música.

Uns meses após o encontro, revejo Daniel em Madrid no Bar Libertad 8, durante um intercâmbio de graduação, e através dele, conheço outros compositores latino-americanos que moravam na capital espanhola, como Léo Minax e Pablo Sciuto. Dei-me conta, vivendo em Madrid, o quanto a latino-americanidade criava espaços na cidade, não só como o Libertad 8, mas no Parque Retiro aos domingos, quando uruguaios, argentinos, mexicanos, brasileiros, africanos e toda a sorte de imigrantes se reuniam para batucar ao final da tarde. A Ibero-América e a África pulsavam naquelas tardes, com muita dança e confraternização, recriando a terra que deixaram e criando um espaço onde os excluídos se encontravam. Também nos bares clandestinos de salsa próximo a Calle Huertas: ao entrar num daqueles bares, eu sentia não estar na Espanha, mas em qualquer outro país da América *hispanohablante*; ao sair, eu me dava conta que viajara por países que sequer conheci pessoalmente, e voltara para a vida de Madrid. Jorge Drexler, compositor uruguaio residente em Madrid, havia esgotado seus ingressos para um show no auditório da central sindical espanhola. Ao entrar nos bar noturnos perto da estação de metrô Sol, curiosamente não era a música nacional que imperava, mas sim o *reggaeton*, um ritmo popular que hibridiza o hip hop, o reggae, a salsa, a bachata e outros ritmos latinos. Quê dizer então de Carlinhos Brown coordenando anualmente o carnaval em Madrid, parando a Calle Alcalá – principal artéria da cidade – para dançar os ritmos brasileiros, com direito a morenas sambando de biquíni em pleno inverno europeu? Ou quê dizer ainda das apresentações do argentino Kevin Johansen, tocando na Casa de América, instituição estatal na confluência do Paseo del Prado com a Calle Alcalá, no mesmo lugar onde se realizam audições comentadas de Villa-Lobos durante o

dia e à noite recebem-se os amantes do jazz latino no jardim do prédio? Seria inútil pensar, depois de todas estas vivências, que a música não criava espaços efetivamente?

Em 2007, ao retornar ao Brasil e iniciar os primeiros ensaios do trabalho de conclusão de graduação, notava o quão forte estava se tornando o intercâmbio entre músicos uruguaios, argentinos e brasileiros. Shows eram frequentes em Porto Alegre, sempre com a participação de um artista de nacionalidade vizinha, fazendo alusões a um espaço cultural compartilhado. Em 2008 vi *in loco* essa rede de músicos aumentar e, ao visitar Daniel Drexler em sua casa em Montevideu, agora já como amigo, notei o quão novo era tal fenômeno e quanta esperança provocava aos músicos que nele estavam envolvidos. Me dei conta de que a representação do espaço era apenas uma dimensão de tudo que estava envolvido nesse processo. Infelizmente, por falta de tempo e bagagem teórica, não pude avançar senão nos significados que as representações do espaço em suas músicas evocavam. Estas representações, em conjunto com as vivências que tive, abriram um sem número de questionamentos.

Em 2009, após defender o trabalho final de graduação, fui contatado por diversas pessoas interessadas no tema, entre elas um grupo de documentaristas do Paraná interessados em registrar a criação da Estética do Frio e do Templadismo como expressões artísticas importantes no contexto da região platina, e que se baseara o argumento do seu documentário na monografia que eu acabara de defender. Ao mesmo tempo a presença de músicos uruguaios e argentinos em Porto Alegre só crescia, e as notícias de que sul-riograndenses estavam conseguindo inserção nos países vizinhos, só corroborava com minha intuição inicial de que este fenômeno alcançava curiosamente uma dimensão regional que há tempos não era presenciada.

Ao acompanhar a repercussão direta de um simples trabalho monográfico, me alegrava ao ver que a geografia poderia ser útil fora das agências de planejamento, das fundações de economia e estatística e das secretarias de meio ambiente e transporte. De igual maneira, não me restava dúvidas de que havia ainda uma contribuição importante que o geógrafo poderia abrir ao dialogar com o campo da cultura, efetivamente subsidiando profissionais a interpretar a dimensão simbólica e material do espaço geográfico e sua relação com as manifestações culturais, ou tão somente demonstrando que, tal como afirma o geógrafo britânico Denis Cosgrove, “a geografia serve, antes de tudo, para ser apreciada”.

Todos esses e outros acontecimentos me diziam: a música tem uma geografia. Deixá-la de lado seria um desperdício. Eu pensava em refletir a partir de uma série de

trabalhos brasileiros e do mundo, de geógrafos e outros do campo das humanidades, que me explicavam o contexto contemporâneo das manifestações culturais e sociais. Refletindo sobre o contexto platino, um recorte da América latina, seria possível compreender dinâmicas musicais locais, específicas da região, mas também dinâmicas mundiais, que ligavam o Prata ao mundo.

Três perguntas me moviam:

A música cria espaço?

Como?

Qual é sua importância na geografia do mundo atual?

1 INTRODUÇÃO

Now we must learn to judge a society by its sounds, by its art and by its festivals, than by statistics.
Jacques Attali

A presente dissertação se refere ao estudo da dimensão geográfica da música popular platina, que leva ao entendimento da condição contemporânea dos sujeitos sociais e das manifestações culturais no espaço geográfico. Para tanto, o estudo foca-se em um grupo de compositores oriundos da região platina, mais especificamente entre as cidades de Montevideu, Buenos Aires, Pelotas e Porto Alegre: Ana Prada, Daniel Drexler, Jorge Drexler, Sebastián Jantos – Uruguai; Arthur de Faria, Marcelo Delacroix, Richard Serraria, Vitor Ramil – Brasil. Kevin Johansen, Pablo Grinjoy, Tomi Lebrero – Argentina; entre outros.

Se o foco do trabalho monográfico anterior (PANITZ, 2008c) foi compreender algumas representações do espaço na música popular platina e suas relações com seu contexto espacial, com alguns dos músicos também envolvidos na presente pesquisa, agora o interesse diz respeito à formação de uma rede de músicos que se tem ampliado paulatinamente, com claras articulações regionais e globais, e com a produção de um espaço platino por meio da música, onde as representações do espaço se traduzem como um núcleo articulador. Uma particularidade dessa rede é que ela faz circular uma representação de platinidade através da música popular, compartilhada pelos músicos. Representações do Pampa, da região platina, do Mercosul, entre outros, se traduzem em nexos geográficos que permitem efetivar essa coexistência cultural e geográfica de indivíduos em distintos lados da fronteira. Além disso, misturam canções em língua portuguesa e castelhana, propondo a integração cultural no Prata explicitamente através de shows, palestras e participação em eventos que evocam dita integração. Também apresentam misturas de ritmos eminentemente brasileiros (como o samba e a bossa-nova), rioplatenses (o candombe, o chamamé, a milonga) e por fim os globalizados (o *rock*, o *reggae*, o *folk* e o *rap*). Por um lado essa rede cresce e se consolida no sul da América do Sul, formando um mercado de circulação de bens, agentes e representações culturais: cria espaços sociais e condições objetivas para sua reprodução. Por outro lado identifica-se uma articulação de parte desses músicos com a Europa, notadamente na Espanha, e mais especificamente em Madrid, que seria uma porta de entrada principal (não a única) para o continente, por meio de outra rede de músicos sul-americanos radicados nesta

cidade, que recebem e divulgam seus parceiros e amigos. Nesse caso, outro mercado se forma externo à região de origem. Esse outro mercado, europeu, aonde transita a canção sul-americana, e platina, também cria espaços sociais e condições objetivas para sua reprodução – não só na Europa, mas também na sua própria região de origem. Isso se explica tanto pela existência de gravadoras espanholas e européias com parceiros comerciais na América Latina, como pela repercussão do seu trabalho no exterior que acaba por chamar a atenção aos meios de comunicação na região de origem. Vemos, portanto, que tal manifestação enquadra-se claramente em uma condição multiterritorial, que deve ser explorada a fim de se compreender suas particularidades e generalidades. Além disso, vemos a geograficidade platina presente na obra dos artistas envolvidos, em seus relatos, canções, entrevistas. Nessa geograficidade cabem as representações de suas nações em particular e as representações do espaço platino, compartilhado entre os países, nas quais a paisagem pampeana é tomada como metáfora maior. Realizando a divulgação do seu trabalho, os shows e a venda de discos, os artistas fazem circular uma representação de integração cultural compartilhada entre os citados países sul-americanos, ao passo que consolidam um mercado musical nessa região.

Os passos que levaram à proposição desta pesquisa, de fato, não são recentes. O autor desta dissertação já vem desenvolvendo, desde 2006, um interesse reiterado pela análise da música popular como interesse geográfico, que rendeu a publicação de alguns trabalhos e, apesar do curto espaço de tempo, já tiveram repercussão fértil.

Em 2006 foi realizado um pequeno trabalho final, na disciplina de Geografia Cultural, no qual se estudou as representações da paisagem pampeana no universo musical do compositor sul-riograndense Vitor Ramil. Posteriormente, a proposta foi ampliada e rediscutida teoricamente, resultando na apresentação do trabalho em dois congressos, um regional (PANITZ, 2008a) e um internacional (PANITZ, 2008b). Por fim, incorporando outras dimensões do espaço geográfico, o autor defendeu sua monografia de conclusão de curso em Geografia, no qual discutiu as representações do espaço platino na música popular (PANITZ, 2008c). O resultado destas pesquisas, aliado aos estudos realizados durante um intercâmbio na Universidad Autónoma de Madrid, em 2007, produziram outro trabalho, focado no estudo das paisagens através de produtos culturais, o qual foi apresentado (PANITZ, 2009f) e recentemente aceito para uma obra dedicada à discussão teórica sobre paisagem (PANITZ, no prelo). Além disso, parte da discussão da monografia foi levada ao debate em um seminário de antropologia (PANITZ, 2009e), resultando na contribuição de antropólogos destacados, como Cláudia Fonseca (PPGAS/UFRGS) e Luiz Fernando Dias Duarte (Museu

Nacional/UFRJ). Como resultado das pesquisas realizadas nas disciplinas do mestrado em Geografia, o autor publicou dois textos com estudos prospectivos das redes culturais institucionais no Mercosul, chamando atenção para seu caráter multiterritorial (PANITZ, 2009a e 2009c) e verificando as relações intrínsecas que estas redes mantinham com a promoção de uma música popular na região.

Seis repercussões extra-universitárias foram verificadas. Em primeiro lugar, o convite para publicar um resumo do tema da monografia na revista *Pampa Sem Fronteiras*¹, dedicada à questão ambiental e cultural do bioma Pampa (2009d). Em segundo lugar, à convite da Coordenação do Unimúsica², da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, foi redigido um texto sobre a identidade platina na canção de Daniel Drexler (PANITZ, 2009b), quando do momento de sua apresentação em Porto Alegre, em junho de 2009. Em terceiro lugar o convite da Profa. Adriana Dorfman do Colégio de Aplicação/UFRGS para ministrar uma palestra sobre geografia e música para alunos de um curso de extensão para professores de humanidades. Em quarto lugar o documentarista Luciano Coelho e sua equipe construíram um argumento para um documentário longa-metragem que retrata a cena musical no sul do país, inspirado no ensaio “A Estética do frio”, de Vitor Ramil, e baseando-se também nas pesquisas realizadas na monografia de conclusão de curso, apresentada em 2008. A filmagem do documentário/filme está dependente, neste momento, de auxílio financeiro das agências de fomento ligadas ao audiovisual, e terá o próprio autor da pesquisa como comentarista das canções e das características do grupo de músicos envolvidos na gravação. Em quinto lugar, o convite da Rádio Software Livre³ para a apresentação de um programa de rádio via *web* dedicada à música ibero-americana, intitulado “Ibero-América, Nação”. O programa teve três edições, e a proposta conceitual foi a de realizar “sobrevoo” em estilos musicais, oportunizando aos ouvintes uma narrativa geográfica por meio das canções. Os programas apresentados foram: “O resgate da música tradicional na contemporaneidade” (15/09/2009), “Rock Ibero-Americano” (22/09/2009), “Músicas de Sampa” (06/10). Por fim, o contato com um dos músicos da pesquisa, o porto-alegrense Richard Serraria, rendeu uma parceria para a proposição de uma atividade no Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo, versando sobre o uso da música para a compreensão do espaço de vida de populações em situação de vulnerabilidade social. A proposta visa, por meio do exercício poético de contar e cantar

¹ O autor agradece ao convite da bióloga Eridiane Silva para compor o primeiro número da revista.

² O autor agradece, de igual forma, à Lígia Petrucci, coordenadora do Unimúsica, pelo interesse à pesquisa.

³ Agradecimento ao apoio da Associação de Software Livre RS, em particular à Fabrício Solagna.

histórias de seu bairro, desenvolver a partir da música a reflexão sobre o espaço geográfico em que se situam os envolvidos na referida atividade. Parte da proposta enviada ao Ministério da Cultura para financiamento da atividade teve argumento teórico baseado no projeto de pesquisa e outros artigos do presente autor. Se viabilizada, a atividade terá este autor como colaborador da mesma.

Verifica-se que o presente trabalho justifica-se como consequência de um envolvimento com o tema que transcende à produção acadêmica, e que já resultou em repercussões importantes. Mas o presente trabalho possui ainda outras tarefas, igualmente importantes. O aprofundamento ao tema abre a possibilidade de criar uma bibliografia especializada, em língua portuguesa, que revise, desenvolva e aponte rumos para essa área de estudo, ao se propor a compilar os trabalhos em escala nacional e internacional, criando um entendimento da evolução deste campo de pesquisa na Geografia. Procura ainda fornecer uma contribuição aos estudos da cultura, em especial a música, em âmbito platino. Também, destacar o estudo da sociedade através de manifestações artísticas, tendo em conta que essas são tanto construções coletivas quanto expressão única da individualidade criativa e, sendo assim, informa as diversas manifestações da cultura no espaço geográfico. Por fim, pela convicção do autor de que o elo entre geografia e música, se bem sucedido, pode trazer novas contribuições à geografia brasileira e latino-americana ao estabelecer um diálogo desta disciplina com outras das ciências humanas no tocante ao mesmo objeto de estudo, e criar ferramentas concretas de ação social e desenvolvimento sócio-territorial a partir da música.

A abordagem escolhida para a presente proposta de pesquisa teve de seguir alguns passos fundamentais, na tentativa de aproximar o estudo geográfico da música popular. Seguem-se após esta introdução e os objetivos, o terceiro capítulo, que apresenta o recorte de estudo do trabalho – o espaço platino – problematizando alguns pontos. O quarto capítulo é dedicado a uma breve biografia de alguns dos principais músicos envolvidos nesta pesquisa.

O capítulo quinto apresenta uma revisão bibliográfica do interesse geográfico pela música em escala mundial (valorizando, sobretudo, os estudos anglo-saxões e latinos), buscando sua gênese, seus consecutivos desenvolvimentos e renovações, até as abordagens mais atuais. Ainda neste capítulo, uma revisão dos trabalhos sobre o tema realizados no Brasil, levados ao nível de dissertação e tese, para conferir o interesse e receptividade de acolher a temática nos programas de pós-graduação, bem como compreender as linhas de interesse até o presente momento. Visto em conjunto com outros artigos, foi possível reconhecer o panorama geral do Brasil no estudo geográfico da música, marcado pela

diversidade.

No capítulo sexto se apresenta a escolha de abordagem teórico-metodológica para o trabalho. O capítulo estrutura-se em oito seções, sendo a oitava e última dedicada à discussão dos métodos de pesquisa. Na primeira seção se busca uma abordagem em geografia que contemple o campo das representações do espaço; nesta, advoga-se pela ampliação dessas representações como parte do corpo social como um todo – não somente o campo científico e geográfico, mas o ser humano cotidiano e a leitura que a arte também realiza. A segunda seção, introduzindo o interesse de pesquisa, detém-se na explicação daquilo que se entende por música popular e fenômeno musical, abordando aspectos culturais, econômicos e sociais. Na referida seção se buscou o campo da antropologia da música, da sociologia da música e da economia da cultura para sustentar a presente argumentação. Na terceira seção se aborda o espaço geográfico uno e múltiplo, partindo da conceituação geral de Milton Santos e seus comentadores; a partir da conceituação de Santos, buscaremos um diálogo com categorias e conceitos que seguem nas próximas seções. Na quarta seção se discute sobre o território e a territorialidade como categorias do espaço geográfico fundamentais para o estudo. Globalização e cultura são os pontos de discussão que compõem a quinta seção. Na sexta seção se apresenta as relações entre representações sociais do espaço, identidade e música. Na sétima seção um olhar detalhado ao território e sua relação com a música. Na oitava seção, por fim, é apresentada a abordagem metodológica, construída sobre um método de trabalho específico para dar conta do presente objetivo de pesquisa, a música. Esse método de trabalho envolveu entrevistas semi-abertas, questionários, participação nos shows e ensaios, gravação dos shows, leitura e audição de canções, análise de conteúdo nos materiais secundários (entrevistas e peças publicitárias), bem como assistência a entrevistas, palestras dos músicos e viagens a alguns locais onde moram ou tocam os artistas. Tal método de trabalho permitiu reconhecer que em trabalhando com representações, enquanto forma de conhecimento socialmente elaborado e compartilhado, se admite que estas representações se encontram todas interconectadas e fazem parte de um representação com um núcleo central, apesar da diversidade individual de cada artista. Por meio destes recursos, foram buscados os elementos que permitirão verificar as características particulares e gerais de uma manifestação cultural - a música popular – e suas relações com o espaço geográfico.

O capítulo sétimo trata da parte empírica e analítica deste trabalho. Já tendo apresentado alguns músicos da pesquisa no capítulo quarto, passa-se a discutir as

represent(ações)⁴ do (no) espaço platino. Divide-se em dois sub-capítulos: no primeiro se apresentam as propostas musicais geografizantes, ou seja, como música está repleta de referências do espaço geográfico que ajudam a construí-lo enquanto representação; no segundo se discute a construção de um território musical, por meio da contestação dos mercados musicais hegemônicos e o estabelecimento de uma nova centralidade, e ainda o papel das políticas da cultura e dos eventos musicais.

Por fim se realiza uma síntese dos capítulos, trazendo algumas reflexões teóricas que levam ao entendimento da dimensão geográfica da música. De maneira geral, a geografia pode contribuir para os estudos da música popular, valorizando as representações do espaço, que são tomadas pelo geógrafo(a) sempre como meios de ação sobre o espaço.

Cabe ainda dizer que esta dissertação está acompanhada de um DVD com o trabalho em versão digital e as faixas musicais e audiovisuais as quais estão indicadas ao longo do texto.

⁴ A opção do uso de parênteses em algumas palavras e conceitos servirá para trazer novos elementos de discussão ao tema. Por exemplo, ao denominar *represent(ações)* está se defendendo que, além de representações sociais *stricto sensu*, se está tratando de ações concretas que justificam-nas; portanto, nesse capítulo, se apresenta o que os pesquisados *dizem* e o que *fazem*.

2 OBJETIVOS DA PESQUISA

O objetivo geral desta investigação é compreender as relações entre o fenômeno musical, por meio de uma rede de músicos e suas representações (nas canções, livros, entrevistas), e o espaço geográfico na contemporaneidade. Portanto, interessa especificamente seguir alguns passos específicos.

Em primeiro lugar, mapear os principais estudos em geografia e música, realizados em âmbito nacional e internacional, com o intuito de reconhecer abordagens e temas de interesse. Ainda, inventariar as principais representações do espaço que os músicos envolvidos realizam – seja por meio de entrevistas, palestras, canções, entre outras formas. Também, entender como se articulam num espaço geográfico transfronteiriço – no presente caso, o espaço platino – as redes de músicos independentes de diferentes nacionalidades. Dessa forma, entender, também, o papel de algumas políticas da cultura ao promover eventos de integração regional e cultural, tanto ligados à institucionalidades supranacionais como o MERCOSUL, quanto às prefeituras e instituições privadas. Paralelo a isso, refletir ao longo do texto sobre as categorias operacionais do espaço geográfico que possam dar conta de algumas dimensões do fenômeno em questão. Do mesmo modo, buscar o entendimento do cruzamento de representações e identidades nacionais e regionais, pondo em discussão os hibridismos e transculturações musicais. E por fim fornecer uma reflexão teórica em geografia para música popular, buscando compreender parte das relações contemporâneas entre as manifestações artísticas e o espaço geográfico (em suas diversas manifestações conceituais), especialmente no que diz respeito às formas de articulação espacial, formas de representação do espaço, negociações identitárias, e produção de espaços simbólicos e concretos a partir da atividade musical.

3 O ESPAÇO PLATINO, O QUE É?

Estamos prestes a expressar a transição entre os países do Prata e o Brasil, que é este lugar e que somos nós.
Vitor Ramil, em Satolep.

Quando se fala de *espaço platino*, do que realmente se está a falar? A denominação, de início, pode suscitar dúvidas. De fato, se dispõe de uma literatura vasta, das mais diversas áreas, científicas ou não, que se referem a uma unidade geográfica onde as fronteiras políticas, outrora móveis, deixaram marcas culturais que perduram até hoje em ambos os lados das nações que se formaram ao final do século XIX. Esse espaço, enquanto quadro natural é representado pelo Pampa, os campos situados mais ao sul da bacia do Rio da Prata, onde predominam relevos de planície (CHOMENKO, 2006). Esse espaço se encontra, também, num contexto em que se convencionou chamar historicamente de Região Platina, em função de sua formação social com raiz colonial, onde o caráter móvel da fronteira e, mais adiante, a própria cultura fronteiriça, se fizeram características bem marcantes. Em termos geopolíticos e históricos, esse espaço constitui uma importante parte do chamado Cone Sul. Economicamente ele encontra-se atualmente no bloco de países que compõem o Mercosul. Porém nenhuma dessas denominações – Pampa, Cone Sul, Mercosul, Região Platina, Bacia do Rio da Prata – satisfaz plenamente as indagações deste trabalho. Ainda que, nas representações que se seguem essas denominações se façam presentes, e às vezes até se refiram à mesma coisa, é importante realizar uma breve digressão sobre as mesmas. Na verdade essas denominações estão todas enredadas, são importantes, fundamentais até, mas não dão conta do fenômeno particular aqui estudado. É preciso formular o presente entendimento de *espaço platino*, e conceituá-lo para que não seja confundido com nenhuma das denominações anteriormente citadas. Será abordado, portanto o espaço geográfico uno e múltiplo (SUERTEGARAY, 2001), conceito maior que abarca distintas categorias operacionais como paisagem, ambiente, território, região, lugar. Conceituá-lo de espaço platino permite admitir que existem diversas dimensões geográficas em um mesmo recorte, ainda que a sobreposição não seja perfeita.

3.1 Pampa: paisagem natural, paisagem cultural

A denominação Pampa, é uma palavra de origem *quíchua* para denominar “as planícies de vegetação rasteira que ocorrem no Rio Grande do Sul e nos países do Prata, associado a ocorrência de pastagem que também se denominam savanas, estepes ou simplesmente campo (este o termo mais adequado)” (FONTOURA, 2008, p.1). Pampa em *quíchua*, língua aborígine da América do Sul, significa “região plana”. Conforme Chomenko (2006), o pampa se caracteriza por um conjunto vegetacional campestre relativamente uniforme em relevo de planícies, no qual predomina a cobertura vegetal em estepe e savana estépica e também a vegetação mais densa, arbustiva e arbórea, nas encostas nas matas ciliares, além de registrar também a ocorrência de banhados. Segundo Suertegaray & Silva, o IBGE classifica o Pampa como um bioma composto principalmente de “campos, matas ciliares (de galeria), capões de mato e matas de encosta” (SUERTEGARAY & SILVA, 2009, p.44). Na Figura 1 se compreende que esta unidade paisagística abrange, segundo Martino (2004), a porção sul do Estado do Rio Grande do Sul, a totalidade do Uruguai e das províncias argentinas de Buenos Aires, Entre Rios, e grande parte das províncias argentinas de Corrientes, Santa Fé, Córdoba, San Luís e La Pampa. A iniciativa Pastizales del Cono Sur, que tem foco na conservação e pesquisa dos campos do Cone Sul, inclui também a região sul do Paraguai, conforme Figura 2. No Brasil o Pampa também é denominado *campos sulinos*.

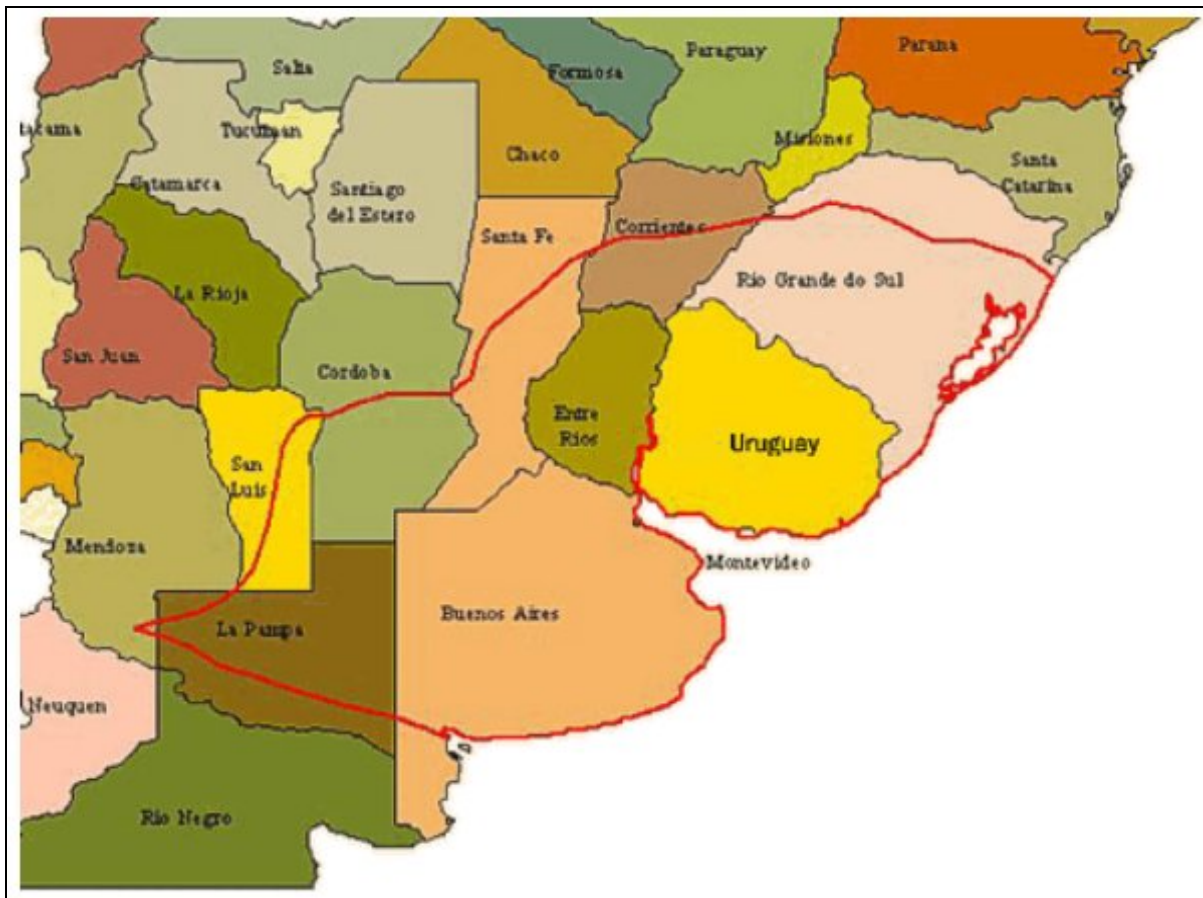


Figura 1 – Limites do bioma pampa, em vermelho (Fonte: MARTINO, 2004).

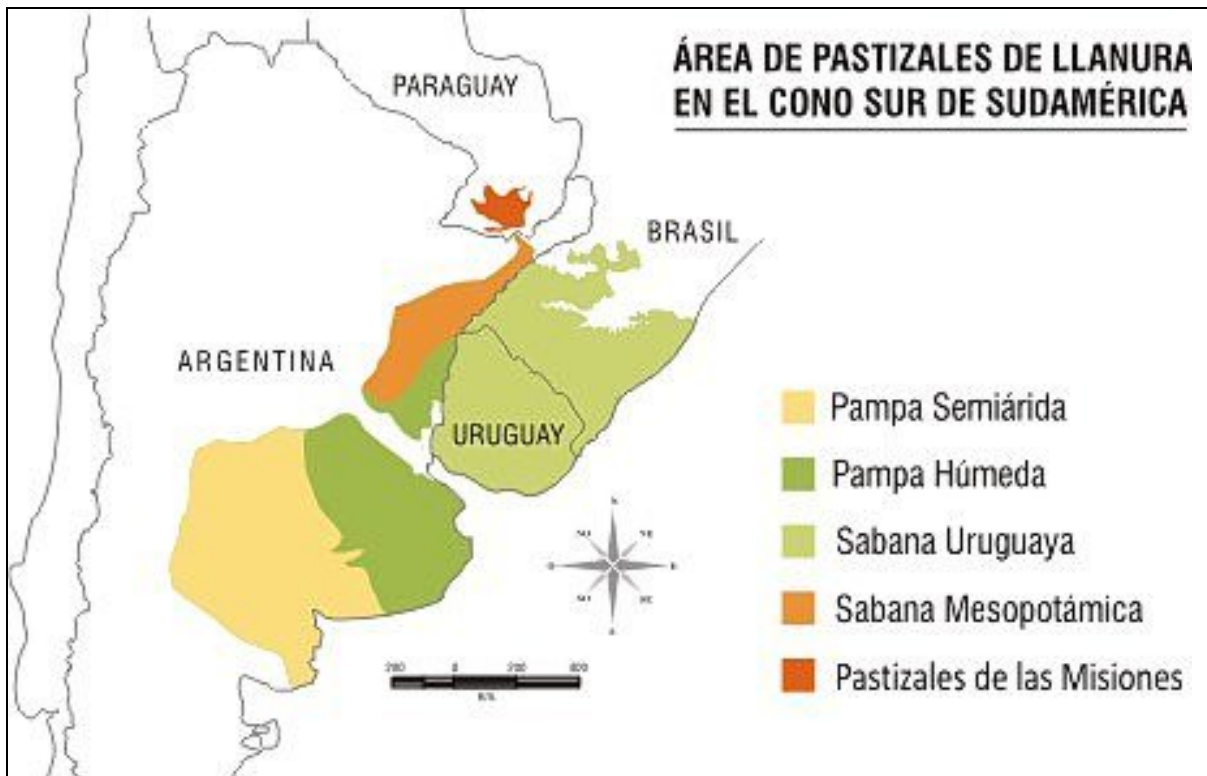


Figura 2 – A área de campos no contexto do Prata (Fonte: PASTIZALES DEL CONO SUR, 2010).

Contudo, Pampa não é uma denominação exclusivamente natural, não é somente uma paisagem na qual ocorre uma condição fitogeográfica e fisiográfica particulares, baseada na vegetação de pequeno e médio porte e no relevo de planícies e cerros. Esta unidade de paisagem foi, e é, o horizonte de vida das populações que ali se reproduziram sua história, desde os ameríndios até as sociedades da contemporaneidade. Neste sentido, foi sobre essa paisagem que se desenvolveu uma cultura particular, com ênfase na miscigenação das colonizações lusas e castelhanas, da presença africana, dos ameríndios (dizimados em quase sua totalidade) e mais tarde de outras sociedades européias como a italiana. Essa paisagem é identificada por inúmeros pesquisadores como uma região. Adriana Dorfman, em seu trabalho sobre o contrabando na fronteira Brasil-Uruguai, nos lembra o trabalho do crítico literário Angél Rama e sua noção de “comarca literária do Pampa”, identificando um temário específico de construção identitária nesta região (FIG. 3). Já no campo da música, Carlos Vega explicita que essa região pampeana é o *locus* da milonga, ritmo associado ao modo de vida *gaucho*, o qual será explicados mais adiante.

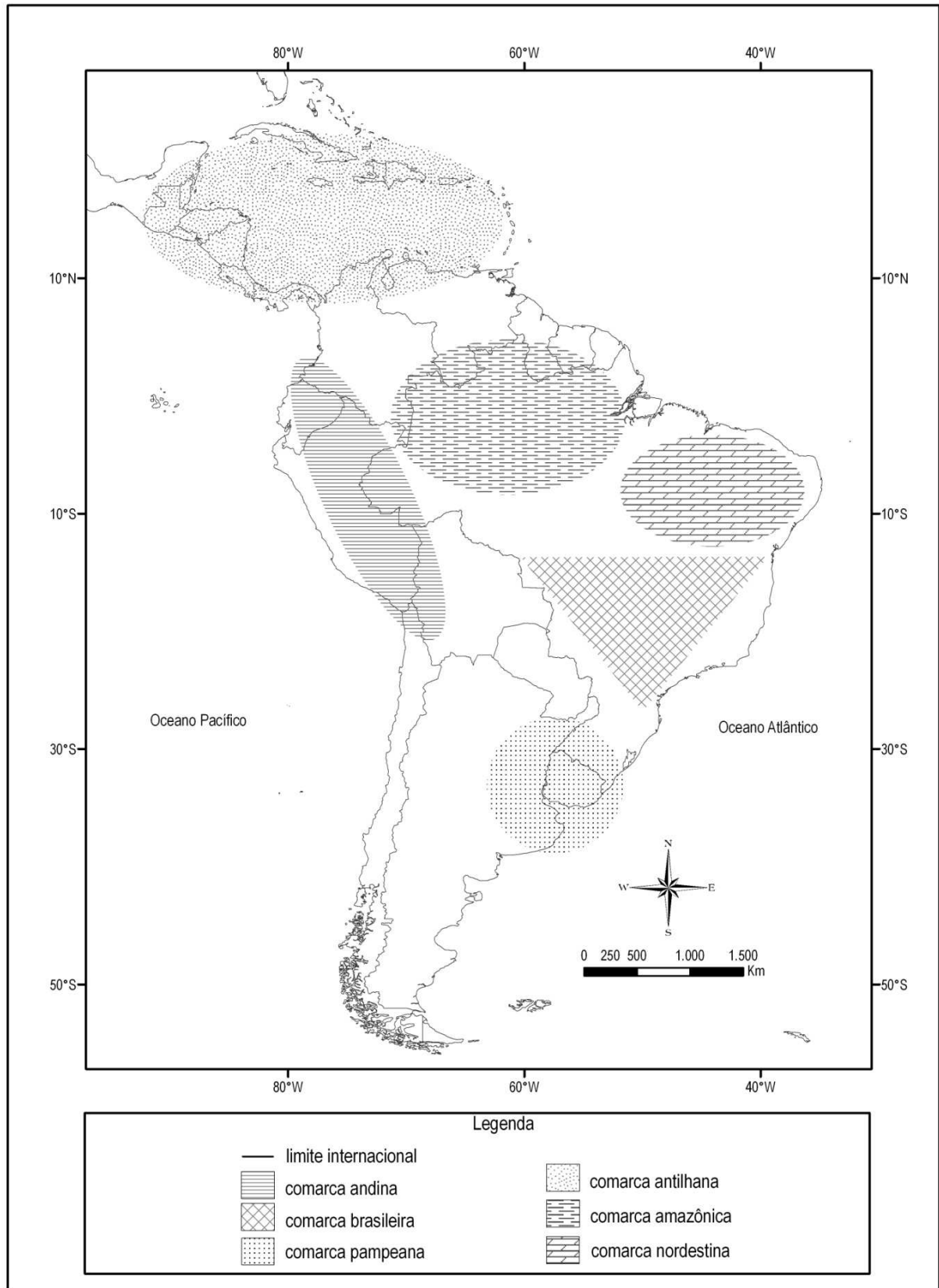


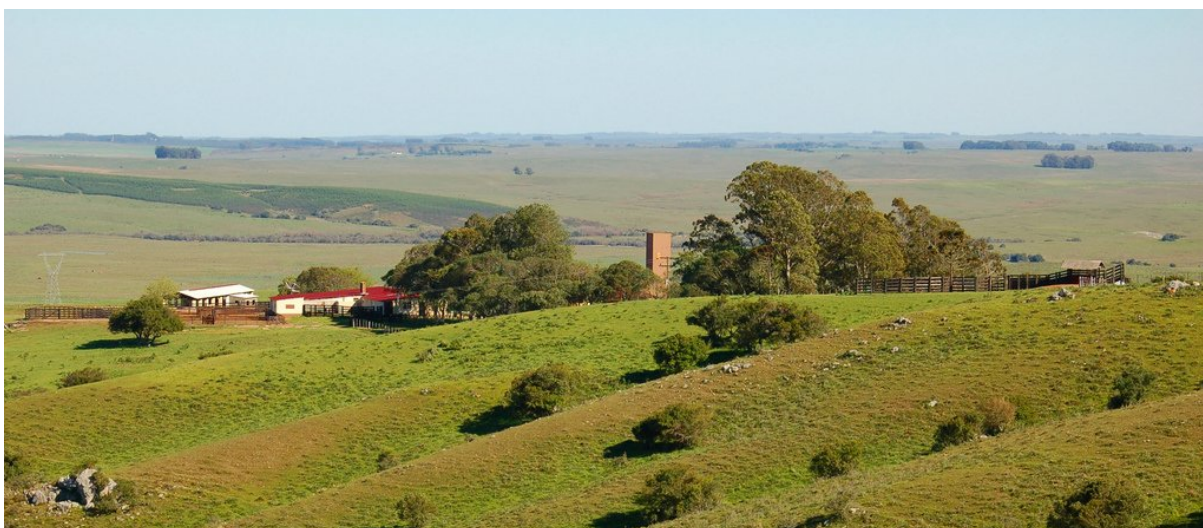
Figura 3 – A “comarca literária do Pampa”, em pontilhado, abaixo (Fonte: DORFMAN, 2009).

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 outros⁵) 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. O próprio zoneamento ambiental do Rio Grande do Sul, por exemplo, reconhece sua importância ao especificar que “não poderão ser implantadas barreiras à visualização dos elementos cênicos no que diz respeito à imagem do Pampa, reconhecido pelo imaginário gaúcho, onde a cultura da população é a visualização do horizonte” (SEMA/FEPAM/FZB *citado por* SUERTEGARAY & SILVA, 2009, p. 58).

Fica claro, portanto, que o Pampa se caracteriza tanto por uma paisagem natural como cultural. Arrisca-se a dizer, inclusive, que muito do reconhecimento enquanto unidade natural se deve às inúmeras representações artísticas e cotidianas criadas pelos indivíduos e grupos sociais que fizeram dele, o Pampa, o seu quadro de vida. É preciso dizer também que o Pampa só existe nesta configuração que hoje se conhece, graças às práticas seculares da pecuária que desde a época colonial contribuíram para manter a cobertura gramínea do solo, impedindo sua sucessão, que possivelmente evoluiria, em grande parte, para um aspecto arbustivo e arbóreo de pequeno porte (ver FIG. 4 e 5).

⁵ Foram selecionados apenas alguns nomes a título de ilustração, referindo-se aos quais o autor já esteve em contato. Não foi a intenção de explicitar os nomes mais marcantes em cada manifestação artística. O autor reconhece que a lista é numerosa e nomes de expressão ficaram de fora.



Figuras 4 e 5 – Típicas paisagens do Pampa (Fotos: Eduardo Amorim).

3.2 Região Platina Colonial: uma geo-história

Em termos históricos, o espaço platino remonta à época colonial, sob disputa da coroa portuguesa e espanhola. Tal espaço, na porção meridional da Bacia do Rio da Prata, constituía-se num ponto estratégico para a entrada ao continente e a ligação com a região andina. A disputa por esse espaço se acirrou a partir do século XVII, onde a fundação da Colônia de Sacramento, na foz do rio da Prata, pela coroa portuguesa, foi um dos exemplos da

disputa territorial que desencadeou uma série de acordos para conter embates e garantir interesses mútuos. Com a concessão da Colônia Sacramento, de Portugal para a Espanha, esta última funda o Vice-Reinado do Prata (ver Fig. 6), com a capital em Buenos Aires, com claros motivos geopolíticos de garantir a estabilidade do domínio espanhol na região.



Figura 6 – Vice-Reinado do Prata (Fonte: Mello, L. 1996).

As historiadoras Gutfreind & Reichel (1996), se propõem a um diálogo com a geografia em sua obra dedicada ao estudo da região platina colonial. Para estudar o que elas chamam de “As raízes históricas do Mercosul”, as autoras propõem o conceito de região sob viés da geografia crítica⁶. Segundo as autoras

A geografia (re)aproximou-se da história, passando a ser vista como uma ciência social e não mais como uma ciência da natureza [...] O espaço geográfico tornou-se histórico, obra do trabalho e morada do homem. À superfície terrestre, incorporou-se o capital, identificando-a como o local onde se desenvolve o trabalho. O ponto referencial passou a ser a sociedade que é quem organiza tais espaços, e estes expressam uma combinação de

⁶ Ver Haesbaert (2002), Heidrich (2000, 2004), Lencioni (2003), Moraes (2005),

As raízes região platina estão, na opinião das autoras, na organização da sociedade colonial, um espaço de fronteiras móveis através de inúmeros tratados entre Espanha e Portugal. Mesmo após os processos de independência e o desenvolvimento particular de cada país, Gutfreind & Reichel afirmam que

permaneceram os elementos da instância cultural que, por ser a mais íntima do ser humano, é também a que mais dificilmente é destruída. Não podemos esquecer, contudo, que ela se estruturou a partir de uma realidade concreta e da dinâmica de uma formação social gerada na sua relação com um espaço geográfico. (ibidem, p.14).

Mais adiante Gutfreind & Reichel afirmam que se identifica a Região Platina como aquela que encontra, no seu passado colonial, a origem de sua formação social, e que permanece até hoje se expressando através de um conjunto de hábitos e de valores⁷ que se perpetua entre aqueles que se organizam socioculturalmente em torno da atividade pecuária. Na região, as autoras visualizam dois momentos referentes à cultura popular⁸ da região: o primeiro seria a sua formação ao longo do período colonial; o segundo marca o seu progressivo desaparecimento frente ao domínio da burguesia capitalista, quando ocorreu a mitificação e a folclorização do tipo gaúcho, graças ao trabalho das historiografias nacionalistas interessadas em circunscrever as manifestações culturais em seus territórios. No caso da historiografia brasileira, foi explícita a intenção de não vincular o *gaucho* platino – identificado com a matriz castelhana – e o *gaúcho* brasileiro – tomado como o lusitano, menos agressivo, sedentário (não-nômade), o peão da estância, portanto.

É necessário complementar, também, que o referido conjunto de hábitos e valores que expressam o gaúcho, o homem do campo, atingiu de igual forma a cidade por meio das representações na cultura. O caso do Rio Grande do Sul seria exemplar nesse

7 Esse conjunto de hábitos e valores em torno de uma atividade, que no caso é a pecuária, marca um determinado modo de vida, que tem no gaúcho ou *gaucho* a sua expressão. Gutfreind & Reichel, portanto, pensam na figura do gaúcho/*gaucho* como um agente social que, num contexto espaço-temporal específico e de acordo com uma mentalidade, produziu sua cultura.

8 As historiadoras entendem a cultura popular como “[...] um sistema variado de pensamentos, atitudes, valores e formas simbólicas no qual estamos incorporados [...], Burke (Apud ID., IBID., p.6) que plasmam em um equilíbrio particular de relações sociais. Sendo assim, o tratamento dado ao conceito de cultura popular na Região Platina subentende, intrinsecamente, os de divisão e antagonismo de classes sociais, incluindo necessidades e expectativas de uma classe que padece a exploração e resiste a ela, mas que, ao mesmo tempo, sofre a influência da cultura da classe dominante em um contínuo processo contraditório de lutas e resistências e/ou acomodação e incorporação à ordem social vigente” (Gutfreind & Reichel, 1996, p.169).

sentido, onde as representações do *gauchismo*⁹ (sem confundi-las com as representações platinas), por exemplo, permanecem na política sul-riograndense, no bairrismo midiático, nos hábitos, ainda que como um simulacro. Essas representações, a partir da derrocada do poder imperial (HEIDRICH, 2000), deixaram de contemplar exclusivamente o meio de vida do homem do campo, e passaram a dominar as representações políticas, econômicas e culturais de um território maior, passando a ser uma postura regionalista. Nesse sentido, por exemplo, gaúcho é o gentílico para o habitante do estado, também podendo ser chamado mais corretamente de sul-riograndense. Ainda deve-se dizer que não se trata somente da herança de hábitos e valores, mas também de todas as formas geográficas que ainda perduram desde a época colonial, mais ou menos transformadas, tais como a estrutura fundiária agrária, baseada na grande propriedade e a própria estética visual do campo pampeano, como foi citado na seção anterior.

A relação entre a região platina colonial e a paisagem do pampa, no presente entendimento, acontece da seguinte forma. A região concentra na foz do rio da Prata e regiões adjacentes, núcleos urbanos importantes como Buenos Aires, Rosário, Montevidéu, Colônia de Sacramento, Pelotas, Porto Alegre, e mais ainda a Campanha Gaúcha, as regiões missioneiras no Brasil, Argentina e Paraguai. Nelas se deram o crescimento populacional, a criação de instituições, as disputas econômicas e territoriais, as atividades comerciais, as batalhas. Nelas é que circularam os relatos de viajantes, os épicos literários, as músicas, as pinturas, os poemas. Esses, entre outros fatores, contribuíram para que se estabelecesse uma relação entre região platina e pampa, uma vez que as representações foram construídas com base nos inúmeros acontecimentos e processos que se deram nesta paisagem e nos centros urbanos nela contidos.

A fronteira também é outra condição geográfica e histórica que caracteriza a região platina em definitivo. Courlet, ao abordar as especificidades das regiões de fronteira, e situar o Prata neste contexto, afirma que

A história das regiões fronteiriças no mundo inteiro mostra que elas apresentam, ao longo de sua formação, duas características principais: primeiro, uma vocação militar em razão da necessidade de defender os limites geográficos entre territórios pertencendo a Estados distintos;

⁹ O termo *gauchismo* aqui se refere à construção mítica da figura do gaúcho lusitano, realizado pela historiografia, pela literatura e pelos movimentos tradicionalistas, que insistiram no seu caráter de bravura e heroísmo.

segundo, sua subordinação política e econômica aos respectivos contextos nacionais. (COURLET, 2005).

Helen Osório, por sua vez, aborda o espaço platino por meio da condição fronteiriça no período colonial do século XVIII; ela afirma que

A fronteira, no caso platino, é consequência da disputa e do processo de apropriação da terra pelos europeus, o que implica, em contrapartida, a diminuição dos territórios indígenas, até sua eliminação física, o que vários autores eufemisticamente denominam de “recuo da fronteira indígena. (OSÓRIO, 1995, p.111).

A autora exemplifica que durante os inúmeros tratados entre Portugal e Espanha, parte dos proprietários açorianos que ocupavam a Banda Oriental, por exemplo, negaram-se a abandonar suas terras quando este território volta para o domínio espanhol. Da mesma forma, espanhóis obtiveram pequenas propriedades no Rio Grande do Sul, junto às autoridades portuguesas. Denota-se, assim, uma complexidade maior que a simples mobilidade de fronteiras sobre domínio das metrópoles ibéricas. Identidades portuguesas e espanholas constituíram este espaço platino de forma permeável, mesmo com as determinações jurídicas das coroas.

Mas a fronteira vai tomando outras características ao longo da história dos Estados. Após a postura de encarar a fronteira unicamente como uma zona de proteção, militarizada e pouco povoada, novos discursos são apresentados, já no período de democratização. Lafer (1987), por exemplo, argumentou que a única via de coexistência, dado a interdependência dos países no contexto platino, era a cooperação. O autor não está isolado; esta discussão passou pelo campo diplomático e pela CEPAL a partir da década de 1960, como bem indica o referido texto. Exemplos concretos de integração podem ser citados, como a criação das cidades gêmeas, na fronteira sul do Brasil com os países vizinhos, os quais se tornaram também pontos atrativos. É apenas um dos exemplos, dentre tantos outros, que podem ser consultados em obras dedicadas à temática da integração pelas fronteiras, como a de Castello *et al* (1995)

Dito isso, fica clara a condição das fronteiras platinas, ao sul, como locais de intensa porosidade cultural, que foram/são oportunizados por dois momentos históricos – a) o regime colonial, com livre trânsito de pessoas e um limite não tão claro quando aos

estabelecidos pelos Estados-nação¹⁰; b) o regime republicano, que oportunizou trocas mais intensas nas regiões fronteiriças, quando essas não foram abafadas pelas políticas autoritárias de viés nacionalista. Daí falar na fronteira como uma condição fundamental no contexto platino, e que de certa forma justifica este trabalho. É a fronteira como uma noção aberta, de espaço de relações, de permeabilidade das culturas, que o presente trabalho se situa.

3.3 Conesul e Mercosul: economia, política, cultura e integração

O Cone Sul diz respeito a uma condição histórica e geopolítica comum a qual alguns autores como Cervo & Rapoport (1998) e Heredia (1998) identificam nos países do sul da América do Sul. Segundo eles teceu-se uma história compartilhada entre Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai, que é observada não somente nos aspectos físicos e fisiográficos, como as bacias hidrográficas, cordilheiras e planícies, mas também por partilharem problemas semelhantes e possuírem percepções comuns acerca dos problemas que enfrentam. Conforme os autores o Cone Sul seria um subsistema da América Latina marcado por momentos de confrontação e concertação. Essa percepção de problemas comuns que os autores se referem, culmina, sobretudo, com os movimentos de independência às coroas ibéricas aos finais do século XIX. No momento atual, dizem os autores, a região volta-se para integração dos mercados com vistas a conduzirem seus projetos desenvolvimentistas e se inserirem competitivamente no sistema mundial capitalista. Sobre o Cone Sul, Heredia (1998) afirma que

sua identidade e sentido unitário estão dados pela confluência neste espaço de um *conjunto de problemas comuns* e mais ou menos generalizado [...] seus problemas estruturais na ordem social e econômica interna os assemelham [os países] notoriamente, relativizando, assim, de maneira definitiva as diferenças quando se comparam suas potencialidades e os sucessos quanto a seu desenvolvimento e ao bem-estar das populações, que, definitivamente, deviam ser os fatores a se considerar. (HEREDIA, 1998, p.128).

¹⁰ Como afirma Osório (1995) “Os exemplos poderiam prosseguir, mas cremos ser os apresentados suficientes para demonstrar que o atual estado do Rio Grande do Sul e o Uruguai, no século XVIII, faziam parte de um mesmo espaço-em-construção, uma zona de fronteira, com ampla circulação humana e material, no qual os súditos de uma e outra Coroa instalavam-se conforme fosse mais fácil sua sobrevivência, independente de fidelidades estatais”.

Outra característica do Conesul, segundo o referido autor, é denotada pelos diferentes grupos humanos que protagonizaram um profundo processo de mestiçagem da população.

Egler (2006), por sua vez, destaca que os rios da Bacia do Prata, além de fornecerem sua toponímia para nomear os países da região, foram fundamentais para a circulação mercantil no Cone Sul; ademais disso, tal rede hidrográfica foi fundamental para garantir a energia necessária à industrialização das suas principais economias – Brasil e Argentina. Mais adiante o autor destaca as redes logísticas do Cone Sul, visivelmente mais densas na região de Buenos Aires, Porto Alegre, Montevideú, São Paulo e Santiago do Chile.

Dessa forma é que se identifica o Mercosul – Mercado Comum do Sul – como uma estratégia institucional de consolidação de parte das relações do Cone Sul. Mercosul é o nome dado à iniciativa de integração regional que inclui como sócios permanentes Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai. Os países permanentes firmaram o primeiro acordo em 1991, que ficou conhecido como Tratado de Assunção. Em 1995 o Chile entra com um acordo de livre comércio, assim como a Bolívia em 1996. Em 2006 inicia o processo de entrada da Venezuela como membro pleno e constituir-se como o quinto país-membro do bloco; o país deverá se incorporar como membro pleno da instituição até 2013, mediante uma agenda de compatibilização com o bloco.

O acordo do Mercosul prevê a criação de um mercado comum mediante a convergência progressiva de tarifas alfandegárias, até que alcancem um padrão comum e uma liberação do comércio dentro da região. A partir do primeiro tratado iniciou-se uma movimentação intensa sobre diversos temas transversais às questões econômicas, e a possibilidade da integração regional instaurou um amplo debate na sociedade. Tal acordo tem como pano de fundo a superação de séculos de relações conflituosas entre os países participantes. Como afirma Jelin (2001, p.260)

Há que recordar que o caminho para a integração regional no Mercosul está tão somente em sua etapa inicial, na qual se faz acordos governamentais, mas os vínculos entre as sociedades e os estados tem profundas raízes históricas. As fronteiras entre os países se estabeleceram, não sem conflitos, durante o período colonial, durante as guerras de independência da primeira metade do século XIX, e nos conflitos armados e negociações posteriores – com alguns litígios limítrofes ainda sem resolver.

Nesse contexto, não podemos esquecer que a região platina atualmente é onde

se encontra uma grande quantidade de cidades-gêmeas e outros grandes centros urbanos próximos, tais como Buenos Aires, Rosário, Montevideu, Salto, Pelotas, Uruguiana, Porto Alegre, Foz do Iguaçu, Asunción, Ciudad del Este, entre outros. Em termos de integração, a existência destas cidades se torna cada vez mais estratégica no contexto do Mercosul, ainda que o passado das nações que o compõe esteja marcado por ressentimentos difíceis de superar. Como nos afirma Vieira em dissertação exclusiva sobre as questões culturais no Mercosul

É possível afirmar que o imaginário platino condiciona como nunca o ethos de constituição de uma história de sucessivas e frustradas tentativas de integração, e que se em um determinado momento a Bacia da Prata foi palco de uma das batalhas mais sangrentas da região, conhecida como a Guerra da Tríplice Aliança ou Guerra do Paraguai, hoje sua referência se faz penitente à medida que prevê uma atuação direta dos países da região para a superação desses traumas. (VIEIRA, 2008, p.108).

Talvez, reconhecendo estas incompatibilidades é que se suscitou o debate entorno de uma estratégia de integração cultural, através de diversas reuniões que culminaram, em 1996, com o Protocolo de Integração Cultural do Mercosul, e a criação do Mercosul Cultural, órgão do Mercosul responsável por promover os temas constantes no referido protocolo. Segundo este, os países reconhecem que estão

Conscientes de que a cultura constitui um elemento primordial nos processos de integração, e que a cooperação e o intercâmbio cultural geram novos fenômenos e realidades; Inspirados no respeito à diversidade das identidades e no enriquecimento mútuo; Atentos que a dinâmica cultural é fator determinante no fortalecimento dos valores da democracia e da convivência nas sociedades. (MERCOSUL, 1996, p.2).

O protocolo oficializa o comprometimento dos estados membros em promover a cooperação e o intercâmbio de instituições e agentes culturais no intuito de favorecer o enriquecimento e a difusão de expressões culturais e artísticas do Mercosul, e ainda que estes se comprometam a facilitar a criação de espaços culturais e promover prioritariamente ações culturais co-produzidas que valorizem as tradições históricas, os valores comuns e as diversidades dos países (ibidem). Os artigos do referido protocolo denotam clara preocupação: em criar um regime de cooperação e co-distribuição dos bens e produtos culturais; compartilhar bases de dados sobre as atividades culturais e recursos humanos; integrar arquivos históricos, museus e instituições responsáveis pela preservação do

patrimônio cultural, com finalidade de criar catálogos compartilhados e registros do patrimônio histórico; proteger em seu território os direitos de propriedade intelectual; adoção de medidas que facilitam a circulação de agentes e produtos culturais.

3.4 Espaço Platino: afinal, o que é?

Na busca de conceituar o espaço platino, se recorreu à revisão de alguns termos com vistas à compreensão de diferentes processos mais ou menos sobrepostos que dizem respeito a um espaço geográfico, uno e múltiplo, tal como foi referido anteriormente. Essa revisão não foi em vão, pois se optou por apresentá-las na medida em que são esses os conceitos expressos nas representações dos músicos, as quais serão lidas em seguida.

De fato se tem o Pampa como uma configuração paisagística, o bioma, caracterizado pelo vasto horizonte, pela vegetação de pequeno porte, o relevo oscilando entre planícies *chapadas* e onduladas, com presença de cerros e vegetação de porte maior ao longo do curso dos rios. Do mesmo modo o Pampa é uma paisagem cultural, pois nesta é que foi construída toda uma imagem do quadro de vida da sociedade platina. O que era uma paisagem típica do *gaucho* do período colonial se mantém presente até hoje nas representações artísticas e culturais, sendo ela mesma usada como *lócus* de vida na construção dos tipos nacionais, folclóricos e populares. Assim, Pampa virou quase sinônimo de outras denominações geográficas que coexistem neste espaço como rio da Prata, região platina, etc. Por isso, se crê que são importantes as considerações de Augustin Berque sobre *paisagem-marca* e *paisagem-matriz*. O geógrafo afirma que a paisagem ao mesmo tempo em que é *marca*, porque expressa uma civilização – o produto material e imaterial desta –, também é *matriz*, porque participa dos esquemas da percepção humana (BERQUE, 1998, p. 85).

Não descolado da perspectiva do Pampa, temos a Região Platina Colonial como a raiz da sociedade que ali se desenvolve. A região atual se configura como uma herança das formas geográficas, práticas econômicas e culturais do período colonial, hábitos, valores, etc. Obviamente, dada a complexidade contemporânea, essas características encontram-se borradas por inúmeros processos, sejam eles o consumo, as novas práticas econômicas e agrícolas, a mundialização da cultura, entre outros. Tal complexidade pode ser entendida tanto na abordagem multiterritorial de Haesbaert (2004), como na proposta de Ortiz

(2005) sobre o espaço atravessado por planos diferenciados.

Seguindo o mesmo raciocínio, após a consolidação dos Estados nacionais, e já num período de redemocratização na América Latina, se opta pela criação de um bloco supranacional que faça frente às determinações estrangeiras à região. Unir-se para garantir uma coesão de seu próprio território passou a ser a tônica do interesse atual das nações no Cone Sul – essa condição histórica compartilhada entre os países do sul da América do Sul. Neste processo, envolvendo vários atores, a integração cultural, para além dos interesses unicamente econômicos, passou a ser um discurso corrente, em torno do qual se organizaram instituições e políticas específicas. Neste processo, destaca-se a participação das cidades dentro de redes específicas que visam a articular experiências e trocas.

Ao visualizar-se os processos de representação do espaço por meio do Pampa, a herança das raízes coloniais que perduram, e os processos atuais de integração, defende-se por motivos operacionais deste trabalho, a existência não apenas de uma paisagem, de uma região, ou de um território supranacional, mas sim de um espaço geográfico contemporâneo, complexo, onde contêm estes *entes* geográficos que enredados pelas representações e ações humanas, corroboram para a idéia de uma denominação aqui construída como *espaço platino*. É neste contexto, de um espaço platino, que se insere o recorte do presente estudo, onde se encontram músicos e seu público, e onde as representações estão ancoradas (ver FIG. 8).

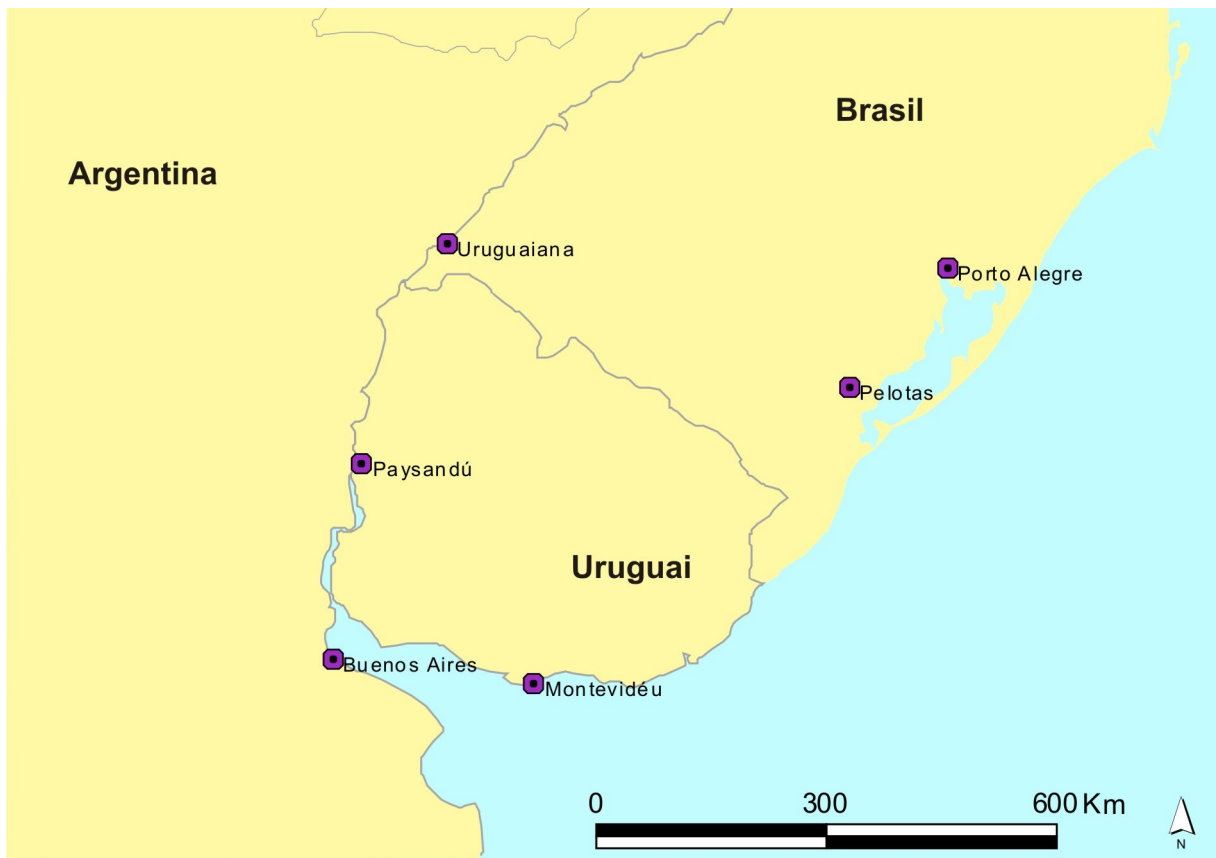


Figura 8 – O contexto do espaço platino e algumas de suas cidades (Fonte: Lucas Panitz).

4 LOS CANTANTES: APRESENTANDO OS MÚSICOS

Os músicos selecionados para este estudo são apresentados a seguir. A escolha de incluir estes artistas se dá por alguns motivos básicos: a representação do espaço platino que fazem converge para pontos semelhantes; além disso estes estabelecem um sistema de parcerias entre si, e com outros músicos da região, realizando shows e eventos, consolidando a idéia de um intercâmbio crescente. São os artistas presentes neste capítulo que o autor da dissertação realizou entrevistas, assistências aos shows e eventos diversos. Isso não indica, contudo, que a rede de parcerias se esgota neles, mas sim que são os músicos mais atuantes na circulação de representações do espaço que se propôs estudar. Eles se encontram em alguns dos principais centros urbanos do espaço platino, como Buenos Aires, Montevideu e Porto Alegre.

Kevin Johansen (Fig. 9) nasceu no Alasca, em Fairbanks, mas se criou na Argentina desde os 12 anos. Filho de mãe argentina e pai norte-americano, teve uma breve passagem por bandas de rock locais, como a Instrucción Cívica, na década de 80. Nos anos noventa Johansen parte a Nova York onde permanece durante quase 10 anos tocando em “bandas da casa” de bares de música latina. Em 2000 regressa a Buenos Aires, onde grava seu primeiro disco solo acompanhado da banda The Nada. Possui quatro discos: The Nada (2000), Sur o no Sur (2002), City Zen (2004) e Logo (2007).



Figura 9: Kevin Johansen em Porto Alegre em janeiro de 2008 (Foto: divulgação).

Pablo Grinjot (Fig. 10) é compositor e arranjador argentino, formado em Direção Orquestral e Coral pela Universidad Católica Argentina. Como compositor possui três discos: *Pablo Grinjot* (2003), *Canciones para Criolla y Ensemble* (2007) e *Rocha* (2009). Além disso atua como cantor e violonista no seu conjunto, La Ludwig Van. Seu último disco, *Rocha*, é em homenagem às praias do departamento uruguaio de Rocha, onde veraneia desde criança e onde conheceu seu parceiro Daniel Drexler ainda na adolescência.

Tomás Lebrero (Fig.10) é compositor e instrumentista argentino. Apresenta-se em formato solo e com sua banda, El Puchero Misterioso, com a qual possui três discos: *Upa!* (2007), *Cosas de Tomi* (2008) e *Toda la gente sola* (2009). Tem Pablo Grinjot como seu parceiro constante, realizando concertos em conjunto.



Figura 10: Pablo Grinjot (esquerda) e Tomás Lebrero (direita), em São Leopoldo/RS em 2010 (Foto: Zeca Baronio).

Compositor, cantor e escritor, o sul-riograndense Vitor Ramil (Fig. 11) começou sua carreira artística ainda adolescente, no começo dos anos 80. Com nove discos lançados, seu trabalho mais recente é *délibáb* (RAMIL, 2010), parceria com o violonista argentino Carlos Moscardini; *délibáb* é um disco de milongas, no qual Ramil canta poemas do argentino Jorge Luís Borges e do brasileiro João da Cunha Vargas. Além disso, Vitor também

escreveu duas novelas e um ensaio: *Pequod* (RAMIL, 1995), uma, ficção criada a partir de passagens da infância do autor, de sua relação com o pai, de suas andanças pelo extremo sul do Brasil e pelo Uruguai. *A Estética do frio* (RAMIL, 2004) de forma independente e em versão bilingue (português, e francês), é uma continuação das reflexões do artigo que escrevera em 1993, e resultado de uma conferência que o cantor realizou em 2003 em Gênova. *Satolep*, (RAMIL, 2008a), cidade imaginária de Vitor Ramil criada a partir da cidade de Pelotas, na qual o compositor desenvolve grande parte de suas temáticas.



Figura 11: Vitor Ramil e ao fundo a paisagem portuária de Porto Alegre (Foto: Ana Ruth Miranda).

Marcelo Delacroix (Fig. 12) é compositor de Porto Alegre, trabalhando também como arranjador, produtor e educador musical. Está na Escola de Música da OSPA e Bacharelado em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Seu primeiro disco, homônimo, (DELACROIX, 2000) foi premiado com o Açorianos de Melhor Disco de MPB. Depois do Raio (DELACROIX, 2006), seu segundo disco, apresenta parcerias com Arthur de Faria, Arnaldo Antunes, Nelso Coelho de Castro, entre outros. Depois do Raio ganhou o Açorianos de Melhor Disco de MPB e Melhor Disco do Ano. Atualmente se dedica a dois projetos: *Canciones Cruzadas* é uma parceria com o compositor uruguaio Dany Lopez, no qual as músicas de um são versionadas e interpretadas por outro; também planeja regravar as músicas que o compositor sul-riograndense Carlinhos Hartlieb (falecido em 1984) deixou registrado apenas em fitas cassete.

Dany López (Fig. 12) é compositor, arranjador e instrumentista uruguaio. É autor de *Acuário*, seu único disco, lançado em 2008. Como instrumentista trabalhou com Daniel Drexler, Ana Prada, Jorge Schellemborg, entre outros. Além disso, como produtor, é responsável pelos discos de Inés Saavedra (*Las casualidades no existen* e *Azul y Verde*), Jorge Schellemborg (*Antropofagia e Estas de Vivo*), Nicolás Klisich (*Por las Ramas*), Emil Bosch (*Des Iles*), entre outros. Atualmente se dedica também ao projeto *Canciones Cruzadas*, com Marcelo Delacroix.



Figura 12: Marcelo Delacroix (esquerda) e Dany López (direita) (Foto: acervo pessoal Marcelo Delacroix).

Sebastián Jantos (Fig. 13) é compositor e percussionista uruguaio. Possui um disco gravado, chamado *Fui Yo* (2008), com participação de Jorge Drexler. Morou durante alguns anos em São Luís do Maranhão, onde aprofundou seus estudos em percussão afro-brasileira. Já integrou a banda *Cursi*, consolidada no cenário *pop* uruguaio. Atualmente grava novo disco com o instrumentista uruguaio Javier Cardelino.



Figura 13: Sebastián Jantos (esquerda) com Nicolás Klisich e Mário Falcão (Foto: divulgação).

Richard Serraria (Fig. 14) é compositor porto-alegrense, formado em Letras pela UFRGS e mestre em literatura brasileira pela mesma universidade, tendo atuado também como professor universitário. Serraria é fundador da Bataclã F.C., banda que mistura rock, rap e influências regionais. Com a Bataclã F.C. possui dois discos gravados: *Armazém de Mantimentos* (2002) e *Assim Falou Bataclan* (2007). Lançou ainda o disco *Vila Brasil*, em formato solo. Atuando como agitador cultural, Serraria já produziu seminários sobre literatura e música, shows e oficinas musicais, tendo sido também patrono da Feira do Livro de Nova Hamburgo junto com a Bataclã. Atualmente prepara o terceiro disco da Bataclã e seu segundo disco solo, com participações de Zeca Baleiro, Daniel Drexler e Pablo Grijot.



Figura 14: Richard Serraria em primeiro plano no espetáculo Yakupampa (Foto: divulgação).

Arthur de Faria (Fig. 15) é jornalista e compositor porto-alegrense. Possui inúmeros projetos musicais, entre eles o “Seu conjunto” e a “Surdo Mundo Imposible Orquestra”, esta última com músicos brasileiros, argentinos e uruguaios. É autor do livro “Um século de Música no Rio Grande do Sul” Possui quatro discos: Música pra Gente Grande (2001), Flicts (2007), Meu Conjunto Tem Concerto (2002) e Música pra Bater Pezinho (2005).



Figura 15: Arthur de Faria em primeiro plano e o Seu Conjunto (Foto: divulgação).

Ana Prada (Fig. 16) é cantora e compositora uruguaia natural de Paysandu. É integrante do quarteto vocal feminino La Otra e já trabalhou com ícones da música popular uruguaia como Rubén Rada, Daniel e Jorge Drexler e Fernando Cabrera. Possui dois discos: *Soy Sola*, lançado em 2007, é uma viagem ao interior da compositora e ao interior de seu país, onde aos ritmos folclóricos do Prata são adicionados influências da música mundial como o rock, através da produção do também compositor uruguaio Carlos Casacuberta. O disco *Soy Sola* recebeu quatro indicações recentemente: revelação do ano, melhor solista e melhor produção no Premio Graffiti 2007; também uma indicação ao Premio Gardel 2007 e ainda foi classificado como álbum revelação 2007 pela revista Rolling Stone argentina. Em 2009 a cantora lançou *Soy Pecedora*, com produção de Matias Cella (também produtor de Daniel e Jorge Drexler), disco em que situa Prada num contexto de música *pop*, estabelecendo parcerias brasileiras como Paula Toler, da banda carioca Kid Abelha.



Figura 16: A uruguaia Ana Prada: ao fundo, uma típica paisagem do pampa. Fonte: Living Confort, 2008.

Daniel Drexler (Fig. 17) criou-se em Montevideu numa tradição musical de família que também gerou a Jorge e Diego Drexler, ambos músicos. Daniel gravou seu primeiro disco em 1996 chamado *La llave en la puerta*. Desde lá gravou mais três álbuns: *Full time* de 2002, *Vacío* de 2006 e *Micromundo* em 2009. Médico otorrinolaringologista, como seu irmão Jorge, Daniel atendeu os principais músicos uruguaios, entre eles Jaime Ross, Fernando Cabrera, Antonio Fattoruso e também músicos de bandas como *No te va gustar* e *La Trampa*.



Figura 17: Daniel Drexler no farol de La Paloma, Uruguai, em material promocional do disco *Micromundo*, de 2009 (Foto: divulgação).

Jorge Drexler (Fig. 18) é o irmão mais velho de Daniel Drexler, compositor uruguaio nascido em Montevidéu e radicado em Madrid desde finais da década de 1990. Possui dez álbuns editados desde o início de sua carreira como músico profissional, em 1992. Jorge, em 2005, se tornou um dos artistas sul-americanos mais conhecidos, graças à premiação do Oscar de melhor trilha sonora pela música *Al outro lado del rio*, do filme *Diário de Motocicletas*, do diretor Walter Salles. Pode-se dizer que a partir dessa premiação, Jorge visibilizou um intercâmbio musical em curso, entre artistas brasileiros, uruguaio e argentinos, que contava com Vitor Ramil, Daniel Drexler, Kevin Johansen, Ana Prada, entre outros, além de despertar interesse pela cena da música popular uruguaia.



Figura 18: O uruguaio Jorge Drexler em material publicitário (Foto: divulgação).

5 GEOGRAFIA E MÚSICA: UM HISTÓRICO

*So when thinking of geography of music, we
need to think of the spaces created.*

Mike Crang

Em busca de um quadro teórico para desenvolver o presente trabalho, a revisão que segue busca revelar um mapeamento das proposições mais contemporâneas existentes no Brasil e no mundo ocidental¹¹ em torno do tema. A pesquisa das raízes históricas entre geografia e música foi motivada pelo contato com obras antropológicas e etnomusicológicas que indicavam os geógrafos precursores neste campo de investigação.

No levantamento dos trabalhos estrangeiros foram usadas as bases bibliográficas internacionais do Portal de Periódicos da CAPES, bem como bases como o *Google Scholar*. Usaram-se os seguintes descritores: *música e geografia*; *música e território*; *música e paisagem*; *música e região*; *música e espaço geográfico*; *geografia da música*, *geografia musical*. Tais descritores foram procurados em seis línguas: catalão, espanhol, francês, inglês, italiano e português; posteriormente se realizou um procura de menor fôlego em alemão¹², reconhecendo alguns trabalhos na área. Após esse levantamento, foram excluídos os resultados que apesar de possuir os descritores da procura não tinham qualquer relevância com o tema. Foram considerados os trabalhos feitos apenas por geógrafos, em publicações e periódicos de Geografia ou áreas correlatas e multidisciplinares. Dado o grande volume de publicações em âmbito mundial, esse levantamento não teve caráter quantitativo e visou apenas uma compreensão geral das abordagens existentes sobre o tema. A pesquisa sobre os trabalhos existentes no Brasil foi realizada a partir do Banco de Teses e Dissertações da CAPES e de núcleos de pesquisa que publicam artigos relacionados, usando os mesmos descritores supracitados. No levantamento de teses e dissertações da CAPES foram considerados apenas os trabalhos realizados em programas de pós-graduação em Geografia, no intuito de reconhecer as abordagens teóricas em geografia e música existentes até o presente momento, bem como a receptividade ao tema por parte destes mesmos programas. Por fim, analisa-se as contribuições da Geografia brasileira ao estudo da música, caracterizando suas linhas de estudo.

11 Refere-se neste trabalho, sobretudo, aos países de língua anglófona (EUA, Reino Unido, Austrália) e latina (França, Espanha, Itália, Portugal, Brasil e América hispanófona).

12 Baseando-se nos resumos em inglês (abstracts), dado as limitações do autor nesta língua.

Essa aproximação com a genealogia do tema possui pelo menos três objetivos: o primeiro é o reconhecimento geral das abordagens; o segundo diz respeito à seleção de autores para serem incorporados na fundamentação teórica e metodológica da presente pesquisa, bem como a defesa do ineditismo de nossa presente proposta, no panorama da geografia brasileira; em terceiro, a compreensão geral dos estudos realizados no Brasil e no mundo nos levará a formular, no capítulo final da dissertação, uma agenda de estudos que ratifica os campos já abertos e sugere outros potencialmente ricos no contexto brasileiro e latino-americano

5.1 As raízes da discussão

Ao contrário do que se possa imaginar quando tratamos de manifestações culturais e espaço geográfico, o interesse geográfico pela música não aparece no giro cultural dos anos 1980, quando decorridas as reorientações teóricas nas ciências sociais, em especial nos países anglosaxões. As primeiras considerações que ligam a Geografia moderna à expressão musical podem ser atribuídas à Friedrich Ratzel e Leo Frobenius, o etnólogo e arqueólogo africanista discípulo de Ratzel. Como observa Reynoso (2006) Ratzel influenciou decididamente a Escola Histórico Cultural alemã e austríaca, sendo Frobenius o principal pesquisador que levou adiante as teorias do geógrafo alemão. Atento aos indícios materiais da cultura, Ratzel observou similaridades entre os arcos da África Ocidental e da Melanésia, suas características morfológicas, bem como as formas das flechas usadas junto com o arco. Frobenius levou a pesquisa adiante e relacionou similaridades entre os tambores e outros instrumentos musicais, que o levou a desenvolver a noção de Círculos Culturais (*Kulturkreis*) junto aos etnologistas austríacos Fritz Graebner e Wilhelm Schimidt, inspirados em Ratzel. Partindo dessa noção, a partir do estudo da distribuição espacial de instrumentos musicais, entre outras características, Frobenius estabeleceu regionalizações na África que remetem aos ciclos de difusão de etnias, propondo, por exemplo, a seguinte divisão: Negra, Melanésio-Negra, Indo-Negra e Semítico-Negra (MERRIAN, 1983, p.284). Estabelecendo áreas culturais a partir de uma espacialidade dos instrumentos musicais na África, Leo Frobenius pode ser considerado o primeiro sistematizador do estudo entre espaço geográfico e música, que irá influenciar toda uma geração de etnólogos e musicologistas. Dessa forma, na busca de

uma gênese do interesse da Geografia moderna pela música, até o presente momento encontramos em Ratzel o princípio inspirador dessa discussão, bem como em Frobenius o desenvolvimento teórico e empírico da mesma.

É bom lembrar que a noção de *Kulturkreis* postulava que um certo número de ciclos culturais se desenvolviam em todo o mundo, em distintos lugares em distintas épocas históricas e se difundiam no espaço, dando origem a novas culturas; essas proposições basearam-se em princípios difusionistas, que influenciaram diretamente a Antropologia e a Geografia Cultural norte-americana, a partir da Universidade de Berkeley. Carl Sauer, filho de imigrantes germânicos radicados nos Estados Unidos, foi o fundador da Geografia Cultural americana, também chamada de Escola de Berkeley. Sauer foi profundamente influenciado pelas teorias difusionistas de Ratzel, utilizando-se da noção de Área Cultural de seu colega, o antropólogo Alfred Kroeber (este, discípulo do prussiano Franz Boas, a quem se deve a criação da noção de Área Cultural, e responsável por levar aos Estados Unidos uma versão renovada da *Kulturkreis*). Carl Sauer, profundo leitor da obra de Ratzel, herda o interesse pelos estudos de difusão e, sobretudo pela noção de Área Cultural, de Boas e Kroeber, amplamente relacionada com os postulados do geógrafo alemão. Vendo assim, não se estranha que o interesse geográfico pela música tenha se dado justamente com os discípulos de Sauer, e que, como veremos adiante, sejam os Estados Unidos e o Canadá aqueles que desenvolvem até hoje grande parte das publicações na área.

Porém, tal interesse não foi exclusividade dos países germânicos e dos Estados Unidos. Na década de 1920, na França, são desenvolvidas reflexões acerca de uma “Geografia musical”, como disciplina própria. Nesse sentido o etnólogo, arqueólogo e geógrafo francês Georges de Gironcourt propõe esse novo campo de estudos para a geografia nos *Annales de Géographie* da Associação Francesa de Geografia (GIRONCOURT, 1927), tendo realizado diversos estudos na Tunísia, Java e Camboja. Com a intenção de estabelecer um novo campo de estudo na Geografia, o autor afirma “Pode-se admitir que o repertório de sons eles mesmos e de suas associações em combinações musicais foram até agora negligenciados pelos geógrafos.” (*ibidem*, p. 292, tradução nossa). Segundo o autor, a Geografia musical deveria se debruçar sobre as formas musicais através do espaço e do tempo, permitindo analisar a fixação e a mobilidade de sociedades e civilizações. A simples introdução, por exemplo, de um certo tipo de chocalho em uma banda de jazz norte-americana, pode dar informações importantes sobre a origem étnica e geográfica de determinados grupos, mas também de instrumentos e formas musicais que vão se transformando e se adaptando a cada sociedade em que são inseridos. É assim que, em trabalho posterior, Gironcourt (1939) expõe alguns dos

resultados pessoais coletados ao longo de doze anos dedicados ao tema, desde seu artigo seminal advogando pela nova disciplina geográfica. No referido texto, o autor afirma através de diversos estudos realizados pelo mesmo, que é possível recompor a mobilidade de populações e suas origens através das formas musicais, pois estas formas permanecem no tempo e no espaço ao longo da história humana ou se modificam levando algumas características pretéritas para outros lugares: ou seja, há um caráter de fixidade e um caráter de mobilidade dos grupos humanos os quais podem ser estudados através da música.

A diferença básica entre Frobenius e Gironcourt é que enquanto o primeiro reconstituía períodos históricos e pré-históricos através da cultura material, ao segundo também interessavam as formas não materializadas como os ritmos, o canto e as danças tradicionais. Gironcourt permanece desconhecido até hoje, tendo sido o novo corpo editorial da revista *La Géographie* (2009) responsável por resgatar a importância desses artigos seminais quando da organização de uma edição especial sobre geografia e música. Dessa forma, considera-se que desde as últimas publicações de Gironcourt, ao final da década de 1930, a geografia francesa permaneceu distante do tema, até que grupos de geógrafos retomaram seu interesse, de forma mais sistemática, dentro de laboratórios cadastrados ao CNRS¹³ como ADES¹⁴ e TIDE/EEE¹⁵, ESO¹⁶ e PACTE¹⁷, situados nas universidades de Bordeaux, Rennes e Grenoble, respectivamente. Retomaremos esse ponto adiante.

5.2 Music Geography: de Berkeley às renovações da geografia anglo-saxônica

Nash & Carney (1996), dois dos principais precursores do tema na América do Norte, fazem um retrospecto das últimas três décadas de trabalhos na área, no mundo anglófono. No esforço de atribuir uma origem à Geografia da música, e sem citar Frobenius e Gironcourt, os autores afirmam que

A pré-história da geografia da música foi dominada por etnomusicologias e folcloristas, os quais focaram não só nos tipos e localizações de instrumentos musicais, mas também em regiões musicais. Curt Sachs, e seu *Geist un*

13 Centre National de la Recherche Scientifique..

14 Aménagement, Développement, Environnement, Santé et Sociétés.

15 Territorialité et Identité dans le Domaine Européen, atual Europe - Européanité – Européanisation.

16 Espace et Sociétés.

17 Politique(s), Culture(s), Territoire(s).

Werden der Musikinstrumente (Significado e Desenvolvimento de Instrumentos Musicais) publicado em 1929 [...] e outros profundamente interessados nos aspectos espaciais de suas pesquisas etnomusicológicas (1996, p.70, tradução nossa).

Os autores ainda avaliam que desde a década de 1960 até 1996, mais de quarenta artigos foram publicados em revistas internacionais e nacionais e quase o mesmo número de *papers* sobre o tema foram apresentados em encontros de geografia e ciências humanas. Eles ainda atribuem a conferência “*The Place of Music*” organizado pelo Instituto de Geógrafos Britânicos e as sessões especiais de geografia da música na Associação de Geógrafos Americanos, ambos realizados na primeira metade da década de 1990, como notáveis indícios da credibilidade da disciplina, considerada pelos mesmos com um subcampo da geografia cultural; essa credibilidade, segundo os autores, também foi corroborada pela citações dos pesquisadores da área em atlas, enciclopédias, bibliografias, livros-textos de geografia humana e livros acadêmicos. Para Nash & Carney, o desenvolvimento e a expansão da geografia da música nas últimas décadas pode ser entendidos através de sete temas de interesse, encadeados temporalmente, quais sejam: a) origens – desenvolvido por etnomusicólogos e folcloristas, focados na distribuição de instrumentos musicais e regiões musicais; b) distribuições e tipos mundiais – os autores consideram que um dos trabalhos pioneiros foi o do próprio Nash quando da apresentação, no Encontro da União Geográfica Internacional em 1968, de mapas e análises de dezesseis atividades musicais:

áreas da cultura musical global; zonas musicais; áreas de polifonias naturais; influxos musicais na Ásia e Europa desde a pré-história; trovadores dos séculos 12 e 13 e zonas de influência de notação neumática; centros musicais da Idade Média; centros religiosos influentes na difusão da música ocidental na Idade Média através do século 18; centros de difusão da polifonia ocidental nos séculos 15 e 16; viagens de Mozart, Handel y Bach; centros de atividades musicais dentro e fora da Europa ocidental; localização de órgãos nas principais igrejas da Europa. (NASH & CARNEY, 1996, p. 71, tradução nossa);

c) Análises Locacionais – localização das atividades musicais, como composições, viagens de seus compositores, notadamente abordagens em escala mais restrita, diferentemente da anterior, baseada em generalizações mundiais; d) zonas de origem das atividades musicais – aborda áreas de origem de ritmos ou cenas musicais e sua difusão, bem como o papel das músicas de caráter nacionalista na construção das identidades nacionais. e) tendências baseadas na eletricidade – os autores falam da importância da eletricidade – pode ser equivalente à 'eletrificação' no caso de instrumentos musicais – para a universalização da

música popular, como o jazz, o rock-and-roll, gospel, folk e tantas outras formas que não poderiam ser acessadas sem os meios de comunicação como o rádio e a televisão, nem sem a eletrificação dos instrumentos; f) impacto nas paisagens – analisa (não só nas paisagens, como se deduz pelo título) o impacto da música no espaço através de fatores econômicos, turismo, acessibilidade e transporte, fatores políticos, formas culturais e implicações sociológicas; g) Musical Global – esse tema se foca desde guias de músicas do mundo, até as temáticas que ligam a música com aspectos da existência humana e sua relação com o mundo e com a natureza (ibidem, p.73), notadamente abordando a música erudita. Por fim os autores adicionam um tema emergente, como consequência do tema “e”, citado anteriormente: inovações tecnológicas. Para eles o papel das tecnologias multimídia, como as rádios *broadcasting* de televisões a cabo e emissoras pioneiras em música como a MTV, seriam campos de interesse dos geógrafos (ibidem). Na redação deste artigo os autores ainda não puderam incluir dois fenômenos tecnológicos muito recentes e que mudariam definitivamente o panorama musical no mundo: em primeiro lugar a popularização do acesso à internet e a criação dos arquivos MP3 – MPEG Audio Layer 3. Em segundo lugar, e completamente ligado ao item anterior, a popularização de equipamentos digitais, e a consequente proliferação de *home studios*¹⁸ e estúdios profissionais de pequeno e médio porte, barateando os custos de produção musical e multiplicando consideravelmente o número de novos artistas. Responsável por uma recente revolução no acesso e circulação da música mundial em concomitância com o progressivo desenvolvimento de tecnologias mais ágeis e rápidas de circulação de dados via *Internet*, o MP3 só iniciou a popularizar-se a partir de 1995, sendo 1997 um ano-marco quando do lançamento de vários sítios *web* especializados, como mp3.com.

Carney (1990) propõe também os temas em geografia da música em cinco divisões: 1) percepção – imagens de lugares, senso de lugar, percepção de lugar e consciência de lugar; 2) núcleos culturais e difusão cultural – agentes de difusão, processos, caminhos/trilhas e barreiras; 3) região cultural – formal e funcional, nós e centros; 4) interações espaciais – migração, conectividade, rotas e redes de comunicação; 5) relações homem-ambiente – ecologia cultural. Porém, como observam Nash e Carney (1996) ao contrário de sua proposição mais atual, a anterior não tinha um caráter temporal e evolutivo

18 *Home studio* é o nome usado para denominar os estúdios caseiros, com variados níveis de profissionalização, dispondo de equipamentos digitais de gravação e edição. Essa modalidade de estúdio tem sido cada vez mais popularizada entre instrumentistas e todo o tipo de artistas independentes, pelo baixo custo de montagem e considerável qualidade obtida.

em torno dos temas.

Uma renovação, em direção à abordagens mais críticas no estudo geográfico da música, pode ser pontuada com a conferência *The Place of Music* em 1993, organizado pelo Instituto de Geógrafos Britânicos, como citado anteriormente, e que redundou em um livro homônimo à conferência alguns anos mais tarde (Leyshon, Matless & Revill, 1998). De fato, a conferência aparece em um momento de franca renovação da geografia cultural nos países de língua inglesa, levado adiante em grande medida por pesquisadores britânicos, e já passado mais de uma década desde o artigo “O supra-orgânico na geografia cultural americana” de James Duncan (1980¹⁹), onde o autor faz uma crítica à geografia cultural saueriana, e que é considerado um dos momentos mais importantes da virada cultural na geografia anglo-saxã. A obra *The Place of Music* reúne artigos de pesquisadores estadunidenses, canadenses e, sobretudo britânicos, do campo da geografia, da etnomusicologia, da história, dos estudos culturais, entre outros. Logo em sua introdução, seus organizadores tratam de expor a perspectiva da coletânea. Se opondo ao tratamento dado pela *music geography* de influência saueriana, como George Carney, Peter Nash, entre outros, os autores afirmam:

o trabalho geográfico sobre música teve até pouco recentemente uma tendência de restringir-se ao mapeamento de difusão de estilos musicais, ou analisar o imagético geográfico nas letras de canções, trabalhando com um restrito deliberado sendo de geografia, oferecendo o ângulo de um geógrafo fincado ao chão, ao invés de se perguntar o quanto uma abordagem geográfica pode refigurar o próprio chão que pisa. Ao contrário, nós procedemos com uma compreensão que, ao injetar geografia na música, poderá produzir um efeito análogo a que David Harvey advoga na relação com a teoria social: “Ao inserir conceitos de espaço em qualquer teoria social, se produz um efeito de borrar/confundir as proposições centrais daquela teoria”. *The Place of Music* apresenta espaço e lugar não como simples locais onde a música é fabricada, ou de onde ele é difundida/ ao invés disso, diferentes espacialidades são sugeridas como formadoras do som. [...] Considerar o lugar da música não é reduzi-la a sua localização, estabelecer um ponto exato no espaço, mas permitir uma abordagem rica em estéticas, culturas, economias e geografias políticas da linguagem musical (LEYSHON et al, 1998, p.4, tradução nossa).

Opondo-se ao pouco aprofundamento teórico das proposições anteriores, que valorizaram grandemente a espacialidade em termos de localização e narrativas dos lugares – o que na visão dos autores se configura com um senso restrito de geografia – Leyshon, Matless & Revill se colocam no campo das abordagens críticas, valendo-se, por exemplo, da

19 *The superorganic in American cultural geography*. Publicado em português, posteriormente, por Corrêa e Rosendahl (2003).

economia política da música de Jacques Attali, da geografia radical de David Harvey ou dos estudos culturais de Paul du Gay. A obra segue com autores abordando temas como identidade, redes de músicos e hibridismos, universos transglóssicos na música popular, políticas culturais para a música, indústrias da música, entre outros.

Nesta corrente de estudos é que ganhou notoriedade a geógrafa singapurense Lily Kong e sua tese de doutorado sobre música, políticas culturais, identidade e globalização em Singapura. Kong foi uma das primeiras que se tem notícia que trouxe para o debate teórico da geografia²⁰ – já nesta fase de renovação – a formulação de um análise geográfica da música popular (1995). Kong afirma que, como interesse geográfico, a música não foi explorada largamente e os estudos publicados até então mantiveram uma distância das questões teóricas e metodológicas da geografia cultural renovada. Afirma Kong (1995, p.4, tradução nossa):

A maioria das pesquisas geográficas em música popular (de agora em diante, música) não foi, durante um longo tempo, nem teoricamente nem metodologicamente sofisticadas. A agenda de pesquisas reflete largamente um interesse em geografia cultural segundo tradição da escola de Berkeley.

Kong afirma que aquele campo anterior de estudos pode ser dividido em cinco áreas principais: a) a distribuição espacial das formas, atividades e personalidades musicais; b) os *musical hearths* e difusão, usando conceitos como 'contágio', 'relocalização' e 'difusão hierárquica', e ainda examinando os agentes e as barreiras da difusão; c) regionalização de tipos musicais em diversas escalas; d) identidade dos lugares através de letras, melodias e instrumentos; e) por último temáticas que exploram os conceitos de ambiente/ambientação na música – imagens da cidade, paisagens etc. Embora reconhecendo a importância de tais estudos, principalmente para trabalhar com conceitos geográficos como “fonte cultural, difusão cultural, vetores de difusão e percepção ambiental, bem como narrativas de imagens de distintos lugares” (Kong, 1995, p.6, tradução nossa) a autora identifica que a orientação de tais estudos falhou em pelo menos quatro aspectos: em primeiro lugar foi a falta de contextualização social e política no qual a música era produzida; segundo, não se reconheceu a construção social da natureza do espaço e da experiência de lugar, tampouco considerou-se o papel da música nessa construção; terceiro, houve pouca atenção para a música enquanto consumo e, neste processo de consumo, as conseqüentes transformações da mesma; em quarto, e último lugar, negligenciou-se a contribuição da música na construção social das

20 Se verá, adiante, que na França, Lévy (1999) também trabalha teoricamente o uso da música em geografia.

identidades nacionais, de gênero, raça, classe etc. Em seguida a autora afirma que a ênfase nos estudos em geografia cultural renovada da última década proporciona uma nova agenda para o estudo geográfico da música, com pelo menos cinco eixos: a) a análise do simbólico, do significado e dos valores; b) música como comunicação cultural; c) políticas culturais da música; d) economias musicais ou da música; e) música e a construção social das identidades. Dentre os métodos de análise para dar conta de tais proposições, Kong destaca a análise de conteúdo das letras, os “intertextos” (vídeos, materiais promocionais etc.), a análise da estrutura e estética da tonalidade das canções, entrevistas com produtores, músicos e compositores, a observação participante e a integração entre dados quantitativos e qualitativos. Em artigos posteriores, Kong (1996, 1997) explora a construção das identidades locais e dos processos de transculturação em Singapura através da música popular, expondo sua tese no sentido de que “apesar de um mundo com tendências globalizantes, as fronteiras não estão inteiramente apagadas. De fato [...] onde o cruzamento de forças globais é mais forte, a afirmação do local é maior, concomitantemente” (KONG, 1997, p.10, tradução nossa).

Alguns anos depois da renovação no campo da geografia da música, nos países anglófonos, o reconhecimento das propostas de Kong e outros autores, é expresso em um verbete do *Oxford Dictionary of Human Geography* (Johnston *et al*, 2000, p.530, tradução nossa):

Uma série de idéias para a ampliação da agenda das geografias da música é apresentada por Leyshon *et al.* (1995, 1998) e Smith (1994, 1997). Foi argumentada que a música oferece uma crítica útil às ideologias visuais da disciplina; que a música popular adiciona uma nova dimensão à geografia das políticas culturais, e à construção social das identidades, em particular Kong (1995); também que há uma geografia econômica da música que amplia nossa compreensão das relações entre acordos/negociações globais e locais, e que lança luz sobre o processo de regeneração urbana (Cohen, 1991; Hudson, 1995, tradução nossa).

Analisando atualmente alguns dos principais periódicos de geografia do mundo anglófono, é possível visualizar um fértil panorama dos estudos da música em geografia, com bom número de geógrafos trabalhando nessa perspectiva – em muitos dos casos relacionados com a agenda que Kong propusera – tais como Anderson, Morton & Revill (2005), Finn (2009), Florida & Jackson (2009), Gibson (1998, 2009), Hogan (2007), Hudson (2006), Jazeel (2005), Kearney (2007), Kingsburry (2008), Kruse (2004), Revill (2000, 2005), Saldanha (2005), entre outros. Em geral nesses trabalhos, e seguindo a tendência da geografia cultural anglo-saxônica, o binômio “*space and place*” continua sendo o mais utilizado para os estudos

que envolvem geografia e música.

5.3 A perspectiva francesa: o território no centro das geografias da música

Embora as bases de dados de teses e dissertações na França sejam heterogêneas, de difícil acesso, e de certa forma incompletas²¹, foi possível visualizar alguns trabalhos, que serão comentados a seguir, juntamente com os artigos encontrados. Como comentado anteriormente, o interesse da geografia francesa pela música, ao contrário da anglo-saxã, teve um hiato de várias décadas. Se os artigos pioneiros do tema são atribuídos a Gironcourt (1927, 1939), os próximos textos encontrados que retomam a discussão - já com propostas renovadas - datam da década de 1990. Nesse sentido, vemos em Lévy (1999) uma retomada com interessantes observações teóricas e filosóficas ao tema. Em seu artigo, publicado em 1994 e revisado e ampliado em 1999, Lévy usa o panorama musical erudito europeu para contextualizar seus distintos desenvolvimentos, seus condicionantes políticos e culturais e as difusões de inovação musical por seu território. Afirma o autor (1999, p.25, tradução nossa):

Os espaços musicais são geralmente complexos, pois possuem uma componente social (a geografia 'setorial' da música) e um componente societal (as relações que este tipo de atividade mantém com o resto da vida social).

Analisando os processos sociais-políticos-econômicos que contribuíram para uma cena de vanguarda musical na Viena dos inícios do séc. XX, caracterizada pela atonalidade, Levy afirma que a questão da identidade de um território e de suas manifestações artísticas tem a ver com o cruzamento de distintas espacialidades:

Nos deparamos com interfaces complexas entre redes e territórios, entre diferentes regiões, sobrepostas parcialmente, e suas co-espacialidades – a posição de metrópole imperial, a relação Viena-Europa Oriental, ou a cultura alemã, passando pelo império austro-húngaro na Europa central. (ibidem).

²¹ Foram encontradas diversas teses e dissertações diretamente nos sítios *web* dos departamentos ou dos programas em geografia que não constavam nas bases de dados nacionais. Assim, se crê que bancos de teses como TEL (Thèse em Ligne) e Catalogue Sudoc, não possuam atualizações constantes ou não estejam conectadas a todas as universidades do país.

A observação de Levy é importante, pois aborda uma questão que, não só aos inícios do século XX, mas sobretudo hoje, expressa cada vez mais a condição contemporânea do espaço, onde diversas espacialidades e territorialidades se entrecruzam. Tal discussão será desenvolvida com mais detalhes na seção onde expõe-se os referenciais teóricos da presente pesquisa.

Jöel Pailhé (1998), por sua vez realiza um estudo da territorialidade do Jazz e das desigualdades do território em tempos de mundialização. O artigo, rico em coremas e em mapas de fluxos e distribuições mundiais do ritmo musical, se oferece como um bom exemplo em que a valorização da representação cartográfica no estudo da espacialidade/territorialidade dos fenômenos musicais pode ser aliada com proposições teóricas críticas. Anos mais tarde, Pailhé (2004), numa direção semelhante a de Levy, aborda os processos identitários na Europa central (Hungria e países tchecos) e suas características particulares no contexto europeu. Ao final o autor realiza uma cartografia das “metrópoles musicais” da região, bem como seus centros de criação musical, os lugares de memória da música e os fluxos de migração de músicos para outras regiões. Além disso o autor discute a postura diferenciada da região frente a outros centros culturais europeus (como Paris, Berlim e Londres) e aborda o papel desta na contribuição à manifestação da modernidade na Europa.

Calenge (2002), também enfocando o território, porém em sua dimensão econômica, discute as redes da indústria musical. O autor afirma que a geografia econômica deu pouca atenção ao campo das indústrias culturais e, portanto, pouco contribuiu para a criação de uma geografia econômica da cultura ou cultural. Em primeiro lugar, afirma o autor, as indústrias culturais e de multimídia representam uma importante fatia da produção do valor agregado das sociedades ditas “pós-industriais”. Em segundo lugar a reflexão econômica e geográfica da produção cultural permite testar e questionar os modelos estabelecidos pela geografia dos sistemas de produção. "Em outras palavras" afirma Calenge "nós podemos usar o exemplo da indústria da música como um testemunho da informatização da economia e da vida social (2002, p.38, tradução nossa)". O autor defende ainda que a indústria da música suscita alguns questionamentos para o geógrafo:

Podemos definir um modelo espacial próprio das indústrias culturais? As indústrias culturais são sensíveis aos efeitos de proximidade? Quê modelo (distrito, sistema local de produção, sistema regional etc) descreve melhor a organização espacial da produção de uma indústria cultural? [...] Como o espaço intervém na introdução de inovações que estão afetando a indústria da música? O advento dos *downloads* digitais de música afeta a geografia

clássica da distribuição e do consumo de música por sua nova forma de fonograma ou será que por sua lógica geográfica? (ibidem).

Calenge, ao analisar as diferentes redes envolvidas no campo da indústria musical (rede de criação, rede de reprodução, rede de distribuição e rede de consumo), estabelece seu funcionamento interno e a relação das redes umas com as outras. Analisa também a relação da França no contexto das grandes produções mundiais, o impacto do MP3 nas gravadoras globais e as recomposições/reorganizações destas frente às mudanças contemporâneas. Ele propõe adiante um esquema coremático da organização da indústria musical em Île de France e discute as inovações técnicas e econômicas dentro de cada uma das redes supracitadas, bem como as consequentes disputas e recomposições no território.

Lamantia (2003) trata dos efeitos territorializantes do sons, em especial dos *muzaks*²² (músicas de ambiente, comuns em supermercados e lojas). O autor afirma que esses *muzaks* longe de serem sons “neutros”, são estrategicamente pensados para os momentos de consumo, junto com fragrâncias e perfumes. Segundo Lamantia:

A presença do “musak” contribui para aumentar as vendas. Este processo tem sido melhorado constantemente e completado pela difusão de fragrâncias sintéticas – lavanda, lírio, pêssego... tudo está cuidadosamente pensado, organizado. O “musak” muda com frequência e participa da identidade dos grandes magazines. Emitido em um nível de decibéis calculados para não aborrecer os consumidores, este “musak” é todo original [...]. (ibidem).

Dessa forma, o autor aborda a não-neutralidade na escolha da música destinada aos espaços de consumo e o progressivo desaparecimento da paisagem sonora espontânea dos lugares. Poderíamos pensar a partir das observações de Lamantia o papel que cada tipo de música tem em cada espaço. *Muzaks* como o *jazz*, o *blues* e a música popular de alto padrão poderiam nos indicar os lugares de seletividade sócio-econômica e de distinção social, nos termos de Bourdieu, assim como outros lugares, de características mais populares, expressariam-se musicalmente (ou *muzakmente*) de outra forma.

Goré em sua tese doutoral aborda a música no plano das manifestações tradicionais – a música e a dança – e sua importância para a constituição territorial e identitária na região da Bretanha, norte da França. Conforme Goré (2005, p.5, tradução

22 Segundo Lamantia, a palavra *musak* provém do nome de uma empresa estadunidense que fornecia música para elevadores (2002, p.174). A empresa Muzak funciona até hoje no segmento de sonorização de espaços comerciais.

nossa), a reflexão de sua tese

leva em conta uma prática musical que pouco reivindica o território, em ocorrência na Bretanha. Essa opção metodológica deixa de lado a grande parte das práticas musicais em Bretanha que não clamam por nenhum caráter bretão, para analisar a relação entre a criação musical e o território. Para revelar a dimensão espacial de uma prática popular regional na Bretanha, nosso enfoque geográfico da música popular é mostrar como uma prática musical pode contribuir a uma valorização do território.

Trata-se, nesta abordagem, então de mostrar a música como uma prática cultural de valorização-recuperação-recomposição do território. Da mesma forma que Goré, Leroux (2007) também aborda em seu artigo a questão da dança e da música tradicional no norte da França, contemplando semelhante enfoque territorial.

Yves Raibaud (2008), ao fazer um balanço das publicações mais contemporâneas em geografia e música na França, afirma que o geógrafo pode estudar a música e as práticas musicais como geo-indicadores da organização dos lugares e as políticas culturais da música como forma de gestão territorial. Na opinião deste geógrafo, isto ajudaria a construir um conhecimento mais detalhado dos territórios e ajudaria a sociedade a compreender como ela se apropria do espaço e o transforma. De todos os modos, afirma Raibaud, “a música aparece como uma realidade cognitiva possível para compreender o espaço das sociedades, inclusive com um princípio de organização territorial” (RAIBAUD, 2008, p.2, tradução nossa). O artista, para esse geógrafo, é um portador da cultura coletiva e seus significados espaciais, mas ele pode alterá-los também: “se pode considerar desde esta perspectiva que a música é parte da esfera ideacional (Godelier, 1992), na qual o homem tem a capacidade de construir o mundo material que o rodeia com idéias, e por extensão e por aquilo que nos interessa, com a linguagem e objetos musicais” (ibidem, p.3, tradução nossa). Para Raibaud a música “borra os mapas: sua fluidez se adapta à organização em redes, conexões, ramificações (Amselle, 2001), a música se multiplica com as tecnologias da informação e da comunicação” (ibidem). O autor propõe finalmente cinco formas de estudar a relação música-espaço.

Primeiro a música como indicador geográfico, um elemento para descrever e decifrar realidades espaciais. Conforme o autor “captar o universo sonoro dos espaços permite escapar da tirania do mapa e da ditadura das imagens” (ibidem, p.7). Em segundo lugar temos a música como uma vetor e movimento entre escalas e são sensíveis às composições musicais e os instrumentos que usa; o uso de instrumentos como a guitarra espanhola e a percussão

africana na música bretã atual, joga com referências múltiplas de tempo/espaço. Em terceiro lugar a música aparece como um fixador das adesões territoriais, ou seja, ajuda a criar laços entre os indivíduos e o território, sejam esses laços mais efêmeros ou mais duradouros. Em quarto lugar a música se configura como um construtor de imagens regionais; a regularidade da repetição em um mesmo lugar se inscreve na materialidade. Podemos pensar aqui em casas de apresentações dedicadas à determinados tipos musicais, ou mesmo o nexos estabelecido entre um ritmo e um território ou paisagem – seria o caso da milonga no Pampa, do candombe nas ruas de Montevideu, do flamenco na Andaluzia ou da bossa nova no Rio de Janeiro. Em quinto lugar, diz o autor, a música aparece como um modo de governança territorial. Ela revela também ser um dos recursos políticos usados por aqueles que foram excluídos da política tradicional. Ela pode servir como ferramenta para o desenvolvimento cultural e territorial em áreas fragilizadas, ajudando a recompor o território e sua população.

Em termos de reconhecimento por parte de periódicos e outras obras congregando diversos autores, se pode citar publicações recentes como a *Géographie et Cultures* n.59, intitulada “Geografia e músicas: quês perspectivas?”²³ (GUIU, 2007), o livro “Como a música vem aos territórios”²⁴ (RAYBAUD, 2008), a já citada edição de *La Géographie* (2009).

Em termos institucionais, atualmente, há pelo menos quatro laboratórios, anteriormente citados, vinculados ao CNRS que, valorizando o papel da música no campo dos estudos territoriais, acolhem doutorandos ou desenvolvem pesquisas e organizam eventos na interface entre geografia e música. O laboratório ESO (Université Rennes 2) onde foi defendida a tese doutoral de Goré); PACTE (Science Po Grenoble, Université Grenoble), onde foi celebrado em 2009 o Colóquio Internacional Música, território e desenvolvimento²⁵; TIDE/EEE (Université Bourdeaux 3 e Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, coordenado por Jöel Pailhé) e ADES (Université Bourdeaux 2 e 3, dirigido por Guy Di Méo) este último que organizou a Jornada Científica Geografia e Música: Como a música chega ao território²⁶.

Encerramos essa seção, chamando a atenção para a síntese que Raibaud (2008) faz dos trabalhos mais contemporâneos na França, e que revelam uma característica bem marcante daquele contexto. Para o autor se pode constatar que as noções de território e espaço

23 “Géographie et Musiques: quelles perspectives?”.

24 “Comment la musique vient aux territoires”.

25 *Colloque International Musique, territoire et développement local*.

26 *Journée scientifique géographie et musiques “Comment la musique vient-elle au territoire?”*

aparecem em todos os autores citados anteriormente²⁷ como elementos importantes para compreender a permanência ou emergência das formas musicais, identificar os lugares e as fronteiras que os separam, interrogar as representações que formam os imaginários territoriais, projetar no espaço processos de mestiçagem ou hibridação. Seu denominador comum, diz o autor, é considerar a música como um construto cognitivo que permite apreender um fenômeno espacial.

Dessa forma, verifica-se que muito embora o interesse da geografia francesa pela música seja recentemente, os trabalhos contemporâneos e eventos mostram-se frutíferos e têm no território, em suas diversas abordagens, a sua principal categoria de análise geográfica.

5.4 Alguns estudos europeus e latino-americanos

A geógrafa espanhola Mercedes Arroyo (1992), iniciou uma discussão sobre geografia e música e até hoje permanece sendo um dos poucos textos de ampla divulgação, senão o único, disponível naquele país. Arroyo procede com a intenção de compreender

Que conjunto social de representações socialmente determinadas subjazem nas imagens transmitidas pelas obras musicais, posto que acreditamos estar em condições de afirmar que em muitas delas é possível rastrear os elementos que formam o enredado da consciência – interdependentes em diversos graus do contexto social, político, econômico e tecnológico – sobre o qual elaboramos consciente ou inconscientemente nossas categorias ou sistemas de valores. (ARROYO, 1992, tradução nossa).

Arroyo afirma que a música, por possuir superior comunicabilidade à linguagem verbal, resulta ser facilmente compreendida coletivamente, sendo usada para legitimar racionalmente uma ordem social - objetivo de toda ideologia, segundo a autora. Assim ela analisa a *Gran Música*, dirigida à burguesia culta, o canto coral como veículo das representações moralizadoras da classe média e a Zarzuela, expressão das classes populares urbanas. A geógrafa chama a atenção que a música é “uma parte importante do sistema cultural e se acha impregnada da ideologia que subjaz no conjunto de ideias e representações

²⁷ Raibaud está dialogando com outros companheiros no *Colloque International Musique, territoire et développement local*, celebrado em 2009 em Grenoble.

que tendem a reprodução do sistema e que cumpre a função de veículo para sua expressão” (ARROYO, 1992, p.13, tradução nossa). A reflexão de Arroyo é importante pois trás os contextos musicais envolvidos em cada camada social da sociedade espanhola em um dado período histórico, a saber, os séculos XIX e início dos XX.

No restante da Europa também encontramos alguns trabalhos, igualmente em pequeno número, igualmente importantes, pois revelam uma diversidade de interesses. Na Itália, Bettinelli (2007) analisa em sua tese doutoral a cena musical e a cidade de Bologna desde uma perspectiva da geografia humanista, com forte enfoque na paisagem. Na Alemanha, Adamek-Schyma (2002, 2006), em sua dissertação de mestrado, estuda a cena da música eletrônica em Colônia, as relações desta com os movimentos globais e a produção de lugares por meio da cena musical. Em Portugal, Sarmiento (2007), em uma perspectiva da geografia do turismo, analisa os festivais de música e sua potencialidade de se constituírem como políticas locais de atividade cultural; o autor cita algumas monografias recentes, de onde pode deduzir-se um interesse novo pelo tema.

Na América Latina, excetuando-se o Brasil, poucos trabalhos foram encontrados. A antropóloga e professora de geografia na Universidad Nacional de Córdoba, Silvia Valiente (2007), aborda o cancionero folclórico do norte argentino, nas províncias de Salta e Santiago del Estero, e seus discursos de identidade territorial na interface da geografia cultural com os estudos culturais críticos latino-americanos. Segundo a autora a sua análise

Articula as categorias de narrativa e representações. [...] o cancionero folclórico é considerado um tipo de narrativa, noção tomada da antropologia que se refere a representações-construções de eventos passados no qual os narradores intertextualizam elementos provenientes de diferentes discursos ou diferentes épocas, elaborando um novo discurso (Pizarro, 2006) [...]. Assim, o cancionero folclórico entendido como um tipo de narrativa, dá conta de práticas sociais que fundam relações sociais, as que por sua vez se expressam como representações. (VALIENTE, 2007, p.47-48, tradução nossa).

Tomando a análise de discurso como técnica de sua abordagem ela selecionou obras que tinham identificação com o território, realizou análise de conteúdo “centrado no nível semântico ou análise temática do cancionero” (ibidem, p.54, tradução nossa), analisou os sentimentos compartilhados pelos artistas escolhidos, interpolou níveis de identificação e categorias. A autora critica, por fim, a naturalização dos discursos folclóricos:

O cancionero essencializa o território e seus agentes sociais, os tira de seu contexto histórico-social com a finalidade mostrar o típico. Desta maneira

não dá conta como as especificidades locais se sedimentam com novos elementos procedentes da modernidade reflexiva em que estamos imersos. Portanto, o cancionário analisado exclui os agentes sociais destes territórios da modernidade, e os coloca como que vivendo em outro espaço e tempo. (ibidem, p.63, tradução nossa).

5.5 Geografia e música no Brasil: pluralidade de interesses

No Brasil, poucas, mas importantes, pesquisas foram realizadas na interface da geografia com a música. Elas demonstram uma heterogeneidade de abordagens, usando a música para trabalhos de caráter humanista e abordagens culturais renovadas, ou de enfoque econômico-social, ou como ferramenta para sala de aula. Em termos conceituais, também, encontramos diversidade nas abordagens, ora focando-se na paisagem, ora no espaço geográfico, ora na região, ora no território. Será exposto, nesta seção, todas as dissertações e teses relacionadas no banco de teses e dissertações da CAPES, e alguns artigos encontrados durante nossa busca.

5.5.1 Teses e dissertações no Brasil

Se bem é verdade, como pontua Kong, as contribuições na Geografia anglo-saxônica para o campo na música careceram até a década de 1990 de um conceitual teórico e analítico de acordo com as reorientações na Geografia cultural e social, o mesmo não se pode afirmar dos trabalhos realizados no Brasil. No Brasil, desde a sua introdução, no início da década de 1990, e já influenciados pela renovação teórica no estudo em espaço e cultura, os trabalhos se caracterizam entre abordagens da Geografia Humanista, Cultural renovada e Social; ou seja, a perspectiva da Geografia Cultural saueriana não se mostrou presente no estudos brasileiros desde o início da introdução da música como interesse geográfico.

Considera-se que João Baptista Ferreira de Mello tenha sido o precursor do tema na geografia brasileira, com sua dissertação defendida na UFRJ em 1991. Ao contrário da literatura e da pintura, largamente tratadas pela corrente da geografia humanista, como Yi-fu Tuan, Anne Buttimer, Antoine Bailly, Joan Nogué, entre outros, o uso da música não

suscitou muito interesse nesta corrente, embora seu valor não tenha sido negligenciado²⁸. Mello (1991) pode ser um dos precursores no tema, em termos globais, uma vez que sua dissertação é uma das únicas efetivamente encontradas até o momento, que desenvolveu largamente os conceitos da corrente humanista em geografia para o caso da música. É a partir de alguns dos autores citados acima e outros como David Seamons, David Ley e Douglas Pockock, que Mello se inspira para interpretar a cidade do Rio de Janeiro sob a ótica de seus compositores, no período de 1928 à 1991. Mello afirma que

A literatura tem sido pródiga em mostrar os diferentes modos de vida e o processo de entendimento, podendo ser, até mesmo, uma maneira de se conhecer os lugares. Os geógrafos podem aprender com os escritores, poetas e – sustenta-se neste estudo – compositores, sem a necessidade de aplicar inquéritos [...] Cabe, então, aos geógrafos analisarem esse material, já pronto, um meio eficaz de investigação, a respeito dos lugares, tradições religiosas, motivações migratórias e contraste espaciais. (ibidem, p. 57).

Sendo assim, Mello trabalha na perspectiva da canção como uma “literatura musicada” (ibidem, p. 59); portanto, sua dissertação utiliza amplamente a perspectiva dos trabalhos literários, considerando o texto da canção como foco. Seu método, por conseguinte, trata as canções como um dado primário de sua investigação. Assim, o geógrafo agrupou experiências vividas pelos compositores no Rio de Janeiro, como um reflexo do homem comum que vive na cidade e que expressa, através de canções suas percepções sobre os lugares de moradia, trabalho, lazer, as ligações físicas – afetivas”, o lugar de identidade e amizade, os espaços de segregação, de transformação da natureza, as memórias e fantasias, entre outros temas. Mello destaca ainda o papel da geografia humanista, capaz de valorizar a experiência do ser humano cotidiano e sua importância para o trabalho geográfico e social. Em outra oportunidade Mello (2009) realiza o estudo da geografia da Grande Tijuca, usando duas abordagens: aquela dos lugares centrais, largamente usada na geografia, e as representações da Grande Tijuca por meio da oralidade e das canções

Após dez anos sem nenhum trabalho relacionado nos programas de pós-graduação em geografia, uma tese e uma dissertação são defendidas. Glauco Vieira Fernandes publica sua dissertação de mestrado na Universidade Estadual do Ceará; o autor trata da territorialidade sertaneja a partir da obra de Luiz Gonzaga. Para Fernandes a arte é uma “dimensão cultural preponderante na representação imagética de um povo. O sertão de Luiz

28 Se reconhece que Anne Buttimer já apontara em suas obras a música como importante foco de estudo, bem como Joan Nogué i Font, nos trabalhos relativos a paisagem sonora na Catalunha.

Gonzaga é um exemplo. Seu canto e sua musicalidade recriam uma possibilidade de conhecimento geográfico” (FERNANDES, G., 2009, p.2). Para o autor, a territorialidade sertaneja e nordestina está particularizada no compositor; sendo assim “as atividades do cotidiano do sertão, o lúdico, o modo de habitar, entre outras, compõem a paisagem do espaço sertanejo, portanto bem representada e recriada na obra de Gonzaga” (ibidem). Tratando de maneira particular na questão relativa ao migrante nordestino em direção ao Sudeste brasileiro, Fernandes mostra como a música de Gonzaga traz consigo as representações sociais do sertanejo e a construção de sua territorialidade nesse contexto.

No mesmo ano, Néelson Nóbrega Fernandes trata em sua tese de doutoramento, as escolas de samba do Rio de Janeiro. A obra de Fernandes é importante, pois traz a escola de samba em termos de instituição cultural. O autor mostra de que maneira os grupos populares deslocaram de cena as classes superiores da sociedade que dominavam a festividade do carnaval, por meio das escolas de samba – organizada pelos grupos sociais de subúrbios, favelas e bairros populares do Rio de Janeiro. Nesta obra, o geógrafo carioca refuta uma tese corrente sobre a domesticação das massas pela elite e também relativiza as ideias de esquerdismo na década de 1960 sobre a cultura popular como resistência ao poder e ao domínio capitalista. O próprio autor afirma que seu trabalho descreve

[a] trajetória destas instituições festivas, constatando que os sambistas - sujeitos celebrantes – agiram conscientemente e com relativa autonomia no sentido de fazer aderir o ritual de seus cortejos carnavalescos - objetos celebrados - ao imaginário da identidade nacional brasileira, numa estratégia de ganhar legitimidade política e cultural para as suas práticas festivas. (Fernandes, N., 2001, p. XVII)

É assim que o autor se dispôs a estudar a gênese, a formação e consagração das escolas de samba no contexto do carnaval do Rio de Janeiro. Por isso, valorizou a origem de tais associações, o processo de construção identitária, as disputas com modelos concorrentes e por fim oficializar-se como um símbolo nacional, em um período que vai de 1928 a 1949. O objetivo de Fernandes não é focar a música em si, mas mostrar o papel das instituições culturais e dos grupos sociais – no caso as escolas de samba nos subúrbios e periferias – que acabaram por consolidar um gênero musical, o samba, aliado a uma festividade, o Carnaval, que por fim se tornarão duas das maiores representações da identidade nacional brasileira.

Nilo Lima, em sua dissertação realizada na USP, discute os diferentes usos do território no contexto do evento musical, com foco no município de São Paulo. Almeida (2002) afirma que a concepção de geografia e música tomada, não é a localização de gêneros

musicais, nem a descrição do fenômeno musical, mas como os contextos sócio-espaciais podem ser analisados a partir deste. Sendo assim, Almeida toma o território como categoria central, em particular na acepção de Milton Santos – o território usado – e também o conceito de formação socioespacial, com vistas à analisar o papel da indústria cultural e do Estado brasileiro como vetores organizativos da música. O autor em sua dissertação discute os distintos usos do território no contexto do evento musical no Brasil, em particular no município de São Paulo.

Partindo de uma abordagem entre a geografia humanista e as teorias pós-modernas, Cláudia Regina Vial Ribeiro propõe o conceito de “espaço-vivo” em sua tese doutoral, na PUCMG. Ribeiro (2006) se propõe a compreender alguns referenciais com os quais são construídas as significações de lugares vitalizados, que a autora chama *espaços-vivos*, ou seja, seu objetivo é identificar as referências mais relevantes ao espaço que o qualificam como *vivo*. Para tanto, a autora escolhe a cidade de Diamantina como contexto e os músicos da cidade como sujeitos, com os quais realizou entrevistas, além de análise do conteúdo das suas canções. A autora mostra as narrativas dos músicos/compositores juntamente com mapas e esquemas relacionados ao patrimônio histórico, à reestruturação urbana, aos rituais e festas, entre outros. Através disso Ribeiro propõe uma série de características que indicam a existência dos espaços-vivos, ou seja, o espaço da cidadania e do bem-estar da população, onde ocorre o encontro, a presença da natureza no quadro paisagístico, as trocas físicas e visuais entre espaços públicos e privados, os lugares da memória da cidade – em contraposição ao espaços-não-vivos, aqueles do confinamento, da segurança em excesso, das relações impessoais, dos pastiches/simulacros, etc.

Analisar as estratégias territoriais presentes no movimento Hip Hop da cidade do Rio de Janeiro, e suas relações com a política e a cultura, é do que se trata a dissertação de Denilson Araújo de Oliveira, apresentada em 2006 na UFF. O trabalho, que incorpora e aprofunda seu trabalho monográfico de graduação, apresenta na primeira parte a base conceitual e teórica do trabalho, focada na mundialização da cultura, na identidade e no território. Em seguida, Oliveira contextualiza a cultura Hip Hop no mundo globalizado, propondo-o como uma cultura política negra e essencialmente globalizada, uma vez que ela possui na sua gênese a condição diaspórica do negro, sobretudo em direção do continente americano, sendo observada nos Estados Unidos, no Brasil, no Haiti entre outros. Por fim o autor analisa as territorializações do Hip Hop no Rio de Janeiro, observando que diferentes estratégias territoriais identitárias se manifestam em diferentes arenas políticas, que Oliveira chama de *arenas geográficas* - ou seja, uma arena política que envolve uma base territorial

(2006, p. 18).

Por fim, o trabalho mais recente é a dissertação de Alexandro Francisco Camargo, defendida em 2008 na UFMT. O autor aborda a *rave* – festas de música eletrônica - a partir de uma geografia psicológica, que analisa o território do ponto de vista subjetivo. Sua análise concentra-se em responder se as *raves* configuram-se ou não como uma Zona Autônoma Temporária – TAZ²⁹, conceito criado pelo escritor anarquista Hakim Bey, para designar espaços de resistência e libertação, que fogem ao controle estatal. Segundo Camargo no “imaginário social recriado pela cultura jovem, as festas *rave* tem um caráter de liberdade” (CAMARGO, 2008, p. 87); completa ainda que “é na *rave* que o frequentador se encontra consigo mesmo e se desconecta da matriz do controle e da disciplina” (ibidem). “Por outro lado”, afirma o autor,

o controle que as autoridades impõem sobre a população, e que a população impõe sobre si própria, modificou a maneira de ver esse “estilo de vida”. [...] As *raves* hoje, no Brasil, se transformaram em mais um sistema disciplinar e de controle, não apenas pelos convites pagos e numerados por lotes, mas pelo modo como são pensadas e concebidas: as luzes negras e pulseiras para identificação de convidados e aferição de convites, a segurança, a iluminação intensa como modo de vigilância. Toda sua estrutura, divulgação e organização têm um propósito disciplinar pré-determinado. (ibidem)

Dividido em três partes principais, Camargo apresenta inicialmente seu referencial teórico com foco na geografia psicológica de Georges Hardy e na abordagem geográfica das festas. Em seguida expõe o contexto histórico mundial e brasileiro das *raves*. Por fim discute as *raves* em Cuiabá/MT, diversos aspectos – enquanto produto da indústria cultural, local de uso de psicoativos, lugar de socialibilidade e construção da identidade e também as tecnologias de controle envolvidas. O autor, contextualizando os frequentadores, interpretando os questionários realizados, compreendendo a *rave* em suas amplas dimensões, conclui que

só porque a prática da *rave* pode prover uma liberdade de certas práticas regulatórias mais amplas do dia-a-dia [...] isso não significa que ela constitua necessariamente um espaço desregulado, uma TAZ (p.89).

Assim como Fernandes (2002) faz com o samba e o carnaval, porém com outra

29 Sigla para o inglês – *Temporary Autonomous Zone*.

abordagem, Camargo liga a manifestação festiva da *rave* com o gênero musical eletrônico, mostrando assim como são duas instâncias de uma mesma manifestação cultural – elas estão inextricavelmente relacionadas.

No Quadro 1 é possível visualizar os trabalhos realizados na interface da geografia com a música, em Programas de Pós-Graduação em Geografia, conforme pesquisa realizada no Banco de Teses e Dissertações da CAPES, usando os descritores citados no início deste capítulo.

Quadro 1: Trabalhos sobre Geografia e música						
Ano	Autor	Título	Tipo*	Local	Orientador	Abordagem e conceito(s)
1991	João Baptista Ferreira de Mello	O Rio de Janeiro dos compositores de música popular brasileira 1928/1991: uma introdução à Geografia Humanística	D	UFRJ	Roberto Lobato Correa	Geografia Humanista; espaço-vivido; lugar.
2001	Glauco Vieira Fernandes	A territorialidade sertaneja no cancionário de Luiz Gonzaga	D	UECE	Luiz Cruz Lima	Geografia Cultural; território; identidade territorial
2001	Nelson da Nóbrega Fernandes	Festa, cultura popular e identidade nacional: as escolas de samba do Rio de Janeiro	T	UFRJ	Iná Elias de Castro	Geografia Cultural; identidade nacional e territorial; festas
2002	Nilo Américo Rodrigues Lima de Almeida	Do território dos Sentidos ocupados à sintonia com o entorno - um canto para a música na Geografia	D	USP	Maria Adélia Aparecida de Souza	Geografia Social; território usado.
2006	Cláudia Regina Vial Ribeiro	Espaço-vivo: as variáveis de um espaço-vivo investigadas na cidade de Diamantina, do ponto de vista dos músicos	T	PUCMG	Oswaldo Bueno Amorim Filho	Geografia Humanista; Geografia pós-moderna; lugar
2006	Denilson Araújo de Oliveira	Territorialidades no Mundo Globalizado: outras leituras de Cidade a partir da cultura Hip Hop	D	UFF	Jorge Luiz Barbosa	Geografia Social; território; globalização; identidade
2008	Alexandro Francisco Camargo	Festas Rave: uma abordagem da Geografia Psicológica na identificação de territórios autônomos	D	UFMT	Marinete Covezzi	Geografia Psicológica; Psicologia Social; território e subjetividade

Quadro 1: Trabalhos de geografia e música no Brasil (elaboração do autor).

5.5.2 Outras produções acadêmicas

Outros trabalhos, em formato de livros, artigos em periódicos ou eventos, também trazem a importância da interface entre música e geografia. Os exemplos não são absolutos, não refletem toda a produção existente que envolve o tema, e por certo não contemplam todos os campos já explorados. Porém, o intuito é revelar algumas discussões,

abrindo possibilidades para que outras venham a ser incorporadas em nosso texto, futuramente, e em nosso futuro banco de bibliografias³⁰, que deverá servir de base de consulta a todos aqueles interessados no estudo do espaço e da música, em suas mais diversas abordagens.

Zilá Mesquita (1995, 1996) foi uma das geógrafas pioneiras no país quando publicou seus artigos abordando os territórios fronteiriços do Prata e a música de cunho social daquela região. Campos (2006), por sua vez, oferece o potencial da música popular para a análise geográfica no ensino fundamental e médio, no que toca as questões do ambiente e da cultura nordestina do semi-árido. Ainda voltados ao ensino, Correia & Kozel (2009) voltam-se para uma geografia fenomenológica e das representações sociais, para discutir as ressignificações dos conteúdos geográficos por meio da música. Atentos aos anseios dos alunos, expressos no artigo, quanto à formas didáticas mais expressivas e interessantes para o estudo da geografia, os autores propõe atividades para sala de aula, numa interação entre a metodologia desenvolvida por Kozel para o estudo da geografia através de mapas mentais, e a música. Dessa forma, segundo os autores, “as percepções individuais serão concebidas subjetivamente (primeiras representações) e, posteriormente, compartilhadas intersubjetivamente (representações sociais e geográficas)” (CORREIA & KOZEL, 2009, p.82).

Evangelista (2005) trata em seu livro das distintas “ambiências espaciais” do samba, da bossa-nova, do rock e do funk. Conforme o autor ambiência espacial é entendida “como o meio no qual os promotores da música viviam, seu local de moradia, o local dos encontros, áreas de shows inicialmente utilizadas” (2005, p.7). O autor também afirma que não se trata de um trabalho histórico

mas sim uma análise sobre o espaço nos quais estes gêneros musicais surgira e a partir deste diagnóstico realizar uma reflexão sobre o Rio de Janeiro. A rigor, ao considerarmos estes quatro estilos estamos a considerar quatro momentos da cidade do Rio de Janeiro e um estudo comparativo destes momentos nos auxilia na discussão sobre cenários futuros da cidade do Rio de Janeiro.

Diferente da abordagem de Mello (1991), Evangelista propõe um estudo não baseado nas representações literárias das canções, “mas sim ao conteúdo da história espacial

30 Refere-se a um atividade extra-investigação, que se trata de um documento com a lista de todos os artigos encontrados até o momento, em formato digital, que deverá ser publicado posteriormente à finalização da dissertação, quando outras bibliografias estarão incorporadas, e com a ajuda de pesquisadores de diversas universidades nacionais e estrangeiras que se dispuseram a colaborar com a iniciativa.

das músicas na cidade do Rio de Janeiro” (2005, p.8). Schiavone (2009), por sua vez, realizou recentemente uma análise da geografia urbana de São Paulo através das canções do compositor Itamar Assumpção; a posição teórica do autor, em relacionar espaço e identidade, se dá aos termos de Romagnan (2000), que “apresenta a possibilidade de ligação da música com os lugares onde os atores e os processos musicais se realizam, formando “geo-indicadores” da atividade musical. (SCHIAVONE, 2009,p. 39).

Reflexões teóricas sobre a relação entre a escala musical e a escala geográfica - é o que propõe Borges (2009) em outro artigo publicado recentemente. O autor propõe uma relação entre as considerações musicológicas do compositor José Miguel Wisnik e as concepções de escala geográfica do geógrafo Roger Brunet. Afirma Borges (2009) que

tanto Wisnik quanto Brunet, são autores que remetem a discussão dos mapas e das partituras musicais para uma reflexão de filosofia da linguagem. Eles se aproximam da questão da essência do conhecimento que está sendo apreendido na produção dos mapas e das partituras musicais.

Apesar da difícil leitura, em função da particular compreensão requerida para aqueles geógrafos que desconhecem a teoria musical, o artigo traz reflexões importantes para um debate teórico de maior relevo. Constitui-se, assim, em um texto o qual abre uma possibilidade de exploração mais profunda entre geografia e música, no campo epistemológico.

O NEPEC, Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Espaço e Cultura, foi o responsável por trazer com mais vigor o debate da cultura no âmbito da geografia. Dividida entre uma linha editorial de coleções de artigos sobre a área, e a edição de um periódico, o NEPEC dispõem uma grande quantidade de publicações. Especificamente ao campo da música, vemos contribuições importantes: uma bibliografia sobre geografia, literatura e música, oferecida por Corrêa (2007), três coletâneas de artigos que tratam do tema em Corrêa e Rosendahl (2007, 2008, 2009), além do texto de Schiavone (2009) citado anteriormente, que consta no periódico Espaço e Cultura. Outros núcleos como o NEER – Núcleo de Estudos em Espaço e Representação já acolheram alguns trabalhos em seus encontros bienais.

5.5.3 Geografia e música no Brasil: algumas considerações

A geografia brasileira valorizou em seus trabalhos a música popular sobremaneira, diferente da geografia norte-americana e européia que manifestou interesse também na música erudita. Isso se deve a, pelo menos, dois motivos, por certo relacionados. O primeiro é a tradição crítica brasileira, atentando para uma disciplina preocupada com as questões sociais e culturais, tendo por base as representações sociais populares. O segundo pode estar relacionado com a pouca penetração da música erudita no panorama cultural da sociedade brasileira e, relacionando com o primeiro motivo, que a música erudita sempre representou um expressão das classes econômicas mais abastadas, não figurando portanto como um objeto de interesse geográfico.

Embora seja inviável neste momento realizar um mapeamento sistemático das linhas dos estudos em geografia e música no panorama mundial (dado o enorme volume de trabalhos existentes), no Brasil podemos afirmar que em seu conjunto, o interesse geográfico pela música expressa heterogeneidade nas abordagens, porém já denotam campos importantes de interesse. Podemos visualizar um campo de abordagem humanista que se articula em torno das representações das paisagens e do lugar e a compreensão dos significados destas representações através da música. Nessa abordagem a letra da canção é uma fonte da representação; ou seja, assim como os geógrafos humanistas franceses e anglo-saxões se debruçaram nas obras literárias, entende-se a canção como um dado primário. Isso não impediu, é bom lembrar, que os geógrafos desta abordagem realizassem os devidos nexos com a produção do espaço em termos mais gerais, sobretudo relacionado com a cidade.

Outro campo de abordagem social e cultural mais ampla compreende a letra, a produção da música e seu contexto social, cultural e ambiental, de forma a compreender tanto a identidade espacial, como os espaços de referencia identitária. Nesta abordagem, encontramos o compositor como um intérprete da condição dos espaços que ele percebe e representa, pois o estudo das suas representações tem muito a ver com os processos sociais e culturais que constroem sua identidade.

Uma perspectiva mais social utiliza-se a música para compreender os usos do território. Nesta, não importam as representações, as canções, mas os conteúdos espaciais envolvidos no processo de produção do espaço e uso do território que a música engendra. Desta forma, foca-se no consumo e na produção da música, tomando-a como uma atividade

econômica e social passível de ser analisada em sua instância espacial. Sua característica mais clara é o estudo dos circuitos espaciais da economia que a música produz.

Outro campo importante tem relação com o uso da música como ferramenta de reflexão e construção de conceitos em sala de aula. Valoriza-se, desta forma, as representações do espaço, as formas geográficas, as paisagens, os lugares, e as dinâmicas sociais, para ajudar o estudante a compreender a geografia em termos amplos.

Sendo assim, a diversidade de interesses apresentada pela geografia brasileira, e a indiscutível riqueza musical do país, fazem deste campo de estudo um lugar fecundo para explorar o espaço geográfico em suas mais diversas abordagens e já tem oferecido, sem dúvidas, novos olhares para as relações entre espaço e cultura.

6 ABORDAGEM TEÓRICO-METODOLÓGICA

Toda geografia tem de ser entendida como uma interpretação [...].
Edward Relph

Em função de se propor explorar o fenômeno musical geograficamente com vistas a compreender as relações entre espaço geográfico, cultura e sociedade na contemporaneidade, a abordagem teórica escolhida estabelece um diálogo com a sociologia, a história, a antropologia e os estudos culturais da música. Ao optar por uma abordagem que não busca filiar-se a uma corrente teórica em especial, defende-se que cada parcela das representações e das ações humanas pode ser explicada sob uma perspectiva, desde que mantida a coerência interna do trabalho. Neste sentido Di Méo & Buleón (2007) discutem a complexidade do estudo da geografia social contemporânea, considerando a tríade espaço-sociedade-indivíduo. Assume-se que, ao mesmo tempo, existe uma inadequação relativa das teorias em si para com nosso objeto de estudo, e como consequência, o reconhecimento de que a realidade é muito mais complexa do que modelos teóricos. Por exemplo, não se podem negar as relações de produção envolvidas em um determinado processo (no nosso caso, o artístico-musical); do mesmo modo seria pouco frutífero, no presente caso, deixar de lado o aspecto vivido, subjetivo, dos indivíduos envolvidos neste processo, ou negar sua relativa autonomia dentro das relações de produção específica, ou ainda negligenciar os posicionamentos transgressores e criativos de alguns indivíduos num dado contexto, que relativizam uma matriz materialista-histórica *stricto sensu*. Sendo assim, as considerações de uma geografia humanista/fenomenológica podem parecer, em um primeiro momento, desconectadas de outras considerações provindas da geografia social, inspirada nas teorias da ação. Contudo se está querendo explicar como fatos, processos históricos e econômicos, representações, subjetividades, estão por vezes num diálogo tão profundo que este não pode ser satisfeito com uma filiação apaixonada a uma única forma de ver o mundo. Pode-se fazer a analogia a uma lente multifocal de óculos: um observador encontra-se lendo um livro e a sua frente há uma paisagem. O que possibilita ao observador ater-se na sua leitura e na paisagem é justamente a faculdade que tem a lente em proporcionar *foco* em determinado aspecto do seu campo de visão, conforme seu interesse. Sendo assim, a realidade aparece como uma diante dos olhos do observador, porém o que lhe faculta explorar os elementos próximos ou distantes é uma lente que permite que se gere múltiplos entendimentos dessa

realidade. Na verdade, isso também é um jogo de escalas. Normalmente os debates sociológicos, por exemplo, lançam uma leitura sobre a totalidade da sociedade; a escala é o mundo, ou em grande medida o mundo ocidental. Outras abordagens permitem, por exemplo, explorar os imaginários regionais, e também o alcance de uma ação humana específica. Outras abordagens, por sua vez, possibilitam compreender os universos particulares de um pequeno grupo de pessoas, ou até mesmo uma só pessoa. Por certo, todos os processos coexistem. Com isso, se quer afirmar que uma abordagem teórica (e também metodológica) *multifocal*, que contemple parte da complexidade necessária ao trabalho em ciências humanas, é um exercício de escalas.

6.1. Geografia, espaço e representações

O objeto-mundo não se entrega aos humanos perfeitamente e nós também não estamos equipados para nos “colar” perfeitamente a ele. Em suma, não há uma relação direta, uma correspondência perfeita entre o ser humano e o mundo. O objeto-mundo somente se torna nosso conhecido se nós nos dermos o trabalho de representá-lo.

Sandra Jovchelovitch

Geografia é representação. Sua etimologia nos lembra disso. A *grafia* da Terra, a descrição da terra, é um ato de representá-la. Daí muitos afirmarem que ela, a representação da Terra, nunca é isenta, pois esta é sempre realizada por um indivíduo ou grupo social, situado num dado contexto social e espaço-temporal. A representação serve para comunicar e compartilhar informações de qualquer natureza. Ela se torna, segundo Jodelet (2001), uma forma de conhecimento da realidade, que é criada por um indivíduo ou grupo, para ser compartilhado por entre grupo ou grupos de indivíduos. Sendo assim, toda a representação é social, pois serve para dar sentido e orientação às ações humanas. A descrição da Terra, a geografia, trabalha com representações do espaço para comunicá-lo, dar sentido, estabelecer limites, fronteiras, localizar objetos, explicar as formas geográficas, dentre tantas outras finalidades. A representação do espaço é, pois, uma representação social que tem no espaço seu objetivo principal, e que serve para ser compartilhada entre membros da sociedade. Em geografia, estamos todo instante a representar o espaço. Uma área é classificada em função de seus processos morfogenéticos e sua aptidão ao plantio de determinada cultura agrícola; um mapa dos municípios do estado do RS possui uma rampa de cores que apresenta a densidade

da mortalidade infantil por 100 mil habitantes; um relatório explica quais as percepções da paisagem dos moradores que serão atingidos por uma barragem. São formas de representar, as quais o geógrafo usa como síntese para expressar fenômenos e/ou relações entre o espaço e a sociedade. Porém, somente o geógrafo realiza representações do espaço? Mais longe ainda: só a ciência está apta a representar o espaço? Difícil de acreditar, uma vez que se está no espaço como condição irreduzível. Representa-se o espaço cotidianamente, e dessa forma se o preenche de significados. Percebemos o espaço, também, e comunicamos suas características, consoante com as ferramentas comunicacionais que dispomos. Age-se, também, no espaço, produzindo-o de várias formas – da representação à materialidade.

Representar o espaço, portanto, todos o fazem. Mas, quem as faz fortes o suficiente para serem partilhadas por um grande número de pessoas? Como se chega ao consenso, por exemplo, que Porto Alegre é uma das capitais supostamente mais politizadas do país? Porque o Cristo Redentor e o Pão-de-açúcar se tornaram as imagens mais fortes da capital carioca, e de certo modo do Brasil inteiro? É certo que o papel da mídia, enquanto estratégia de comunicação em massa é um grande disseminador de representações; contudo não é o único. A arte certamente é outro meio de representação muito forte, pois seu recurso é a criatividade e a experiência poética. Muito da experiência de vida, e do espaço também, é construída através da relação humana com os produtos culturais e artísticos com os quais se entra contato. É de se admirar, contudo, porque entre os geógrafos só há muito pouco a arte ganha ampla expressão e interesse de investigação. Se bem a geografia fenomenológica entre as décadas de 1960 e 1980 analisou com grande cuidado as representações do espaço na literatura, levando a compreensão dos mundos vividos e da construção da identidade dos espaços, poucas referências dispõem-se para outros campos da arte. Na concepção desta pesquisa defende-se que a música é o produto artístico mais importante na contemporaneidade, pelo seu potencial poder de alcance.

6.2 Música e Fenômeno musical

Música é muito mais do que som.
Anthony Seeger

Por *fenômeno musical* entende-se um conjunto e uma interação de relações

criativas, interpessoais, sociais, culturais, econômicas, espaciais e históricas que se expressam no fazer musical. Sendo assim, analisando geograficamente o fenômeno musical, estamos exercitando reconhecer a dimensão geográfica contida nestas relações e suas interações decorrentes. O potencial desta análise repousa sobre a possibilidade de contribuir efetivamente para a compreensão da sociedade e sua relação com o espaço geográfico, através daquilo que pode ser considerado a manifestação cultural mais popularizada e mais presente no cotidiano atual. Ao contrário da literatura, da dança e das artes visuais, que possuem seu acesso restrito não só a questões de reprodução (galerias de arte, salas de cinema, teatro etc) e condições sócio-econômicas de acesso (renda para usufruir de bens culturais), mas também por tempo de contato efetivo no dia-a-dia, a música, em especial a música popular, se faz presente no cotidiano sonoro de um sem número de pessoas e é, em nosso entendimento, a mais poderosa manifestação artística em comunicar representações sociais – e não raro mistura outras linguagens artísticas, como o audiovisual, a literatura, o cinema e a dança. A música popular, ainda, é de vital importância para a compreensão da economia: segundo Miguez (2007) a chamada indústria criativa – que envolve música, literatura e audiovisual – responde em torno de 7% do PIB mundial; no Mercosul, segundo o Fórum de Biarritz (López *et al*, 2006), o valor chega a 3% e no Brasil, o PIB da indústria cultural chega a 1%, segundo Herschmann & Kischinhevsky (2006). Embora se careça de dados absolutos, sabe-se que a música responde por uma parcela importante dos valores citados. Portanto, como prática espacial a música é um importante componente a ser considerado e estudado, não só pelo dinheiro que movimenta, mas também pelos fluxos de pessoas, bens, serviços e idéias que são gerados em seu torno.

A música está, também, ligada com processos políticos. Como argumenta Turino (2008), quando se verifica o uso político da música se admite que esta é realizada da maneira mais consciente e explícita. Seu uso não é novo. O autor contribui para essa afirmação quando mostra o uso político da música na Alemanha nazista e o movimento por direitos civis nos EUA, denotando que ela pode servir para amparar ideologias antidemocráticas e racistas, mas também pode servir para a transformação social. O uso da música para fins políticos, de qualquer forma, denota uma vontade deliberada de influenciar pessoas, de exercer o poder mediante um recurso artístico. O interesse por esse argumento vem do fato de que se verifica junto aos músicos envolvidos na presente pesquisa uma perspectiva de colação de suas representações com um discurso de integração cultural e regional por meio da música. Em outras oportunidades, também, os músicos participam de eventos que simbolizam tal integração, promovidas por instituições como o Mercosul. Não

obstante os próprios músicos se tornam atores políticos importantes, ao tomarem para si esses discursos fora dos espaços institucionais.

Turino afirma que a música é um poderoso recurso humano, situado com frequência nas mais profundas ocasiões sociais e experiências e que também

As pessoas nas sociedades ao redor do mundo usam música para criar e expressar sua vida emocional interior, para atravessar o abismo entre eles e o divino, movimentos políticos de massa, e para ajudar o bebê a dormir. Musica é a base de uma forte indústria e pode ser um caminho para o dinheiro e a fama. É também uma constante no nosso cotidiano vivido [...] (TURINO, 2008, p.1, tradução nossa).

Turino também discute as idéias do antropólogo Gregory Bateson, que afirma que as artes em geral possuem uma forma especial de comunicação que tem uma função integrativa – integra e unifica membros de um grupo social, mas também integra os indivíduos com seu próprio mundo. Pontua ainda que

[Bateson] sugere que artistas se comunicam através de formas e padrões que servem para integrar mapas de sensações, imaginação e experiência, e que é, através desses padrões, que estamos profundamente conectados a uma parte do mundo natural. (TURINO, 2008, p.3, tradução nossa).

Frith (1987) por sua vez coloca que as pessoas gostam da música popular porque ela responde às questões de identidade; sendo assim, a música popular é usada para criar um tipo particular de auto-definição e situar o indivíduo na sociedade (e no espaço também). O prazer que a música popular produz, diz o autor, “é o prazer da identificação – com a música que gostamos, com os artistas que a executam, com outras pessoas dela gostam” (FRITH, 1987, p.140, tradução) e, se poderia acrescentar também que a música cria identificação com o espaço geográfico, pois este está contido na realidade social dos indivíduos.

Sendo assim, desfaz-se aqui uma concepção idealista da atividade artística sem, contudo, desconsiderar sua dimensão subjetiva, seu caráter individual em termos de percepção e experimentação. O fundamental é ter em conta que as distintas determinações – sociais, culturais, políticas, econômicas e pessoais – se revelam no fenômeno musical, criam representações sociais e espaciais, agem no e sobre o espaço e (re)produzem a música de forma particular. Essas representações, formas de ação e (re)produção estão estreitamente ligadas ao interesse da geografia cultural e social contemporânea, uma vez que visualiza-se claramente no fenômeno musical aspectos relativos ao território e à territorialidade, à

identidade cultural e territorial, às iniciativas e políticas culturais, aos imaginários regionais, aos fluxos de produtos/pessoas/ideias, e as consequências do período técnico-científico-informacional nas atividades humanas, sobretudo nas criativas.

6.3 Espaço geográfico e música: sistemas de ações e objetos

A formulação teórica central de Milton Santos sobre o espaço geográfico, conceituando-o como “um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como o quadro único na qual a história se dá” (SANTOS, 2009, p.63), talvez seja uma das contribuições mais importantes do geógrafo para as ciências humanas e sociais como um todo, sendo resultado das reflexões deste geógrafo com a sociologia, a psicologia e a filosofia. Essa formulação também abre uma enorme possibilidade de ampliar os estudos em geografia humana, uma vez que, ao considerar os sistemas de ações intrinsecamente ligados ao espaço, possibilita o estudo das intencionalidades, ações e representações sociais sobre os objetos materiais e simbólicos.

Nesta pesquisa a reflexão sobre música popular deixa de ser um interesse que se liga obrigatoriamente à geografia humanista, de inspiração fenomenológica, já que se considera a atividade artística não só como expressão da subjetividade e da sensibilidade, mas como uma função social que efetivamente produz espaço geográfico. Milton Santos observa, com base em Lagopoulos, que a produção do espaço envolve uma conjunção particular de processos objetivos/materiais e de processos de significação/simbólicos (SANTOS, 2009, p.20). É necessário ter em mente, então, que as dimensões simbólicas e materiais, individuais e coletivas, da representação e da ação, estão todas conectadas e requerem a atenção para os campos disciplinares adjacentes ou transversais ao objeto e interesse. Como bem afirma Milton Santos “O mundo é um só” (2009, p.20). Visualiza-se uma determinada manifestação a partir de um ponto de vista de uma disciplina,

mas para o conjunto de disciplinas, os materiais constitutivos são os mesmos. É isso, aliás, o que une as diversas disciplinas [...]. Uma disciplina é uma parcela autônoma, mas não independente, do saber geral. É assim que transcendem as realidades truncadas, as verdades parciais, mesmo sem a ambição de filosofar ou de teorizar. (*ibidem*)

Em particular, os aportes de Milton Santos servem neste trabalho para constituir um referencial analítico em Geografia para analisar a música, pois este valorizou, como supracitado, a questão da ação sobre os objetos. Conforme o autor

As ações resultam de necessidades, naturais ou criadas. Essas necessidades: materiais, imateriais, econômicas, sociais, culturais, morais, afetivas, é que conduzem os homens a agir e levam a funções. Essas funções, de uma forma ou de outra, vão desembocar nos objetos. Realizadas através de formas sociais, elas próprias conduzem à criação e ao uso de objetos, formas geográficas (SANTOS, 2009, p.82).

No capítulo anterior viu-se que o uso da música em pesquisas geográficas não é recente e, além disso, conta com uma infinidade de abordagens. Portanto, não se parte de um ponto onde música *a priori* não possuiu nenhuma dimensão geográfica. Alias, refletindo sobre o impacto da criação musical e da apreciação estética da música na subjetividade humana, sobre as funções sociais, culturais, econômicas e políticas que envolve, se é impelido a reconhecer sua importância na sociedade. Como observa Santos

a evolução social cria de um lado formas espaciais e de outro formas não-espaciais, mas no momento seguinte, as formas não espaciais se transformam em formas geográficas. Essas formas geográficas aparecem como uma condição de ação, meios de existência – e o agir humano deve, em um certo momento, levar em conta esses meios de existência. (*ibidem*).

Di Méo & Buleón (2007), abordando as particularidades dos sistemas de ação, diferencia *agente* e *ator*³¹: segundo ele, o agente é aquele – indivíduo, grupo, instituição – que possui a faculdade de agência sobre o espaço, porém sua ação é mais limitada que a do ator. Este último, para além da faculdade de agir, tem a capacidade de *entrar em cena*, tem mais poder de ação. Os agentes levam consigo o sentido do *agir*; os atores, por sua vez, possuem uma conotação dos que *encenam*, estão mais visíveis quanto à sua ação. Esses atores não são tomados em sua individualidade, mas sim em seu caráter coletivo ou institucional: os atores coletivos reúnem grande número de indivíduos, que dispõem de competência intencional e estratégica. Ele completa que, qualquer agente ou ator que participa de um processo com clara estratégia territorial é chamado de *agente* ou *ator territorializante*. Ele, o ator, contribui para a

31 Não é a intenção de este trabalho ater-se longamente em duas categorias sociológicas tão importantes como *ator* e *agente* e suas múltiplas interpretações. Contudo, neste momento as considerações de Guy di Méo permitem avançar na discussão do sistema de ações e sua relação com as representações sociais.

constituição de territórios, possui capacidade individual e coletiva de transformar o espaço geográfico. Di Méo & Buleón completam que são poucas as pessoas que, de uma maneira ou de outra, não tomam em algum momento o papel de agente ou ator territorializante (p.31), e que o espaço geográfico e o território só existem através destes.

Afirmam também que os atores individuais possuem uma interioridade subjetiva, consciência específica, autonomia e reflexividade, porém em uma abordagem social em geografia essas características só importam na medida em que se projetam ao exterior, como parte da ação e dos modos de realização no espaço (p.30). Adiante o autor distingue três qualidades básicas de um ator: competência, capacidade de reflexão e interatividade. A primeira qualidade diz respeito à faculdade de negociar dentro de um sistema de ação, além de possuir capacidade de decisão autônoma. A segunda qualidade se refere à capacidade de se interrogar e possuir consciência de si, seus sentimentos, sua autonomia intelectual e sua possibilidade de agir e pensar livremente. A terceira qualidade indica uma capacidade de ter relações recíprocas, repetitivas, rotineiras, espontâneas e inventivas; além disso, o autor afirma que é através da interação que se fabricam as identidades individuais e suas representações ideológicas e culturais (p.35).

Sobre o sistema de objetos, Santos (2009) afirma que o enfoque geográfico supõe a existência dos objetos

como sistemas e não apenas como coleções: sua utilidade atual, passada ou futura vem, exatamente, do seu uso combinado pelos grupos humanos que os criaram ou que os herdaram das gerações anteriores. Seu papel pode ser apenas simbólico, mas, geralmente, é também funcional. [...] Na *démarche* geográfica, vemos como as ações do presente incidem sobre objetos vindos do passado” (p.73-74).

Pode-se acrescentar, ainda, sem arriscar, que as ações do presente também criam novos objetos e esses ao longo do tempo sofrerão de igual forma o processo anterior, quando novas ações incidirão sobre os mesmos. Torna-se importante então, em um primeiro momento, espacializar os atores, e em seguida expor suas ações sobre os objetos existentes ou em criação, localizar os objetos aos quais se referem. Espacializando os atores, se está atento à “inserção territorial do processo social” e, mais do que isso, atentos que o espaço é também um “dado do próprio processo social” (2008, p.80). Segundo a opinião deste autor a espacialidade seria “um momento das relações sociais geografizadas, o momento da incidência da sociedade sobre um determinado arranjo espacial” (*ibidem*).

Refletindo sobre o presente objeto de pesquisa, se reconhecem as formas

geográficas contempladas no fenômeno musical, gerando as condições de ação. A representação, por exemplo, de um espaço transfronteiriço, por meio de analogias como a “contiguidade do pampa”, o transbordamento das influências culturais entre os países, são exemplos claros de formas geográficas – representacionais – que geram condições de ação para os músicos transitarem livremente pelo espaço platino, dando razão a sua forma de agir e cantar; além disso essas representações reafirmam-se e transformam-se no processo de recepção da música. Além de representado, cabe dizer, esse espaço é efetivamente vivido, experienciado cotidianamente, sendo o campo de ação do indivíduo. Tornando-se maior ou menor medida, um porta-voz de algumas questões culturais e sociais, esse indivíduo passa a se tornar um ator, ou seja, um protagonista no papel de produção do espaço. Esse ator produz o espaço através das suas ações sobre os objetos e da criação de novos espaços. Ele age sobre objetos, representacionalmente, ao referir-se ao Prata, ao Conesul, ao Mercosul, ao Pampa; ele age sobre os objetos também ao vivenciar aquilo que representa; de forma indireta ao ser ouvido por consumidores da sua música, que em medida também vivenciam essas representações; age ainda quando estabelece relações no espaço com outros músicos que possuem afinidades musicais, quando se encontra com estes, quando divide o palco com estes; age, enfim, produzindo condições para a reprodução do seu fazer musical. E não o faz sozinho: age-se coletivamente, seguem-se diretrizes mais ou menos traçadas e compatibilizam-se discursos. E ao fazerem isso não o fazem por todo o sistema de ações e objetos que é o espaço geográfico: o fazem pontualmente, desde o seu raio de ação, conectando-se com outros atores que partilham de um projeto coletivo semelhante. Fazem-no em rede, de ponto a ponto, e ampliando-se as conexões em cada um destes pontos. Agem, portanto, territorialmente.

6.4 Território(s) e territorialidade(s)

O território pode ser entendido como um lugar ou uma coleção de lugares que mobiliza os registros da vida humana e social; ele combina as dimensões concretas, materiais, seus objetos, suas práticas e experiências sociais cotidianas, com a dimensão das representações – ideias, imagens, símbolos, memórias – e do poder (DI MÉO & BULÉON,

2007). O território pode ser entendido também, como uma relação social com o espaço, que pressupõe apropriação, ocupação, domínio, uso – todas essas características relacionadas com o exercício do poder sobre o espaço.

O território que se trata aqui, porém, não é exclusividade do Estado. Embora seu poder seja incontestável, o Estado não é o único ator que mantém relações de poder com o espaço; por isso Raffestin (1992, p.143) afirma que o território “é um espaço onde se projetou um trabalho”, levado a cabo por um ator qualquer que realiza um programa. Como se viu, com base em Di Méo & Buléon, em maior ou menor intensidade todo indivíduo exerce ação sobre o espaço. Tais ações levam a relações de poder e são essas que constituem o território. Na opinião de Heidrich *et al* (2008) são os geógrafos Sack e Raffestin que contribuem para essa assertiva:

para Sack, por exemplo, é fundamental ver a territorialidade como uma estratégia, pela qual se pode obter controle do acesso a determinada área de interesse. Raffestin, por sua vez, explicitou o processo de desterritorialização-reterritorialização, pelo qual se compreende a construção, perda e reconstrução de vínculos com o território. Para ambos, o poder não é uma exclusividade política [acrescentaríamos, “do Estado”]. (HEIDRICH *et al*, 2008, p.14).

Contribuindo para a compreensão do território, Tizon afirma que qualquer território, seja individual, de grupo, de classe social ou de instituições, apresenta pelo menos três características:

- É o lugar de ação do sujeito [...]
- Esse espaço social é específico e se percebe pela diferença, através de limites mais ou menos claros.
- As relações sociais, ao se produzirem e se reproduzirem, encontram o não-social, ou seja, aquilo que não é definido completamente em termos sociais pela observação e análise de suas práticas de socialidade. Espaço geográfico, língua e sotaque, memória coletiva, história do grupo, são como uma ecologia social, substância da socialidade. (TIZON, 1996, p.21, tradução nossa).

Barel (apud Tizon, 1996) afirma que de certa maneira todo o território é um fenômeno imaterial e simbólico e que até os elementos físicos e biológicos que compõem um território passam por processos de simbolização e desmaterialização. Essa ideia é coerente com a consideração do papel da ação humana sobre o espaço, construindo o território e a territorialidade.

Tendo em conta que as ações humanas não são homogêneas pelo espaço, e que as recentes transformações do mundo proporcionaram uma comunicação cada vez mais

intensa e desigual, seria pertinente considerarmos a existência de diversos territórios-rede, formadas por “linhas (fluxos) que ligam pontos (pólos), jamais preenchendo o espaço no seu conjunto” e admitindo também que essa condição proporciona muitos “interstícios que se oferecem para outras formas de organização do espaço” (HAESBAERT, 2002, p.123). Dessa forma, vemos que os territórios-rede podem estar sobrepostos e seus pontos podem entrar em contato ou não, em função da natureza das territorialidades em questão. Distintas territorialidades, portanto, podem coexistir desde que seu objeto de disputa territorial não coincida.

A territorialidade é entendida como a condição espacializada da ação e da representação do indivíduo sobre o território, ou como afirma Heidrich “uma construção a partir do estabelecimento de vínculos, em que o objeto do vínculo é acercar-se e dominar uma extensão ou participar dela” ou ainda um “elo que se estabelece com o território e o que diz se um ator tem controle sobre a área ou se o ator tem acesso e participa daquilo que sua extensão proporciona.” (HEIDRICH, 2009, p.3). No presente trabalho, visualizam-se os músicos em busca da construção de um território para sua música; nesse sentido são construídas representações que elaboram a idéia de vínculo, e dessa forma, se estabelece uma territorialidade.

Sack ainda contribui para esse entendimento ao explicar que a territorialidade é usada nas relações cotidianas, nas complexas organizações e também é “uma expressão geográfica primária da expressão do poder social” (SACK, 1986, p.5, tradução nossa); ela é para Sack “uma poderosa estratégia geográfica de controle de pessoas e coisas através do controle de uma área” (ibidem). Sack afirma ainda que o exercício do poder, em termos territoriais, envolve classificação de área, forma de comunicação por barreiras e controle ao acesso à área. Porém, considerando as colocações finais do parágrafo anterior, é preciso atentar que em nossa abordagem o poder se expressa em sentido amplo, em termos de possibilidade, “condição de ação”, e raramente entra em conflito explícito/declarado ou disputa pelo uso/apropriação do mesmo território, mas nem por isso menos relevante socialmente. Foucault (2009) nos ajuda a compreender tal dimensão ao defender que

o que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir.

Por isso, se concorda com Swiss *et al* (1998) quando estes propõem “uma

cartografia do som como um território do poder” (p.16, tradução nossa). Em suma, deve-se atentar para o exercício do poder não seja necessariamente ligado ao conflito; ele é, na presente pesquisa, mais uma possibilidade de criar representações transformadoras executadas por um ator, um indivíduo da sociedade que possui visibilidade e audibilidade para fazer circular suas ideias – fazer valer sua estratégia. Daí afirmar-se, com base em Robert Sack, que a territorialidade,

como uma componente do poder, não é somente um meio de criação e manutenção da ordem, mas é um instrumento para criar e manter muito do contexto geográfico através do qual nós experienciamos o mundo e damos a ele significado³² (SACK, 1986, p. 219).

Na presente pesquisa não se está a tratar de um só território e de uma só territorialidade. De fato as análises preliminares realizadas permitem inferir que se trata de uma condição multiterritorial. Uma explicação breve: se está tratando de músicos, compositores, identificados com seus espaços nacionais, mas também com o contexto regional que transborda as fronteiras; ainda, com o contexto mundial (uma vez que são músicos *pop* em um sentido amplo); e por fim, com suas territorialidades pessoais – os lugares que apreciam, os lugares da memória e do imaginário. Aliado a isso, têm-se a relação destes músicos com o mercado musical e com instituições de fomento e promoção da cultura, que se concentram em vários níveis (local, nacional, supranacional etc.), que são, por sua vez, outras expressões territoriais. Ou seja, se está lidando com uma sobreposição e coexistência de territórios. Analisando a partir da proposição de Haesbaert, visualiza-se pelo menos três tipos de territorializações envolvidas nesta pesquisa. Em primeiro lugar as territorializações político-funcionais, como as dos Estados-nação. Em segundo lugar territorializações mais flexíveis, que admitem a sobreposição territorial e por terceiro lugar territorializações “efetivamente múltiplas – uma multiterritorialidade em sentido estrito, construídas por grupos ou indivíduos que constroem seus territórios na conexão flexível de territórios multifuncionais e multi-identitários” (HAESBAERT, 2008, p.25). Este último tipo, que se relaciona com a forma de organização dos músicos desta pesquisa, se caracteriza por

articulações territoriais em rede [que] dão origem a territórios-rede flexíveis onde o mais importante é ter acesso aos pontos de conexão que permitem “jogar” com a multiplicidade de territórios existentes, criando assim uma nova territorialidade. Mas não se trata, também, como no passado, da

32 Trecho de Robert Sack traduzido Schneider & Tartaruga (2004).

simples possibilidade de “acessar” ou “ativar” diferentes territórios. Trata-se de fato de vivenciá-los, concomitantemente e/ou consecutivamente, num mesmo conjunto, sendo possível criar aí um novo tipo de “experiência espacial integrada” (HAESBAERT, 2004, p.346).

Haesbaert ainda sintetiza alguns elementos que permitem a compreensão da multiterritorialidade: uma dimensão tecnológica com extrema densificação informacional, uma dimensão simbólica cada vez mais importante, um fenômeno do alcance planetário instantâneo e a identificação espacial ocorrendo muitas vezes no próprio movimento.

Dessa forma, é necessário considerar que os músicos da pesquisa estão localizados em diferentes territórios nacionais. Porém suas representações dizem respeito ao plano da região que transborda as fronteiras e que, com exceção do Uruguai, referem-se somente a um recorte de seu país e não à sua totalidade. As políticas da cultura, nas quais alguns dos músicos participam, tentam dar conta da integração regional por meio da cultural, criando outra representação do espaço. Por sua vez os músicos participam de outras redes que escapam a região. Assim, se tem um fenômeno musical que cruza muitos territórios, e portanto, se trata aqui como uma condição multiterritorial

6.5 Globalização e cultura

Uma temática que possui vínculo estreito com a questão da multiterritorialidade, e que possui relação direta com o fenômeno musical, é a globalização em sua forma mais contemporânea. Sem a pretensão de levantar a vasta bibliografia sobre o tema da globalização, admite-se que suas características nas últimas décadas tem sido o aprofundamento do processo que se caracteriza pelo

encadeamento entre reestruturações econômicas, políticas governamentais que vêm promovendo a transnacionalização, adoção de progresso tecnológico e reestruturação organizacional nos sistemas de comunicação e transportes. Desta forma, a globalização, vista como a etapa atual de um processo maior de continua integração em âmbito mundial, interfere também nas demais escalas das integrações socioespaciais, como o cotidiano de comunidades locais, sociedades regionais e nacionais. (HEIDRICH, 2004, p.15).

Em outra oportunidade, Heidrich (2007) pontua que a globalização é uma etapa

do processo de integração econômica, contida no processo de mundialização, este iniciado muito antes, com as navegações do final do séc. XV. Sendo ela uma etapa do processo, e um próprio processo, a globalização “não é um fato acabado, mas um processo em marcha. Enfrenta obstáculos, sofre interrupções, mas generaliza-se e aprofunda-se como tendência” (IANNI, 2003, p.23). Ortiz (2005), por sua vez, prefere falar em *globalização das sociedades e mundialização*³³ *da cultura*, que estão contidas no período denominado de *modernidade mundo*. Para o autor, deve-se compreender a mundialização da cultura a partir do espaço, sendo este “um conjunto de planos atravessados por processos sociais diferenciados” (ORTIZ, 2005, p.61); para ele é clara a articulação entre processos locais, nacionais e mundiais. Para tanto, Ortiz sugere que “a mundialização da cultura, e por consequência, do espaço, seja definida como transversalidade” (ibidem, p.62); com isso o autor se propõe a colocar em cheque a suposta oposição entre local, nacional e mundial, chamando a atenção para a relação entre instâncias. O que ele está propondo é, na linguagem geográfica, a interação de escalas, fundamental desde sempre e cada vez mais. Idéia semelhante é dos catalães Nogué & Rufí (2006): eles afirmam que falar de globalização é tratar de relações dialéticas entre o local e global, porém não se deve deixar de lado a

enorme variedade de espaços intermediários que se formam entre ambos os pólos, muito pelo contrário. De fato, trata-se de analisar como a globalização está reestruturando estes espaços intermediários. Sem dúvida, poucas vezes a idéia de escala, tão própria do fazer geográfico desde suas mais remotas origens, mostrou-se tão útil e tão relevante (NOGUÉ & RUFÍ, 2006, p.32).

Finalmente, para estes autores, “o que expressa em primeira instância o conceito de globalização é a capacidade dos sistemas de comunicação e dos mercados de abastecer o mundo em sua totalidade, imediata e profundamente” e também que “a globalização [...] representa a fase do imediatismo e do aprofundamento da integração das economias mundiais” (p.36). A globalização também pode ser definida como “a intensificação das relações sociais em escala mundial, que ligam localidades distantes de tal maneira que acontecimentos locais são modelados por eventos ocorrendo a muitas milhas de distância e

33 Conforme o autor, ao escolher esse termo, se enfatiza uma compreensão de ir além das considerações puramente econômicas, enfatizando principalmente aspectos simbólicos. É importante salientar também que, embora obra de valiosa contribuição, o autor considera alguns aportes geografia, buscando na noção de desterritorialização uma crítica à disciplina; o problema desta abordagem é que, da maneira como foi feita, não dialogou com seus contemporâneos, satisfazendo-se em tomar as considerações de Pierre George e Max Sorre como atuais (a primeira edição do livro de Ortiz data de 1996), como se não houvesse eminentes geógrafos no cenário brasileiro e mundial que, a partir da geografia crítica e radical, buscavam uma superação das escolas anteriores.

vice-versa”, segundo Giddens (1991, p.69).

Refletindo a partir de autores citados nesta seção, percebe-se até aqui que, em suas distintas abordagens, pelo menos duas ideias que podem ser depreendidas: primeiro, a ideia de processo, de estado em transformação, de estágio, mudança contínua; segundo, a convergência de forças para uma integração de mercados, territórios e pessoas, em escala planetária. Sobre esta última ideia é fundamental pensar com Milton Santos, para quem o meio técnico-científico-informacional “é a cara da globalização” (SANTOS, 2009, p.239) onde sua característica mais clara é da existência dos objetos técnicos como objetos técnicos e informacionais a um só tempo, que permitem a realização dessa integração econômica dos mercados, e obviamente da integração de pessoas num sentido amplo, transcendendo o mero argumento econômico. Como afirma Nogué & Rufí (NOGUÉ & RUFÍ, 2006, p.36) a globalização envolve, para além das relações econômicas,

um amplo leque de aspectos da nossa realidade circundante e da nossa vida quotidiana que, direta ou indiretamente são afetados por ela: a geopolítica, a universalização de determinados idiomas, a cultura em seu sentido mais amplo (preferências estéticas, movimentos artísticos, indumentária e vestuário, hábitos de consumo) [...]

Num mesmo sentido, Santos observa que com a globalização “amplia-se a variedade de tipos econômicos, culturais, religiosos e linguísticos, multiplicam-se os modelos produtivos, de circulação e de consumo [...] e também aumenta a variedade de situações territoriais” (SANTOS, 2001, p. 287). Desta forma, pode-se afirmar que o processo de globalização, em sua dinâmica de transformar os lugares, acaba por reavivar também os regionalismos. Hall (2004) afirma que o processo de globalização/mundialização aumentou a importância do lugar, do regional, uma vez que o Estado-nação encontra-se em relativa crise, enquanto legitimidade unívoca. Na tripla tensão (global, nacional e local) a maneira de integrar-se no sistema-mundo não é homogênea: então os regionalismos surgem como forma de manutenção ou restituição do poder.

Pode-se falar, a partir deste ponto, na importância da relação entre espaço geográfico e identidade no contexto atual da globalização. Como destacam Nogué & Rufí (2006), a intensificação da circulação de pessoas em escala mundial (tanto no contexto do turismo como no contexto das migrações para trabalho) provocou um confronto entre identidades culturais (identidades de caráter territorial, sem dúvida). Acrescentaríamos ainda o

desenvolvimento e a universalização³⁴ das Tecnologias da Informação e Comunicação – TIC's, em especial a Internet, que permitiu que uma considerável parte da população mundial tivesse a possibilidade de acessar e compartilhar conteúdos em escala global. Além disso,

a sensação de estar indefeso, de impotência, de insegurança diante desse novo contexto de globalização e internacionalização dos fenômenos sociais, culturais, políticos e econômicos, provoca um retorno aos microterritórios, às microssociedades, enfim, ao lugar. A necessidade de se sentir identificado com um espaço específico é agora novamente sentida de forma viva, sem que isso signifique voltar inevitavelmente a formas pré-modernas de identidade territorial (NOGUE & RUFÍ, 2006, p.205).

Dessa forma, as identidades (re)surgem, seja como resistência, seja como manutenção ou restituição do poder local. Nesse sentido, cabe deter um pouco da atenção na conceituação de representações sociais e suas relações com a identidade e a música.

6.6 Representações sociais, identidade e música

Para Hall (1997) a representação é uma prática de significação operada através da linguagem em um sentido amplo; sendo assim, a música, a fotografia, a dança, a publicidade e outras manifestações são linguagens através das quais circulam as representações. A dimensão de Hall é importante pois propõe estudar a sociedade através de seus produtos culturais. Num certo sentido, Cosgrove (1998) e Berque (1998) também propõem incorporar os produtos culturais nas análises geográficas. Por outro lado a teoria das representações sociais propostas por Serge Moscovici e Denise Jodelet permitirá avançar no sentido de explicitar com mais profundidade a presente abordagem sobre as representações do espaço e sistemas de ações. Segundo Jodelet (2001, p. 21)

por meio [de] várias significações, as representações expressam aqueles (indivíduos ou grupos) que as forjam e dão uma definição específica ao objeto por elas representado. Estas definições partilhadas pelos membros de um mesmo grupo constroem uma visão consensual da realidade para esse

34 Não se está supondo, de maneira alguma, que o acesso a essas tecnologias se tornou algo universal, no sentido de oportunidade generalizada de acesso a todas as classes e a todos os países de forma idêntica. Importante dizer tão somente que elas deixaram de ser posse exclusiva dos mecanismos estatais e militares para fins geopolíticos, como outrora foram, e se tornaram acessíveis – enquanto possibilidade – à sociedade civil como um todo.

grupo.

Jodelet completa ainda que elas são “uma forma de conhecimento, socialmente elaborada e partilhada, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social” (JODELET, 2001, p.22). Esse saber, conforme a autora, tem objetivo prático, porque se refere à experiência a partir da qual, segundo os contextos e condições, ele é produzido – e também ao fato de a representação estar orientada à ação sobre o mundo e o outro. A autora acrescenta ainda que “reconhece-se que as representações sociais – enquanto sistemas de interpretação que regem nossa relação com o mundo e com os outros – orientam e organizam as condutas e as comunicações sociais” e “intervêm em processos variados, tais como a difusão e a assimilação dos conhecimentos, o desenvolvimento individual e coletivo, a definição das identidades pessoais e sociais, a expressão dos grupos e as transformações sociais” (JODELET, 2001, p.22). As representações sociais são, portanto, mais um processo em construção que algo estanque; seu estudo se interessa mais na inovação que na tradição, mais na vida social em via de se fazer do que uma vida social já feita, tal como afirma Serge Moscovici (2005). É importante pois, ao trabalhar com as representações sociais do espaço, deter-se no processo de criação de imaginários e identidades que tenham no espaço um dos seus eixos estruturadores, pois eles nos informam a origem e as formas de negociação das representações, os contextos que as fazem surgir, as ações decorrentes de tais representações, e com isso pode-se compreender os processos de difusão de concepções geográficas na sociedade. As representações são *sociais*, pois como afirma Moscovici, elas são frutos, também da divisão do trabalho; por isso ele defende que existe uma categoria de pessoas que comumente têm o ofício de criá-las: “são todos aqueles que se dedicam à difusão dos conhecimentos científicos e artísticos: médicos terapeutas, trabalhadores sociais, animadores culturais, especialistas de mídias [...]” (MOSCOVICI, 2001, p.63). Dessa forma, vê-se que o artista, (no caso desta pesquisa, o músico), possui um papel claro. Moscovici enfatiza que o artista é uma peça importante na geração de representações para o conjunto da sociedade, sendo ele um importante formulador das ideias acerca do espaço e da identidade. De igual forma, pode-se dizer, sem dúvidas, que essas representações alimentam o sistema de ações, dispondo de discursos e práticas que incidem sobre o sistema de objetos e geram condições intersubjetivas para a prática espacial e para a criação das identidades. Nesse sentido, representações sociais também são representações do espaço, como se afirmou no início deste capítulo.

O termo *identidade* que trata esse texto, e que tem interesse à geografia, tem a

ver com as identidades sociais, bem como aquelas que se associam ao território. Segundo Warnier a identidade é definida “como o conjunto dos repertórios de ação, de língua e de cultura que permitem a uma pessoa reconhecer sua vinculação a certo grupo social e identificar-se com ele” (2003, p.16). Logicamente Warnier está se referindo à identidade social. A psicologia social ajuda a compreender tal assertiva. Deschamps & Moliner (2009) fazem uma distinção entre identidade social e identidade pessoal; segundo os autores “a identidade social refere-se a um sentimento de semelhança com (alguns) outros, enquanto a identidade pessoal se refere a um sentimento de diferença em relação a esses mesmos outros” (ibidem, p. 14). Nesse sentido os autores pontuam que essas duas “imagens” servem para explicitar a dualidade entre o indivíduo e a coletivo, entre diferença e semelhança, já que segundo sua proposta “a identidade pode ser concebida como um fenômeno subjetivo e dinâmico resultante de uma dupla constatação de semelhanças e de diferenças entre si mesmo, outros e alguns grupos” (ibidem). A identidade, segundo essa concepção, está relacionada diretamente com as representações sociais. Conforme os referidos autores, é Moscovici que admite que as representações sociais se constituem em atributos fundamentais dos grupos sociais: “neste sentido, uma representação pode ser para um grupo um meio de afirmar suas particularidades e diferenças” (DESCHAMPS & MOLINER, 2003, p.132). Dessa forma a representação “vai exprimir a semelhança intragrupo (pensamos as mesmas coisas), exprimindo ao mesmo tempo a diferença intergrupo (não temos as mesmas opiniões que eles)” (ibidem, p.133).

É certo que existe uma gênese geográfica em muito das representações que os grupos têm sobre o mundo, as coisas e os outros grupos. De fato as representações parecem ser elaboradas a partir da cultura, na qual o espaço geográfico possui presença marcante. Como afirma Warnier (2003, p.23),

a cultura é uma totalidade complexa feita de normas, de hábitos, de repertórios de ação e de representação, adquirida pelo homem enquanto membro de uma sociedade. Toda cultura é singular, geograficamente ou socialmente localizada, objeto de expressão discursiva em uma língua dada, fator de identificação dos grupos e dos indivíduos e de diferenciação diante dos outros, bem como fator de orientação dos atores, uns em relação os outros e em relação ao seu meio. Toda cultura [e transmitida por tradições reformuladas em função do contexto histórico.

As representações são retiradas do seio da cultura, reelaboradas em grande medida, criando consensos sociais, formas de saber que legitimam ações, e elas mesmas colaborando para constituir a cultura. Fica claro, portanto, a relação existente entre cultura,

representações e identidade, que pode ser resumida sinteticamente da seguinte maneira. A cultura expressa um universo social mais amplo, uma totalidade. Dessa totalidade os grupos retiram elementos que compõem as representações sociais, inicialmente criadas por um grupo e objetivadas através dos processos comunicacionais, sendo elas mesmas parte da cultura. A identidade (social) por fim seria o que caracteriza esse grupo social, ou seja, as representações que fazem do mundo e dos outros, criando distinção, e que se expressam tanto no nível coletivo quanto individual; no nível do indivíduo, além da cultura, das representações e da identidade social, encontra-se a identidade pessoal, que constitui a personalidade do indivíduo e o faz sentir-se diferenciado dos demais, ainda que admitindo os pontos de convergência com seu(s) grupo(s).

Portanto, cabe falar a partir deste ponto sobre identidade territorial. De acordo com Haesbaert (1999) ela é uma identidade social em que o território é referente simbólico central para sua construção. Pode-se dizer, portanto, com base nos autores anteriores, que o território constitui-se no núcleo central das representações sociais que visam conferir identidade a um grupo. Por núcleo central, aqui entende-se, com base em Pereira de Sá que

a organização de uma representação apresenta uma característica particular: não apenas os elementos da representação são hierarquizados, mas além disso toda uma representação é organizada em torno de um núcleo central, constituído de um ou de alguns elementos que dão à representação o seu significado (ABRIC, apud SÁ, 1996).

Haesbaert corrobora com essa idéia quando afirma que “a identidade social é também uma identidade territorial quando o referente simbólico central para a construção desta *identidade parte do ou transpassa* o território” e adiante completa “elas [as identidades sociais] só são territoriais quando sua estruturação depende *sobretudo* dessa apropriação simbólica no/com o território” (1999, p.178-9). Uma vez que, defende-se, a identidade social se constitui através de processos de representação social, e no caso desta pesquisa, de representações do espaço (igualmente sociais), considera-se que a ‘estruturação’ que Haesbaert se refere pode ter analogia com a noção do núcleo central das representações sociais.

Cattaneo (2004), trabalhando as ideias de Haesbaert, afirma que a identidade territorial “é uma espécie de apropriação simbólica (mas também concreta) do espaço pelos que nele (dele) vivem. Dá uma ideia de pertencimento a determinado lugar” (p.24). Discutindo ainda a questão da identidade, Patrício (2005, p.224) coloca de forma interessante que

os meios de comunicação social, a melhoria dos diferentes tipos de acessibilidade e a conseqüente tendência para a uniformização dos padrões de comportamento parecem ter desencadeado uma dinâmica de mundialização dos problemas, com acentuada descaracterização de estruturas espaciais de referência.

Porém, ao invés de chamar de *descaracterização*, talvez seja melhor advogar por uma *reconstrução das estruturas espaciais de referência*, notadamente sob novas bases. Mesquita (1993) afirma que uma identidade é constituída de impulsos internos (raízes) e externos (antenas). Nas raízes estariam os registros das vivências pessoais e das relações sociais de poder no seu espaço de vida, das memórias coletivas locais, das matrizes societárias e inclusive das tradições inventadas (que em geral essencializam a própria identidade). Nas antenas estaria o sentido de *captar* características externas, globais³⁵. De fato, admitindo-se que na atual fase da globalização a compressão espaço-tempo permitiu acessar e identificar-se com uma infinidade de lugares e representações externas, sem prescindir das suas próprias referências internas, as raízes e antenas seriam um par dialético que tencionaria a identidade – onde quanto mais intensos fossem os impulsos às *antenas*, mais aberta (ou sujeita) ao mundo ela estaria. Isso não implica que traços importantes das *raízes* não sejam decisivos na construção da identidade. Ao contrário, podemos considerar a abertura para o mundo não faz com que se percam traços identitários regionais. Tal como se observa nesta pesquisa, o acesso às tecnologias da informação e comunicação foram um dos importantes vetores de (re)encontro de músicos em distintos lados da fronteira platina, permitindo com que eles reconhecessem similaridades musicais e estéticas, e criassem uma forma de comunicação e articulação.

Também, a participação dos músicos em outros contextos geográficos – a Europa, por exemplo – não raro proporciona melhores condições para a sua reprodução musical no contexto platino, contribuindo para a manutenção de algumas características *enraizadas*, ainda que sempre ressignificada, transformada. Retomando as reflexões de Nogué e Rufi (2006) e Milton Santos (2009), defende-se que a globalização ao invés de homogeneizar as culturas acaba por multiplicá-las, pois ao aumentar as situações territoriais e inserir as mais distintas sociedades no sistema-mundo através do meio técnico-científico-

35 Essa dinâmica também pode ser analisada pela relação que Santos (2009) estabelece entre as relações de verticalidade e horizontalidade, tomada num sentido amplo.

informativa, faz de um lado ressurgir identidades abafadas por processos políticos e nacionalistas, e de outro lado faz surgir re-elaborações de contextos culturais a partir da tradição. De forma mais intensa, é esse último elemento que acaba sendo uma “vantagem competitiva” no mercado capitalista, pois uma dada cultura é hibridizada com elementos globais, facilitando sua transformação em *commodities* (HARVEY, 2006).

6.7 Como a música vem ao território?

O enfoque territorial para o estudo da música, como se viu anteriormente, foi em grande medida um esforço da geografia francesa e sua produção tem sido numerosa nesse sentido. É importante assinalar, portanto, que a música não raro já possui conotações territoriais (e geográficas em geral) em sua descrição: música popular brasileira, música sertaneja, música andina, música dos balcãs, hip hop *west coast* ou *east coast*³⁶, canção catalã, samba fundo de quintal, *rock* britânico. Por outras vezes fala-se em *cenais* musicais: acontecendo em alguns lugares e num intervalo de tempo determinado, também possuem um componente espacial explícito e ainda um componente temporal quase sempre implícito, mas plenamente reconhecível: cena *grunge* de Seattle (anos 90), tropicalismo (anos 60 e 70), *manguebeat* (anos 90), vanguarda paulistana (anos 80) entre outros. Tanto as primeiras quanto as segundas se remetem a distintos territórios, com distintas dinâmicas sociais e culturais, que também são (podem ser) situadas no tempo.

De fato visualizam-se as práticas musicais enquanto geo-indicadores da organização dos territórios (RAIBAUD, 2008), informando sobre os sentimentos de pertença, de mobilidade, de valores sociais e comportamento de agentes sociais. Também se visualiza as “políticas culturais da música como forma de gestão territorial” (RAIBAUD, 2005, p.2, tradução nossa). Em primeiro lugar, a circulação de músicos – independentes ou não – em um espaço transfronteiriço, indica formas de organizações do espaço que escapam às institucionalidades formais e possuem informações importantes acerca dos espaços de contestação, redes culturais articuladas através do meio técnico-científico-informativo, novos mercados culturais entre outros itens. Em segundo lugar, visualizam-se ações concretas

36 Termos usados pelos estadunidenses para diferenciar o hip hop californiano (*west coast*) do nova-iorquino (*east coast*). Tal termo é usualmente usado também para o jazz.

de institucionalidades regionais ou supranacionais, como o Mercosul, ao chamar alguns destes artistas para representarem a integração cultural e regional; com isso, dão indícios inequívocos que a música tem servido como forma de gestão territorial ao longo do processo de integração regional e comercial no âmbito do Mercosul. Práticas musicais não-institucionais e políticas culturais são duas formas que atuam de maneira sinérgica, sendo que a intensidade das primeiras aumenta sua presença nas segundas. De um lado é a visibilidade dos artistas no território que dá suporte para sua inserção nas políticas culturais; de outro lado as políticas culturais reforçam sua visibilidade e ainda proporcionam a ampliação de sua rede social e cultural, ampliando assim o território-rede já existente e inclusive possibilitando a criação de outros. Portanto, ainda que o interesse nas políticas culturais institucionais tenha basicamente o foco de criar representações sociais (do espaço e da cultura) sobre um novo espaço supra-nacional, não se desconsidera que as implicações diretas e indiretas deste processo se fazem reverberar nas ações dos músicos sobre o território.

O resgate desses músicos pelos ritmos regionais, como o candombe, a milonga e o chamamé, e sua difusão pelo Brasil, também dão indícios para uma discussão sobre recomposição territorial e identitária no âmbito platino. Na caracterização do espaço platino, no capítulo seguinte, serão destacadas as raízes que remontam um passado colonial e um modo de vida compartilhado entre os atuais países Argentina, Brasil e Uruguai. Nesse passado colonial vemos a música com uma forma representacional de forte impacto, que foi presente em sua forma popular até o surgimento das historiografias nacionais que realizaram o trabalho de ajustar as características culturais do povo aos interesses nacionais de estabelecimento das fronteiras dos Estados-nação. No caso do Rio Grande do Sul, juntamente com a historiografia, os movimentos tradicionalistas contribuiriam em grande parte para reelaborar práticas, genuinamente platinas, no seio da tradição dita *gaúcha*³⁷. Neste particular, assim como todas as outras manifestações, a música transformou-se numa interpretação monolítica da cultura regional, em certa medida submissa aos cânones do tradicionalismo, de cunho eminentemente institucional e estatal, com finalidade claramente política; da mesma forma, outros movimentos regionais gaúchos, como o nativismo, ratificam a pouca abertura ao universo popular, advogando por um purismo regional. Entende-se que historicamente diversos músicos populares no Rio Grande do Sul realizaram – e realizam – um trabalho de (re)aproximação aos ritmos regionais do sul, ajudando a inseri-los no panorama da música

37 Neste trabalho trato *gaúcho* como uma construção claramente brasileira e sul-riograndense, e o *gaucho* (termo castelhano) como um termo amplo que remete ao modo de vida anterior à formação dos Estados-nação da região platina.

popular do estado e do Brasil: Os Tapes, Os Almôndegas, Raul Elwanger, Carlinhos Hartlieb, Bebeto Alves³⁸, Nei Lisboa, Vitor Ramil, entre tantos outros. A novidade agora, porém, é que além de todo esse resgate pioneiro dos artistas, a música sul-riograndense ganha expressão as parcerias com argentinos e uruguaios e compõe uma rede que se estabelece rapidamente, onde a capacidade de representação de um novo território musical é mais intensa. Portanto, não se nega, e ainda se reconheça, a enorme importância destes músicos. Inclusive alguns desses artistas fazem parte da rede de músicos estudada no presente trabalho, como é o caso de Vitor Ramil. A diferença, contudo, são os novos atores em rede. A argumentação, portanto, remete a uma recomposição territorial por meio da música já iniciada por outros atores, mas sua importância no contexto atual é a uma atuação em rede que torna essa recomposição mais visível e de repercussão maior. Além disso, não se trata só de representações, mas também, e principalmente, das ações que decorrem disso. As consequências mais claras, até agora, que será mencionado adiante com mais detalhes, é o intercâmbio de selos musicais dos países envolvidos e o aumento da procura por shows de músicos, denotando claramente a constituição de um público consumidor específico. Verificam-se ainda na Internet, *blogs* dedicados à música popular e a cultura em geral do espaço platino. Como se revela, subjacente a esse processo existe outro, mais profundo, de construção efetiva de uma identidade híbrida e de um território cultural híbrido entre os países platinos, o qual se chamou anteriormente de (p)latinidade (PANITZ, 2008c).

Ao refletir com Milton Santos sobre o espaço geográfico, relacioná-lo com a música, produz-se um enriquecimento da análise geográfica das manifestações artísticas. O sistema de ações, através de representações e ações efetivas para a integração cultural, (re)cria o sistema de objetos, sejam eles simbólicos (a idéia do Prata enquanto uma região), sejam materiais (selos musicais, shows, produtoras, etc.). Toda uma cadeia de processos se desenrola nesse movimento, nos informando a rede de práticas a qual se liga tal representação. Também, novas referências espaciais são criadas, vividas e reproduzidas, gerando um processo objetivo de produção de um novo território.

Analisando a música – sem negligenciar as outras manifestações – constata-se sua importante contribuição no que diz respeito à integração cultural para fins de integração regional mais ampla. Isso porque a música, diferente das artes visuais, da dança e da

38 A trilogia do músico popular Bebeto Alves – *Milongueando uns troços* (1995), *Mandando Lenha* (1998) e *Milongueamento* (1999) – é exemplar nesse sentido, ao realizar um verdadeiro mapeamento dos diversos ritmos de origem *gaucha* no Rio Grande do Sul. Também Carlinhos Hartlieb, falecido em 1983, buscou um universo mais regionalista, segundo informação do músico Marcelo Delacroix ao analisar as fitas deixadas pelo músico.

literatura, constituiu-se na manifestação artística mais presente no cotidiano, seja pelas tecnologias que facilitaram sua circulação e acesso a partir do advento da Internet e dos arquivos digitais, seja pela capacidade de transmissão a centenas de milhares de pessoas, simultaneamente. Além disso, ela gera um espaço dos fluxos de pessoas, bens e informações.

As novas tecnologias, acelerando os fluxos de pessoas e informações, permitiram que um sem número de atores culturais pulverizados pelo espaço pudesse estabelecer contato uns com os outros, e até mesmo no plano regional, terem sido fundamentais para escapar do processo de comunicação periferia-centro-periferia. Essas tecnologias da informação, da comunicação e dos transportes, também foram importantes para colocar novamente em contato realidades musicais e imaginários geográficos que foram abafados pelas historiografias nacionalistas no período de independência das nações sul-americanas e que perduram nas representações com grande força. Porém, no caso em questão, se percebe que a cultura não foi de todo confinada ao Estado-nação; a porosidade cultural das fronteiras permitiu com que os seus distintos lados permanecessem em contato o tempo todo, mais ou menos intensamente, e em um momento de abertura política, relativa livre circulação de informação e de integração econômica (Mercosul e outros acordos econômicos), essa realidade cultural pôde emergir novamente e dialogar como uma nova expressão regional. Trata-se do espaço platino, como território, e a platinidade como nova expressão identitária regional no Prata. Como observado anteriormente o reconhecimento de uma expressão regional compartilhada entre Argentina, Brasil e Uruguai, nunca esteve apagada. Nas décadas de 1960 e 1970 viu-se a força da chamada canção social de protesto com Mercedes Sosa, Leon Gieco, Chico Buarque, Milton Nascimento, Violeta Parra, Victor Jarra entre outros. No contexto sul-riograndense das décadas de 1970 e 1980, Bebeto Alves, Vitor Ramil, Carlinhos Hartlieb, Os Almôndegas, Nei Lisboa, entre outros, propuseram uma canção urbana de cunho platino e gaúcho, sem o viés dos grupos tradicionalistas. Atualmente as propostas de alguns destes músicos se somaram com as de uruguaios e argentinos, que na mesma direção, agem coletivamente, reafirmam e ressignificam o papel da música popular, alterando contextos culturais muitas vezes tomados pelas verticalidades do consumo cultural de massa ou das representações nacionais estereotipadas.

Tais iniciativas de integração musical nos remetem a ideia da construção em rede de um território cultural com implicações importantes. Na América Latina sabe-se que as indústrias culturais de seus países estabeleceram incipientes relações recíprocas há muito pouco tempo, e na maioria das vezes via órgãos estatais (como é o caso da televisão TeleSur, que congrega canais educativos dos países da América do Sul). O Brasil, por ser o único país

lusófono do continente, possui ainda outros impedimentos que vão além da língua: as indústrias culturais existentes no país diferem sensivelmente das nações hispanófonas, que estabeleceram uma relação bem mais próxima com a antiga metrópole, Espanha, o que ocasionou uma maior circulação de bens culturais como a literatura, o cinema e a música. Ações pontuais, como alguns eventos musicais promovidos pelas instituições do campo cultural ligadas ao Mercosul, dão indícios de uma vontade deliberada deste órgão supranacional em disseminar uma diálogo intercultural entre os países integrantes do bloco, e apontam para indícios de que um novo território cultural está efetivamente em construção – tanto pelas ações institucionais, como pela ação dos músicos.

Os músicos da presente pesquisa em muitas ocasiões participam destes eventos institucionais de integração, não obstante sua ação é muito mais fluída, dinâmica e efetiva quando atuam em rede. Números de shows conjuntos entre os músicos têm crescido consideravelmente nos últimos anos, quase sempre evocando representações de um espaço compartilhado sem fronteiras. Shows, circulação de músicos pelas mídias locais, parcerias musicais transfronteiriças, vendas de discos e representações do espaço platino, possuem repercussões importantes não só por quem produz a música, mas por quem a consome. Defende-se aqui que este fenômeno musical pode ser explicado geograficamente e que suas características gerais e particulares podem levar à compreensão ampliada da relação entre manifestações culturais e artísticas com o espaço geográfico em suas dinâmicas mais contemporâneas. Tal proposta é inovadora no contexto nacional, como foi possível visualizar no capítulo anterior. Ela difere de outras já realizadas, pois aborda a condição multiterritorial e transversal dos espaços (a relação local-regional-global dos territórios), as identidades territoriais contemporâneas, o papel do artista na construção do espaço geográfico, dispendo de representações locais e do mundo. E ainda, ao desviar o olhar para as fronteiras dos Estados-nação este trabalho busca um diálogo efetivo com o resto da América Latina.

6.8 Procedimentos de investigação e interpretação dos dados

Confesso que não aguento mais sentir-me eternamente fechado somente na linguagem ou prisioneiro das representações sociais. Desejo um acesso às coisas em si, e não aos seus fenômenos. O real não está longe, mas sim acessível em todos os objetos mobilizados ao redor do mundo. A realidade exterior não abunda no meio de nós?

Bruno Latour

A epígrafe supracitada pode causar certa perplexidade no leitor, afinal, este trabalho está baseado em representações sociais do espaço. Porque evocar a crítica às representações, expressa por Latour, um pesquisador dos *sciences studies*, para falar de geografia? Podem-se ponderar algumas considerações. Em primeiro lugar a proposta de Latour de *seguir os atores* é de grande importância para esse trabalho. Usa-se aqui a expressão *seguir os cantores* como analogia; de fato os cantores, músicos, compositores do presente trabalho são os atores deste estudo. Latour propõe esse método, pois está interessado no caráter processual, dinâmico, fluído, da criação de realidades e de objetos híbridos, constituídos entre o social e o natural. É Sandra Jovchelovitch, do campo da psicologia social, que afirma com base em Latour que “a representação é tanto social como está enredada na materialidade mundo” (JOVCHELOVITCH, 2004, p.21). Nesse sentido é inviável levar em conta as representações dos músicos em questão se não se levar em conta também a materialidade sobre o qual são construídas as representações. Afinal, como afirma Augustin Berque, diferentemente de outras ciências sociais

a geografia cultural [não só ela, mas a geografia humana em geral] sempre levará cuidadosamente em conta o material físico no qual cada cultura imprime a marca que lhe é própria – marca que ela considerará como uma *geo-grafia* em primeiro grau: a escrita da terra por uma sociedade” (BERQUE, 1998, p.87).

Seguir os cantores implica, portanto, em três condições: a) estar nos locais onde as representações acontecem (shows, oficinas, debates, ensaios, encontros); b) estar nas paisagens as quais as representações se referem (as cidades, as paisagens pampeanas, litorâneas, rio-platenses); c) seguir suas representações e ações também por meio de dados secundários (as entrevistas que concedem, as canções que cantam, os livros e textos que escrevem, e o que outras pessoas e grupos falam deles). Por meio dessa triangulação de procedimentos se chega numa compreensão maior do fenômeno em questão. Porém, estar nos locais onde as representações acontecem e nas paisagens as quais elas se referem implica num trabalho de campo diferenciado. Não mais um trabalho de campo situado em um só horizonte, não mais uma condição uni-situada. Foi preciso um trabalho *multi-situado*, no qual fosse possível encontrar-se com o Prata, com o Pampa, tão freqüente e central nas representações que seguirão. Foi necessário ir ao Pampa para entender de forma mais clara, por exemplo, o que Vitor Ramil quer dizer com “eu indo ao pampa / o pampa indo em mim”; foi preciso ir a Satolep (a Pelotas imaginária de Ramil) para entender o que quer dizer “estamos prestes a expressar a transição entre os países do Prata e o Brasil, que é este lugar e que somos nós”

(RAMIL, 2008), tal como foi indicado em epígrafe anterior. Foi necessário também observar os rios, as paisagens, estabelecer relação destas com as metáforas criadas. Foi preciso, portanto, dirigir-se para os lugares da representação e ação com a finalidade de compreender que espaço platino é esse, um híbrido de Pampa, milonga, melancolia, isolamento dos mercados culturais, rios da Bacia do Prata, Mercosul, cidades, sotaques, canções, violões, bandoneons, tamborins, sopapo. Enfim, foi um trabalho que envolveu uma dimensão vivida muito intensa e um esforço de consciência de si e do trabalho em questão. É assim que este trabalho envolveu trabalho de campo em Montevideu (Uruguai), Rosário (Argentina), Porto Alegre e Pelotas (Brasil), e ainda as fronteiras entre Santana do Livramento – Rivera e Jaguarão – Rio Branco (Brasil-Uruguai), e Concórdia – Paisandú (Argentina-Uruguai). Tais levantamentos de campo se deram ao longo dos últimos três anos. Por certo, foram aproveitados alguns momentos de outras atividades, como a participação em congressos e seminários em geografia, para encontrar-se com os músicos, assistir a shows, buscar obras literárias e discográficas de referência.

O termo *multi-situado* vem da proposta do antropólogo Georges Marcus, intitulada *multi-sited ethnography* (MARCUS, 1995). Nesta proposta, Marcus advoga pela necessidade de um trabalho etnográfico que participe do fluxo, dos contextos de circulação dos sujeitos e objetos de pesquisa; no caso do autor, esse método de trabalho vincula-se à chamada antropologia da globalização ou antropologia do contemporâneo, entre outras denominações. O importante é ter em mente que a incorporação de características do trabalho de campo etnográfico multi-situado pode contribuir claramente para a proposição de um trabalho de campo geográfico diferenciado. Será usado o termo *trabalho geográfico multi-situado*, para denotar que o termo emprestado da proposta de Marcus, ainda que não contemplando-o inteiramente, serve para elaborar uma proposta de trabalho do campo na disciplina geográfica.

As propostas de Marcus, que interessam para este trabalho, se traduzem em três procedimentos metodológicos:

Seguir as pessoas: sendo a mais óbvia perspectiva que contemple um trabalho multi-situado, seu foco está em seguir os atores de um determinado processo, conferindo como os sentidos, consensos e contradições, são construídas ao longo da rede;

Seguir a coisa: implica em traçar a circulação de um objeto material como produtos de toda natureza, dinheiro, obras de arte, propriedade intelectual, com vistas a entender a vida social das coisas (Appadurai, 2008);

Seguir a metáfora: significa que quando o objeto de estudo está no campo do discurso, dos modos de pensamento – das representações, portanto – é a circulação da metáfora que guia os caminhos a serem estudados. Os registros das metáforas são mais claramente observáveis na linguagem, falada ou escrita, e nos meios visuais.

No presente trabalho trata-se, portanto, de seguir as pessoas, os objetos e os discursos. São através deles que a idéia de um espaço platino circula, é através deles que a música aparece com sua dinâmica espacial e representação do espaço: os músicos, seus discos, suas canções, a circulação de suas canções, suas palestras, os espaços de shows, os promotores dos shows etc.

E se propõe outro procedimento metodológico àqueles já propostos por Marcus:

Seguir os territórios e as paisagens: tal condição implica em dois componentes. Primeiro, em atentar para as metáforas que são construídas a partir das representações das paisagens, ou seja, como as paisagens se hibridizam com canções, textos e práticas espaciais; para tanto, é necessário conhecê-las (as paisagens), circular por elas, buscar suas metáforas no espaço material, entender seu cotidiano. Segundo, observar como as redes formam o próprio território, as associações entre atores, os locais por onde as representações circulam, os espaços de consumo, os fixos que se estabelecem neste fluxo. Trata-se, por tanto, de estar atento à relação intrínseca entre o sistema de ações e de objetos que constituem um recorte do espaço geográfico.

Tais procedimentos não contradizem, e ainda afirmam, o uso das representações sociais. Isso porque a representação não está desconectada das ações. Como afirma Jodelet, as representações sociais, esse saber prático “se refere à experiência a partir da qual ele é produzido, aos contextos e condições em que ele o é e, sobretudo, ao fato de que a representação serve para agir sobre o mundo e o outro, o que desemboca em suas funções e eficácias sociais” (JODELET, 2001, p.28). Ou seja, ao falar de representações, se poderia falar claramente de *represent(ações)*, quer dizer, enfatizando que o caráter das representações sociais não é somente discursivo, mas traduz também a prática que está colada ao discurso. Mesmo reconhecendo que nem sempre se pode propor a análise das representações dessa forma, neste trabalho, é de *represent(ações) do espaço* que se está a falar.

Os procedimentos metodológicos, de coleta de material e interpretação dos dados, na presente proposta - de caráter eminentemente qualitativo – resultam de um aperfeiçoamento daqueles já trabalhados em Panitz (2008c), além de outros que se adicionam nesta nova pesquisa. Tais métodos visam dar conta a dois campos de interpretação: as

representações sociais e a ação social dos músicos. Para tanto, distintos métodos possuem sua dinâmica própria, e num segundo momento devem ser integrados, cruzados.

6.8.1 Métodos de coleta e levantamento de material

Para a construção de um corpo de dados para o trabalho, que contemplem os procedimentos já citados anteriormente, seguiu-se à adequação de algumas propostas de Cloke *et al* (2004) e inseriu-se outras. Concretamente os métodos de coleta de dados se traduziram em:

Seleção de músicos que se considera na pesquisa: essa opção esteve em aberto durante o tempo da pesquisa, para que outros músicos pudessem ser adicionados a qualquer momento se reconhecidos como presentes na rede em questão. A relação interpessoal do pesquisador com alguns dos músicos teve muito a ver com essa característica, pois ela proporcionou um canal direto para o reconhecimento de novos atores que estavam em cena;

A leitura e audição das canções dos músicos envolvidos, buscando representações importantes, tiveram o objetivo de reconhecer as narrativas do espaço e da identidade, a relação ritmo-texto-espaço, os projetos gráficos, as concepções musicais, selos e gravadoras envolvidas, etc;

Coleta de material publicitário e jornalístico nos meios de comunicação, e nos sítios *web* dos músicos e de instituições, como complementaridade da análise de suas representações;

Participação em shows, palestras, ensaios musicais entre outros eventos, os quais participam os músicos: essa abordagem visou reconhecer *in loco* as representações que fazem, os públicos que envolvem, os lugares por onde circulam, as relações interpessoais entre os músicos. Visou, portanto, compreender o *locus* das práticas e sua relação com as representações propõem. Tratou-se de “seguir os cantores” de conhecer seus trajetos, seus parceiros, delimitar uma rede social que produz um território, e sendo assim, produz espaço. Porém esse espaço não é absoluto, tampouco fácil de delimitá-lo. Ele é produzido de forma não-contínua, articula-se em pontos próximos e distantes, é atravessado por inúmeras determinações. Necessário estar atento, portanto, aos lugares de realização do fazer musical e os movimentos/trajetos envolvidos. Nesse ponto, para a condução do trabalho de campo, foi preciso circular pelas redes, em diversos pontos dela. O pesquisador precisou estar atento a produção de ações e objetos com rebatimento geográfico, percepções do espaço, horizontes

paisagísticos e espaciais nos quais os músicos elaboram nas canções, trocas musicais, etc. Trata-se, em suma, da observação participante. Este método tem como característica, segundo o fato de que “não é uma observação comum, mas voltada para a descrição de uma problemática previamente definida, e que, por isso mesmo, exige um treinamento específico”, e ainda que essa problemática de pesquisa é “anterior ao ato de observar, porque é ela que direciona os nossos sentidos para elementos os quais normalmente não estaríamos atentos e que podem estar relacionados ao nosso objeto de pesquisa” (VÍCTORA *et al*, 2000, p.62);

Entrevistas com os principais músicos da rede, ou seja, aqueles que realizam as representações e ações mais visíveis no contexto musical em questão. Usaram-se dois tipos de entrevista. Em primeiro lugar as semi-estruturadas, como indica Flick (2004), usando um guia de entrevista, com o objetivo de direcionar a conversa, sem, contudo, negligenciar todos os dados que transbordam ao estrito interesse do entrevistador. Sua opção tem base no que afirma Michelat ao tratar da entrevista não-diretiva:

Considera-se que a entrevista não-diretiva permite, melhor do que outros métodos, a emergência deste conteúdo sócio-afetivo profundo, facilitando ao entrevistado o acesso às informações que não podem ser atingidas diretamente (MICHELAT, 1980, p. 194).

As entrevistas semi-estruturadas são as mais adequadas, porque não pressupõem perguntas idênticas a todos os músicos. Isso porque cada músico possui uma função e uma circulação distinta dentro da rede, possui posicionamentos que, mesmo próximos, diferem uns dos outros. Da mesma forma suas representações não são idênticas. A estruturação das perguntas requereu, portanto, um envolvimento de proximidade relativa do pesquisador com cada músico, um conhecimento de seu trabalho e de sua biografia artística. Só assim é possível construir perguntas relativas aos fenômenos que nos interessam e obter informações adequadas. Em segundo lugar as entrevistas do tipo estruturadas, em formato de questionário. Tal opção foi aplicada àqueles entrevistados que não puderam ser contatados para uma entrevista pessoal, do tipo semi-estruturada. Embora não possibilitem a empatia entre entrevistador e entrevistado, nem o tempo de conversa descontraída que pode revelar informações importantes, os questionários também se constituem em formas de coletas de dados importantes.

6.8.2 Métodos de registro do material

As formas de registro do material variam conforme sua natureza:

- Arquivos de canções;
- Arquivos de textos e materiais publicitários;
- Arquivos de imagens;
- Arquivos das gravações de áudio das entrevistas e respectivas transcrições do material em pautas digitais e impressas;
- Caderno de campo onde são registradas as experiências do pesquisador, suas impressões e também as conversas informais que não foram registradas em áudio.

6.8.3 Métodos interpretativos

Como formas de filtragem e seleção do material, com vistas a interpretá-lo, foram realizadas duas leituras dos textos e materiais levantados, para posteriormente cruzá-las. Tratou-se de aplicar a proposta de Michelat (1980) no que diz respeito à busca de unidades de significação; com essas unidades, procede-se uma categorização através de uma análise exaustiva dos textos. Porém, ao invés de enquadrá-las em unidades “estritamente definidas”, como propõe o autor, optou-se por agrupá-las em diversos grupos. Não é estranho para a maioria dos pesquisadores em ciências humanas se depararem com frases de seus entrevistados que tratam a uma só vez de diversos temas. Por exemplo, em uma só frase temas como *paisagem*, *Prata* e *milonga* foram tratados. Com a finalidade de estabelecer suas associações, estas frases/orações, não raro foram incluídas em diversas categorias, as quais foram construídas a partir de inúmeras leituras e seleções de trechos. Em termos de estrutura interna da categorização, estas se dividem em duas partes. Por um lado se realizou a busca dos conceitos geográficos tratados neste trabalho, ou seja, como estes conceitos iluminam as práticas em observação. Por outro lado se procedeu sempre que possível à busca de unidades de significado mais amplas, que não estão necessariamente ligadas aos conceitos tratados,

mas que levam a compreender o fenômeno em questão. Tais leituras foram feitas sobre os textos transcritos e materiais textuais secundários.

Por outro lado, se fizeram considerações acerca do material gráfico coletado ao longo do texto, tais como cartazes de shows, etc. Embora não tenha se tratado de um método iconográfico *stricto sensu* se buscou alguns elementos que permitiram considerações importantes sobre o espaço geográfico, expressos em suas representações visuais.

Não se prescindiram, também, dos relatos de observações diretas dos espaços visitados, dos shows frequentados, de encontros interpessoais, entre outras experiências.

A partir disso, o trabalho analítico consistiu em estabelecer relações, integrando distintas leituras: a teórica (*background* teórico), a textual (transcrições de entrevistas e dados secundários como entrevistas de periódicos, canções etc.), a pictórica (cartazes dos shows, imagens diversas) e a experiencial (observações diretas). Cruzaram-se as leituras, buscando blocos interpretativos da realidade estudada, confrontando com as teorias propostas, e buscando outras formas de interpretação para fenômenos importantes à pesquisa, mas que podem ter sido desconsiderados num primeiro momento. Essa forma de trabalho perpassou toda a redação texto, principalmente ao final de cada capítulo, em formato de síntese parcial. Tomadas as devidas relações, foi realizada uma síntese final do trabalho (integrando as sínteses parciais), destacando os principais pontos de análise e oferecendo uma reflexão de maior profundidade para a dimensão geográfica do fenômeno musical.

7 AS REPRESENT(AÇÕES) DO (NO) ESPAÇO PLATINO

Este capítulo trata de dois temas, por certo extremamente relacionados, mas divididos aqui por uma questão operacional. Na primeira seção são discutidas as propostas musicais geografizantes, ou seja, as representações do espaço operadas pela música. A referida seção permite uma síntese que leva à compreensão do espaço geográfico como o núcleo central das representações sociais e a milonga o ritmo por excelência deste espaço; trata-se, portanto, de uma característica fundante de suas propostas musicais. Na segunda seção, o tema anterior permanece, porém as representações concentram-se em denotar a formação de um território musical, onde a característica mais fundamental seria a passagem de uma condição periférica no cenário musical para a criação de uma outra centralidade. Tais considerações são comentadas mais largamente ao longo das referidas seções.

Uma consideração preliminar ao leitor é a densidade de transcrições literais existentes neste capítulo. Essa opção, de caráter metodológico, teve como objetivo contemplar as vozes e as idéias dos músicos, expressas em entrevistas (primárias e secundárias), canções, ensaios, palestras, entre outros. Dessa forma, se preserva o conteúdo original das representações que fazem.

7.1 As propostas musicais geografizantes

Nesta seção se apresentam temas tratados pelos músicos que levam à compreensão de um papel fundamental do espaço geográfico para a criação de suas propostas musicais. Primeiramente são tratadas as propostas estéticas, como a Estética do Frio, o Templadismo, entre outros, onde a paisagem do Pampa tem um papel fundamental, juntamente com a milonga enquanto ritmo naturalmente colado a essa paisagem. São considerados também: os aspectos relativos à paisagem e ao clima como fatores importantes na caracterização dessas propostas; a diversidade étnica e cultural das populações platinas como um traço fundamental na produção musical platina, juntamente com o papel das fronteiras, ressaltando essa diversidade. O espaço platino se configura, em uma de suas faces, como uma região-paisagem. Dessa forma, a música que tais compositores criam ganha um

sentido bastante singular, e o ritmo da milonga dialoga com atributos dessa região-paisagem através de uma série de analogias. Como síntese parcial se sustenta que o espaço geográfico se constitui no núcleo central das representações sociais, sendo, portanto, um ponto fundamental para a formulação destas propostas musicais.

7.1.1 A Estética do Frio: uma brasilidade com ar platino

Vitor Ramil publicou um ensaio denominado *A estética do frio* em uma coleção intitulada *Nós, os Gaúchos* (FISCHER, 1993) onde realiza algumas reflexões da sua própria criação musical e uma tentativa de sistematizar essas reflexões e criar uma concepção tipicamente sul-riograndense dentro da música brasileira. O texto foi ampliado e apresentado dez anos depois, em uma conferência em Genebra, chamada *Porto Alegre, un autre Brésil*³⁹. Tratou-se de um evento sobre Porto Alegre reunindo diversos intelectuais e artistas da capital sul-riograndense, naquela cidade suíça. A conferência foi publicada em formato de livro um ano mais tarde, por Ramil (2004a).

Nos tempos em que estava radicado no Rio de Janeiro, Ramil conta que acompanhava em um mês de junho o noticiário nacional, que mostrava imagens de um carnaval fora de época em alguma cidade do nordeste brasileiro, em pleno clima tropical, como é comum. Ao mesmo tempo, as imagens do inverno gaúcho que mostravam a geada, as temperaturas negativas e o cotidiano das pessoas naquele ambiente, eram mostradas num tom de anormalidade, como se estivessem descoladas da realidade do Brasil ou chegassem mesmo de outro país. Vitor conclui, então, que se a representação do Brasil tropical era algo que contemplava boa parte da noção de brasilidade, de alguma maneira o frio simbolizava o gaúcho, e viu nesse frio uma metáfora definidora:

[...] ao presenciar as imagens do frio serem transmitidas como algo verdadeiramente estranho àquele contexto tropical (atenção: o telejornal era transmitido para todo o país) uma obviedade se impunha como certeza significativa: o frio é um grande diferencial entre nós e os “brasileiros”. (RAMIL, 2004a, p.13).

39 Tradução: Porto Alegre um outro Brasil.

Porém, conforme Ramil, se o gaúcho é realmente diferente da concepção tropical do Brasil, ainda continua sendo irreversivelmente brasileiro e aquele universo frio, por ser parte do país, também pertenciam à diversidade cultural brasileira. Trazendo essa reflexão para dentro de sua produção musical, pergunta-se:

Tenho diferenças que me distanciam da comunhão tropical? É natural que eu atue com e a partir dessa tradição fria? Sim! [...] Estou pensando em uma estética do frio. (RAMIL, 1993, p.265).

Precisamos de uma estética do frio, pensei. Havia uma estética que parecia mesmo unificar os brasileiros, uma estética para a qual nós, do extremo sul, contribuíamos minimamente; havia uma idéia corrente de brasilidade que dizia muito pouco, nunca o fundamental de nós. Sentíamos-nos os mais diferentes em um país feito de diferenças. Mas como éramos? (RAMIL, 2004a, p.14).

Então, buscando uma representação do gaúcho, lhe surgiram imagens frias: o gaúcho tomando seu mate, apreciando a imensidão do pampa em um quadro invernal, o verde dos campos em contraste com o azul do céu, poucos elementos formando a paisagem, e lhe vieram palavras como rigor, precisão, concisão etc. – todas elas relacionadas a um quadro limpo, com poucos elementos constitutivos, mas significativa. Traçando um paralelo da música com a paisagem gaúcha, Ramil enxerga na milonga um caminho para seguir sua concepção fria e ressalta características desse estilo musical: “A milonga em tom menor, reflexiva, densa, profunda e melancólica. Rigorosa em sua cadência, seu ponteio, seu fraseado; sutil em seu movimento melódico sinuoso, oriental” (1993, p.268). A partir dessa concepção fria, Ramil traça caminhos para sua produção de canções:

O ritmo brasileiro, negro, dançante, tratado com certa dureza (o rigor do tango) e preciosismo planejados. O ritmo como um raciocínio minucioso. Mas intuitivo. [...] timbres percussivos incomuns (mas não muita variedade timbrística). [...] O ritmo trazendo leveza. Limpeza. Uma analogia? Montanhas e morros do Rio colocados aqui e ali, criteriosamente, na vastidão lisa do pampa. (ibidem).

O que o compositor buscou, com a formulação da Estética do Frio foi dialogar com o Brasil, apresentando-se a ele a partir de sua tradição regional, como tem sido com outros compositores brasileiros, como Chico César, Lenine, Almir Sater, entre tantos outros. O frio, portanto, como metáfora e condição objetiva, era uma “lente” através do qual o artista percebia sua tradição musical, seja pela particularidade de uma experiência de vida em um

local de clima temperado, seja pela imagem do gaúcho no quadro invernal que projetara, seja pela milonga, ambas características também comuns aos países do Prata.

Ao me reconhecer no frio e reconhecê-lo em mim, eu percebera que nos simbolizávamos mutuamente. [...] Se o frio era a minha formação, fria seria a minha leitura de mundo. [...] Para onde, antes de mais nada, dirigir esse meu olhar frio? Para o Brasil; afinal de contas, *a busca de uma estética do frio era uma busca de definição e afirmação da minha brasilidade*⁴⁰ [...]. Por mais que nossa história e nossa situação geográfica apresentassem contra-argumentos, eu era brasileiro, tinha o gene da brasilidade. [...] Uma estética do frio (a começar pelo emprego da palavra “frio”, que se justificava como expressão de uma idéia exatamente por surgir no contexto brasileiro) não podia prescindir da brasilidade. (RAMIL, 2004a, p.24-5).

Na busca de uma estética do frio, Ramil encontra na milonga o ritmo que subjazia às imagens que evocava, pois como afirma “assim como o gaúcho e o pampa, a milonga é comum ao Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina, inexistindo no resto do Brasil” (RAMIL, 2004a, p.21). Adiante, na seção dedicada ao gênero, será possível ver como a milonga aparece na Estética do frio e noutras propostas como um ponto fundamental.

7.1.2 Templadismo e subtropicalismo: novas propostas rio-platenses

Do outro lado da fronteira platina, os músicos uruguaios, irmãos, Jorge e Daniel Drexler, criam o termo *templadismo* – uma alusão ao Tropicalismo de Caetano, Gil e Mautner. Templadismo poderia ser traduzido como Temperalismo ou Temperália. De fato no bojo dessa concepção, assim como na Estética do Frio, está uma característica que acompanha o espaço vivido – o clima e suas estações bem definidas, a presença de verões e primaveras, mas também de outonos e de invernos, e suas respectivas imagens e sensações criadas – como a melancolia, por exemplo. Segundo matéria em periódico argentino Daniel Drexler afirma que

Essa melancolia, dizem, está claramente associada ao clima e à paisagem. O templadismo forma uma espécie de corrente musical do sul latino-americano, que se caracteriza pelo não excesso, onde reinam

40 Grifo nosso.

cores, sons e climas calmos. Nessa corrente se poderia incluir, por exemplo, Kevin Johansen ou Jorge Drexler. (HOY, 2006).

Sobre essa questão, Drexler, em outra oportunidade, resume sua proposta:

Se eu trato de resumir ao máximo, é simplesmente uma questão descritiva de uma realidade muito interessante que se está produzindo nesta região na qual, saltando as fronteiras políticas e as fronteiras idiomáticas há uma comunhão de identidade entre Rio Grande do Sul, Uruguai, Entre Rios, Santa Fé e áreas adjacentes. Tem um mapa feito por Mauro Ayesterán, um grande músico uruguaio, contemporâneo de Carlos Vega, que fez um mapa da milonga, e é isso exatamente que estou descrevendo. [...] é um clima temperado, as cores não são de todo apagadas como nos lugares que neva, mas também não as mesmas cores que há nos trópicos. Ou seja, é uma região onde predomina muito o término mediano. E eu vi que no meu trabalho, e de vários colegas da região, havia uma comunhão estética em alguns pontos e em outros não. Eu tratei de encontrar um ponto de intersecção das propostas de todos estes colegas e ver o quanto isso se relacionava com a questão climática, regional, geográfica, topográfica, demográfica. [...] E o mais interessante foi que começou a criar pontes, começou a fazer com que pessoas que estejam em países diferentes y que se comuniquem via skype⁴¹ tenham que falar, por exemplo. “Oi, olha, estou te ligando porque estão fazendo um documentário e que te parece se nos juntarmos?”. Eu não conhecia Ramil antes disso e não conhecia Kevin, não conhecia Fernando Cabrera [...] E estamos começando a nos ver muito seguido, a discutir, a participar um no disco do outro e a fazer uma canción em que eu ponho a música e outro põe a letra, e é incrível as coisas que estão se passando. (COSAS TUYAS, 2009, tradução nossa).

Daniel Drexler também explica que a denominação *templadismo* surgiu entre conversas com seu irmão Jorge, quando discutiam a Estética do frio de Vitor Ramil, o *tropicalismo* e o manifesto antropofágico

E a mim ocorreu de brincadeira falar de um “tropicalismo do pampa”, dos climas temperados. E bom, me ocorreu a palavra *templadismo*. Acho que Jorge levou mais a sério que eu e começou a mencionar-la em entrevistas. Si tivesse que definir o *templadismo* em poucas palavras, eu te diria que é uma espécie de marco teórico para a criação (no meu caso de canções) desde a bacia do Rio da Prata. (EL PAÍS, 2007, tradução nossa).

Porém, como afirma o uruguaio, o *templadismo* “não seria um movimento já que não tem nem pretende ter integrantes, nem tampouco tem um manifesto nem uma diretriz para a ação concertada de varias indivíduos com a finalidade de lograr objetivos”, e acrescenta também que “o mais próximo a um objetivo que se poderia ter é a vontade de estender pontes,

41 *Skype* é um programa de computador que permite a comunicação de pessoas por voz e vídeo via internet.

de buscar coincidências a partir da diversidade” (DREXLER, D., 2007, tradução nossa). Por isso, Daniel afirma que o *templadismo* funciona como uma ferramenta de agitação cultural e como um catalisador:

Eu acho que tinha muitas pessoas pensando o mesmo e que aquilo funcionou como um catalisador para que a gente se encontrasse. [...] o Vitor (Ramil). Também, o Marcelo Delacroix, o Pablo Grinjot, a Ana Prada, o Kevin Johansen, o Carlos Casacuberta, o Jorge (Drexler), o Richard Serraria, Mario Falcão, Sebastian Jantos... Tem muita gente agora, na verdade tem muita gente... o Zelito também. Gente que está pensando na mesma coisa, mas talvez a gente já tinha no subconsciente aquela sensação que era importante estender pontes aqui no sul. E aquilo foi como um despertador. Fez com que as coisas acontecessem mais rápidas. (DREXLER, D., 2010).

Daniel Drexler, explicando sobre o *templadismo*, afirma reconhecer musicalmente os pontos em comum com os citados artistas e que tenha estabelecido um diálogo acerca dessas semelhanças com Vitor Ramil e Kevin Johansen; contudo adverte Daniel: “Isto não quer dizer que é um movimento.” (COSAS TUYAS, 2009).

Na palestra sobre o *templadismo*, que Daniel Drexler proferiu em junho de 2009, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, o compositor explica que uma característica particular da música uruguaia foi a de roubar a estrutura harmônica da bossa-nova, processando-a dentro da estrutura rítmica dos gêneros genuinamente rioplatenses, como a milonga, o candombe, a murga, entre outros. Drexler afirma, também, o caráter processual, de construção permanente, dessa proposta musical:

Incorporar coisas, sem deixar de ser você mesmo. E sem fazer o contrário, fechar sua cabeça. [...] Eu acho que cada geração tem sua sonoridade. [...]. Eu acho o processo de construção da identidade (musical) no Rio da Prata é um pouco mais recente. Tem uma frase do Cabrera em que ele diz “O Uruguai é um país em idade adolescente”. Nós estamos ainda na adolescência cultural. (DREXLER, D., 2009).

A cantora Ana Prada, em entrevista para esta pesquisa, corrobora com a idéia de seu parceiro musical ao afirmar: “o *templadismo* é um conceito que no meu entender está em processo de definir-se, em discussão e em pleno desenvolvimento, vai criando-se com as contribuições daqueles que dele queiram participar”. Prada completa dizendo que “seria muito bom poder encontrar um nome que descrevesse fielmente as características musicais destas zonas, inclusive quando a mim pergunta: que tipo de música fazes?” (PRADA, 2008, tradução nossa).

Kevin Johansen, por sua vez, que se autodenomina um *des-generado musical*, aquele que não têm gênero musical específico que o possa classificar, mas que desde seu retorno à Argentina em 2000 têm acentuado suas influências do tango e da milonga e seu intercâmbio com artistas brasileiros e uruguaios, usa o termo subtropicalismo, para se referir ao fenômeno musical do cenário platino. Em entrevista o compositor afirma reconhecer uma cultura específica no âmbito platino e que

[...] se diz que do Rio Grande do Sul para cá, somos mais tangueros, mais melancólicos. Mas isso não nos tira a paixão pelas festas, cuidado. Também costumo dizer que somos “subtropicalistas”, primeiro pelo clima, que marca todas as culturas, e segundo porque sinto que não se pode ser rebelde com pais rebeldes. E nossos pais artísticos são os tropicalistas. Somos sub-desenvolvidos, sub-campeões (muitas vezes!) y *sub-astados*⁴² frequentemente. Isso, pra mim, é ser do Prata. (JOHANSEN, 2008, tradução nossa).

Kevin coloca o sul do Brasil como um lugar comum ao espaço platino, e como definitiva a influência brasileira através do movimento Tropicalista, além da influência climática: “pense na influência do clima em nossas culturas e, obviamente, a partir do sul do Rio Grande do Sul, somos subtropicalistas.” (ibidem).

Uma característica frequente nos entrevistados é a de caracterizar a região pela diversidade cultural. A cultura platina, segundo Johansen e Prada, se expressa pela diversidade, pela mistura, pelo caráter histórico da miscigenação de etnias e, por conseguinte, de ritmos. Kevin afirma que “o contato com o Atlântico, a mistura do índio com o europeu e, aqui ao sul, a ressonância do africano, que quase não se acha, mas que deixou suas marcas, sua sonoridade” (ibidem) e Ana conta que

Nesta zona geográfica se dá uma cultura muito particular devido a mistura, a diversidade de culturas que convergem em diferentes períodos históricos. Por exemplo, desde a mistura de índios e espanhóis no início da colonização, os negros da África e seguindo pelas grandes ondas de imigrantes de todo o mundo [...] de toda essa mescla nasce uma cultura particular, com ingredientes variados, tão variados como a variedade de raças, vivências, religiões, sonhos e indivíduos que a compõem. [...] Creio que uma característica desta cultura é justamente a variedade. Nessa variedade convivem a melancolia e o ritmo, o desarraigo e o nacionalismo, a intolerância e os intolerados, o frio e o calor, os cinzas e os coloridos (PRADA, 2008, tradução nossa).

42 *Subasta* significa “leilão”, “arremate”, em castelhano.

As semelhanças entre os países da região também são evocadas do ponto de vista dessa formação diversa, em termos humanos, mas uniforme em termos naturais. Conforme Ana Prada

Tem que ver com o tipo de imigrantes que se estabeleceram aqui e pela semelhança do clima e as variações de estação. [...] Os elementos que se poderiam relacionar para mim seriam os decorrentes da mistura das raças, a nostalgia dos imigrantes e a variabilidade do clima. (ibidem).

7.1.3 Propostas afro-platenses: o lugar da negritude no Prata

Serraria, também interessado na construção de um diálogo do Rio Grande do Sul com o Prata e com o Brasil, busca a seu modo formas musicais de interagir com a platinidade e a brasilidade. Por isso, o artista ao refletir sobre essa tensão afirma que

Sobre essa premissa templadista a gente poderia pensar que a milonga é um ritmo mais apropriado para a expressão do pampa, pela linearidade do pampa, pela infinitude, a geografia reta, quase reta. Diferentemente da bossa-nova, que é cadenciada. [...] e eu cheguei a ler alguma coisa sobre templadismo, um texto teu do Unimúsica⁴³, e naquela ideia de que a paisagem influencia o artista e ao mesmo tempo, e olhar da gente se modifica, achei interessante isso, e modifiquei também minha forma de pensar, porque aí comecei a olhar isso, já tinha lido o Vitor [Ramil], reli algumas coisas e pensei: *tá, mas o que é que eu tô fazendo?* [...] Isso é bossa-nova. Então a tematização amorosa é bossa. E ao mesmo tempo a milonga pra estados de contemplação, pra metafísica do pampa, e eu pensei “*tá, mas será que essas coisas não se misturam, uma milonga com letra de bossa-nova?*”. [...] (Serraria toca ao violão uma música com harmonia de bossa nova, mas andamento de milonga – (FAIXA 1) Então eu gosto disso, dessas zonas de confluência, ao mesmo tempo zonas de afastamento e de achar o equilíbrio nisso. Essa canção mesmo foi a partir disso, de ter lido aquele teu texto falando disso, dessa influência, da paisagem, mas ao mesmo tempo de como isso muda a percepção do olhar, e também lendo sobre o templadismo, lendo sobre a estética do frio... Eu acho que dá pra harmonizar isso, e acho que obviamente não é nenhuma contraposição ao que eles dizem, mas é a minha forma também de perceber essas coisas, de me expressar aí dentro. Até porque eu estou fazendo um disco que também se chama “Pampa Esquema Novo”, que tem essa pretensão. [...] Zeca Baleiro gravou o vocal

43 Serraria se refere ao texto “A identidade platina em Daniel Drexler”, escrito para o sítio *web* do Unimúsica – Programa mensal de apresentações musicais na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – por ocasião do show de Daniel Drexler, onde o autor desta dissertação apresentava algumas considerações sobre o papel das representações das paisagens em sua obra, além de temas relativos à identidade no espaço platino.

de uma canção, uma milonga cantada por um nordestino. (SERRARIA, 2010).

Já Sebastián Jantos também reconhece nas propostas da Estética do Frio e do templadismo, elementos comuns ao seu universo musical:

[...] o tango e a milonga pra mim são estéticas comuns. Se bem que eu não faço diretamente tango, mas esse ar e esse cheiro estão dentro de nós. Então isso faz parte de todas essas estéticas, não conscientemente. Eu, agora que acabo de conhecer um pouquinho mais teoricamente essas estéticas é que eu consigo me identificar com ela. Eu inconscientemente já formava parte disso, só que lendo artigos, escritos dessa estética eu penso: “*ah bom, eu comparto com isso*”. Tomo consciência dessa realidade. Mas são coisas que se dão naturalmente, porque eu posso fazer música de outras partes do mundo, mas sempre a influencia da cidade... porque eu sou Sebastián Jantos com minha realidade pessoal e cultural. (JANTOS, 2010).

Há similaridades especiais entre Montevideu e Porto Alegre, que são duas cidades onde chega muita coisa e se faz uma síntese. Se absorve de diferentes espaços, correntes migratórias. [...] Também faz muito frio aqui, como já notou Vitor Ramil na Estética do Frio... e é real. As quatro estações são marcantes para a criação, da música ou de qualquer arte. Creio que na arte o tema climático é importante. (ESPECTADOR.COM, 2010).

O brasileiro Richard Serraria e o uruguaio Sebastian Jantos possuem uma leitura aproximada de Daniel Drexler e Vitor Ramil. Dialogam de forma semelhante com os elementos musicais. O diferencial de ambos, porém, vem do reconhecimento da cultura de matriz africana nessa região, lhe conferindo visibilidade. Falando de seu novo disco, Pampa Esquema Novo, em fase de produção, o artista afirma a proposta de

Valorizar a negritude, não só na parte dos arranjos, dos tambores, mas também nas letras, letras que falem disso, dessa abordagem. Até porque a gente tem essa questão do Brasil, dessa contribuição afro-descendente para a construção da identidade nacional (...). No Brasil falar disso é normal, mas num país como a Argentina, não é um assunto costumeiramente visitado. (SERRARIA, 2010).

De fato, essa proposta se expressa há pelo menos 15 anos, quando Serraria funda a banda Bataclã F.C:

[...] trazendo isso pra Bataclã, num primeiro momento numa forma de expressão bastante calcada no RAP, por o RAP ser uma linguagem das ruas, e com percussão, percussão afro-gaúcha. Essa foi uma ideia muito clara, isso

num período em que o Chico Science⁴⁴ também estava surgindo, e eu achava muito legal o trabalho que eles faziam, mistura de maracatu com outras formas mais universais e daí comecei a misturar isso, RAP, samba gaúcho, com presença do sopapo, com letras falando de Porto Alegre, do RS, e já com ideia de trazer um gaiteiro que entrou um pouco depois. (ibidem).

Já Sebastian, afirma sua relação com a musicalidade Brasileira desde a infância. Primeiramente nas bandas de carnaval que saíam tocando no bairro onde morava quando criança e anos mais tarde na sua busca religiosa e musical de matriz africana em São Luis do Maranhão.

Na minha vida foi assim, eu fui pro nordeste do Brasil... então eu faço uma música que tem cadência de ijexá, ritmo baiano, faço um xote, um baião, mas as letras, alguns tipos melódicos, e a concepção estética dessa canção está influenciada pelo frio. Não tanto pelo frio, mas por essa vida circular de quatro estações, e está influenciada pelo meu sentir, pela minha interpretação dessa outra estética (afro) que é exógena. Às vezes eu faço um resumo disso dizendo que eu faço xote com ar de milonga, e ao contrário também, as milongas que eu venho compondo com influências de bossa-nova, da estética da canção de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, e na Bahia com o tropicalismo. [...] Esses dois (fatores endógenos e exógenos) estão interagindo constantemente no meu processo criativo. Acho que o mesmo acontece com o templadismo, a estética do frio, o subtropicalismo... tem uma coisa comum. Uma particularidade do meu interesse é pela música negra, eu faço muito candombe, músicas em compassos ternários, típicas do candomblé baiano, no xango de Recife, nos afros das comparsas afro-uruguais, eu faço sequências rítmicas... a influência negra é muito importante, muito marcada. [...] Mas sempre influenciado pela realidade Montevideú, que também tem um contato com Buenos Aires, o tango e a milonga [...] (JANTOS, 2010).

É possível identificar, até aqui, alguns pontos em comum entre os artistas. Em primeiro lugar, o clima e a paisagem do pampa são pontos centrais, sobre os quais os cantores estão de acordo quanto as suas influências na expressão musical. A diversidade cultural que constituiu a população da região também é outro ponto importante das representações. Outra característica marcante é o uso da milonga como metáfora sonora da paisagem pampeana, e merece uma consideração mais pormenorizada.

44 Chico Science e Nação Zumbi, banda pernambucana surgida na década de 1990, pertencente à chamada geração *mangue beat*, termo cunhado pelo músico e jornalista Fred Zero Quatro, da banda Mundo Livre S.A., e que criou o manifesto “caranguejos com cérebro”, fazendo alusão ao termo “homens caranguejo”, cunhado pelo médico Josué de Castro em seu célebre livro “A geografia da fome”. O *mangue beat* foi uma resposta ao imobilismo cultural da capital pernambucana na referida década, no que dizia a respeito da cultura popular mais aberta às influências globais. O *mangue beat* se tornou com o tempo uma referência nacional à renovação da cultura *pop* no diálogo com as manifestações folclóricas ou regionais.

7.1.4 A milonga: o ritmo do Pampa e Prata

Segundo o Dicionário Esencial de La Lengua Española da Real Academia Espanhola (2006, p.976), a milonga é uma

composición musical folclórica argentina de ritmo apagado y tono nostálgico, que se ejecuta con la guitarra; composición musical argentina de ritmo vivo y marcado en compás de dos por cuatro, en aparentada con el tango; canto que se acompaña; baile argentino vivaz de pareja enlazada; engaño, cuento.

Por sua vez, o Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa afirma que milonga é “certa música platina, dolente, cantada ao som do violão.” (FERREIRA, 1988; p.338).

Para o musicólogo uruguaio Lauro Ayestarán, a milonga pode se referir a: 1) uma dança de casal (que mais atualmente virou sinônimo dos lugares onde se dança tango); 2) uma forma de “pajada”, forma meio cantada – meio falada, ao bordoneio do violão; 3) um tipo de canção crioula que pode ser adaptada a estrofes de quatro, seis, oito ou dez versos (AYESTARÁN, 1967). Segundo este autor, a milonga como canção foi um gênero que, surgido no século XIX, migrou da cidade para o campo; ou seja, ela nasce na cidade. E mais adianta o autor completa: “mas tenho o capricho de crer que as milongas devem ser ouvidas onde precisamente não se cantam: no campo. Ali teriam um sabor mais local, mais crioulo, em toda acepção genérica da palavra” (ibidem, p. 70, tradução nossa).

A observação de Bayo sobre a milonga é rica e nos oferece uma boa noção de sua inserção no cenário argentino em inícios do século XX. Relata o autor que

Entram agora em cena uns famosos trovadores de que pouco se tem notícia. Chamam-lhes *milongueiros* y *payadores* no Rio da Prata: no resto da América são mais conhecidos como o nome de cantadores. A classificação argentina é muito pertinente, pois esses bardos populares oferecem variantes muito distintas. O milongueiro e suas milongas o canções abarca horizontes mais dilatados que o payador; improvisa ao compasso da guitarra desde a entusiasmada canção patriótica até o sentimental triste. O pajador cultiva um gênero especial, eminente americano e com sabor *orillero*⁴⁵ que encanta a gauchada. O milongueiro só é encontrado nas cidades [...], ao contrário, o pajador tem por cena os ranchos e pulperias da campanha. Varias classificações se pode dar às milongas, porém as mais gerais e aceitadas são as crioulas, pela entonação especial do canto e o característico acompanhamento dos bordões. Os versos do milongueiro são perfeitamente

45 “De ambas márgenes del Plata: Montevideo y Buenos Aires” (nota de rodapé no original).

cantáveis, porque estão escritos para essa música popular, meio recitada, meio cantada, ao compasso da guitarra; poemas simples e cheios desse sabor crioulo que faz os filhos do Prata estremecerem o coração com fruições intensas. [...] Poucos exemplares de legítimos milongueiros se encontram ainda. A maioria dos que assim se intitulam não são mais que imitadores ou que cantam o aprendido de memória, carecendo daquela improvisação descuidada dos primitivos, mas na maioria das vezes, original e graciosa. (BAYO, 1913, p.65, tradução nossa).

Percebe-se que Bayo faz uma distinção entre o milongueiro do campo e o urbano. Ao urbano denomina de *milonguero* e ao da campanha de *payador*. No Rio Grande do Sul, por exemplo, milongueiro e pajador podem ser sinônimos: mesmo que o último esteja mais relacionado com a declamação de poemas ao som de milongas, os dois estão às voltas do mesmo gênero musical.

Segundo Ayestarán (1967) a milonga como gênero de canção adentrou o sul do Rio Grande do Sul. Nesse sentido, García & Rodríguez afirmam que a milonga é

precedida por um prelúdio instrumental nos bordões do violões, se eleva a voz, enquanto esse bordoneio continua soando, assemelhando-se a um *ostinato* harmônico-rítmico em cadência sobre a tônica, passando pela sensível. A curva melódica, de âmbito reduzido, pode ficar aberta no final, para dar uma idéia de movimento contínuo. (GARCÍA & RODRIGUEZ, 1995 *apud* PEREIRA, 2001, p.73).

Lauro Ayestarán ao pesquisar os rumos tomadas pela milonga na região do Prata, afirma que ela

evade pelo norte a fronteira uruguaia e adentrando-se o sul do Brasil, ouviremos dizer em 1912 a João Cezimbra Jacques em seu belo livro de costumes “Assumptos do Rio Grande do Sul” estas definitivas palavras: *Milonga. Espécie de música crioula platina cantada ao som da guitarra (violão) e que está também como a meia-canha, e o pericón, adaptada entre a gauchada riograndense da fronteira.* (AYESTARÁN, 1967, p.70-1, tradução nossa)

O musicólogo e folclorista argentino Carlos Vega dedica algumas partes de seu Panorama de la Musica Popular Argentina para esse gênero. Afirma ele que

Milonga⁴⁶ é o nome que recebeu a difundida espécie única do cancionero binário colonial na Argentina e Uruguai durante as últimas décadas do século passado. Rótulo temporal, equivale a *tamborito*, a *Son*, a *Modiña* (em certos casos) [...]. Mas também ocorre que se

46 Todos os grifos no original

estende a certo gênero de composições formadas por uns poucos acordes ponteados que nossos camponeses executam com deleite inumeráveis vezes, monotonamente, seguidamente. Na verdade, estas *milonguitas* são acompanhamentos solitários, sem melodia; passamentos ponteados, alguns muito belos, engenhosos e até complicados. Pode servir, é claro, como fundo do canto, mas assim, sozinhas, constituem uma verdadeira espécie (VEGA, 1944, p.245, tradução nossa).

Essa observação de Vega nos faz lembrar os aspectos do modo de vida pastoril⁴⁷ da região platina entre os séculos XIX e XX, simbolizada pela figura do *gaucho*, relatada pelas historiadoras Gutfreind e Reichel (1996, p.184):

Os bailes, a música, a dança, por sua vez, se constituíam em fontes de diversão e de oportunidade de manter relações sociais. Como ele costumava cruzar o pampa em busca de gado, e a distância entre uma e outra estância era grande, sua vida se caracterizava, em muitos momentos, pela solidão. Por isso, apreciava freqüentar bailes, tocar viola e entoar canções. Estas duas últimas, inclusive, faziam parte da sua vida solitária, quando à noite, apeava do seu cavalo e dormia debaixo de um umbu.

Conforme o etnomusicólogo Quintín Quintana, a origem da milonga guarda traços eminentemente africanos: “A milonga tem origem negra, do negro chimarrão, que trabalhava no campo e vivia solitário”, e completa:

aquele negro *gaucho* que não se pode encontrar em sua forma social originária, e que na maioria dos casos foi um veterano das guerras de independência, ficava feito um chimarrão, quisesse ou não. E aquele crioulo que também era meio pária, o peão de estâncias, oportunista assalariado, a mão de obra não qualificada daquele momento pós-guerra, imitava os toques dos tambores naqueles *vihuelas de antaño* (antigos violões artesanais) que eram instrumentos muito pessoais, muito próprios de cada tocador, ainda não estandardizados. Posteriormente esses toques tão individuais passam para o violão, que aparece já como um instrumento mais legalizado e difundido. (LATITUD BARRILETE, 2010).

Uma característica marcante no discurso dos milongueiros é a pertença desse gênero musical ao universo do pampa, ou dos três países por onde ela se manifesta –

47 Por modo de vida, compreendo ser aquele “conjunto de hábitos pelo qual o grupo que os pratica assegura sua existência” e mais do que isso “na medida em que as técnicas vão superando os obstáculos colocados pelo meio físico, [...] o modo de vida é a resposta de um grupo à organização econômica e social que lhe é imposta ou ele impõe a si próprio (DERRAU apud FONTOURA, 2008; p.2). Lendo assim, compreendo que o modo de vida é a organização econômica e social de um grupo, experimentada no cotidiano através de seus hábitos e representações.

Argentina, Brasil e Uruguai. Essa característica é marcante na música feita na região das Missões, bem como em toda a parte fronteiriça. Sobre a música missioneira, que tinha na milonga e no chamamé os dois ritmos principais, o compositor e jornalista Arthur de Faria explica que

nas Missões era muito mais fácil escutar as rádios argentinas do que as brasileiras ou gaúchas. E assim acabou se criando um circuito de mão dupla entre artistas missioneiros dos dois lados do rio Uruguai. O pessoal do Alto-Uruguai e Missões por este lado, e de Corrientes e Misiones pela Argentina – sem contar o sul do Paraguai. Toda essa gente acabou forjando uma cultura própria e original. (FARIA, 2001).

Como exemplo, relembra-se os versos da canção Milonga do Contrabando (FAIXA 2), de Luís Menezes, por ter abordado essa temática há no mínimo quatro décadas.

Velha milonga Argentina, Uruguia e Brasileira / Contrabandeaste a fronteira, na alma dos pajadores / Sempre a falar dos amores, na tua rima baguala / Se diferente na fala, no cantar de cada um / Tens esta pátria comum, no pampa todos iguala.

[...] Milonga que noite adentro, vive a rondar os fogões / Falando em revoluções, em entreiros de adaga / Milonga que não se apaga, do ritual do ranchario / Que todo índio bravio desdobra meio pachola / Quando ao cantar se consola, bombeando o catre vazio. (MÚSICA POPULAR DO SUL, 1975).

7.1.5 A milonga contemporânea

Com a finalidade de fazer um recorte no gênero musical da milonga, se a adjetivou; ao fazê-la, pretende-se diferenciá-la da milonga tradicional, a milonga de festivais, a milonga nativista, tradicionalista, missioneira, ou qualquer outro adjetivo que se lhe queira dar, e que indique a expressão mais folclórica do ritmo. No presente caso, trata-se, em definitivo, de um gênero musical processado dentro da música *pop* e popular mais ampla. Ela se mostra mais uma raiz, um fundo, do que propriamente um ritmo plenamente codificável. Sobre este sub-gênero da milonga, além dos artistas desta pesquisa, se poderia incluir diversos outros músicos com trabalhos notáveis, como o brasileiro Bebeto Alves, o qual denomina sua leitura como uma “Milonga nova” (ALVES, 2000).

Vitor Ramil, contudo, se tornou nos últimos anos um expoente musical que

levou a milonga para fora dos contextos folclóricos, e inseriu-a de vez na música popular brasileira e sul-americana. O trabalho intelectual de Vitor sobre a milonga se manifesta primeiramente no ensaio *A Estética do Frio* e depois transborda para sua produção musical, agregando admiradores e seguidores de sua proposta.

Ao admitir que mergulhara em seu imaginário, para trazer à tona as imagens de uma música que expressa o Rio Grande do Sul, Ramil visualizou a milonga como um ritmo natural daquela paisagem. De fato Ramil toma para si o imaginário gaúcho há muito disseminado pelos círculos culturais folclóricos que, no caso do Rio Grande do Sul, virou até uma política de Estado⁴⁸.

E quando eu pensei em como seria essa estética, eu pensei em termos de imagem: pensei num pampa muito liso, muito aberto, muito claro, pensei em paisagem, entendeu? Pensei naquele pampa que tu já sabe que tem uma figueira aqui, o pampa ideal, vamos idealizar o pampa. Um lugar plano, liso, com alguns elementos, aí eu disse: bom, o que é isso? Isso aí é rigor, concisão, clareza, melancolia, profundidade...

Alguns valores começaram a surgir na minha cabeça. Eu me imaginei inserido naquela cena. O que faria um gaúcho naquela cena? Qual é a música que uma pessoa faria naquelas condições? Não estaria todo o mundo sambando atrás de um trio elétrico num campo. Tu não vai encontrar isso aí dentro dessa imagem ideal. O que me veio foi a imagem de um gaúcho sozinho, o lugar me sugeriu solidão, intimidade, reflexão, e um cara tocando o seu violão. É a imagem de um milongueiro

Aí me ocorreu que a milonga é uma música também plana, linear, reflexiva, rigorosa, que se repete, aí eu disse: espera aí, não é à toa que é uma música tão popular no sul. Se tu vai analisar os festivais, o gênero mais inscrito, 80% das músicas são milongas. É sinal de que é um gênero fácil de as pessoas lidarem com ele. (NÃO, 2002).

Em seu ensaio, o compositor ressalta a emotividade associada à milonga, e que por diversas vezes se deparou “com exemplos claros do alcance da milonga entre nós: emoção, lágrimas ou a confissão de um *estranho sentimento de patriotismo* de rio-grandenses criados na capital [...] gente sem nenhuma relação direta com o interior e a cultura campeira” (RAMIL, 2004a, p.23). Em termos pessoais, o autor desta dissertação também pôde presenciar nos concertos do artista, momentos de muita emoção do público, principalmente de jovens. Em algumas vezes Ramil se encontrava com a Orquestra de Câmara do Theatro São

48 O IGTF – Instituto Gaúcho de Tradições e Folclore é um órgão vinculado à Secretaria de Cultura. Dentre as finalidades do órgão destaca-se “promover estudos, pesquisas e a divulgação da cultura Rio-Grandense e os valores que lhe são inerentes, especialmente folclore, tradição, arte, história e sociologia” (IGTF, 2010).

Pedro⁴⁹, e em outras vezes, apenas no formato voz e violão. E em entrevista Ramil completa:

muitas vezes toquei milongas em Porto Alegre pra estudantes, dois mil jovens ouvindo eu tocar milongas, isso não é muito comum. E eu não deixava de me perguntar após o show, vendo aquela gente emocionada, chorando: *porque essas pessoas estão emocionadas?* Afinal de contas, são jovens, universitários, em contato com a cultura do mundo, vivem na capital. E porque elas se emocionam e isso toca tão profundamente elas? E isso reafirma essa minha tese, de que o que esta na nossa formação, na nossa região, as coisas que se ouve desde pequeno, elas estão presentes, são parte da nossa sensibilidade. Então eu venho procurando me dar o direito de cantar essas coisas que estão na minha formação. (PRÓ-MÚSICA, 2007; FAIXA 3).

Nesta mesma entrevista, para a rádio da Universidade de Santa Maria, quando perguntado sobre a influência da música folclórica gaúcha nas suas composições repletas de elementos urbanos, Ramil afirma: “Acho que todos nós aqui do sul temos direito ao nosso imaginário” (*ibidem*). Mas, ao invés de admitir essa versão estereotipada pela tradição, Ramil a reelabora no seio de uma cultura popular mais aberta, dialogando com a música do mundo e com a brasileira, principalmente.

Tu lida com uma diversidade de coisas, tu tem uma confluência de linguagem, informações platinas, tropicais, tudo isso, mas qual é o filtro para isso? Como colocar unidade? A milonga foi o meu filtro, a minha leitura fria do mundo. Eu elegi ela. Não para virar um milongueiro, mas para que a milonga fosse como uma matriz. (NÃO, 2002).

E mais adiante completa:

As letras conectam a linguagem da cidade e do campo, o coloquial e o poético; nelas, o olhar do poeta campeiro e o meu olhar urbano se confundem, mostram suas afinidades. O canto suave, recorrendo provocativamente às inflexões sutis da bossa-nova, quer trazer a milonga, comumente interpretada com voz empostada e forte, a mesma naturalidade com que se canta qualquer canção, como a querer dizer que não se trata de objeto de culto, e que assumir um personagem para afirmar a própria identidade é, na verdade, fragilizá-la. (RAMIL, 2004a, p.26).

Ramil não nega as raízes folclóricas nas quais vai buscar alguns elementos. Ao contrário, ele as reelabora, conferindo-lhes uma sonoridade contemporânea. Como afirma o próprio artista “não penso em resgatar uma tradição ou fixar uma forma antiga, mas sim usá-

49 Ramil, desde 1999, possui um repertório de milongas arranjados por compositores como Vagner Cunha e Celso Loureiro Chaves, apresentando-se com diversas orquestras do Rio Grande do Sul.

la como raiz para encontrar algo que me diga respeito hoje.” (ZERO HORA, 2010a). Para tanto, Ramil usa o recurso de trazer a suavidade do modo de cantar da bossa-nova e a metáfora de buscar confundir o olhar do poeta do campo com o seu olhar urbano. Em uma oficina de literatura ministrada por esse artista em Porto Alegre, afirma que o conceito da colocação da voz em seu disco *Ramilonga*, teve inspiração na suavidade da voz de João Gilberto. Em termos gerais de sua obra, ao chamar músicos brasileiros – tais como Lenine, Chico César, Egberto Gismonti – e rioplatenses – como Jorge Drexler, Pedro Asnar, Santiago Vázquez – e, ao escrever milongas com os versos de Fernando Pessoa, Jorge Luis Borges ou Paulo Leminski, ou ainda fazendo referências a Chico Buarque, e misturando essas canções em discos com versos de poetas gauchescos como Juca Ruivo ou João da Cunha Vargas, Ramil estabelece uma ponte entre tradição e modernidade, entre música do campo e música urbana, entre sul e norte do Brasil, e também entre música brasileira e música platina.

Nos versos de *Milonga em Sete Cidades*, de sua autoria, Ramil explicita a relação entre o frio, o pampa e a milonga, e para fazer suas canções, constrói uma série de *filtros* pelos quais passa a canção, para incorporar musicalmente a sua Estética do frio.

Fiz a milonga em sete cidades / Rigor, Profundidade, Clareza / Em Concisão, Pureza, Leveza e Melancolia / Milonga é feita solta no tempo / Jamais milonga solta no espaço / Sete cidades frias são sua morada / Em Clareza / O pampa infinito e exato me fez andar / Em Rigor eu me entreguei / Aos caminhos mais sutis / Em Profundidade / A minha alma eu encontrei / E me vi em mim [...]

A voz de um milongueiro não morre / Não vai embora em nuvem que passa / Sete cidades frias são sua morada / Concisão tem pátios pequenos onde o universo eu vi / Em Pureza fui sonhar / Em Leveza o céu se abriu / Em Melancolia a minha alma me sorriu / E eu me vi feliz (RAMIL, 1997, FAIXA 4).

Essa construção musical teve na paisagem do Pampa, e sua imagem invernal, o seu ponto de partida. Como afirma Ramil

Minha atenção se dirigia à sua atmosfera melancólica e introspectiva e a sua alta definição como imagem – a figura bem delineada do gaúcho, o céu límpido, o campo imenso de um verde regular, a linha reta do horizonte. Essa nítida e expressiva composição de poucos elementos, que o frio fazia abrigarem-se em si mesmos, não desperdiçarem energia e se alimentarem das próprias reservas como ursos a hibernar, sugeria uma natureza resultante de um trabalho ao mesmo tempo casual e criterioso, e denotava rigor, profundidade, concisão, clareza, sutileza, leveza... (RAMIL, 2004a, p.20).

A relação entre Pampa e milonga aparece, de fato, expressa de modo elaborado pelos músicos pesquisados. Ao que indicam, existe uma territorialidade da milonga, que é a extensão do próprio pampa. Daniel Drexler afirma que

[...] você começa a tocar uma milonga e a própria milonga está pedindo que você fale da paisagem. Eu tenho várias milongas que imediatamente começam a falar da paisagem. Daquela coisa de olhar o pampa. E eu acho que aquilo não é casualidade. Mesmo a milonga, o ritmo da milonga tem muito que ver com o andar do cavalo, com o passo do cavalo. Então você começa a tocar a milonga e imediatamente se acha em cima de uma situação de estar olhando o pampa. (DREXLER, D., 2010).

O músico uruguaio Jorge Drexler, por sua vez, usa outro termo, além do pampa, para se referir ao espaço da milonga: “É o território do mate, da *Ilex Paraguariensis* (*nome científico da erva mate*), que eu chamo de Ilexlândia. A terra onde se toma mate tem um vínculo muito mais real com a milonga, é o mesmo território da milonga” (ZERO HORA, 2010b). Percebe-se a identificação com determinados aspectos do modo de vida, de hábitos e expressões culturais que se relacionam com o espaço e que essa relação perdura.

Anteriormente, Richard Serraria considerou a milonga “pra estados de contemplação, pra metafísica do pampa”, e o argentino Pablo Grinjot conta que suas milongas são marcadamente uruguaias, em especial, *rochenses*, do departamento de Rocha, no Uruguai:

Ali passo meus melhores momentos de ócio, olhando o mar o as dunas, quando o sol desce no horizonte. Esse ritmo lento, relaxado, monótono, condimentado com o calor morno do sol, o tempo livre das férias, o amor e a amizade com o os uruguais, é um contexto ideal para um compasso 8/8 (GRINJOT, 2010).

Grinjot, também afirma com base em seu parceiro musical, o compositor brasileiro Zelito que “o que faz criar milongas é achar sua terra nas palavras” (ibidem). E Tommy Lebrero, parceiro musical de ambos, afirma que algumas vezes “se filtra o amor por esta geografia e se sai em ritmo de milonga [...], ou faz referência à fauna e à flora, deixo que assim ocorra porque cresci na pampa úmida e amo esta planície, mais que qualquer outra paisagem do planeta” (LEBRERO, 2010).

No concerto de Richard Serraria, Pablo Grinjot, Tommy Lebrero, Sebastian Jantos e Zelito, ocorrido em 12/05/2010, este último compositor explica melhor sua declaração citada por Grinjot (FAIXA 5, AIRES DE LA PAMPA ALEGRE, 2010):

[...] nós conhecemos o Pablo (Grinjot) em um show do Daniel (Drexler), em Montevideu. Na volta a Pelotas, começamos a compor, eu e o Pirisca Greco, uma música que tem o ar dessas cidades, carregados de milonga, e dessa identificação que tem os compositores que moram nessas cidades.
(*todos cantam*)

Milonga em Santo Antonio, em Satolep / No céu de Uruguai, em Montevideu / Milonga Buenos Aires, Porto Alegre / Em todos os lugares nos persegue.

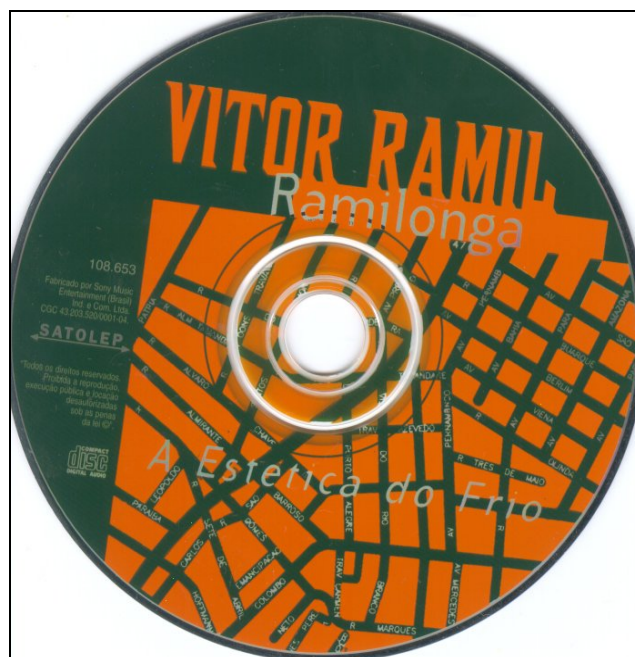
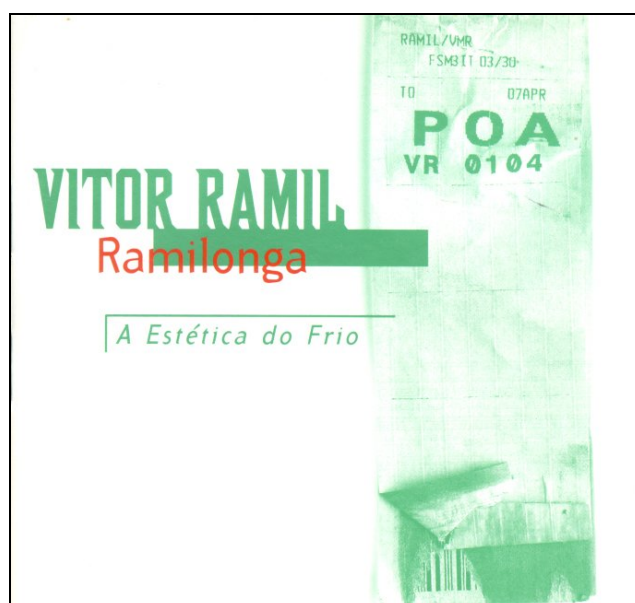
Milonga em La Paloma, Punta Ballena / Milonga Garopaba, em Mar Del Este / Milonga da Garota de Ipanema / Em todos os lugares nos condena.
Milonga de Galpón, lá no Campestre / Milonga Fraternal / Y la de los viajes/
Milonga das palavras numa prece / Em todos os lugares nos protege.

Milonga cruzeiro do sul, apontando nosso norte / Milonga dos los três rio que nos guió / Milonga Paraná, Uruguai, Guaíba / Milonga dos Sete Povos das Missões / Milonga rasgando fronteiras, curando feridas / Milonga a dolores / Milonga dos aviões, auto-estradas, rodoviárias / Milonga cavalgando via-skype, abraçando a gente / Encurtando a pampa / Milonga de la tierra y del viento / Milonga coração, de lo que siento [...]

A milonga, matriz dos músicos, é tomada como condição radical do Prata. Nos lugares onde se está, ela os persegue; por onde quer que andem, ela os condena, mostrando de onde são; além disso, toma um caráter religioso, evocando-a como uma prece. Os idiomas português e o espanhol se mesclam a todo instante, com naturalidade. A milonga, ao rasgar fronteiras, cura feridas, reunindo os *irmãos* de milonga de diferentes países. Ela transita pelos meios de transporte (aeroportos, auto-estradas, rodoviárias), quando os artistas se deslocam para os encontros musicais. A milonga “cavalga” pelo meio técnico-científico-informacional, encurtando a distancia, encurtando o pampa. A milonga é territorializada nas cidades, nas praias, nos rios, nos meios de transporte e de comunicação, está solta no espaço platino. Ela já não é mais um ritmo folclórico e do campo; agora a milonga é das cidades, da vida contemporânea, é uma expressão urbana do Prata.

O próprio Ramil já “inaugurava” de certa forma uma milonga com narrativas mais urbanas, tal como planejara em *A Estética do Frio* (1993) e concretizado posteriormente em *Ramilonga* (1997), tanto em termos poéticos quanto visuais. A própria arte visual do disco *Ramilonga* (Fig. 19 e 20), cheia de referências geográficas, remete ao urbano, como o mapa da cidade de Pelotas e o ticket de viagem de Porto Alegre. O nome do disco é a união do sobrenome Ramil o do gênero milonga. Dessa forma, o artista afirma que essa era a sua própria milonga, um outro tipo, muito pessoal, pelo qual ele se expressa nesse diálogo entre a música popular brasileira e platina.

Chove na tarde fria de Porto Alegre / Trago sozinho o verde do chimarrão /
 Olho o cotidiano, sei que vou embora / Nunca mais, nunca mais
 Chega em ondas a música da cidade / Também eu me transformo numa
 canção / Ares de milonga vão e me carregam / Por aí, por aí/ Ramilonga...
 Sobrevôo os telhados da Bela Vista / Na Chácara das Pedras vou me perder /
 Noites no Rio Branco, tardes no Bom Fim / Nunca mais, nunca mais
 O trânsito em transe intenso antecipa a noite / Riscando estrelas no bronze
 do temporal / Ares de milonga vão e me carregam / Por aí, por aí /
 Ramilonga [...] (RAMIL, 1997; FAIXA 6).



Figuras 19 e 20: Arte do encarte e do CD Ramilonga, de 1997, colando as referências urbanas de seu espaço vivido à milonga (Fonte: RAMIL, 1997).

Em Milonga Subtropical (JOHANSEN, 2004; FAIXA 7) Kevin Johansen

ressalta a territorialidade da milonga e sua ligação com o clima.

Milonga subtropical / Milonga del Rio Grande Do Sul para acá. / Milonga subliminal, milonga “Subcampeao” / Por un tiro penal / Síndrome en lo profundo de otro fin del mundo / Que no llega más / Calentamiento global que nunca nos llegó del todo / A calentar... / Aquí me pongo a cantar al compás de la nada / Así se llama esta milonga subtropical [...]

Milonga subtropical, milonga de humedad / Para ningún lugar / Milonga subestimada, medio baqueteada / Por el qué dirán / Se oyen ecos de los recovecos de una batucada / Milonga subliminal, milonga “Subcampeao” / Por un tiro penal / Aquí me pongo a cantar al compás de la nada / Así se llama esta milonga subtropical [...]

Y si fue silbando bajo yendo para la otra orilla / Y si fue silbando bajo viniendo de la otra orilla

A milonga, tomada como uma espécie de metáfora identitária, é o gênero musical territorializado do Prata, unindo *naturalmente* e culturalmente os espaços culturais entre Argentina, Brasil e Uruguai. O pampa é uma paisagem, cujas dimensões indicam o território por onde a milonga se espalha. Nesse espaço “sub” se vai compondo-o com um ar de marginalidade representado pelo *fin de mundo* onde as coisas nunca chegam. Também se ouvem os ecos da batucada, a presença do ritmo africano e sobretudo a batucada brasileira. A milonga, ainda, vai passando de um lado pra outro nas margens do rio da Prata, reforçando a idéia de um espaço cultural onde seus limites não são os mesmos dos estados-nação – transpassa, portanto, territórios, e evidencia sua multiterritorialidade. Nesse sentido, Daniel Drexler, falando das parcerias musicais, afirma que

Não nos regermos por fronteiras políticas parece outro denominador comum. A distribuição geográfica da milonga (para dar um exemplo que nos toca intimamente) transborda as fronteiras da Argentina, Uruguai e o sul do Brasil. A cultura é um ser vivo e as flores do campo não gostam de cercas. (DREXLER, 2006).

Da mesma forma, Daniel Drexler ressaltava outros ritmos também, como a chamarrita (também chamada de chamarra ou chimarrita), que se estabeleceu na fronteira entre Brasil e Uruguai, sendo sua ocorrência quase restrita àquela região⁵⁰, conforme demonstra seu croqui na Figura 21.

⁵⁰ Embora, se reconhece que sua ocorrência é forte nas províncias argentinas de Misiones e principalmente Entre Rios.



Figura 21: Daniel Drexler, em oficina sobre o templadismo em Porto Alegre, mostrando a ocorrência da chamarrita, entre as fronteiras de Uruguai e Brasil (Foto: Andrew Sykes).

Cabe, portanto, considerar a importância de outra representação do espaço muito presente nos artistas, igualmente fundamental para a presente análise: as fronteiras.

7.1.6 As fronteiras no espaço platino

No capítulo dedicado à conceituação do espaço platino foram vistos alguns elementos sobre as fronteiras no espaço platino. Historicamente, um espaço de fronteiras móveis entre o domínio castelhano e lusitano, permanentemente negociado entre os séculos XV e XIX, com os tratados de Tordesilhas em 1494, Utrecht em 1715, Madrid em 1750, San Idelfonso em 1777 e Badajóz em 1801. Soma-se a isso a própria anexação da Província Cisplatina ao Brasil entre 1815 e 1828, território até então pertencente ao Vice-reinado do

Prata do Reino Espanhol. A independência da Província Cisplatina em 1828, intermediado pela coroa britânica através do Tratado do Rio de Janeiro, originou o atual Uruguai. A independência do Uruguai foi tardia em relação a outros países da América do Sul conforme atesta a Figura 22.

Nesse contexto de cerca de quatro séculos de fronteiras móveis às margens do rio da Prata é que se configura um território de influências ora predominantemente lusitanas, ora predominantemente castelhanas. Soma-se a isso a presença autóctone do indígena, à influência dos africanos – chegados no continente como mão-de-obra escrava – e a influência européia intensificada a partir dos processos de independência (Fig. 22), com as controvertidas e problemáticas políticas de imigração das novas nações sul-americanas (MACHADO, 1999).

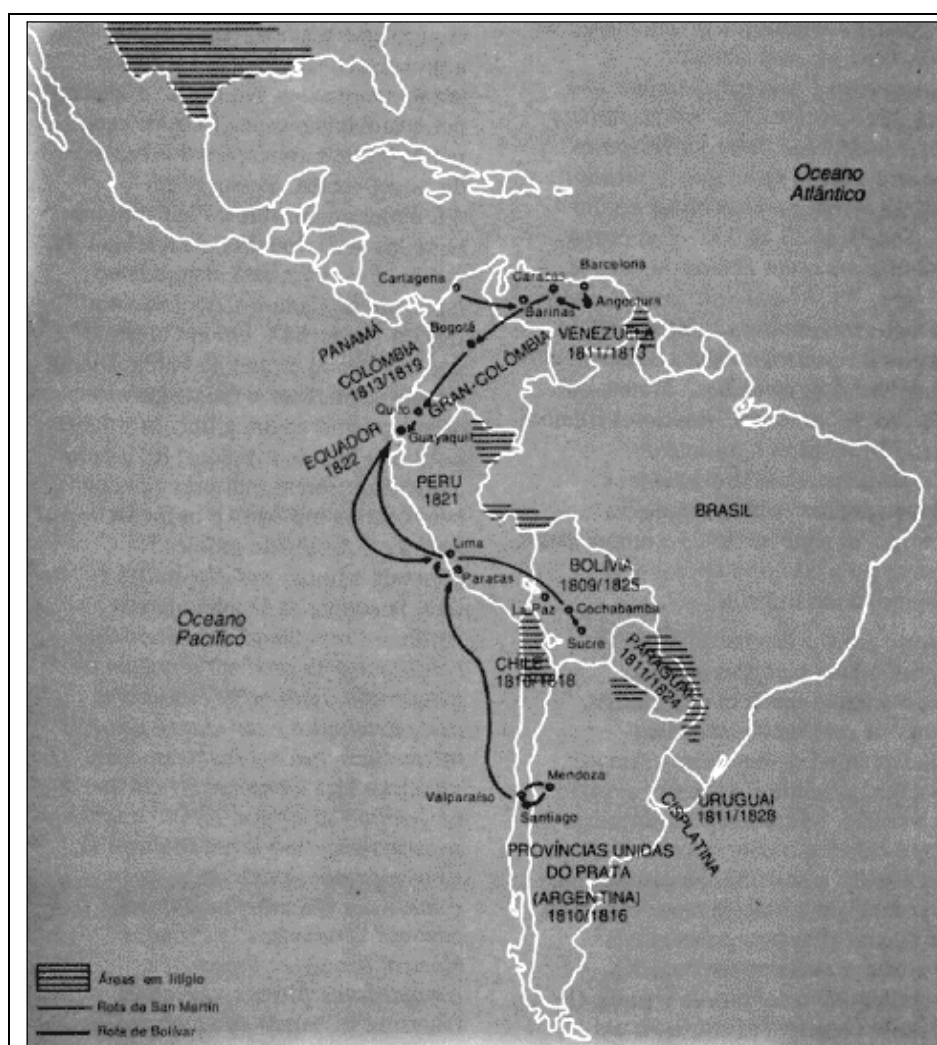


Figura 22: Os processos de independência na América hispânica, em inícios do século XIX (Fonte: Ianni, 1998).

A mobilidade das fronteiras enquanto história territorial é indubitável: bastaria considerarmos as marcas físicas que se encontram cristalizadas nas paisagens das missões jesuíticas espanholas no noroeste sul-riograndense ou da Colônia de Sacramento no Uruguai – cidade onde a arquitetura e a toponímia ainda lembram o domínio lusitano. Porém, é necessário dizer, que os espaços são vivenciados, experimentados, e é no cotidiano que a cultura fronteira ganha sentido e constrói sua territorialidade, que conforme Raffestin também deve ser procurada nos territórios abstratos como a língua (RAFFESTIN *apud* MESQUITA, 1992; p.88) – e pode-se dizer adicionar os *territórios da linguagem* em suas mais diversas manifestações, como a música, a literatura, as artes visuais entre outros.

A arte gráfica do disco *Frontera* de Jorge Drexler, contempla o mesmo discurso da canção homônima (FAIXA 8), e expressa a relação de troca cultural e também de tensão que as fronteiras causam na constituição das identidades territoriais.

Yo no sé dónde soy, mi casa está en la frontera / y las fronteras se mueven
como las banderas / Mi patria es un rincón, el canto de una cigarra / los
dos primeros acordes que yo supe en la guitarra.

Soy hijo de un forastero / y de una estrella del alba / que si hay amor, me
dijeron / que si hay amor, me dijeron, toda distancia se salva.

No tengo muchas verdades, prefiero no dar consejos / cada cual por su
camino / igual va a aprender de viejo / Que el mundo está como está por
causa de las certezas / la guerra y la vanidad comen en la misma mesa.

Soy hijo de un desterrado y de una flor de la tierra / y de chico me enseñaron
las pocas cosas que sé del amor y de la guerra.
(DREXLER, 1999).

As fronteiras para o compositor se movem como as bandeiras, ora flamulam para um lado, ora para outro: são móveis e transitórias. Assim Jorge lê a história de seu espaço uruguaio, território de disputas dos interesses lusos e castelhanos. Na verdade o compositor, falando de fronteira, não está falando somente da fronteira dos Estados, mas também da própria condição de pertencer inexoravelmente a dois universos distintos: o indígena – *estrella del alba*, flor da terra, pureza representada na figura da mulher – e o europeu – o homem forasteiro, desterrado, colonizador. Tal idéia é ressaltada pela arte do próprio encarte do disco homônimo à música (FIG. 23).



Figura 23: O CD Frontera, gravado na Espanha. O artista em sua condição de imigrante. Depois, o Uruguai, de onde partem ramificações para o perímetro do país, demonstrando fluxos e/ou trocas que a fronteira possibilita; o círculo banco também parece denotar uma “área de influência” desses fluxos.

Outro exemplo para entender o contexto da formação cultural do espaço platino e de sua condição fronteiriça é através dos versos do poeta Juca Ruivo, cantados por Ramil em Memória dos Bardos das Ramadas (RAMIL, 1997; Faixa 9).

Memória dos bardos das ramadas, dos ilhéus, das violas lusitanas / memória das guitarras castelhanas / em milongas, pericons e habaneras. / Lembrança das cordeonas afanadas, animando fandangos e guerrilhas / saudade das Tiranias e Quadrilhas nos sorongos, em noites estreladas.

Tristeza das toadas missioneiras, refletindo a angústia guarani! Nostalgia do terço Lau Sus Cri, rezado ao pôr-do-sol, nas Reduções./ Fascínio das histórias fronteiriças, de caudilhos, duelos, entreveros! / Sensações de canchas, parrelheiros, no aconchego noturno dos fogões!

Memória do Negro Pastoreio, da Boi-Guaçu, das lendas extraviadas, das salamancas, das furnas encantadas, dos cerros bravos, lagoas e peraus... / Nobreza dos amores confessados no floreio de endechas cavalheiras / ao donaire das prendas e sesmeiras, das vetustas estâncias, nos saraus.

Memória da payadas quixotescas de andarengos, malevas, chimarritas, dos menestréis de trovas não escritas, dos cancioneros de romance e adaga! / Memória dum passado novelesco, desse filão de motes e poesia donde gerou-se o estro e a galhardia do fidalgo verso gauchesco!

Ramil retorna a um passado, onde se encontravam, em co-existência e embate, as culturas espanhola, portuguesa, africana e indígena. De fato ressalta a diversidade cultural através dos ritmos musicais – milonga, pericons, habaneiras, chimarritas – e das violas lusitanas, guitarras castelhanas, da religiosidade – forçada – dos índios reduzidos nas missões jesuíticas, das lendas negras já esquecidas. O cenário assemelha-se a um contexto medieval, com pajadores e trovadores herdeiros da tradição não-oral. Essa diversidade, segundo o poeta, gerou o verso gauchesco, ou seja, gerou esse gênero poético, que também pode se referir como um elemento central da identidade *gaucha*.

Em palestra sobre o templadismo, Daniel Drexler explica o contexto geográfico entre Uruguai e Brasil, mostrando que o Rio Grande do Sul é uma das poucas fronteiras de trocas mais intensas entre a hispanoamérica e o Brasil. Mostra os rios que cortam toda a fronteira à oeste, destacando alguns pontos na Amazônia, onde a fronteira é seca. Com isso, argumenta que o Uruguai, em termos de trânsito mais intenso de pessoas, de trocas, é uma das únicas fronteiras vivas do Brasil. O artista fala também do seu próprio país, o Uruguai inteiro, numa condição fronteiriça: “O Uruguai faz parte do sul do Brasil e da Argentina ao mesmo tempo. E assim como é importante para o Uruguai entender isso, tratar de estabelecer vínculos com o vizinho, eu acho que também é muito importante pro Rio

Grande do Sul” (DREXLER, D., 2009).

Ana Prada, no show “Porto Alegre Montevideu Sem Fronteiras” denota essa relação do Uruguai com o Rio Grande do Sul ao anunciar uma canção (FAIXA 10)

Essa canção se chama *Tierra Adentro*, e a gente quando veio pra Porto Alegre tem essa sensação também, de voltar terra adentro pro Uruguai. Somos muito parecidos com vocês, somos também gaúchos. (SIN FRONTERAS, 2009).

Sobre a relação do Rio Grande do Sul com o Uruguai, e o papel das fronteiras, o compositor e jornalista Arthur de Faria coloca:

Agora, é interessante essa coisa da fronteira, de ser uma terra arrasada que vai se enchendo de uma água... porque se tu pega a fronteira do Uruguai, poderia ser a República Cisplatina, essa fronteira que vai indo e vindo e criando uma fronteira artificial, e que de repente está estabelecida, mas não tem um muro que separe isso. E as águas vão se misturando novamente, é uma coisa natural. O Uruguai sempre recebeu isso... e tem o fenômeno do Jorge Drexler⁵¹ que não pode ser desprezado. Porque foi um cara que colocou o Uruguai no mapa pra muita gente que não tinha parado pra ouvir. (DELACROIX & FARIA, 2010)

Jorge Drexler, por sua vez, tem opinião semelhante a de seu irmão Daniel, advogando por uma posição estratégica do Rio Grande do Sul para o diálogo entre as sociedades hispanófonas e lusófonas na América: “Rio Grande do Sul está muito privilegiado. É o eixo da conexão entre idioma espanhol, a fronteira mais viva entre o espanhol e o português... é a única fronteira física transitável que o Brasil tem, que é o sul, o Rio Grande do Sul... muitas cidades fronteiriças [...]” (DREXLER, J., 2010).

7.1.7 A região-paisagem do pampa e a milonga como núcleo das representações

51 Faria está se referindo ao prêmio do Oscar de Melhor Canção, por “Al otro lado del rio”, composta para o Filme Diário de Motocicletas, do diretor Walter Salles. Além deste prêmio, o artista já tinha sido indicado para o Grammy Latino, o MTV Latin Awards, Premio Gardel de la Música Argentina e Premio de la Música (Espanha), entre outros.

Cabe reforçar, após este breve explanação, que na concepção deste trabalho, o grupo de músicos em questão baseia sua formulação musical sobretudo na milonga e no espaço geográfico (manifestado, aqui, pela categoria região-paisagem), sendo esses dois elementos os que poderíamos chamar de o núcleo das representações do espaço dos atores envolvidos.

No presente entendimento a milonga expressa musicalmente uma região-paisagem que é o pampa. Esta afirmação que contempla uma região-paisagem não quer dizer que se está de acordo com um conceito da escola possibilista de geografia, onde a identidade de um povo estava circunscrito a uma região que se expressava fisiograficamente por uma paisagem. Ao falar em região-paisagem se quer denotar que no entendimento das representações dos músicos existe a extensão de uma cultura sobre uma paisagem específica, que é o pampa. Contudo, essa cultura não está fechada em si mesma. O que se está a falar, portanto, é de uma condição representacional que une os indivíduos que ora se agrupam em parcerias e redes musicais. Uma região-paisagem, que é o pampa, se expressa por esse horizonte vivido, onde o relevo pouco acidentado e a variabilidade climática são tidos como pontos importantes na criação musical. Ainda, uma paisagem-região que também é o testemunho de uma sociedade colonial, de fronteiras móveis e de uma história compartilhada – matriz de muitas das representações que permitem com que atores sociais possam se encontrar no presente e buscarem semelhanças.

Mas porque a paisagem e os traços regionais são tão frequentes na obra dos artistas? Em primeiro lugar, é preciso considerar que, tal como afirma Berque, “a paisagem é a manifestação sensível de uma mediação” (BERQUE, 2000, p.109, tradução nossa) e traz imediatamente, através dos sentidos, as características do meio (*milieu*) que é resultado da relação entre a sociedade e a natureza. A paisagem, como se afirmou anteriormente, também é marca e matriz da sociedade (ibidem, 1998). Os indivíduos criam referenciais através da paisagem, pois ela faz parte da dimensão vivida do espaço geográfico. Ao falar de uma região-paisagem, se está querendo referir-se a uma região cultural do tipo vernacular, tal propõe Correa (2008) e sua relação com a paisagem. Segundo a proposta desse geógrafo, a região vernacular pode ser tomada como o produto da percepção espacial dos habitantes da região ou de fora dela. Interpreta-se, portanto, que de um lado a região é um espaço vivido (FRÉMONT, 1980), e de outro ela é fruto das representações daqueles que estão externos a ela. Conforme Frémont “a região, se existe, é um espaço vivido. Vista, apreendida, sentida, anulada ou rejeitada, modelada pelos homens e projetando neles imagens que os modelam. É um reflexo. Redescobrir a região é pois procurar captá-la onde ela existe, vista pelo homens”

(ibidem, p.17). Nessa concepção, a região existe através dos indivíduos que a criam. Assim, ao falar de região-paisagem, foca-se em duas dimensões do vivido, que neste trabalho encontram-se altamente imbricadas. A região contém atributos mais culturais e sociais: a língua, as etnias, as manifestações culturais de toda ordem. A paisagem, por sua vez, é um horizonte e um quadro de vida onde os atributos do ambiente físico se encontram mais visíveis e reconhecíveis.

Contudo, é necessário deixar claro, essa região-paisagem é aqui concebida no nível das representações, pois estas abarcam o percebido, o vivido, mas também a imaginação. A partir dos versos de *Indo ao Pampa* (FAIXA 11), de Vitor Ramil, é possível exemplificar essa relação

Vou num carro são / Sigo essa frente fria / Pampa a dentro e através / Desde o que é Libres sigo livre / E me espalho sob o céu / Que estende tanta luz no campo verde a meus pés / O que vejo lá? / Mata nativa instiga o olho que só visa me levar / Sobe fumaça branca e a pupila se abre pra avisar / Se há fumaça, há farrapos por lá / Eu acho que é bem / Eu indo ao pampa / O pampa indo em mim

Quase ano 2.000 / Mas de repente avanço a mil e oitocentos e trinta e oito / Eu digo avanço porque é claro / Que os homens por ali / Estão pra lá dos homens do ano 2.000 / Oigalê, que tal! Sou o futuro imperfeito de um passado sem lugar / Com a missão de olhar pra tudo e em tudo viajar pra não ser só um cego num espaço sem ar / Eu acho que é bem / Eu indo ao pampa / O pampa indo em mim

Diz um capitão: “Seja bem vindo, homem nosso tempo é todo teu / Tempo de morte, dor e fome, mas tempo de pelear / Onde as idéias não são cegas sem ar. / Só vou te pedir / A montaria, exausta / Não consegue mais andar / Que a partir de agora seja nosso o carro em que estás / Pois só um carro são nos pode levar” / E lá vamos nós / Seguindo a frente fria / Pampa a dentro e através / Séculos XIX e XXI fundidos sob o céu / Que estende tanta luz no campo rubro a meus pés / Eu acho que é bem / Eu indo ao pampa / O pampa indo em mim. (RAMIL, 1997).

Indo ao Pampa narra a experiência de cruzar os campos do Rio Grande do Sul; Ramil nos oferece a paisagem e a história que nela reside, reconstitui a história a seu modo, descrevendo o espaço dos Farrapos – tropas gaúchas que se rebelaram contra o poder central do Brasil em busca de independência, num confronto que durou dez anos (1835-1845). Toda a canção está presa no Pampa; a paisagem é o cenário da história onde os séculos se fundem – mas também o espaço vivido do artista. *Eu indo ao Pampa, o Pampa indo em mim*: ele, o observador-compositor, vai pela paisagem, participa dela; a paisagem o marca e ele a leva

consigo, sendo, portanto, marca e matriz. O pampa é percebido pelo artista e permanece dentro dele. A experiência de levar o pampa consigo é uma relação tão radical para o artista, que ele funde-se na paisagem – desde *o que é Libres sigo livre e me espalho sob o céu*.

Obviamente o artista, no presente, está reconhecendo a região, suas lutas pretéritas, suas paisagens, e ao fazê-lo se coloca nela, participando da sua história. Região e paisagem se encontram fundidos numa só representação, que ao mesmo tempo está localizado no passado, presente e futuro. O que vale ressaltar, portanto, é que o pampa, para os artistas, se expressa como uma região-paisagem, ou seja, uma representação do espaço – que expressa vivências, percepções, interpretações e imaginações, que por sua vez serve como um elemento de identidade – ou melhor, de identificação com o espaço.

Na opinião dos compositores o pampa é um elemento identificador, e neste pampa, a milonga opera como tradutor das diferenciações (de idioma, de nacionalidade), aproximando-os. A milonga cria identidade territorial e uma consciência de pertença geográfica a um determinado recorte espacial. Seria como afirmar: *somos de diferentes países, línguas e sotaques distintos, histórias nacionais particulares, mas o pampa cruza as fronteiras e é extensivo a todos nós, sendo que a milonga, como ritmo significativo a todos os países que participam desta extensão, é o que permite este encontro que agora realizamos*. Existe um entrelaçamento entre música, cultura e paisagem que compõe uma concepção musical típica do espaço platino, mas contemporânea. Sem cair na armadilha de dizer que se trata do “único gênero”, quando se apresenta a milonga como parte deste núcleo central das representações, se quer dizer que ela é usada para operar grande parte da representação do espaço platino em termos musicais. Objetivamente, a obra dos artistas analisados permite afirmar que a milonga varia em intensidade, porém é sempre presente, diferentemente de outros ritmos, como a chamarrita, o tango e o candombe, os quais aparecem particularizados na obra de apenas alguns artistas.

Ao falar anteriormente em “núcleo das representações do espaço”, se está querendo enfatizar que, tanto as contribuições de Abric (apud SÁ, 1996), com respeito ao “núcleo central das representações sociais”, quanto o “núcleo figurativo” de Moscovici e Vignaux (MAZZOTI, 2002), são importantes. Se para a Abric o núcleo central é constituído por elementos de representação os quais organizam e dão sentido a toda uma representação social, é o núcleo figurativo que realiza uma estrutura imagética dos elementos dessa representação. Como explica Sá (1996, p. 65)

Em linhas gerais, o núcleo figurativo é uma estrutura imagética em que se

articulam, de uma forma mais concreta ou visualizável, os elementos do objeto de representação que tenham sido selecionados pelos indivíduos ou grupos em função de critérios culturais e normativos. Assim descontextualizados, reorganizados em uma nova estrutura de conjunto e deles retidas apenas certas qualidades icônicas, tais elementos passam a gozar de uma considerável autonomia em relação à totalidade do objeto original. Tal recriação nuclear do objeto pode ser então amplamente utilizada, como forma básica de conhecimento, em uma variedade de situações e circunstâncias, em associação com outros saberes e informações, definindo mesmo essas situações e intermediando o acolhimento de novas informações.

Sendo assim, se compreende a centralidade do espaço geográfico para a formulação de uma concepção musical, que poderá ou não resultar em uma estética musical específica, mas que por si só dá indícios da importância das representações do espaço para a criação artística. A expressão mais clara do núcleo figurativo seria a proposição da Estética do frio e do templadismo. Na proposta de Vitor Ramil isso fica ainda mais claro, pois foi a partir de uma imagem – o gaúcho na paisagem fria tomando seu mate – que o compositor desenvolve todo um raciocínio para relacioná-la com a milonga e executar uma série de adjetivações que permitiram propor conceitos estéticos como *rigor*, *profundidade*, *clareza* etc. Ramil mergulha no imaginário imagético do gaúcho e a partir de uma imagem específica, reorganiza uma nova estrutura, tirando apenas algumas qualidades icônicas, como afirma o texto acima. Dessa forma, se consegue trazer alguns elementos tradicionais para dentro de uma concepção contemporânea de música popular. As outras propostas, mesmo que se diferenciando, não deixam de guardar a centralidade da paisagem, do elemento climático e da milonga para proporem suas obras pessoais. Parte-se tanto de conceituações já executadas, que tem Ramil como referência importante, mas também de vivências próprias, a questão das identidades nacionais e outros elementos que possam particularizar cada artista dentro de um mesmo quadro – a música popular platina.

Uma vez que, já vimos que o pampa e a milonga são duas representações centrais nos artistas, veremos a seguir que as representações também podem se referir ao espaço com claras intenções territoriais, ou seja, com vistas à apropriação simbólica e material do espaço. Por certo, desde já, nas concepções estéticas, nas representações do espaço, da cultura e da música platinas, já se está operando condições de ação sobre o espaço. As bases representacionais de um território musical já se encontram elaboradas.

7.2 Um território musical para o espaço platino

Há uma conformação de um novo território musical contido no espaço platino. Tal afirmação se baseia primeiramente, no estudo das representações sobre os discursos de uma condição periférica da região, e a contestação às centralidades da indústria cultural na América do Sul, advogando por uma nova centralidade: o espaço platino. Além de discutir esse aspecto, trata-se a seguir do estabelecimento de um mercado consumidor dessa música, viabilizado por shows independentes, pelas políticas da cultura através de instituições, pelo estabelecimento de selos discográficos e produtores culturais. Por fim, se discute a categoria *evento*, buscando um entendimento do evento musical como territorialização das representações do espaço realizada pelos músicos.

7.2.1 De periferia à nova centralidade

As representações que levam à compreensão de um movimento de contestação da centralidade musical maior na América do Sul, o Rio de Janeiro, e a construção da idéia de uma nova centralidade, colocam em destaque o Mercosul enquanto uma nova realidade regional do espaço platino, oferecendo uma perspectiva nova para o intercâmbio cultural.

Vitor Ramil é apontado por muitos dos entrevistados como o músico que colocou em manifesto a contestação da centralidade do centro do país. E ao fazê-lo, levou consigo não só brasileiros, mas argentinos e uruguaios a buscarem também um intercâmbio na região. O artista encerra desta forma o seu ensaio *A Estética do frio*:

Depois da novela Pequod e de Ramilonga, realizei um disco chamado Tambong. Gravado em Buenos Aires, Argentina, este trabalho promoveu um encontro de músicos platinos e brasileiros, do Sul, Centro e Nordeste do Brasil. Sua motivação estava na determinação de subverter um estado de coisas no Brasil, que faz com que suas regiões sintam-se marginalizadas em face da hegemonia do centro do país em muitos aspectos da vida nacional, entre eles, a produção cultural. Vejo Porto Alegre e Rio Grande do Sul como um lugar privilegiado por sua história social e política e sua situação geográfica únicas. Somos a confluência de três culturas, encontro de frialdade e tropicalidade. Qual é a base da nossa criação e da nossa identidade se não essa? Não estamos à margem de um centro, mas no centro de uma outra história (RAMIL, 2004, p.28).

Ao colocar em xeque a centralidade do sudeste do país em termos de produção cultural, por meio da representação de um *novo centro* e de uma *outra história*, Vitor Ramil cria condições objetivas para a ação, que de fato ele próprio já houvera colocado em prática, ao retornar à Pelotas e buscar consolidar um mercado para sua música ao sul do país e nos países vizinhos. A própria Estética do frio serve como um fator de diferenciação e de diálogo com o país. No entanto, ao diferenciar-se, cria uma nova representação do espaço, onde apesar de dialogar com país, é distinta, e cria identidade e centralidade, ainda que secundárias no cenário nacional. Mesmo nas narrativas ficcionais, Ramil retoma o assunto. Por exemplo, em sua última novela, *Satolep*, um personagem da trama afirma: “Estamos a caminho de expressar a transição, entre os países do Prata e o Brasil, que é este lugar e que somos nós” (RAMIL, 2008). Ramil institui, portanto, um lugar que não é exatamente o Brasil, nem exatamente o Prata (referindo-se à Uruguai e Argentina); mas com o uso dos termos *este lugar* e *que somos nós*, o autor institui uma identidade própria, um lugar – referência espacial que a geografia humanista considera como àquele espaço de referência afetiva, centros de significado da experiência humana (NOGUÉ, 1985)

Porém as repercussões destas idéias não se restringiram somente na obra de Ramil, nem ao menos aos artistas sul-riograndenses. Ramil, interpelado por uma jornalista na Festa Internacional Literária de Paraty, sobre a Estética do Frio, afirma “isso acaba evidentemente chegando nas pessoas, porque não é um movimento mas se movimenta, não é um manifesto mas se manifesta” (TV CULTURA, 2007). De outra forma, em palestra ministrada em 28/06/2010, Vitor Ramil afirma que a Estética do frio enquanto idéia já se espalhou por outras áreas que não a música, afirmando que até o campo da moda já despertou interesse pelo termo. Na fotografia também há buscas por uma Estética do frio (Fig. 24), como indica a sessão do fotógrafo Daniel Marengo, comentada por Stela Rates (JORNAL DA UFRGS, 2008, p.16).



Figura 24: *Nas bordas do sul da América do Sul, o tempo anda na cadência bem marcada das estações, numa aproximação dos ritmos esperados para a vida. Mas é o inverno que nos dá o tom. Quem por aqui nasceu não raro sente não haver, em tempo ou lugar algum, invernos como os de sua meninice. O frio está na infância. É a marca de nossa ancestralidade* - Stela Rates. (JORNAL DA UFRGS, 2008, p.16). (Foto: Daniel Marengo).

O Templadismo, da mesma forma, inspirado em grande medida nas propostas de Ramil, advoga por uma condição de trânsito e intercâmbio musical no espaço platino que escapa aos grandes mercados e busca criar condições de reprodução musical neste espaço.

Na verdade essa região que estamos parados sempre foi periferia, até na época pré-colombiana. Não foi nem o centro do mundo guaraní, nem o mundo dos índios da Patagônia (...) era uma situação de uma região de transição. Mesmo do ponto de vista geográfico, era a borda do planalto brasileiro, onde aqui acaba e começa outra coisa. E o que eu acho interessante que fala Vitor e o que estamos falando agora é que de certo ponto chegou a hora de dizer: *ok: vamos tomar as coisas em nossas mãos. Vamos deixar de estar vivendo uma vida que constantemente está sendo pautada por o que acontece no centro* (DREXLER, D., 2010).

Um dos momentos marcantes, anterior à declaração acima, foi a oficina que Daniel Drexler⁵² ministrou em Porto Alegre sobre o Templadismo, em 05/06/2009. O evento resultou em um debate do músico com o público, que contou com a presença de inúmeros

⁵² Daniel foi único músico estrangeiro participante da edição 2009 do projeto Unimúsica, dedicada à discussão sobre o gênero canção e à difusão dos cancionistas contemporâneos.

compositores, como Marcelo Delacroix, Richard Serraria e Zelito, além de universitários, pesquisadores e demais interessados. Inicialmente, falando sobre sua percepção sobre o Uruguai, Daniel afirma que

é um lugar onde eu sempre tive a sensação da periferia do Brasil, lá embaixo, e agora com a criação do Mercosul, e o começo do relacionamento do Brasil com Argentina, e a intenção do Brasil de ser um líder da região, e comunicar-se com o resto da região... daí parece que passamos de estar na periferia para estar no meio de tudo isso. Então eu acho que o que está acontecendo a nível musical, como uma planta muito pequena que agora está começando a brotar, é parte de um fenômeno muito maior, muito mais complexo que isso, uma necessidade mútua de aproximação entre Montevidéu e Porto Alegre, uma coisa que acho que vai ficar cada vez mais forte (DREXLER, D., 2009).

O sentimento de estar na periferia também é manifestado pelos músicos sul-riograndenses. Richard Serraria intervém, e logo em seguida Marcelo Delacroix:

Nós também estamos nos dando conta que Porto Alegre passou o tempo de ligação entre Brasil, Uruguai e Argentina, e também sempre tivemos essa sensação de estarmos isolados, sempre um pouco... figuras curiosas pro resto do Brasil, nosso clima é diferente, nosso jeito de falar é diferente, tudo... E agora com o Mercosul sentimos que passamos a ser ponte entre essas culturas... estamos começando uma nova era de comunicação de troca, e romper também com certos preconceitos, que a gente começa a se sentir tão irmãos, que o preconceito de mídia e de cultura vão caindo por terra... (SERRARIA em: DREXLER, D., 2009).

Uma associação que acho que nos aproxima muito do Uruguai, mais do que a Argentina, aqui no RS, é essa sensação de isolamento, parece que a gente diz assim: *bom, já que ninguém está prestando atenção no que estamos fazendo, nós podemos fazer o que a gente quiser, sem obrigação de ficar atendendo à demandas de mercados. Já que eu não vou aparecer na Globo mesmo, então eu posso fazer o que eu gosto de fazer.* (DELACROIX em: DREXLER, D., 2009).

Na apresentação do seu disco Longes⁵³, Ramil também ressalta o sentimento de isolamento, de estar na periferia do mercado musical de massa. Porém, longe de conotação negativa, o artista reafirma sua identidade híbrida entre o Brasil e os países vizinhos, e se coloca voluntariamente nesta condição de afastamento da centralidade da música brasileira, como espécie de postura ética:

53 Vitor Ramil, ao lançar suas gravações, costuma redigir um texto em primeira pessoa explicando o conceito de cada obra. Dessa forma, Ramilonga, Tambong, Longes, délibáb, entre outros, podem ser considerados como discos conceituais, no sentido de que há uma concepção que perpassa toda a gravação.

Para quem, como eu, vive nos longes do Brasil, nos longes da pressa dos mercados, nos longes das gentes, [...] tendo feito um disco chamado LONGES e tendo falado anteriormente dos longes em que vivo, lembro-me agora de um livrinho de pensamentos que encontrei uma noite numa casa de tangos velha e enfumaçada de Buenos Aires. Numa página aberta ao acaso, havia um pensamento de Kafka. Se minha memória não inventa muito, estava escrito: para lutar contra o mundo, comece apartando-se dele. Pensei em Paul Gauguin e Emily Dickinson, presentes no disco; pensei em mim mesmo, que estava há quase três meses naquela cidade, que estava há muitos anos no interior do RS, que... E me peguei pensando em espanhol (RAMIL, 2004c).

Daniel Drexler por sua vez, em duas declarações, coloca ênfase na transformação deste sentimento de periferia e isolamento:

Eu acho que uma das dicas mais importantes é passar dessa situação de nos sentirmos na periferia de algo e nos darmos conta que temos uma potencialidade muito boa por causa dessa sensação, e uma capacidade integradora mesmo em universos muito diferentes. Esse é o grande presente que temos agora. Entender que estamos parados no meio de um processo que vai ser muito forte e talvez estejamos até numa condição privilegiada para compreender os dois universos (DREXLER, D., 2009).

E uma das coisas que acho que pode gerar uma melhoria na qualidade da vida da gente que mora aqui é você sintá que não está parado aqui, tenha uma vida aqui, não tenha que ir até Madrid para que sua vida aconteça, senão a gente fica aqui com a sensação de que nasceu no lugar errado. E que está na periferia esperando, vendo a vida passar, sem capacidade de incidir na tomada de decisões. E não só na música... Em todos os pontos, na economia, na cultura em geral, na vida (DREXLER, D., 2010).

A partir da análise da conjuntura econômica e política, de uma maior integração dos países, via instituições supranacionais como o Mercosul, e aliado a isso, uma insatisfação com a falta de perspectivas para a reprodução plena de seu fazer musical distante dos grandes centros, os músicos propõem uma nova centralidade, um novo espaço de trocas para fugir duplamente aos grandes mercados de música comercial e à localização geográfica desses centros, marcadamente representadas pelo Rio de Janeiro, mas também Buenos Aires, e Madrid já dentro de um contexto extra-continental.

Nesse sentido, Ramil já afirmara em dois momentos, que Porto Alegre e Rio grande do Sul estavam no centro de um novo processo:

Nós somos um centro. Não somos o centro do Brasil, mas somos um centro, onde há uma confluência de linguagens, de Argentina, de Uruguai e de Brasil. [...] A nossa produção deveria nascer [...] desse nosso centro, que

hoje em dia a gente chama de Mercosul. Porto Alegre, capital cultural do Mercosul. Faz sentido esse título pomposo (NÃO, 2002).

“Não estou à margem de uma história, estou no centro de outra”, respondi, antes de seguir para a Argentina, ao poeta/editor Ricardo Corona em entrevista à revista Medusa, a respeito da minha mudança do centro para o extremo sul do Brasil e meu conseqüente afastamento do calor do mercado. Decidi não perder meu tempo com *tonterías*. Eu já acreditava que o Rio Grande do Sul devia tirar proveito de sua posição geográfica e cultural privilegiada, desse centro estratégico que representa, dessa conexão de platinidade e tropicalidade impressa em nosso espírito como um mapa. (RAMIL, 2000).

O jornalista e compositor sul-riograndense Arthur de Faria, afirma: “Vitor é o primeiro cara que eu vi formular claramente essa idéia que me agrada muito de que o Rio Grande do Sul não é periferia, o Rio Grande do Sul é a fronteira viva entre o Brasil e a América Latina” (DELACROIX & FARIA, 2010). Faria, que tem se destacado tanto no cenário da música platina atual, assim como na música brasileira, também contesta a centralidade do Rio de Janeiro. O músico formou recentemente a banda Surdomundo Imposible Orquesta, que reúne músicos de Buenos Aires, Montevideú, Porto Alegre e São Paulo, com boa vinculação da mídia especializada. Em suas apresentações em Buenos Aires, Arthur responde ao jornalista argentino:

Há um Brasil do sul que vai do Rio Grande do Sul a São Paulo, mais cosmopolita, bastante distante dos clichês de exportação do que é “o Brasil”. [...] Rio de Janeiro e Bahia, agem como se o Brasil fossem eles. Isso resulta irritante e, no caso do Rio, às vezes patético, porque faz tempo que perderam o papel protagonista na cultura brasileira, embora jamais vão admitir isso (AMBITO, 2010).

Arthur de Faria (2001) em livro publicado sobre a música de Porto Alegre no século XX, mostra que a relação de proximidade entre a cidade e os países vizinhos não é nova. O compositor lembra que já no início do século XX Porto Alegre curiosamente abrigava uma das primeiras fábricas de discos no Brasil, prensando títulos de música argentina e uruguaia. A empresa Casa Elétrica, através do selo Discos Gaúcho, foi responsável por gravar e prensar em 1909 o primeiro disco de tango argentino na América Latina, *El Chamuyo*, na voz de Francisco Canaro. Essa história está sendo gravada atualmente em formato longa-metragem pelo diretor sul-riograndense Gustavo Fogaça. A matéria do jornal Zero Hora, intitulada “Estética do frio” (LERINA, 2010), traz a notícia da gravação do filme em Porto Alegre e Buenos Aires, que tem o músico argentino Kevin Johansen interpretando o papel de Canaro. Faria destaca em seu livro, também, a audiência sul-riograndense às rádios da

Argentina e Uruguai. Fato que é reiterado por Richard Serraria e Marcelo Delacroix.

[...] em relação a questão da radiodifusão, na década de 1940, 1950, comenta-se que as pessoas ouviam bastante em Porto Alegre à noite as rádios de Buenos Aires e Montevideu... e ao mesmo tempo ao longo do dia a Rádio Nacional do Rio de Janeiro (RICHARD SERRARIA apud DREXLER, D., 2009).

[No Rio Grande do Sul] antes da década de 1930, antes do Getúlio Vargas, tinha um cenário musical regional muito rico que tinha muito a ver com a relação com a Argentina. E aí o Getúlio Vargas, para tentar dar uma unidade ao Brasil, definiu o samba como a música brasileira, e aí [...] as rádios deixaram de tocar qualquer outro tipo de música que não fosse o samba. [...] então toda essa cultura que era comum a todos nós as rádios deixaram de tocar, de prestigiar, e quem não fazia samba aos moldes da Radio Nacional do RJ, estava fora do mercado. (MARCELO DELACROIX apud DREXLER, D., 2009)

Delacroix fala ainda que na década de 1970 havia um cenário musical muito rico em termos de música popular brasileira com forte influência platina, mas que logo na década de 1980 chegou a onda comercial do rock brasileiro e os músicos que não seguiram esse gênero estava fora do mercado musical. O compositor está se referindo a diversos artistas como Almôndegas, Bebeto Alves, Carlinhos Hartlieb, Jerônimo Jardim, Raul Ellwanger, Musical Saracura, entre outros. Arthur de Faria e Marcelo Delacroix contam sobre momentos seminais no intercâmbio, por exemplo, com músicos uruguaios, como um show realizado pelos dois em Porto Alegre homenageando o compositor montevideano Leo Masliah, que a convite deles foi assistir ao show.

7.2.2 Outra história, outra geografia, outra música

De fato, na bibliografia disponível sobre o assunto, além das entrevistas realizadas e das pesquisas em geral, se reconhece que o intercâmbio entre o sul do Brasil, o Uruguai e Argentina, não é algo novo. Músicos do sul do Brasil, como Raul Elwanger e mais tarde o ainda jovem Vitor Ramil, possuíam parcerias com ícones da música latino-americana como Mercedes Sosa. Carlinhos Hartlieb, em 1983, gravara um disco de clara influência tropicalista com referências andinas, *gauchas* e indígenas do sul. Nei Lisboa, na década de 1990, formara uma banda de músicos do Rio Grande do Sul e Montevideu para a gravação de

um disco ao vivo, baseado no candombe. Somado a isso, Montevidéu, Buenos Aires e Porto Alegre mantiveram alguns eventos bi-laterais de intercâmbio de música, teatro e dança. Porém, qual a diferença da canção atual e a geração da canção latino-americana das décadas de 1960 e 1970 – calcada no protesto político e numa ideologia anti-imperialista – e seus desdobramentos posteriores?

Kevin Johansen entende a música atual como processo, consequência de uma evolução que tem gênese na década de 1960. Além disso, o artista advoga por um movimento baseado na diversidade musical, levando a considerar-se um “desgenerado”, ou seja, que não possui gênero musical que o possa classificar. Em termos históricos, Johansen pontua:

[...] se poderia dizer que existe uma nova música rioplatense desde os anos 60, que foi evoluindo, conjugando os folclores de cada região com a linguagem universal do rock, do pop, etc. É rítmico, mas com base na guitarra, sobretudo a milonga campeira ou crioula, assim como a tanguera, com mais *groove* e mais aproximada ao afro. [...] Atualmente no Rio da Prata há uma ebulição cultural parecida a do Brasil nos anos 60, quando se cristalizou a bossa nova e sua extensão, o tropicalismo, baseado na antropofagia de Andrade. Só que agora tudo está mais integrado e tudo é mais veloz. (JOHANSEN, 2008).

Ana Prada reitera a posição do artista ao afirmar que “Kevin tem dito que é um *desgenerado*, fora de todo o gênero e acho que essa é a música que está surgindo no Rio da Prata hoje” (PRADA, 2008). Tommi Lebrero vai em direção semelhante ao afirmar que “particularmente me identifica a luta contra a impostura e meu universo musical é tão amplo que intenta abarcar todo o ocidente e, porque não, até um pouco do oriente” (LEBRERO, 2010). Pablo Grinjot se identifica igualmente com essa perspectiva. Em entrevista, o compositor uruguaio responde:

No inspirado, abrupto e misterioso ato de criação de sua obra, [o compositor] se conecta por uns instantes ao seu tempo histórico, seu presente pessoal, seu lugar, sua cultura, como um raio que une por um segundo a nuvem com a terra. Os cancionistas da Bacia do Prata se encontram num processo de construção de um estilo que tem como característica a diversidade. [...] E de todas estas frentes opostas e diversas, está sendo construído um território comum no qual se pode manifestar uma verdade íntima e pessoal que o identifica com seu tempo, seu lugar, seus colegas, seu público e seu contexto social. (GRINJOT, 2010).

Dessa forma, se vê uma representação fortemente apoiada na diversidade musical como fator, justamente, de identidade. Johansen (2008) contribui para essa assertiva ao comentar: “Temos uma grande afinidade estética, ética e amistosa. Apesar de sermos bem

distintos em forma, há uma busca comum por romper os moldes do cantautor⁵⁴ previsível e auto-indulgente”. Nesse sentido, Daniel Drexler expõe as diferenças ideológicas da atual música em relação às gerações passadas.

Não me sinto confortável com o rótulo de cantautor, já que este rótulo vem associado à canção de protesto de esquerda da década de 60 e eu creio que este tipo de canção já está esgotada (ao menos a mim quase não interessa). Só há um tipo de revolução em que ainda creio: a revolução do conhecimento. A esta altura do campeonato, gostaria de ver menos camisetas com a foto de Che e mais camisetas com a foto de Bernardo Houssay⁵⁵, de [Eduardo] Mateo⁵⁶ ou de Clemente Estable. (LIBERACIÓN, 2007).

Em entrevista, Drexler afirma que o que sua geração se distingue da geração anterior é a mudança de utopia. Para o artista sua utopia não é mais a revolução política, mas uma *revolução criativa*, e reitera sua posição respeito às gerações anteriores.

Eu acho que tem uma mudança de utopia, que tem a ver também com o tempo histórico e de geração. (...) Isso não quer dizer que não segue havendo no subcontinente posturas políticas como aquelas dos anos 60 e 70, mas hoje não tem aquela sintonia e sincronia total entre a classe política e a classe criativa. [...] Eu acho que cada movimento, cada canção é reflexo de sua época. E naquela década, dos 60, dos 70, a sociedade estava muito politizada. E tinha uma visão de retomar a ideia da questão, da unificação da América Latina. [...] E agora eu acho que não tem que ver com isso, não tem tanto que ver com uma postura política; tem que ver com uma questão mais regional, de gente se encontrando por causa de similaridades regionais. (DREXLER, D., 2010).

A fusão entre o *beat* e os gêneros locais acho que foi feita antes pela geração de [Eduardo] Mateo, El Kinto, [Ruben] Rada [...]. Agora, é certo que eles enfatizaram mais a fusão com gêneros urbanos como o *candombe* e a *murga*. Nós também lidamos com o *candombe* e a *murga*, mas também percorremos muito a geografia do interior, por isso aparece com tanta força a *milonga*, a *chamarrita*, a *chacarera*, os estilos... Outra diferença com a geração anterior, talvez seja uma ênfase regional maior, que salta as fronteiras políticas e que tem mais que ver com fronteiras climáticas e topográficas. (COSAS TUYAS, 2010)

Vítor Ramil por sua vez, considerando a música brasileira, afirma buscar uma

54 *Cantautor* é um termo que designa o cantor de suas próprias composições, que se popularizou durante a década de 1960 e 1970. *Canção de autor* é outro termo para designar a música de tais cantores/compositores.

55 (1887-1971) Fisiologista argentino, Prêmio Nobel de Medicina em 1947,

56 (1940-1990) Compositor uruguaio e um dos fundadores do chamado *candombe beat*, juntamente com Ruben Rada e Jaime Ross. Por terem florescido na mesma época, compara-se o *candombe beat* ao tropicalismo brasileiro.

unidade na diversidade musical do país. No caso dele, a milonga, ou seja, a sua “leitura fria de mundo” imporia uma unidade e seria a matriz pela qual a diversidade musical brasileira se expressaria em sua obra. Dessa forma, Ramil reage ao tropicalismo:

se o ecletismo fizera sentido na música brasileira da minha infância e adolescência nos anos 70, anos de ditadura militar, como reação natural a um mundo que tendia a se perpetuar em formas estanques, agora, num mundo plural cujas portas estavam todas abertas, fazia menos sentido que uma linguagem capaz de pôr unidade na diversidade” (RAMIL, 2004, p.18)

Está manifestado pelos artistas, portanto, que a música atual se difere de décadas anteriores, seja em termos ideológicos, seja nas influências musicais, seja na organização interna da mesma. Ainda que distintas em certos pontos, os artistas reconhecem uma situação de abertura cultural, e ao mesmo tempo uma necessidade de construção de uma identidade musical regional, baseada na diversidade da mesma, de uma convergência regional de artistas e trocas musicais entre os países. Mas como, na prática, funcionam tais intercâmbios? E quais são, geográfica e musicalmente, as repercussões disto?

7.2.3 Parcerias e transculturações musicais

Embora as parcerias entre os músicos estudados tenham acontecido em inúmeras frentes, de forma multidirecional, um dos fluxos mais importantes, que é o intercâmbio Montevideu - Porto Alegre tem origem em 2001, quando Jorge Drexler, impressionado com o disco Tambong, convida Vitor Ramil para participar de seu show na Sala Zitarrosa, famoso espaço cultural na capital uruguaia, onde se conheceram pessoalmente. A partir de então, Ramil insere Jorge no cenário musical brasileiro, centro do país, ao apresentá-lo ao carioca Paulinho Moska. Em 2002, Jorge Drexler faz seus primeiros três shows no Brasil: Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre. Mas enquanto no Rio de Janeiro e em São Paulo seu público era pequeno, o músico destaca que

me lembro que de início sempre foi Porto Alegre o lugar onde tive mais público [...] no Santander (Cultural) foi uma revelação, pois o público estava muito por dentro [...] eu fui ao Uruguai e contava: *em Porto Alegre conhecem a música uruguaia! perguntam por [Fernando] Cabrera, [Leo] Masliah, por Ruben Olivera, por Jaime Ross!* A mesma sensação que eu tive

quando fui a Buenos Aires dois anos antes, 1999, e havia um amor pela música uruguaia, tão grande. E então eu dizia: *temos que ir a Porto Alegre, nos querem, há um lugar no mundo onde nos querem, vamos!* (DREXLER, J., 2010)

De certo modo, Jorge está retomando dois pontos já expressos anteriormente: o primeiro diz respeito à surpresa com o interesse do público porto-alegrense, demonstrando conhecimento da música de seu país; o segundo é a sensação de isolamento e condição periférica, ao afirmar “nos querem, há um lugar no mundo onde nos querem”. Jorge Drexler, nessa mesma entrevista, enfatiza que a raiz desse diálogo travado nos últimos dez anos na região foi Vitor Ramil. Além disso, coloca grande otimismo no processo musical em curso na região, ressaltando que “o Rio Grande do Sul está neste momento situado no centro de um dos canais de abertura cultural que têm o mundo (hispanófono-lusófono) neste momento” (ibidem), ressaltando a importância da fronteira na região. Ele enfatiza também que, de Porto Alegre, se chegou a outras cidades do sul, como Florianópolis. Porém o artista ressalta a diferença entre sua conexão com Porto Alegre e com os outros estados do Brasil:

A conexão com o Rio Grande do Sul é totalmente diferente do resto do Brasil. A conexão com o Rio Grande do Sul é mais de ida que de volta. Ou seja, vocês (sul-riograndenses) estão olhando para o sul. Para diferenciarem-se do resto do Brasil tomam como modelo o pampa. A relação com o resto do Brasil é: *como os músicos brasileiros disseram que “sim”, então você pode*. Lenine, Chico César, Paulinho Moska, Marcos Suzano disseram “ok”, e o público brasileiro tem um respeito enorme por seus músicos, então eles dizem “*esse cara é bom*”, e o público aceita. [...] Mas aqui é diferente... e também o que fez Daniel (Drexler) e Ana (Prada). Na verdade eles fizeram essa conexão ser real. Daniel levou muita gente para lá (Montevidéu) e tem a enorme vantagem que vive no Uruguai e seu âmbito de ação está muito centrado na região, conhece muito o interior da Argentina, conhece cada vez mais o sul do Brasil. [...] Mas Vitor (Ramil) foi um visionário. Seu trabalho de conexão cultural é muito mais importante do que ele suspeita. (ibidem).

O artista reconhece o trabalho de Daniel e de Ana na integração real entre Uruguai e Rio Grande do Sul. Daniel, que já havia estado por primeira vez em 2006 em Porto Alegre, participou em um show de Vitor Ramil na edição 2007 da série Unimúsica⁵⁷. Naquele momento, Daniel conheceu outro músico que participava como convidado no show de Vitor, o compositor Marcelo Delacroix, que acabou se tornando um parceiro musical freqüente de Daniel. Em 2008 Delacroix vai à Montevidéu, a convite de Daniel, realizar alguns shows e conhece Ana Prada. Posteriormente em 2009, Ramil, Daniel, Delacroix e Ana apresentam em

⁵⁷ Programa musical mensal que possui temáticas anuais. A edição 2007 intitulou-se *As palavras das canções*, e a edição 2009 intitulou-se *Cancionistas: música de hoje*.

Porto Alegre a primeira edição do espetáculo intitulado “Porto Alegre – Montevideu Sem Fronteiras”, dividindo suas canções no mesmo palco. Paralelamente a isso, em 2007, na ocasião dos shows e participações de Daniel Drexler em Porto Alegre, Richard Serraria, parceiro musical de Delacroix, realiza os primeiros contatos com o uruguaio, nascendo também outra frutífera parceria. Richard, que participava da edição 2009 da série Unimúsica, indicou Daniel Drexler para participar do evento, e partir de então sucederam-se inúmeras participações do cantor em Montevideu e Buenos Aires, fazendo outros parceiros nestas cidades. Na ocasião da oficina sobre *templadismo* Daniel conhece Zelito, compositor de Santo Antonio da Patrulha, gerando mais uma parceria. Durante a participação em um show de Daniel, Richard e Zelito, conheceram o argentino Pablo Grinjut e logo após seu parceiro musical Tomi Lebrero. Grinjut de certa forma executa papel semelhante a Daniel Drexler, reunindo músicos na sua casa quando em passagem por Buenos Aires.

Dessa forma, se Vitor Ramil proporcionou as primeiras conexões entre Porto Alegre e Montevideu, Daniel Drexler por sua vez foi o principal difusor da música porto-alegrense na capital uruguaia, além de proporcionar as parcerias entre brasileiros e argentinos. Passados poucos anos das primeiras parcerias, Vitor Ramil, reconhecendo a movimentação em curso, dialoga com Daniel, no palco, em um concerto dos dois com a orquestra Fundarte, em Porto Alegre:

Vitor Ramil – Isso que vem acontecendo é muito legal, não é Daniel? Estamos assim... Porto Alegre está num contexto muito legal de integração, está todo mundo trabalhando pra isso. E Montevideu se aproximando muito, Porto Alegre se aproximando muito de Montevideu, de Buenos Aires.

Daniel Drexler – Está acontecendo muita coisa, gente indo e vindo...

Vitor Ramil – E o Daniel é um dos caras lá em Montevideu que de alguma forma agrupa muita gente.

Daniel Drexler – E Vitor é um cara de Pelotas que também agrupa muita gente (risos).

Vitor Ramil – Mas eu não recebo ninguém na minha casa, ele recebe trinta porto-alegrenses na casa dele, não pára... fazendo churrasco... (risos).

Daniel Drexler – Já tive acampamento na minha casa de gente do Rio Grande do Sul. (DREXLER, D. & RAMIL, 2010)

Da mesma forma se observa que ao longo desse intercâmbio, ocorre aquilo que se pode chamar de *transculturação*. O uso do termo tem base na noção de *transculturação*, do antropólogo cubano Fernando Ortiz para reagir a outro termo – *aculturação* – usado pelos antropólogos anglo-saxões.

Entendemos que o vocábulo *transculturação* expressa melhor as diferentes

fases do processo transitivo de uma cultura a outra, porque este não consiste somente em adquirir uma cultura, que é a rigor o que indica a voz anglo-americana *aculturação*, mas sim que o processo implica também necessariamente a perda ou desarraigo de uma cultura precedente, o que poderia significar uma parcial desculturação, e além disso significa a conseguinte criação de novos fenômenos culturais que poderiam denominar-se *neoculturação*. (ORTIZ, F., 1987, p.96-7).

Enfocando neste processo de transformação da cultura, Ortiz afirma que “a criatura sempre tem algo de ambos progenitores, mas também sempre é distinta de cada um dos dois” (ibidem). Segundo o crítico literário uruguaio, Ángel Rama, que propõe o termo *transculturação* narrativa a partir da proposição de Ortiz, são comentadas algumas características da teoria deste antropólogo.

Sua visão é geométrica, segundo três momentos. Implica em primeiro lugar uma “desculturação parcial” que pode alcançar diversos graus e afetar variadas zonas tanto da cultura como do exercício literário, embora acarretando sempre a perda de componentes considerados obsoletos. Em segundo lugar implica em incorporações procedentes da cultura externa e, em terceiro, um esforço de recomposição, lidando com os elementos resistentes da cultura originária e os que vêm de fora. (RAMA, 1985, p.38).

Por sua vez, o termo em inglês, *transculturation*, de Ang (1991), indica a maneira como o ocidente se apropria de aspectos de outras culturas e as reinventa para seu próprio consumo. O mesmo termo é interpretado por Iwabuchi (2002) como um processo da globalização no qual encontros assimétricos de diferentes culturas resultam na transformação de um determinado objeto cultural, originando-se um novo estilo. Esta proposição baseia-se na relação global-local, e centro-periferia. Kong (1997), ao seu modo, pontua que as forças globalizantes do atual período da modernidade – em outras palavras, a intensificação do meio técnico-científico-informacional (SANTOS, 2009) – resultam em processos de *transculturação*, que se traduzem no intercâmbio de elementos culturais e no esfumaçamento de fronteiras.

Contudo, há processos culturais que não se dão no simples binômio cultura dominante - cultura subjugada, que é o pano de fundo de grande parte das interpretações sobre *transculturação*. É preciso matizar essa relação. Ao expor o processo de *transculturação* nesta pesquisa, que se dá no encontro de três Estados-nação, ambos tidos como periféricos, se está querendo por à vista que os processos culturais na região em questão são mais complexos que a relação global-local, centro-periferia. Estando os músicos situados numa mesma região – tida como periferia – o diálogo se dá dentro dela, ainda que, como toda a arte contemporânea,

esteja aberta ao mundo. Será mais produtivo, então, considerar a abordagem transversal de Ortiz (2005), pois permite visualizar que entre o local e o global há outras nuances, como o regional, o nacional, etc. Dessa forma, se pode visualizar que um diálogo entre músicos populares de diferentes nacionalidades, circunscritos a uma mesma região representacional (no caso deste trabalho, o espaço platino), as transculturações entre os músicos se dão através do cruzamento de nacionalidades e influências locais e pessoais aliados a uma idéia de construção de semelhanças regionais. Essa abordagem de certo modo tem similaridade na abordagem multiterritorial proposta por Haesbaert (2004, 2008) que enfatiza uma condição contemporânea dos sujeitos de experimentarem simultaneamente vários territórios.

Se visualiza cada capital com suas respectivas características, em distintos países; esses países, representacionalmente, fazem parte de uma região, que pode ser o pampa, a bacia do rio da Prata, espaço que se soma ao Mercosul, mas que, por motivos operacionais se optou por denominar de espaço platino. Desta forma, os elementos particulares de cada nação agem em direção a um diálogo com ritmos ou manifestações que já são compartilhadas por essas nações, como a milonga, o chamamé, a chimarrita, o mate, a paisagem, a língua, o clima temperado, etc. Representando esses elementos em conjunto – os externos e os internos às culturais nacionais – torna-se possível um diálogo transcultural. Esse processo se dá como um enriquecimento das culturas nacionais e forma uma representação de outra cultura, regional, mas contemporânea. As representações da diversidade cultural, expressas nas declarações dos músicos, se tornam meios de ação (condições) para o aprofundamento e legitimação dessa mesma diversidade. Uma vez que, na concepção dos músicos, a cultura regional já é diversa, a transculturação passa a ser mais do que *um* diálogo, mas sim *o* diálogo possível.

As repercussões do intercâmbio entre os músicos, em termos pessoais e artísticos podem ser conferidos em algumas declarações. Serraria coloca a questão em duas oportunidades.

Independente da questão mercadológica e de circulação que demanda mais tempo, imediatamente isso já está tendo reflexo na minha forma de compor, na minha forma de pensar... volta tua proposição no sentido de que estar nesse local, a geografia desses lugares, a cartografia que eu me permito criar nesses lugares é imediato, e traz reflexos na minha forma de compor, de tocar, de montar um espetáculo. (SERRARIA, 2010)

Nessas andanças, nesses encontros, a gente vem conversando, tocando, se divertindo, e tem elementos que se parecem, se assemelham, se misturam, talvez o principal dele seja a milonga, a milonga de três países, a milonga de três fronteiras, a milonga do Brasil, do Uruguai, da Argentina, e ao mesmo

tempo a gente começou a brincar como uma milonga poderia ter uma letra de bossa-nova, uma letra de amor. Uma bossa-milonga (AIRES DE LA PAMPA ALEGRE, 2010)

Numa mesma direção estão, Pablo Grinjot e Tomi Lebrero. Enquanto para este último “sempre é muito nutritivo compartilhar com músicos como Richard [...], os irmãos Drexler, Sebastián Jantos e Dani Lopez no caso do Uruguai” (LEBRERO, 2010), Grinjot afirma que “A experiência de Yakupampa⁵⁸ me fez retornar a minha terra com ânsia de compor em um estilo percussivo e mais intenso” (GRINJOT, 2010).

Já Ramil, por sua vez, coloca:

Venho procurando me dar o direito de cantar todas essas coisas que estão na minha formação, sejam as coisas de outros países, de outras origens, como as coisas aqui do sul, da minha própria cidade [...] esse contexto regional, a partir do momento que eu comecei a transitar muito pelo Uruguai e Argentina, tocar com gente de lá, falar mais e mais o espanhol, conviver, aproximar essa nossa cultura com a deles, isso também passou a estar muito presente, passei a ter parceiros lá, isso começa a repercutir na tua música e por aí vai (PRÓ-MÚSICA, 2007).

Inúmeras declarações e acontecimentos indicam os processos de transculturação aqui sustentados: ensaios, shows, palestras. Daqueles que se pôde acompanhar, talvez um dos mais significativos tenha sido a oficina de candombe no Teatro de Arena, em Porto Alegre, ministrada nos dias 11 e 18 de junho de 2010, por Sebastián Jantos. Sebastián Jantos, que também é percussionista, veio a Porto Alegre ministrar uma oficina do ritmo montevideano (nessa mesma ocasião Jantos fez inúmeras apresentações em Porto Alegre, dividindo o palco com Richard Serraria, Mário Falcão, Zelito, Pablo Grinjot e Tomi Lebrero). A oficina contou com a participação de integrantes do bloco percussivo independente Turucutá, entre eles Carlos Catalogne, uruguaio radicado em Porto Alegre.

A oficina dividiu-se da seguinte forma: uma introdução ao ritmo, resgatando suas origens africanas, algumas considerações sobre etnias e religiões africanas e seu contexto em Montevideu, os tipos de tambores do candombe, entre outros aspectos. Após isso se procedeu com o desenvolvimento progressivo de habilidades dos *toques* de candombe, ou seja, o treino dos tipos de batida mais conhecidas (FAIXA 12). Um aspecto importante são as chamadas *cuerdas de candombe*: se trata de grupo de percussionistas, análogo a uma bateria

58 Espetáculo montado em Porto Alegre, reunindo músicos brasileiros, argentinos e uruguaios, montado por Richard Serraria em junho de 2010. A apresentação ressaltou o caráter da percussão, da influência africana, sobretudo com o sopapo – instrumento de percussão afro típico do Rio Grande do Sul.

de samba (embora tenha significados e códigos distintos), que se reúnem para tocar nas ruas – normalmente sempre o mesmo trajeto. As *cuerdas de candombe* são territorializadas, pois seu trajeto delimita muitas vezes a extensão de sua comunidade; cada uma possui toques próprios, formas de execução mais suaves ou intensas, sendo essas características fatores de identidade do grupo. O ato de percorrer um caminho com uma *cuerda de candombe* se trata de um momento de visibilizar a prática musical, territorializar o ritmo percussivo na paisagem sonora da cidade. Talvez, na chuvosa e fria tarde de 11 de junho de 2010, tenha sido a primeira vez em que uma *cuerda* (ainda que tenha sido uma aula) se pôs a preencher o cenário sonoro do centro da cidade de Porto Alegre, como se pode verificar na Figura 25 e no Faixa 13. A partir dessa oficina, Carlos Catalogne, do bloco Turucutá sugeriu aos participantes que se reunissem em uma data específica no local de ensaio do bloco para que se avançasse na formação da primeira *cuerda de candombe* de Porto Alegre. Inicialmente, na ausência dos instrumentos percussivos originais para criar tal grupo, se usariam os instrumentos percussivos da música brasileira que mais se assemelhassem em sonoridade. Uma *cuerda de candombe* com tambores brasileiros, promovida por um uruguaio radicado no Brasil, que compõe um bloco de percussão brasileira que ensaia dentro de uma quadra de escola de samba.



Figura 25: Sebastián Jantos, no centro, ao fundo, ensinando os toques do candombe no centro de Porto Alegre (Foto: Lucas Panitz).

A transculturação, nesse sentido, age como a fusão de espaços – ou de marcas culturais de um espaço que preenchem o outro – tomando formas mais ou menos aproximadas. Ela só pode ocorrer, portanto, se houver uma territorialização dos elementos externos com os próprios do lugar. Ao longo desse processo se criam identificações e/ou identidades que, por representarem diferentes espaços, também ocasionam experiências de espaço híbridas, ou melhor, transculturais. Portanto, se foi enfatizado anteriormente o papel da milonga como elemento de identificação comum no espaço platino, no processo de intercâmbio entre os músicos fica claro também processos transculturais através de entrada de ritmos que são particulares a parcelas desse espaço platino.

7.2.4 A dimensão pessoal das parcerias e as tecnologias da comunicação

Outra questão, fundamental, e que está presente em grande parte dos músicos,

é a importância das relações interpessoais, de afeto e simpatia, que unem tais artistas. Diferentemente de artistas de grandes gravadoras – onde as parcerias musicais muitas vezes são decididas pela direção da gravadora, pelos produtores, como forma de visibilizar artistas um na obra de outro para fins de difusão comercial – os músicos desta pesquisa são em quase sua totalidade artistas independentes, à exceção de Jorge Drexler e Kevin Johansen, signatários da Warner e Sony, respectivamente. Ainda assim, dentro destas gravadoras, tais compositores não figuram no grupo de artistas *mainstream*; ou seja, são artistas que não estão no grupo central de trabalho das gravadoras para programas de televisão de grande audiência, novelas, rádios comerciais, etc. Tal condição faz com que, independentes ou não, tenham grande liberdade para escolha de parceiros. No caso específico dos artistas independentes, as parcerias acontecem primeiramente no plano pessoal, motivado pela empatia, e em seguida se concretizam eventos onde se divide o palco. A forma de encontro se dá basicamente por indicação de amigos próximos. Por exemplo: Sebastián Jantos conheceu o trabalho de seu principal parceiro brasileiro, o porto-alegrense Mário Falcão, através de um CD que Daniel Drexler possuía por indicação de seu parceiro Marcelo Delacroix. Marcelo Delacroix, por sua vez virou parceiro do uruguaio Dani Lopez, pois este último é tecladista da banda de Daniel Drexler. Essa relação, de vínculos interpessoais, é ressaltado pelos artistas.

[...] claramente se dá assim, a gente vai se movendo através dos vínculos humanos. (DREXLER, D., 2010).

E eu acho que o que está se construindo agora vai além do fato casual, de um cara chegar ali... É uma questão de construção muito mais de base. Por isso que eu penso que agora a situação tem uma projeção diferente. Porque não é uma questão simplesmente de que o Fito Paez caiu lá e gravou com o Titãs e desapareceu. É uma situação que se está gerando que tem cada vez mais gente trocando, trocando. E não só trocando no aspecto artístico, mas no aspecto vital. A gente está se encontrando em casamentos, aniversários... é uma semente muito mais forte agora (ibidem).

[...] Por isso que eu venho há muitos anos fazer show em Porto Alegre sem passar pelo Rio de Janeiro, e é uma coisa boa. Eu também tenho muita vontade de fazer show no Rio de Janeiro, mas também, dessa maneira está muito bom. Eu fiz shows em Concórdia, Paraná, Rosário, também antes de chegar a Buenos Aires. E foi legal porque agora tenho vínculo com esses lugares muito forte. E o que recupera essa capacidade é estabelecer vínculos no nível humano. Isso tem que ser natural. (DREXLER, D., 2009).

E eu disse pra ele (Marcelo Delacroix): *eu gostaria de você aqui no meu aniversário, em La Paloma*. e lá caíram os gaúchos. [...] Aí começamos a falar com o Marcelo de fazer o projeto no Porto Alegre em Cena, [...] e as coisas estão acontecendo primeiro no plano humano, e depois estão saindo pra outros lados. (ibidem)

Marcelo Delacroix, durante o show “Porto Alegre Montevideu Sem Fronteiras”, também ressalta a importância das parcerias, ao conversar com a platéia:

Vocês podem imaginar a alegria que a gente está com esse encontro. Primeiro o Vitor Ramil é um ídolo de todos nós, como é de vocês também, e esses dois amigos (Daniel Drexler e Ana Prada) que se formaram nos últimos dois anos, e a gente vem se encontrando, indo a Montevideu, eles vindo a Porto Alegre, fazendo essas parcerias, e pensando que um dia nós nos encontraríamos todos juntos no palco, e esse dia chegou (SEM FRONTEIRAS, 2009).

Em parte dos casos, as tecnologias da informação e da comunicação, como a Internet, são tidas como muito importantes por alguns músicos, no processo de estabelecimento destes intercâmbios. Dentro deste processo, destaca-se tanto a Internet para comunicação interpessoal, com as ferramentas de telefone e vídeo-fone como *Skype*, quanto para fins profissionais, como a rede social *MySpace.com*, principal meio de divulgação de músicos em escala global. Embora isso não seja consenso. Nesse sentido, Pablo Grinjet afirma que “não foram ferramentas tecnológicas mas sim relações pessoais que me aproximou dos músicos e minha cidade e de outras cidades” (GRINJOT, 2010). Tomi Lebrero, num mesmo sentido afirma que a Internet “ajuda, mas não teve muito disso. Como te disse, querer entrar em contato com o sul do Brasil e Uruguai vem de uma necessidade de querer unir peças de um quebra-cabeças musical, e isto excede ao *MySpace*”(LEBRERO, 2010).

Já Daniel Drexler, avaliando a importância das tecnologias, afirma:

A relação com a Espanha tem claramente a ver com o melhoramento das tecnologias. A relação com o Rio Grande do Sul tem que ver com as duas coisas: o melhoramento das tecnologias, mas também com o tempo histórico. Agora é um tempo de integração, não um tempo de separação. (DREXLER, D., 2009).

[...] A situação nova, na minha geração de músicos, o que aconteceu com meu irmão Jorge, com Martin Buscaglia, Ana Prada, toda essa geração de músicos estamos vivendo uma nova realidade pela internet e melhorias dos meios de comunicação, e tanto Martin, Ana, como eu, já no segundo, terceiro trabalho já estávamos pisando fora: na Argentina, Chile, Peru, aqui (Brasil), Mexico, Cuba, coisa que não acontecia antes. (ibidem).

Richard Serraria enfatiza o papel da comunicação entre os músicos, ao cantar em um show: “Milonga cavalgando via-skype, abraçando a gente, encurtando a pampa” (FAIXA 5, AIRES DE LA PAMPA ALEGRE, 2010). Num mesmo sentido, Sebastián Jantos

em um diálogo com o autor desta dissertação, fala da grande importância da Internet e do MySpace especificamente para que se tenham concretizado parcerias no Brasil e Argentina, mas também na sua própria cidade.

Sebastian Jantos - Depois de eu ter meu primeiro trabalho gravado eu fiz o MySpace pra divulgação [...]. Foi uma coisa muito interessante, porque esses músicos que eu conhecia tinham MySpace e com muitos deles eu consegui me relacionar, então foi aí eu achei um fato mais real poder tocar idéias com músicos que eu achava muito distantes.[...] E na casa do Daniel, nessas guitarreadas⁵⁹ estava um CD do Mário Falcão e toquei o CD e “*ah esse cara é muito bom*”. Aí convidei ele pro MySpace e aí trocamos e acabaram nesses encontros, que foi o primeiro, ele me trouxe aqui [em Porto Alegre] em janeiro esse ano.

Lucas Panitz - Então tu vê que a maneira primeira que possibilitou esse contato que se concretizou com os shows, foi essa coisa da Internet?

Sebastian Jantos – Foi a internet, porque a internet criou em mim além do contato com o Jorge (Drexler), com o Daniel (Drexler), com o próprio Nicolás (Klisich), essa turma de compositores [...] também eu consegui pela internet os caras do Brasil e da Argentina que estão mais ou menos na mesma, de contatar pela Internet e saber que são caras como eu, que moram num lugar como eu, e que podemos fazer coisas juntos. Então foi uma aproximação muito importante. [...] E em Concórdia (Argentina), foi também pela internet, com o Diego Bertoni, que ele gostou da minha música no MySpace e convidou pra eu participar de um show dele... e fizemos mais dois shows lá. (JANTOS, 2010).

Arthur de Faria também realizou parcerias no Prata através desta ferramenta:

Ficou mais fácil, a internet possibilitou isso. O Surdomundo começou porque um dia o [Martin] Buscaglia⁶⁰ me ouviu no MySpace, e aí mandou um email porque achou legal, aí eu ouvi as coisas dele e achei legal também, aí não sei quem conhecia as coisas do Maurício Pereira⁶¹, o Oswaldo Fattoruso⁶² [...] (DELACROIX & FARIA, 2010).

Vê-se que as representações sobre o papel das tecnologias para o intercâmbio cultural variam bastante. Porém, alguns trechos como os de Daniel, Jantos, Serraria e Fari, permitem o reconhecimento de um papel importante nesse processo. O MySpace, em pouco tempo se tornou a rede social de músicos mais importante em escala global. Semelhante a outras redes sociais, como Orkut ou Facebook, o MySpace é gratuito e permite a inclusão de músicas em lista, como uma rádio particular, que pode ser ouvida gratuitamente por qualquer

59 Reuniões onde as pessoas se encontram para cantar e tocar violão, geralmente em casa de amigos.

60 Músico uruguaio, amigo de Daniel e Jorge Drexler

61 Maurício Pereira é compositor paulistano, ex-integrante da banda Mulheres Negras.

62 Baterista uruguaio, também precursor do *candombe beat*, tendo trabalho com Milton Nascimento.

peessoa. Além disso, há espaço para fotos de divulgação, agenda de shows, recados, etc. Os artistas convidam outros artistas os quais admiram ou com quem gostariam de manter contato para relações profissionais. O impacto do MySpace na geografia da música mundial resulta na intensificação de parcerias musicais próximas ou distantes, aumentando o fluxo de artistas – ao deslocaram-se para encontros – e principalmente de representações de ritmos e formas poéticas que se hibridizam. Pode ser visto como uma grande ferramenta através da qual os processos de transculturação podem ser viabilizados. E uma vez que se trata, basicamente, de uma ferramenta usada principalmente por artistas independentes, se tornou possível atingir outros públicos além do seu raio de ação local. Formam-se redes de músicos que transitam por inúmeros pontos que antes não eram percorridos, ou sua intensidade não ocorria da forma como atualmente acontece. Logicamente, a viabilização destas questões também tem muito a ver com a popularização das tecnologias de gravação, a perda da centralidade das grandes gravadoras no cenário mundial e da intensificação e barateamento dos sistemas de transporte, como já foi comentado no capítulo da abordagem teórico-metodológica.

Porém, se por um lado as tecnologias da comunicação são fundamentais para estabelecer parcerias e contatos, o que faz com que os artistas aqui estudados permaneçam em comunicação e em troca real são as relações pessoais e de parceria musical. É o vínculo pessoal entre os artistas que dá sentido ao uso das tecnologias.

7.2.5 Algumas observações sobre aspectos mercadológicos

Obviamente, dentro do fenômeno musical, não se poderia negligenciar a dimensão mercadológica da música, uma vez que ela é feita por profissionais que vivem da venda de seu material e da audiência de shows. É necessário lembrar que tais músicos, são profissionais independentes em quase sua totalidade, dependendo de mercados consumidores de sua arte, para que possam se reproduzir enquanto artistas. Assim, por um lado as transculturações são ocasionadas como consequência das parcerias, intensificadas pelas tecnologias da informação e comunicação que permitem que cada artista possa intensificar intercâmbios artísticos em diversas partes do mundo. Por outro, tais ações desembocam na abertura de mercado para os mesmos. E como estamos falando de artistas com grande grau de independência das questões mercadológicas do mercado de massa, vê-se que as parcerias se

dão inicialmente no plano pessoal e pelo que se poderia definir como uma empatia musical. No entanto, o resultado em termos de mercado musical é muito importante. Ao explicar seu processo de busca por ampliação de seu universo musical e da circulação da sua música, Richard Serraria explica como se deu o processo de estabelecer parceiros do Uruguai e Argentina.

Eu conheci o Daniel num show que ele fez na Livraria Cultura, que ele fez sozinho, tímido, um show pequeno, se não me engano 2006, 2007, [...] fiz contato com ele, e também com algumas conversas vendo esse movimento dele de circular pelo mundo. Fiquei pensando algumas questões, me questionando sobre isso, uma necessidade minha também de expansão, [...] também era um momento de expansão desse universo de criação, de falar para além de Porto Alegre, mais universal, me libertar um pouco disso, e também no aspecto de mercado, de circulação. Então, tanto como ideário estético, de poder falar mais coisas e ter mais experiências em outros locais e ao mesmo tempo com essa questão de mercado, pensando assim: *bom, eu quero viver disso, trabalho com isso e pra onde eu posso circular? Por onde eu posso andar, expandir meu trabalho?* (SERRARIA, 2010).

[...] A situação de mercado também circulando por Montevidéu, pela Argentina, pensando também o papel de Buenos Aires assim como papel de São Paulo, a Argentina com pelo menos mais uma meia-duzia de cidades com boas condições de trabalho, [...] essas coisas demoram, mas ao mesmo tempo muito feliz pelo fato de estar indo a esses lugares[...] (ibidem).

Percebe-se que o artista vê a ampliação de seu trabalho para o mercado musical da Argentina como alternativa ao centro do Brasil, sem excluí-lo, obviamente. Para Ana Prada ingressar no mercado brasileiro também oferece boas perspectivas: “para os uruguaios, que somos três milhões, projetar-se a um mercado como o do Brasil e Argentina é fundamental. Além da empatia cultural que compartilhamos” (PRADA, 2008). Pensamento semelhante é de Sebastián Jantos quando afirma:

[...] Tu sabe que isso é uma boa consequência, porque artisticamente eu adoro tocar aqui, me sinto muito honrado de tocar com músicos brasileiros, de compormos juntos, porque tenho uma linguagem comum com eles. Eu sempre escutei essas harmonias, coisas de arranjos... e além disso por uma questão de desenvolvimento, economicamente é muito bom tocar aqui. [...] Porque eu trabalho da música, e tenho que pensar nisso também. Senão fica impossível pra continuar fazendo música. [...] também que pela proximidade, a gente tem mais possibilidade econômica de vir pra cá. Fazer coisas com os músicos daqui (Porto Alegre) se torna normal pra mim. Uma coisa muito interessante que está acontecendo agora, conversando com a Rossanna (produtora de Jantos), é que quando nós planejamos uma agenda de shows, pensamos quase com a mesma facilidade para marcar uma data aqui em Porto Alegre ou marcar uma data no Tartamudo ou no Bar Lobo, em Montevidéu. Porto Alegre já faz parte do meu circuito de shows de música

uruguaia (JANTOS, 2010).

Na opinião de Daniel Drexler, as similaridades entre o Rio Grande do Sul e o Uruguai, de se sentirem na periferia do processo cultural da América do Sul é um incentivo “para que se trabalhe em conjunto para somar esforços: essa similaridade que você (Delacroix) está falando entre RS e Uruguai também é outra coisa a mais pra tentar fazer pontes. É um impulso a mais. [...] E é bom que se forme um bloco regional forte. Daí as coisas começam a circular” (DREXLER, D., 2009). Em oportunidade anterior, o artista já abordava algumas características da música popular na região:

A canção templadista, si é que já se pode falar de canção templadista, tem a fortaleza de ter surgido em uma região onde o mercado é mais uma ilusão do que uma realidade. Isso a limita para poder crescer, mas lhe dá uma consistência e uma capacidade de inovação incríveis. E quando se sai da região e se entra em contato com o mercado já se faz com um caráter muito firme. Hoje em dia nos damos conta que estar livre do “ruído” do mercado em um momento de germinação foi uma grande benção, embora sempre tenhamos percebido como uma desgraça (LIBERACIÓN, 2007).

Portanto, para os artistas está bem clara a proposta de que a criação de uma nova centralidade é uma forma de estabelecer um mercado cultural, por certo de menores proporções, mas que garanta a reprodução do fazer musical. Nessa direção, Tomi Lebrero afirma que visualiza que já se pode visualizar um resultado concreto no intercâmbio entre artistas do espaço platino, ainda que pequeno. E completa: “Como diz (Pablo) Grinjot, somos artesãos neste mundo da música em comparação com as grandes produções. Eu agregaria: artesãos guerrilheiros, insurgentes e rebeldes” (LEBRERO, 2010). De alguma maneira, fazer esse tipo de música, descolada do grande mercado, se trata de uma espécie de postura ética, como foi ressaltado anteriormente, com base nesta citação de Vitor Ramil:

Para quem, como eu, vive nos longes do Brasil, nos longes da pressa dos mercados, nos longes das gentes [...] Tendo feito um disco chamado LONGES e tendo falado anteriormente dos longes em que vivo, lembro-me agora de um livrinho de pensamentos que encontrei uma noite numa casa de tangos velha e enfumaçada de Buenos Aires. Numa página aberta ao acaso, havia um pensamento de Kafka. Se minha memória não inventa muito, estava escrito: para lutar contra o mundo, comece apartando-se dele (RAMIL, 2004c).

Grinjot vai em direção semelhante, alertando que para além da questão mercadológica, é uma maneira de trabalhar pelo crescimento de uma cultural regional e

protegê-la “do bombardeio que recebem nossos povos através dos meios massivos. É um trabalho delicado de protecionismo e ao mesmo tempo de abertura a cultura global” (GRINJOT, 2010); de forma idêntica Daniel Drexler afirma “nós podemos criar um novo espaço que não seja uma periferia de um outro espaço. E interagir com outros espaços, não estou falando de fechar, não quero fechar nada” (DREXLER, D., 2010). A transculturação não deixa de ser reforçada nesse sentido, pois ao buscar parceiros os músicos também estão buscando nichos por onde circular sua arte, para se reproduzirem profissionalmente num mercado independente. Esse nicho é um espaço transnacional e regional ao mesmo tempo. Diz respeito a uma região histórica que se sobrepõe na confluência de três países.. Fazer música nesse espaço, num certo sentido, é identificar sua música com cada um destes espaços através de idiomas, ritmos e representações da cultura e do espaço. Daniel Drexler observa que nesse diálogo, a sua geração de músicos no Uruguai acabou por criar um diferencial na música. Abordando sua inserção no mercado internacional, na Espanha propriamente, o artista observa:

E o que é interessante, que muitos de nós uruguaios tratamos de fazer foi, tomar essa tradição folclórica tão marcada... e a novidade que temos como uruguaios que vamos tocar na Espanha é a sincopa, mas também temos outra novidade: nós roubamos o universo harmônico da bossa-nova. [...] E quando eu tento pensar o que é a coisa nova que estou tocando lá na Espanha, eu acho que do ponto de vista do estético da música... [...] o quê de novo há pra dizer, é essa riqueza harmônica que eu tomei da música brasileira e a rítmica da minha região. E gerar daí uma coisa nova. Isso talvez é um segredo dos uruguaios que estamos indo pra Espanha. (DREXLER, D., 2009).

Do ponto de vista mercadológico, portanto, criar uma estética musical que englobe música brasileira, rioplatense e do mundo, se torna um diferencial para sua inserção no mercado global, e também nacional e regional. Se consolidada uma estética musical, e se atrativa ao capital, pode vir a tornar-se estratégia de marketing para inserção de novos nichos culturais no mercado global de música *pop*. É assim que, diferentemente de outros momentos, artistas podem se manifestar num misto de cultura regional e cultura global, combinando elementos que lhe são próprios (Figuras 26 e 27) e outros assimilados da cultura do mundo. Como afirma Harvey (2006), de certa forma, toda a cultura (seus produtos culturais) se transforma em algum gênero de mercadoria. Entende-se que as transculturações e a criação de estéticas musicais ou de concepções musicais em termos mais gerais, são fundamentais para qualquer artista popular, pois este sempre busca, no próprio jogo da identidade, um meio de identificar-se com um grupo e diferenciar-se do mesmo. No caso do músico popular, sobretudo aquele que é compositor, criar sua marca, algo que lhe identifique, se torna

fundamental no próprio processo de se estabelecer e se entender como artista. O mercado global da música (isto é, as grandes gravadoras e seus parceiros), sempre atento, não deixa de reconhecer aqui e ali alguns artistas que se encaixam minimamente nos parâmetros necessários para comercializar a música do mundo. De outra forma, ele reconhece também o sucesso de alguns artistas que, optando por não seguir as fórmulas comerciais prontas do mercado musical, alcançam níveis de audiência e aceitação empolgantes ao mercado musical.



Figura 26: Jorge Drexler toca *charango*, típico instrumento andino (Foto: divulgação).



Figura 27: Jorge Drexler e as referencias rioplatenses na música *pop* (Foto: divulgação).

7.2.6 O papel das políticas da cultura e dos eventos musicais

Deste ponto, será importante falar da contribuição das políticas da cultura para a disseminação da idéia da música popular platina, e conseqüentemente da identidade platina e do espaço platino⁶³. Elencaram-se alguns eventos para comentar, nos quais se encontraram as declarações mais significativas. No conjunto, as iniciativas relatadas levam ao entendimento de um reconhecimento do espaço platino enquanto realidade cultural.

Ao longo dos últimos anos se têm observado um interesse em ritmo crescente das relações entre economia, política e cultura. De fato esse interesse tem como pano de fundo a integração econômica em escalas continentais e subcontinentais, a globalização da economia, a mundialização da cultura e o entendimento por parte dos atores públicos e

63 Parte desta discussão, sobre o papel das políticas culturais na geração de identidade territorial e novas representações do espaço, foi tratada em artigo recente, onde se pôde destacar os múltiplos atores das políticas culturais no âmbito do Mercosul (PANITZ, 2009c)

privados em desenvolver um mercado cultural interno e um diálogo entre as múltiplas identidades envolvidas ao longo da formação de blocos supranacionais (como o Mercosul) ou de redes regionais (como as Mercocidades⁶⁴). Portanto, visualizam-se as políticas da cultura como políticas territoriais, tanto em relação a seus objetivos quanto em suas consequências, pois redundam em criação de identidade, redes de atores culturais (produtores, músicos, pesquisadores, políticos) para ação coordenada no espaço, incorporação da cultura como estratégia de coesão territorial.

As políticas da cultura voltadas à música se encontram neste panorama. De um lado temos o esforço dos artistas independentes em circularem pelo espaço através dos vínculos humanos, de seus parceiros musicais, meio pelo qual se consegue baratear custos de divulgação de sua música. Os shows produzidos são geralmente pequenos e se procedem como uma sequência de shows na cidade e arredores, ao longo de uma semana ou duas, aproveitando ao máximo sua passagem pelo local para divulgar seu trabalho ao menos na mídia especializada – emissoras públicas culturais de rádio e televisão ou programas em emissoras privadas de pequena e média audiência. De outro lado, porém, há o papel das políticas culturais, efetivadas por eventos de médio e grande porte, em teatros e locais de maior lotação, ocupando espaço na mídia regional em horários nobres. Outra característica é a participação de artistas de maior conhecimento do público em geral, fazendo concertos gratuitos ou de custo acessível, viabilizados por patrocínios e instituições públicas. Tais eventos, realizados por instituições ou independentemente, são fortes disseminadores de representações do espaço e devem ser analisados sob uma ótica geográfica.

Alguns artistas reconhecem que as políticas da cultura, via apoios institucionais, se tornam uma forma de viabilizar em parte a sua reprodução enquanto músicos ligados a um grupo não-comercial, não-signatários de gravadores de porte e grande poder de penetração na mídia. Arthur de Faria, ao ser indagado sobre a importância do subsídio das políticas da cultura, responde:

Isso é bem complicado, pois virou uma via institucional. Porque qual é a outra forma? Eu nunca vendi mais que mil discos. O primeiro disco teve duas edições, uma de mil e outra de três mil. Mas sempre tiragens pequenas.

64 As Mercocidades são constituídas por redes de cidades no âmbito do Mercosul, divididas em unidades temáticas, entre elas, a de Cultura. Dentre os objetivos da Unidade Temática de Cultura, está: “desenvolver e difundir os valores culturais que definem a região, por meio do estabelecimento de mecanismo de cooperação entre produtores de arte em todas suas expressões (cinema, literatura, poesia, pintura, artesanato, música, dramaturgia etc.)” (MERCOCIDADES, 2009).

Mas de alguma forma o primeiro disco eu paguei todo, com a grana que eu ganhava em show. E depois numa tiragem seguinte com o Benjamin [Taubkin]⁶⁵ em conjunto com o dinheiro de vendas. Qual é o único modo? Ficou meio irreal essa situação mesmo. Agora, nós gravamos um disco de música instrumental [...], ficamos três anos atrás de algum auxílio. FUMPROARTE⁶⁶, Natura Musical⁶⁷, Petrobrás Cultural, e Natura novamente. E aí passou. [...] Mas se tu pensa, por exemplo, na França, na Austria, a arte que não é de mercado de alguma forma passa por um apoio institucional (DELACROIX & FARIA, 2010).

O artista conta também que apoios culturais nacionais, como o Rumos Itaú Cultural, se transformaram em iniciativas regionais no âmbito do Mercosul e América Latina, abrindo espaços no Argentina, Chile, Paraguai, Uruguai; se realizaram intercâmbios musicais. No caso, seu projeto, Surdomundo Imposible Orquestra, se apresentou em Buenos Aires no encerramento da versão argentina do programa. Ainda, falando de música platina, o artista acrescenta que: "Paraguai poderia estar nessa equação. É muito parecido, tem muito chamamé, guaranha, parece muito com Mato Grosso e com Rio Grande do Sul. E também era Missões⁶⁸. A gente não inclui nunca o Paraguai nessa jogada". (ibidem).

No âmbito do Mercosul, se verifica o programa *Latinoamericana: música para La integración*, promovida pelo Centro de Formação para a Integração Regional (instituição uruguaia dedicada aos temas do Mercosul), a agência alemã de cooperação InWEnt, a rede de Mercocidades e o Parlamento do Mercosul. O evento, realizado em Montevideú, contou com a participação de artistas da Argentina, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai. Os concertos eram realizados por um anfitrião uruguaio que subia ao palco com um parceiro de outro país. Nesta edição, Ana Prada cantou com a paulistana Tiê. Segundo o material de divulgação do evento, que já está no segundo ano de atividades,

Existe uma necessidade crescente por estabelecer pontes e fortalecer os vínculos entre os países da América Latina [...]. A música como meio, como fator de união entre os povos, tem um papel fundamental na construção da identidade. *Latinoamericana* propõe gerar uma experiência de integração cultural através da música, para nos conhecermos desde um lugar artístico, gerando intercâmbio e força de união entre os países latino-americanos (LATINOAMERICANA, 2009, tradução nossa).

65 Músico paulista que atualmente possui um selo que distribui alguns artistas do sul, como Vitor Ramil.

66 Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre, da Prefeitura de Porto Alegre.

67 Empresa de cosméticos que mantém um programa de apoio cultural à música.

68 O artista está se referindo à região das Missões jesuíticas, que inclui Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai.

Eventos como Rumbos – *Musica del Sur* também promovem a visibilidade de alguns artistas envolvidos na pesquisa, e muitos outros. O evento teve parceria entre o Itaú Cultural (instituição cultural brasileira) e o Centro Cultural San Martín da Intendência Municipal de Buenos Aires, e durante duas semanas mostrou artistas argentinos, brasileiros e uruguaios, como Liliana Herrero, Manuel Onis, Pablo Dacal (parceiro musical de Pablo Grinjt), Martín Buscaglia, Arthur de Faria, entre outros. Segundo o evento

Conceitualmente identificado com a estética do programa Rumos no Brasil, este encontro terá como espírito comum a feliz convivência entre gêneros de distintas regiões do continente americano. [...] Estes artistas nos coloca em contato com a diversidade de tradições musicais ancestrais e jovens, que são correspondentes à múltipla geografia argentina, brasileira e uruguaia, através de procedimentos variados. Cada um dos intérpretes e criadores nos faz mergulhar em um mundo musical singular e próprio, que é por sua vez expressão e veículo de identidades locais. Desta maneira, conformam um todo que, em um sentido gestáltico, é mais que a soma das partes (RUMBOS, 2010, tradução nossa).

No âmbito de Porto Alegre, o SESI-RS - Serviço Social da Indústria do Rio Grande do Sul – promoveu um concerto com Vitor Ramil e Daniel Drexler e a Orquestra Fundarte (FIG. 28). Segundo folheto do evento, a série de concertos do ano de 2010 anuncia que

tem como principal objetivo promover a música de orquestra, valorizando a produção musical gaúcha e suas interfaces com a identidade musical da América Latina. [...] essa noite, teremos Vitor Ramil e Daniel Drexler acompanhados da Orquestra da Fundarte (...) para um encontro inédito de dois ícones da música latinoamericana (SESI-RS, 2010).



Figura 28: Vitor Ramil (esquerda), maestro Antonio Carlos Borges-Cunha (centro) e Daniel Drexler no show com a Orquestra Fundarte, em Porto Alegre (Foto: Caroline Bicocchi).

Já o Porto Alegre em Cena é um evento – de artes cênicas, música e cursos –

promovido pela prefeitura de Porto Alegre e já conta com dezessete edições, sendo realizado sempre no mês de setembro. O evento conta com a coordenação do diretor de teatro Luciano Alabarse, que segundo Daniel Drexler, é uma dos porto-alegrenses mais ativos na integração cultural do espaço platino. Se bem a participação de grupos de teatro uruguaios e argentinos sempre foi presente no evento, é nos últimos anos que os shows musicais que simbolizam a integração no Prata também passaram a figurar na programação de forma mais intensa. Em 2009, destaca-se o show “Porto Alegre Montevideu Sem Fronteiras”. Em 2010 Em Cena trará a Surdomundo Imposible Orquestra, projeto de Arthur de Faria e Martin Busclaglia. O Sem Fronteiras (Fig. 29), que teve os ingressos das duas noites de apresentação esgotados no primeiro dia de venda, consistiu em um show com Vitor Ramil, Marcelo Delacroix, Daniel Drexler e Ana Prada, e mais uma banda composta de músicos porto-alegrenses e monteviduanos. No palco, os artistas dividiram as canções, cantando ambos em português e espanhol. Depois da edição do evento em 2009 em Porto Alegre o show será apresentado no dia 18/11/2010 no Teatro Solís em Montevideu. Segundo a coordenação do Porto Alegre em Cena,

Poa-Montevideo foi especialmente produzido para esta edição do festival. No palco a integração entre grandes músicos das duas capitais, estabelecendo contatos e trocas musicais intensas, descobrindo-se nas similaridades e revelando-se nos traços particulares de cada cultura. Um dos momentos mais aguardados do Em Cena, por atender pedido do próprio festival em criar um show coletivo, construído como momento de celebração entre Porto Alegre e Montevideu, cidade sempre marcante em nossa programação (PORTO ALEGRE, 2009).

Um espaço de divulgação cultural de Porto Alegre avaliou o show posteriormente, denotando absorção do discurso do promotor do evento:

Essa apresentação foi, em certo sentido, um símbolo da aproximação tardia entre os dois países e, logo logo, veremos Daniel (Drexler) e Ana (Prada), transitando com mais frequência por estas bandas. Em suma, uma bela noite, com belas canções e a certeza de que temos muito mais em comum com nossos vizinhos do que normalmente percebemos (POASHOW, 2009).



Figura 29: Da esquerda para a direita: Daniel Drexler, Vitor Ramil, Ana Prada e Marcelo Delacroix, no Porto Alegre Montevideu Sem Fronteiras, 2009 (Foto: Cristine Rochol).

Outro evento importante é o Festival de Inverno de Porto Alegre. Nos últimos anos, o evento trouxe Jorge Drexler duas vezes (2008 e 2010), e outros importantes nomes da música uruguaia e argentina. Na edição 2010 a página oficial do evento declara

Além de manter sua política de preços acessíveis, a programação acentua outra vez seu sotaque platino. É um evento que já se consagrou na cidade, não só pelas atrações, mas pelo fato de aproveitar a circunstância específica do inverno porto-alegrense que já originou, inclusive, a tentativa de criação de uma estética do frio (Vitor Ramil), algo que definiria a nossa singularidade cultural e nossa peculiar visão de mundo. Apostamos também na integração cultural com nossos hermanos platinos, sem esquecer de resgatar valores nacionais consagrados e de tentar apresentar algumas promessas artísticas interessantes (PORTO ALEGRE, 2010).

Já no material de divulgação do Unimúsica, chama a atenção a apresentação de Daniel Drexler, reconhecendo suas concepções estéticas, e incluindo-o como o único artista estrangeiro do projeto:

Musico uruguaio tido com um dos melhores cancionistas de sua geração, Drexler apresenta canção pop eletroacústica com marcada influência de gêneros folclóricos da bacia do Rio da Prata, como a milonga pampeana, o camdombe, a chamarrita e a murga montevideana. Desde 2005, utiliza o

termo “templadismo” para se referir a uma nova corrente estética integrada por músicos argentinos, uruguaios e do Rio Grande do Sul, que teria a presença dos reflexos topográficos, climáticos e demográficos regionais sobre a criação e uma atitude criativa aberta, assimilando as influências de um mundo globalizado (UNIMÚSICA, 2009, p.8).

Vê-se, portanto, um influxo das representações dos promotores dos eventos para a mídia cultural especializada, reforçando tais representações junto ao público. Ainda se vê o influxo de concepções como Templadismo e a Estética do Frio para dentro de instituições públicas, seja reconhecendo-as como concepções de integração dos músicos da região, seja estabelecendo-as como um norte – ou melhor, como um sul – para ações programáticas na esfera cultural. O discurso da identidade platina também está posto, dialogando com a cultura brasileira. Tais representações são inegáveis no sentido da assunção de um caráter distinto na busca de diálogos com os países do Prata para formular uma identidade que se conecta com o Brasil e com a América hispanófono. Tal como observou Jorge Drexler anteriormente

Vocês (sul-riograndenses) estão olhando para o sul. Para diferenciarem-se do resto do Brasil tomam como modelo o pampa. [...] Porto Alegre, Rio Grande do Sul, funciona com as autonomias espanholas, que tem uma história cultural própria [...] uma parte muito clara de diferenciar uma identidade (DREXLER, J., 2010).

Na edição 2010 do Festival de Inverno, Jorge Drexler convidou Vítor Ramil a participar da apresentação, como já houvera feito na edição 2008 do festival (Fig. 30). O argentino Kevin Johansen convidou a intérprete porto-alegrense Adriana Deffenti (Fig. 31), considerada por Arthur de Faria como uma das artistas da cidade que compõe esse intercâmbio platino. A argentina Dolores Solá contou com a participação do próprio Arthur de Faria e de outro porto-alegrense, Hique Gomez. Além disso, também realizou show da cantora e atriz argentina Soledad Villamil. Em todas as apresentações destes artistas estavam presentes milongas, candombes, tangos, chamamés, chacareras, reelaborados de um ponto de vista popular, não-folclórico.



Figura 30: Jorge Drexler e Vitor Ramil no Festival de Inverno 2008, parceria que se repetiu na edição 2010 do evento (Foto: André Feltes).



Figura 31: Adriana Deffenti e Kevin Johansen (ambos ao centro) no Festival de Inverno 2010 (Foto: Lucas Panitz).

Outros eventos que promovem intercâmbio entre artistas da região são as séries “Porto Alegre em Buenos Aires”, “Buenos Aires em Porto Alegre”, “Expresso Porto Alegre:

Montevideu”. São eventos bilaterais promovidos pelas prefeituras dessas cidades, no marco da Rede Mercocidades, onde a produção artística de uma cidade é mostrada em outra. Em um momento posterior, a cidade anfitriã leva a sua produção artística para sua cidade parceira, sendo que a música e as artes cênicas e visuais são as principais atrações – em conjunto com oficinas de música, literatura, debates etc. Nesses eventos, participaram artistas como Vitor Ramil, Arthur de Faria, Adriana Deffenti, Liliana Herrero, Carlos Moscardini, León Gieco, Pedro Aznar⁶⁹, entre outros. Há ainda eventos específicos como o Festival de Tango de Porto Alegre, que recebe só atrações de dança e de música voltadas ao gênero. Todos esses eventos, ainda é necessário destacar, não envolvem apenas instituições públicas, mas principalmente produtores culturais, atores privados, ONG’s, formadores de opinião, artistas e seu público.

Algumas outras instituições, privadas, podem ser citadas. Daquilo que se pode levantar de material, o Santander Cultural e a Livraria Cultura foram atores no âmbito de Porto Alegre que favoreceram a visibilidade de artistas independentes ou fora da cena comercial. Muitos artistas chegaram a Porto Alegre por primeira vez a partir dessas instituições, ou seus primeiros shows contaram com esse apoio, como por exemplo: os uruguaios Jorge Drexler, Daniel Drexler, Martín Buscaglia, Carlos Casacuberta, Sebastian Jantos, os argentinos Kevin Johansen, Pablo Grinjot, Tomi Lebrero, entre outros. Foi o caso, por exemplo, do show “Aires de la Pampa Alegre”, realizado em 12/05/2010, por Pablo Grinjot e Tomi Lebrero, os quais tiveram como convidados Sebastian Jantos, Richard Serraria e Zelito. O espetáculo, apresentado na Livraria Cultura, também foi apresentado naquela mesma semana no Teatro de Arena, em Porto Alegre e em São Leopoldo (Fig. 32).

69 Se reconhece que muitos dos artistas citados nesses eventos culturais, apesar de não estarem incluídos na presente pesquisa, também contribuem de forma significativa para a idéia de um território musical platino, sendo que muitos destes são parceiros ocasionais ou mais frequentes. O recorte realizado nesta pesquisa diz respeito a um grupo de artistas que atuam em parcerias, formam uma rede e, além disso, realizam representações do espaço semelhantes.



Figura 32: Aires de la Pampa Alegre em São Leopoldo⁷⁰ (Foto: Zeca Baronio).

Há também eventos pontuais onde os artistas se fazem presentes. Em Porto Alegre, que puderam ser presenciados, destacam-se dois. Em primeiro lugar “Vozes da Resistência e da Liberdade”, realizado durante o Fórum Social Mundial, reuniu diversos artistas da América Latina, entre eles Daniel Drexler, Mário Falcão, Sebastián Jantos e Raul Ellwanger⁷¹. Outro evento foi o ato a favor do voto epistolar promovido pelo Conselho Consultivo de Uruguaios em Porto Alegre, que contou com o encerramento de Daniel Drexler, que evidencia não só organização da comunidade uruguaia na cidade como o reconhecimento deste compositor como significativo para a cultura uruguaia e porto-alegrense.

O espetáculo Yakupampa (Fig. 33), de Richard Serraria, foi realizado no marco do Brasil Rural Contemporâneo, a Feira Nacional da Agricultura Familiar promovida pelo Ministério do Desenvolvimento Agrário do governo federal, em Porto Alegre. A feira teve como objetivo mostrar ações governamentais da área, além de shows mostrando a diversidade musical brasileira. Richard Serraria abriu o show de Gilberto Gil em 13/05/2010. Conforme o

⁷⁰ Repetiu-se a foto no trabalho para evidenciar procesos diferenciados. Na primeira ocorrência era tão somente uma apresentação. Nesta parte se quer mostrar o evento em sim.

⁷¹ Compositor destacado na década de 1970-80, apontado por Marcelo Delacroix e Arthur de Faria como um dos primeiros músicos de Porto Alegre a estabelecer relação musical direta com a Argentina, com parceiros como Mercedes Sosa e León Gieco.

material de divulgação do espetáculo

Yakupampa é a África pulsando forte no extremo sul da América do sul, tambores de religião batucando nas festas populares e junto à poesia crioula da América de colonização hispano-portuguesa. [...] Reunião de grandes talentos da música gaúcho-brasileira[...] num show sobre a africanidade no Cone Sul. Espetáculo centrado no tambor de sopapo mas com a presença no palco de uma comparsa de candombe e também do bumbo legüero além de instrumentos de carnaval. Se fazem presentes ainda instrumentos ancestrais da gauchidade como a viola de dez cordas e o bandoneon além da brasilidade da viola de cocho e cavaco junto à universalidade dos violinos e violões. [...] Os ritmos visitados passeiam pelo Brasil e sul da América do Sul: afoxé, jongo, candombe, chamamé, chacarera, samba, zamba, etc. No palco, junto com os músicos brasileiros, ainda um uruguaio nos tambores de candombe (Sebastian Jantos) e dois argentinos (Pablo Grinjot e Tomy Lebrero) no violino e bandoneon completam o supertime envolvido em Yakupampa. A saber: Yakupapa em dialeto banto é a provável origem do termo sopapo, tambor afro gaúcho. E Pampa na língua quíchua é a denominação da planície dos três países do sul da América. Yakupapa+Pampa=Yakupampa. (MDA, 2010).



Figura 33: Espetáculo Yakupampa. Da esquerda para a direita: Filipe Narcizo, Andréa Cavalheiro, Sebastián Jantos, Tomi Lebrero, Richard Serraria, Pablo Grinjot, Ângelo Primon e Mimo Ferreira ao fundo (Foto: Tamires Kopp/MDA).

Yakupampa propõe o resgate da cultura africana, fusão das músicas do Brasil, do espaço platino e do mundo fundido, através de representações do espaço. Elementos que indicam a relação ancestral do Rio Grande do Sul com o Prata, como o bandoneon (instrumento tipicamente argentino nos dias de hoje). Línguas indígena e africana,

instrumentos percussivos, espaço platino e paisagem fundidos em um mesmo nome. Além disso, a reunião de artistas de distintos países, indica a concretização da proposta.

Além de eventos promovidos por instituições, há outros eventos que são produzidos independentes de patrocínios institucionais. Será citado apenas dois, como exemplo. Um é o espetáculo *Canciones Cruzadas*, de Marcelo Delacroix e Dany López, apresentado em Montevideu (Fig. 34). A proposta do espetáculo foi cruzar literalmente as canções. Assim, Delacroix lançava seu olhar para as canções de López, versionando-as, e vice-versa. Dessa forma, entraram em diálogo estilos musicais, idiomas e interpretações distintas de cada canção. A banda que acompanhava os músicos também foi constituída metade de sul-riograndenses (Giovani Berti e Marcelo Corsetti) e metade de uruguaios (Eduardo Mauris, Gerardo Alonso, Tato Bolognini), permitindo dessa forma, diálogo não só entre canções e intérpretes, mas também de instrumentistas, reforçando as transculturações musicais.



Figura 34: O espetáculo *Canciones Cruzadas*, no El Tartamudo, em Montevideu. Da esquerda para a direita: Eduardo Mauris, Gerardo Alonso, Marcelo Delacroix, Tato Bolognini, Dany López, Giovani Berti e Marcelo Corsetti (Foto: acervo pessoal Marcelo Delacroix).

Outro exemplo é o espetáculo *Lagunas e Lagoas*, no qual dividiram o palco o porto-alegrense Mário Falcão e os montevidéanos Sebastián Jantos e Nicolás Klisich (Fig. 35). Segundo divulgação do espetáculo

Este evento pretende ser o primeiro de um ciclo de intercambio cultural através da música, sobretudo de carácter autoral, entre Uruguai e Rio Grande do Sul, na busca de estreitar, redescobrir e ressignificar os laços que nos unem. O espetáculo mostrará um concerto com interação contínua no palco entre os compositores e intérpretes Mário Falcão (Porto Alegre), Sebastián Jantos e Nicolás Klisich (Montevideu), os quais mostrarão suas canções acompanhados pelos músicos uruguaios Javier Cardellino, Federico Graña e o grupo de choro e chorinhos Barbosa (PAMPURBANA, 2010).

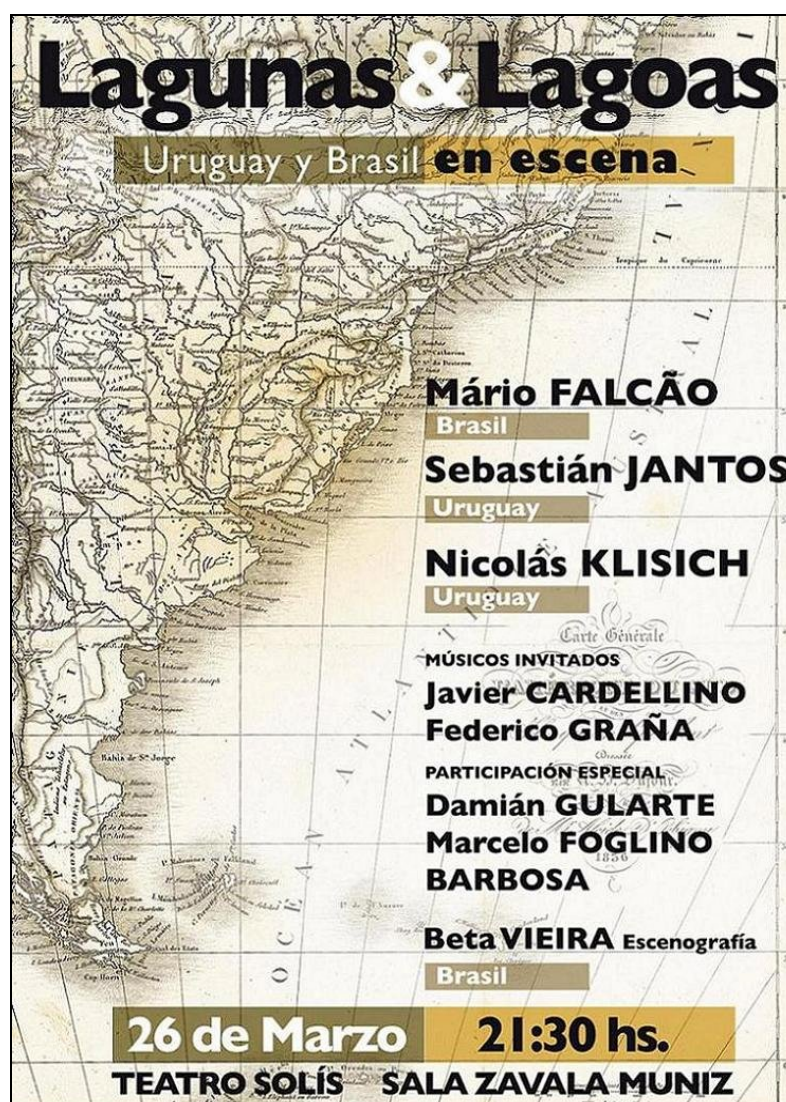


Figura 35: Lagunas e Lagoas e as representações do espaço platino na divulgação do evento (Fonte: acervo pessoal Sebastián Jantos).

A metáfora geográfica no nome do espetáculo é emblemática, pois usa duas línguas para designar elementos da paisagem comum que se assemelham⁷², para referir-se a uma integração que se dá no plano da música. Tal representação vai do texto de divulgação já

⁷² O equivalente a lagoa em castelhano é *laguna*. Não está em discussão aqui, portanto, o termo laguna em português, que se refere a uma feição geomorfológica de lago que possui comunicação com o oceano através de um canal (Ver Farion, 2007).

citada, passa por entrevistas e declarações dos músicos e chega nas representações visuais, como o próprio cartaz do evento, como pode ser conferido nos trechos abaixo e na Figura 36.

Há lagoas importantes entre o Uruguai e Brasil, como a Lagoa Mirim, a Lagoa dos Patos, os banhados do leste... estamos como que nos dois pólos dessas lagoas que nos unem. Si quisésemos nos junto em um ponto mediano seriam as lagoas do leste, explicou Sebastián Jantos. [...] “Faz tempo que estamos descobrindo que somos muito parecidos, contou Jantos, que esteve no Brasil em janeiro pasado, “os ditos, os costumes, temos muito em comum” (SODRE, 2010, tradução nossa).

Aí tem uma referência geográfica, tanto o Mário como eu gostamos muito dessas referências geográficas, [...] E gostamos de falar das lagoas, desse conjunto que temos... a Lagoa Mirim que é limite com o Uruguai. [...] daí a gente pensou em Lagunas e Lagoas. É a mesma palavra. Esse foi o conceito... e foi muito bom, foi baseado na geografia (JANTOS, 2010).



Figura 36: Lagunas y Lagoas na sala Zavala Muniz, em Montevideu. Em primeiro plano Mário Falcão (esquerda) e Damián Gularte (direita). Em segundo plano, ao meio, Sebastián Jantos (Foto: Alvaro García Illarze).

A consideração dos eventos musicais como interesse geográfico pode nos levar a compreensão da música com o espaço, pois como afirma Romagnan (2000), a música se territorializa em grande medida a partir de festivais e animações musicais. Portanto, será importante discutir a noção de *evento* trabalhada por Milton Santos. Esse geógrafo afirma que “se considerarmos o mundo como um conjunto de possibilidades, o evento é um veículo de uma ou algumas dessas possibilidades existentes no mundo” (SANTOS, 2009, p.144), e completa adiante que “os eventos são, todos, Presente. Eles acontecem em um dado instante, uma fração de tempo que eles qualificam. Os eventos são, simultaneamente, a matriz do tempo e do espaço” (ibidem, p.145). Como não se repetem duas vezes, os eventos são todos novos: “quando eles emergem, também estão propondo uma nova história” (ibidem). Dessa forma, se pode ver que o evento musical, ao criar representações platinas, do espaço platino, está também criando o espaço, pois como afirma Santos

os eventos mudam as coisas, transformam os objetos, dando-lhes, ali mesmo onde estão, novas características. [...]os eventos dissolvem as coisas (C. Diano, 1994, p.91), eles dissolvem as identidades, propondo-nos outras, mostrando que não são fixas [...]. Diante da nova história e da nova geografia é o nosso saber que também se dissolve, cabendo-nos reconstituí-los através da percepção do movimento conjunto das coisas e dos eventos. (ibidem, p.146).

Uma vez que, como coloca, Santos, “não há evento sem ator, não há evento sem sujeito” e que “toda teoria da ação é, também uma teoria do evento e vice-versa” (ibidem, p.146-7), se visualizam os cantores como a fonte dessa criação de representações do espaço, sendo a música o veículo de comunicação, e o evento a realização completa do espaço representado. Os eventos, porém, podem ser de vários tipos. Há eventos que ligam os artistas uns com os outros, na reunião pessoal, nas *guitarreadas* na casa de amigos, seja na Argentina, no Brasil ou no Uruguai; nestes, o evento toma uma dimensão pessoal e o espaço platino se vive na intimidade das relações humanas, os vínculos de amizade, as paisagens e os idiomas compartilhados. Em outro momento há os eventos de divulgação da obra musical, onde parceiros de distintos países divulgam suas representações do espaço e da cultura seja em televisão, rádio, jornal, sítios de Internet, *releases*, fotografias, capas de CD, etc. Nestes eventos, se ressaltam os laços de amizade e as representações de aproximação entre identidades, similaridades, complementaridades etc. Num terceiro tipo de evento, o espaço platino é encenado no palco; sua realização é plena, pois permite misturar em um só evento, músicos e suas canções, línguas, ritmos, representações do espaço, empatia com o público e

com a mídia especializada. Durante sua duração, o espaço platino passa a ser real, e a audiência e procura do evento, maior ou menor, dá indícios do poder de penetração dessas representações na sociedade; a audiência também está criando o espaço platino. Além disso, cada evento destes reforça sua localização, tornando-a paulatinamente em uma centralidade. E ainda mais: cada evento e sua própria localização se tornam irradiadores dessas representações do espaço, disseminando-as.

Outros atores, os institucionais, também são responsáveis por reiterar essas representações, por meio das políticas da cultura. Essas políticas possuem um papel fundamental, que é a criação ou o apoio de eventos onde os artistas se encontram. Mas sua importância não se resume aos artistas. Elas criam identificações entre atores públicos e privados, artistas entre si e com seu público, intercâmbio artístico, intercâmbio de agentes e atores culturais diversos. Assim, criam-se laços institucionais e não-institucionais que redundam em redes territoriais. Segundo Haesbaert (2002), o uso do termo rede contribui para que se compreendam articulações entre diferentes territorialidades; sendo assim, a rede remete a uma condição multiterritorial. No caso desta pesquisa, estão envolvidas diversas territorialidades no fenômeno musical – multiplicidade de atores de distintas espacialidades que corroboram para um discurso de integração cultural e de realização de um espaço platino. Como afirma o autor

A realidade concreta envolve uma permanente interseção de redes e territórios: de redes mais extrovertidas que, através de seus fluxos, ignoram ou destroem fronteiras e territórios (sendo, portanto, desterritorializadoras), e de outras que, por seu caráter mais introvertido acabam estruturando novos territórios, fortalecendo processos dentro dos limites de suas fronteiras (sendo, portanto, territorializadoras) (ibidem, p.123).

Dessa forma, se visualiza de um lado os músicos em rede, representando um espaço sem fronteiras, hibridizando espaço e identidades. De outro lado, as políticas da cultura (às vezes também em rede) visam dar coerência a esse intercâmbio cada vez maior entre artistas no âmbito platino, situando o raio de ação dos músicos em um novo panorama: a integração da América Latina, o Mercosul, etc. Por outro lado ainda, o público que consome esta idéia, acaba por compartilhar essas representações. Então, músicos, atores do campo das políticas da cultura, e público consumidor, atuam como desterritorializadores e (re)territorializadores, pois fazem com que velhas representações do Estado-nação percam força a partir do momento em que estas são postas em diálogo para darem sentido a uma nova realidade que é o mundo se organizando em redes (institucionais ou não) e em outros arranjos

territoriais, como os estados supracionais.

7.2.7 A dimensão territorial da música popular platina

O território, enquanto categoria que denota o exercício do poder – material e simbólico – sobre o espaço, possui relação com o fenômeno musical. A música, enquanto veículo de discursos, identidades e práticas, se apropria simbolicamente do espaço por meio de suas representações que, no caso aqui apresentado, possui um recorte identificável – o espaço platino. Os artistas buscam, por sua vez, o estabelecimento de uma nova centralidade, com vistas a focar sua ação sobre o espaço. Mediante uma nova representação do espaço, um novo centro, os artistas podem se organizar, reivindicar uma identidade própria, uma sonoridade própria, criar um novo mercado consumidor e estabelecer novas redes de intercâmbio pessoal e profissional. Como resultado, as representações do espaço platino são reforçadas por meio da atuação conjunta dos músicos e da proliferação dessas representações seja na mídia, nas políticas culturais ou em shows independentes. Os eventos, por sua vez, são formas de realização plena desse espaço, onde artistas e públicos se encontram, compartilhando idiomas, ritmos e representações, os quais permitem uma identificação mútua. Dessa forma, o espaço platino ao ser representado e vivido torna-se matriz de uma identidade claramente transfronteiriça, por contemplar distintas nacionalidades e traços culturais por contiguidade. Outro dado importante é o retorno, reelaborado, de representações outrora compartilhadas.

As políticas para a identidade nacional na primeira metade do século passado – sobretudo no caso brasileiro – corroboraram para um progressivo apagamento de traços culturais que identificam uma parte do Brasil com os países do Prata. Contudo, tais identificações nunca estiveram de todo arrasadas. Foi enfatizado aqui que em diversos momentos a questão da platinidade foi presente na música popular sul-riograndense. Um dos momentos de maior movimentação talvez tenha sido o período que vai da década de 1970 até o início da década de 1980. Com as mudanças no mercado musical, orientando rádios e produção fonográfica para o *rock* nacional, há uma inflexão da música popular de caráter regional – em todo o Brasil, é verdade, mas também fortemente no Rio Grande do Sul. Porém, com o progressivo desenvolvimento das tecnologias da informação e comunicação, com as

reestruturações globais do mercado musical, com a própria abertura cultural provocada pela globalização, abriu-se a possibilidade de um reaparecimento mais vigoroso de representações culturais que nunca deixaram de preencher o espaço platino. Pode-se falar, portanto, em “(re)composição cultural do território”, no sentido de que ressurgem identificações culturais que estão atreladas inexoravelmente ao espaço e às suas representações.

Berger & Luckmann chamam de “sedimentação intersubjetiva” o processo pelo qual os indivíduos, através de um sistema de sinais (sobretudo a linguagem, e aqui entende-se a linguagem como manifestação mais ampla, incluindo idioma e manifestações culturais principalmente), participam de uma biografia comum “cujas experiências se incorporam em um acervo comum de conhecimento” e mais adiante comentam que “a linguagem objetiva as experiências partilhadas e torna-as acessíveis a todos dentro da comunidade linguística, passando a ser assim a base e o instrumento do acervo coletivo do conhecimento” (BERGER & LUCKMANN, 2010, p.93). Tal proposta, que mostra uma das características da construção da identidade, ajuda a compreender que existe um repertório de representações o qual é compartilhado por um grupo de indivíduos. A metáfora com a sedimentação é interessante, pois permite pensar em diversos estratos de sedimentos, cada qual com idades e características distintas, levando ao entendimento de uma pluralidade de representações que podem ser acumuladas nesse repertório. Em algum momento, seja pela abertura comercial e cultural, seja pelos incentivos de políticas culturais, seja pela capacidade de organização de um grupo de indivíduos em torno de um objetivo, traços culturais sedimentados são trazidos à tona.

Pensando no fenômeno musical aqui em estudo, se visualiza a pré-existência de condições que possibilitam o ressurgimento da música popular platina em âmbito regional, certamente sob novas perspectivas. A relação musical entre os países atravessa o período colonial, passa pelo período moderno do início dos Estados-nação, continua em diferentes períodos, com destaque para as décadas de 1960-70. Além disso, se dispõe de uma literatura regional vasta, distinta de outras regiões da América do Sul. Como observa Rama (2004), o mapa latino-americano, a despeito da organização territorial atual, guarda ainda fronteiras que remontam as velhas divisões administrativas coloniais. Nesse mapa, segundo o autor “O estado do Rio Grande do Sul, brasileiro, mostra vínculos maiores com o Uruguai ou a região pampeana argentina que com o Mato Grosso ou nordeste do seu próprio país” (RAMA, 2004, p.58). Afora a opinião de Rama, que o Rio Grande do Sul guarda vínculos “maiores” com o pampa, se pode dizer sem problemas que a interação entre Rio Grande do Sul com os países vizinhos é mais intensa do que outros estados da federação. A história cultural e territorial dá

conta de mostrar que as fronteiras do Estados-nação foram legitimadas através de um longo processo, onde as historiografias nacionais contribuíram para circunscrever um povo a esses limites. Porém permaneceram traços que ainda permitem a identificação de uma história comum que atravessa essas fronteiras.

Ao falar em (re)composição cultural do território (ou seja, uma “recomposição” no sentido do retorno, e uma “composição” no sentido de que em cada período os fenômenos, quaisquer que sejam, acontecem sob novos conteúdos e perspectivas consoantes ao seu tempo) se quer enfatizar que as manifestações culturais estão amplamente relacionadas ao território. A música popular oferece uma leitura desse território, através de suas representações do espaço – indica lugares da memória e topofilias coletivas, histórias e tradições compartilhadas. As relações do território também podem ser lidas na maneira como a música se organiza atualmente, por meio do estudo de seus atores – os músicos principalmente. Usando-a como um exemplo, se chega ao entendimento de uma das formas de organização espacial contemporânea, as redes territoriais.

As redes territoriais, no presente caso, podem ser tomadas como aquilo que Vanderberghe (2006), com base em Latour chama de “coletivo em expansão”, ou rede rizomática. Porém, ao contrário do que afirma Vanderberghe, este coletivo é sim territorializado, e possui uma base de ação muito clara. Fala-se em coletivo em expansão, pois se viu que no caso desta pesquisa a rede de músicos foi se formando paulatinamente através de um sistema de parcerias. A (re)composição encontra-se justamente no poder rizomático de aumentar o número de parceiros musicais, aumentando assim também o número de eventos no espaço, consolidando um território e suas representações. Isso não quer dizer que esses músicos não se conectam com diversos outros artistas fora do espaço platino. Ao trabalhar com redes, sabe-se que elas escapam a uma delimitação clara. Porém isso não as torna desterritorializadas, como afirmam alguns. Ao contrário, as redes participam de um mundo multiterritorializado, marcado pela experiência múltipla do espaço. Mesmo sem entrar em detalhes, quê pensar dos inúmeros músicos do espaço platino que chegam à capital espanhola recebidos por músicos uruguaios, argentinos e brasileiros, e que transitam por uma rede de espaços dedicados à música latino-americana? Nesse caso, seria necessário afirmar com Canclini que o latino-americano “transborda seu território, segue a deriva em rotas dispersas” (2008, p.27), mas se deveria acrescentar que, embora dispersos eles “levam sua terra consigo”.

Porém, esta recomposição territorial a que se refere, aparece no quadro das transformações e reorganizações pelas quais passa o mundo contemporâneo, notadamente

pelo avanço das tecnologias e pela formação de blocos supra-nacionais, que são constituídos para garantirem competitividade e estabilidade econômica de conjuntos de Estados-nação no panorama mundial. Como afirma Caleffi

a formação de mercados regionais, os quais possuem como condição fundamental o apagamento das fronteiras politicamente instituídas pelos Estados, e a substituição das mesmas por acordos comerciais, induz à própria desconstrução da instituição organizativa do mundo moderno [e por isso a identidade relacionada à idéia de pertencer a um Estado-nação perde seu status anterior] pois ao ver desvanecer-se o território político que lhe assegurava um referencial seguro, também perde a noção clara de uma das manifestações da alteridade, ou de uma das manifestações do outro. (CALEFFI, 2000, p.265).

Dessa forma, as identidades passam por processos de transformação, perdendo atributos e adquirindo outros. Viu-se em vários artistas aqui estudados o reconhecimento, por exemplo, do Mercosul enquanto nova realidade regional, e assim, abrir a possibilidade de consolidar um novo território musical nesse novo quadro político e econômico.

Se bem se concorda com Canclini (2008), que a difusão translocal da cultura vem reorganizando mercados musicais, acirrando fluxos de toda ordem e desagregando imaginários comuns, também se pode dizer que, no caso desta pesquisa, essa condição contemporânea da cultura permite com que imaginários comuns se reencontrem a medida que não se faz mais voz unívoca a representação única de identidade nacional – sempre estereotipada – em um mundo que se integra. Podem, portanto, surgir re-identificações culturais que ainda hoje fazem transparecer um território onde seus contornos não coincidem com os dos Estados-nação. A (re)composição territorial da cultura seria, nesse caso, nada mais que um retorno da circulação na sociedade das representações da paisagem, da origem histórica comum, da condição de território fronteiro, da milonga como ritmo típico do pampa, entre tantas outras já citadas.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como foco as representações do espaço, contidos em um grupo de músicos de distintos países, como forma de análise geográfica do fenômeno musical em âmbito platino. Em primeiro lugar foi realizado um recorte – o espaço platino – que se expressa por conter inúmeras denominações, seja de ordem natural, cultural ou política, onde se verifica uma sobreposição de representações que estão imbricadas. Em seguida, foi exposto um breve histórico dos trabalhos sobre geografia e música no mundo e, mais detidamente, no Brasil. Após, explicitou-se um horizonte teórico-metodológico para o trabalho, enfocando o espaço geográfico como conceito-chave que permitiu operar diversas categorias espaciais, como paisagem, território e região. Além disso, no mesmo capítulo, se mostrou que as representações do espaço – enquanto representações sociais do espaço – podem servir para o estudo do espaço geográfico. Valorizou-se, nesse sentido, o estudo o papel da ação humana, as relações entre globalização e cultura na contemporaneidade, e a identidade territorial.

No capítulo de análise, se procedeu a uma divisão entre as representações geografizantes e as territorializantes, buscando enfatizar processos distintos. A primeira parte se concentrou em demonstrar que as representações traziam uma idéia de espaço platino articulada por um núcleo central das representações. Esse núcleo se expressava pelo papel das paisagens e do clima, pela diversidade cultural na região, pela condição de compartilhamento de caracteres naturais e culturais, tais como o pampa e a milonga, além, é claro do papel das fronteiras, mostrando a permeabilidade cultural deste espaço.

A segunda parte consistiu no estudo da conformação de um novo território para a música. Para tanto, os artistas procedem com o questionamento da hegemonia musical do sudeste brasileiro, e ao fazê-lo, propõem um novo território musical, articulado mais ao sul, onde Montevideú, Buenos Aires e Porto Alegre tornam-se protagonistas do processo. De fato, esse novo território não possui as mesmas dinâmicas das grandes gravadoras e do consumo em massa; por ora ele é feito de artistas independentes, que possuem grande liberdade criativa. Mostrou-se também o papel das políticas da cultura em subsidiar boa parte dessa idéia, mostrando que inúmeros atores institucionais se engajam na circulação de uma música platina por esse território. Por fim, se discutiu a noção de evento de Milton Santos, como forma de compreender os eventos musicais como exemplo de territorialização dessa proposta musical.

No conjunto, o trabalho buscou mostrar que as representações do espaço

foram/são mobilizadas com o intuito de construir um novo território para a música popular. Ou seja, um espaço por onde a música popular platina possa circular e sentir como própria. No entanto, deve-se fazer uma observação. O artista busca constantemente formas de compreender sua própria obra musical, pois sua manifestação – a música – é o que, em grande medida, o situa no mundo enquanto indivíduo (identidade pessoal) e enquanto ser social (identidade social). Assim como qualquer outro indivíduo, o artista está no espaço, e ao dotá-lo de significado – ao criar representações do espaço – busca dar sentido à sua própria existência. Porém, suas representações, diferente das representações de alguns outros atores sociais, têm alcance indiscutível, através de suas canções, textos ou concertos. Aliás, como se afirmou anteriormente, Moscovici coloca os artistas como parte da categoria de pessoas que tem por ofício criar as representações: “aqueles que se dedicam à difusão dos conhecimentos científicos e artísticos” (MOSCOVICI, 2001, p.63). Ao criar uma audiência e um público consumidor, os artistas multiplicam a difusão de suas representações, fazendo com que este público receba e reproduza – pelo menos em parte – suas idéias. Tal fato coloca a importância da música em maior grau de consideração para a geografia, pois, como se buscou mostrar nesta pesquisa, ela possui uma clara dimensão geográfica.

O horizonte teórico construído e a metodologia proposta se mostraram positivas para o estudo. O uso das representações sociais, em particular, possibilita um entendimento das formas de ação no espaço, que não desconsidera a dimensão vivida nem as questões sociais e políticas. Ao contrário, elas ajudam a mostrar como a dimensão vivida e a dimensão social estão imbricadas complexamente no discurso e na constituição dos indivíduos, bem como a ressonância disso nos produtos culturais que criam. Da mesma forma possibilita ver como objetos não-geográficos são ligados ao espaço – a milonga ligada ao pampa, por exemplo – e dessa forma levam a reflexão maior entre as relações entre cultura e espaço. Para isso, se procedeu com a idéia de seguir as representações onde e com quem elas se encontravam. Fazer entrevistas, ir a shows, ensaios, palestras, oficinas, recolher materiais jornalísticos, publicitários e fonográficos, escutar as canções: todos estes procedimentos permitem visualizar que a representação encontra-se diluída na realidade social. Uma vez que as representações são sistemas de interpretação que regem nossa relação com o mundo e orientam práticas e condutas (JODELET, 2001), elas encontram-se disseminadas nos discursos, nas imagens, nas canções, em condutas, posturas e formas de organização social e espacial. Por isso a importância em segui-las.

As geografias interessadas no fenômeno musical e suas relações com o espaço devem considerar que, ao menos em parte, as representações do espaço são dados que falam

mais do que muitas estatísticas ou dados numéricos, e revelam a complexidade e a riqueza dos fenômenos em estudo. No presente caso, essa abordagem permitiu compreender que a música popular possui uma dimensão geográfica importante, seja através das representações do espaço que elabora para instituir estéticas ou propostas musicais, seja através das representações do espaço que propõem a construção de territórios da música, por onde estes artistas circulam e dão significado à sua arte. Ao contrário das posturas teóricas que pregam a desterritorialização da sociedade e da cultura é preciso notar que a globalização multiplica as situações territoriais (SANTOS, 2001) e também multiplica as concepções e as representações do espaço. Nesse processo, emergem realidades geográficas que se achavam abafadas pelos discursos nacionais, e a partir disso uma série de atores e representações retornam ao território, abrindo novas perspectivas para o diálogo cultural e a interação social.

As perspectivas de continuidade deste estudo, dizem respeito ao aprofundamento de algumas questões, que merecem discussões teóricas e abordagens metodológicas específicas. De forma sintética, alguns temas permanecem em aberto:

- A geo-história de alguns gêneros musicais, baseando-se em estudos musicológicos e etnomusicológicos, com a finalidade de identificar com mais clareza as relações da música com sociedades pretéritas;
- Os antecedentes do fenômeno platino atual. Como foi o intercâmbio musical do Rio Grande do Sul com os artistas uruguaios e argentinos entre as décadas de 1960 e 1980? Quais eram representações do espaço naquela época? Quais os fatores de enfraqueceram a música popular daquelas décadas?
- Um estudo detalhado sobre as políticas da cultura voltadas para a música, com atenção aos atores públicos e privados engajados em discursos de integração regional, situando essas políticas no contexto das políticas sociais e econômicas mais amplas;
- O selos musicais independentes ou ligados à grandes gravadores e sua circulação pelo território: aonde são vendidos os cd's? como são distribuídos? como é a divisão do trabalho neste nicho comercial?
- Como ocorre aquilo que se pode chamar de “imigração musical”. Por exemplo, como é a rede de músicos rioplatenses e brasileiros na Europa? Como é o circuito de bares de música latinoamericana que possibilita o trânsito de artistas na Europa? Que transculturações podem

ser apreendidas nesse processo?

- As relações entre o mercado musical platino e as ex-colônias. Quais os agentes econômicos e culturais envolvidos na circulação da música platina, por exemplo, na Espanha? Que tipo de música platina circula pela mercado espanhol? Qual o lugar da música platina no quadro da chamada música do mundo (ou *world music*, usando o termo mais difundido)?

Algumas questões estão abertas para futuros estudos e requerem atenção específica. Por ora, o estudo aqui oferecido permite visualizar um processo de construção de um novo território musical, com suas *antenas* captando as contribuições do mundo e com suas *raízes* afirmando os elementos regionais típicos do espaço platino. Nesse processo se visualiza uma nova música popular platina, que é herdeira da música popular latino-americana – mas com representações e formas de articulação distintas de outras épocas – e que traz à tona, novamente, o sentimento de pertença geográfica a um território transfronteiriço.

Por fim, cabe dizer que ao se propor a trabalhar com a música, o geógrafo(a) ratifica os diálogos já consagrados com a antropologia, a sociologia, a literatura, e amplia a possibilidade de diálogos, ainda poucos explorados, com outros campos como a etnomusicologia, a economia da cultura e a gestão cultural. Procedendo assim, o geógrafo se colocará na construção daquilo que Jöel Pailhé chama de *geografia social da cultura*, buscando a compreensão e a transformação da sociedade através do engajamento no estudo das manifestações culturais e suas relações com o espaço geográfico

REFERÊNCIAS

ADAMEK-SCHYMA, B. Les géographies de la nouvelle musique électronique a cologne: entre fluidité et fixité. **Géographie et cultures**, n. 59, p. 105-126, 2006.

ADAMEK-SCHYMA, B. **Neue Elektronische Musik in Köln: Szenen, Ströme und Kulturen**. 2007. 123 f. Magisterarbeit, Philosophische Fakultät, Universität zu Köln. Köln, 2002.

AIRES DE LA PAMPA ALEGRE. **Show de Pablo Grinjot e Tomi Lebrero, com Zelito, Sebastián Jantos e Richard Serraria**. Porto Alegre: Livraria Cultura, 2010. 1 arquivo MP3.

AMBITO. **De Faría: “Rio ya no es más el centro de la cultura brasileña”**. Buenos Aires: Ambito, 2010. Disponível em: < <http://www.ambito.com/noticias/imprimir.asp?id=529805>>. Acesso em: 3 jul. 2010.

ANG, I. Global Media/Local Meaning. **Media Information Australia**, n.62, v. 4-8. 1991

ALVES, B. **Bebeto Alves y la milonga nova**. Porto Alegre: Antídoto, 2000. 1 CD.

ANDERSON, B.; MORTON, F.; REVILL, G. Practices of music and sound. **Social & Cultural Geography**, v. 6, n. 5, p. 639-644, 2005.

APPADURAI, A. **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: EdUFF, 2008.

ARROYO, M. La ciudad en la música del siglo XXI. La difusión de imágenes e ideas espaciales. In: Capel, H., López Piñero, J.M. y Pardo, J.: **Ciencia e Ideología en la ciudad (vol.II)**. I Coloquio interdepartamental, Valencia, 1991. Generalitat valenciana, Conselleria d'Obres Públiques, Urbanisme i Transports, Valencia, 1992. p. 139-150.

AYESTARÁN, L. **El folklore musical uruguayo**. Montevideo: Arca Editorial, 1967.

BERGER, P. LUCKMANN, T. **A construção social da realidade**. Petrópolis: Vozes, 2010.

BERQUE, A. Paisagem-Marca, Paisagem-Matriz: Elementos da Problemática para uma Geografia Cultural. In: CORREA, R. L.; ROSENDAHL, Z. **Paisagem, Tempo e Cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998. p. 84-91.

BETTINELLI, S. **Paesaggi di note**: Bologna Città della Musica. 2007. 238 f. Tese Dottorato. Dottorato di ricerca in Qualità Ambientale e Sviluppo Economico Regionale. Università di Bologna. Bologna, 2007.

CALEFFI, P. Identidade e alteridade. In: SIDEKUM, Antonio. **Corredor de idéias: integração globalização**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2000. p.263-267.

CALENGE, P. Les territoires de l'innovation: les réseaux de l'industrie de la musique en recomposition Territories of innovation: the transformation of the music industry networks. **Géographie, Economie, Société**, Cachan, v. 4, p. 37-56, 2002.

CAMARGO, A. **Festas . Rave**: uma abordagem da Geografia Psicológica na identificação de Territórios Autônomos. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Curso em Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal do Mato Grosso. Cuiabá, 2008.

CAMPOS, R. R. A Geografia da Semi-Aridez Nordestina e a MPB. **Revista Sociedade & Natureza**, Uberlândia, 18 (35), p.169-209, dez. 2006.

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

CARNEY, G. O. Geography of music: inventory and prospect. **Journal of Cultural Geography**, v. 10, n. 2, p. 35-48, 1990.

CASTELLO. I.R. et al. **Práticas de Integração nas fronteiras: temas para o Mercosul**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1994.

CATTANEO, D. **Identidade territorial em unidades de conservação**: ponto de apoio para uma análise epistemológica da questão ambiental. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geociências, Programa de Pós-Graduação em Geografia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2004.

CERVO, A.L. e RAPOPORT, M. (ed.) **História do Cone Sul**. Brasília: Revan/UnB, 1998.

CHOMENKO, L. **Implantação de monoculturas: O desenvolvimento na metade sul do Rio Grande do Sul**. Ecoagencia, 2006.

CLOKE, P. et al (Orgs.). **Practising Human Geography**. London: Sage Publications Inc, 2004.

CORRÊA, R. L. **Geografia, literatura e música popular** – uma bibliografia. Disponível em: <<http://www.nepec.com.br/biliolobat2.htm>>. Acesso em: 01 ago. 2007.

CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.). **Introdução à geografia cultural**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. p. 63 – 102.

_____. **Literatura, música e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

_____. **Espaço e cultura**: Pluralidade tematica. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

_____. **Cinema, Música e Espaço**. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

CORREIA, M. A.; KOZEL, S. **Representação e Ensino**: Resignificação de conteúdos geográficos por meio da música. Acesso em 20 nov 2009. Disponível em: <<http://tiny.cc/srkid>>.

COSAS TUYAS. **Entrevista con Daniel Drexler**. Buenos Aires, 2009. Disponível em: <<http://radiointima.blogspot.com/2009/07/daniel-drexler.html>>. Acesso em: 15 abr 2010. 1 arquivo MP3 [podcast].

COSGROVE, D. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORREA, R. L.; ROSENDAHL, Z. **Paisagem, Tempo e Cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998. p. 92-123.

COURLET, B. A. Identidades em uma zona de fronteira: a região do Prata no período colonial. In: **Segundas Jornadas de História Regional Comparada**. Porto Alegre: FEE/RS, 2005. Disponível em < <http://www.fee.tche.br/sitefee/download/jornadas/2/h4-03.pdf> >. Acesso em 25 jun 2010.

DESCHAMPS, J.; MOLINER, P. **A identidade em Psicologia Social**. Petrópolis: Vozes, 2009.

DI MÉO, G.; BULÉON, P. **L'espace social**. Lecture géographique des sociétés, Armand Colin, Paris, 2007.

DIÁRIO HOY. **Entrevista con Daniel Drexler**. 2006. Disponível em: <<http://tiny.cc/1tzxi>>. Acesso em: 30 jul. 2007.

DORFMAN, A. **Contrabandistas na fronteira gaúcha: escalas geográficas e representações textuais**. 2009. 360f. Tese (Doutorado em Geografia). – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Curso de Pós-Graduação em Geografia. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

DELACROIX, M.; FARIA, A. **Marcelo Delacroix e Arthur de Faria**: depoimento [jul 2010]. Entrevistador: Lucas Panitz. Porto Alegre: Café da Oca, 2010. 1 arquivo MP3.

DREXLER, D. **Una parte de la entrevista sobre el templadismo**. [S.l.], 2006 Disponível em : <<http://danieldrexler.blogspot.com>>. Acesso em: 12 jul. 2008.

_____. **Drexler: oficina templadismo** [jun 2009]. Porto Alegre: UFRGS, 2009. 1 arquivo MP3.

_____. **Daniel Drexler**: depoimento [jan 2010]. Entrevistador: Lucas Panitz. Porto Alegre: Estúdio Tec Audio, 2010. 1 arquivo MP3.

DREXLER, J. **Jorge Drexler**: depoimento [jul 2010]. Entrevistador: Lucas Panitz. Porto Alegre: Teatro Bourbon Country, 2010. 1 arquivo MP3.

DUNCAN, J. S. The superorganic in American cultural geography. **Annals of the Association of American Geographers**, p. 181-198, 1980.

EL PAÍS. *Entrevista: Daniel Drexler. Madrid, 2007. Disponível em:* <<http://tiny.cc/ps507>>. *Acesso em: 12 jul 2008.*

EGLER, Claudio A. G. Mercosul: um território em construção? **Cienc. Cult.**, São Paulo, v. 58, n. 1, Mar. 2006.

ESPECTADOR.COM. Lagunas & Lagoas, de Sebastian Jantos, Mário Falcão e Nicolás Klisich. Montevideu: **Programa Café Torrado**, 2010. Disponível em: <<http://tiny.cc/z5i70>>.

Acesso em 25 jul. 1 arquivo MP3 [podcast].

EVANGELISTA, H. A. **Rio de Janeiro e a música**. Uma reflexão sobre a decadência, a carioca e a da própria música. Rio de Janeiro: Armazém Digital, 2005.

FARIA, A. **Um século de música no RS**. Porto Alegre: CEEE, 2001.

FARION, Sonia Rejane Lemos. Litoral do Rio Grande do Sul: rio, lago, lagoa, laguna. **Ágora**, Santa Cruz do Sul, v. 13, n. 1, p. 167-186, jan./jun. 2007.

FERNANDES, G. V. "Reterritorialização" Da Cultura Sertaneja Em Luiz Gonzaga. **Cadernos de Cultura e Ciência**, v. 3, n. 1, 2009.

FERNANDES, N. N. **Escolas de samba**: sujeitos celebrantes e objetos celebrados. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, 2001.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Minidicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. 536p.

FISCHER, L. A. (Org.). **Nós, os gaúchos**. Porto Alegre: UFRGS, 1993.

FINN, J. Contesting culture: a case study of commodification in Cuban music. **GeoJournal**, v. 74, n. 3, p. 191-200, 2009.

FLICK, U. **Uma introdução à pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Bookman, 2004.

FLORIDA, R.; JACKSON, S. Sonic city: The evolving economic geography of the music industry. **Journal of Planning Education and Research**, 2009.

FONTOURA, L. F. M. Recordações do Pampa. Anais do X Encontro. El mundo como Geografía. Rosario, 2008. 11p.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal. 1981.

FRITH, S. Towards an aesthetic of popular music. In: LEPPERT, R.; McCLARY, S. **Music and Society: The politics of composition, performance and reception**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. p.133-149.

GIBSON, C. "We sing our home, We dance our land": indigenous self-determination and contemporary geopolitics in Australian popular music. **Environment and Planning D**, v. 16, p. 163-184, 1998.

GIBSON, C. Place and Music: performing'the region'on the New South Wales Far North Coast. **Transforming Cultures eJournal**, v. 4, n. 1, 2009.

GIDDENS, A. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: Unesp, 1991.

GIRONCOURT, G. La géographie musicale. **La Géographie**, 5-6., v. XLVIII, p. 292-302, 1927.

_____. Recherces de Géographie musicale dans le Sud Tunisien. **La Géographie**, v. LXXL, n. 6, p. 65-74, 1939.

GORÉ, O. **L'inscription territoriale de la musique traditionnelle en Bretagne**. 2004, 421 f. Thèse de doctorat (Doctorat em Géographie). Département de Géographie et Aménagement de l'Espace, Rennes, 2004.

GRINJOT, P. **Pablo Grinjut**: depoimento [jun 2010]. Entrevistador: Lucas Panitz. [S/l], 2010. Disponível em <lucaspanitz@gmail.com>. Acesso em 15 jul. 2010.

GUIMARAES, R. B. Escala Geográfica e Partitura Musical: Considerações Acerca do Sistema Modal e Tonal. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. **Espaço e cultura: Pluralidade tematica**. EdUERJ, 2008.

GUTFREIND, I; REICHEL, H. J. **As raízes históricas do Mercosul**. A Região Platina Colonial. São Leopoldo: Editora Unisinos, 1996.

HAESBAERT, R. Identidades territoriais. In: CORREA, R.; ROSENDAHL, Z. **Manifestações da Cultura no Espaço**. Rio de Janeiro, EdUERJ, 1999. p. 169-190

_____. **Territórios alternativos**. Niterói: EdUFF; São Paulo:Contexto, 2002.

_____. **O mito da desterritorialização**: do "fim dos territórios" à multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

_____. Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade. In: HEIDRICH, A. L. et al (Orgs.). **A emergência da multiterritorialidade**: a ressignificação da relação do humano com o espaço. Porto Alegre, Canoas: Editora da UFRGS, Editora da ULBRA, 2008, p.19-36.

HALL, S. (Ed). **Representation: cultural representations and signifying practices**. London: Sage, 1997.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A 2004.

HARVEY, D. **A produção capitalista do Espaço**. São Paulo: Annablume, 2006.

HEIDRICH, A. L. **Além do latifúndio: geografia do interesse econômico gaúcho**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2000.

_____. Território, Integração socioespacial, região, fragmentação e exclusão social. In: RIBAS, A.D.; SPOSITO, E.S.; SAQUET, M.A. (Orgs.). **Território e Desenvolvimento**: diferentes abordagens. Francisco Beltrão: Unioeste, 2004, p. 37-66.

_____. **Alguns pontos para refletir sobre território, sociedade e cultura (e, vínculos territoriais)**. Notas de Aulas. Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

HEIDRICH, A. L. et al (Orgs.). **A emergência da multiterritorialidade**: a ressignificação da relação do humano com o espaço. 1. ed. Porto Alegre, Canoas: Editora da UFRGS, Editora da ULBRA, 2008.

HEREDIA, E. O Cone Sul e a América Latina: interações. In: CERVO, A.L. e RAPOPORT, M. (ed.) **História do Cone Sul**. Brasília: Revan/UnB, 1998. p.121-166.

HERSCHMANN, M; KISCHINHEVSKY, M. A indústria da música brasileira hoje: Riscos e oportunidades. In: FREIRE FILHO, J.; JANOTTI JUNIOR, J. (Orgs.). **Comunicação & música popular massiva**. Salvador: EDUFBA, 2006.

HOGAN, E. 'Enigmatic territories': geographies of popular music. **Critical Public Geographies Working Paper**, Department of Applied Social Studies, University College Cork, 2007.

HUDSON, R. Making music work? Alternative regeneration strategies in a deindustrialized locality: the case of Derwentside. **Transactions of the Institute of British Geographers**, v. 20, n. 4, p. 460-473, 1995.

IANNI, O. **A sociedade global**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

_____. A questão nacional na América Latina. **Estudos**. São Paulo, v. 2, n. 1, Mar. 1988.

IGTF. INSTITUTO GAÚCHO DE TRADIÇÕES E FOLCLORE. IGTF. Disponível em: <<http://www.igtf.rs.gov.br/igtf/igtf.htm>>. Acesso em: 28 jul 2010.

IWABUCHI, K. **Recentering globalization: Popular culture and Japanese transnationalism**. Duke: Duke Univ Press, 2002.

JANTOS, S. **Sebastian Jantos**: depoimento [mai 2010]. Entrevistador: Lucas Panitz. Porto Alegre: Listo, 2010. 1 arquivo MP3.

JAZEEL, T. The world is sound? Geography, musicology and British-Asian soundscapes. **Area**, v. 37, n. 3, p. 233-241, 2005.

JELIN, E. Los movimientos sociales y los actores culturales en el escenario regional. El caso del Mercosur. In: SIERRA, G. (comp.). **Los rostros del Mercosur**. El difícil camino de lo comercial a lo societal. CLACSO, 2001.

JODELET, D. Representações sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, Denise (org.). **As representações sociais**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001. p.17-44.

JOHANSEN, K. **City Zen**. Sony BMG, 2004. 1 disco sonoro.

_____. **Kevin Johansen**: depoimento [out 2008] Entrevistador: Lucas Panitz. [S.l.], 2008. Disponível em <lucaspanitz@gmail.com>. Acesso em: 06 out. 2008.

JORNAL DA UFRGS. **Ensaio - A estética do Frio**. Agosto, 2008. Porto Alegre: Gráfica UFRGS, 2008.

JOVCHELOVITCH, S. Vivendo a vida com os outros: intersubjetividade, espaço público e Representações Sociais. In: GUARESCHI, P. A.; JOVCHELOVITCH, S. **Textos em representações sociais**. Petrópolis: Vozes, 1994. p.63-88

JOHNSTON, R. J. et al (Orgs.). **The dictionary of human geography**. Oxford: Blackwell, 2000.

KEARNEY, D. Crossing the River: Exploring the Geography of Irish Traditional Music. **Journal of the Society for Musicology in Ireland**, v. 3, p. 8, 2007.

KINGSBURY, A. Music in the Fields: Constructing Narratives of the Late 19th Century Hawaiian Plantation Cultural Landscape. **Yearbook of the Association of Pacific Coast Geographers**, v. 70, p. 45-58, 2008.

KONG, L. Popular Music in Geographical Analyses. **Progress in Human Geography**, v.19. 1995. p.183-198.

_____. Making "music at the margins"? A social and cultural analysis of Xinyao in Singapore. **Asian Studies Review**, v. 19, n. 3, p. 99-124, 1996.

_____. Popular music in a transnational world: the construction of local identities in Singapore. **Asia Pacific Viewpoint**, v. 38, n. 1, p. 19-36, 1997.

KRUSE, R. J. The Geography of the Beatles: Approaching Concepts of Human Geography. **Journal of Geography**, v. 103, n. 1, p. 2-7, 2004.

LA GÉOGRAPHIE. **Le monde en musiques**. n.6. Grenoble: Éditions Glénat, 2009.

LAFER, Celso. A Bacia do Prata nas relações internacionais: Argentina e Brasil. In: ACCURSO, Cláudio Francisco et al (orgs.). **Desenvolvimento e relações internacionais**. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1987. p.32-41.

LAMANTIA, F. Les effets "territorialisants" des sons, reflets de la société en ses lieux et de ses états d'âme. **Géocarrefour**, n. Vol. 78/2, p. 173-175, 2003.

LATINOAMERICANA. **Latinoamericana: música para la integración**. Montevideo, 2009. Disponível em: <<http://www.latinoamericana.com.uy>>. Acesso em: 10 out 2009.

LATITUD BARRILETE. **Las raíces de la milonga**. Entrevista com Quintin Quintana. 2007. Disponível em: <<http://tiny.cc/isiarf>>. Acesso em 10 jul. 2010.

LEBRERO, T. **Tomí Lebrero**: depoimento [jun 2010]. Entrevistador: Lucas Panitz. [S/l], 2010. Disponível em <lucaspanitz@gmail.com>. Acesso em 15 jul. 2010.

LENCIONI, S. **Região e geografia**. São Paulo: Edusp, 2003.

LERINA, R. A estética do frio. **Zero Hora**, Porto Alegre, 26 jul. 2010. Segundo Caderno, p.8.

LEROUX, X. Pour une Géographie de la musique traditionnelle dans le nord de la France. **Bulletin de la Société géographique de Liège**, v. 49, p. 59-65, 2007.

LÉVY, J. **Le tournant géographique**. Paris: Belin, 1999.

LEYSHON, A.; MATLESS, D.; REVILL, G. **The place of music**. New York: Guilford Press, 1998.

LIBERACIÓN. **Daniel Drexler, algo más que un trovador**. Malmö: Liberación, 2010. Disponível em: <<http://www.liberacion.se/antiores/070427/notas/musica.htm>>. Acesso em: 6 ago. 2010

LIMA, Nilo. **Dos territórios dos sentidos ocupados à sintonia com o entorno – um canto para a música na geografia**. 2002. Tese (Doutorado em Geografia) – Curso de Pós-Graduação em Geografia. Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

LÓPEZ, O.; SÁNCHEZ, A.; ZAPATA, F. **Industrias culturales em América Latina**, 2006. Disponível em: <<http://tiny.cc/qysqu>>. Acesso em 20 nov. 2009.

MACHADO, P. P. **A política de colonização do Império**. Coleção Síntese Rio-grandense. Porto Alegre: Ed. Universidad/UFRGS, 1999.

MARCUS, G. E. Ethnography in/of the world system: the emergence of multi-sited ethnography. **Annual review of anthropology**, v. 24, n. 1, p. 95-117, 1995.

MAZZOTTI, T.; QUE DIZ HOLTON, O. Núcleo figurativo: themata ou metáforas. **Psicologia da Educação. São Paulo**, v. 14, n. 15, p. 105-114.

MDA. **Brasil Rural Contemporâneo em Porto Alegre**. Brasília: Ministério do Desenvolvimento Agrário, 2010. Disponível em: <<http://www.mda.gov.br>>. Acesso em: 05 mai. 2010.

MARTINO, D. Conservación de praderas en el cono sur: valoración de las áreas protegidas existentes. **Ecosistemas**, v. 13, n. 2, p. 114-123, 2004.

MELLO, J. B. F. **O Rio de Janeiro dos Compositores da música popular brasileira – 1928/1991 – uma introdução à geografia humanística**. 1991. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Curso de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro 1991.

_____. A Geografia da Grande Tijuca na Oralidade, no Ritmo das Canções e nos Lugares Centrais. **GEOgraphia**, v. 4, n. 7, p. 25, 2009.

MELLO, L. I. A. **Argentina e Brasil: a balança de poder no Cone Sul**. São Paulo: Annablume, 1996.

MERCOCIDADES. **Propuesta de Plan de Acción UT Cultura 2008**. Caracas, 2008. Disponível em: <<http://tiny.cc/eux24>>. Acesso em 10 out. 2009.

MERCOSUL. CMC/DEC. Nº 11/96. **Protocolo de Integração Cultural do Mercosul**. Fortaleza, 1996. Disponível em: <<http://tiny.cc/d0jnp>>. Acesso em 15 jun. 2009.

MERRIAM, A. **Antropologia della musica**. Palermo: Sellerio, 1983.

MESQUITA, Z. **Antenas, redes e raízes da territorialidade**. 1992. Tese (Doutorado em Geografia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Geografia. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

_____. A geografia social na música do Prata. **Espaço e Cultura**, v. 3, p. 33-41, 1997.

_____. A pauta musical da fronteira: um convite à Geografia cultural. In: CASTELLO, I.R. et al. **Práticas de Integração nas fronteiras: temas para o Mercosul**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1994. p.176-182.

MICHELAT, G. Sobre a utilização da entrevista não-diretiva em sociologia. In: THIOLENT, M. **Crítica metodológica, investigação social e enquete operária**. São Paulo: Polis, 1980. p.191-211.

MIGUEZ, P. **Alguns aspectos do processo de constituição do campo de estudos em economia da cultura**. Seminário Internacional em Economia da Cultura: Recife, 2007.

MORAES, A. C. R. **Geografia: pequena história crítica**. São Paulo: Annablume, 2005.

MOSCOVICI, S. Das representações coletivas às representações sociais: elementos para uma história. In: JODELET, D. (Org.). **As representações sociais**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001. p.45-66.

MÚSICA POPULAR DO SUL. **Música Popular do Sul 3**. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1975. 1 disco sonoro.

NÃO. Um olhar melancólico ou a Estética do frio ou Não me venhas com milongas: entrevista de Vitor Ramil a Paulo César Teixeira. **NÃO 76**. Porto Alegre, 2002. Disponível em: <<http://www.nao-til.com.br/nao-76/entrevis.htm>>. Acesso em 20 nov. 2008.

NASH, P. H.; CARNEY, G. O. The seven themes of music geography. **Canadian Geographer**, v. 40, n. 1, p. 69-74, 1996.

NOGUÉ i FONT, Joan. Geografia humanista y paisaje. **Anales de Geografia de la Universidad Complutense**, n.5. El Univ, Complutense, 1985. p. 15.

NOGUÉ I FONT, J.; RUFÍ, J. V. **Geopolítica, identidade e globalização**. São Paulo: Annablume, 2006.

OLIVEIRA, D. A. **Territorialidades no Mundo Globalizado**: outras leituras da cidade a partir da cultura hip hop. 2006. 169 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geociências, Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal Fluminense.. Niterói, 2006.

ORTIZ, F. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987.

ORTIZ, R. **Um outro território. Ensaio sobre a mundialização**. São Paulo: Olho D'água, 2005.

OSÓRIO, H. O espaço platino: fronteira colonial no século XVIII. In: CASTELLO, I.R. et al (Orgs.). **Práticas de Integração nas fronteiras**: temas para o Mercosul. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1994. p.110-114.

PAILHÉ, J. La musique dans le processus identitaire en Europe centrale: Hongrie et pays tchèques. In: **Annales de Géographie**. v. 113, p.445-468. Société de géographie, 2004.

_____. Le jazz, mondialisation et territorialité. **Mappemonde**, Avignon, v. 51, p. 38-43, 1998.

PAMPURBANA. **Lagunas & Lagoas - Uruguai y Brasil en escena**. [S.l], 2010. Disponível em: <<http://tiny.cc/03vup>>. Acesso em 21 mai. 2010.

PANITZ, L. M. A estética do frio e o templadismo: representações da paisagem platina através da música popular. In: Encontro Estadual de Geografia, 28., 2008, Bento Gonçalves. **Anais...** Bento Gonçalves: AGB, 2008a. 12p.

_____. A estética do frio e o templadismo: representações da paisagem platina através da música popular. In: **Encuentro Humboldt – El mundo como Geografía**, 10., 2008, Rosario. **Anais...** Rosário: CEHU, 2008b. 12p.

_____. **As representações do espaço na música popular platina**. Trabalho de Graduação. Porto Alegre: Departamento de Geografia, UFRGS, 2008c.

_____. **A geografia da cultura**: iniciativas e políticas culturais para a integração regional. In: Jornadas de Jóvenes Investigadores da Associação de Universidades do Grupo Montevideo, 17., 2009, Concórdia. **Livro de resumos...** Concórdia:UNER, 2009a. p.621.

_____. **A identidade platina em Daniel Drexler**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Unimúsica. Porto Alegre, 2009b. Disponível em: <<http://www.difusaocultural.ufrgs.br/lertextos.php>>

_____. **As múltiplas redes de integração cultural no Mercosul**: uma introdução ao tema. **Anais do III Encontro do NEER**. Porto Velho, 2009c. 1 CD/ROM.

_____. As representações do Prata na música popular: identidade, paisagem e territórios fronteiriços. **Revista Pampa Sem Fronteiras**, p.15-23, 01 set. 2009d. Disponível em: <<http://pt.calameo.com/read/0000735906c90dc47a0a9>>

_____. Corpo, paisagem e identidade: uma contribuição ao tema a partir da música popular platina. In: Seminário Olhares Diversos e Contemporâneos, 3 – Corpo e identidades. Porto Alegre, 2009. **Livro de resumos...** Porto Alegre: NUPACS, 2009e.

_____. O estudo das paisagens e suas representações a partir de produtos culturais. In: Encontro Estadual de Geografia, 29. Pelotas, 2009. **Anais...** Porto Alegre: AGB, 2009f. 1 CD/ROM.

_____. O estudo das paisagens e suas representações a partir de produtos culturais. In: VERDUM, R.; VIEIRA, L. S.; PINTO, B. F.; PIRES, L. A. **Paisagem: leituras, significados e transformação**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, no prelo.

PASTIZALES DEL CONOSUR. **Qué son los Pastizales del Cono Sur**. Disponível em: <http://www.pastizalesdelconosur.org/index.php?option=com_content&view=article&id=4&Itemid=4>. Acesso em: 24 jun. 2010.

PATRÍCIO, C. Globalização e espaços de referência identitária. **Finisterra**, v. 40, n. 79, p. 223-236, 2005.

PEREIRA, B.H.R. **Isso tudo é apenas o que meu olho inventa: um estudo sobre Pequod, de Vitor Ramil**. 2001. 107 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Curso de Mestrado em Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 2001.

POASHOW. **Porto Alegre-Montevideú Sem Fronteiras**. Porto Alegre, 2009. Disponível em <www.poashow.com.br>. Acesso em 10 fev 2010.

PORTO ALEGRE. **Show Porto Alegre-Montevideú volta no Teatro do Bourbon**. Porto Alegre: Comunicação Social Prefeitura, 2009. Disponível em: <<http://tiny.cc/bqhl8>>. Acesso em: 6 fev. 2010.

PORTO ALEGRE. Festival de Inverno terá 14 shows e oito cursos de ciências humanas. Porto Alegre: SMC, 2010. Disponível em: <<http://tiny.cc/jnbiw>>. Acesso em: 20 jul. 2010.

PRADA, A. Ana Prada: depoimento [out 2008] Entrevistador: Lucas Panitz. [S.l.], 2008. Disponível em <lucaspanitz@gmail.com>. Acesso em: 06 out. 2008.

PRÓ-MÚSICA. Entrevista de Vitor Ramil. **Programa Pró-Música**. Santa Maria: Rádio da Universidade, 2007. 1 arquivo mp3 [podcast].

RAFFESTIN, C. **Por uma geografia do poder**. São Paulo: Ática, 1993.

RAIBAUD, Y. **Comment la musique vient aux territoires**. Bourdeaux : MSHA, 2008.

_____. **Recompositions territoriales : l'exemple de la culture**. Séminaire CNRS/ADES du 24/03/05, Pessac, 2005. Disponível em: <www.cnrs.ades.com>. Acesso em 20 nov. 2009.

RAMA, A. **Transculturación narrativa en América latina**. Romero de Terreros: Siglo Veintiuno Editores, 2004.

RAMIL, V. **A paixão de V. Segundo ele Próprio**. Pelotas: Satolep Music, 1984. 1 disco sonoro.

_____. A estética do frio. IN: FISCHER, L. A. (Org.). **Nós, os gaúchos**. Porto Alegre: UFRGS, 1993. p. 262-270.

_____. **Pequod**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995. 117p.

_____. **Ramilonga: A Estética do Frio**. Pelotas: Satolep Music, 1997. 1 disco sonoro.

_____. **A estética do frio**. Pelotas: Satolep Livros, 2004a.

_____. **Longes**. Pelotas: Satolep Music, 2004b. 1 disco sonoro.

_____. **Longes**. Texto de divulgação do CD. 2004c. Disponível em: <<http://www.vitorramil.com.br/textos/extras/longes.html>>. Acesso em: 5 out. 2009.

_____. **Satolep Sambatown**. Pelotas: Satolep Music, 2007. 1 disco sonoro.

_____. **Satolep**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Diccionario esencial de la lengua española**. Madrid: Espasa, 2006. 1631p.

REYNOSO, C. **Antropología de la música**: De los géneros tribales a la globalización. Volumen I: Teorías de la simplicidad. Buenos Aires: Editorial Sb, 2006.

REVILL, G. Music and the politics of sound: nationalism, citizenship, and auditory space. **Environment and Planning D**, v. 18, n. 5, p. 597-614, 2000.

_____. Vernacular culture and the place of folk music. **Social and Cultural Geography**, v. 6, n. 5, p. 693-706, 2005.

ROMAGNAN, J. La musique: un nouveau terrain pour les géographes. **Géographie et cultures**. Paris, n. 36, p. 107-126, 2000.

RIBEIRO, C. R. V. **Espaço-vivo**: as variáveis de um espaço-vivo investigadas na cidade de Diamantina, do ponto de vista dos músicos. 2006. 289 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Curso de Pós-Graduação em Geografia, PUCMG, Belo Horizonte, 2006.

RUMBOS. **Rumbos: Música del Sur**. Buenos Aires, 2010. Disponível em: <<http://www.rumbosmusica.com.ar>>. Acesso em: 20 jul. 2010

SÁ, C. P. **Núcleo central das representações sociais**. Petrópolis: Vozes, 1996.

SACK, R. **Human Territoriality**: its theory and history. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

SALDANHA, A. Trance and visibility at dawn: racial dynamics in Goa's rave scene. **Social and Cultural Geography**, v. 6, n. 5, p. 707-721, 2005.

SANTOS, M, SILVEIRA, M. L. **O Brasil**: território e sociedade no início do século XXI. Rio de Janeiro: Record; 2001.

SANTOS, M. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Edusp, 2009.

SARMENTO, J. Festivais de Música de Verão: artes performativas, turismo e território. **Geo-Working Papers**, n. 13, p. 5, 2009.

SCHNEIDER, S.; TARTARUGA, I. P. Território e abordagem territorial: das referências cognitivas aos aportes aplicados à análise dos processos sociais rurais. **Raízes**. Revista de

Ciências Sociais. Campina Grande, v. 23, n. 1-2, p. 99-117, 2004.

SEM FRONTEIRAS. **Show com Ana Prata, Daniel Drexler, Marcelo Delacroix e Vitor Ramil**. Porto Alegre: Teatro Bourbon Country, 2010. 1 arquivo MP3.

SERRARIA, R. **Richard Serraria**: depoimento [mai 2010]. Entrevistador: Lucas Panitz. Porto Alegre: Glória, 2010. 1 arquivo MP3.

SESI-RS. **SESI Arte e Cultura apresenta: Orquestra de Câmara Fundarte**. Convidados: Vitor Ramil e Daniel Drexler. Porto Alegre: SESI, 2010. 1 Folheto.

SODRE. **Lagunas y Lagoas en la Zavala Muniz: Abraço de samba y candombe**. Disponível em: < <http://tiny.cc/na72w>>. Acesso em 25 mai. 2010.

SUERTEGARAY, D. M. A. Espaço Geográfico uno e múltiplo. **Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales**, n. 93, jul. 2001.

SUERTEGARAY, D. M. A.; PIRES DA SILVA, L. A. Tchê Pampa: Histórias da natureza Gaúcha. In PILLAR, V.P. et. al (Ed.). **Campos Sulinos: Conservação e uso sustentável da biodiversidade**. Brasília: MMA, 2009. p. 43-59.

SWISS, T.; SLOOP, J.; HERMAN, A. **Mapping the beat**: Popular music and contemporary theory. Oxford: Blackwell, 1998.

TIZON, P. Qu'est-ce que le territoire. In: DI MEO, G. **Les territoires du quotidien**. Paris: L'harmattan, 1996. p.17-34.

TURINO, T. **Music as social life**: the politics of participation. Chicago: University Of Chicago Press, 2008.

TV CULTURA. **Entrevista Vitor Ramil**. Parati: Programa Entre Linhas, 2007. Disponível em: <www2.tvcultura.com.br/entrelinhas>. Acesso em 20 out. 2009.

UNIMÚSICA. **Unimúsica 2009. Série Cancionistas: música de hoje**. Porto Alegre: UFRGS, 2009. 1 Folheto.

VALIENTE, S. Narrativa folklórica y representación del territorio. La fuerza del lugar en la propuesta de Horacio Banegas. **Rev. Univ. Geogr**, v. 16, n. 1, p. 79-98, 2007.

VANDENBERGHE, F. Construção e crítica na nova sociologia francesa. **Sociedade e Estado**, v. 21, p. 315-366, 2006.

VEGA, Carlos. **Panorama de la Música Popular Argentina**. Buenos Aires: Ditorial Losada, 1944.

VICTORA, C.G.; KNAUTH, D. R.; HASSEN, M. N. A. **Pesquisa qualitativa em saúde: uma introdução ao tema**. Porto Alegre: Tomo Editorial. 2000.

VIEIRA, A. **Mercosul como idéia de América Latina: Políticas Culturais e Integração no Cone Sul**. 2008. 148 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Centro de Filosofia e Ciências

Humanas. Curso de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2000.

WARNIER, J. P. **A mundialização da cultura**. Bauru: EDUSC, 2003.

ZERO HORA. **Regional porém universal**. Porto Alegre: Jornal Zero Hora, 2010. Disponível em: <<http://tiny.cc/3cuec>>. Acesso em 20 abr. 2010.

_____. **Entrevista de Vitor Ramil**. Porto Alegre: Jornal Zero Hora, 2010b. Disponível em: <<http://tiny.cc/4kvth>>. Acesso em 01 ago. 2010.